



PINTURA VALENCIANA

Amando García Rodríguez



ACADEMIA
DE EMÉRITOS

de la Comunidad Valenciana



PINTURA VALENCIANA

Amando García Rodríguez

Edita: ©



«TEDRA
DE EMÉRITOS
de la Comunidad Valenciana

C/ Sant Xavier, 5 - 46015 Valencia - Tel. 96 349 21 63

email: catedraemeritos@funcae.es - www.catedraemeritos.com

Autor:

© Amando García Rodríguez

Coordinan:

Vicente López Merino

Concha Albalat Criado

Salvador Aldana Fernández

Juan Cuenca Anaya

D. L.: V-1520-2008

Maquetación e impresión:

Gráficas Antolín Martínez. s.l.

Tel. 96 391 89 84 - www.grafamar.com

Esta publicación ha sido patrocinada por la Fundación de la Comunidad Valenciana.

“UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE VALENCIA”

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	9
---------------------	----------

1. LA PINTURA GÓTICA.....	15
----------------------------------	-----------

1.1. Introducción	15
1.2. El gótico lineal.....	19
1.3. El gótico italiano	25
1.4. Maestro de Villahermosa.....	28
1.5. Lorenzo Zaragoza	30
1.6. Pere Lembrí	33
1.7. El gótico internacional	34
1.8. Gherardo Starnina	36
1.9. Marzal de Sax	38
1.10. Pere Nicolau	39
1.11. Maestro de Almonacid.....	42
1.12. Maestro del Centenar	43
1.13. Jaime Mateu.....	45
1.14. Maestro del Burgo de Osma.....	46
1.15. Miguel Alcañiz	47
1.16. Antonio Peris.....	50
1.17. Gonzalo Peris	52
1.18. El gótico flamenco.....	55
1.19. Luis Dalmau	57
1.20. Luis Alimbrot.....	59
1.21. Jaime Baco, Jacomart	59
1.22. Juan Reixach	66
1.23. Maestro de San Lucas.....	69
1.24. Maestro de Altura.....	69
1.25. Bartolomé Bermejo	70

2. LA PINTURA RENACENTISTA	73
---	-----------

2.1. Introducción	73
2.2. Rodrigo de Osona	76

2.3. Francisco de Osona	78
2.4. Paolo de San Leocadio	80
2.5. Maestro de Perea	85
2.6. Maestro de Artés	86
2.7. Nicolás Falcó	87
2.8. Fernando Yáñez y Fernando Llanos.....	90
2.9. Miguel Esteve	95
2.10. Miguel de Prado	98
2.11. Maestro de Alcira	99
2.12. Felipe Pablo de San Leocadio	101
2.13. Vicente Macip	102
2.14. Juan de Juanes	107
2.15. Vicente Juan Macip.....	115
2.16. Miguel Juan Porta.....	117
2.17. Cristóbal Llorens	118
2.18. Nicolás Borrás	119
2.19. Juan Sariñena	121
2.20. Vicente Requena	125
2.21. Bartolomé Matarana	127
 3. LA PINTURA BARROCA	 131
3.1. Introducción	131
3.2. Características del barroco	132
3.3. Francisco Ribalta	136
3.4. Juan Ribalta	143
3.5. Vicente Castelló.....	144
3.6. Pedro Orrente	146
3.7. José Ribera	149
3.8. Jerónimo de Espinosa.....	155
3.9. Esteban March	159
3.10. Miguel March.....	161
3.11. Tomás Yepes	162
3.12. Antonio Palomino	164

3.13. Los seguidores de Palomino.....	167
3.14. Neoclasicismo y romanticismo	168
3.15. José Vergara	172
3.16. José Camarón.....	174
3.17. Salvador Maella	176
3.18. Vicente López.....	179
3.19. Otros pintores academicistas	185
4. LA PINTURA MODERNA	195
4.1. Introducción	195
4.2. La segunda mitad del siglo XIX.....	196
4.3. Joaquín Agrasot.....	198
4.4. Antonio Muñoz Degrain.....	200
4.5. Francisco Domingo.....	204
4.6. La escuela alcoyana	206
4.7. Ignacio Pinazo.....	211
4.8. José Benlliure.....	217
4.9. Cecilio Pla	219
4.10. Joaquín Sorolla	221
4.11. Antonio Fillol	228
4.12. Entre la tradición y la modernidad	229
4.13. José Mongrell	235
4.14. Manuel Benedito	238
4.15. Genaro Lahuerta.....	243
4.16. La segunda mitad del siglo XX	246

PRÓLOGO

El objetivo de este libro es presentar una visión panorámica de la historia de la pintura valenciana desde mediados del siglo XIII hasta finales del pasado siglo XX. Naturalmente, somos conscientes de que las primeras manifestaciones pictóricas se habían producido mucho tiempo antes, cuando los antiguos pobladores de estas tierras realizaron las extraordinarias pinturas rupestres encontradas en no pocos enclaves prehistóricos levantinos. En todo caso, dado que la naturaleza de estas primeras manifestaciones pictóricas es muy singular, y corresponden a un contexto social y cultural que nada tiene que ver con el que corresponde a nuestra historia posterior, no las hemos tomado en consideración en este texto. Tampoco vamos a hablar de las realizaciones que pudieran relacionarse con la época romana, visigótica o musulmana, dado que apenas se han conservado restos de ellas hasta nuestros días. Al margen de estas ausencias, el contenido del libro cubre más de siete siglos de historia de la pintura valenciana, cuyo estudio resulta apasionante por muchos motivos, entre los que habría que destacar ante todo el hecho de que a lo largo de todo ese tiempo la pintura valenciana alcanza con frecuencia un nivel de calidad muy elevado, con figuras y obras de primer orden en el panorama hispano e incluso internacional.

Es importante indicar que los materiales que se presentan en este libro no son originales, sino que han sido tomados de muy diversas fuentes. La aportación de su autor ha consistido sencillamente en recopilar y ordenar estos materiales dispersos, presentándolos en una forma coherente, equilibrada y clara, con una extensión razonable en

una obra de esta naturaleza. Nos parece oportuno indicar también que este libro está dirigido a un público general amplio, interesado en conocer las características y los elementos más significativos de la historia de la pintura valenciana. En cualquier caso, el autor se ha esforzado en elaborar un texto de lectura fácil y amena, sin renunciar en absoluto al necesario rigor. Hay que insistir en que este texto no está dirigido a especialistas, aunque es posible que algunos de los datos o informaciones que se recogen aquí sean también de utilidad para ellos. En particular, hemos sido muy cuidadosos en la selección de las referencias bibliográficas en que se ha basado la realización del presente trabajo. En la mayoría de los casos, se trata de publicaciones recientes y relativamente accesibles para cualquier lector que esté interesado en ampliar algún aspecto de nuestra exposición.

Como es natural, existen muchas formas posibles de describir lo que ha sido la pintura valenciana a lo largo de siglos de historia. En nuestro caso, nos ha parecido oportuno presentar los elementos básicos de esa historia a través de las personalidades de sus representantes más significativos. En cada caso, recordaremos cuál ha sido el contexto histórico y artístico en que todos ellos se han situado y mencionaremos sus obras más importantes por un motivo u otro, incluyendo en muchos casos unas sucintas descripciones de las mismas, sin omitir las claves históricas, estéticas o iconográficas que pueden contribuir a un mejor conocimiento y comprensión de las mismas por parte de los lectores.

Por razones metodológicas y prácticas, el autor ha estimado conveniente distribuir el contenido del libro en cuatro grandes capítulos. El primero de ellos está dedicado al estudio de la pintura gótica, es decir, al periodo de la historia de la pintura valenciana que abarca, más o menos, desde mediados del siglo XIII hasta finales del XV. Como tendremos ocasión de ver, aunque esta etapa se inicia de forma más que modesta, dadas las condiciones en que se produce, su desarrollo es muy rápido, hasta culminar en una situación de tal esplendor que ha inducido a que el siglo XV sea considerado como

el siglo de oro del arte y la cultura valencianos. Por lo que se refiere a las manifestaciones pictóricas, es más que evidente que tanto su calidad como su cantidad alcanzan en esta época cotas realmente irrepetibles, de la mano de artistas de tanta talla como Lorenzo Zaragoza, Gerardo Starnina, Marzal de Sax, Miguel Alcañiz, Gonzalo Peris, Jacomart o Juan Reixach, entre muchos otros, entre los que se incluyen no pocos maestros anónimos.

El segundo capítulo está dedicado al estudio de la pintura renacentista valenciana, con un contenido que abarca prácticamente todo el siglo XVI. En este tiempo, y gracias a las relaciones que la Corona de Aragón había establecido anteriormente con Italia, fortalecidas por el nuevo marco histórico y cultural que se produce con el nombramiento de dos Papas valencianos, se crean las condiciones adecuadas para abrir las puertas de Valencia (y, a través de aquí, de toda España) a la espléndida pintura renacentista italiana. En este complejo proceso jugarán un papel muy destacado pintores de tanto relieve como Rodrigo y Francisco de Osona, Fernando Yáñez, Fernando Llanos o Vicente Macip, sin que en este sentido se pueda olvidar la presencia en las tierras valencianas de un autor como Paolo de San Leocadio. Más tarde llegará la importante figura de Juan de Juanes, al que sucedió una extensa saga de discípulos y seguidores, que mantendrán la influencia de este gran maestro en el panorama pictórico valenciano durante largos años.

Bajo un título puramente convencional, el tercer capítulo está dedicado fundamentalmente al estudio de la pintura barroca y académica. Con todas sus peculiaridades y vicisitudes, este período se extiende, más o menos, desde los principios del siglo XVII hasta mediados del siglo XIX. Como representantes destacados de la pintura barroca valenciana, tendremos ocasiones de analizar las figuras de Francisco y Juan Ribalta, Pedro Orrente y Jerónimo de Espinosa, entre algunos otros, sin que podamos olvidar el caso singular del setabense José Ribera, cuya vida transcurrió casi en su totalidad en Italia. Más tarde nos encontraremos con los nombres de Esteban y

Miguel March, o con Antonio Palomino y sus muchos seguidores, que llenaron toda una época de la pintura valenciana. A ella le seguirá, ya a mediados del siglo XVIII, el academicismo, dentro del cual encontramos autores tan destacados como José Vergara, José Camarón, Salvador Maella o Vicente López, entre otros.

En el cuarto capítulo de este libro estudiaremos la que podríamos llamar pintura moderna. Al margen de cualquier otra consideración sobre esta etapa, no se puede ignorar su importancia intrínseca, sobre todo en lo que se refiere a la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, dominados por la presencia en la escena pictórica valenciana de autores tan importantes como Antonio Muñoz Degraín, Ignacio Pinazo, José Benlliure o Joaquín Sorolla, por mencionar tan sólo a algunos de los muchos y excelentes autores que llenaron esta espléndida etapa. Tras la desaparición de Sorolla, los pintores valencianos se debatieron durante bastante tiempo entre una tradición muy anclada en el regionalismo y una modernidad abierta a las pujantes vanguardias europeas. Creemos que las producciones pictóricas de José Mongrell, Manuel Benedito y Genaro Lahuerta ilustran perfectamente esa situación. Las consecuencias de la guerra civil y sus terribles secuelas, cuando numerosos artistas valencianos se vieron obligados a exiliarse o a abandonar sus intentos de renovación, merecen también ser recordadas. Nuestra exposición concluirá con una panorámica de las principales tendencias pictóricas que se producen durante la segunda mitad del pasado siglo, a las que aludiremos a través de algunas breves referencias a sus representantes más significativos.

Como conclusión de este prólogo, consideramos oportuno advertir que el modesto texto que ofrecemos a continuación no es el trabajo de un especialista en la materia, sino el resultado del interés de su autor por la historia del arte en general y por la pintura valenciana en particular, interés que ha sido estimulado a través de las enseñanzas recibidas de muchos expertos, personalmente o a través de sus publicaciones. A todos ellos, su más profundo reconocimiento.

El autor desea también hacer extensiva esta gratitud a todas aquellas personas o instituciones que han hecho posible la realización y publicación de este texto. Por último, y de forma muy especial, quiere expresar su agradecimiento a todos cuantos hagan el esfuerzo de leerlo, y de quienes solicita su benevolencia ante las limitaciones, defectos o errores que puedan advertir en el mismo.

Amando García Rodríguez

Valencia, Enero de 2008

1. LA PINTURA GÓTICA

1.1. INTRODUCCIÓN

El estudio de la pintura gótica valenciana es un tema apasionante por muchos motivos. Ese estudio presenta grandes dificultades, dado que se trata de un tema que está sometido todavía hoy a frecuentes revisiones, en las que, además de referirnos a maestros relativamente bien conocidos, hay que hablar también de numerosos artistas anónimos y de círculos pictóricos mal definidos. A todo ello habría que añadir la escasez e inseguridad de los datos en los que se basa la adjudicación de numerosas obras, así como la pérdida de muchas de ellas, que, en el mejor de los casos, sólo conocemos actualmente a través de fotografías antiguas o de algunas referencias documentales.

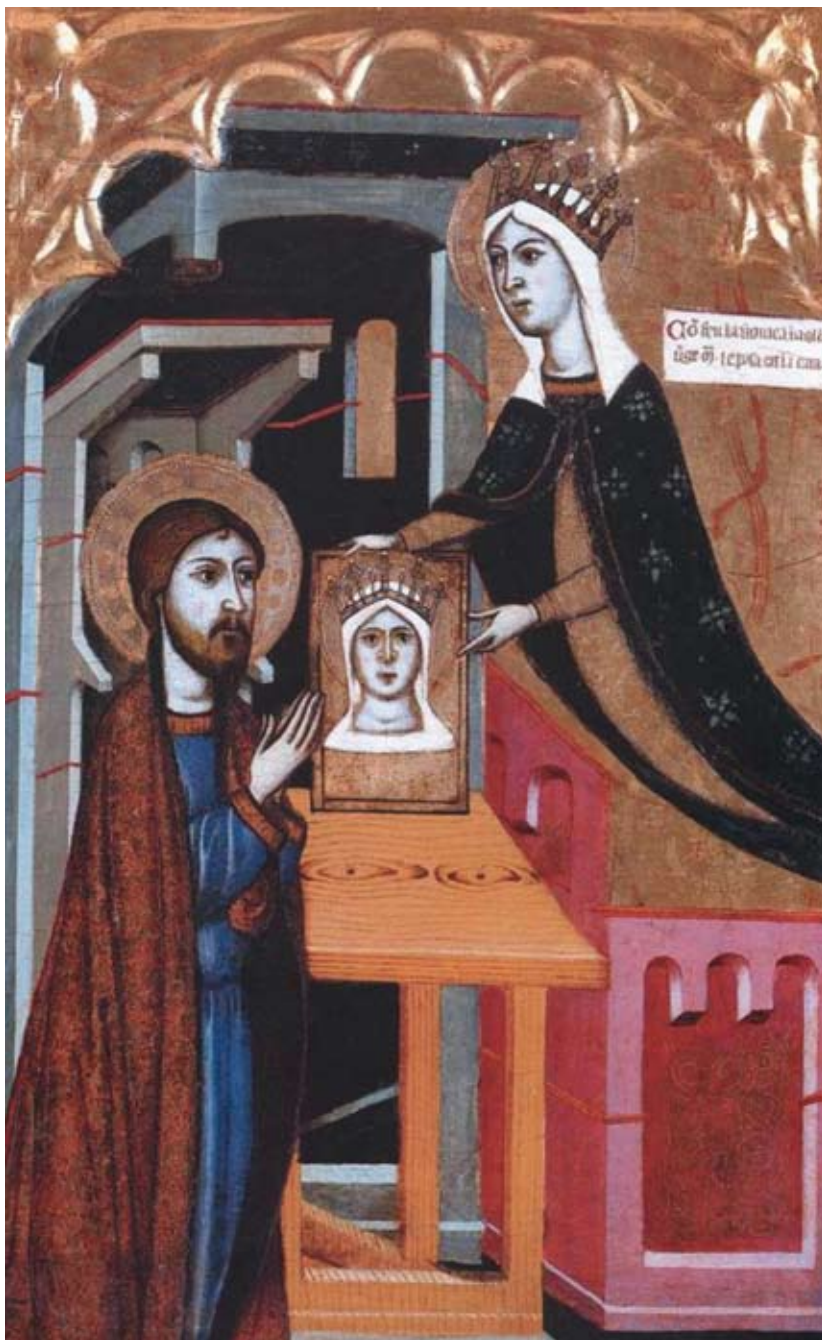
Ante todo, es necesario recordar que la pintura gótica en España cubre aproximadamente los siglos XIII, XIV y XV. En realidad, podemos considerar que este estilo se inicia en las últimas décadas del siglo XII, coexistiendo con las últimas manifestaciones de la pintura románica, con la que en ocasiones se fusiona, y finaliza a principios del siglo XVI, cuando da paso a las primeras formas renacentistas provenientes de Italia.

Nos parece importante mencionar también en esta introducción que la pintura en la Baja Edad Media, fundamentalmente de carácter religioso, tenía tres objetivos principales: adornar determinados edificios y espacios, evocar algunos acontecimientos importantes y

desempeñar una función pedagógica. Los dos primeros han sido algo inherente a la pintura a lo largo de toda su historia. El tercero tenía como fin el enseñar a los fieles de este tiempo lo que éstos no eran capaces de leer en los libros, que, por otra parte, sólo estaban al alcance de algunos privilegiados. Algunos autores se han referido a la pintura de este tiempo como la "literatura de los incultos".

A lo largo de los siglos XIII y XIV tuvo lugar una importante renovación de las ideas en la pintura, enriqueciendo el acervo de motivos y temas. Con la evolución de la pintura gótica desaparece poco a poco el sentido simbólico que había caracterizado el periodo artístico precedente, es decir, el románico. Las pinturas se convierten en una especie de "cuadros de historia", en los que se representan numerosas figuras. El realismo y la composición de las oportunas escenas alcanzan tal perfección que las hacen fácilmente comprensibles para todas las gentes de la época. Todo parece indicar que se está iniciando el largo camino hacia el naturalismo, que triunfará plenamente a lo largo del siglo XV. Por otra parte, la religión se humaniza. Dios deja de ser el ser omnipotente que vence a la muerte, para convertirse en un Dios-Hombre que sufre. La Virgen ya no es el trono de Dios, sino que se transforma en madre e intermediaria entre Cristo y la humanidad. En el gótico, los elementos iconográficos relacionados con el culto mariano son muy abundantes. La imagen amorosa de la Virgen con el Niño es sin duda una de los más difundidos y valorados.

En lo que concierne a los santos, la pintura se encargaba de rememorar su vida, martirio y muerte, así como los milagros que se les atribuían, para que de esta forma sirviesen de modelo a los creyentes. Aunque lo más frecuente eran las representaciones individualizadas de los santos, se dedicaba también una gran atención a las narraciones de sus vidas, inspirándose para ello en los relatos tomados, entre otras fuentes, de la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine. Para los cristianos de la época, las figuras de los santos tenían una gran importancia, puesto que eran sus protectores con-



Lorenzo Zaragoza
San Lucas recibiendo la verónica de la Virgen
Museo de Bellas Artes de Valencia

tra las adversidades de la vida cotidiana y, en última instancia, sus intercesores ante Dios.

En términos generales, los artistas medievales se limitaban a reproducir con mayor o menor acierto unos modelos predeterminados. No será hasta muy avanzada la etapa gótica cuando los pintores tengan una concepción teórica e iconográfica global de sus realizaciones. Habría que recordar también que los artistas se organizan corporativamente en cofradías y gremios, aunque, en un principio, los pintores están unidos a otros profesionales de naturaleza muy diversa. Por ejemplo, los pintores florentinos de comienzos del siglo XV están agrupados con los médicos, los boticarios y los comerciantes de especias. Más tarde, los pintores se congregaron bajo el patrocinio de San Lucas, basándose en la creencia de que este Evangelista había sido pintor. Era raro el maestro de alguna importancia que no se rodeara de varios aprendices y discípulos para que aprendieran las diferentes técnicas pictóricas y le ayudaran en la ejecución de las obras que le eran encargadas.

Una buena parte de las noticias que tenemos sobre la actividad de los pintores se recogen en los contratos redactados por los comitentes o personas que encargan la realización de las obras, en los que se suele hacer constar la naturaleza del tema elegido, los materiales a utilizar, el precio de dicha obra e incluso la fecha límite para la conclusión del trabajo. Casi todos los artistas de este tiempo trabajan por encargo. Su consideración social no tiene nada que ver con la que los artistas alcanzarán muy posteriormente. Los encargos reales o de la nobleza eran los que solían determinar la relevancia de las obras. En cualquier caso, no habría que olvidar que la burguesía, al menos a partir de un determinado momento histórico, será la que alcanzará el mayor protagonismo en este sentido. Es precisamente esa burguesía la que exigirá de los artistas unos ideales estéticos nuevos, de contenido mucho más intelectual, que hacia finales del siglo XV derivará hacia el arte renacentista.

1.2. EL GÓTICO LINEAL

Para tener una visión adecuada de la pintura gótica y de su evolución con el tiempo es necesario considerar por separado varias etapas. La primera de esas etapas corresponde al llamado gótico lineal, cuyo origen se sitúa en Francia y que cubre aproximadamente el periodo comprendido entre los años 1200 y 1300. El calificativo de "lineal" se refiere al hecho de que en esta etapa las figuras humanas y las formas más importantes aparecen remarcadas con un fuerte trazo oscuro. La técnica más utilizada en el gótico lineal es la pintura mural, basada en una mezcla de pigmentos naturales y agua de cal, aplicada en húmedo sobre una superficie enlucida con yeso o estuco.

En esta primera etapa de la pintura gótica, la persistencia de la estética del románico es evidente. En particular, la línea predomina sobre el color. Los colores son planos, sin gradaciones de tonos, y muy vivos. Los sentimientos se expresan siempre de forma grandilocuente y falta por completo la perspectiva. El nuevo espíritu gótico se caracteriza por la renovación de la iconografía, con la incorporación de fuentes tales como los Evangelios Apócrifos, al tiempo que destaca la atención concedida al carácter descriptivo de las escenas. Por otra parte, se pone de manifiesto una mayor suavización en los matices cromáticos, como resultado de una mayor preocupación de los pintores por la luz, un factor de gran importancia en la evolución temporal de la pintura gótica.

Como es natural, la conquista cristiana de las tierras valencianas, hacia mediados del siglo XIII, trajo consigo la interrupción de las formas culturales existentes previamente en estos territorios y supuso la necesidad de atender a una sociedad y a una religión diferentes a las anteriores. Por este motivo, en un principio, las primeras obras pictóricas preparadas para los lugares de culto improvisados cuando los cristianos se hicieron cargo de los nuevos territorios tuvieron que venir de fuera. Éste es tal vez el origen de determinadas imágenes pintadas de la Virgen (iconos), de gran



Gerardo Starnina
Retablo de fray Bonifacio Ferrer (detalle)
Museo de Bellas Artes de Valencia

devoción y fuertes recuerdos bizantinos, algunas de las cuales se han conservado hasta nuestros días.

Como ejemplos representativos de estos primitivos iconos importados se pueden mencionar los **Iconos de la Virgen de Monteolivete** que se conservan en la iglesia parroquial de Santa María de Monteolivete de Valencia. Se trata de unas obras con inequívocos ecos bizantinos y que proceden probablemente de Italia. Sobre estos antiguos iconos se relataban numerosas historias milagrosas que contribuyeron en gran medida a fomentar su culto.

Por razones fáciles de comprender, las primeras realizaciones pictóricas preparadas para los lugares de culto levantados tras la conquista cristiana de estas tierras fueron una trasposición apresurada de los frontales de tradición románica, tan abundantes en Cataluña y Aragón en las primeras décadas del siglo XIII. Las formas que la historiografía ha identificado con la denominación de "gótico lineal" se advierten con absoluta claridad en las más antiguas obras pictóricas valencianas que se conservan en la actualidad y que, en cualquier caso, deben corresponder a una fecha relativamente tardía, ya bien avanzado el siglo XIV. Estas obras se distinguen por los perfiles reciamente trazados, con un gusto muy acusado por los contornos curvilíneos y los rostros inexpressivos, que recuerdan fuertemente a los de las pinturas románicas.

La existencia documentada de más de noventa pintores en la ciudad de Valencia a lo largo de la primera mitad del siglo XIV no estuvo acompañada de talleres estables de pintura. Las pocas piezas que se han conservado de ese período no permiten trazar actualmente un esquema claro y coherente de lo que debió ser la actividad pictórica valenciana en este tiempo. Al contrario de lo que sucede en Cataluña o Aragón, donde existe un número bastante elevado de obras de esta época (una buena parte de ellas en el Museo Nacional de Arte de Cataluña), en Valencia el gótico lineal tiene muy poca representación.

Entre las muestras conocidas, cabe destacar las ***Pinturas murales de la catedral de Valencia***. Estas pinturas decoran una cámara secreta existente en la catedral de Valencia, situada a unos cinco metros de altura sobre la puerta de la sacristía mayor de dicha catedral (el acceso a esta cámara sólo se puede hacer con una escalera de mano). Estas pinturas fueron descubiertas en el año 1939 y se han conservado en relativo buen estado gracias precisamente a lo inaccesible del emplazamiento en que se encuentran. Se cree que, en 1256, el rey Luis I de Francia entregó a Jaime I una de las espinas de la corona de Jesús, una reliquia muy apreciada en aquel tiempo, que se quiso depositar en un lugar seguro de la catedral, construido tal vez con la finalidad específica de guardar reliquias de especial valor. La calidad de las pinturas es extraordinaria, estructurándose en tres zonas, a manera de un tríptico. En ellas se representan diversas escenas de la Pasión de Cristo, con una imagen de la ciudad de Jerusalén al fondo. Los colores utilizados cubren una gama muy reducida, a base de ocre, marrón, azul pálido y negro. Esta simplicidad acentúa el efecto dinámico de la composición y la expresividad de la narración.

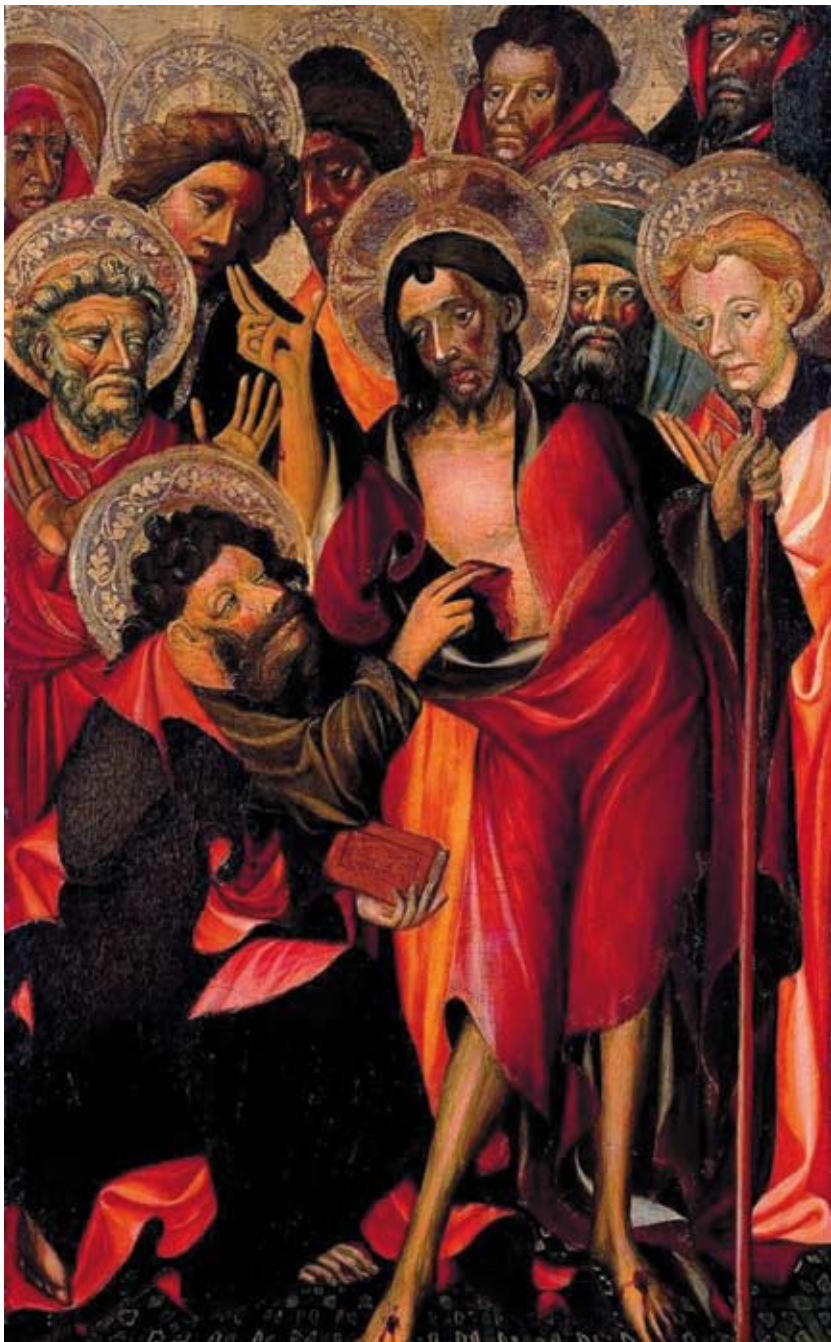
Otro excelente ejemplo del estilo gótico lineal en las tierras valencianas lo tenemos en las ***Pinturas murales de la iglesia de la Sangre de Liria***, de las que actualmente sólo se conservan algunos pocos restos muy deteriorados en la techumbre de este edificio y en las capillas laterales de su lado derecho. Estas pinturas representan dos ciclos, uno referido a Santa Bárbara y el otro a San Pedro de Verona. La cronología es incierta, situándose hacia el año 1300. La autoría corresponde probablemente a algún pintor venido del Norte. En una de las escenas representadas en el primer ciclo se muestra a Santa Bárbara regalando sus bienes a los pobres. En una de las capillas se conserva, en condiciones bastante mejores que las anteriores, un panel con la escena del martirio de San Pedro de Verona, pintada sobre un fondo rojo y encuadrada por un marco de tradición románica. En este caso, el Santo aparece arrodillado, con la cabeza

cortada por una herida y el pecho atravesado por una espada que sostiene su ejecutor. La escena responde a un expresionismo un tanto ingenuo, propio de un pintor con una técnica elemental.

Además de estas pinturas, y correspondientes a la misma época, habría que citar también la existencia de ***Otras pinturas de la iglesia de la Sangre de Liria***. Nos referimos a las dos pinturas del frontal con las imágenes de San Antonio Abad y San Bartolomé, actualmente perdidas, y a los fragmentos de otro frontal reutilizado en la techumbre de esta iglesia, en el que se representan algunas escenas del Calvario. El frontal con las figuras de San Antonio y San Bartolomé (que hoy conocemos sólo a través de fotografías) se estructuraba a modo de un tríptico, con las figuras de estos dos santos en el centro y escenas de su vida o martirio a ambos lados. Los rostros de estos dos personajes son muy inexpresivos, con el esquematismo propio del gótico lineal.

La influencia catalana en este tiempo se manifiesta con gran claridad en las ***Pinturas murales del hospital del Buen Pastor de Liria***. Estas pinturas representan los temas del *Calvario* y de la *Anunciación* y, desgraciadamente, han sido objeto en el pasado de muchos repintes, por lo que resulta bastante arriesgado especular ahora sobre su cronología. Su autor parece ser un artista conocedor de los recursos técnicos usuales en la pintura gótica lineal, aunque se cree que esta obra fue realizada en realidad en una fecha bastante tardía, probablemente hacia finales del siglo XIV o principios del XV.

Parece oportuno mencionar también la ***Decoración de la techumbre de la iglesia de la Sangre de Onda***. Se trata de una de las denominadas “iglesias de reconquista” valencianas, con una sola nave dividida por cuatro arcos de diafragma. Originalmente, las vigas y el entramado de la techumbre estuvieron cubiertos de pinturas, aunque de todas ellas sólo se han conservado algunos pocos restos, consistentes en dos franjas de color rojo, negro y amarillo sobre las cuales alternan un escudo y una cruz (emblemas de la Orden de San Juan de Jerusalén), junto con otros elementos heráldicos.



Marzal de Sax
Incredulidad de Santo Tomás
Museo de la Catedral de Valencia

Otro ejemplo interesante de gótico lineal valenciano son las ***Pinturas del sepulcro de Fray Ramón Albert en el Monasterio del Puig***. Estas pinturas fueron realizadas hacia 1333, fecha del fallecimiento de este religioso, que era Maestro general de la Orden de la Merced. Hay que lamentar que este sepulcro fuera destruido durante la guerra civil (1936). En su cara anterior se mostraba la figura yacente del difunto, mientras que en la parte superior se representaba a este mismo personaje en actitud orante, con un ángel a cada lado.

1.3. EL GÓTICO ITALIANO

El segundo período de la pintura gótica, conocido como gótico italiano, se extiende aproximadamente entre los años 1300 y 1400. Este estilo surgió en las ciudades italianas durante la primera mitad del siglo XIV y llegó muy pronto hasta Avignon (sede de la corte pontificia), Bohemia y Cataluña. Los orígenes de esta nueva etapa hay que buscarlos en la tradición pictórica bizantina, que se mantuvo con gran fuerza en Italia durante todo el siglo XIII, coincidiendo con el período del gótico lineal en el resto de Europa.

En este tiempo aparece también la pintura al temple sobre tabla (basada en el uso del huevo como aglutinante de los pigmentos). Hay que señalar que la pintura al temple presenta muchos problemas. El secado es bastante rápido, lo que dificulta la corrección de posibles errores. Otro inconveniente importante de esta técnica es la falta de brillo de los colores.

La influencia italiana se caracteriza por la orientación de las pinturas en torno a la representación espacial, a los estudios anatómicos y a la valoración de la luz, tanto por lo que respecta al volumen de las figuras como en cuanto a los matices cromáticos. Básicamente, son dos las escuelas artísticas italianas que influyen directamente en la pintura española de esta época, la florentina y la sienesa. La escuela florentina, personificada por Giotto y sus seguidores, se distingue por la plasticidad en la estructuración de sus composiciones, por su preocupación por resaltar los estudios anatómicos y por conceder a

las figuras un evidente sentido hacia el monumentalismo. La escuela sienesa toma como punto de partida los esquemas compositivos bizantinos, aunque superando su hieratismo y su repertorio. Hay que señalar que la influencia florentina encontró en España un menor eco que la influencia sienesa. En la tendencia estética de origen sienés predominan las líneas sinuosas, así como las matizaciones en el color. Sin lugar a dudas, el centro más importante de la escuela sienesa en la pintura gótica de la península es Cataluña. Los principales maestros catalanes de este tiempo son Ferrer Bassa (considerado como el introductor de la pintura *trecentista* italiana en estas tierras), Ramón Destorrents, y los hermanos Juan, Francisco, Jaime y Pedro Serra.

Durante la primera mitad del siglo XIV no parece que exista en Valencia ningún taller de pintura que pueda competir en calidad con los catalanes. Por esta razón, cuando los franciscanos deciden instalar un retablo en una capilla del desaparecido convento de San Francisco de Valencia, se ven obligados a encargarlo a Ferrer Bassa, aunque esta obra quedó inconclusa por la muerte del pintor, acaecida en 1348. Cuando unos años más tarde se decide encargar un retablo para la capilla del palacio real de Valencia, Pedro IV el Ceremonioso tiene que recurrir a otro pintor catalán, Ramón Destorrents. Lamentablemente, ninguna de estas obras ha llegado hasta nuestros días.

En la capilla de San Miguel, en el pueblo de Pedralba, se conserva hoy una escena de la **Anunciación** realizada por un taller conocedor de la pintura sienesa. Se trata de un trabajo con un claro sentido del espacio, en el que los personajes se representan en actitudes acordes con la historia que se pretende relatar. Todas estas cualidades responden al lenguaje del gótico italiano.

La única obra de este tiempo que se sale de esta línea es el **San Miguel** de la iglesia de Sot de Ferrer (que se mostró al público en la exposición de *La Luz de las Imágenes* celebrada hace unos años en Segorbe). Se trata sin duda de una obra importada de Italia o realizada por algún artista italiano que visitó Valencia. Esta valiosa

tabla fue pintada en la segunda mitad del siglo XIV. Se trata de un trabajo muy refinado, con un fuerte cromatismo.

Dentro de las escasísimas obras pictóricas conocidas del gótico italiano en tierras valencianas, merece especial mención el **Retablo de Santa Bárbara** de la ermita del mismo nombre de Cocentaina (Alicante), pintado entre 1350 y 1375. En la tabla central de este retablo aparece la figura de la Santa sentada sobre un trono ricamente decorado. A sus pies se arrodillan los donantes del retablo, un caballero y una dama. En el ático se ofrece la escena del Calvario. En las calles laterales se muestran doce escenas diferentes de la vida de esta Santa y de su martirio. Este retablo ha sido restaurado en fecha reciente. Su autor debió ser un artista muy italianizado, especialmente bien dotado para el modelado de las telas y la captación de los volúmenes. En ocasiones se ha especulado sobre la posible colaboración entre el autor anónimo del retablo de Cocentaina y el catalán Ferrer Bassa en la realización del retablo destinado al convento franciscano de Valencia, del que ya hemos hablado anteriormente.

El **Retablo de Santa Lucía** de Albal (Valencia), pintado igualmente en el segundo tercio del siglo XIV, y del que sólo se conservan fotografías, presenta una estructura similar a la del retablo anterior y muestra también una influencia italiana directa. No se sabe con seguridad quién fue el autor de este retablo. Algunos autores lo han atribuido a Francisco Serra II, hijo del pintor catalán de ese mismo nombre, que fue desterrado desde Barcelona a Valencia, y de quien existe constancia de que trabajó activamente en esta ciudad al menos hasta el año 1394. Esta obra es de calidad inferior a la del retablo de Cocentaina que acabamos de mencionar, aunque la expresividad de los rostros y la articulación de las figuras están perfectamente logrados. El cuerpo central del *Retablo de Santa Lucía* mostraba la imagen glorificada de esta santa de Siracusa. En las calles laterales se representaban con gran naturalismo doce escenas diferentes del martirio de la santa. El retablo estaba rematado por la escena del Calvario y las imágenes de la Virgen Anunciada y de San Gabriel.

1.4. MAESTRO DE VILLAHERMOSA

Todos los historiadores coinciden en afirmar que la producción pictórica del denominado Maestro de Villahermosa presenta un gran interés. Aunque las obras atribuidas a este autor anónimo son muy abundantes, la elección de este nombre se relaciona con los tres retablos que realizó para la iglesia parroquial de Villahermosa del Río (Castellón). Estos tres retablos se pintaron entre 1379 y 1390, y en ellos se manifiesta ya alguna influencia de los modelos del gótico internacional y un evidente deseo de acercarse a esos modelos a través de la introducción de un cierto dinamismo en algunas de las escenas representadas, aunque siempre dentro de los esquemas básicos del gótico italiano.

La clarificación definitiva de la personalidad del Maestro de Villahermosa sería clave para la comprensión de los orígenes de la pintura gótica valenciana, dado que este pintor ha encabezado frecuentemente todos los estudios sobre la pintura en Valencia. Este hecho explica que se haya hecho un gran esfuerzo para tratar de identificarlo. A título de ejemplos, bastará con recordar aquí que Saralegui lo identificó con Francesc Serra hijo, en tanto que Pitarch lo hizo con Lorenzo Zaragoza. En todo caso, es evidente que la producción de este autor anónimo muestra una clara influencia de la pintura catalana.

Entre las numerosas obras que se atribuyen al Maestro de Villahermosa, hay que referirse, en primer lugar, a los tres retablos pintados para la iglesia de esta población castellonense. El **Retablo de la Eucaristía** muestra con gran claridad la predilección de este pintor por las composiciones simétricas, por la isocefalia de los personajes representados y por la utilización de colores vivos. Este artista cuida mucho los fondos de los cuadros y lo hace sin recurrir a la clásica utilización de dorados, sino dotándolos de arquitecturas muy definidas, una cualidad propia de la pintura sienesa.

En el **Retablo de la Virgen**, que se encuentra también en Villahermosa del Río, al igual que sucede con el *Retablo de la Virgen*



Maestro del Centenar
Retablo de San Jorge (detalle)
Victoria and Albert Museum. Londres

procedente de Chelva o en la tabla de la *Virgen de la Leche* procedente de Albarracín (conservados ahora en el Museo Nacional de Arte de Cataluña), se representa a la Madre de Dios amamantando al Niño como Virgen de la Humildad, un modelo utilizado profusamente por los hermanos Serra. En el caso del retablo de Villahermosa, las figuras de la Virgen y el Niño están acompañados por San José y ángeles músicos, en una escena que se recrea en los detalles ornamentales, como se puede apreciar en los bordados del manto de la Virgen.

La tercera de las piezas de Villahermosa del Río es el **Retablo de San Esteban y San Lorenzo**. Al igual que sucede con el *Retablo de la Eucaristía* antes mencionado, este retablo nos muestra a un artista de evidente influencia italiana, concretamente sienesa, en los gestos, las actitudes y las arquitecturas, con un marcado gusto por la representación frontal y el detallismo caligráfico, como se puede apreciar en la vestimenta de los dos santos de la tabla central, que parece apuntar ya hacia el estilo internacional.

1.5. LORENZO ZARAGOZA

La situación de los talleres de pintura valencianos hacia finales del siglo XIV (con artistas como Simó Despuig o Bernat Pelegrí, entre otros) no debía de complacer demasiado a los Jurados de la Ciudad, que en el año 1374 pidieron a Lorenzo Zaragoza (considerado como el mejor pintor de Barcelona por el rey Pedro IV el Ceremonioso) que se instalara permanentemente en Valencia. Es a partir de la presencia de este pintor en esta ciudad cuando se puede hablar con absoluta propiedad de un centro pictórico consolidado en la misma. Su llegada a Valencia supuso la introducción definitiva en las tierras valencianas del arte desarrollado por los maestros de la escuela catalana.

En consecuencia, Lorenzo Zaragoza es una figura clave de la historia de la pintura valenciana en la transición entre los siglos XIV y XV. Sabemos que este importante pintor nació en Cariñena y que trabajó en Barcelona desde 1363 hasta 1373, y en Valencia desde 1374 hasta 1406, fecha de su muerte. Se sabe también que Lorenzo Zaragoza pintó numerosos retablos para varios lugares del Reino de

Valencia, todos documentados, aunque lamentablemente ninguno de ellos se ha conservado hasta nuestros días.

En particular, es importante mencionar que en el Museo de Bellas Artes de Valencia se conservan cuatro tablas de este pintor, que representan ***Cuatro escenas de la vida de San Lucas***. Habría que recordar que estas pinturas al temple y oro sobre tabla fueron atribuidas en el pasado al ya citado Maestro de Villahermosa. La fecha de realización de estas tablas, procedentes del retablo del gremio de carpinteros en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia, se sitúa hacia 1370, por lo que seguramente éstas son las pinturas más antiguas que se guardan en dicho Museo. Cada una de estas tablas lleva en lo alto un letrero referido a los pasajes representados. Se trata de *San Lucas recibiendo la Verónica de la Virgen*, *San Lucas escribiendo su Evangelio al dictado de la Virgen*, *San Lucas recibido como discípulo de San Pedro* y *la Admisión de San Lucas en el Colegio Apostólico*. Entre las características que definen el estilo de estas tablas hay que destacar especialmente la carencia de perspectiva y la simplicidad de la composición, reforzada por la verticalidad de los elementos arquitectónicos y las figuras humanas. Las cabezas de los personajes son de tamaño desproporcionado (la macrocefalia es una característica importante del gótico italiano) y sus rostros carecen de expresividad.

Es muy probable que la tabla central de este retablo de San Lucas fuera la ***Natividad de Jesús*** que se conserva actualmente en la Hispanic Society de Nueva York. La escena representada es rigurosamente simétrica, con la figura de Jesús en el centro, la Virgen y San José a cada uno de los lados y un asno y un buey en el fondo. En esta tabla llama la atención el gran cuidado con que se representan algunos detalles, como podemos advertir en el pelo y la barba de San José o en la vestimenta de la Virgen. El pesebre sobre el que descansa el cuerpo del niño trata de introducir una impresión de perspectiva.

El ***Retablo de la Virgen, San Martín y Santa Ágata***, realizado hacia el año 1394 y conservado durante siglos en la ermita de San



Miguel Alcañiz
Retablo de la Santa Cruz
Museo de Bellas Artes de Valencia

Roque de Jérica (Castellón), de donde desapareció tras la guerra civil, estuvo relacionado con un documento en el que se alude a una obra realizada por Lorenzo Zaragoza. Sin embargo, esta atribución no es aceptada de forma unánime, dado que en este retablo (que hoy conocemos solamente por fotografías) aparecen algunas características propias de la pintura valenciana posterior, como la elegancia en los pliegues de las telas de las vestimentas, los rostros expresivos de algunos personajes o los fondos dorados con grabados en relieve.

Para concluir este apartado, habría que mencionar también que la tabla de ***San Francisco y Santa Catalina***, que se conserva ahora en el Museo de Bellas Artes de Valencia, responde plenamente al estilo de Lorenzo Zaragoza. Algunos especialistas suponen que este trabajo fue realizado por alguno de sus seguidores durante el segundo decenio del siglo XV. En este mismo Museo se conserva igualmente una tabla en la que se representa una ***Resurrección de Cristo***, atribuida al obrador de Lorenzo Zaragoza. Esta tabla debió formar parte en su día de un retablo sobre los gozos de la Virgen (desaparecido), y formaba parte de la Colección Orts-Bosch donada recientemente a este museo.

1.6. PERE LEMBRÍ

Es importante señalar que, hacia finales del siglo XIV, en las tierras del norte del Reino de Valencia, existían muchos talleres de pintores, establecidos sobre todo en las ciudades de San Mateo y Morella. La pintura producida por la denominada Escuela del Maestrazgo, de evidente influencia catalana, aunque abierta también a los ecos que llegaban de la capital, se conoce actualmente bastante bien a través de la documentación. Sin embargo, al igual que sucede en el caso de la ciudad de Valencia, es difícil hacer corresponder las escasas obras que se han conservado hasta ahora con la documentación existente. Un pintor destacado de esta zona geográfica es Pere Lembrí, de quien se tienen varias referencias documentales desde 1399 hasta la fecha de su muerte, que tuvo lugar hacia 1422. En su producción pictórica se ponen de manifiesto con claridad tanto las influencias catalanas como las valencianas.

En su ***Retablo de la Virgen y San Juan*** (desaparecido), destaca sobre todo la figura de Cristo en la cruz, cuyo cuerpo aparece inclinado hacia un lado, y la imagen de Santa Bárbara entronizada, que se muestra en la tabla inferior derecha. Otra obra atribuida también por los historiadores a Pere Lembrí es un ***San Cristóbal***, una pintura al temple sobre tabla que se conserva ahora en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Recientemente se han suscitado algunas dudas sobre esta autoría, por lo que algunos historiadores prefieren hablar más bien de un anónimo Maestro de Albocácer, activo en Tortosa y Morella durante el primer tercio del siglo XV. Las dimensiones de esta tabla y ciertos detalles pictóricos han hecho pensar que puede tratarse de un trabajo autónomo y no de la tabla central de un retablo. Es interesante recordar que en el siglo XV se mantenía la creencia de que la devoción a este santo protegía de una muerte súbita, lo que propició la presencia de sus imágenes en muchos templos.

Algunos historiadores han atribuido también a Pere Lembrí la autoría de las ***Tablas de la techumbre del Ayuntamiento de Cinc-torres***, en las que se representan diferentes imágenes, entre ellas una de San Pedro. Sin embargo, otros autores consideran que esta asignación es insegura y prefieren atribuir las a un pintor anónimo conocido generalmente como Maestro de Cinc-torres. Esta obra es una muestra de la calidad de la pintura que se hacía en esa zona, sin nada que envidiar a la de la ciudad de Valencia en la misma época.

1.7. EL GÓTICO INTERNACIONAL

El llamado gótico internacional se manifiesta a mediados del siglo XIV y perdura unos cien años. Las obras de este estilo se caracterizan por su fuerte realismo, aunque la idealización no está ausente del todo. El carácter sagrado de las escenas religiosas desaparece en beneficio de una concepción mucho más mundana, rechazando cualquier concesión al dramatismo. El interés por la fisonomía humana se acentúa en el desarrollo de los retratos. El nuevo estilo se extiende por toda Europa gracias a que los artistas se van desvinculando poco a poco del anterior mecenazgo eclesiástico, poniéndose al servicio

de las diferentes cortes o trabajando incluso para la burguesía. Los grandes señores viajan a menudo acompañados de sus pintores, los ceden a otros personajes o los envían a otras regiones con el fin de ampliar sus conocimientos.

En el gótico internacional no hay ningún protagonismo del fondo, siendo éste generalmente dorado. El oro en el gótico es un símbolo de la luz pura, que está cerca de lo divino. En el espacio celestial dorado, alejado de la realidad, se sitúan escenas de Vírgenes y Santos, así como la propia imagen de Dios. Las figuras humanas suelen ser muy alargadas, sin respetar el canon clásico. Los rostros de los personajes son muy expresivos, y a veces caricaturescos. Los ropajes, de acuerdo con la moda de la época, se mueven en múltiples y suaves curvas, que acentúan el carácter amanerado de las representaciones. El deseo de relatar se manifiesta claramente en la afición por lo anecdótico, así como por la importancia que se concede a los paisajes y a la presencia de arquitecturas más o menos artificiosas. Las proporciones entre los diferentes elementos de una composición no tratan de reflejar la realidad, dado que lo que interesa sobre todo son las imágenes de nuestro entorno y no la belleza ideal. Las obras poseen un marcado carácter narrativo, orientado a la culturización de los fieles a los que esas obras van destinadas. Los personajes representados suelen estar caracterizados por una gran rigidez. La figura de Cristo se muestra de forma humanizada y con frecuencia se le presenta sufriendo.

Durante el último decenio del siglo XIV, un hecho muy importante vino a modificar considerablemente la situación existente en Valencia en relación con la pintura. En aquel tiempo, esta ciudad estaba destronando económicamente a su gran rival del norte, Barcelona. Entre los años 1392 y 1394 el rey Martín I el Humano fijó su residencia en Valencia, estableciendo en esta ciudad una Corte muy brillante. Fue necesario instalar retablos en muchas capillas de la catedral, iglesias y conventos de la ciudad. Para atender esta excepcional demanda, un objetivo imposible de alcanzar con los escasos talleres locales,

fueron llamados a Valencia muchos pintores extranjeros, venidos de Italia, Francia y centro de Europa, como se demuestra por diferentes factores de tipo estilístico y por las pruebas documentales de que disponemos. Es entonces cuando se produce la eclosión de la pintura gótica internacional en Valencia, que corresponde a una época de excepcional esplendor en la pintura valenciana, cuya calidad iguala a lo mejor que se pintaba en esos mismos años en toda Europa.

1.8. GHERARDO STARNINA

La extraordinaria calidad del *Retablo de fray Bonifacio Ferrer*, que se conserva hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia, así como determinadas afinidades estilísticas, han llevado en fecha reciente a la conclusión de que su autor fue Gherardo Starnina, también conocido con el nombre de Gherardo di Jacopo, un pintor de origen florentino nacido en 1370 y que residió en Valencia entre 1395 y 1401. Se sabe que con anterioridad Starnina trabajó en la catedral de Toledo. Su última obra conocida en tierras valencianas fueron los decorados para la entrada del rey Martín I el Humano en la ciudad de Valencia, un trabajo realizado junto con Marzal de Sax y Pere Nicolau.

El ***Retablo de fray Bonifacio Ferrer***, conocido también como *Retablo de los Sacramentos*, es una obra fundamental del gótico internacional europeo, destacando tanto por su enorme calidad como por su estado de conservación. Este retablo perteneció a la Cartuja de Porta Coeli (en la localidad de Serra) y fue encargado por Bonifacio Ferrer, hermano del dominico San Vicente Ferrer, que lo donó a dicho monasterio cuando tuvo lugar su ingreso en el mismo.

El *Retablo de fray Bonifacio Ferrer*, realizado con la técnica de temple y oro sobre tabla, corresponde al principio del gótico internacional en Valencia. La realización de este retablo debió tener lugar entre 1396 y 1398, coincidiendo con las fechas en que Bonifacio Ferrer ingresó en la cartuja. De estructura muy simple, el *Retablo de fray Bonifacio Ferrer* consta de tres calles verticales con una escena en cada una. La calle central representa la escena del *Calvario*, con la Virgen desmayada. De la llaga del costado de Cristo manan siete hilos

de sangre que concluyen en otros tantos medallones con la imagen de los siete Sacramentos a través de otras tantas escenas de sabor cotidiano. Las calles laterales representan la *Conversión de San Pablo* y el *Bautismo de Cristo*. En la *Conversión de San Pablo* no se muestra al santo después de haber sido tirado a tierra, sino que se opta por el momento más dramático de esta historia, el instante mismo en que aquél cae del caballo. En el *Bautismo de Cristo* se representa el momento en que San Juan Bautista recoge con una copa el agua del río Jordán para bautizar a Cristo, que está en pie, una fórmula bastante insólita, de la que se podrían encontrar algunos precedentes en las obras de la escuela de Bolonia. En la espiga central de este retablo se representa el *Juicio Final*, y en las laterales la *Anunciación de la Virgen*. La predela contiene cinco recuadros. En el centro aparece el cuerpo de Cristo muerto sostenido por unos ángeles. En el recuadro de la izquierda se representan las figuras del donante y sus dos hijos varones. En el de la derecha, vemos a la esposa del donante y sus siete hijas, todas ellas fallecidas en una epidemia de peste que afectó en aquellos años a la ciudad de Valencia. En los otros recuadros de la predela se muestra la *Lapidación de San Esteban* y la *Degollación de San Juan Bautista*. En las finas entrecalles se representan figuras de Santos y Profetas.

La iconografía de este retablo es sumamente compleja, no en cuanto a lo que representa cada una de las imágenes sino al significado profundo de lo representado. Es muy original la forma en que se presentan los Sacramentos (encerrados en pequeños marcos polilobulados), así como las dos escenas de los laterales (la conversión de San Pablo y el bautismo de Jesús). El mensaje del retablo es el de la fuerza de la Gracia como un don de Dios que brota de Cristo en la cruz y se transmite a través de los Sacramentos. La escena en la que se representa a San Pablo cayendo del caballo nos recuerda que la Gracia es la fuerza transformadora de los hombres. Cabe recordar que, hasta que tuvo lugar este hecho, Saulo había sido un implacable perseguidor de los cristianos, participando directamente en la lapidación de San Esteban.

En el aspecto estético, en el *Retablo de fray Bonifacio Ferrer* sobresale el cuidadoso estudio de la volumetría de las figuras, que se consigue por medio de sombras, como sucede, por ejemplo, en el cuerpo de Cristo. En las figuras vestidas se aprecia el interés del pintor en hacernos ver la anatomía de los cuerpos por medio de juegos de luces y colores. Asimismo, se pone un gran cuidado en la definición del espacio, como podemos apreciar en el recuadro del sacramento del matrimonio, que tiene lugar en el interior de una iglesia en la que se aprecia la profundidad y los distintos elementos arquitectónicos que se muestran en ese espacio. Todos estos detalles resultan nuevos para la pintura valenciana, como sucede en la escena del Bautismo, en la que se aprecia con gran claridad el efecto del agua del río Jordán que cubre casi totalmente las piernas de Cristo y parece que las haga vibrar. En esta misma escena destaca igualmente un escorzo de la paloma que avanza en dirección al espectador, en una convincente sensación de realismo.

Otra muestra de la actividad pictórica de Starnina en tierras valencianas la encontramos en las tablas de una ***Predela de la Pasión*** que formaba parte de un retablo dedicado a la *Pasión de Cristo*, y que se encontraba en la iglesia parroquial de Collado, una pequeña localidad próxima a Alpuente (Valencia). Por desgracia, de este retablo sólo se han conservado las cuatro tablas que constituyen dicha predela, una *Lamentación*, un *Santo Entierro*, un *Camino del Calvario* y una *Flagelación*.

1.9. MARZAL DE SAX

Marzal de Sax es una de las grandes figuras del gótico internacional en las tierras valencianas, junto con la de Gherardo Starnina y la que representa Pere Nicolau y su taller. Existen pruebas documentales de que Marzal de Sax, probablemente alemán de nacimiento (el nombre de Sax se refiere tal vez a la región de Sajonia), residió en la ciudad de Valencia a partir de 1390. Un par de años más tarde fue el encargado de llevar a cabo en la desaparecida Casa de la Ciudad de Valencia (junto al Palacio de la Generalidad) una pintura mural en

la que se representaba un *Juicio final*, y recibió también el encargo de realizar varios retablos para la catedral de Valencia. Se sabe que en el año 1410, fecha de su muerte, este pintor estaba hundido en la más absoluta miseria.

A Marzal de Sax se le puede atribuir una única obra documentada con total seguridad. Nos referimos a ***La incredulidad de Santo Tomás***, una pintura al temple sobre tabla pintada en el año 1400 que se conserva actualmente en el Museo catedralicio de Valencia. Se trata del resto de un retablo destinado a una capilla dedicada a este apóstol en la Catedral de Valencia.

En *La incredulidad de Santo Tomás*, los apóstoles aparecen reunidos en un grupo muy compacto en torno a la figura de Cristo e invaden totalmente el espacio pictórico, no concediendo ninguna importancia al lugar concreto en el que se produce el hecho narrado. Esta escena se solía representar aislando a los dos personajes principales, que quedaban así resaltados, apareciendo, bien solos, bien rodeados de los demás apóstoles, que se repartían en dos grupos laterales. En esta tabla destaca la congestión del espacio y el protagonismo de las figuras de rasgos exagerados, casi caricaturescos en algunos casos. Marzal de Sax representa aquí rostros afilados de grandes narices y enormes ojos de expresiones sombrías que parecen haber sido tallados en madera en lugar de pintados. Las anatomías de los personajes son esquemáticas y pierden por completo su relieve bajo los gruesos ropajes. En esta tabla, muy maltratada por el fuego en la guerra civil (1936), cabe destacar tanto la seguridad en el dibujo como la amplia variedad de los rostros, que presentan una cierta asimetría que contribuye a su expresividad, un rasgo propio de la pintura germánica.

1.10. PERE NICOLAU

El pintor de origen catalán Pere Nicolau aparece en Valencia en 1390, fecha en la que participa en la selección de nuevos candidatos para trabajar en la decoración del coro de la catedral. Es entonces pintor y ciudadano de esta ciudad, y como tal aparece documenta-

do en diferentes ocasiones, hasta 1408, fecha de su fallecimiento. Sabemos que en 1403 el rey le adquirió un retablo dedicado a los *Siete Gozos de la Virgen*, destinado a la cartuja de Vall de Crist, en la localidad castellonense de Altura. Parece ser que, entre los años 1399 y 1405, este pintor realizó seis retablos para la catedral de Valencia, dos de ellos en colaboración con el ya citado Marzal de Sax. Se sabe igualmente que Pere Nicolau llevó a cabo otros trabajos en diferentes lugares del Reino de Valencia e incluso más allá de sus confines, en las provincias de Teruel y Cuenca. Pere Nicolau fundó un importante taller de pintura, cuya actividad fue continuada por sus discípulos más dotados hasta mediados del siglo XV.

Desde el punto de vista cronológico, el primer trabajo conocido de Pere Nicolau es una ***Virgen de la Humildad***, conservada actualmente en el Museo del Prado de Madrid. A pesar de la influencia sienesa que manifiesta, esta obra ofrece características inequívocamente valencianas. Su composición difiere de la mayoría de las versiones existentes de este tema. Esta cualidad se aprecia sobre todo en el manto de la Virgen, desplegado y con grandes ondulaciones, que responde a una concepción moderna de esta imagen, a pesar de que en el resto de la obra se advierten algunos arcaísmos.

Se cree que el ***Retablo de la Virgen***, que se conserva hoy en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, fue pintado en fecha posterior a la de la *Virgen de la Humildad*, en la primera etapa del gótico internacional. En algunos detalles de esta obra se ponen de manifiesto diversas influencias, procedentes sobre todo de Cataluña, Flandes y Florencia. En ella cabe destacar el refinado plegado de los ropajes y la riqueza e intensidad del colorido, así como el lirismo propio de Pere Nicolau y de sus seguidores. En este retablo se pueden apreciar muy bien las grandes dotes de este autor como pintor y como dibujante.

Sin embargo, la personalidad de Pere Nicolau se ha podido reconstruir sobre todo gracias a otro gran retablo de la Virgen, conocido igualmente como ***Retablo de la Virgen***, y que procede de la

iglesia parroquial de Sarrión, en la provincia de Teruel. Se trata de una pintura al temple y oro realizada hacia 1404, y que se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Lamentablemente, la tabla central de este retablo, en la que se representaba a la Virgen con el Niño entronizado, se perdió durante la guerra civil, y sólo la conocemos a través de fotografías (se da la circunstancia de que el retablo del Museo de Bilbao carece también de tabla central). Las siete tablas que se conservan en este retablo representan otras tantas escenas de la vida de la Virgen: la *Anunciación* (con el arcángel Gabriel a la izquierda y la Virgen a la derecha, como siempre), el *Nacimiento de Jesús*, la *Adoración de los Reyes*, la *Resurrección*, el *Pentecostés*, la *Dormición* y la *Ascensión*. Una característica muy peculiar del retablo de Sarrión consiste en el hecho de que en el centro de la predela se representa una *Santísima Trinidad* en lugar de un *Cristo Varón del Dolores*, como sucede en el caso del retablo del Museo de Bilbao y en otras obras de este pintor. Esta *Santísima Trinidad* aplica la fórmula pictórica según la cual Dios sostiene con sus manos la cruz de su Hijo. Otra particularidad del retablo de Sarrión se encuentra en la representación de una *Coronación de la Virgen* en la tabla superior. En esta escena, la Virgen se muestra sentada al lado de Cristo y girada hacia Él, al tiempo que es coronada por un ángel. Se trata de una fórmula bastante frecuente en el siglo XIV, aunque en la mayoría de los casos es el propio Cristo el que corona a su madre.

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conservan igualmente tres tablas con varios ***Pasajes de la vida de Santo Domingo de Guzmán***, que en su momento pertenecieron a la predela de un antiguo retablo del convento de dominicos de Valencia y que son lo único que queda hoy del mismo. El ciclo se inicia con el *Sueño profético de Juana de Aza, madre de Santo Domingo*, que soñó que llevaba en su vientre un pequeño perro con una tea encendida entre sus dientes que iluminaba todos los rincones del mundo. En la misma tabla se incorpora también el pasaje en que la nodriza

encontró al niño dormido sobre el suelo, tras abandonar su cuna. Las otras escenas de este conjunto narran el *Sueño del Papa Inocencio III con Santo Domingo sosteniendo los muros de la basílica de Letrán* y la *Prueba del fuego de los libros ortodoxos y heréticos albigenses*. Siguiendo uno de los relatos de la *Leyenda Dorada*, esta última escena se refiere al hecho en el que varias personas contemplaron cómo uno de los libros de este santo salió despedido entre las llamas de una hoguera sin sufrir daños, al contrario de lo que sucedió con los libros heréticos.

1.11. MAESTRO DE ALMONACID

El brillante panorama pictórico valenciano de la primera mitad del siglo XV no se reduce a las figuras emblemáticas de Gherardo Starnina, Marzal de Sax y Pere Nicolau. Además de ellas, no se puede dejar de citar la actividad en estas tierras de otros muchos pintores, algunos de ellos con una producción de calidad notable. Uno de estos pintores fue el anónimo conocido con el nombre de Maestro de Almonacid, que, al parecer, se formó en el taller de Lorenzo Zaragoza, sucediéndole al frente de dicho taller, tras su fallecimiento. Se sabe que este discípulo de Lorenzo Zaragoza fue el autor de un espléndido ***Santo Entierro***, una obra que se encontraba en el monasterio de El Puig (Valencia) y que fue destruida durante la guerra civil, aunque se conoce relativamente bien gracias a numerosas fotografías. En primer término de la escena en la que se representa el enterramiento de Cristo aparecía la figura de María Magdalena, arrodillada ante el sepulcro y manteniendo la mano de Cristo sobre su rostro, que está impregnado por una profunda tristeza.

Unos veinte años después de pintar el *Santo Entierro*, este mismo artista realizó el ***Retablo de San Valero*** para la iglesia parroquial de Almonacid, una pequeña localidad situada muy cerca de Segorbe (Castellón). Cabe señalar, sin embargo, que, aunque la autoría de este retablo se ha atribuido durante mucho tiempo al Maestro de Almonacid, los historiadores identifican hoy este retablo como propio del taller de Jaime Mateu y creen que fue pintado en la época de

mayor actividad de este taller. El retablo se conserva actualmente en el Museo catedralicio de Segorbe. La imagen central es la de San Valero, y en su figura sobresale sobre todo su rostro, su cabeza con tiara y sus manos enguantadas, sosteniendo un báculo en la derecha y un libro en la izquierda. Los ropajes que viste San Valero son otro elemento destacable de esta obra. Esta imagen está acompañada por una narración de la vida de este santo al modo tradicional de la pintura gótica valenciana. En el ático se muestra la imagen del Calvario en el centro y las dos figuras de la Anunciación a los lados.

En el círculo de este pintor anónimo se incluye igualmente un pequeño **Calvario** en forma de pináculo, que se conserva ahora en el Museo de Bellas Artes de Castellón. Lo mismo se puede decir del **Retablo de San Jerónimo**, muy deteriorado, que se encuentra en el Museo de la Catedral de Segorbe. En estas dos obras se puede apreciar perfectamente el gusto de este artista por utilizar un número limitado de tipos humanos, una particularidad que contrasta con el gusto por la caracterización individual de los personajes representados que se manifiesta en los otros talleres valencianos de esta época.

1.12. MAESTRO DEL CENTENAR

El pintor anónimo conocido como Maestro del Centenar ocupa un lugar muy destacado entre los grandes pintores del gótico internacional valenciano. Este nombre está relacionado con la realización del **Retablo de San Jorge**, una obra de enormes dimensiones (aproximadamente, seis metros de altura y cinco de anchura), que está hoy en el Victoria and Albert Museum de Londres, y en el que se muestran las insignias de la Compañía de Ballesteros encargada de escoltar la bandera de Valencia, una milicia conocida generalmente con el nombre de "Centenar de la Ploma" debido al distintivo que adornaba el casco de los ciudadanos que la integraban. Esta milicia gozaba de un gran aprecio popular, ya que estaba formada por jóvenes de las clases bajas, especialmente artesanos y labradores. Todos sus miembros vestían una dalmática blanca con la característica cruz de San Jorge sobre el pecho y se cubrían con un casco

adornado con una gran pluma. Se trata, sin duda, de una obra de extraordinaria calidad y muy bien conservada, con la excepción de la predela, incompleta.

La autoría del *Retablo de San Jorge* se ha atribuido en alguna ocasión a Marzal de Sax (de hecho, así sigue constando en las publicaciones del museo en el que hoy se conserva). El problema que existe para esta atribución es la fecha de su realización. Dado que el retablo se pintó en torno a 1410-1420 y que sabemos que en 1410 la mujer de Sax pidió ayuda económica porque su marido estaba muy viejo (y se supone que retirado de su actividad), no parece lógico que en tales condiciones asumiera un encargo tan importante como éste. En cualquier caso, las afinidades estilísticas entre esta obra y la producción de Marzal de Sax han llevado a pensar que su autor bien pudiera haber sido un discípulo de este pintor, al que tal vez sucediera al frente de su taller.

El tema de la fecha en que fue pintado este retablo es muy importante, dado que se sabe que en el año 1413 San Vicente Ferrer había pronunciado un sermón en Valencia con el título de *Panegírico de San Jorge*, para celebrar su festividad. Sin embargo, no es posible saber si el sermón del santo dominico pudo servir de inspiración para la composición del retablo, o bien si se encargó dicho sermón precisamente para presentar el retablo acabado a los fieles, y el santo utilizó los temas ilustrados en las tablas más destacadas del mismo para respaldar el hilo argumental de su sermón. En todo caso, la relación entre el citado sermón y las pinturas del retablo es indudable y pone de manifiesto la unidad de intereses espirituales de la época y la íntima relación entre teólogos y artistas, entre la oratoria sagrada y las realizaciones de los pintores.

Este gran retablo se caracteriza sobre todo por el carácter descriptivo y la minuciosidad con que están trazados los detalles. En la tabla central del retablo se representa a San Jorge ayudando a Jaime I en la batalla del Puig, previa a la conquista de Valencia, en 1238. Habría que señalar que aunque Jaime I no participó en dicha batalla,

los dos personajes aparecen juntos en el retablo. Esta escena recuerda un tanto a la que representa *La incredulidad de Santo Tomás*, sobre todo en la forma de agrupar a las figuras y en la tremenda violencia que la impregna. Sin embargo, la escena de San Jorge matando al dragón, con la princesa al fondo, que aparece en otra tabla de este mismo retablo, es de un estilo mucho más plácido (este tema se utilizó con frecuencia en la iconografía artística de este santo). Las dos tablas a las que nos estamos refiriendo son tan distintas que se ha pensado que pudieran ser obra de dos talleres diferentes. Hay que recordar que la colaboración de varios talleres en la realización de los grandes retablos no era inusual en aquellos tiempos.

1.13. JAIME MATEU

Sabemos que tras la muerte de Pere Nicolau, acaecida en 1408, su taller lo heredó su sobrino Jaime Mateu, que entre esa fecha y 1450 fue un pintor de gran importancia y de los más activos de Valencia, donde se sabe que recibió muchos encargos. Sin embargo, la identificación de su estilo es problemática. Unas obras suyas seguras son un conjunto de cuatro ***Retratos de Reyes de la Corona de Aragón***, pintados hacia 1427 por encargo de la Casa de la Ciudad de Valencia. En el siglo XIX, tras el incendio y la subsiguiente demolición de este edificio, las pinturas fueron adquiridas por un coleccionista catalán. Estos retratos se conservan hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Se sabe que estos *Retratos de Reyes* se realizaron en la fecha antes citada por un documento que se refiere al encargo del trabajo, aunque en dicho documento figura de hecho el nombre de tres pintores, Jaime Mateu, Gonzalo Peris y Joan Moreno, sin especificar lo que cada uno de ellos debía pintar. Se supone que los retratos, de los que hoy sólo se conservan las cabezas, fueron pintados de cuerpo entero, aunque posteriormente debieron ser recortados por encontrarse muy deteriorados en la parte de los cuerpos y, tal vez, para facilitar su venta en el mercado del arte. Esta hipótesis se apoya en la consideración de que, en la época en que fueron realizadas estas

pinturas, todavía no existía este género de retrato de cabeza y en el hecho de que el citado documento da las medidas de las pinturas y éstas son mucho mayores que las de las obras hoy conservadas. Por otra parte, junto a las cabezas aparecen unas letras que se leen de arriba a abajo y de las que sólo hay dos.

Otra obra atribuida a Jaime Mateu es el ***Retablo de la Adoración de los Pastores***, que fue pintado hacia 1430 para la iglesia de Cortes de Arenós, una pequeña localidad de la provincia de Castellón, donde todavía se conserva en la actualidad. Se trata de un trabajo muy sobrio e interesante.

1.14. MAESTRO DEL BURGO DE OSMÁ

La huella de Pere Nicolau se puede apreciar también en la producción del anónimo Maestro de Burgo de Osma, llamado así por ser el autor de un retablo para dicha localidad de la provincia de Soria, aunque este trabajo fue en realidad realizado en Valencia. Es oportuno señalar que muchos historiadores apoyan hoy la hipótesis de que el pintor anónimo conocido como Maestro del Burgo de Osma no es otro que el ya mencionado Jaime Mateu.

En cualquier caso, hay que señalar que la carrera del Maestro del Burgo de Osma discurre en paralelo a la de Gonzalo Peris. En el Museo del Prado se conservan las dos tablas de un díptico de la ***Anunciación***, realizadas por este pintor en el momento en que alcanza su plena madurez, probablemente hacia los años 1405-1410. Los arabescos que se muestran en la tabla del arcángel Gabriel se oponen, de forma consciente, a las líneas apacibles de la tabla en la que se representa a la Virgen, cuya figura muestra un elegante alargamiento, una característica estilística propia de este pintor.

El ***Retablo de la Virgen*** de la iglesia parroquial de Rubielos de Mora (en la provincia de Teruel) fue pintado también por el Maestro del Burgo de Osma, unos diez años después de realizar la ya mencionada *Anunciación*. Se trata de una obra de grandes dimensiones. La tabla central de esta obra se ha perdido y lo mismo ha sucedido con el pínáculo central. El retablo se caracteriza por su fuerte expresionismo,

que se pone claramente de manifiesto en las actitudes de muchos de los personajes representados y que muestran sus sentimientos con gran intensidad. La influencia de Marzal de Sax es evidente en las fisonomías de las figuras y en ciertos gestos de sus manos.

Un examen minucioso del retablo de Rubielos de Mora, complementado por una exhaustiva campaña fotográfica llevada a cabo en 1986, nos permiten afirmar que se trata de una obra del gótico internacional de gran calidad. La formación de su autor en el taller de Pere Nicolau no deja lugar a dudas. En este retablo, los efectos de profundidad espacial no se obtienen a través de la disposición de los personajes en él representados (que aparecen a veces un tanto amontonados), sino mediante una sabia utilización del color.

Gracias a su talento, el anónimo Maestro del Burgo de Osma obtuvo un encargo exterior de gran importancia: la realización de un **Retablo de la Virgen** destinado al altar mayor de la catedral de Burgo de Osma, una circunstancia a la que debe su nombre. Una parte de este retablo, la tabla central con la Virgen y algunas otras, se conserva ahora en el Museo del Louvre. El resto de tablas se guardan en el Museo Marés de Barcelona y en la propia localidad de Burgo de Osma. La tabla central recoge con una gran fidelidad la iconografía de Pere Nicolau por lo que se refiere al trono, los ángeles y los rasgos delicados de la Virgen y el Niño. Los ángeles llaman la atención por sus rostros redondeados.

El elegante gesto de las manos que se manifiesta en la *Anunciación a Santa Ana*, cuya escena se representa en el mencionado retablo del Burgo de Osma, nos recuerda otro trabajo importante del Maestro de Burgo de Osma, el **Santo Entierro**, que se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. En este trabajo, de tono contenido, destaca especialmente el gusto por las formas estilizadas y las actitudes elegantes.

1.15. MIGUEL ALCAÑIZ

Desde la década de los ochenta se sabe que hay dos pintores diferentes con el nombre de Miguel Alcañiz, probablemente padre e

hijo. El primero de ellos está documentado en Barcelona, Valencia y Mallorca entre los años 1408 y 1447. Sabemos que el segundo trabajó en Mallorca entre 1461 y 1486. Aquí nos referiremos sólo a Miguel Alcañiz padre, de origen aragonés, cuyos primeros trabajos conocidos constituyen un díptico formado por una *Virgen con el Niño* (que se conserva actualmente en una colección privada de Barcelona) y una *Crucifixión* (en el Museo de Bellas Artes de Pittsburg).

Hacia 1410 (cuando este pintor estaba en su etapa de juventud), Miguel Alcañiz realizó el impresionante **Retablo de la Santa Cruz** para la capilla de los Puchades en el convento de Santo Domingo de Valencia. Este retablo se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia y es una de las obras más sobresalientes del gótico internacional a nivel mundial. El retablo está dedicado a la narración completa de la "Invención y exaltación de la Santa Cruz", un tema que hizo gran fortuna en la pintura europea del siglo XV, y que se basa en los relatos recogidos por el dominico Santiago de la Vorágine en su obra *La Leyenda Dorada*, escrita en el siglo XIII.

En la tabla central del *Retablo de la Santa Cruz* se muestra la crucifixión de Cristo. A la derecha e izquierda de Cristo aparecen también crucificados el buen y el mal ladrón (Dimas y Gestas). Es interesante observar que Jesucristo está representado a una escala bastante mayor que la de los otros personajes. Encima de esta escena, se ofrece una representación del Juicio Final, con Jesucristo y dos ángeles con trompetas. En lo más alto de las calles laterales, aparecen dos áticos con la escena de la Anunciación, con el arcángel San Gabriel a la izquierda y la Virgen a la derecha. En el ático del centro se representa una imagen de Cristo entronizado, portando un libro en el que se pueden distinguir las letras griegas alfa y omega, significando el principio y el fin de todas las cosas. En la calle de la izquierda, de arriba a abajo, se puede contemplar el *Enterramiento de Adán*, la *Visión de Constantino y su victoria en Magencio* y el *Hallazgo de la Santa Cruz por Santa Elena*. En la calle de la derecha, de arriba a abajo, tenemos las escenas del *Combate entre Heraclio y*



Gonzalo Peris
Retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antón
Museo de Bellas Artes de Valencia

Cosroas, Heraclio matando a Cosroas y Heraclio devolviendo la Santa Cruz a Jerusalén. Las escenas de la izquierda narran la historia de la Santa Cruz, en tanto que las escenas de la derecha se refieren a su exaltación. En aras de la brevedad, no vamos a detallar aquí el significado de todas estas escenas, lleno de complejidad. Bastará con indicar que todas ellas se basan en textos bíblicos y relatos históricos. Los escudos nobiliarios reproducidos en la parte superior de este retablo (dos a cada lado, con una flor de lis y un casco) pertenecen a la familia que encargó su realización.

También parece ser obra de este pintor una tabla titulada ***Abrazo ante la Puerta Dorada*** que formaba parte de un *Retablo de la Virgen* existente en su tiempo en la población de Toro (Castellón). La tabla en cuestión se conserva actualmente en el Museo de la catedral de Segorbe. Aunque la composición e iconografía de esta tabla son de origen claramente florentino, Alcañiz recrea en ella una escena cotidiana, cuyos personajes están representados con un claro sabor local y sentimiento muy humano, propios de este artista.

Tras algunas estancias en Barcelona y Mallorca, Miguel Alcañiz regresa a Valencia, donde pinta el ***Retablo de San Miguel***, por cuenta de un sacerdote de Jérica (Castellón). Las tablas laterales de este retablo, que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Lyon, nos muestran a un Miguel Alcañiz fascinado por las realizaciones de Gherardo Starnina en Valencia, hasta el punto de que su obra parece ser un reflejo fiel de la de este gran pintor.

1.16. ANTONIO PERIS

Las obras de Antonio Peris se atribuyeron, tiempo atrás, a la mano de Miguel Alcañiz, cuando ninguno de estos dos pintores estaban identificados con total seguridad por los historiadores. Antonio Peris fue el primer miembro (al menos, de obra conocida) de un extenso linaje de pintores valencianos, que se remonta hasta los días que siguieron a la conquista. Tres de sus hijos, entre los que se incluye a Gonzalo Peris, fueron igualmente pintores. Hoy tenemos información sobre doce retablos realizados totalmente o en parte por Antonio Peris. Dos

de estos retablos fueron realizados en la primera década del siglo XV y los diez restantes en los años siguientes. Se sabe también que Antonio Peris colaboró en algunas obras con Marzal de Sax hacia 1404 y, algunos años más tarde, con su hijo Gonzalo Peris.

El trabajo más conocido de Antonio Peris es el ***Retablo de la Virgen de la Esperanza***, de la iglesia parroquial de Santa María de Pego (Alicante). Los elementos de la predela (desaparecida) mostraban varias figuras de santos. La tabla central está dedicada a la *Virgen de la Esperanza*. Se trata de una obra característica del gótico internacional, en la que se conjugan el expresionismo de la influencia nórdica con el tono poético del eco italiano.

Algo más tarde, Antonio Peris colaboró en la realización de un segundo ***Retablo de la Virgen de la Esperanza***, de Albocácer (Valencia), pintado por uno de los discípulos de Lorenzo Zaragoza. Parece ser que Antonio Peris pintó personalmente la *Crucifixión* y el guardapolvo de este retablo.

Hacia 1410, a instancias de la familia de los Sirera, Antonio Peris realizó el ***Retablo de la Virgen de la Leche***, destinado a una capilla del convento de Santo Domingo de Valencia, vecina de aquélla en la que se colocó, en estas mismas fechas, el *Retablo de la Santa Cruz*, de Miguel Alcañiz. Salvo algunas tablas y la predela, hoy desaparecidas, el *Retablo de la Virgen de la Leche*, una pintura al temple sobre tabla, se conserva hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia (cabe señalar que este retablo ha sido restaurado en fecha reciente). La tabla central de este enorme retablo representa a la Virgen, coronada y con un cuarto de luna bajo su figura, amamantando al Niño Jesús y con un grupo de fieles a sus pies, que recogen en cuencos la leche que mana de su pecho. Dos ángeles sujetan por detrás un manto de brocado, como paño de honor. En los tres paneles cimeros del retablo se representa el Calvario y Cristo Juez (en el centro), la Virgen con ángeles y el arcángel San Gabriel (a la izquierda), y la Anunciada y el premio lácteo de San Bernardo, así como otras escenas con la Epifanía y la Huída a Egipto (a la derecha).



Luis Dalmau
 Verge dels Consellers
 Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona

1.17. GONZALO PERIS

Gonzalo Peris, alias Sarriá, documentado en Valencia desde 1404, fecha en la que firma con Marzal de Sax un contrato para realizar un retablo, hasta 1451, año de su fallecimiento, se formó en el taller de Pere Nicolau y, por lo tanto, fue condiscípulo de Jaime Mateu. En 1408, a la muerte de Pere Nicolau, un tribunal civil le encargó la gestión provisional de los bienes del pintor difunto. Con toda seguridad,

tras la desaparición de Pere Nicolau, Gonzalo Peris fundó su propio taller. Durante el segundo decenio del siglo XV realizó varios retablos para la catedral de Valencia. Los documentos relacionados con Gonzalo Peris que se conservan actualmente indican que su valoración como pintor dentro de la escena valenciana era muy elevada. Existe constancia de que, entre 1404 y 1443, le fueron encargados hasta veintiséis retablos diferentes. La figura de Gonzalo Peris puede servir como punto de referencia de la transición entre el gótico internacional y el flamenco. En todo caso, es evidente que Gonzalo Peris conoció la pintura flamenca a través de Luis Dalmau, considerado como el principal introductor del gótico flamenco en Valencia. A pesar de sus méritos y fama, Gonzalo Peris murió en la más completa miseria en 1451, en el hospital de una comunidad religiosa de Valencia.

La tabla central de su ***Retablo de San Clemente y Santa Marta***, pintado en 1412 por encargo del obispo de Barcelona, se conserva en el mismo lugar para el que fue realizado, la catedral de Barcelona. Las amplias ondulaciones de los drapeados y el modelado riguroso recuerdan el hecho de que Gonzalo Peris colaboró con Marzal de Sax durante el decenio precedente. Sin embargo, el aspecto casi escultórico que poseían los personajes de la *Incredulidad de Santo Tomás*, es sustituido en el caso de los dos santos que aparecen en esta tabla por una factura totalmente pictórica. En el centro de esta tabla, las dos manos que oprimen cada una de ellas una cruz, representadas verticalmente, así como el libro que sostiene San Clemente, son elementos característicos del gótico internacional del centro de Europa.

La notable calidad del ***Retablo de Santa Bárbara***, pintado hacia 1420 y conservado hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, muy próximo por su disposición a la tradición de Sax y Nicolau, hace pensar que fuera Gonzalo Peris el autor de la totalidad de la obra. El refinamiento del colorido, a base de diferentes tonalidades de verdes, ocre, azules, violetas y blancos, visibles en los drapeados de los santos representados en la predela, son testimonios de

la gran sabiduría pictórica de su autor. Es interesante señalar que en la predela de este retablo aparecen diferentes figuras de santos sentados ante un paisaje, según una fórmula que fue introducida por Lorenzo Zaragoza y adoptada por la escuela de Pere Nicolau en los retablos de la Virgen que se conservan en los Museos de Bellas Artes de Bilbao y Valencia.

La gran maestría de Gonzalo Peris como pintor se pone de manifiesto en una pequeña tabla bifronte, al temple y oro, titulada **Verónica y Anunciación**, que se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En el anverso de esta pequeña tabla bifronte se representa la *Verónica de la Virgen*. Este nombre hace referencia al de una mujer piadosa de Jerusalén que, según la tradición, secó con su velo el rostro de Jesucristo cuando iba al Calvario, y cuya imagen quedó grabada en dicho velo. Por extensión, se ha llamado de la misma manera a la imagen de la cara de la Virgen. Esta *Verónica de la Virgen* es un alarde de finura plástica que el autor consigue utilizando una suave gama cromática a base de azules pálidos y violáceos, rememorando un afortunado icono que, partiendo de fórmulas bizantinas, se desarrolló con posterioridad en diferentes talleres pictóricos de Europa occidental. En el reverso de esta tabla se representa la escena de la *Anunciación*, en la que el arcángel Gabriel y la Virgen establecen el diálogo más profundo y trascendente de la historia de la humanidad. En el ángulo superior izquierdo de la tabla se representa a Dios Padre, que envía al Espíritu Santo y a su Hijo al tiempo que bendice con la mano derecha y muestra en la otra el globo terráqueo.

Sin duda alguna, la pieza capital de la producción de Gonzalo Peris es el **Retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antón**, una enorme pintura al temple, óleo y oro sobre tabla. Cabe señalar, sin embargo, que la atribución de autoría no es totalmente segura. Este retablo procede de la capilla de los Martí de Torres en la cartuja de Porta Coeli y se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. La fecha de su realización hay que situarla hacia 1440. La

concepción de esta obra difiere de la tradicional, ya que se presenta como un tríptico con tres imágenes principales. Las tres escenas narrativas, en la parte superior del retablo, se refieren a San Martín. La predela, con escenas de santos, es más tradicional y recuerda el estilo de Pere Nicolau. Se trata de una obra muy importante, con figuras muy sólidas y realistas, de un modelado muy elaborado. Los cuerpos de los santos son anchos y pesados. El caballo sobre el que va montado San Martín tiene un aspecto poco realista, aunque se representa claramente escorzado, lo que proporciona una mayor sensación de profundidad a la escena. El autor presta más atención al color que al dibujo. La caracterización de los personajes es muy intensa. Destaca especialmente la mirada intensa y mística de San Antón, con espesa barba de ermitaño, propia de un hombre que ha vivido apartado del mundo durante mucho tiempo. Como contraste, la representación de San Martín corresponde a un hombre mundano. Toda la obra revela una gran placidez. Dentro de las obras de pintura gótica que se conservan ahora en el Museo de Bellas Artes de Valencia, este retablo es probablemente el que mejor sintetiza el puente estilístico existente entre los últimos momentos del gótico internacional, exquisito y refinado, y los inicios del hispano-flamenco, mucho más naturalista.

1.18. EL GÓTICO FLAMENCO

La última etapa de la pintura gótica corresponde al denominado estilo flamenco. Este es el tipo de pintura que se lleva a cabo en las ciudades de los Países Bajos (Flandes) durante todo el siglo XV. En estas ciudades, vinculadas políticamente al ducado de Borgoña, se va a producir un arte eminentemente burgués. El realismo, el detalle y la minuciosidad de la pintura flamenca serán la última consecuencia de la mentalidad del hombre medieval. El conocimiento del arte flamenco llega a nuestro país por diversos caminos. En primer lugar, a través de las obras importadas como consecuencia de las estrechas relaciones comerciales existentes entre España y Flandes. No podemos olvidar tampoco la presencia de artistas flamencos en la península. El caso



Jaime Baço, Jacomart
 Díptico de la Anunciación
 Museo de Bellas Artes de Valencia

más destacado es sin duda alguna el de Jan van Eyck, quien en 1428 viajó a la península ibérica, por encargo de su señor, el Duque de Borgoña, para retratar en Lisboa a su prometida Isabel de Portugal. Aunque no está documentada su presencia en Valencia, sí que lo está su estancia en la Corte de Castilla. Una tercera forma de contacto son los viajes de algunos pintores hispanos a Flandes. Todos estos contactos contribuyeron a introducir las técnicas y la estética de la pintura flamenca en la península y produjeron una profunda renova-

ción artística en su producción artística. El estilo hispano-flamenco alcanzará su máximo esplendor en las tierras valencianas durante la segunda mitad del siglo XV, fundiéndose con las formas renacentistas a finales de ese mismo siglo.

Las obras de este tiempo presentan un gran realismo y detalle, gracias a la introducción de la técnica del óleo (basada en el uso del aceite de linaza como aglutinante de los pigmentos). La utilización de esta técnica da lugar a que la pintura tarde más tiempo en secar y, en consecuencia, se pueden hacer correcciones, llevar a cabo fundidos de color, obtener gradaciones cromáticas o conseguir que el color final sea más brillante, entre otras ventajas. Es también en estos momentos cuando aparecen dos elementos sumamente importantes de la pintura, la línea de horizonte y el punto de fuga.

En términos generales, el estilo hispano flamenco se caracteriza por la inexistencia de una ruptura brusca con las formas y con la estética propias del estilo internacional, que, al menos por lo que respecta a la iconografía y a las composiciones, se mantienen inalteradas en buena medida. La primacía del color, que lleva consigo el estudio de la luz, no supone necesariamente la supresión de los correspondientes fondos dorados, que se siguen utilizando con relativa frecuencia con el objeto de resaltar la riqueza de los colores. Los fondos de paisajes o arquitecturas, descritos con una gran minuciosidad en muchos casos, alcanzan un claro protagonismo. En las representaciones de las figuras aisladas de santos, se hace patente el deseo de imprimirles un carácter de solemnidad, al tiempo que sus miradas melancólicas contribuyen a acentuar la humanización de estos personajes.

1.19. LUIS DALMAU

La figura clave para la llegada del estilo flamenco a Valencia es el pintor valenciano Luis Dalmau, que viajó a Castilla (1428) y Flandes (1431), por orden del rey Alfonso V el Magnánimo, con cuya Corte estaba vinculado (en aquellos años, este rey mostró un gran interés por la moda flamenca). La trascendencia de la producción pictórica de Luis Dalmau (documentado entre 1428 y 1462 en Valencia y

Barcelona) radica en la pronta y fidedigna incorporación en nuestra península del código pictórico de Jan van Eyck. Desgraciadamente para la historia del arte valenciano, no se conoce con total seguridad ninguno de los posibles trabajos de Dalmau en Valencia, aunque existen algunas referencias de ellos. En cambio, de su estancia en Barcelona a partir del año 1443, se han conservado al menos dos obras, que ponen de manifiesto con absoluta claridad la importancia de sus aportaciones a la pintura peninsular.

Sin duda alguna, la obra más significativa de Luis Dalmau es la tabla de la ***Verge dels Consellers***, pintada hacia 1445 para la capilla del Ayuntamiento de Barcelona y conservada hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. En esta obra, este autor demuestra su absoluta fidelidad al código eyckiano. Para su realización, es evidente que el pintor se inspiró en la *Virgen del canónigo Van der Paele*, conservada actualmente en el Museo Municipal de Brujas, y en el *Políptico del Cordero Místico*, que se encuentra en Gante. Sin embargo, Luis Dalmau no sólo se trajo de Flandes muchos modelos y dibujos, sino también el espíritu del código pictórico imperante en aquellas tierras. Habría que recordar, por ejemplo, que este pintor fue uno de los introductores en nuestro país de la pintura al óleo. Sin embargo, su principal aportación pictórica consistió en la consecución de un profundo verismo anatómico, fisonómico y psicológico de los personajes representados. Éste fue precisamente el deseo explícito de los comitentes de esta tabla, que pidieron que Dalmau pintara a los Consellers con su "verdadero semblante individual". En consecuencia, abandonando la tónica propia del gótico internacional, Dalmau pintó en esta tabla cinco extraordinarios retratos diferenciados de los cinco Consellers, que aparecen bajo la protección de Santa Eulalia (a la derecha de la escena) y de San Andrés (a la izquierda). Dalmau concibió esta obra con un evidente sentido tridimensional, incluyendo al fondo algunos fragmentos de paisaje.

Otra obra que demuestra la maestría de Luis Dalmau es el ***San Baudilio*** de la iglesia de San Baudilio del Llobregat (Barcelona).

Aunque en esta tabla, pintada en 1448, el pintor concede una gran importancia al decorativismo áureo del fondo (tal vez forzado por el deseo del comitente eclesiástico), es capaz de individualizar el rostro humanizado de este santo.

1.20. LUIS ALIMBROT

En el estado actual de conocimientos, es poco lo que sabemos sobre el pintor Luis Alimbrot. Parece bastante lógica su identificación con el flamenco Louis Allynbrood, documentado en la ciudad de Brujas entre 1432 y 1439. A mediados de este último año, el pintor se encuentra en Valencia, siendo citado como el “mestre Lluís lo flamenec”. Existen evidencias documentales de que se casó y vivió en esta ciudad, en la que falleció hacia 1463.

A Luis Alimbrot se le atribuye un interesante tríptico con ***Pasajes de la vida de Cristo***, obra realizada hacia 1440 para el convento de la Encarnación de Valencia y conservada hoy en el Museo del Prado. Cuando el tríptico está cerrado, vemos una representación de la *Anunciación*. Cuando está abierto, se puede contemplar en él *La Circuncisión* (en la puerta izquierda), *Jesús entre los doctores de la ley*, *Jesús con la cruz a cuestas* y *La Crucifixión* (tres escenas reunidas en la tabla central) y *La Piedad* (en la puerta derecha). Desde el punto de vista estilístico, este tríptico entronca claramente con las fórmulas pictóricas de Van Eyck, insistiendo en el gusto por la narración detallada, llegando incluso a ciertos detalles que llegan casi a la miniatura. Se trata de una obra de gran importancia, en la medida en que constituye un testimonio fundamental de la penetración de la pintura flamenca en los círculos artísticos valencianos. De hecho, algunos de los elementos arquitectónicos que aparecen en la escena de *La Piedad* volveremos a encontrarlos algo más adelante en diferentes obras de Jacomart, Reixach y su órbita de influencia.

1.21. JAIME BACO, JACOMART

Aunque en marcos geográficos diferentes, las primeras manifestaciones del estilo gótico flamenco en tierras valencianas correspon-

den a tres pintores anónimos conocidos como Maestro de Bonastre, Maestro de San Lucas y Maestro de Segorbe. La personalidad del primero de ellos (activo entre 1445 y 1460) sigue siendo uno de los enigmas de la historia de la pintura valenciana. En el marco de la exposición *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, celebrada en Valencia en 2001, se estableció como muy probable el hecho de que todas las obras atribuidas con anterioridad al Maestro de Bonastre fueron realizadas en realidad por Jaime Baco, más conocido como Jacomart. Por lo tanto, y como introducción a la figura de Jacomart, hemos creído oportuno decir también unas palabras sobre el Maestro de Bonastre como tal.

Ante todo, es oportuno recordar que el nombre de Maestro de Bonastre tiene su origen en un retablo dedicado a Cristo Salvador, encargado hacia 1448 por el canónigo Juan de Bonastre, con destino a su capilla de la Catedral de Valencia. Lamentablemente, este retablo ha desaparecido, con la excepción de una sola tabla, en la que se representa la ***Transfiguración de Cristo***, que se conserva hoy en el Museo de dicha Catedral, y que se refiere al episodio al que asistieron los apóstoles Pedro, Santiago y Juan, según el relato evangélico de Mateo, Marcos y Lucas. La alta calidad de este pintor se pone claramente de manifiesto en esta tabla, cuyos personajes muestran rostros alargados con un aspecto muy similar a los que se representan en otras de las obras que le han sido atribuidas en el pasado, entre las que se incluye el ***San Ildefonso*** que hoy se guarda también en la Catedral de Valencia.

Jaime Baco (o más propiamente Jaume Baço), alias Jacomart, nació en Valencia hacia el año 1411, y murió en esta misma ciudad en 1461. Hijo de un sastre francés que casó con una valenciana, Jacomart se formó en el marco del estilo gótico internacional, en el que trabajaban también artistas tales como Jaime Mateu, Gonzalo Peris y Miguel Alcañiz. Jacomart se interesó en fecha muy temprana por las innovaciones de la pintura flamenca, introducidas en la ciudad de Valencia por el valenciano Luis Dalmau, al regreso de su estancia



Juan Reixach
San Jaime y San Gil Abad
Museo de Bellas Artes de Valencia

en Flandes entre 1436 y 1438, y el flamenco Luis Alimbrot, tal vez el primer pintor de aquellas tierras que llegó a la península ibérica.

Jacomart fue pintor de corte de los reyes Alfonso V el Magnánimo y Juan II, aunque fue con el primero con quien tuvo mayor relación. En 1440, Alfonso el Magnánimo lo reclamó para que se fuera a Nápoles, aunque este viaje se retrasó bastante por una serie de encargos no cumplidos del pintor, entre ellos uno para la Catedral de Valencia y otro para la iglesia de Burjasot. En 1442, cansado de esperar, el rey le ordena cancelar definitivamente estos contratos y que se le abone la diferencia entre el valor de lo realizado hasta entonces y lo percibido con anterioridad. En 1443, Jacomart se encuentra en Nápoles, donde realiza diversos trabajos que, lamentablemente, no se han conservado. En el año 1448, regresa a la ciudad de Valencia, donde reside hasta su fallecimiento, acaecido en 1461. Su cuerpo descansa en el convento de Santo Domingo de esta ciudad. Curiosamente, en el inventario de las pertenencias de Jacomart no se menciona su condición de pintor ni se hace ninguna alusión a los materiales de su taller, hecho que ha inducido a algunos autores a negar su condición de pintor y a considerarlo como un importante empresario artístico.

Más allá de la probable identificación del anónimo Maestro de Bonastre con Jacomart, habría que señalar que las dificultades que presenta el estudio de las obras de este pintor se deben sobre todo a la estrecha relación de su personalidad con la de otro gran autor de esta misma época, Juan Reixach. La causa principal de todos estos problemas radica en el hecho de que no se ha conservado, o al menos no se ha podido identificar con seguridad, ninguna de las obras contratadas personalmente por él, con la excepción del **Retablo de San Lorenzo y San Pedro de Verona**, encargado en el año 1460 para la iglesia parroquial de Catí (en la provincia de Castellón). Esta es la única obra de Jacomart que aparece reflejada en la documentación. En cualquier caso, habría que tener en cuenta que este retablo es un trabajo muy tardío del pintor y que fue realizado con la participación de varios ayudantes.

Lo que resulta evidente es que la documentación conservada, referida a contratos de obras concretas, y las palabras de elogio, repetidas e insistentes, procedentes del propio rey, nos llevan a la conclusión de que Jacomart no fue un empresario, como se ha querido presentar a veces, sino un artista de gran valía, seguro de sí mismo y consciente de su primacía. Algunos historiadores han apuntado que en algunas de las obras de Jacomart aparecen ya algunos elementos renacentistas, que en este sentido vendrían a ser pioneras en el arte español. Atendiendo a la perfección técnica y a la profunda vida interior que manifiestan, son de este pintor algunas realizaciones como el **San Benito** que se conserva hoy en la Catedral de Valencia, en la que se consiguen efectos de volumen muy convincentes sobre un fondo dorado. Hay que señalar que esta obra tiene muchos puntos en común con el *San Ildefonso* al que ya nos hemos referido al principio de este apartado.

Un trabajo fundamental de Jacomart es el **Díptico de la Anunciación**, una pintura al temple, óleo y oro sobre tabla, atribuida hasta hace poco tiempo al Maestro de Bonastre, realizada hacia 1450 y conservada hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Sobre un fondo dorado, en el panel de la izquierda se representa al arcángel San Gabriel, en tanto que en el de la derecha aparece la Virgen Anunciada. Esta forma de presentar la escena de la Anunciación tiene algunos precedentes en la pintura flamenca de esta época. La referencia más importante se encuentra sin duda en la Anunciación del *Políptico del Cordero Místico*, de los hermanos Hubert y Jan van Eyck, que se conserva en la iglesia de San Bayón de Gante. Obsérvese que las palabras del arcángel se reparten entre las dos tablas y actúan como mezo de unión entre ellas, al igual que sucede con el pavimento, con un punto de fuga común. Estas tablas proceden del convento de Santo Domingo de Valencia y pasaron a dicho Museo como consecuencia de la desamortización. La cabeza, el rico manto y las manos del arcángel Gabriel representados en este díptico constituyen los elementos más distintivos de la voluntad naturalista de la



Bartolomé Bermejo
Tríptico de la Virgen de Montserrat
Catedral de Acqui Terme. Italia

pintura flamenca valenciana. Por otra parte, el virtuosismo con que Jacomart representa la forma en que San Gabriel sostiene el tronco de azucenas, símbolo de la pureza, es difícil de encontrar en la pintura española de aquel tiempo. La Virgen, arrodillada ante un reclinatorio en el que reposa un libro sagrado, recibe con gran recogimiento la salutación y el trascendental mensaje que le transmite el arcángel, y que se hace patente en la expresiva profundidad de su mirada.

Parecidas características presenta la tabla de **San Jaime y San Gil**, una pintura al temple, óleo y oro realizada hacia 1450 y que se conserva también en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En esta obra, el pintor mantiene la concepción iconográfica medieval, aunque las figuras representadas presentan una mayor humanización. Santiago apóstol (San Jaime) muestra un rostro con forma triangular,

enérgico y algo áspero, un semblante que será muy repetido posteriormente en otras obras de menor calidad que ésta. Esta figura sostiene el tradicional bastón de peregrino pobre, aunque se representa ataviado con un suntuoso manto con ricos brocados. Por su parte, San Gil Abad aparece con un báculo abacial, una flecha, un libro y el típico ciervo a los pies, atributos propios de este Santo desde el punto de vista iconográfico. En todo caso, habría que señalar que la autoría de esta hermosa tabla (atribuida durante mucho tiempo a Jacomart) se asigna actualmente a Juan Reixach.

El **Díptico de Santa Elena y San Sebastián**, dos pinturas al temple y óleo sobre tabla, realizadas hacia 1460, está considerado como obra del taller de Jacomart y Reixach, aunque algunos expertos creen que fueron realizadas únicamente por Jacomart. Este díptico procede del convento de San Francisco de Játiva y se conserva hoy en el Museo de la Colegiata de esta ciudad. Las dos tablas que forman este díptico son las únicas piezas que se conocen de un enorme retablo desmembrado, y representan a los dos santos mencionados, cuyas figuras descansan sobre un pavimento de azulejos policromados cuya perspectiva se acentúa gracias a la elección de un punto de vista elevado.

Caracterizados ya por la presencia de elementos renacentistas, podrían atribuirse también a Jacomart otras obras de importancia, en las que muchos historiadores han querido ver la colaboración de Reixach. La principal de ellas, por motivaciones históricas, es el **Retablo de Santa Ana, San Ildefonso y San Agustín**, que se conserva actualmente en el Museo de la Colegiata de Játiva. La realización de este retablo fue encargada por Alfonso de Borja, que en 1455 subió al solio pontificio con el nombre de Calixto III.

Otra obra salida probablemente de la mano de Jacomart y atribuida hoy al taller de Jacomart y Reixach es la titulada **Verónica de la Virgen y Cristo**, una pintura al temple y óleo sobre tabla realizada hacia 1450 y conservada en la parroquia de la Asunción de Pego. Este portapaz procesional representa por un lado a la Virgen

y por el otro el rostro de Cristo, ambos con ricos nimbos sobre un fondo dorado y burilado. La cabeza de la Virgen está cubierta por un velo bordado y una cinta ricamente decorada con perlas y piedras preciosas. La inscripción *Magnificat anima* que aparece bajo su rostro hace referencia a las palabras con que ésta saludó a Santa Isabel cuando fue a visitarla (según el relato evangélico de San Lucas). En el reverso de la tabla se muestra el rostro de Cristo con una larga melena flotante.

1.22. JUAN REIXACH

Juan Rexach nació probablemente en Cataluña hacia 1411 y falleció en Valencia hacia 1484. Está demostrado que el pintor estuvo activo en el Reino de Valencia a partir de 1437. Ese mismo año contrata en la ciudad de Valencia un retablo dedicado a *Los Siete Gozos de la Virgen*. Su producción se extendió por toda la geografía del antiguo Reino y aún fuera de él, con más de setenta obras documentadas, la mayoría de ellas de gran calidad.

Su formación inicial tuvo lugar en el taller de Gonzalo Peris, el pintor más activo en la primera mitad del siglo XV en tierras valencianas. En 1439 tasó con su maestro un trabajo llevado a cabo por Luis Dalmau. En este momento, Juan Reixach se mostró muy receptivo a las nuevas corrientes pictóricas flamencas materializadas aquí tras el regreso de Flandes de dicho pintor y la presencia en Valencia de Luis Alimbrot. Sin embargo, la adhesión de Juan Reixach a las propuestas flamencas se debió fundamentalmente a la asimilación del estilo de Jacomart. Se sabe que en 1444 Reixach se encargó de terminar el **Retablo de San Miguel** de la iglesia de Burjasot, que Jacomart había dejado inacabado con motivo de su viaje a Nápoles, respondiendo a la llamada del rey Alfonso el Magnánimo. En todo caso, Reixach se convirtió en el seguidor más importante de la línea pictórica de Jacomart, hasta el punto de que, tras la muerte de éste, Reixach fue el encargado de mantener su estilo.

Los historiadores consideran el **Retablo de Santa Catalina**, conservado en la parroquia de Villahermosa del Río (Castellón) y que

está documentado a su nombre en el año 1448, como la obra más antigua de este pintor. Esta obra es muy interesante porque todavía muestra la conexión de este pintor con el gótico internacional de Gonzalo Peris, que es de quien se nutre estilísticamente antes de conocer la obra de Jacomart.

Un trabajo muy valorado dentro de la abundante producción pictórica de Joan Reixach es el **Retablo de Santa Úrsula**, procedente de la localidad de Cubells (Castellón), y que se conserva hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Santa Ursula aparece vestida con lujosas vestiduras y muestra una larga cabellera con pequeñas ondas, de acuerdo con la tradición flamenca. El suelo del pavimento presenta características similares a las que se aprecian en otras realizaciones de Jacomart o del propio Reixach.

La producción de Joan Reixach aparece diseminada en una amplia zona geográfica que llega incluso a las tierras aragonesas, donde hacia 1465 pintó la **Adoración de los Reyes** para el convento de las Agustinas de Rubielos de Mora, y que actualmente se conserva también en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. En este retablo encontramos tal vez los tipos más característicos de este pintor, que se repetirán una y otra vez en sus obras posteriores.

También se atribuye a Reixach la **Predela con escenas de la Pasión**, unos óleos sobre tabla pintados hacia 1460 y que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En dicha predela se representan ocho escenas de la Pasión de Cristo. En el retablo del que formaba parte esta predela había una escena más, cuya tabla se encuentra ahora en un museo de Estados Unidos. En estas escenas, con abundancia de personajes y un gran sentido narrativo, se pone de manifiesto una excelente asimilación del realismo flamenco y muy especialmente del arte de Jan van Eyck. Reixach renuncia aquí a la utilización de los fondos dorados propios de los estilos más primitivos para adentrarse en un paisajismo de factura muy descriptiva.

Otro trabajo importante de Reixach es el **Tránsito o Dormición de la Virgen**, una pintura al temple sobre tabla realizada

hacia 1460-1470. Esta tabla procede del monasterio de Portacoeli de Serra, y se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Se trata de una obra cuya composición, factura formal e iconografía se inscriben plenamente en la tradición pictórica valenciana del estilo hispano flamenco. La tabla a la que ahora nos referimos reproduce un modelo muy extendido en la Europa medieval. En particular, cabe mencionar que la muerte de María se recoge en el Misterio de la Asunción de la Virgen que se representaba en el interior de algunos templos (recordemos el Misterio de Elche o las representaciones realizadas en el interior de la Catedral de Valencia). Estamos, en suma, ante una iconografía aceptada y valorada por la devoción popular valenciana del siglo XV. En la obra de Reixach, el centro está ocupado por un lecho transversal, en el que reposa el cuerpo de la Virgen en estado de tránsito, rodeada por todos los Apóstoles, que, milagrosamente, asistieron a su muerte. Entre el grupo de los cuatro Apóstoles de la izquierda, aparece San Pedro oficiando las exequias fúnebres y San Juan portando una palma virginal. En lo alto de la escena se representa la figura de Cristo rodeado de ángeles y recibiendo el alma inmaculada de su Madre. En la parte inferior de la tabla, a los pies de la cama, aparece el recurso plástico y simbólico de una palmatoria con un cirio encendido.

A pesar de los intentos de dar importancia a la figura de Reixach, hasta el punto de equiparlo a Jacomart, algunos historiadores lo consideran sólo un seguidor y divulgador del estilo de éste. De acuerdo con estos autores, Reixach se limitó a repetir una y otra vez lo que había aprendido de Jacomart, aunque endureciendo las formas y dando más rigidez a los rostros de los personajes. En cualquier caso, la polémica sobre las personalidades de Jacomart y Reixach está lejos de concluir. Más allá de esta polémica, no hay ninguna duda de que la producción de estos dos pintores representa el triunfo definitivo de la pintura flamenca en las tierras valencianas. La huella que dejaron fue muy profunda y se mantuvo hasta bien avanzado el siglo XVI.

1.23. MAESTRO DE SAN LUCAS

El pintor anónimo conocido como Maestro de San Lucas estuvo activo probablemente entre 1440 y 1465 en el entorno de la Catedral de Segorbe. La obra fundamental que lo distingue es el denominado **Retablo de San Lucas**, que se conserva en el Museo catedralicio de dicha ciudad. Esta obra se llevó a cabo hacia el año 1463, fecha en la que se funda en esta catedral un beneficio dedicado a este santo. La iconografía de este retablo está dedicada a diversos pasajes de la vida de San Lucas, destacando sobre todo la tabla central con una imagen muy eyckiana del evangelista sobre un fondo dorado. Los cabellos del santo están representados con gran minuciosidad. La vestimenta muestra pliegues rotos, una cualidad de procedencia nórdica. Muy relacionada con la tradición valenciana medieval, cabe destacar también en esta tabla central los característicos ladrillos policromados del suelo. Llama la atención igualmente la presencia de un diminuto comitente a los pies del santo. En una de las tablas laterales del retablo, la dedicada a *Las curaciones milagrosas de San Lucas*, y a causa de un probable contacto con el lenguaje pictórico de Jacomart, en el fondo arquitectónico aparece una pechina renacentista, además de columnas, capiteles y arcos de medio punto que nos remiten con total claridad al mundo clásico italiano. Se produce así un hecho que será una constante en la pintura valenciana de la época, en la que, durante algún tiempo, coexistirán los rasgos característicos del gótico flamenco (todavía mayoritarios) con ciertos elementos arquitectónicos propios del renacimiento.

1.24. MAESTRO DE ALTURA

Este pintor anónimo, activo probablemente en lo que hoy es la comarca del Alto Palancia, debe dicho nombre a la autoría del **Retablo de San Miguel**, originario de la ermita de la Concepción de la citada población castellonense. Un rasgo especialmente interesante de este pintor es su evidente conexión con la figura y el estilo de Jacomart, sin olvidar del todo algunas relaciones con la pintura catalana del gótico internacional. Este retablo fue pintado hacia 1450

y en la actualidad se conserva en la sacristía de la iglesia parroquial de Altura. Se trata de una pintura refinada y con un claro gusto por lo decorativo, en la que llaman la atención algunas figuras con rasgos casi caricaturescos, como se puede apreciar en la tabla de *San Miguel luchando contra los demonios*.

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conserva en la actualidad una gran tabla atribuida a este pintor, que responde al título de ***Santa Catalina***. La atribución se fundamenta en las afinidades estilísticas existentes entre esta obra y el mencionado *Retablo de San Miguel*. En la tabla de *Santa Catalina* se representa la figura de esta Santa, que luce una rica vestimenta y se cubre con una corona, sosteniendo con su mano izquierda una enorme espada y con su mano derecha la rueda dentada con la que fue martirizada y que la acompaña siempre en su iconografía.

1.25. BARTOLOMÉ BERMEJO

En cualquier estudio sobre la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XV es necesario prestar una atención especial a la significación del pintor cordobés Bartolomé Bermejo, documentado en Valencia entre 1468 y 1495. En particular, se sabe que en el año 1468 este artista recibió el primer pago por su famoso ***Retablo de San Miguel***, cuya tabla central, procedente de la población valenciana de Tous, se conserva hoy en la National Gallery de Londres.

Uno de los trabajos más conocidos de Bartolomé Bermejo es la ***Virgen de la Leche***, una pequeña tabla de estilo gótico flamenco realizada hacia 1483 y conservada ahora en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En esta obra la Virgen viste el típico manto azul y una túnica marrón, con las mangas acabadas en armiño. Bajo dicho manto lleva un velo transparente que permite contemplar sus cabellos castaños claros sujetados por una diadema de perlas. La Virgen sostiene al Niño con el brazo izquierdo y le está dando el pecho. El Niño está parcialmente cubierto por un paño y un rosario. Esta composición es parecida a la de las imágenes de Vírgenes de medio cuerpo, muy populares en el norte de Europa en esta época, inspiradas en modelos

bizantinos mucho más antiguos. Algunos especialistas han llamado la atención sobre el hecho de que algunas partes de este cuadro (sobre todo la cara del Niño, de una fealdad increíble) no están pintadas con el mismo cuidado que las otras, lo que ha inducido a creer que esta obra es en realidad una pieza de taller.

Diversos estudios indican que Bermejo es también el autor del ***Tríptico de la Virgen de Montserrat***, conservado actualmente en la catedral de Acqui Terme, en Italia. Se sabe que este importante tríptico fue encargado por el rico mercader Francesco della Chiesa, que hizo construir una capilla dedicada a la Virgen de Montserrat en dicha catedral. Existen documentos que demuestran que dicho mercader estaba muy relacionado con Valencia y que el tríptico en cuestión fue realizado por el pintor en esta misma ciudad entre 1480 y 1490 (es oportuno señalar que la figura de ese mercader, como donante de la obra, se representa arrodillada a los pies de la Virgen en la tabla central del tríptico). Parece ser que Bartolomé Bermejo no pudo concluir este trabajo, que tuvo que ser finalizado por los Osona. En cualquier caso, se trata de una de las mejores obras de la pintura española del siglo XV.

2. LA PINTURA RENACENTISTA

2.1. INTRODUCCIÓN

En las postrimerías del siglo XV, las formas del gótico valenciano, muy impregnadas del realismo a la flamenca, tan identificado con los gustos de la burguesía ciudadana que impone la moda en Valencia y otras ciudades del Reino, van asimilando lentamente el sentido espacial y los ritmos compositivos que llegan a estas tierras procedentes de Italia. En consecuencia, la pretensión de esperar que se vaya a producir una ruptura nítida, con cambios explícitos y radicales, entre la pintura gótica imperante en las tierras valencianas durante más de dos siglos y el renacimiento italiano que llega hasta estas tierras hacia finales del siglo XV es absolutamente ilusoria.

Cuando hablamos de pintura renacentista valenciana, hay que dejar muy claro, ante todo, que la pintura valenciana del Renacimiento no es sólo la que aparece más tempranamente, sino que es también la más importante de toda la península. Sin embargo, lo que no resulta tan claro, al menos en sus inicios, es su fidelidad purista a los modelos italianos. Las razones de las diferencias entre la pintura renacentista italiana y la valenciana tienen que ver con factores de índole artística, pero también con las muchas diferencias entre las condiciones culturales y sociales existentes en aquellos tiempos en las repúblicas italianas y en las tierras del Reino de Valencia. Para empezar, en las tierras valencianas (al igual que en el resto de la península), no se desarrolló un humanismo como el existente en

Italia, con lo cual se nos privó de esa importante punta de lanza que permitió impulsar la *rinascita* del mundo antiguo.

Por otro lado, en Italia (y sobre todo en la Toscana), se había forjado una poderosa burguesía civil que, como manifestación de su fuerza, necesitaba de forma imperiosa elaborar un nuevo paradigma artístico y cultural. En cambio, en Valencia, a finales del siglo XV, tuvo lugar una especie de pacto tácito entre la nobleza terrateniente y los patricios urbanos, como consecuencia del cual se produjo la desaparición del ideal burgués y la consolidación de un modelo de sociedad dividida en clases muy diferenciadas. El resultado de la guerra de las Germanías dará forma precisa al nuevo modelo social. Desde ese momento, y ante la inexistencia del espíritu renovador que alentaba el humanismo italiano, todo lo más que se podía producir en el Reino de Valencia era una asimilación más o menos tamizada del nuevo lenguaje renacentista.

Hay que señalar que, como consecuencia de las relaciones comerciales y culturales que se produjeron entre Italia y España a lo largo del siglo XV, era de esperar que, más pronto o más tarde, llegaran hasta Valencia los nuevos aires de la modernidad renacentista. En realidad, hacia mediados del siglo XV, Jacomart consiguió ya una síntesis espléndida entre las tradiciones del gótico internacional y los nuevos lenguajes procedentes de Flandes y de Italia. Unos años más tarde, los Osona se inclinaban con claridad hacia el renacimiento italiano. En todo caso, habría que advertir que no estamos ante una aceptación calculada de los modelos clásicos, dado que, como se ha dicho anteriormente, en Valencia no existió una base humanística que fuera plenamente consciente de lo que significaba el código pictórico renacentista. En estas tierras, hasta la instauración del peculiar lenguaje pictórico de los Macip, sólo se puede hablar de asimilaciones e interpretaciones (algunas de ellas bastante dispares) de los modelos clásicos procedentes de Italia.

En términos generales, es importante señalar en esta introducción que la pintura renacentista se caracteriza fundamentalmente

por la utilización de la perspectiva, tanto la lineal como la aérea, y por la pureza de las formas y de los colores. Sin embargo, en el Renacimiento se produce también un importante cambio de mentalidad, que se manifiesta, entre otros aspectos, a través de una clara exaltación del cuerpo humano, sobre todo en el caso de figuras desnudas o semidesnudas. Los cuerpos que se representan en la pintura renacentista son siempre bien proporcionados, muy alejados de las formas alargadas que caracterizaban la pintura gótica. Esta cualidad se consigue a través de la introducción de un canon clásico en las medidas de las figuras humanas. Por otro lado, estas figuras están dotadas de volumen gracias a un acertado uso de las sombras, algo que no sucedía en el gótico. Por primera vez en la historia, durante el Renacimiento aparece el desnudo integral del Niño Jesús, con lo cual se pretende reafirmar la naturaleza humana de Cristo. Las vestimentas de los personajes suelen ser anacrónicas, sin duda para facilitar el acercamiento de los fieles a las escenas narradas. Los rostros de los Santos, los Mártires y los demás personajes sagrados se suelen representar de forma idealizada, sin manifestar sufrimiento o reflejar sus sentimientos, ya que están por encima de los hombres. Siguen apareciendo los nimbos o halos en estas figuras, aunque, a diferencia de lo que sucedía en la pintura gótica, éstos son transparentes, y apenas resultan visibles. En muchas de las obras de la pintura renacentista se hace una alusión directa a la Antigüedad clásica (a través de representaciones de ruinas o restos arqueológicos) o a las nuevas tendencias de la arquitectura. La presencia del paisaje en el fondo de los cuadros, con multitud de detalles, adquiere en estos tiempos una extraordinaria importancia.

En los apartados siguientes vamos a pasar revista a los autores y obras más significativos de la pintura renacentista valenciana, esforzándonos sobre todo en subrayar los principales rasgos estilísticos que caracterizan esta época y las posibles razones de los diferentes enfoques pictóricos.

2.2. RODRIGO DE OSONA

Los Osona son dos figuras de enorme importancia en el desarrollo de la pintura valenciana durante la segunda mitad del siglo XV, en unos momentos en que a la fuerte tradición gótico-flamenca se añaden los primeros elementos renacentistas procedentes de Italia. Acerca de estos dos pintores han existido muchas controversias entre los historiadores durante bastante tiempo. Estas discusiones se han referido sobre todo a la identidad de cada uno de ellos y a sus cronologías. Actualmente se sabe que los Osona fueron en realidad padre e hijo. Parece ser que el padre, Rodrigo de Osona, nació y murió en la ciudad de Valencia, entre los años 1440 y 1518, respectivamente.

Es probable que Rodrigo de Osona se formara con Jacomart y Reixach. Su primera mención como pintor está documentada en 1463, fecha en la que realiza un retablo para el Hospital de Valencia, que no se ha conservado. Se ha señalado la posibilidad de que hacia 1468 Rodrigo de Osona viajara a Flandes. Algo más tarde, este artista pudo viajar igualmente a Italia, visitando Ferrara y Padua. Aunque no existen pruebas definitivas de dichos viajes, algunas de sus obras reflejan influencias de lo que, en su caso, pudo aprender en ellos.

En opinión de numerosos autores, el punto de partida para el estudio de este pintor hay que situarlo en el ***Retablo del Calvario***, una pintura al temple y óleo sobre tabla que se conserva hoy en la iglesia de San Nicolás de Valencia y que se sabe que fue contratada por Rodrigo de Osona en el año 1476. En el centro de este retablo se representa a Cristo crucificado, flanqueado por dos grupos de personas muy equilibrados. A la izquierda de Cristo vemos al grupo de las Marías (la Madre de Dios, María de Cleofás, María de Salomé y María Magdalena), junto con San Juan, que sostiene en sus brazos a la Virgen. A su derecha aparecen unos Santos Varones conversando. Estamos ante una obra sumamente compleja, en la que el pintor conjugó elementos propios del gótico valenciano con una inequívoca influencia flamenca y algunos ecos de la nueva pintura italiana. La reunión de estos componentes tan dispares en una misma obra constituyó una absoluta novedad en la pintura valenciana de la época.

Otras obras atribuidas a Rodrigo de Osona son las tablas de la **Misa de San Régulo** que se conservan en la catedral de Valencia. En esta obra se ha destacado la “fina técnica miniaturista propia de un estudioso de los métodos flamencos”. Es interesante señalar que en estas tablas ha desaparecido casi por completo el patetismo que caracterizaba el *Retablo del Calvario*.

Otra tabla atribuida a este pintor es la de **San Pedro entronizado entre ángeles**, que se conserva ahora en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, en Barcelona. Algunos estudios muy minuciosos de esta tabla apuntan no sólo a la influencia del arte pictórico del flamenco Van der Goes, sino al hecho de que las vestimentas que se representan en ella se repiten con gran fidelidad los brocados característicos de la pintura gótica flamenca valenciana.

Existe una obra de enorme valor que ha girado durante mucho tiempo en la órbita de Rodrigo de Osona, planteando problemas de atribución todavía no resueltos del todo. Se trata de la importante tabla de la **Virgen del Caballero de Montesa**, conservada en el Museo del Prado desde 1919, fecha en que fue adquirida por suscripción nacional. Quienquiera que sea el autor de esta tabla, es evidente que estamos ante uno de los cuadros más importantes pintados en España bajo la influencia de las primeras formas del Renacimiento italiano. En esta tabla se aprecian algunos elementos de origen flamenco, muy depurados, junto con algunos ecos de Mantegna. En el centro de la tabla se representa a la Virgen con el Niño. A sus lados aparecen San Benito y San Bernardo, patrones de la Orden de Montesa, a cuya orden pertenecía el donante de la obra, que se muestra en primer término, de rodillas y rezando, con un tamaño sensiblemente menor que el del resto de los personajes representados.

Aunque en fecha reciente se ha sugerido la posibilidad de que la autoría de la **Piedad**, un óleo sobre tabla pintado hacia el año 1500 que se conserva hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia, corresponda al anónimo Maestro de Artés, esta obra se había atribuido siempre a Rodrigo de Osona. En defensa de esta atribución,

se señalaba la vinculación de esta obra con el *Retablo del Calvario*, antes citado, dado que en los dos casos aparece el mismo paisaje y los mismos modelos humanos. El centro de la escena lo ocupa la Virgen, que sostiene el cuerpo de su Hijo, representado con todo el realismo de los signos de la muerte. La escasa expresividad de la Virgen contrasta con el dramatismo del rostro de San Juan, que le ayuda a sostener el cuerpo de su Maestro. Al otro lado aparece la Magdalena. Los ángeles llevan la lanza, el portaesponja, el vendaje típico de los Improperios y, significativamente, la trompeta del Juicio Final. A la izquierda del espectador aparece un grupo de hombres delante del sepulcro en el que ha de reposar el cuerpo de Cristo, que conectan la escena principal con el fondo de la representación, donde la vida sigue su curso, ajena a estos acontecimientos. En esta tabla, de gran calidad, se produce una clara síntesis entre el estilo flamenco (cuya influencia se pone de manifiesto en los pliegues de las vestimentas) con el renacimiento italiano (que se hace evidente en aspectos tales como el animado diálogo que mantienen los hombres que se representan a la izquierda de la escena, en un segundo plano).

La importancia que gozó el taller de Rodrigo de Osona en Valencia se evidencia en los numerosos trabajos que realizó para la catedral de Valencia. Ya en 1483 se menciona su nombre con ocasión de la realización de un retablo encargado por Rodrigo de Borja (el futuro Papa Alejandro VI). En el año 1500 contrata, en compañía de su hijo, el ***Retablo de San Dionisio***, destinado a una de las capillas de dicha catedral, algunas de cuyas partes se conservan ahora en el Museo catedralicio. El nombre de Rodrigo de Osona aparece mencionado también en relación con otros trabajos de menor entidad.

2.3. FRANCISCO DE OSONA

Francisco de Osona nació en la ciudad de Valencia en 1465 y murió en esta misma ciudad en 1514. Algunos historiadores consideran que Francisco de Osona es el pintor que representa mejor el difícil paso entre la tradición y la modernidad pictórica en la Valencia de finales del siglo XV y principios del siglo XVI. En estos años, las

influencias de Jacomart y Reixach no sólo no se habían extinguido, sino que incluso se habían intensificado. Pese a la presencia en la ciudad de Valencia de artistas tan significativos como Paolo de San Leocadio, o al papel de un mecenas de tanta importancia como Rodrigo de Borja, el triunfo definitivo del Renacimiento en la pintura valenciana no fue fácil.

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conservan en la actualidad nueve tablas atribuidas a Rodrigo de Osona y Francisco de Osona, que parece ser que formaron parte en su día de un **Retablo sobre la Pasión de Cristo**, que estaba en el monasterio cartujo de Porta Coeli antes de la desamortización (1835). Estas tablas se conocen con los títulos de *Cristo ante Pilatos*, *Santa Águeda*, *Santa Ágata*, *San Esteban*, *San Lorenzo*, *Resurrección*, *Incredulidad de Santo Tomás*, *Aparición de Cristo resucitado a su madre*, y *Aparición de Cristo a sus discípulos en el lago Tiberiades*. Es difícil discernir la autoría de cada una de estas tablas. Hay que señalar que, aunque el dibujo es correcto y el colorido muy rico, los rostros de los personajes son un tanto inexpresivos. Sin embargo, la influencia de la pintura italiana es evidente.

Cuando hacia el año 1505 Francisco de Osona pintó una tabla sobre la **Epifanía**, que se conserva hoy en el Victoria and Albert Museum de Londres, presumía de ser “lo fill del Mestre Rodrigo”, en lugar de presentarse a sí mismo como Francisco de Osona. Este hecho indica que el prestigio de los Osona se basaba más bien en la valía del padre que en la del hijo. Esta tabla es uno de los trabajos más estudiados del primer Renacimiento hispano y constituye un buen ejemplo del panorama pictórico valenciano a principios del siglo XVI. Esta obra pretende ser un homenaje al lenguaje del Renacimiento italiano, tal como demuestran la arquitectura y los elementos que aparecen al fondo del cuadro, donde contemplamos una imagen del Coliseo, arcos con columnas, capiteles y numerosos relieves con temas propios de la mitología clásica. Sin embargo, las figuras que aparecen en primer término de la composición responden todavía a los esquemas figurativos propios de la tradición tardomedieval.

En el Museo de Bellas Artes de Castellón se conserva actualmente una parte del **Retablo de San Bruno**, pintado por Francisco de Osona, procedente de la cartuja de Valldecris, en Altura. Se trata de un gran retablo dedicado a la vida del fundador de la orden de los cartujos, del que sólo se ha conservado la tabla central y dos tablas mucho más pequeñas que la anterior. Este retablo fue pintado hacia el año 1514 y, por consiguiente, corresponde a la última época de actividad de este pintor. El *Retablo de San Bruno* es un buen ejemplo de la dicotomía en que se debatía Francisco de Osona, a caballo entre la tradición y la modernidad. Por supuesto, éste no es un caso aislado en el panorama de la pintura valenciana de principios del siglo XVI, sino que refleja una situación que hay que relacionar en gran medida con la existencia de unos mecenas todavía muy apegados al código pictórico gótico y, por lo tanto, bastante reacios a abrir las puertas a los ecos del Renacimiento italiano.

2.4. PAOLO DE SAN LEOCADIO

Valencia desempeñó un papel de enorme importancia en la introducción en España del Renacimiento italiano, tanto en lo que se refiere al Renacimiento quattrocentista como al purismo italiano posterior, a través de las influencias, en ocasiones muy directas, de Rafael y de Leonardo da Vinci. En este sentido, hay que recordar que en estos tiempos las relaciones comerciales y culturales entre Valencia e Italia eran estrechísimas. El arzobispo de Valencia Rodrigo de Borja fue un factor clave en el mantenimiento de estas relaciones. Fue él quien trajo a esta ciudad, en una fecha tan temprana como 1472, a los pintores italianos Paolo de San Leocadio, Francesco Pagano y un tal Mestre Ricart, que algunos historiadores han identificado con el siciliano Riccardo Quartararo.

La trascendencia de la llegada de estos tres artistas a Valencia fue muy grande. Nada menos que, de pronto, tres buenos pintores italianos empezaron a trabajar “a la antigua” en el edificio más importante de todo el Reino, es decir, en la catedral de Valencia. Únicamente Paolo de San Leocadio se estableció de forma definitiva en estas



Rodrigo de Osona
Cristo ante Pilatos
Museo de Bellas Artes de Valencia

tierras, ejerciendo una influencia muy importante en los talleres de pintura de aquel tiempo y dejando obras de enorme entidad. Aunque el nombre de Francesco Pagano aparece en algunos documentos de la época, de su producción pictórica sólo nos quedan algunos ecos aislados. Del denominado Mestre Riquart apenas existen noticias y de sus trabajos no se ha conservado ni el más mínimo vestigio.

La mayoría de los datos de que disponemos actualmente sobre Paolo de San Leocadio (nacido en San Valentino, Italia, en 1445, y fallecido en Valencia en 1520) han sido aportados por Roc Chabás (1891) y Sanchis Sivera (1930). Gracias a estos investigadores sabemos ahora que, a su llegada a Valencia, San Leocadio y Pagano recibieron el encargo de realizar tres pinturas al fresco para decorar la Sala Capitular de la Catedral. De estos tres frescos, tan sólo uno se ha conservado hasta hoy, el titulado **Natividad**, aunque transportado a un lienzo. Este importante trabajo, realizado entre 1472 y 1476, se encuentra en uno de los muros del pasillo que da acceso a la Sala Capitular de la catedral de Valencia. Se trata de la primera obra de pintura renacentista italiana llevada a cabo en nuestra península. Actualmente, y pese a su deficiente estado de conservación, todavía se puede distinguir claramente en esta pintura la escena del nacimiento de Jesús en el interior de una edificación en ruinas. El centro de la composición lo ocupan las figuras de la Virgen y de San José, acompañados en el lado de la derecha por dos pastores. Al fondo de la escena se representa un paisaje. Los elementos arquitectónicos que aparecen en la obra evocan el gusto clásico de la arquitectura italiana de esta época.

Una realización especialmente destacada de Paolo de San Leocadio es el **San Miguel Arcángel** que se conserva en el Museo Diocesano de Orihuela. Se trata posiblemente de una de las mejores tablas de toda la pintura hispana del Renacimiento. La figura del santo está representada con una gran maestría, que se manifiesta sobre todo en sus cabellos y carnaciones faciales. Esta obra destaca igualmente por el efectismo metálico de la tradicional armadura de San Miguel, así como por la gran calidad del paisaje representado en ella.

Otra de las obras de Paolo de San Leocadio es la ***Virgen con el Niño y San Juanito***. Esta pintura al óleo sobre tabla debió ser realizada hacia 1490 y se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En la tabla destaca sobre todo la delicada figura de la Virgen, sosteniendo al Niño Jesús desnudo en su regazo y con San Juanito de rodillas junto a ella. El paisaje que se muestra al fondo del cuadro presenta un aspecto algo difuso (a la manera de Leonardo da Vinci), con predominio de las tonalidades verdosas y azuladas, y llama la atención por su sabio sentido de la perspectiva, que en principio no necesita usar puntos de fuga ni líneas convergentes para lograr la profundidad visual de la obra. En el paisaje se incluye una escultura clásica semidestruida (representando tal vez a Apolo) sobre un pedestal circular.

La obra titulada ***Sagrada Conversación***, realizada más o menos en las mismas fechas que la anterior, y con la que muestra algunas semejanzas, se conserva hoy en la National Gallery de Londres. En la *Sagrada Conversación* aparece también la figura de San José (al fondo de la escena) y de las Santas Catalina, Ágata y Lucía. Algunos historiadores han apuntado la existencia en esta obra de alguna influencia de la pintura de Padua y Ferrara.

La realización del ***Retablo del Salvador de Villarreal***, pintado para la iglesia de San Jaime de esta ciudad entre 1495 y 1501, se ha atribuido también a Paolo de San Leocadio. Esta obra, conservada hoy en el mismo templo para el que fue pintada, se puede situar en la línea de este autor, aunque el hecho de que todavía muestre algunos rasgos de la tradición pictórica anterior hace que esta atribución sea bastante dudosa. Cabe señalar que en las tres grandes tablas centrales de este retablo, presididas por la figura del Salvador (con un globo terráqueo a sus pies), los fondos todavía son dorados.

El último trabajo documentado de este pintor corresponde al ***Retablo de San Jaime***. De este retablo, pintado para la iglesia de San Jaime de Villarreal hacia 1515, tan sólo se han conservado hasta hoy seis tablas, en las que se representan escenas de la vida y mi-



Paolo de San Leocadio
Frescos de la bóveda del presbiterio (detalle)
Catedral de Valencia

lagros de este apóstol. Los personajes que aparecen en ellas están representados de forma tosca, con sus proporciones falseadas y con sus brazos retorcidos de forma poco convincente. A la vista de estos hechos, cabe pensar que estamos ante una obra de escuela, en la que la mano de este gran maestro italiano sólo debió intervenir en la esquema general de la obra, pero no en la ejecución de los detalles.

Como conclusión de este apartado, hay que mencionar que los nombres de Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano han salido a la luz pública con enorme fuerza con ocasión del reciente descubrimiento de las ***Pinturas en la bóveda del presbiterio de la Catedral de Valencia***. Estas pinturas al fresco han permanecido ocultas durante más de trescientos años, desde el momento en que la citada bóveda desapareció bajo un recubrimiento barroco (1674). Las pinturas en cuestión nos muestran un conjunto de ángeles músicos haciendo sonar sus instrumentos bajo un cielo estrellado. El proceso de recuperación de estas pinturas hizo necesario el desmontaje de la cúpula barroca. Una vez realizada esta operación, se pudieron estudiar dichas pinturas con el necesario detenimiento, así como conocer su estado de conservación y, posteriormente, proceder al correspondiente proceso de restauración. Todos estos procesos se llevaron a cabo con la ayuda de importantes recursos técnicos y humanos, incluyendo el uso de tecnologías muy avanzadas. El resultado obtenido ha sido espectacular. Gracias a esta recuperación, la catedral de Valencia, cuya larga historia abarca todos los estilos artísticos que van desde el románico hasta el academicismo, recupera un elemento fundamental de su etapa renacentista.

2.5. MAESTRO DE PEREA

La identidad de este maestro anónimo y de los artistas de su círculo es un tema aún no resuelto por los historiadores. Se sabe que el llamado Maestro de Perea estuvo activo en Valencia entre 1490 y 1510 y se considera como la cabeza de un numeroso grupo de pintores que, en cierto modo, le son afines. Estos pintores se denominan a veces “retardatarios”, dado que, en una época en que ya empezaba

a abrirse paso la estética renacentista, mantenían todavía un estilo claramente medieval en sus realizaciones.

La obra clave del Maestro de Perea es el rico y profuso **Retablo de los Tres Reyes**, pintado hacia 1490 y que se conserva hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Esta impresionante pintura al óleo sobre tabla fue realizada para la capilla de Pedro de Perea, Trinchante del Rey, en el convento de Santo Domingo de Valencia. El retablo está presidido por dos cuerpos horizontales superpuestos, con tracerías góticas, representando la Adoración de los Magos (abajo) y la Aparición de Cristo resucitado a la Virgen (arriba). La espiga está ocupada por la Santísima Trinidad, con las típicas imágenes de la Anunciación en cada uno de los lados. En los guardapolvos se muestran las figuras de San Honorato, San Martín, Santa Catalina, San Jorge, San Antonio Abad y Santa Úrsula, que se completan en lo alto con las efigies de San Pedro y San Pablo. La predela presenta en el centro un *Cristo Patiens*, flanqueado por Santa Ana, la Virgen con el Niño, San Juan Bautista, Santiago Apóstol y María Magdalena. Los escudos de armas que se reproducen en los guardapolvos de este retablo corresponden a la familia de don Pedro de Perea, cuya imagen aparece como orante junto a los Reyes Magos.

2.6. MAESTRO DE ARTÉS

El anónimo Maestro de Artés, activo en Valencia entre 1490 y 1515, se conoce con este nombre por haber pintado el *Retablo del Juicio Final* para la capilla de los Artés en el monasterio de Porta Coeli, que se conserva hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Aunque este pintor anónimo se sitúa en el mismo círculo retardatario del Maestro de Perea y sus seguidores, demuestra ser un buen conocedor del estilo de los Osona y de las novedades introducidas por Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano a partir de 1472.

Esta característica se pone de manifiesto con claridad en el **Juicio Final con San Miguel**, una obra al óleo y temple sobre tabla pintada hacia 1490 y conservada actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Esta tabla procede del monasterio de Porta Coeli. La tabla

está presidida por la imponente figura del arcángel San Miguel, representado sin la característica balanza con la que pesa las ánimas, que lleva en la mano una lanza rematada por una cruz. El rostro de San Miguel es sereno. Este santo acompaña con su gesto a las almas justas hacia la derecha del Padre. Los muertos que salen de las fosas, en la parte inferior de la escena, se tapan las caras cuando levantan su mirada hacia lo alto, sorprendidos por la deslumbrante luz. Todo parece indicar que al despertar del sueño de la muerte se desvelan también las conciencias de los difuntos. En lo más alto de la tabla se muestra la figura de Cristo entronizado, flanqueado por la Virgen y por San Juan. A sus pies se representan numerosos personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento.

Otra obra del Maestro de Artés que se conserva también en el Museo de Valencia es el ***Juicio Final con la misa de San Gregorio***. Se trata de un óleo y temple sobre tabla pintado hacia el año 1510. Durante las primeras décadas del siglo XVI se pintaron en las tierras valencianas varios retablos dedicados a las imágenes del Juicio Final y a la Misa de San Gregorio. La devoción hacia este santo estuvo relacionada con la existencia de un icono que el propio santo mandó realizar, y que se conserva actualmente en la iglesia de la Santa Croce de Jerusalén, en Roma. Según la tradición, en el mismo lugar en el que ahora se levanta esta iglesia es donde se produjo la aparición de Cristo, acompañado de los atributos de la Pasión, en el momento en que el santo oficiaba la misa y uno de los presentes dudaba sobre la presencia real de Cristo en las formas.

2.7. NICOLÁS FALCÓ

Al igual que otros pintores de este tiempo (finales del siglo XV y primeras décadas del siglo XVI), Nicolás Falcó se sitúa en la órbita de los denominados “retardatarios”, con una concepción que se mantiene todavía muy apegada a los postulados estéticos del gótico flamenco. Habría que señalar que algunos historiadores prefieren usar el calificativo de “protorrenacentistas” para referirse a estos mismos artistas, dado que en sus trabajos aparece también una tímida incorporación de algunos elementos decorativos del renacimiento italiano.



Nicolás Falcó
 Virgen de la Sapiencia
 Capilla de la Universidad de Valencia

La leyenda que cuenta la historia de una mujer llamada Verónica, que enjuagó con un paño el rostro sudoroso de Cristo camino del Calvario, tras lo que quedaron milagrosamente impresos en él los rasgos de Jesús, responde a un relato recogido en los evangelios

apócrifos. Esta tradición dio lugar a una importante iconografía medieval. Un ejemplo de esa iconografía lo tenemos en la obra titulada ***Santa Faz sostenida por dos ángeles***, una pintura al temple sobre tabla realizada a finales del siglo XV y conservada actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Aunque esta obra se ha atribuido durante mucho tiempo al ya mencionado Maestro de Perea, el estudio llevado a cabo con ocasión de la exposición *La clave flamenca en los primitivos valencianos* (2001) ha demostrado que su autor fue Nicolás Falcó.

También se atribuyen a este pintor las dos tablas tituladas ***Ecce Homo*** y ***Dolorosa*** que se conservan también en el Museo valenciano. La tabla del Ecce Homo representa el busto de Cristo con sus manos atadas, llevando la corona de espinas y cubriéndose con un manto púrpura. La Dolorosa se representa vistiendo una túnica negra adornada con estrellas, con la cabeza ligeramente inclinada y con las manos juntas en actitud orante.

Sin embargo, la producción de Nicolás Falcó que llama más la atención en el Museo de Bellas Artes de Valencia es el ***Retablo de la Puridad***, una obra en la que se hermanan las pinturas de este autor con las esculturas de Damián Forment (junto con su padre y hermano), integradas en un imponente retablo sacramental, aunque su interés escultórico es superior al pictórico. En el centro del mismo destaca la presencia de un gran óculo eucarístico. Se sabe que este retablo fue contratado en 1502 con destino al ya desaparecido convento de la Puridad de Valencia y constituye una pieza fundamental a la hora de analizar la evolución de los retablos góticos con la llegada del Renacimiento.

Otra obra destacada de este pintor es ***Nuestra Señora de la Sapiencia***, que fue pintada en 1517 y que preside actualmente la Capilla de la Sapiencia de la Universidad de Valencia, en su edificio histórico de la calle de la Nave. Esta tabla ha sido cuidadosamente restaurada en fechas recientes.

2.8. FERNANDO YÁÑEZ Y FERNANDO LLANOS

Sin que se pueda olvidar la contribución de otros pintores (sobre todo, la aportada por los Osona y Paolo de San Leocadio), es evidente que el mensaje artístico fundamental de la pintura renacentista italiana lo trajeron a Valencia dos artistas de origen manchego, Fernando Yáñez de la Almedina y Fernando de los Llanos, también conocidos como los Hernandos. Aunque sus estilos son bastante diferentes, su relación ha dado lugar a ciertas dudas en la atribución de autorías concretas de algunas de sus obras.

Las noticias existentes sobre la biografía de Fernando Yáñez se reducen al simple conocimiento de su nombre y lugar de nacimiento. No se sabe nada sobre sus datos personales, estado civil o ambiente familiar y social. Tampoco sabemos nada sobre su formación, ni acerca de sus discípulos y seguidores. Fernando Yáñez nació hacia 1450 en Almedina, un pueblo de la provincia de Ciudad Real. Fernando Llanos nació más o menos en estas mismas fechas en Santa María de los Llanos, en la provincia de Cuenca. La distancia que separa estos dos pueblos, medida en línea recta, es de unos cien kilómetros.

Se desconoce en qué momento y en qué circunstancias los Hernandos iniciaron su relación. Sólo se sabe que hacia el año 1473 Fernando Yáñez y Fernando Llanos estaban trabajando en Valencia. Sin embargo, su actividad no fue al principio demasiado intensa, y tuvo lugar en parte como ayudantes de Paolo de San Leocadio. Por lo que se refiere a la estancia de estos pintores en Italia (concretamente, en la ciudad de Florencia), existen muchas interrogantes, probablemente debidas a la coincidencia entre sus nombres de pila. En algún documento de esta época se menciona que un tal Ferrando Spagnolo (sin que sepamos a quién se refiere) colaboró con el taller de Leonardo da Vinci en la realización de una pintura destinada al Consiglio de la Signoria de Florencia.

En cualquier caso, está perfectamente documentado que en el año 1506 los dos pintores manchegos se encontraban ya de regreso en Valencia, donde, sin duda para poner a prueba su habilidad, el

cabildo de la catedral les encargó el *Retablo de los Santos Médicos*, del que sólo ha sobrevivido hasta nuestros días la predela con la **Piedad**, que se conserva hoy en el Museo catedralicio. El impacto de esta obra en el medio valenciano debió ser enorme, dado que hasta entonces no se había visto nada similar a esta pintura, con personajes de porte clásico inmersos en un bello paisaje y con una utilización de la luz crepuscular sin precedentes. Todo en este cuadro respira monumentalidad, proporcionando un sentimiento de grandeza y de dolor contenido, coherente con la naturaleza de la escena representada. La mejor evidencia del enorme éxito alcanzado con este trabajo la tenemos en el hecho de que, el año siguiente, el cabildo decidió a su favor la contratación del imponente retablo mayor de la catedral, una obra cuya realización duraría tres años y medio.

Sin duda alguna, el **Retablo mayor de la catedral de Valencia** es la obra cumbre de Fernando Yáñez y Fernando Llanos, su trabajo más conocido y el motivo más importante de la atención de los historiadores de arte hacia ellos. Este retablo está formado por dos grandes puertas pintadas por su anverso y su reverso, con seis compartimentos cada una, ofreciendo así un total de doce episodios marianos relacionados con la vida de la Virgen, que en su modalidad de la Asunción es la titular de esta catedral. La función de estas puertas era resguardar el enorme retablo de plata que los orfebres Piero de Pone (italiano), Agustín Nicos (germánico), y Francisco Cetina y Bernardo Joan (valencianos) habían labrado entre 1489 y 1507, en sustitución de uno anterior de similares características que fue destruido por un incendio en 1469. Hay que lamentar que este segundo retablo también se perdió, dado que fue fundido en 1812 para atender los cuantiosos gastos producidos por la guerra con los franceses. Originalmente, las puertas pintadas formaban parte de este retablo, que sólo era mostrado a los fieles en las grandes solemnidades religiosas, cuando tales puertas se abrían de par en par.

Concretamente, en la puerta de la izquierda de este retablo, cuando está cerrada, y en un sentido de arriba a abajo, nos encon-

tramos con la *Adoración de los Pastores*, la *Adoración de los Reyes* y la *Resurrección*. En la puerta de la derecha, y en el mismo sentido, se representa la *Ascensión*, el *Pentecostés* y el *Tránsito o Dormición de la Virgen*. Por dentro, también de arriba abajo, y a la izquierda, nos encontramos con el *Abrazo ante la Puerta Dorada*, la *Natividad de María* y la *Presentación de María en el Templo*. Del mismo modo, aunque ahora en el lado de la derecha, tenemos la *Visitación*, la *Presentación de Jesús en el Templo* y el *Descanso de la Huída a Egipto*. Las dimensiones de la obra son enormes. Cada uno de los doce cuadros que integran el retablo miden 1'9 metros de altura por 2'3 metros de anchura, aproximadamente.

Basándose en lo que estos pintores hicieron después de su separación, se ha podido determinar cuáles de estas doce tablas fueron pintadas por uno u otro. Como es natural, alguna de estas asignaciones ha sido objeto de alguna polémica. Tampoco hay que excluir la posibilidad de que, en ocasiones, los dos pintores intervinieran en la realización de una misma tabla. En cualquier caso, algunos historiadores han considerado que el denominador común de las doce tablas es, por encima de todo, el inconfundible estilo leonardesco. Es evidente que, cualquiera que fuera el Hernando que trabajara con Leonardo da Vinci, el otro no debió permanecer muy lejos de su taller y, por lo tanto, de la influencia de este maestro de la pintura renacentista italiana.

Además de las doce tablas que forman el *Retablo mayor de la catedral de Valencia*, de importancia capital para conocer el estilo de Fernando Llanos y Fernando Yáñez, nos parece oportuno mencionar también aquí algunas otras obras de estos dos pintores, realizadas en circunstancias muy diversas. Una de las más significativas es la ***Santa Catalina***, atribuida a Fernando Yáñez y que se conserva actualmente en el Museo del Prado. Por esta circunstancia, ésta es tal vez la obra de Yáñez más conocida por el público. Algunos historiadores han considerado que este trabajo ocupa uno de los lugares más prominentes entre las manifestaciones de un ideal de belleza femenina



Fernando Yáñez de la Almedina
Retablo mayor (Adoración de los pastores)
Catedral de Valencia

en toda la pintura hispana del siglo XVI. En esta tabla se representa la elegante efigie de Santa Catalina de Alejandría, sosteniendo con su mano derecha la espada con la que fue decapitada y apoyándose en la característica rueda con dientes con la que fue martirizada por negarse a adorar a los dioses paganos. Se supone que esta tabla procede de la iglesia de Santa Catalina de Valencia.

La preciosa tabla con la **Resurrección**, que se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, parece ser obra por entero de Fernando Yáñez. Esta obra se sitúa muy en la línea de las

pinturas de las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia, a las que ya nos hemos referido con anterioridad. En esta tabla la figura de Cristo Resucitado aparece rodeada por los soldados que custodian el Sepulcro. Al fondo de esta *Resurrección*, a la derecha del cuadro, se representa una diminuta escena con el *Noli me tangere*, que parece ser una transposición de un modelo de Leonardo da Vinci.

Entre las obras de Fernando Yáñez que se conservan hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia, cabe mencionar especialmente los ***Pasajes de la Pasión y Escenas con Santos***, que formaban parte en su día de una serie de paneles que debieron estar encastrados en las puertas de un pequeño órgano que debió existir en su día en la catedral de Valencia (algunos de estos paneles se conservan ahora en colecciones privadas). Dos de estas tablas contienen escenas de la Pasión representando el *Ecce Homo* y la *Aparición de Cristo a la Virgen*. En las otras dos se representa a *San Bernardo adorando a la Virgen y el Niño con Santa Ana* y a *San Antonio de Florencia y San Vicente Ferrer*.

Otra obra muy importante de Fernando Yáñez es la ***Anunciación*** que se conserva hoy en el Museo del Colegio del Patriarca de Valencia (cabe señalar que, en el pasado, esta obra fue atribuida en ocasiones a Fernando Llanos). El arcángel San Gabriel, a la izquierda, se representa en esta tabla apoyando un pie sobre una tarima cubierta por un paño y portando una filacteria. La Virgen, a la derecha, aparece sentada de frente, junto a una mesa con un libro, y con el Espíritu Santo sobre ella. El rostro sonriente de la Virgen responde claramente al estilo de Leonardo. Este cuadro está formado por la unión de dos tablas, con las figuras de la Virgen y del Arcángel en cada una de ellas.

Fernando Yáñez y Fernando Llanos vivieron juntos en Valencia hasta el año 1513, pero a partir de esa fecha desaparecen por completo de las tierras valencianas. Algún autor ha documentado la presencia posterior de Yáñez en Barcelona, con el fin de valorar un retablo para la iglesia de Santa María del Pí de esta ciudad. Se sabe

también que, hacia finales de la década de los veinte, Yáñez se encontraba en Cuenca, trabajando en varios retablos de la catedral. Por lo que respecta a Llanos, sabemos que hacia el año 1523 (o tal vez antes) estaba trabajando en Murcia, donde ejerció mucha influencia entre los pintores de esta región. La salida de los Hernandos de Valencia y su estancia en otras ciudades menos importantes ha sido interpretada como una consecuencia de que el público y los mecenas valencianos de la época no llegaron a entender y asimilar del todo su lenguaje pictórico leonardesco.

2.9. MIGUEL ESTEVE

A pesar de que los Hernandos no llegaron a crear escuela en Valencia, tal vez por los motivos que acabamos de señalar, fueron muchos los pintores valencianos sobre los que influyeron. Miguel Esteve fue uno de ellos. La fecha y lugar de nacimiento de Miguel Esteve se desconocen, aunque se sabe que falleció hacia 1528. Existen pruebas documentales de que este pintor colaboró con los Hernandos en la realización del ya mencionado *Retablo mayor de la catedral de Valencia*. Nos consta igualmente que algo más tarde fue contratado por el Concejo para decorar la capilla de la Casa de la Ciudad.

En la ***Sagrada familia en el taller de San José***, una obra procedente del convento de Santo Domingo, desde donde pasó al Museo de Bellas Artes de Valencia, tras la desamortización, Miguel Esteve nos demuestra que sabe trabajar las gradaciones cromáticas y espaciales, y que domina el tratamiento miniaturista de las figuras humanas y los diferentes detalles representados al fondo. Además de hacer patente la influencia de los Hernandos, esta obra pone de manifiesto también algunas influencias del mensaje pictórico de Paolo de San Leocadio. Desde el punto de vista temático, cabe señalar que en esta obra se representa una animada escena cotidiana, en la aparecen la Virgen con el Niño Jesús, San Juan Bautista de niño, Santa Ana y San José. Santa Ana se concentra en la lectura de un libro. La Virgen (con una canastilla de labor a su lado) está cosiendo e interrumpe su trabajo para observar con ternura cómo el Niño Jesús y San Juanito están



Fernando Llanos
Retablo mayor (Natividad de María)
Catedral de Valencia

jugando con el corderillo de éste. Finalmente, San José aparece entregado a sus labores como carpintero, desbastando con una azuela un madero cuyas virutas se esparcen a sus pies. A la derecha, se observa la presencia de un macetero de cerámica conteniendo las simbólicas azucenas alusivas a la pureza de María.

La influencia de los Hernandos sobre este pintor se manifiesta con gran claridad en el monumental **San Miguel**, un óleo sobre tabla que se conserva también en el mismo Museo valenciano. La majes-



Vicente Macip
Retablo mayor (Nacimiento de la Virgen)
Museo de la Catedral de Segorbe

tuosa figura del Arcángel se representa con las alas desplegadas y sosteniendo en su mano izquierda un escudo ricamente adornado. En su mano derecha lleva una gran lanza con la que abate al demonio bajo sus pies. Su silueta recuerda bastante al espléndido *San Miguel Arcángel* de Paolo de San Leocadio, que se conserva en el Museo Diocesano de Orihuela, y al que ya nos hemos referido anteriormente. En todo caso, el hermoso rostro ovalado del Arcángel, de suaves

facciones y sonrisa un tanto ambigua, vinculan esta obra al mundo de los Hernandos.

Para concluir con Miguel Esteve, podemos citar también la controvertida tabla del ***Milagro del Caballero de Colonia***, una obra realizada hacia 1515 y que se conserva ahora en el Museo del Patriarca de Valencia. En esta tabla se describe el momento en el que la Virgen, representada entre Santo Domingo y Santa Catalina, interviene con su presencia para evitar el ajusticiamiento de un Caballero de Colonia (a la derecha del cuadro), quien, de rodillas y tocado con la corona de flores que la Virgen le ha entregado, contempla la visión celestial en el mismo momento en que un verdugo levanta el brazo para clavarle un cuchillo. El prodigio conmueve a su rival (a la izquierda de esta escena), que rinde su espada en posición invertida en señal de reconciliación, zanjando así la venganza que este personaje pretendía, simbolizada por el guantelete que podemos ver sobre el suelo. Aunque en el pasado esta obra se había atribuido a Paolo de San Leocadio, en la actualidad se cree con cierto fundamento que su autoría debe corresponder a Miguel Esteve.

2.10. MIGUEL DE PRADO

Miguel de Prado es otro de los seguidores de los Hernandos. Este pintor está documentado en Valencia entre 1518 (fecha en que comienza a trabajar junto con Miguel Esteve en la decoración de la Capilla de la Casa de la Ciudad de Valencia) y 1537 (en que aparece mencionado en un asunto privado junto con su mujer y su hija). Se ha apuntado también que Miguel de Prado fue uno de los ayudantes de Paolo de San Leocadio en la realización del *Retablo de San Jaime* de Villarreal, del que ya hemos hablado anteriormente.

Al margen de esta circunstancia, en su ***Retablo de San Vicente Ferrer***, pintado hacia 1525 y conservado actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, Miguel de Prado demuestra claramente su fidelidad hacia el lenguaje de los Hernandos, aunque combinada con la tradición medieval y la influencia de Paolo de San Leocadio. Este retablo procede del convento de los dominicos de Museros. La figura

de San Vicente aparece en el panel principal del retablo, rodeado por cuatro tablas en las que se representan diferentes episodios de su vida y milagros. En la espiga se muestra un Calvario, rematado por las figuras de Dios Padre y del Espíritu Santo. En el centro de la predela se representa a Cristo difunto sostenido por ángeles, flanqueado por cuatro tablas más con imágenes de varios santos. Se ha señalado que algunas de estas figuras están inspiradas en modelos de Sebastiano del Piombo, tomados de los cuadros de este pintor traídos a Valencia por el embajador Vich. En los guardapolvos se muestran las figuras de diferentes bienaventurados y profetas.

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conservan igualmente otras dos obras de este pintor, las tablas de **San Agustín** y **San Nicolás Tolentino**. Estas tablas proceden del convento de San Agustín de Valencia y formaban parte en su momento de un retablo. Se trata de dos obras monumentales, con una concepción pictórica relacionada con el estilo de los Hernandos. La figura de *San Agustín* se representa con el tradicional hábito de los agustinos, en su calidad de patrono de esta orden, aunque está también revestido de pontifical, ya que fue obispo de Hipona. El santo hace el gesto de bendecir con la mano derecha, en la que lleva una pluma de escribir, en inequívoca referencia a sus escritos teológicos. En su mano izquierda sostiene la maqueta de un templo, un distintivo característico de los padres de la Iglesia. *San Nicolás Tolentino* se representa también con el hábito negro propio de la orden agustina y con un sol en el pecho. Este santo muestra su característico semblante joven e imberbe, y sostiene en sus manos un libro y un tallo de azucenas.

2.11. MAESTRO DE ALCIRA

Entre los pintores valencianos de este tiempo cuya identidad todavía se desconoce, destaca especialmente un pintor anónimo conocido como Maestro de Alcira, y que se llama así por ser el autor de un retablo dedicado a la Virgen en la iglesia de San Agustín de esa ciudad. El retablo estaba compuesto por las tablas de la *Natividad*, la



Juan de Juanes
Última Cena
Museo del Prado. Madrid

Epifanía, la Resurrección, la Dormición de la Virgen, la Anunciación y la Ascensión. En los guardapolvos aparecían diferentes profetas y sibilas, así como la figura del rey David con una inscripción alusiva a la fecha en que se realizó esta obra (1527). Lamentablemente, el retablo se desmembró durante la guerra civil (1936) y hoy sólo se conservan del mismo cinco tablas, ubicadas en la capilla particular de los Padres Escolapios en Gandía.

El Maestro de Alcira desempeñó un papel muy importante como receptor y propagador del nuevo código visual renacentista de corte italiano derivado de los Hernandos. Este pintor debió ejercer su mayor actividad durante el segundo cuarto del siglo XVI, en paralelo a los pintores del círculo de San Leocadio y los Macip, con quienes a veces tiene algunos elementos en común. Sin embargo, su dibujo es siempre más perfilado que el de éstos, marcando profundamente

los plegados de las telas, a las que en ocasiones otorga un ritmo ondulante y concéntrico. En sus obras abundan las figuras de porte clásico, con un aspecto que recuerda a algunos personajes pintados por los Hernandos, aunque en el caso del Maestro de Alcira el tratamiento que se da a esas figuras es bastante más sumario, lo cual les confiere un tono un tanto áspero.

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conserva actualmente una obra de este enigmático Maestro de Alcira. Se trata de un **San Miguel**, un óleo sobre tabla pintado probablemente en la tercera década del siglo XVI. La figura del Arcángel pesando las almas o alanceando al demonio fue representada con frecuencia en la pintura valenciana. Sin embargo, la versión que aquí se nos ofrece no se parece a ninguna de las anteriores. En este caso, el pintor coloca al Arcángel de perfil, al modo clásico, dotando a sus formas de un ritmo muy peculiar, con cadencias curvilíneas en la posición de los brazos, escudo y alas, resaltadas por los pliegues de su túnica. La influencia de los Hernandos sobre este pintor se puede observar con absoluta claridad en esta obra.

2.12. FELIPE PABLO DE SAN LEOCADIO

Felipe Pablo de San Leocadio (del que se sabe que falleció en 1547) es un pintor valenciano de este tiempo en el que se manifiestan ciertas influencias de los Hernandos, aunque muy matizadas por su propia personalidad. Aunque algunos historiadores han dudado de que este pintor fuera hijo de Paolo de San Leocadio, existe algún documento que así lo atestigua.

Tras colaborar durante algún tiempo con su padre (aunque se liberó de su influencia muy pronto), en el año 1525 Felipe Pablo de San Leocadio pintó el **Retablo de Santo Domingo de Guzmán** con destino al convento de Santo Domingo de Valencia. Seis de las tablas originales de este notable retablo se guardan actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Tras la reciente remodelación del museo (2003), se exponen al público dos de esas obras, la *Profecía de Santo Domingo* y *Santo Domingo y San Francisco aplacan la*

ira de Dios. Aunque en estas tablas encontramos testimonios claros de la influencia de los Hernandos y del padre del pintor, se puede observar también en ellas una distorsión de los cánones figurativos utilizados, en nada comparables con las obras de otros pintores valencianos de la época.

En otra obra de Felipe Pablo de San Leocadio, la de ***San Roque y San Sebastián***, conservada igualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, el pintor proporciona una insólita monumentalidad corpórea de los personajes, con la que, pese a algunos errores de anatomía, consigue dotarles de una gran fuerza expresiva, algo nuevo en la pintura valenciana de su tiempo.

En la ***Crucifixión*** que se conserva en este mismo Museo valenciano se pueden apreciar una vez más los rasgos propios de este interesante pintor. Los gestos y las miradas estrábicas de algunos de los personajes representados en esta tabla llevan tal carga de emotividad que hace muy difícil la adscripción de esta obra a ninguna de las corrientes estilísticas imperantes en la época. Como ya hemos dicho anteriormente, la producción de Felipe Pablo de San Leocadio no tiene parangón en la pintura valenciana del siglo XVI. Por otra parte, parece ser que la obra de este pintor no tuvo continuadores.

2.13. VICENTE MACIP

Como estamos indicando, en muchos de los pintores valencianos en los que se detectan influencias de los Hernandos, se apunta también, aunque sólo sea por efecto de la inercia, la poderosa huella de Paolo de San Leocadio. Esta situación incidió en las fórmulas pictóricas que dominaron en Valencia durante el primer tercio del siglo XVI, aunque tuvo que ceder, casi definitivamente, ante uno de los pintores más significativos del Renacimiento hispano. Nos estamos refiriendo a Vicente Macip. Del mismo modo que Jacomart fue el refundidor de las diferentes propuestas pictóricas en la Valencia de mediados del siglo XV, en la década de los años veinte del siglo XVI, Vicente Macip aglutinó todas las peculiaridades de la plural oferta italiana (representadas básicamente por los Osona, Paolo de San

Leocadio y los Hernandos), dando lugar de este modo al nacimiento de una verdadera escuela valenciana de pintura renacentista.

Vicente Macip nació en torno a 1475. Se ignora su lugar de nacimiento, aunque existe alguna referencia en tal sentido al pueblo de Andilla, al oeste de la provincia de Valencia. Es importante mencionar que, por razones todavía no aclaradas, a Vicente Macip se le conoció en su tiempo con el sobrenombre de "Joanes", el mismo que utilizó más tarde su hijo Juan, al que conocemos hoy como Juan de Juanes. En el testamento de Vicente Macip, redactado en el año 1545, se menciona a sus tres hijos, Isabel, Juan y Vicente, este último muerto a una edad muy temprana. Cinco años más tarde tendrá lugar el fallecimiento del pintor más significativo del Renacimiento valenciano y, probablemente, uno de los más sobresalientes de toda la península.

Lo primero que hay que destacar en la personalidad de Vicente Macip es la infrecuente unión que se da en él entre unas cualidades técnicas realmente excepcionales y unas dotes creativas privilegiadas. Macip tuvo la capacidad de saber congeniar la moda italiana del siglo XVI, emanada sobre todo de Rafael, con la tradición valenciana que Paolo de San Leocadio había ya acotado en los aspectos más sustanciales. Vicente Macip hizo su aprendizaje en Valencia, en el entorno de Paolo de San Leocadio y Rodrigo de Osona. A partir de 1506 fijó toda su atención en el arte de los Hernandos, de quienes aprendió una forma de componer más clásica. En 1507 era ya un profesional respetado y poco después recibió el encargo de realizar un retablo para la capilla de Santa Ana y la Magdalena en el monasterio de Porta Coeli. Hacia 1515, debió tener lugar el indocumentado pero seguro viaje de Vicente Macip a Italia, un hecho de gran trascendencia en su formación artística. Algunos historiadores han aventurado su más que probable visita a las ciudades del norte de Italia (Ferrara y Venecia, sobre todo), así como a Roma, donde en estos tiempos el gran Rafael estaba pintando las estancias del Vaticano. Es posible que ambos coincidieran en esta ciudad. En cualquier caso, no resulta demasiado



Cristóbal Llorens
San Juan Evangelista
Museo de Bellas Artes de Valencia

aventurado afirmar que debió ser allí donde Macip desarrolló muchas de las cualidades que caracterizan sus obras. Se sabe que el pintor regresó a Valencia poco antes de 1525.

Hacia 1530, Vicente Macip lleva a cabo una obra fundamental para el conocimiento de su obra. Nos referimos al ***Retablo de la vida de Cristo y de la Virgen de la catedral de Segorbe***, que ocupó el lugar del retablo mayor de esa catedral hasta finales del siglo XVIII. Las diferentes tablas que formaron este imponente retablo se conservan actualmente en el Museo de dicha catedral. El retablo recoge una extensa iconografía de temas sobre las vidas de Cristo y de la Virgen presentados con ecos todavía propios de la pintura gótica, aunque asumiendo ya de forma clara la lección italiana. Este retablo estaba presidido en su día por una talla de la Virgen con el Niño, que ha desaparecido.

La mayoría de las tablas que formaban parte de este gran retablo fueron realizadas íntegramente por el propio Vicente Macip. En otras colaboraron, en mayor o menor medida, algunos de sus discípulos. Una de las tablas realizadas íntegramente por el maestro es la del *Nacimiento de la Virgen*. Esta tabla está presidida por la majestuosa figura de San Joaquín, el padre de María, que, al igual que otros de los personajes que aquí aparecen, muestra un riguroso perfil clásico. Desde el punto de vista compositivo, esta tabla recuerda las obras de los Hernandos, siendo evidentes algunas referencias directas a los trabajos de estos dos pintores en el *Retablo mayor de la catedral de Valencia*.

Otra tabla que procede en su totalidad de las manos del maestro es la *Adoración de los pastores*, considerada por numerosos expertos como la pieza más bella del conjunto. Es una obra de indudable encanto, de una delicadeza exquisita y de un italianismo total. Se trata de una obra de un Renacimiento pleno, que destaca sobre todo por la incorporación del paisaje del fondo, por el marco arquitectónico clásico y por la monumentalidad de sus figuras, de rasgos individualizados. Las figuras de la Virgen y, sobre todo, la del pastor

arrodillado, muestran un perfil clásico, de una gran belleza idealizada. Al italianismo de la obra se une el gran realismo de los detalles, de inequívoca herencia flamenca.

Consta documentalmente que en 1535 se colocó sobre la pila bautismal de la catedral de Valencia, donde todavía se encuentra actualmente, la tabla del **Bautismo de Cristo**, considerada por Elías Tormo como la pieza más sobresaliente de la pintura valenciana del siglo XVI. Algún autor ha apuntado la posible colaboración en esta obra de su hijo Juan de Juanes, a quien en algún tiempo se le atribuyó la autoría. Hay que recordar que padre e hijo trabajaron juntos a lo largo de la década de los años treinta. Sin embargo, hay razones para pensar que la tabla que ahora nos ocupa es obra básicamente de Vicente Macip, cuya mano se advierte claramente en las líneas de los pliegues de las vestimentas de algunos personajes representados en la misma, especialmente en las que visten los Padres de la Iglesia y el Venerable Agnesio. Se trata de una obra de gran calidad, en la que los espacios celestial y terrenal aparecen separados por un paisaje de fondo que recuerda inevitablemente los pintados por el maestro italiano Leonardo da Vinci.

A esta misma época (entre 1530 y 1535) corresponde el **Retrato de don Luis de Vilanova**, que se conserva actualmente en el Museo del Prado, y que con toda justicia debería ser considerado como el mejor retrato de la pintura hispana del Renacimiento. Por cierto, en el catálogo oficial de esta pinacoteca no se atribuye este retrato a Vicente Macip, sino a su hijo Juan de Juanes, algo que la madurez de la obra hace difícil de aceptar. El personaje retratado era el primer señor de Bicorp, nacido hacia 1497, y que, por lo tanto, debería contar entre 35 y 40 años de edad cuando se realizó la pintura.

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conserva en la actualidad la obra **Cristo Varón de Dolores**, en la que Cristo aparece acompañado por San Juan Evangelista y San José de Arimatea. En esta obra, pintada en la segunda década del siglo XVI, Cristo se encuentra de pie en el sepulcro, mostrando su cuerpo lacerado por

la flagelación y sus manos perforadas por los clavos. La sangre que mana de su costado se recoge en un cáliz, una imagen que, de una forma u otra, está presente en muchos retablos del siglo XV, y cuyo mensaje está relacionado en este caso con la devoción a la santísima Sangre de Cristo, como símbolo de la Redención, en clara referencia al sacrificio de la misa. En todo caso, no estamos ante la representación de un Cristo resucitado, sino de un *Cristo patiens* que trata de suscitar la piedad de los espectadores.

En el mismo Museo valenciano se conserva también el **San Sebastián**, un óleo sobre tabla pintado hacia 1540. Este trabajo es un buen exponente del estilo maduro de Vicente Macip, tras superar el "primitivismo" de su juventud, y en el que este pintor se muestra deudor de Rodrigo de Osona, Paolo de San Leocadio, los Hernandos y Sebastiano del Piombo. Esta preciosa tabla formaba parte en su día de un retablo de la cartuja de Valdecristo (Altura), donde estuvo flanqueada por las tablas de *San Bruno* y *San Vicente Ferrer* que se conservan actualmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. La tabla a la que nos estamos refiriendo ahora fue adquirida por el Estado en una subasta realizada en 1994, siendo transferida posteriormente al Museo de Valencia.

2.14. JUAN DE JUANES

Juan Macip, el hijo de Vicente Macip, generalmente conocido como Juan de Juanes (o Joan de Joanes), es el famoso por antonomasia. Se trata de una figura muy admirada desde hace mucho tiempo, a la que algunos historiadores han llegado a considerar igual o incluso superior a Leonardo y Rafael. Algunos estudiosos defienden que su apellido es Macip, mientras que otros se decantan por el Juanes, aunque probablemente este último sólo es un simple apodo. Hay que recordar que en el siglo XVI no existían reglas claras sobre el uso de los apellidos, y no era nada raro que un hijo se llamara de forma diferente al padre, así como que varios hermanos utilizaran apellidos diferentes. Parece ser que fue el propio pintor, tras usar durante muchos años el nombre de Joan Macip, el que decidió utilizar el nombre de Joan y el sobrenombre de Joanes.

Juan de Juanes nació probablemente hacia 1510. Con toda seguridad, debió nacer dentro de los confines del Reino de Valencia, aunque poco más se puede decir con seguridad en este sentido. Lo que sí consta documentalmente es que la familia Macip residió mucho tiempo en la ciudad de Valencia y, por lo tanto, es altamente probable que Juan de Juanes naciera en esta ciudad. Por otro lado, está demostrado que el pintor falleció en Bocairente en el año 1579, donde estaba pintando un retablo para la parroquia de esta localidad .

Es muy importante señalar que Juan de Juanes es, ante todo, un pintor al servicio de la Contrarreforma. El espíritu del Concilio de Trento (1545-1563), que estableció los principios del movimiento de la Contrarreforma, con enorme repercusión en las diferentes manifestaciones artísticas, aparece encarnado en las tierras valencianas por la figura del Patriarca y Arzobispo Juan de Ribera (1532-1611), que, llegado a la ciudad de Valencia en 1569, regentó la diócesis valenciana con mano férrea durante más de cuarenta años. Su procedencia de Sevilla y sus estancias en Salamanca, Badajoz, Madrid y Toledo, unidas a una vasta cultura, desarrollaron la sensibilidad artística de este personaje, que se manifestó tanto en su condición de mecenas como de promotor, y que tuvo una gran repercusión en el arte valenciano de este tiempo. Hay que tener en cuenta que una buena parte de la vida de Juan de Juanes coincidió con la presencia del patriarca Juan de Ribera en Valencia, aunque no habría que olvidar que su producción pictórica no agradaba del todo a este personaje.

Ya en una fecha tan temprana como 1531, el joven Juan Macip aparece junto con su padre en la documentación referente a los pagos por la realización del *Retablo mayor de la catedral de Segorbe*. Otra obra en la que es seguro que colaboró Juan de Juanes es el *Bautismo de Cristo*, realizada en 1535 para la catedral de Valencia, de la que también hemos hablado con anterioridad. El año siguiente, tenemos ocasión de comprobar nuevamente la estrecha relación artística existente entre el padre e el hijo, concretamente en la realización del *Retablo de San Eloy*, encargado por el gremio de los plateros



Nicolás Borrás
Sagrada Familia con Santa Ana
Museo de Bellas Artes de Valencia

para su capilla de la iglesia de Santa Catalina de Valencia. Existen pruebas documentales de que algunas de las partes de este retablo fueron realizadas por Juan de Juanes en solitario. Aunque el retablo

se quemó en 1584, se salvaron algunas tablas. Una de esas tablas, dedicada a la **Consagración de San Eloy**, se conserva hoy en la iglesia de San Martín de Valencia.

A la predela de este *Retablo de San Eloy* perteneció la **Santa Cena** que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y que es probablemente la versión más feliz de este tema que puede encontrarse en la pintura española del siglo XVI. Su composición recoge algunos ecos de la famosa *Última Cena* de Leonardo de Vinci, que se conoció en Valencia a través de una copia de la misma que se guardaba en la catedral de Valencia hasta 1585, fecha en que fue donada a Felipe II. El pasaje evangélico descrito en la *Santa Cena* a la que ahora nos referimos no es el relacionado con la institución de la Eucaristía, sino que corresponde al mismo momento en que Cristo desvela ante sus discípulos la personalidad del apóstol traidor diciendo que “aquel que conmigo meta la mano en el plato me traicionará”. Las figuras de los apóstoles se unen, hablan entre si y se espantan ante la revelación de Cristo. El tratamiento de la luz, con sus acusados contrastes, anticipa la forma de pintar que caracteriza a la pintura barroca. En cualquier caso, hay que tener presente que Juan de Juanes pintó varias versiones de la **Última Cena**. La más conocida de todas ellas es sin duda la que se conserva actualmente en el Museo del Prado. Otra de estas obras se encuentra en el Museo de la Catedral de Valencia.

Es probable que la obra más importante de la primera época de Juan de Juanes sea el **Retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuente la Higuera**, pintado hacia 1550, es decir, en una fecha próxima a la del fallecimiento de su padre, Vicente Macip. Este retablo resultó muy castigado por el fuego durante la guerra civil, aunque ha podido ser restaurado y devuelto a su lugar de origen. En esta obra, el estilo del pintor es completamente diferente del de su padre. Todo resulta ahora mucho más ligero y armonioso.

La enorme tabla con **San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir**, que se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de

Valencia, es también una obra que hay que situar, por su tipología y monumentalidad, en esta época del pintor. El hecho de que esta obra haya sido adjudicada en el pasado a Vicente Macip nos indica que los ecos de éste están todavía presentes en este tiempo en la producción de Juan de Juanes, aunque esa cualidad se irá diluyendo de forma paulatina, a la vez que se acentuará la influencia de la pintura italiana, adquirida fundamentalmente a través de la obra de los Hernandos.

Una obra muy destacada de la segunda época de Juan de Juanes es la de los ***Desposorios místicos del Venerable Agnesio***, realizada hacia 1560 y conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Este óleo sobre tabla es sin duda alguna una de las obras más bellas y de mayor calidad de este pintor. La tabla, pletórica de lirismo, está resuelta desde el punto de vista compositivo mediante una triple pirámide. En la central se representa a la Virgen, con el Niño Jesús sentado en su regazo, acompañada por el niño San Juan Bautista (portando una cruz y con el cordero a sus pies), el niño San Juan Evangelista, que está escribiendo en un gran libro apoyado en un águila, y dos niños Santos Inocentes. A la izquierda se representa al Venerable Agnesio (beneficiado de la catedral de Valencia), colocando el anillo de los desposorios a Santa Inés, por la que dicho personaje sintió una gran devoción. A la derecha vemos a Santa Dorothea, entregando a San Teófilo unas granadas y un ramo de flores. El fondo de paisaje, con presencia de arquitecturas clásicas, recuerda fuertemente a los paisajes que pintó Leonardo da Vinci.

La tercera época del arte joanesco es inmediatamente posterior al viaje que Juan de Juanes realizó a Italia, y que debió tener lugar hacia el año 1560. Esta tercera etapa de la producción de este pintor se caracteriza sobre todo por su aproximación al estilo de Rafael y, muy especialmente, al manierismo que se manifiesta en algunas de sus obras.

Tanto durante la segunda como durante la tercera etapa de su actividad, Juan de Juanes pintó muchas versiones del ***Salvador***



Juan Sariñena
Pinturas murales de la Sala Nova (detalle)
Palacio de la Generalidad. Valencia

Eucarístico. Este motivo tuvo tanto éxito entre los fieles que sus seguidores siguieron representándolo durante mucho tiempo. El pintor, con inteligente adaptación a las coordenadas religiosas y sociales de la época, humaniza, al tiempo que diviniza, la venerada efigie de Cristo como Salvador del género humano. Sólo de este modo puede explicarse la gran aceptación popular de esta representación, cuyas imágenes podemos contemplar ahora en el Museo de Bellas Artes de Valencia (donde se conservan dos versiones diferentes de este tema), en el Museo del Patriarca de Valencia y en el Museo del Prado de Madrid, entre otras muchas colecciones públicas y privadas.

Algo parecido se puede decir en relación con las representaciones del **Ecce Homo**, un buen exponente de la enorme capacidad de conexión entre el pintor y los creyentes. Sería bastante difícil encontrar otro pintor español cuyos modelos hayan sido alabados de forma tan unánime por el público como los de las representaciones del *Ecce Homo* salidas de su mano. En estos trabajos se repite invariablemente el mismo rostro sereno, la misma mirada dolorida y los mismos pequeños detalles (la corona de espinas, las manos atadas, etc.). Uno de estos *Ecce Homo* se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. La figura de Cristo se representa de medio cuerpo, en posición frontal y mirando tristemente al espectador, con las manos atadas y sosteniendo una caña entre ellas. Su popularidad se debe a que esta imagen expresa de forma magistral el sufrimiento de un Cristo humano y pleno de bondad.

En el Museo del Prado se conservan hoy nueve de las tablas que en su momento formaron parte del gran **Retablo de San Esteban**, considerado como un canon supremo de la belleza. Todas estas tablas están relacionadas con la vida y el martirio de este santo. La autoría de seis de ellas se ha atribuido a Juan de Juanes. Para las restantes se han propuesto los nombres de algunos de sus seguidores. En la tabla de *San Esteban conducido al martirio*, destaca el contraste existente entre la dulzura del rostro del Santo y la extrema fealdad de los personajes que le acompañan. A título de curiosidad, podemos

mentonar que en la tabla dedicada al *Entierro de San Esteban* aparece un autorretrato del propio Juan de Juanes, situado a la izquierda de la escena y mirando hacia el espectador. La sinceridad propia de este pintor se sustituye en esta ocasión por un inequívoco sentido teatral, que se pone de manifiesto sobre todo en los gestos retóricos que muestran algunos de los personajes.

La cuarta y última época de la actividad de Juan de Juanes se extiende, aproximadamente, entre 1570 y la fecha de su muerte, acaecida en 1579 en la localidad de Bocairiente. Durante las décadas de los años sesenta y setenta, el rafaelismo joanesco se manifiesta fundamentalmente a través de sus Vírgenes y sus Sagradas Familias. La ***Virgen de la Leche entre Santos***, pintada entre 1568 y 1570 y que se conserva hoy en la iglesia de San Andrés de Valencia, es tal vez la representación más bella que existe sobre este tema. El recuerdo de algunos modelos de Rafael en esta obra es más que evidente.

Otra realización de esta última etapa del pintor es el ***Descendimiento***, un óleo sobre tabla que se encuentra actualmente en el Museo de Bellas Artes de Castellón, que la adquirió en fecha reciente. En esta tabla se representa la escena del Descendimiento de Cristo, con la Virgen al pie de la cruz, en actitud de recibirlo en sus brazos, acompañada por San Juan y las Santas Mujeres. Para pintar el cuerpo de Cristo, Juan de Juanes recurre al modelo que utilizó Sebastiano de Piombo en su *Lamentación sobre Cristo difunto*.

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conserva el ***Tríptico de la Crucifixión***, realizado hacia 1575. En este tríptico es importante reparar en el tratamiento de la luz, pues las figuras aparecen aisladas en el espacio por una espesa sombra, que atrae la atención del espectador, sacrificando la presencia del paisaje y cualquier otro elemento de distracción. Cabe destacar también la minuciosidad con que están pintados los rostros, pies y manos, con pinceladas de gran precisión y sin omitir ningún detalle. Estas características apuntan ya al espíritu emanado del concilio de Trento.

Otra de las obras de Juan de Juanes que se conserva hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia es el ***Dios Padre***. Se trata de

un óleo sobre tabla con forma de luneto. El Padre Eterno aparece representado en posición frontal, en actitud de bendecir con su mano derecha y apoyando su mano izquierda en la bola del mundo, rematada con una cruz y una banderola. En este Museo se conserva también la obra **Calavera**, una tabla de pequeñas dimensiones con una imagen profundamente realista de un cráneo y un rótulo con un texto en latín alusivo al pecado. Este tipo de realizaciones (*Memento mori*) estaba muy de moda en tiempos del emperador Carlos V.

Sin embargo, la obra más dramática y más vital de esta última época es tal vez la **Asunción de la Virgen**, pintada hacia 1578 y conservada también en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Se trata de una verdadera obra maestra, que algunos autores han considerado como “la joya entre las joyas del museo valenciano”. En todo caso, estamos ante uno de los trabajos más importantes de toda la producción pictórica joanesca. La iconografía de esta obra se ajusta a la fórmula asuncionista más frecuente en las estampas del siglo XVI, en la que se representa a la Virgen emergiendo de un sepulcro y subiendo al cielo sostenida por cuatro ángeles, en disposición totalmente simétrica. Las figuras de los ángeles están envueltas por túnicas pegadas a sus cuerpos, con el fin de resaltar su anatomía, de acuerdo con la estética de este tiempo. La rutilante aureola que inunda el fondo rodeando la figura de la Virgen, como símbolo de su gloria, potencia la existencia de claroscuros en las figuras angélicas.

2.15. VICENTE JUAN MACIP

Cuando Juan de Juanes fallece en Bocairiente en el año 1579 no debía haber ni un solo pintor valenciano que escapara de su influencia. En cualquier caso, fue la falta de genio creador de los seguidores de Juanes lo que dificultó la permanencia y el desarrollo de su lenguaje pictórico. En términos generales, lo que encontramos en la obra de estos seguidores es una versión repetitiva, y en cierto modo apática, del mensaje pictórico del gran maestro.

Hay constancia documental de que Juan de Juanes tuvo dos hijas y un hijo. Los tres ejercieron la pintura bajo su dirección. En parti-

cular, es probable que su hijo Vicente naciera hacia el año 1554 en Fuente la Higuera, donde el pintor estaba realizando un retablo para la iglesia parroquial de esa localidad, lo que dio origen a la creencia de que allí nació un pintor que la historiografía del siglo XVIII (y no pocos historiadores posteriores) identificaría erróneamente con Juan de Juanes en lugar de con su hijo.

La producción de Vicente Juan Macip es de calidad muy inferior a la de sus predecesores. Este pintor se mantuvo fiel a un estilo renacentista recetario que cultivó de forma mecánica hasta el siglo XVII, sin dejarse influir en lo más mínimo por las propuestas naturalistas que ya germinaban en ese tiempo. Por lo que se refiere a su nombre, hay que señalar que en la documentación sobre este pintor de la que hoy disponemos aparecen denominaciones tales como las de Vicent Macip Comes, Vicent Joanes, Vicentius Joannes y Vicent Joan, entre otras. La fama del sobrenombre de Joanes era tal que tanto Vicente Juan como sus hermanas Dorotea y Margarita lo utilizaron con frecuencia.

La primera noticia documental que poseemos sobre Vicente Juan Macip es el contrato firmado en nombre de su padre, poco tiempo antes de su muerte, para llevar a cabo el ***Retablo mayor de la iglesia parroquial de Bocairente***. Sabemos que el pintor permaneció en esta ciudad hasta 1582, completando el trabajo iniciado por su padre, una tarea en la que es probable que colaboraran sus hermanas, también pintoras. Se ha supuesto que Vicente Juan Macip pintó personalmente algunas de las tablas que constituyeron este retablo, dos de las cuales, *La oración del huerto* y *el Duelo ante Cristo muerto*, se encuentran hoy en el Museo del Prado. El estilo de estas tablas es inequívocamente joanesco, aunque en ellas encontramos pocas de las virtudes del miembro más famoso de esta dinastía de pintores. La producción del joven Macip se caracteriza por su dramatismo y espíritu declamatorio, en la línea del manierismo romano.

Tras su regreso a Valencia, Vicente Juan Macip pintó cinco ***Retratos de prelados***, con destino a la catedral de Valencia, donde

ahora se conservan. El mejor de todos ellos es probablemente el del *Arzobispo Juan de Ribera*. Estos retratos fueron realizados entre 1585 y 1588. Algunos historiadores consideran que estas obras constituyen el legado más personal y original de la producción artística del hijo de Juan de Juanes.

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conserva en la actualidad una ***Santa Cena*** atribuida a Vicente Juan Macip. Esta tabla formaba parte de un retablo dedicado a San Pedro que existió en el convento del Carmen Calzado de Valencia, y es la única pieza que se ha conservado hasta hoy de aquel conjunto. La tabla está basada en un dibujo de su padre, preparatorio de la *Última Cena* que se conserva en el Museo del Prado. La versión pintada por el hijo está lejos de la perfección de la obra del padre, pero tiene el interés de descubrir en ella la misma forma de aplicar los colores, con acusados brillos en los pliegues de las túnicas y los mantos de los personajes.

2.16. MIGUEL JUAN PORTA

Miguel Juan Porta nació en Ager, en la provincia de Lérida, hacia 1530, y murió probablemente en Valencia hacia 1600. De este pintor se conocen muy pocos datos. Parece ser que vino a Valencia hacia 1560, siendo un seguidor muy fiel del maestro Juan de Juanes. Entre los años 1583 y 1591 Miguel Juan Porta actuó como tasador de diversas pinturas realizadas para la Generalidad Valenciana, un hecho que pone de manifiesto el prestigio de este pintor en los círculos oficiales de su tiempo. Sin embargo, no conocemos ninguna obra suya realizada a instancias de la mencionada institución.

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conserva actualmente una obra atribuida a este pintor, en la que se representa a ***San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir***. Se trata de un óleo sobre tabla de enormes dimensiones procedente de la iglesia de la Compañía de esa ciudad. Los modelos utilizados en este trabajo son claramente joanescos, así como la concepción del espacio sugerido por la disposición de las baldosas del suelo. Sin embargo, en el fondo del cuadro, en lugar de representar un paisaje con ruinas a la manera

de Juan de Juanes, el pintor prefiere mostrar una vista general de la ciudad de Valencia, tomada desde el Llano del Real, en la que se pueden identificar fácilmente las murallas y algunos edificios notables de la ciudad. Como dato curioso, hay que llamar la atención sobre la inclusión en el fondo de este cuadro de un horizonte marino imaginario, con el objeto de poder representar en dicho espacio unas naves perdidas que pudieron regresar milagrosamente al puerto siguiendo una premonición del santo dominico.

Otra obra de Miguel Juan Porta en el Museo valenciano es el **Éxtasis de San Francisco**. Este óleo sobre tabla fue pintado en 1571. En él se representa a este santo, vestido con el característico hábito franciscano, arrodillado en un paraje desierto (aunque con edificaciones al fondo) y mostrando los estigmas propios de la crucifixión en sus manos y pies. Esta tabla fue adquirida por la Generalidad Valenciana en el año 1989. En este mismo Museo se conserva también un **Fragmento de retablo** atribuido a este pintor. Aunque su origen se desconoce, sus características y tamaño nos inducen a pensar que se trata del cuerpo principal de un gran retablo procedente de algún convento valenciano. El sombreado del fondo y la coloración hacen suponer que su realizador debía conocer muy bien las obras de Juan Sariñena y Francisco Ribalta, por lo que se cree que esta obra debió ser realizada hacia finales del siglo XVI o principios del XVII. En las tablas de este retablo se muestran diferentes figuras de santos situadas en una especie de hornacinas y representadas con un punto de vista bajo, una cualidad que les confiere una cierta monumentalidad.

2.17. CRISTÓBAL LLORENS

Los escasos datos que tenemos sobre Cristóbal Llorens (nacido en 1550 y fallecido en 1616) sitúan el lugar de su nacimiento en la ciudad de Bocairente. Se sabe que Cristóbal Llorens era notario y que su preparación como tal debió correr pareja a su formación como pintor en el obrador de Juan de Juanes, con quien entró en contacto con ocasión de la estancia de éste en dicha población, para realizar el retablo mayor de su iglesia parroquial. Este pintor se mantuvo

siempre fiel a los códigos joanescos, aunque en algunos casos intentó renovar sus modelos a partir de estampas italianas y flamencas.

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conserva una tabla de este pintor, el **San Juan Evangelista**, un óleo sobre tabla realizado hacia 1612. En esta tabla se representa la figura del Santo de medio cuerpo, sosteniendo en una mano el cáliz con la serpiente con alas que según la *Leyenda Dorada* hubo de tragarse para demostrar la verdad de sus predicaciones. En la otra mano el Santo lleva el libro del Evangelio y la palma del martirio. A un lado aparece un tintero, unas tijeras y el águila que suele acompañarle en alusión al alto vuelo de sus textos sagrados. Se trata de un trabajo coherente con los gustos de la sociedad valenciana en la transición entre los siglos XVI y XVII, y que parece ser que estaba más dispuesta a aceptar la estética renacentista que a ceder ante las novedades del naturalismo escurialense que en este tiempo Francisco Ribalta ya había asimilado y estaba introduciendo en tierras valencianas.

El *San Juan Evangelista* es un buen exponente de estas dos tendencias, dado que aunque la expresión del Evangelista es de origen joanesco, como lo es el paisaje montañoso que asoma al fondo, la imagen del santo procede ya de un grabado de esta época. El tratamiento pormenorizado de sus vestiduras y de los rizos de su cabellera obedecen a la citada voluntad "realista", basada en la descripción minuciosa de todas las cosas, de las que se pretende plasmar hasta sus más pequeños detalles. Los angelitos que aparecen en las esquinas superiores de la obra presentan unos rasgos muy poco idealizados, aunque es probable que el tono áspero con que están pintados obedezca en realidad al deseo de mostrar los elementos celestiales desde una óptica popular.

2.18. NICOLÁS BORRÁS

Entre los numerosos pintores valencianos vinculados a Juan de Juanes, el que se mantuvo más fiel a su estilo fue el monje fray Nicolás Borrás, nacido en Cocentaina en el año 1530 y fallecido en el monasterio de San Jerónimo de Cotalba en 1610. Su formación

como pintor debió tener lugar en la ciudad de Valencia, en el obrador de Juan de Juanes, al mismo tiempo que realizaba sus estudios eclesiásticos. Tras ser ordenado sacerdote, Nicolás Borrás ingresó en la orden jerónima, atraído por la tranquilidad de la vida monacal.

Aunque Nicolás Borrás ha sido bastante maltratado por la crítica en el pasado, la mayoría de los historiadores consideran hoy que, dentro de la tónica general de mediocridad que caracteriza a la pintura valenciana tras la muerte de Juan de Juanes, este artista ocupa un lugar muy destacado. Su producción pictórica fue muy abundante. Las obras que de él se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia lo convierten sin duda en uno de los autores mejor representados de este museo. De hecho, fue el principal protagonista de la pintura monástica valenciana del siglo XVI, ya que su condición de fraile pintor le permitió una plácida existencia entregada a atender las muchas demandas de los monasterios jerónimos en los que habitó, entre los que habría que citar especialmente el de Cotalba, a escasa distancia de Gandía, y el de San Miguel de los Reyes, en la ciudad de Valencia.

Entre las primeras obras de Nicolás Borrás como pintor (antes de tomar los hábitos) hay que mencionar el ***Retablo mayor de la iglesia parroquial de Cocentaina***, desgraciadamente desaparecido. Es precisamente en esta época cuando Borrás acusa con mayor intensidad las influencias de Juan de Juanes, su *benvolgut mestre*, en palabras del propio pintor. Más adelante, después de ingresar en la orden jerónima, llevó a cabo el ***Retablo de la Pasión de Cristo***, destinado al altar mayor de la iglesia del monasterio de Cotalba. Algunas de las tablas de este impresionante retablo (recientemente restauradas), con figuras y rostros de indudable calidad, se conservan actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, a donde pasó tras la desamortización (1837).

Entre las obras de Nicolás Borrás que se conservan hoy en este Museo, cabe destacar una ***Sagrada Familia con Santa Ana***, que procede también del monasterio de Cotalba. Esta preciosa tabla, pintada hacia 1575, formaba parte originalmente de un retablo dedicado

a Santa Ana. Se trata de una realización de composición equilibrada, con un alegre colorido a base de amarillos, verdes, blancos, rojos y azules. El protagonismo de la Santa queda subrayado al ser convertida por el pintor en el objeto de atención del Niño Jesús, que juega con su vestimenta ante la mirada de la Virgen y de San José. Esta acción tiene lugar en un ambiente cotidiano, que subraya el carácter intimista y devoto de su hogar en Nazaret. Las figuras que se muestran en esta tabla presentan un aire clásico y monumental, que recuerda a los modelos de Yáñez y Rafael a partir de la reinterpretación joanesca de estos pintores y que Borrás asimiló a través del que fue su maestro. El tratamiento de las figuras se corresponde muy bien con los principios de la Contrarreforma, con su carga didáctica y aleccionadora. El pavimento representado en el cuadro, así como el colorido de los mantos de los personajes y el paisaje del fondo, con grandes montañas, un río y algunas edificaciones, recuerdan claramente el estilo de Juanes.

En su obra ***San Pedro***, un óleo sobre tabla conservado igualmente en el Museo valenciano, se representa la figura de este santo destacando sobre un fondo de paisaje, de cuerpo entero y en rigurosa posición frontal, una cualidad que le confiere un aire solemne. La coloración fría de esta tabla está en la línea habitual de este pintor, al igual que su monumentalidad, deudora de Vicente Macip y de los Hernandos. La luz está presente en la obra de forma uniforme, iluminando por igual toda la escena, y sólo se utilizan unas leves sombras para subrayar los volúmenes. Estas representaciones tuvieron gran aceptación entre los sectores más conservadores de la Valencia de finales del siglo XVI.

2.19. JUAN SARIÑENA

La voluntad antimanierista emanada de los postulados del Concilio de Trento (1545-1563) se manifestó en Italia a través del denominado "manierismo reformado", que se esforzaba en representar la realidad tangible con la mayor fidelidad posible, utilizando para los temas religiosos modelos muy realistas y una puesta en escena tan

cercana como fuera posible a las gentes sencillas, con un tratamiento lumínico de las representaciones lo más natural posible. El nuevo estilo no estaba demasiado interesado en la belleza de las formas sino en conseguir una figuración próxima a la realidad cotidiana, postulando un arte sobrio, que se alejara del decorativismo que caracterizaba a los seguidores de Miguel Ángel, lleno de figuras en actitudes un tanto retóricas y desprovistas de sentimientos. Con el tiempo, estas características fueron abriendo el camino al naturalismo barroco que alcanzaría toda su fuerza en el siglo XVII.

Los inicios de la nueva sensibilidad pictórica en España se manifestaron primero, como es natural, entre los artistas de este tiempo que viajaron a Italia, entre los que hay que destacar muy especialmente la figura de Juan Sariñena (1545-1619), un pintor posiblemente oriundo de Aragón, pero que se estableció en Valencia hacia 1580, y que vivió en esta ciudad hasta su fallecimiento. Juan Sariñena jugó un papel muy significativo en la implantación de ese nuevo gusto artístico, que supuso una profunda renovación de la pintura valenciana frente a la estética renacentista, idealista y edulcorada. En la producción pictórica de este pintor se ponen de manifiesto los primeros balbuceos del naturalismo en tierras valencianas, escasamente relevantes entre sus contemporáneos, que se seguían manteniendo fieles a la tradición de Juan de Juanes. La estancia de Sariñena en Roma está documentada entre 1570 y 1575. En esta ciudad, el pintor fijó su atención sobre las composiciones de gran sobriedad, con figuras monumentales emergiendo de escenarios oscuros, unas características propias de la nueva sensibilidad artística. Cuando Sariñena regresó a Valencia debió merecer una gran consideración por parte de sus dirigentes civiles y religiosos, ya que recibió numerosos encargos de la Generalidad, de la Catedral y del Patriarca Juan de Ribera, que lo protegió personalmente. Hay que recordar que Sariñena fue el retratista preferido de este poderoso personaje.

Entre 1590 y 1595 se produjo un acontecimiento muy importante para la pintura valenciana de esta época: la realización de las **Pin-**

turas murales de la Sala Nova del palacio de la Generalidad.

Esta empresa fue encomendada a Juan Sariñena, que llevó a cabo personalmente la mayor parte de este trabajo, si bien le ayudaron en esa tarea otros pintores de su círculo, que se esforzaron por mimetizar su estilo. Se trataba de representar a manera de un gran retrato corporativo a todos los Diputados del Reino en el momento preciso de asistir a una sesión de trabajo. Sariñena comenzó la obra pintando sobre el estrado a los *Representantes de la Generalidad*. En otro muro representó al *Estamento Real*. Realizó también los bocetos del *Estamento Eclesiástico*, que acabaría de pintar Vicente Requena. En este mismo recinto aparecen también el *Estamento militar*, una *Alegoría de la Justicia*, los *Diputados por las Villas Reales* y los *Contadores del Brazo Popular*. Más allá de su interés como retrato corporativo (retratos al natural), el valor de estas pinturas hay que buscarlo sobre todo en su novedosa concepción espacial, realizada como si fuera el resultado de un hábil juego de espejos, una característica que no se debería olvidar al estudiar estas primeras manifestaciones del naturalismo valenciano.

Es importante subrayar que Sariñena contribuyó a implantar de forma decidida el género del retrato. Los retratos de este pintor destacan sobre todo por el verismo de los rasgos de los personajes representados, realzados por una iluminación de claroscuros, que concentra la atención de los espectadores sobre sus rasgos fisonómicos. Como ejemplo de este tipo de obras, podríamos mencionar aquí el ***Retrato de San Luis Beltrán***, que se conserva en el Museo del Patriarca de Valencia. El rostro cadavérico de este santo valenciano (con los ojos casi cerrados y totalmente carentes de vida) apunta a la posibilidad de que Sariñena utilizara como modelo del lienzo el cuerpo muerto del dominico, que falleció en el convento de Predicadores de Valencia en 1581. Habría que insistir en el hecho de que el realismo de este retrato responde a los principios de la Contrarreforma, dado que esta cualidad contribuía al conocimiento por parte de los fieles de los numerosos venerables y beatos que vivieron en la Valencia de estos tiempos, entre los que podemos citar a San Luis Beltrán, al Beato Nicolás Factor o a Sor Margarita Agulló, entre otros.

En el Museo del Patriarca de Valencia se conserva un excelente **Retrato del arzobispo Juan de Ribera**, una obra realizada por Sariñena hacia 1607 y que refleja de forma espléndida la psicología de este notable personaje. Habría que señalar que la autoría de este retrato se ha atribuido durante mucho tiempo a Francisco Ribalta, una posibilidad que ahora se descarta. En este museo se conserva igualmente el cuadro **El Patriarca Ribera adorando la Eucaristía**, pintado y firmado por Juan Sariñena en el año 1612, un trabajo realizado por encargo de los colegiales perpetuos, tras la muerte de este personaje.

Sabemos que, a la hora de pintar escenas religiosas de tipo tradicional, Sariñena solía recurrir a la utilización de estampas, en un esfuerzo por resolver algunos problemas iconográficos o compositivos complejos. En particular, para realizar su hermoso **Cristo en la columna**, un lienzo pintado en 1587 y que se conserva también en el Museo del Patriarca de Valencia, es muy probable que el pintor recurriera al modelo del *Cristo resucitado*, esculpido por Miguel Ángel para la iglesia de Santa María Sopra Minerva de Roma, un trabajo que pudo conocer directamente durante su estancia en dicha ciudad. En coherencia con la sensibilidad de la Contrarreforma, la figura de Cristo que se representa en esta obra, de idealizada belleza y elegante anatomía, emerge de las sombras mostrando el llanto sobre su rostro, con el objetivo de estimular la devoción de los fieles. En este lienzo, el pintor manifiesta un profundo conocimiento de la pintura italiana de estos tiempos, caracterizada por un tratamiento lumínico de fuertes contrastes entre las figuras principales y el fondo de las escenas.

Otra de las obras religiosas destacadas de este pintor es la **Virgen de la Esperanza con ángeles músicos**, un óleo sobre tabla realizado hacia el año 1610 para el monasterio cartujo de Porta Coeli y que se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En este caso, el pintor representa a una Virgen en avanzado estado de gestación, con largos cabellos rubios sobre los hombros,

una diadema con una joya sobre su frente y un bordado de perlas en el manto. Esta tipología recuerda bastante a los modelos de Van Eyck que tanto éxito tuvieron en manos de Jacomart y Reixach en la pintura valenciana del siglo XV. En cambio, en los modelos de los ángeles músicos que aparecen en primer término, a ambos lados de la Virgen, se ha querido ver la influencia de Francisco Ribalta, que residió en la ciudad de Valencia desde 1599 y con quien Sariñena mantuvo alguna relación. La pincelada es bastante suelta y los colores y contornos parecen desvanecerse bajo la luz del fondo.

Otra obra de Juan Sariñena que se conserva también en este Museo es el **San Jacinto y San Luis Beltrán**. Esta tabla procede del convento de Santo Domingo de Valencia, desde donde pasó a dicho museo como consecuencia de la desamortización. San Jacinto, un fraile polaco, que vivió en los siglos XII y XIII, sostiene una custodia en la mano derecha y una imagen de la Virgen con el Niño en la izquierda, los dos atributos iconográficos que le caracterizan. Por su parte, el valenciano San Luis Beltrán, evangelizador de Colombia y Méjico, lleva en su mano izquierda el crucifijo con el que se le reconoce. Las figuras de estos santos dominicos, representados a tamaño natural, están resueltas con gran severidad. Cabe señalar que la figura de San Luis Beltrán es casi idéntica a la imagen creada por este pintor a la muerte del Santo.

2.20. VICENTE REQUENA

En términos generales, Vicente Requena “el Joven” debe situarse en la misma órbita artística que Juan Sariñena, es decir, entre los que se decantan por abandonar las influencias de Juan de Juanes y abrazar los postulados de la nueva pintura naturalista. Aunque se trata de un pintor poco valorado en el pasado, su interés ha sido reconocido en los estudios más recientes, tal vez en atención a que fue el introductor en los medios valencianos de las novedades pictóricas surgidas en el entorno del monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Son pocos los datos que nos permiten trazar su perfil biográfico. Sabemos que nació en 1556 en la ciudad de Valencia, en el

seno de una familia de artistas, siendo bautizado en la iglesia de San Martín. En el libro de bautismos de esta parroquia su padre aparece mencionado explícitamente como *afamat pintor*. En este sentido, es oportuno recordar que Vicente Requena “el Viejo” colaboró con Juan de Juanes en la realización del *Retablo de San Esteban*, destinado a la iglesia valenciana con este nombre. El pintor del que ahora estamos hablando se formó con su padre, de quien proceden los modelos de sus tipos humanos, caracterizados por sus anatomías alargadas. Este pintor desarrolló una intensa actividad, sobre todo en la última década del siglo XVI.

En el año 1589, Vicente Requena pintó el ***Retablo de San Jerónimo*** para la iglesia del monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia, en el que se representaban diferentes pasajes de la vida de este santo. Tres de las tablas que formaban parte originalmente de este retablo se conservan ahora en el Museo de Bellas Artes de Valencia (otras partes de este importante retablo fueron vendidas a colecciones particulares o se han perdido). En la más grande de estas tablas se representa a *San Jerónimo* de cuerpo entero y vestido de cardenal. En otra de las tablas se representa a *San Jerónimo azotado por los ángeles*, en referencia a las penitencias que sufrió San Jerónimo de manos de ángeles por recrearse excesivamente en la lectura de Cicerón. La tercera de ellas se refiere a la *Muerte de San Jerónimo*, un momento en el que el santo es asistido por algunos monjes de la orden jerónima. El principal interés de estas obras reside en el hecho de que representan una clara renovación de la pintura valenciana hacia la estética escurialense. En particular, es interesante señalar que los rostros de los frailes que aparecen en esta última tabla recuerdan los modelos utilizados por Sánchez Coello. Esta cualidad apoya la hipótesis de que este pintor debió viajar a la Corte durante los años ochenta, dejándose influir por algunos de los artistas que en esos momentos trabajaban allí.

En el año 1594, Vicente Requena pintó el *Retablo de Santa Ana* para el monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia. Una de las

tablas de este retablo, la titulada ***Santa Ana, la Virgen y el Niño***, y en la que estas figuras se representan frente a la balaustrada de un elegante escenario arquitectónico, se conserva hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Da la impresión de que las dimensiones de este cuadro fueron agrandadas hacia mediados del siglo XVIII, dado que presenta unas bandas añadidas por sus cuatro costados.

Es importante mencionar que muy cerca de Vicente Requena trabajó su hermano Gaspar Requena, que estuvo al servicio del Patriarca Juan de Ribera desde 1573 hasta 1593, y un tal Miguel Requena, igualmente documentado por estas mismas fechas al servicio del prelado, y que debió ser hijo del anterior. La autoría del ***Retablo de San Roque***, realizado en 1600, se puede relacionar con esta familia de artistas. Este retablo se encuentra actualmente en la iglesia del monasterio de Santa María del Puig. Los modelos humanos que aparecen en esta obra tienen muchos puntos en común con los de la tabla de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* que acabamos de mencionar.

2.21. BARTOLOMÉ MATARANA

La figura de Bartolomé Matarana, nacido en 1550 y fallecido hacia 1606, aparece como un caso muy singular en la pintura valenciana en los finales del siglo XVI y principios del XVII, ya que la producción de este pintor representa una curiosa regresión al estilo del Miguel Ángel más tradicional. Su trayectoria artística es un fenómeno aislado en el panorama artístico valenciano.

Genovés de procedencia, Matarana fue traído a España por el conde de Priego en el año 1573, y trabajó a su servicio en dicha población. Más tarde se trasladó a Cuenca, donde fue contratado por su capítulo catedralicio para llevar a cabo diversas actividades artísticas relacionadas con la festividad del Corpus, que en esa ciudad revestía una gran solemnidad. Desde allí debió desplazarse hasta El Escorial, llevando consigo todos sus repertorios de frescos. En 1594 está documentada la presencia de este pintor en la catedral de Segorbe, donde realizó un *Retablo con los Misterios del Rosario*. Algo más tarde fue llamado por el Patriarca Ribera, con el fin de que

trabajara como pintor en la decoración de la iglesia del Colegio del Corpus Christi de Valencia, cuya construcción tenía lugar precisamente en esos momentos.

El arte de Bartolomé Matarana sólo se conoce hoy en día a través de los notables ***Frescos de la capilla del Colegio del Corpus Christi de Valencia***. Estas pinturas están consideradas como un capricho del Patriarca Ribera, que mantuvo a este pintor en esta ciudad durante el tiempo que duró su realización, entre 1597 y 1605. Los frescos en cuestión presentan un complejo programa iconográfico, en el que, en el marco ideológico de la Contrarreforma, se insiste con enorme énfasis en los temas doctrinales que el protestantismo rechazaba, es decir, la Eucaristía, la Virgen, los Santos, las reliquias y los sufragios. Todo el trabajo está basado en grabados y estampas romanas en los que abundan las referencias a los modelos de Miguel Ángel y Rafael.

Matarana comenzó su obra pintando en los ocho sectores de la cúpula de dicha iglesia ocho *Escenas de la recogida del maná*. En una de las escenas aparecen Moisés y Aarón recibiendo las quejas del pueblo de Israel. Las siete escenas restantes se refieren a las jornadas en que los israelitas recogieron el maná (prefiguración bíblica de la Eucaristía), que alimentó al pueblo elegido por Dios durante los cuarenta años que permaneció en el desierto. En el tambor de la cúpula, aparecen dieciséis *Figuras de Profetas* (Jeremías, Ezequiel, Daniel, etc.). Estas figuras van acompañadas en las pechinas de dicha cúpula por las efigies de los cuatro *Evangelistas* (San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan), que completan el sentido doctrinal del cimborio.

En lo más alto de la capilla mayor (sin duda debido a la advocación del Corpus Christi, titular del templo) se muestra la *Adoración de la Eucaristía por todos los santos*, simbolizada por un pelícano que se da a comer por sus crías bajo el blasón del Colegio, un lema alusivo a la entrega que Cristo hace a los hombres en el Sacramento de la Eucaristía. A ambos lados del altar mayor, dos enormes figuras de *San Pedro y San Pablo* personifican los pilares básicos de la iglesia

romana. En los laterales de la capilla mayor se representa el *Martirio de San Mauro* (izquierda) y el *Martirio de San Andrés* (derecha), en razón a que en el año 1599 le fueron enviados al Patriarca Ribera desde Roma los restos de San Mauro mártir, para cuya consecución el Patriarca había solicitado la intercesión de San Andrés. El azar hizo que esta reliquia de San Mauro llegara a Valencia el mismo día en que se celebraba la festividad de San Andrés, una circunstancia que fue interpretada por el Patriarca como un acontecimiento de carácter milagroso, que le llevó a nombrar a estos santos patronos de dicha capilla. Su evocación recordaba a todos los fieles la importancia del martirio como acción sublime de adhesión a la fe cristiana.

Las pinturas del resto del templo presentan características análogas a las mencionadas. Por razones de brevedad, nos limitaremos a mencionar aquí dos de ellas, relativas a dos santos de honda devoción en Valencia. Así, en el muro del crucero, en el lado del Evangelio, se representa el *Martirio de San Vicente Mártir*, donde se narra el martirio al que fue sometido este santo en el siglo IV de nuestra era. En otro de estos frescos se representa la *Predicación de San Vicente Ferrer* que tuvo lugar durante el Compromiso de Caspe). Como detalle curioso, habría que mencionar el hecho de que el pintor se representó a sí mismo en esta última composición, en la que aparece mirando al espectador y vistiendo el característico blusón negro con golilla blanca.

A pesar de los muchos pintores valencianos que debieron colaborar con Bartolomé Matarana en la realización de este ingente trabajo, ninguno de ellos siguió sus pasos, probablemente porque verían en las realizaciones de este pintor foráneo un lenguaje demasiado extraño y de difícil comprensión para la sociedad valenciana de aquella época.

3. LA PINTURA BARROCA

3.1. INTRODUCCIÓN

Ante todo, es necesario advertir que el título elegido para este capítulo tiene un significado puramente convencional, dado que no es posible englobar en una única palabra o estilo artístico el tipo de pintura que se cultiva en las tierras valencianas durante los siglos XVII y XVIII y los albores del XIX. Durante este tiempo, nos encontramos en primer lugar con el renacimiento tardío y el manierismo, que se empiezan a difundir hacia mediados del siglo XVI y que, con mayor o menor intensidad, estuvieron presentes en el ámbito valenciano hasta las primeras décadas del siglo XVII. A esta etapa artística le sigue el barroco y sus diferentes manifestaciones y variantes, que podemos considerar que finalizan hacia mediados del siglo XVIII, cuando se inicia el movimiento que hoy conocemos como neoclasicismo, que está estrechamente relacionado con los procesos de creación de las Reales Academias de Bellas Artes y cuya etapa más avanzada coincidirá en el tiempo con la aparición del romanticismo, que tiene lugar ya bien avanzado el siglo XIX.

Como es natural, el esquema que acabamos de esbozar sólo pretende introducir algunas referencias temporales aproximadas a lo que constituye el contenido de este capítulo, dada la dificultad intrínseca de establecer límites definidos a estos movimientos artísticos, que solapan con relativa frecuencia y que se producen en contextos históricos y sociales muy diferentes en cada uno de los países europeos, y, en ocasiones, incluso en las diferentes regiones de un determinado país.

De entrada, nos parece interesante resaltar las grandes diferencias que existen entre todos los estilos o movimientos antes mencionados. En particular, aunque de forma esquemática, podríamos decir que el Renacimiento es igual a normas, en tanto que el Barroco equivale a ruptura de formas, el Neoclasicismo es una vez más igual a normas, y con el Romanticismo vuelve a producirse una ruptura de las normas establecidas. En consecuencia, estamos refiriéndonos a cambios importantes e incluso contrapuestos en la evolución de la pintura en un tiempo relativamente corto, de algo más de dos siglos. También nos parece necesario insistir en el hecho en que todos estos cambios no son ajenos a los cambios de mentalidad y gustos de las sociedades en que se producen.

3.2. CARACTERÍSTICAS DEL BARROCO

El origen de la palabra barroco no está del todo claro. Cuando el término se acuñó en el siglo XVIII, tenía un carácter claramente peyorativo, utilizándose como sinónimo de extravagante, confuso, recargado y amanerado. Hasta bien avanzado el siglo XIX, numerosos pensadores consideraban que el Barroco era sencillamente una degeneración del Renacimiento. Sin embargo, hacia finales de dicho siglo esta etapa de la historia del arte se revalorizó apreciablemente, hasta llegar a la situación actual, en que la estimación de sus manifestaciones ha alcanzado un justo y generalizado reconocimiento.

El arte barroco es muy variado. En su tiempo se produce una integración de todas las artes. La arquitectura se combina con la escultura y la pintura, e incluso con las artes aplicadas. Frente a la quietud y armonía que caracterizan el Renacimiento, desde la arquitectura hasta la pintura, en el barroco todo es dinamismo y movimiento. En particular, la pintura barroca se caracteriza por su tendencia a conseguir contrastes cromáticos, con una utilización preferente de las tonalidades rojas, azules y amarillas. A diferencia del arte renacentista, que se dirige sobre todo a la razón, el barroco se esfuerza por llegar al corazón, es decir, a los sentimientos. Las diferentes manifestaciones del arte barroco son un instrumento espléndido de la Iglesia católica

para impresionar a sus fieles y algo similar sucede con las grandes monarquías europeas, muy interesadas en hacer ostentación de su poder y de sus riquezas ante sus súbditos.

Los pintores del siglo XVII (el siglo de oro de la pintura en nuestro país) abandonan las ideas del Renacimiento y las sustituyen por el movimiento, la expresividad, la libertad en la utilización de la luz y los efectos cromáticos de todo tipo. En general, la pintura barroca es grandilocuente, aunque también manifiesta un evidente interés por lo cotidiano, las figuras populares y las cosas sencillas, una cualidad que se puede observar con gran claridad en las pinturas de género, bodegones o paisajes, muy abundantes en este tiempo.

Entre las características principales de la pintura barroca es importante destacar ante todo el naturalismo, según el cual se intenta trasladar la realidad tangible a las composiciones, sin que importen demasiado la fealdad, la tristeza o incluso la repulsión. Esta característica es muy diferente de la búsqueda de la belleza ideal, que era una constante en los tiempos precedentes. Las ansias de realismo se manifiestan especialmente en las representaciones de los temas históricos o religiosos del pasado, abiertos a lecturas simbólicas y en las que el artista es completamente libre para elegir a los protagonistas entre los modelos del presente. En la pintura barroca, los colores predominan sobre el dibujo. Las manchas de color sustituyen a la precisión lineal de los bordes de las figuras y de los objetos. En particular, hay que insistir una y otra vez en la importancia de la luz en la pintura barroca, hasta el punto de que numerosos historiadores han subrayado el hecho de que la pintura barroca es, por encima de todo, el arte de plasmar la luz. En consecuencia, los contrastes entre las luces y las sombras (tenebrismo) tienen una gran importancia en la pintura barroca.

Aunque la representación tridimensional del espacio se había logrado ya con una gran perfección en el Renacimiento (mediante el uso de la perspectiva geométrica o aérea), en el barroco se consiguen nuevos éxitos en esa misma dirección, basados en la utilización de

una larga serie de recursos con los que se refuerza la sensación de profundidad y perspectiva en las representaciones pictóricas, como sucede en el caso de los típicos escorzos o los juegos de luz entre los diferentes planos de los cuadros. Es muy importante aludir también a la consecución de un elevado nivel de dinamismo en las representaciones, una cualidad que se puede conseguir a base de posturas forzadas o inestables en algunos personajes o de la utilización de líneas sinuosas. Finalmente, hay que recordar que la iconografía en la pintura barroca se amplía considerablemente en relación con la que se había ido consolidando en las etapas anteriores. Los nuevos temas del barroco se refieren sobre todo a la Eucaristía, la Inmaculada y los martirios y visiones de los santos.

La introducción del naturalismo barroco tuvo que luchar en Valencia con la perduración de los modelos de Juan de Juanes que tanto habían agradado a la sociedad valenciana y que se habían mostrado tan eficaces al servicio de la devoción popular. Los discípulos, seguidores o imitadores de Juan de Juanes trabajaron en todo el antiguo Reino hasta fechas muy tardías, coexistiendo con las novedades que se van introduciendo poco a poco en el círculo de pintores relacionados con el Patriarca Ribera, que, procedente de Castilla y Andalucía, tiene unos gustos artísticos asociados al ámbito de El Escorial, completamente diferentes de los que imperan entonces en las tierras valencianas.

En un sentido estricto, se podría decir que la pintura barroca valenciana se inicia con las figuras de Francisco y Juan Ribalta, respectivamente padre e hijo. Habría que señalar que el primero de ellos está considerado como uno de los representantes más destacados del Siglo de Oro de la pintura española. Tras la desaparición de los Ribalta, adquiere un enorme protagonismo el pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa, cuya actividad llena el segundo tercio del siglo XVII, coincidiendo con la presencia en Valencia del murciano Pedro Orrente. A partir de estos años, quedaban firmemente establecidas en el antiguo Reino de Valencia dos formas muy diferentes de entender

la pintura. Una de ellas estaba protagonizada por los seguidores de Espinosa, mientras que la otra agrupaba a los de Orrente, aunque algunos pintores se nutrieron de ambas tendencias. La producción de todos estos artistas, notable en algunos casos, llena el periodo comprendido entre las últimas décadas del siglo XVII y los primeros años del siglo XVIII, aunque es forzoso reconocer que su calidad nunca llegó a alcanzar las elevadas cotas conseguidas por los Ribalta.

Sin duda alguna, la figura de José Ribera constituye un caso aparte, por la enorme importancia de su producción pictórica. Valenciano de nacimiento, y orgulloso de serlo a juzgar por sus reiteradas proclamaciones como tal en las firmas de muchos de sus lienzos, su personalidad rebasa con mucho el limitado marco geográfico de su región natal para convertirse en uno de los referentes fundamentales de la pintura europea del siglo XVII. Aunque se ha apuntado la posibilidad de que Ribera fuera en sus inicios discípulo de Francisco Ribalta, su producción en Italia (a donde marchó cuando apenas tenía veinte años y donde vivió hasta su muerte) presenta un sello absolutamente personal y diferenciado de los que fueron sus precedentes valencianos.

Volviendo a las tierras de Valencia, es oportuno mencionar también en esta introducción a Esteban y Miguel March, padre e hijo, cuya personalidad e independencia les permite profundizar en unas líneas de movimiento y acción totalmente opuestas a la severidad y ordenación que caracterizan la producción pictórica de Espinosa. Discípulos importantes de Esteban March fueron Luis de Sotomayor, Senen Vila y Juan Conchillos, unos pintores poco estudiados hasta ahora. El último de ellos marca el fin de la tradición estrictamente valenciana y la apertura de nuestro panorama pictórico a los nuevos aires del barroco pleno que ya imperan en toda España y muy especialmente en Madrid. El gusto de la sociedad valenciana por la pintura del barroco pleno se manifestará de forma ya contundente hacia finales del siglo XVII, a través de los espléndidos frescos de Antonio Palomino en la iglesia de los Santos Juanes y en la basílica de

la Virgen de los Desamparados de Valencia. Los muchos seguidores de Palomino difundieron las novedades del barroco pleno por las tierras del antiguo Reino, manteniendo al mismo tiempo, en no pocos casos, las tradiciones pictóricas propiamente valencianas desarrolladas durante todo el siglo XVII. Más allá de estas tendencias generales de la pintura de la época, a las que nos referiremos nuevamente en los siguientes apartados, nos parece oportuno concluir estas líneas con la mención de la figura de Tomás Yepes, considerado generalmente como el más significativo de los bodegonistas valencianos, lo que nos permite aludir también al hecho de que la pintura de carácter decorativo se va abriendo paso con enorme fuerza entre la sociedad burguesa de este tiempo.

3.3. FRANCISCO RIBALTA

Aunque durante bastante tiempo se ha creído que Francisco Ribalta era natural de Castellón, hoy se sabe con absoluta certeza que este pintor nació en Solsona en el año 1565, en el seno de una familia de artesanos acomodados (su padre fue sastre). Tras una corta estancia en Barcelona, el pintor se formó en Madrid, en un ambiente escurialense, caracterizado fundamentalmente por un manierismo grandilocuente. Sin embargo, la ciudad donde Ribalta llevó a cabo casi toda su actividad fue Valencia. En la madurez de su estilo, este pintor supo representar la realidad como una emoción mística y sincera que haría de sus obras pictóricas un vehículo de acercamiento entre lo divino y lo humano, en una brillante síntesis entre lo verdadero y lo revelado, entre lo percibido y lo imaginado, expresada siempre con el más sencillo de los lenguajes. En este pintor prendió con gran fuerza el primer naturalismo de la pintura barroca en España, y a él le corresponde el enorme mérito de representar ese naturalismo con la calidad y la grandeza de los grandes maestros.

La trayectoria personal y artística de Francisco Ribalta se puede dividir en cuatro periodos. El primero de ellos corresponde a la etapa catalana, donde transcurre su infancia y en la que nada se sabe de su inclinación a la pintura. El segundo periodo corresponde a su etapa

de formación artística en El Escorial, que se interrumpe en el año 1599, cuando decide trasladarse a la ciudad de Valencia. El periodo valenciano se puede dividir a su vez en dos etapas bien diferentes, una marcada por el manierismo, con reminiscencias escurialenses, y la otra caracterizada por un naturalismo creciente, que se inicia hacia 1612 y en la que su pintura se vuelve cada vez más monumental y sombría hasta alcanzar sus cualidades definitivas, que se manifiestan con especial claridad en los años inmediatamente anteriores a 1628, fecha de su fallecimiento.

Aunque hasta ahora no se ha encontrado ningún testimonio documental relacionado con la estancia de Francisco Ribalta en El Escorial, muchas de las obras que realizó hasta bien entrado el siglo XVII atestiguan sin ningún género de dudas que el monasterio fue su verdadera escuela artística. Allí aprendió las bases de su pintura, tomando apuntes, realizando copias o estudiando todo lo que pudo encontrar en ese entorno privilegiado, en donde conoció las obras de Navarrete, Cincinato, Tibaldi y Zuccaro, sin olvidar los principios de la escuela veneciana, perfectamente visibles en las obras de Tiziano de la colección real. Hay que suponer que, durante su estancia en El Escorial, Ribalta fue capaz de reunir un extenso repertorio de diseños y modelos que le serían de gran ayuda con posterioridad en diferentes circunstancias y lugares.

La obra más temprana que se conoce de Ribalta es la ***Crucifixión de Cristo***, conservada actualmente en el Museo del Ermitage de San Petersburgo. Aunque la calidad de este lienzo es bastante desigual, presenta un gran interés desde el punto de vista estilístico, dado que en él se advierte con claridad su preocupación por el colorido a la veneciana, una característica que define a los artistas del ámbito escurialense. Según una pequeña cartela visible en una de las esquinas del cuadro, esta obra fue realizada en 1582, aunque este dato no es totalmente seguro. En cualquier caso, es plausible suponer que Ribalta pintó en Madrid muchos más cuadros además de éste, puesto que residió en la villa y corte durante más de quince años.

En particular, es probable que el **Cristo crucificado**, que se conserva ahora en el Museo del Prado, fuera pintado durante la estancia del pintor en Madrid, en la última década del siglo XVI. En este lienzo, siguiendo el estilo manierista, la luz actúa en dos planos diferentes, iluminando la figura de Cristo y sugiriendo desde el horizonte los efectos del crepúsculo.

La presencia de Francisco Ribalta en Valencia está documentada desde Febrero de 1599 y no existe ningún dato que nos permita asegurar que el pintor abandonara esta ciudad durante el resto de su vida. Es interesante señalar que los primeros años de Ribalta en esta ciudad (entre 1599 y 1601) debieron ser bastante duros, dado que cambió varias veces de domicilio y tuvo que afrontar el fallecimiento de su mujer y el menor de sus hijos.

Desde el punto de vista puramente profesional, la etapa de Francisco Ribalta en Valencia fue, sin duda, la más estable y fecunda de su carrera, dado que durante esa etapa desarrolló casi toda su producción conocida, superando la estética manierista desde los principios de las corrientes naturalistas, cada día más en boga. En ese contexto, nos parece oportuno recordar que el pintor se encontró con una ciudad con gran tradición pictórica, en la que trabajaban muchos artistas de prestigio. No pocos de ellos estaban vinculados al entorno del Patriarca Juan de Ribera y, en buena medida, eran seguidores o imitadores más o menos hábiles de Juan de Juanes. El propio Ribalta tuvo que realizar en alguna ocasión copias o nuevas versiones de los modelos de este maestro, todavía muy apreciados por los valencianos. Los encargos que Ribalta recibió en un principio por parte del Patriarca fueron de escasa relevancia. Es probable que estas razones expliquen el hecho de que el pintor accediera a realizar fuera de Valencia una de las obras más importantes de toda su vida, el retablo de San Jaime, en Algemesí.

El **Retablo mayor de la iglesia parroquial de San Jaime de Algemesí**, pintado en 1603, estaba compuesto por diecinueve pinturas sobre lienzo y tabla y fue destruido en parte en 1936, al

inicio de la guerra civil. Las características generales de este retablo se conocen a través de fotografías antiguas y, sobre todo, gracias a los seis lienzos que se conservan de todo el conjunto. Cuatro de esos lienzos, la *Degollación de Santiago*, la *Invencción del cuerpo de Santiago*, el *Milagro del peregrino ahorcado*, y *Santiago en la batalla de Clavijo*, formaban parte del cuerpo principal de dicho retablo. Los otros dos, el *Lavatorio* y el *San Onofre*, estaban en su zócalo y su guardapolvo derecho, respectivamente. Las características de todos estos lienzos (en los que destaca el dramatismo de las expresiones y la presencia de numerosos escorzos) nos remiten claramente a la etapa de formación escurialense de Ribalta.

Es importante señalar que en esta misma iglesia parroquial de Algemesí se conservan también un buen número de obras procedentes de otros retablos realizados por Francisco Ribalta en este templo durante su etapa de juventud, concretamente la *Predicación de San Vicente Ferrer*, la *Aparición de Cristo a San Vicente Ferrer*, el *Jesús entre los Doctores*, los *Desposorios de la Virgen*, la *Huída de la Sagrada Familia a Egipto*, el *San Juan Evangelista*, la *Muerte de San José*, la *Adoración de los Pastores* y la *Adoración de los Magos*.

Entre los varios encargos que el pintor recibió del patriarca y arzobispo Juan de Ribera durante la primera década del siglo XVII, habría que destacar sobre todo un lienzo con la ***Aparición de Cristo a San Vicente Ferrer***, pintado en 1605 y que formaba parte de un retablo de la iglesia del Colegio del Corpus Christi. Esta pintura representa en su parte central a Cristo, acompañado por San Francisco, Santo Domingo y varios ángeles, apareciéndose a San Vicente Ferrer, al que cura de una grave enfermedad en respuesta a sus plegarias. En segundo plano aparecen otras escenas, en una de las cuales se representa a este santo valenciano resucitando a un muerto. En esta obra, de incuestionable calidad, Ribalta sigue estando vinculado a la estética manierista, como se pone de manifiesto en la dispersión compositiva de las escenas que se muestran en ella, aunque se detectan ya algunas evidencias del naturalismo.

Otra obra capital en este mismo contexto es la ***Santa Cena***, pintada en 1606 para el retablo mayor de la mencionada iglesia. En este lienzo Francisco Ribalta muestra con gran claridad los recursos tenebristas que caracterizarán su etapa de madurez. La escena representada en esta obra, con una evidente inclinación al naturalismo, aparece sumida en una inquietante penumbra de la que emergen las figuras de Cristo y de los Apóstoles, sentados en torno a una gran mesa de forma circular, con los rostros tomados del natural e iluminados con una luz rasante procedente del lado izquierdo de la representación.

A principios de 1611 fallece el Patriarca Ribera, con lo que Ribalta se ve privado del más importante mecenas con que la ciudad de Valencia contaba en estos tiempos. El adiós del pintor al prelado se concreta en un retrato funerario del mismo, conocido como ***Patriarca Ribera difunto***, que se conserva hoy en el Museo del Colegio del Corpus Christi. Sin embargo, habría que señalar que la atribución a Ribalta de esta obra no es completamente segura.

En los años siguientes, y por deseo expreso de algunos de los encargos que recibía, Ribalta se vio obligado a seguir la estética de Juan de Juanes. Corresponde precisamente a esta época su trabajo destinado a restituir nueve tablas del *Retablo de San Eloy*, patrono del gremio de plateros de Valencia, cuyos originales habían resultado destruidos en un incendio que se produjo en la iglesia de Santa Catalina de esta ciudad. Algunas de esas tablas de Ribalta se encuentran actualmente en la iglesia de San Martín de Valencia. Una de ellas, la titulada ***Historia de la madre de San Eloy***, se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Otra obra de Francisco Ribalta inspirada en modelos de Juan de Juanes es el ***Cristo muerto sostenido por ángeles***, conservada ahora en el Museo del Prado. En este lienzo, el recuerdo de dicho pintor se manifiesta en la forma en que se representa la figura de Cristo. El toque de Ribalta se advierte sobre todo en las vestimentas de los ángeles, de colores rojo y verde.

En la segunda década del siglo XVII, Francisco Ribalta comenzó a fijar su atención en los modelos de Sebastiano del Piombo, una influencia que sería decisiva a lo hora de elaborar su estilo más maduro y personal. Es interesante señalar que Ribalta conoció estos modelos en la ciudad de Valencia, dado que algunas obras de este pintor italiano habían sido traídas a esta ciudad por Don Jerónimo Vich, embajador de los Reyes Católicos y de Carlos I ante la Santa Sede. La obra de Francisco Ribalta titulada **Lamentación ante Cristo muerto**, que se conserva en el Museo del Patriarca de Valencia, es una copia puntual de la *Piedad* de Pombo (actualmente en el Museo del Ermitage). Algo parecido sucede con el **Encuentro del Nazareno con su Madre**, un óleo sobre lienzo pintado hacia 1612, que procede del Monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia, desde donde pasó al Museo de Bellas Artes de Valencia tras la desamortización (1835). El modelo de Cristo caminando hacia el espectador, la figura del cirineo que le ayuda a llevar la cruz, la cabeza del soldado con casco metálico que se asoma por detrás y el paisaje del Gólgota con un celaje rojizo que se entreve al fondo de la escena, son una copia casi exacta de un cuadro de Piombo, al que Ribalta añadió las figuras de la Virgen, las tres Marías y San Juan, que aparecen a la izquierda.

Hacia 1620, con un dominio manifiesto del lenguaje naturalista, Ribalta pinta dos grandes lienzos para el convento de los franciscanos de Valencia. Uno de ellos es el **Abrazo de San Francisco al Crucificado**, que se conserva hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia, en el cual Cristo se deja abrazar por el Santo de Asís, que acerca sus labios a la sangre que brota del costado de Jesús y que fue derramada para redimir a la humanidad. Para hacerlo, el Santo se encarama sobre el cuerpo de una pantera coronada, en un gesto que simboliza el desprecio del santo por las glorias humanas y su rechazo del pecado. En respuesta a este gesto del santo, Cristo desclava su brazo derecho de la cruz para colocar su corona de espinas sobre la cabeza rapada del santo, mientras un ángel se dispone a coronar al Crucificado con una diadema de flores. Los otros ángeles

representados en esta escena hacen sonar algunos instrumentos músicos. La otra obra es el ***San Francisco reconfortado por un ángel músico***, que se conserva ahora en el Museo del Prado, y en la que el santo se representa tendido en una cama de tabla, sobre una manta de lana, en una humildísima celda conventual. Estos dos lienzos no tienen nada que envidiar a lo que se pintaba en la Italia de aquellos tiempos, en la corriente de Caravaggio. El rostro de San Francisco que aparece en estos dos lienzos es un retrato evidente. Los ángeles, musculosos y nada bellos, son tal vez modelos callejeros. La técnica pictórica utilizada en estas dos obras, al modo veneciano, nos recuerda la primitiva formación del pintor.

Entre los últimos trabajos llevados a cabo por Francisco Ribalta antes de su muerte (1628) hay que destacar sobre todo el ***Retablo mayor de la cartuja de Porta Coeli***, compuesto originalmente por dieciséis tablas de gran tamaño, de las que se han conservado trece, todas ellas en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Aunque en la realización de este gran retablo, considerado como una verdadera obra maestra, trabajaron varios colaboradores de su taller (entre los que se encontraba su hijo Juan), se sabe que algunas de sus tablas se deben a la mano personal del maestro. Este es el caso de la que está dedicada a ***San Bruno***, en la que se muestra la figura del fundador de la orden de los cartujos, con un rostro de mirada penetrante, vestido con el típico hábito blanco que los identifica, sosteniendo un enorme libro en su mano izquierda y llevándose el dedo índice de su mano derecha hasta los labios, en alusión al silencio propio de esta orden. A título de curiosidad, tal vez haya que mencionar que algunos expertos han querido ver un autorretrato de este pintor en la tabla dedicada a ***San Lucas Evangelista***, que, con un gesto sorprendido, vuelve su rostro hacia el espectador. En cualquier caso, es evidente que la mayoría de las figuras que aparecen en este impresionante retablo se caracterizan por su gran realismo, sin ninguna concesión a la idealización, una cualidad que refuerza la dignidad que una pintura de esta naturaleza requería.

3.4. JUAN RIBALTA

Sin duda alguna, el discípulo más brillante de Francisco Ribalta fue su hijo Juan, nacido en Madrid en 1597 y fallecido en Valencia en 1628 (el mismo año en el que murió su padre), cuando apenas contaba treinta años de edad, lo que explica que su producción no sea muy abundante, aunque los especialistas son unánimes al reconocer su alta calidad. Nos parece importante señalar que el estilo personal de Juan Ribalta permite identificar sus trabajos con relativa facilidad, distinguiéndolos de los realizados por su padre. La contemplación de la primera obra que se conoce de Juan Ribalta, titulada ***Preparativos para la Crucifixión***, firmada y fechada en 1615, y conservada hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia, pone de manifiesto las grandes dotes de este pintor, que supo asimilar a la perfección el estilo de su padre, enriqueciéndolo con algunas fórmulas caravaggistas que probablemente conoció en algunas obras traídas por el Patriarca Ribera para el Colegio del Corpus Christi.

Juan Ribalta recibió también una clara influencia del extraordinario pintor murciano Pedro Orrente, que visitó la ciudad de Valencia en el año 1616. Esta influencia se advierte perfectamente en su ***Adoración de los pastores***, que se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Su ***San Jerónimo***, conservado en la actualidad en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y su ***San Juan Evangelista***, que se conserva en el Museo del Prado, son dos piezas clave a la hora de definir el estilo de Juan Ribalta frente al de su padre. En estos dos cuadros se pone de manifiesto el interés de este joven pintor por la estética naturalista, entendida con un sentido solemne y monumental. Basándose precisamente en el estudio de estas dos obras, se ha podido reconocer como trabajo personal de Juan Ribalta el extraordinario ***San Pedro***, que forma parte del retablo mayor de la cartuja de Porta Coeli al que nos hemos referido anteriormente.

El trabajo más ambicioso de Juan Ribalta son las puertas del ***Retablo de Andilla***, en las que se representan diversas escenas de

la vida de la Virgen, si bien habría que señalar que en este trabajo fue ayudado por Vicente Castelló y Abdón Castañeda, de quienes hablaremos a continuación.

3.5. VICENTE CASTELLÓ

Vicente Castelló (nacido en 1586 y fallecido en 1636, aproximadamente) estaba casado con una de las hijas de Francisco Ribalta. Su actividad como pintor se desarrolló tan estrechamente unida al círculo de los Ribalta que en aquellos tiempos se le consideraba como un Ribalta más. Esta relación permite explicar el hecho de que no se conozca ninguna obra firmada por este pintor mientras vivieron los Ribalta, dado que parece ser que trabajó siempre como colaborador de su suegro y su cuñado. Por ejemplo, es segura su contribución en la realización del ya citado retablo de la cartuja de Porta Coeli.

Las obras de Vicente Castelló se han confundido en ocasiones con las de Francisco Ribalta, cuyo estilo escurialense llegó a imitar con buen oficio y evidente soltura. El estilo de Castelló se distingue por un tono algo enfático en la composición, con figuras de canon alargado en diferentes planos, algunas de ellas con expresiones gesticulantes y posiciones escorzadas, y con marcadas diferencias de escala con el fin de acentuar la profundidad de las escenas. La coloración suele ser bastante fría y vaporosa, sobre todo en los fondos, en los que abundan las tonalidades grises y azuladas.

Algunas de estas cualidades estilísticas las podemos apreciar en su obra ***Coronación de la Virgen por la Trinidad***, del convento de la Congregación de San Felipe Neri de Valencia, desde donde pasó al Museo de Bellas Artes de esta ciudad como resultado de la desamortización. Las carnaciones de esta obra no presentan las tonalidades tostadas que se advierten en la producción de Juan Ribalta. Las anatomías de los cuerpos son también diferentes. Por último, habría que llamar la atención sobre los toques de color que se advierten en las telas y los abundantes elementos secundarios presentes en este lienzo.



Francisco Ribalta
San Francisco abrazando al Crucificado
Museo de Bellas Artes de Valencia

Otra obra de Vicente Castelló es la titulada **Apoteosis de San Bruno**, que se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Castellón. Son también suyas el **Martirio de Santa Catalina** y la **Adoración de los Pastores**, que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Para completar este apartado, nos parece oportuno mencionar al menos los nombres de otros discípulos de Francisco Ribalta, como Abdón Castañeda, Antonio Bisquert y Pablo Porta, aunque su producción es relativamente escasa y no ofrece demasiado interés. Entre estos pintores habría que incluir también la figura de Gregorio Bausá (1590-1656), autor del lienzo con *San Bartolomé* que se conserva ahora en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y que destaca por su monumentalidad, iluminación tenebrista y coloración terrosa.

3.6. PEDRO ORRENTE

Aunque situado fuera del círculo ribaltiano, la figura del murciano Pedro Orrente (1580-1645) es muy importante en el panorama pictórico valenciano de la primera mitad del siglo XVII. Su formación pictórica tuvo lugar en Toledo. Se sabe también que Orrente viajó de joven a Italia, donde recibió lecciones de Bassano. Es muy probable que conociera allí las obras de Tiziano, Tintoretto y Veronés. En todo caso, la manera veneciana es el componente principal de su estilo. A su regreso a España se instaló en Murcia. Su carácter inquieto le llevó a visitar Valencia en repetidas ocasiones, ejerciendo una notable influencia en muchos artistas valencianos de aquel tiempo.

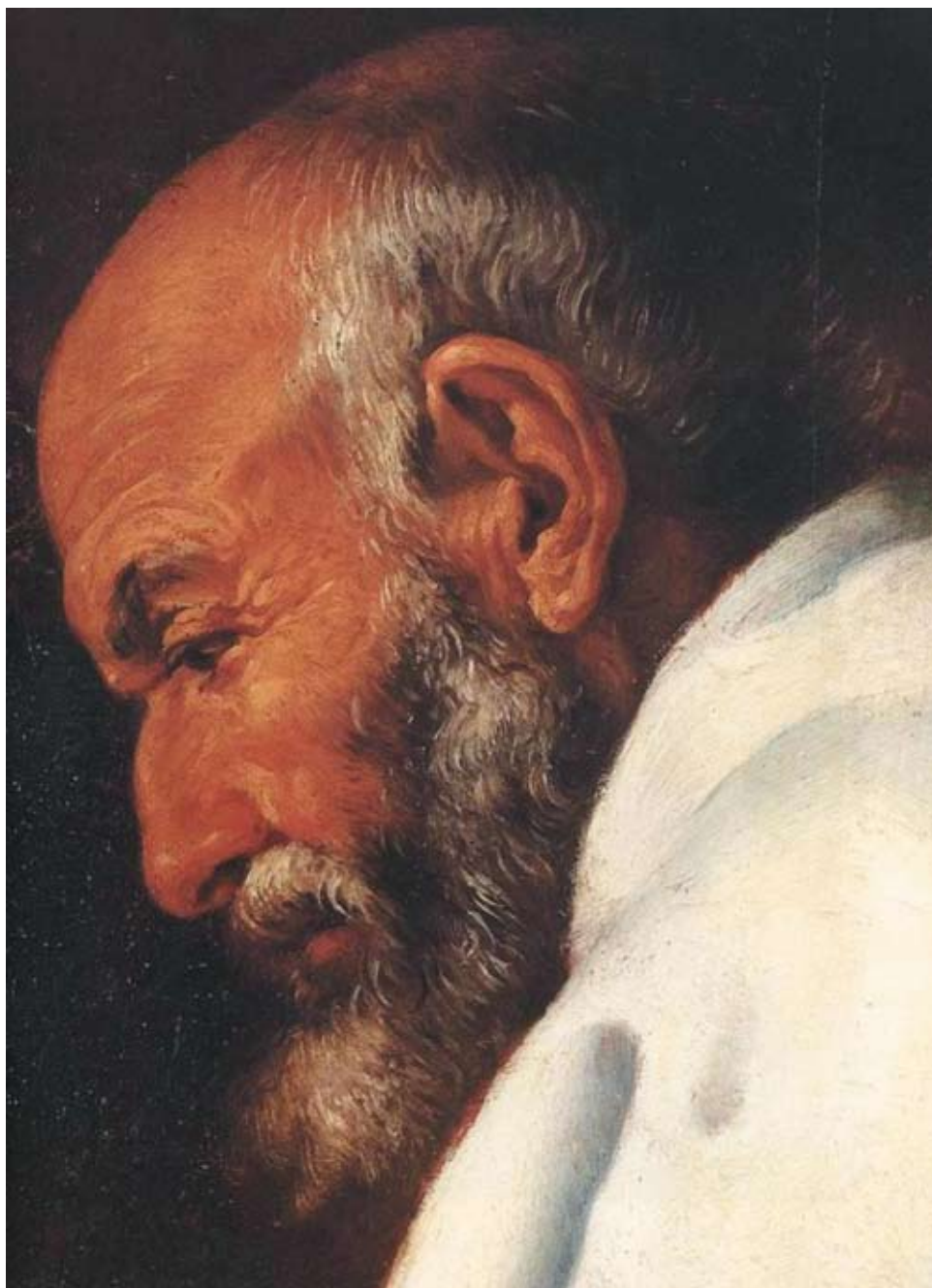
En el año 1616, y en desafío a Francisco Ribalta, Pedro Orrente pinta el espléndido **San Sebastián** de la Catedral de Valencia, considerado como uno de los lienzos más hermosos del barroco español, en el que se demuestra el perfecto dominio de este pintor de la técnica tenebrista, aunque esta obra está impregnada también por un evidente clasicismo y por una cierta evocación de la pintura veneciana, que será una constante en la producción de este pintor. Es muy probable que su **Sacrificio de Isaac**, que se conserva actualmente

en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, fuera pintado también en esta época. De esta última obra existen varias copias en Valencia.

Es plausible pensar que su rivalidad artística con Francisco Ribalta y las tensiones existentes en este tiempo entre los pintores valencianos (y que se manifestaron con claridad en el proceso que condujo a la creación del Gremio de Pintores, durante ese mismo año) determinaran que Orrente no se quedara entonces en Valencia. Aunque realizó otras visitas posteriores a esta ciudad, Orrente no se estableció en ella de forma definitiva hasta el año 1639, es decir, bastante tiempo después del fallecimiento de los Ribalta. Pedro Orrente vivió y trabajó en Valencia hasta su muerte, acaecida en 1645. Durante estos años pintó una enorme cantidad de lienzos, en los que se representan una amplia variedad de historias bíblicas, evangélicas y de santos, caracterizadas por su realismo, con una presentación que recuerda a las pinturas de género.

Entre las obras realizadas por Orrente en este tiempo hay que destacar, entre otras, su ***Santa Teresa*** y su ***Martirio de San Lorenzo***, que se conservan todavía en la iglesia de San Esteban de Valencia, no lejos de la Catedral.

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conserva hoy su ***Martirio de Santiago el Menor***, un lienzo de gran tamaño firmado y fechado por este pintor en 1639, tal vez destinado en su momento a algún altar valenciano. La escena representada se inspira en un pasaje descrito en la *Leyenda Dorada*, según el cual, cuando el apóstol iba a ser lapidado, uno de los sacerdotes del templo se enfrentó a la multitud tratando de evitarlo, aunque un espontáneo armado con un palo descargó sobre la cabeza del santo un golpe tan fuerte que le rompió el cráneo y le saltó los sesos. El cuadro recoge el resultado de esa acción con un dramatismo realmente sobrecogedor, colocando el cuerpo ensangrentado del santo tendido sobre el suelo en primer término, al tiempo que el sacerdote del centro de la escena trata de voltear el cuerpo para comprobar su muerte.



Juan Ribalta
Retablo mayor de la Cartuja de Porta Coeli (detalle)
Museo de Bellas Artes de Valencia

En el Museo valenciano se conserva también otro lienzo de Orrente que responde al título de ***Magdalena penitente***. Nos parece importante señalar que en el Museo del Patriarca existe un lienzo de este pintor con este mismo título. Puede ser oportuno mencionar igualmente que la autoría del lienzo del Museo de Bellas Artes, rescatado del olvido con ocasión de una exposición sobre los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo, celebrada en 1987, fue atribuida durante bastante tiempo a Jerónimo Jacinto de Espinosa, pese a las evidentes diferencias con el resto de la producción de este último pintor. En particular, el peculiar rostro de la Santa representada en el lienzo al que ahora nos estamos refiriendo es casi idéntico al del ángel que detiene la mano de Abraham en el lienzo sobre el *Sacrificio de Isaac* anteriormente mencionado. El lienzo de la *Magdalena penitente* llama la atención especialmente por su carga emocional y la mezcla de erotismo y misticismo con que se representa esta imagen, y que podemos encontrar también en el *San Sebastián* de la Catedral.

3.7. JOSÉ RIBERA

José Ribera, también conocido como El Españoleto, nació en Játiva en 1591, en el seno de una familia humilde. Aunque a veces se ha hablado de una primera etapa de formación del pintor en el taller valenciano de Ribalta, lo cierto es que, en el caso de que existiera, debió ser muy corta, dado que hacia 1610, Ribera se trasladó a Italia, instalándose por un tiempo en la ciudad de Parma, donde conoció las obras de algunos maestros de su tiempo. En el año 1615 se estableció en Roma, donde alcanzó un gran reconocimiento. Un año más tarde se trasladó a Nápoles, llamado probablemente por el virrey don Pedro Téllez, duque de Osuna. En esta ciudad conoció al pintor siciliano Giovanni Bernardo Azzolino, con cuya hija Caterina contrajo matrimonio.

Los encargos de José Ribera en Nápoles, fruto de sus relaciones con las principales familias de esta ciudad, no se hicieron esperar. Su prestigio como pintor en Nápoles fue tal que nunca quiso atender las peticiones de retornar a España para trabajar aquí como pintor. En

el año 1629 José Ribera recibió en su casa, como huésped, a Diego Velázquez. A finales de la siguiente década la abundante producción del pintor alcanza su máximo esplendor. En estos años recibe numerosos encargos de las instituciones religiosas y la nobleza, siempre muy bien pagados, lo que acrecienta considerablemente su valoración artística y social. Sin embargo, los últimos años de su vida fueron muy desgraciados, tanto por motivos familiares (fallecimiento de su esposa) como de salud. En el año 1652 Ribera muere en la ciudad de Nápoles.

Pese a la extraordinaria calidad de su producción artística, José Ribera tuvo que soportar épocas de incomprensión, en vida o tras su muerte. En vida, las críticas más duras vinieron de algunos pintores contemporáneos suyos, sin duda celosos de la protección de que Ribera gozaba por parte de los virreyes españoles. En todo caso, no se puede negar que su producción tuvo una gran influencia sobre numerosos pintores napolitanos e italianos de su tiempo, entre los que destaca el gran maestro Luca Giordano. Ribera está considerado hoy como el pintor valenciano más importante de todos los tiempos, siendo una de las figuras capitales del barroco europeo.

En la personalidad artística de José Ribera se combinan, en armónico entendimiento, dos de las grandes escuelas de la pintura europea, la italiana y la española. De esta última mantiene la emotividad, la fuerza plástica y la carga de religiosidad, que, en algunas ocasiones, llega al misticismo. Otro referente de su españolismo lo tenemos en su espléndida serie de mendigos o martirios de santos, cuyos detalles ofrecen una visión muy personal de estos singulares personajes. De Italia recibe la influencia de los grandes maestros del siglo XVI y la técnica del claroscuro, tomada en un principio de Caravaggio, que el pintor irá transformando poco a poco hasta desarrollar un estilo realmente personal. Ribera no se interesó nunca en pintar escenas dulces y tiernas, sino horrendas e incluso repulsivas, en las que destacan las figuras de ancianos, arrugados y con los rostros tristes y macilentos, o las representaciones de los martirios de santos, desbordantes de patetismo y sufrimiento.

En la producción pictórica de José Ribera hay que distinguir dos etapas claramente diferenciadas. La primera de ellas corresponde a lo que se puede denominar tenebrismo italiano. En esta etapa se mezclan diversos elementos derivados de su relación con los pintores a los que pudo conocer durante sus estancias en Parma y Roma, entre los que sobresale la figura de Caravaggio. Sin embargo, en la configuración de la personalidad del pintor durante esta primera etapa no deberíamos olvidar, en absoluto, lo que caracteriza el espíritu hispano y, en particular, lo que pudo aprender en su breve contacto de juventud con el taller valenciano de Francisco Ribalta.

Entre las obras representativas de esta etapa de José Ribera podemos mencionar explícitamente el **Calvario** de la Colegiata de Osuna, en Sevilla, que fue encargado y traído a España por el duque de Osuna, virrey de Nápoles durante los primeros años de la estancia de Ribera en dicha ciudad. Se cree que este lienzo fue pintado hacia 1620, o tal vez algo más tarde, en la época en que pinta su **Sileno ebrio** (que se conserva hoy en el Museo de Capodimonte de Nápoles) o el **San Jerónimo** (Museo del Ermitage de San Petersburgo). Su **Calvario** merece ser destacado de forma especial, dado que expresa con gran claridad la admiración de Ribera por los grandes maestros del *Cinquecento* italiano, al tiempo que las figuras de Cristo y de la Magdalena que aparecen en este lienzo nos remiten al naturalismo caravaggiesco.

En el año 1631, y por encargo del duque de Alcalá, que en esas fechas era virrey de Nápoles, Ribera pintó el retrato de **La mujer barbuda** (Magdalena Ventura, procedente de la región de los Abruzzos italianos), junto a su marido y con su hijo en brazos. Se trata de uno de los cuadros más escalofriantes del realismo. Tras una historia muy accidentada (en 1808 fue robada por el ejército francés), esta obra se conserva hoy en el Hospital Talavera de Toledo.

Dentro de la época de madurez de Ribera, la luz caravaggiesca pasa a un segundo plano, y los claroscuros adquieren unas calidades más personales, con un dibujo más suelto y unas tonalidades más



Pedro Orrente
Sacrificio de Isaac
Museo de Bellas Artes de Bilbao

claras. Estas características se pueden apreciar con toda claridad en la ***Ascensión de la Magdalena***, que se conserva actualmente en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Este lienzo constituye también un buen exponente de la adhesión del pintor a la estética barroca. En cualquier caso, en esta importante obra todavía se detectan algunos elementos ligados a la Contrarreforma, como pueden ser la composición general de la escena o la expresión mística de la santa, aunque estos aspectos quedan superados por la luz y los intensos colores utilizados por el pintor en esta formidable representación.

Otra realización importante de este periodo es el impresionante ***Martirio de San Felipe***, un lienzo firmado y fechado en el año 1639

que se conserva actualmente en el Museo del Prado. La escena representada no corresponde en realidad al martirio propiamente dicho, sino a sus preparativos inmediatos. El rostro tranquilo y resignado del santo contrasta fuertemente con la rudeza de sus verdugos. Al igual que sucede en otros trabajos de esta época, como el ***Sueño de Jacob***, que se conserva igualmente en esta pinacoteca, el elemento dominante de este lienzo es la luz, que, combinada con un intenso cromatismo (tomado sin duda de los maestros venecianos), produce unos efectos de gran expresividad. Por otra parte, el dinamismo de esta composición sugiere alguna relación con la pintura de Rubens y Van Dyck.

Su lienzo conocido como ***El patizambo***, pintado en 1642 y conservado hoy en el Museo del Louvre, se inserta en la tradición de la pintura española de representar personajes monstruosos y deformes, practicada en esta época por Velázquez y Carreño. El modelo elegido por Ribera es un pícaro deforme, con un brazo deformado y un pie de enorme tamaño. La representación no sólo muestra una triste realidad social, sino que refleja también la simpatía del pintor hacia este singular personaje, joven, sonriente y pleno de humanidad en el gesto de llevarse la muleta al hombro, al tiempo que muestra con la mano un cartel en el que se puede leer una petición de limosna.

En 1648, según consta en la firma que aparece a la derecha del lienzo, Ribera pinta los ***Desposorios místicos de Santa Catalina***, que se conserva actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York. Se trata de una obra muy característica del barroco, de extraordinaria calidad. La sabia composición de la escena muestra los vínculos afectivos que unen a los personajes que se representan en ella, es decir, la Sagrada Familia y Santa Catalina. La Virgen sostiene al Niño en sus brazos. La figura de San José aparece en un segundo plano, emergiendo de la oscuridad. Santa Catalina se arrodilla ante el Niño, besando una de sus manos. En esta obra destacan los ropajes de la Virgen y de Santa Catalina, de vivos colores y llenos de luminosidad.

En sus últimos años de actividad, Ribera abandona completamente los escenarios mitológicos y los retratos de personajes deformes, centrando toda su atención en los temas religiosos, a los que supo dotar de gran misticismo y espiritualidad. Como trabajo representativo de este tiempo, cabe mencionar la **Adoración de los Pastores**, un lienzo pintado en 1650 y conservado hoy en el Museo del Louvre. A través de ésta y otras realizaciones de estos años, es posible apreciar cómo el pintor, sin renunciar en absoluto al naturalismo, busca nuevos equilibrios compositivos y luminosidades más envolventes. Más allá de la maestría con que están tratadas las figuras de la Virgen, San José y el Niño, en este lienzo llama la atención sobre todo la representación de los pastores y campesinos, concretada en personajes tomados de la realidad.

Sin duda alguna, una de las obras más importantes del Museo de Bellas Artes de Valencia es el **San Sebastián atendido por Santa Irene y su criada**. Este lienzo fue donado a la Real Academia de San Carlos por la Marquesa de Ráfol en 1848. Es muy probable que este lienzo fuera realizado entre 1630 y 1640. En él se representa el hermoso cuerpo de San Sebastián después de ser asañado, mostrando una impresionante palidez que resulta reforzada por una magistral utilización de la luz, que resalta su figura sobre un fondo totalmente oscuro. Las imágenes de las piadosas mujeres que intentan extraerle la flecha del costado responden a una concepción naturalista de la pintura, que se hace patente sobre todo en el caso de la anciana del fondo.

En el mismo Museo valenciano se conservan otras dos obras de Ribera, el **Pitágoras** y el **Heráclito**. Estos dos lienzos se inscriben entre las numerosas imágenes de filósofos que realizó el pintor. Se trata de dos obras de indudable realismo, en las que se representan tipos de apariencia humilde, con miradas inteligentes y aspecto sencillo (es probable que los modelos fueran pordioseros callejeros de Nápoles). Con esta tipología, se trata de simbolizar la verdadera sabiduría, ajena por completo a la ostentación mundana.

3.8. JERÓNIMO DE ESPINOSA

Tras la desaparición de los Ribalta en 1628, la figura más importante de la pintura valenciana de este tiempo fue tal vez Jerónimo Jacinto de Espinosa. Se trata de un pintor de indudable calidad, compañero estricto de la generación de Juan Ribalta, Zurbarán o Velázquez. Su producción se caracteriza por una fusión del estilo de los Ribalta y la influencia de Pedro Orrente. Esta afortunada simbiosis se produce en el marco del acusado naturalismo que caracteriza la pintura valenciana durante la primera mitad del siglo XVII. Espinosa nació en la localidad de Cocentaina en 1600. Cuando apenas tenía doce años se desplazó a Valencia junto con su familia. Es muy probable que su formación como pintor tuviera lugar en el taller de Francisco Ribalta en esta ciudad.

Una prueba evidente de la admiración de Espinosa por Francisco Ribalta la encontramos en su ***Santa Cena***, pintada para la iglesia arciprestal de Santa María de Morella, y que está inspirada en la *Santa Cena* del retablo mayor de la iglesia del Patriarca, realizada por Ribalta en el año 1606.

Entre la producción juvenil de este pintor podemos destacar su ***Sagrada Familia con Santa Ana y el Niño***. Este lienzo fue pintado hacia 1630 y se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En esta obra se representa una estancia oscura con el Niño dormido, recostado sobre un almohadón. La Virgen y San José le contemplan con arrobó. A la derecha, en un segundo término, Santa Ana le mira también con ternura. Se trata de una de las realizaciones más delicadas de este pintor, que ha sabido presentar una imagen tremendamente realista de la vida cotidiana, aunque impregnada de un convincente sentimiento piadoso. En lugar de presentar al Niño semidesnudo, como es habitual, lo viste con un traje de la época, con la pretensión de dar un mensaje más directo y comprensible para un público inclinado a la emoción. La composición, severa y monumental, se equilibra con la ayuda de verticales y horizontales. El juego de luz, de cualidades tenebristas, crea una atmósfera de intimidad y

silencio en torno al Niño dormido, representado sin ningún atributo de su divinidad. Algunos historiadores consideran que esta obra es uno de los mejores logros del naturalismo barroco en España.

Espinosa fue también un excelente retratista. Su extraordinario **Retrato de Fray Jerónimo Mos**, realizado en 1628 y conservado también en el Museo de Bellas Artes de Valencia, es un excelente exponente del estilo y personalidad de este pintor, aunque en este lienzo se advierte igualmente la influencia de Francisco Ribalta, sobre todo por lo que se refiere a la maestría con que han sido ejecutados los paños del hábito de este fraile dominico, que recuerda el tratamiento de las telas blancas del *San Bruno* del retablo mayor de la cartuja de Porta Coeli, pintado por Francisco Ribalta en estos mismos años. El retrato de Jerónimo Mos es especialmente significativo por el hecho de ser el primer retrato valenciano que presenta las características propias de los cuadros de interiores, tan abundantes en la pintura del siglo XVII. La gran perfección con que están realizados los objetos que se representan en esta obra (tales como el sillón, el reloj o la mesa con un tapete) pone de manifiesto con gran claridad las dotes de su autor para reproducir naturalezas muertas.

Otra obra destacada de Jerónimo Jacinto de Espinosa es su **San Pedro Nolasco**, pintada hacia el año 1652 y conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En este lienzo se representa a Cristo sentado en unas nubes y acompañado de la Virgen con hábito mercedario, que está bendiciendo a unos frailes arrodillados que le presenta San Pedro Nolasco. En el ángulo inferior izquierdo se reproduce el escudo de armas episcopal de Fray Diego Serrano Sánchez, maestro general de la Orden y Obispo de Segorbe, que, aquejado de una grave enfermedad, se instaló en el Convento de la Merced de Valencia por un tiempo. Fue en esos momentos cuando debió encarar este lienzo al pintor, tal vez como exvoto. Se trata sin duda de una de las obras más destacadas de Espinosa, en la que sobresalen sobre todo los rostros fervorosos de los frailes, representados con la actitud preferida por este pintor, de perfil y con la cabeza levan-



José Ribera
Martirio de San Felipe
Museo del Prado. Madrid

tada. La figura de Cristo responde al modelo utilizado generalmente por este pintor. El rojo intenso de su manto contrasta con el blanco abarquillado de los hábitos mercedarios, que se pliegan, ondulantes, con gran naturalidad.

En el Museo de Valencia se conserva también el lienzo titulado ***Sagrada Familia en el taller del carpintero***, pintado por Espino-

sa unos treinta años más tarde que el antes mencionado. En este caso, la escena se representa al aire libre, a la puerta del taller de San José, que está trabajando en su banco de carpintero, cepillando un listón de madera. Al lado, la Virgen sentada está cosiendo. A la izquierda, un Jesús adolescente parece haber dicho algo que sorprende a sus padres. La Virgen suspende la labor con la mano que sostiene la aguja en alto y San José parece argüir algo con la mano izquierda, aunque sin soltar el cepillo que sostiene con la derecha. En la lejanía aparece la torre de una alquería y algunos árboles. Esta composición, que parece más bien una escena de género, es uno de los lienzos más conocidos y valorados de este pintor, dado que, a pesar de haber sido restaurado en exceso, ofrece lo mejor de él tanto en lo que se refiere a la monumentalidad de las figuras como al colorido utilizado. El realismo de los diferentes accesorios y detalles, como el banco de carpintero, las herramientas o las virutas en el suelo, reflejan con una gran claridad la influencia de Francisco Ribalta sobre este pintor.

Jerónimo Jacinto de Espinosa murió en 1667, cuando estaba trabajando en el *Martirio de San Leodicio y Santa Gliseria*, un lienzo destinado al colegio del Corpus Christi de Valencia. Se cree que esta obra fue terminada por su hijo **Jerónimo Espinosa de Castro**, también pintor. El Espinosa hijo fue imitador de su padre y continuador de su estilo hasta principios del siglo XVIII, en que falleció. Entre los muchos discípulos de Jerónimo Jacinto de Espinosa, además de su hijo, habría que recordar igualmente el nombre de **Pablo Pontóns** (1630-1691), que fue el autor del *Retablo mayor de la iglesia arciprestal de Morella*. En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conserva una de las mejores obras de este pintor, el *San Pedro Nolasco*, en la que se representa la figura de este santo a medio cuerpo, vestido con su hábito mercedario. El estilo de este lienzo es inequívocamente naturalista, en la línea de Espinosa.

En cualquier caso, el seguidor más importante de Espinosa fue **Urbano Fos** (1610-1678). Este pintor se formó en los talleres de

Espinosa y Orrente y trabajó en Castellón y Valencia. Tras un largo e injustificado olvido, su figura ha sido recuperada recientemente. La imagen de *San Roque* de Morella y la de *San Vicente* del Museo del Prado, son obras suyas. Se trata de lienzos de tan gran calidad, que, en el pasado, se creyó que habían sido pintados por Ribalta.

3.9. ESTEBAN MARCH

Como estamos indicando, la evolución de la pintura valenciana durante el segundo tercio del siglo XVII no sólo se basa en la tradición de los Ribalta, dado que la presencia de Pedro Orrente en la ciudad de Valencia abrió otras formas de entender la pintura. Entre los seguidores de Orrente cabe destacar sobre todo a Esteban y Miguel March, padre e hijo respectivamente. Se trata de dos pintores de gran personalidad, que avanzan en una línea de movimiento y acción opuesta al severo mundo de Espinosa.

Esteban March (1610-1668) fue el autor de un lienzo titulado ***Paso del Mar Rojo***, que se conserva actualmente en el Museo del Prado. La influencia de Orrente en esta obra, en la que aparecen una gran variedad de personajes, acompañados por animales y caminando hacia el fondo de la composición, es evidente. En particular, la presencia de unos corderos en primer término evoca al gran maestro murciano. En cambio, la bruma del lejano horizonte, en la que se diluyen las figuras, parece ser una aportación personal de March.

Se dice que Esteban March fue de espíritu inquieto e incluso crispado. Este carácter se manifiesta con claridad en sus cuadros de batallas, un género en el que este pintor alcanzó un gran prestigio, hasta el punto de que sus obras recuerdan las realizadas por Falcone o Tempesta. Esta particularidad nos lleva a suponer que March tenía algunos conocimientos sobre la pintura italiana de este tiempo, adquirida tal vez a través de grabados. El gusto por la anécdota y la narración que el pintor utiliza en este tipo de representaciones, de formato apaisado y con abundancia de personajes, resultaba particularmente apropiado para espacios domésticos y salas de carácter civil.



Jerónimo de Espinosa
Sagrada Familia con Santa Ana y el Niño
Museo de Bellas Artes de Valencia

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conservan cuatro grandes cuadros de batallas, muy representativos de la producción de Esteban March, firmados por el autor. En uno de ellos se representa la escena bíblica de **Josué parando el sol**, en el que las figuras humanas se mezclan de forma agitada con diferentes caballos galopando en todas direcciones. El color se reduce a un castaño rojizo casi uniforme, sobre el que destacan las pinceladas de amarillos, verdes o rojos, aplicadas con desenfado. En otra de estas obras, el **Triunfo de David**, se representa una especie de cortejo de personajes, a pie y a caballo, que se asombran ante la visión de la cabeza de Goliat clavada en una lanza. Los otros dos lienzos se titulan **Encuentro de caballería** y **Rendición de una plaza**, y junto con los anteriores constituyen un conjunto de gran calidad. Tal vez sea curioso señalar que esta última obra tiene un claro precedente, a modo de boceto preparatorio, en el que se representa una figura ecuestre y que se encuentra hoy en el Museo del Patriarca de Valencia.

Una obra especialmente destacable de Esteban March es el **San Pablo**, que se conserva también en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Siguiendo un grabado del francés Jacques Callot, el pintor muestra aquí la impresionante figura del apóstol, en avanzada edad, rodeado de los libros que contienen sus epístolas. En una pequeña imagen reproducida al fondo se alude al conocido episodio de la conversión del santo, en el momento en que éste, cuando estaba persiguiendo a los cristianos camino a Damasco, cae de su caballo.

3.10. MIGUEL MARCH

Aunque Miguel March (1633-1670) pintó también lienzos de batallas, emulando a su padre, su personalidad queda mejor definida en otros cuadros suyos en los que se abordan diversos temas religiosos y alegóricos. También cultivó la pintura de paisajes y naturalezas muertas. Dentro del género religioso destaca de forma especial su **San Roque socorriendo a los apestados**, que se conserva hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia y que recuerda un tanto el estilo de Francisco Ribalta. Este lienzo fue concebido con un punto de vista

bajo, para ser expuesto y contemplado tras el altar de alguna iglesia. La escena está compuesta a base de varias diagonales entrecruzadas y muestra numerosos detalles de naturalismo estricto. El lienzo representa a San Roque en el momento de socorrer a unos enfermos de peste, que yacen en el suelo o acuden a él con mirada suplicante. Un ángel le ayuda en esta misión, al tiempo que levanta su brazo señalando al cielo y recordándoles la salvación eterna. Otro lienzo de carácter religioso e histórico es su **Matanza de los Inocentes**, que se guarda en la Basílica de los Desamparados de Valencia.

Por lo que se refiere a los temas alegóricos, habría que destacar sobre todo su serie dedicada a los Sentidos, caracterizada por su notable realismo. Dentro de estos lienzos se encuentra la **Alegoría de la Vista**, presentada a través de la imagen de un viejo encapuchado con lentes que contempla con gran atención unas monedas y diferentes objetos suntuarios depositados sobre una mesa. **La alegoría del Oído** está representada por un joven que toca una flauta junto a un loro, que parece escucharle con gran atención. El joven se apoya en una mesa llena de frutas. **La alegoría del Gusto** está simbolizada por un anciano que avanza sus manos hacia un enorme caldero de cobre lleno de viandas y una mesa con una copa, algunas aves y una botella de vino. Todas estas obras se conservan actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia y ponen de manifiesto el interés de este pintor por los bodegones. Sus innegables dotes como pintor de este género se demuestran también en una serie de lienzos con piezas de caza de pelo y pluma que se conservan hoy en una colección privada.

3.11. TOMÁS YEPES

Coincidiendo en el tiempo con Miguel March, el género del bodegón fue cultivado también por Tomás Yepes, del que solamente sabemos que fue hijo de un *velluter* valenciano. Dado que su nombre aparece registrado en el censo del Gremio de Pintores de Valencia en el año 1616, se podría pensar que el nacimiento de este pintor debió tener lugar a finales del siglo XVI. Por otro lado, se sabe que su fallecimiento se produjo hacia 1674.

La pintura de bodegones era muy apreciada por la burguesía de esta época. Dentro de este género, Yepes se especializó sobre todo en la pintura de ramilletes, pintados siempre con exquisita minuciosidad, las cestas con frutas y las arquillas o especieros. Sus composiciones un tanto arcaicas, casi siempre simétricas en exceso, así como las tonalidades calientes con predominio de los colores rojizos o terrosos, definen perfectamente su producción pictórica dentro de la pintura valenciana de la época. Algunos historiadores se han referido a este pintor en términos muy elogiosos, hasta el punto de que algunos de ellos lo consideran el Espinosa de las naturalezas muertas.

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conservan varias obras de Tomás Yepes. Un lienzo suyo que ilustra con toda claridad su modo de pintar es el ***Bodegón con frutero de cerámica***, pintado en 1642. En este lienzo, de gran calidad, llama la atención la presencia de una vasija de cerámica azul de Delft, primorosamente decorada con una escena marina, y en la que con un trazo blanco muy fino se dibujan con exquisito cuidado las ondulaciones de su perfil. El frutero contiene numerosas manzanas, peras y ciruelas, presentadas en disposición ordenada, y descansa sobre una mesa de piedra que destaca sobre un fondo de paisaje tratado con especial minuciosidad.

Otra obra destacada de Yepes es su ***Cazador bebiendo en un arroyo***. En este lienzo se representa a un joven cazador que, arrojado sobre una roca, está bebiendo directamente del agua de un arroyo. Su escopeta y las aves cazadas descansan en el suelo a su lado. Un zarzal pintado con gran cuidado extiende sus ramas ante el espectador. El punto de vista de la escena, algo bajo y muy próximo, da monumentalidad a la figura. Aunque la acción transcurre al aire libre, la violenta iluminación y las abundantes sombras sitúan a este lienzo dentro de la tradición tenebrista valenciana y, en particular, nos trae algunos recuerdos de la producción pictórica de Espinosa, con quien Yepes debió mantener algunos contactos profesionales. Cabe señalar que el tema de la caza estuvo muy presente en la pintura española del siglo XVII. En particular, los bodegones con trofeos ci-

negéticos en espacios abiertos o en las cocinas de los hogares eran un género muy popular en Castilla. Los bodegones de Miguel March reflejan muy bien esta vertiente de la pintura, con sus animales muertos amontonados ante paisajes crepusculares que guardan una evidente relación cromática y compositiva con los lienzos de Yepes.

Su ***Cazador descansando en un paisaje***, que se conserva también en el Museo valenciano, es un lienzo que, sin duda alguna, formaba pareja en su día con la obra que acabamos de mencionar. En este caso, se representa a un joven cazador durmiendo al aire libre, abrazado a su escopeta. A su lado, se muestran algunas piezas de caza. De la rama de un árbol seco próximo pende un pato. El naturalismo con que están presentados la figura humana, el tronco del árbol y el plumaje del ave es un excelente exponente de la maestría de este pintor en la reproducción de la realidad.

Fuera del género al que nos acabamos de referir, y al igual que sucedió con otros muchos pintores de esta época, Tomás Yepes dedicó también alguna atención a la pintura religiosa. Como ejemplo de su producción en este tema, se puede mencionar su ***Virgen de los Desamparados***, un lienzo pintado en el año 1644 que se conserva ahora en las Descalzas Reales de Madrid.

3.12. ANTONIO PALOMINO

La vida de Acisclo Antonio Palomino se sitúa a caballo entre los siglos XVII y XVIII, dado que nació en Bujalance (Córdoba) en 1655 y falleció en Madrid en 1726. Su estancia en Valencia en los últimos años del siglo XVII fue decisiva para la pintura valenciana de este tiempo. Sus decoraciones murales en varias iglesias de esta ciudad contribuyeron a despertar el gusto de los valencianos por las pinturas al fresco, técnica que apenas se había utilizado durante el siglo XVII (al igual que en los siglos precedentes), pero que será cultivada con gran éxito durante la segunda mitad del siglo siguiente. Como es natural, se trataba casi siempre de obras de temas religiosos situadas en las bóvedas, ábsides, pechinas y lunetos de los templos, en tanto que los lienzos se solían colocar detrás o a los lados de los correspondientes altares.

Es importante recordar ahora que a finales del siglo XVII el apogeo del estilo barroco había impulsado la transformación arquitectónica de numerosas iglesias antiguas valencianas, cuyas fachadas e interiores fueron adaptados a los nuevos gustos estéticos. La iglesia de los Santos Juanes de Valencia se cita siempre como ejemplo paradigmático de estas transformaciones barrocas. El interior de este antiguo templo fue radicalmente modificado en esta época, cubriéndose la primitiva bóveda de crucería gótica por una bóveda nueva, de amplia luz y sin arcos fajones, que ofrecía más posibilidades que aquélla para ser decorada al fresco. Esta decoración fue encomendada en un principio a los hermanos Vicente y Eugenio Guilló, que debían someterse en su trabajo al programa iconográfico y a las directrices del erudito Vicente Vitoria, canónigo de la catedral de Valencia y residente durante algún tiempo en Roma. Sin embargo, el programa elaborado por Vitoria era excesivamente complejo para las limitadas posibilidades de estos artistas, por lo que en el año 1697 se pidió a Antonio Palomino que, como historiador y crítico, elaborara un informe sobre el trabajo que habían realizado hasta entonces los citados pintores. El dictamen de Palomino fue rotundamente negativo y su toma en consideración dio lugar a la rescisión del contrato suscrito con los Guilló y al traspaso a este último pintor del encargo de realizar las mencionadas pinturas.

Las ***Pinturas de la bóveda de la iglesia de los Santos Juanes*** son una obra de enorme importancia dentro de la producción de Antonio Palomino. El estilo de este pintor, vinculado a los grandes fresquistas madrileños, como Carreño y Ricci, experimentó una profunda transformación con la llegada a la Corte del napolitano Luca Giordano, haciéndose más dinámico y adquiriendo una mayor claridad cromática, propia de la estética imperante en el siglo XVIII. En el trabajo al que ahora nos estamos refiriendo, Palomino tuvo la ocasión de poner en práctica todo lo aprendido de Giordano, realizando una composición en la que desaparecen por completo las arquitecturas fingidas de los lunetos, y en la que, gracias a su gran dominio de la

perspectiva, reforzada con escorzos, el programa iconográfico previsto quedaba felizmente resuelto.

El tema general de esta obra fue *La Apoteosis de la Iglesia triunfante*, al que se incorporaba una *Exaltación de los Santos Juanes*, como titulares de este importante templo valenciano. Desgraciadamente, la iglesia de los Santos Juanes sufrió un incendio durante la guerra civil y las pinturas de Palomino resultaron gravemente afectadas, hasta el punto de que una buena parte de ellas se ha perdido para siempre y en otros casos están tan deterioradas que su recuperación es muy difícil. Por otra parte, las restauraciones a que han sido sometidas estas pinturas en el pasado no han sido demasiado afortunadas y no han conseguido devolverles su esplendor original.

La impresión de este primer trabajo de Palomino en Valencia debió ser tan grande que, una vez concluido, se le encargó la decoración de la **Bóveda de la basílica de la Virgen de los Desamparados**. El proyecto pictórico de Palomino exigió la realización de algunas reformas en la configuración de dicha bóveda, como el cegamiento de la cúpula y de las ventanas situadas sobre el altar mayor de la basílica. El tema principal de estas nuevas pinturas al fresco fue *La exaltación de las glorias de la Virgen*. La obra se caracteriza sobre todo por su unidad y dinamismo, situándose en la estela de Luca Giordano. Aunque estas pinturas resultaron también dañadas durante la guerra civil, no llegaron a desaparecer, y han sido restauradas en fecha reciente. Desgraciadamente, no sucedió lo mismo con las **Pinturas murales de la capilla de San Pedro de la Catedral**, con temas relacionados con la vida del santo titular, que se perdieron irremisiblemente en el incendio que sufrió este templo en 1936.

El estilo de todas las pinturas al fresco mencionadas es muy similar al que podemos observar en el lienzo ***La Iglesia militante y la Iglesia triunfante***, pintado hacia 1705 y que se conserva ahora en el Museo de Bellas Artes de Valencia. El tema de esta obra se refiere al triunfo de la Iglesia sobre el error y la herejía, tratado con un mensaje pleno de simbolismo. En particular, la Iglesia militante

está representada por una figura majestuosa sentada en una carroza, con una cruz, una custodia y unos libros sagrados, sobre la que vuela el Espíritu Santo. En el tiro de la carroza se sitúan las tres Virtudes Teologales. La Iglesia triunfante es una representación de la Gloria. En el centro de esta composición se encuentra la Santísima Trinidad entronizada, acompañada por la Virgen María y un buen número de apóstoles, santos y vírgenes.

3.13. LOS SEGUIDORES DE PALOMINO

Durante su larga estancia en Valencia, Palomino frecuentó los círculos artísticos valencianos, manteniendo un estrecho contacto con muchos artistas de este tiempo. Es probable que fuera **Dionís Vidal** (1670-1719), que trabajó como ayudante de Antonio Palomino en la decoración de la iglesia de los Santos Juanes, el más relacionado con el maestro, hasta el punto de que éste realizó el programa iconográfico de los frescos que decoran la iglesia de San Nicolás, en los que se alude al Santo titular y a San Pedro Mártir, y que fueron pintados más tarde por Vidal siguiendo las indicaciones de Palomino.

Entre los muchos artistas de este tiempo vinculados a Palomino habría que mencionar también a **Juan Antonio Conchillos** (1641-1711), el realizador de la decoración del camarín de la Santa Faz en Alicante, y a **Gaspar de la Huerta** (1645-1714), que nos ha dejado algunas obras en el palacio Ducal de Gandía. En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conserva una obra de este último pintor, titulada *San Vicente Ferrer en el milagro del niño de Morella*, en el que se relata uno de los muchos milagros atribuidos a este santo valenciano. En todo caso, los discípulos y seguidores de Antonio Palomino, en el ambiente de relativa marginación política que supuso la victoria de Felipe V en la guerra de Sucesión, no ofrecen un panorama demasiado brillante. Al menos por lo que respecta a la pintura, el siglo XVIII se abre en un ambiente empobrecido, en el que no existen artistas de verdadera calidad. Esta situación perdurará durante las primeras décadas de este siglo.

En este contexto de relativa mediocridad, habría que recordar también los nombres de **Miguel Jordán**, de biografía desconocida, autor de algunas de las pinturas que decoran la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, y de **Joaquín Eximeno**, nieto de Espinosa, fallecido en 1754, que destacó por sus lienzos de bodegones y floreros.

La personalidad de **Hipólito Rovira** (1693-1765) es un caso aparte y puede ser merecedora de una mención especial. Se trata de un artista muy singular y complejo, que viajó a Italia y que acabó sus días completamente loco. Una buena muestra de su sensibilidad y fantasía desbordante la podemos apreciar en el diseño de la impresionante portada del palacio del Marqués de Dos Aguas de Valencia, realizada por el escultor Ignacio Vergara.

3.14. NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO

En términos muy amplios, el neoclasicismo y el romanticismo cubren el periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. El ansia de nuevos conocimientos que caracteriza a la Ilustración se había concretado en esta época en la exploración de las ciudades y restos de la antigüedad. Las excavaciones arqueológicas de Herculano y Pompeya se sitúan en este contexto. El descubrimiento de las ruinas de estas dos ciudades romanas despertó un enorme interés en la sociedad por la antigüedad clásica, interés que dio lugar al movimiento que conocemos ahora como neoclasicismo. En este mismo tiempo, los británicos empezaron a dirigir sus investigaciones y viajes culturales hacia otras regiones geográficas, centrándose sobre todo en las antiguas ciudades griegas y sirias. Los estudios llevados a cabo en estos lugares demostraron que la antigüedad clásica era bastante más compleja de lo que se había supuesto hasta entonces, y muy diferente de lo que difundieron en su momento los impulsores del Renacimiento.

Aunque, como es natural, las ideas en que se apoya el neoclasicismo tuvieron una especial repercusión en la arquitectura, todas las artes se vieron afectadas por ellas. Algunos autores han señalado

que el neoclasicismo es, por encima de todo, un movimiento regeneracionista que surge como una reacción frente al rococó y que nace con la intención de purificar el arte. De acuerdo con los teóricos de este movimiento, los pintores no debían limitarse a copiar la naturaleza, sino que tenían que idealizarla. Dada la gran escasez de restos de pintura de la antigüedad clásica conservados en estos tiempos, los pintores se vieron obligados a buscar muchas de sus fuentes de inspiración en los modelos escultóricos. En consecuencia, en el neoclasicismo se pierde casi por completo el interés por el color, que tan importante había sido en el barroco. La primacía corresponde ahora al dibujo, es decir, a los contornos bien definidos.

La difusión del neoclasicismo se llevó a cabo de forma reglada a través de las diferentes Academias de Bellas Artes. Aunque en Italia y en Francia los precedentes de las Academias se sitúan en fechas tan adelantadas como los siglos XVI y XVII, respectivamente, no será hasta el siglo XVIII cuando dichas Academias irruman con toda su fuerza en la cultura occidental. En particular, la Academia de Bellas Artes de San Fernando aparece en la ciudad de Madrid en el año 1752, siguiendo el modelo italiano. Poco tiempo después, en la órbita de esta primera Academia, se fundaron otras Academias en varias ciudades de nuestro país, como fue el caso de la de San Carlos en Valencia, la de San Luis en Zaragoza y la de San Jorge en Barcelona.

La eclosión del movimiento academicista en Valencia tiene importantes precedentes en el tiempo. Por referirnos sólo a un caso concreto, se podrían mencionar las reuniones de tipo académico mantenidas por Tosca, Corachán y otros intelectuales entre los siglos XVII y XVIII. Por otra parte, las aspiraciones académicas de los artistas valencianos se concretaron en varias iniciativas desarrolladas en esta época con fortuna diversa. En este sentido, es oportuno mencionar la creación de una Escuela de Bellas Artes en el año 1753, cuyo funcionamiento contó con el apoyo entusiasta de un gran número de artistas e intelectuales valencianos. Esta institución fue el germen de la Academia de Santa Bárbara. Tras superar numerosas vicisitudes (entre las que se incluye el fallecimiento de la reina Bárbara de Braganza, que

obligó a cambiar el nombre previsto en un principio para la academia valenciana), los estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de Valencia, con la denominación de San Carlos, fueron aprobados por el rey Carlos III en 1768. La organización y el rango de la Academia valenciana eran similares a los de la Academia madrileña.

Nos parece especialmente importante llamar la atención sobre el hecho de que las monarquías absolutas europeas fundaron las Academias porque a través de ellas se aplicaban las ideas introducidas por la Ilustración sobre el papel de los Estados modernos en relación con el progreso de las artes, la educación de la juventud, la centralización de las enseñanzas y los títulos, el control de todos los monumentos y obras, y la revalorización de la actividad artística en general. Cabe señalar también que los ideales de la restauración de la cultura clásica coinciden temporalmente con la creación de las Academias de Bellas Artes, que asumen y defienden esos ideales. En realidad, la vinculación entre el academicismo y el neoclasicismo es muy estrecha. A ello contribuyó sin duda el hecho de que la estética imperante en aquellos tiempos se avenía muy bien con las citadas orientaciones políticas, dado que el neoclasicismo era sinónimo de moderación, equilibrio y normas, en oposición a la libertad creativa sin límites que propugnaron los artistas del barroco.

El romanticismo es un movimiento artístico y cultural que se inicia hacia 1830 y que, en términos generales, se sitúa a continuación del neoclasicismo. El romanticismo surge como una reacción ante el arte severo, rígido y frío del neoclasicismo. Los elementos básicos del romanticismo son el individualismo, la libertad y la ruptura con las convenciones. Por otro lado, el arte se identifica con el nacionalismo y lo que éste representa en relación con las tradiciones y los valores de cada pueblo. Otra de las características del romanticismo es el gusto por la singularidad o la diferencia, algo que propició los viajes de muchos artistas de la época a los países orientales o simplemente exóticos. Dentro de esta misma orientación se pueden situar los que actualmente conocemos como movimientos historicistas, basados

en el interés por el arte del pasado más o menos remoto (románico, gótico, etc.), y que tan buenos resultados produjo en nuestra arquitectura del siglo XIX.

En el romanticismo se manifiesta una clara primacía del color frente al dibujo y la línea. De hecho, en algunos casos, la utilización de colores brillantes y de luz vibrante llega a destruir las formas. Las composiciones son dinámicas. El movimiento es tal que llega a ser convulsivo y los gestos de los personajes representados suelen ser dramáticos. Se utiliza una pincelada suelta, vibrante, con el fin de dar más expresividad a los cuadros. Los temas abordados por la pintura romántica son muy variados. Como es natural, entre ellos abundan los temas de carácter histórico (tanto de épocas pasadas como contemporáneas), tratados en ocasiones con un sentido fatalista. Los temas exóticos están muy presentes en la pintura romántica. Este exotismo no se orienta necesariamente hacia oriente, en un sentido estrictamente geográfico, sino que se interesa de forma especial por los paisajes y las gentes de los países involucrados en la expansión colonial de las potencias europeas. En este tiempo, son frecuentes los viajes de artistas a tierras alejadas de sus lugares de residencia en busca del exotismo y la rareza. Es interesante recordar que en este marco cultural se producen muchos viajes a España de diferentes intelectuales europeos.

Cabe señalar que la interpretación subjetiva de los paisajes es un medio muy eficaz para expresar los estados de ánimo de los pintores. Los retratos representan a los personajes con un aire melancólico, de tristeza o soledad. Aunque la pintura de este tiempo sigue dedicando mucha atención a los temas de carácter religioso, éstos se suelen representar con un significado simbólico. Es oportuno recordar también que los artistas no habían gozado nunca de tanta libertad como la que disfrutaban en estos momentos. En particular, los pintores podían elegir los temas, los colores o incluso las dimensiones de sus cuadros de acuerdo con sus criterios o gustos personales, dado que, en general, ya no trabajaban por encargo, como había sucedido a lo

largo de muchos siglos de historia. Las leyes del mercado hicieron que los pintores fueran valorados por si mismos, lo cual no siempre fue positivo para ellos.

En cualquier caso, y para concluir este apartado, es importante recordar que, a diferencia de lo que sucedió en otros países europeos, el romanticismo no tuvo demasiados seguidores entre los pintores españoles y menos todavía entre los valencianos, donde la mayoría de ellos siguieron fieles a los principios de la Academia y se mantuvieron en la línea del neoclasicismo.

3.15. JOSÉ VERGARA

Al igual que sucedió con la arquitectura y la escultura, la creación de la Academia de Bellas Artes de Valencia determinó un cambio de gusto y, sobre todo, de orientación en la pintura valenciana. Un clasicismo de segunda mano, en el que se advertían todavía algunos ecos barrocos, se convierte en el gusto oficial. La indudable recuperación económica del antiguo Reino, el cultivo de la seda y el desarrollo de la agricultura favorecieron la renovación artística en las tierras valencianas. Los pintores centran su atención en los frescos decorativos de los edificios religiosos y los lienzos de altar, al tiempo que el surgimiento de una potente burguesía de agricultores, comerciantes e industriales propicia un tipo de pintura que podríamos calificar de “doméstica” y en la que predominan los cuadros de bodegones, paisajes y flores.

Entre las personalidades vinculadas a la primera época de la Academia es necesario mencionar, ante todo, a José Vergara (1726-1799), que junto con su hermano Ignacio, un escultor ya mencionado anteriormente, forma parte de una de las familias artísticas valencianas más importantes de estos tiempos. La figura de José Vergara es particularmente significativa para el arte valenciano del siglo XVIII, dado que, en compañía de su hermano Ignacio y otros artistas e intelectuales de la época, intervino decisivamente en el proceso de creación de la Academia de Santa Bárbara, que tras superar muchas vicisitudes, en el año 1768 se convirtió en la actual Real Academia

de Bellas Artes de San Carlos, bajo la protección de Carlos III. José Vergara fue el primer director de pintura de esta Academia y, posteriormente, su primer director general. Su magisterio, impartido a través de sus clases en la Academia o de los numerosos trabajos que llevó a cabo a lo largo de toda su vida para muchas iglesias y conventos valencianos, fue decisivo para el desarrollo y evolución de la pintura valenciana durante todo el siglo XVIII.

Aunque José Vergara nos ha dejado numerosos lienzos y tablas, sus trabajos más reconocidos son sus composiciones al fresco, siendo, sin lugar a dudas, uno de los fresquistas más importantes de la pintura valenciana de su tiempo. Hacia el año 1744, siendo todavía muy joven, recibió su primer encargo en este sentido, consistente en la decoración de las pechinas de la bóveda del crucero de la **Colegiata de Játiva**, en las que representó las figuras de varias heroínas bíblicas. Lamentablemente, estas pinturas ya no existen hoy en día, dado que la citada bóveda se hundió en 1886.

Algunos años más tarde, hacia 1765, Vergara realizó la decoración de la **Capilla de la Virgen de los Desamparados**. En esta ocasión, el artista volvió a recurrir al tema de las heroínas bíblicas, situándolas en los óvalos que hay entre las pilastras de esta capilla. Destinado al altar de esta misma capilla, pintó un lienzo titulado **La imposición del hábito a un cofrade ante la imagen de la Virgen de los Desamparados**.

En la década de los años setenta, José Vergara estuvo trabajando en la **Capilla de San Vicente Ferrer** del convento de Santo Domingo de Valencia. La decoración con pinturas al fresco de dicha capilla se centró sobre todo en su ábside, en el que se representa *La exaltación de San Vicente en la Gloria*, en las pechinas, en las que pintó diferentes escenas con milagros de este santo, y en la bóveda y el muro situado detrás del altar mayor de la capilla, en donde se muestra la imagen del santo hablando sobre el Juicio Final. También se deben a este pintor los frescos de la bóveda del presbiterio de las **Escuelas Pías** de Valencia o los frescos que decoran la **Iglesia del Temple** de Valencia, entre otras muchas realizaciones de este tipo.

Sin embargo, la aportación más importante de Vergara en las tierras valencianas fue la decoración de la **Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Chiva**, en la que estuvo ocupado desde 1769 hasta 1790, aunque, como es natural, dentro de ese tiempo interrumpió en varias ocasiones su tarea para poder atender otros encargos. Este trabajo consistió fundamentalmente en la decoración al fresco de diferentes partes de dicho templo y la realización de algunos lienzos destinados a sus altares. Entre todas estas obras, que se han conservado íntegras hasta nuestros días, hay que destacar especialmente sus pinturas con los cuatro Evangelistas en las pechinas del crucero, las figuras de los apóstoles San Pedro y San Pablo flanqueando el altar mayor, o el lienzo con *La predicación de San Juan Bautista en el desierto*, situado detrás de este altar. En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conservan algunos dibujos preparatorios de todos estos trabajos.

En este mismo Museo se conservan también otros lienzos de Vergara, de los que sólo mencionaremos aquí el que representa a la **Sagrada Familia con San Juanito**. Como ya sabemos, las versiones existentes de este tema a lo largo de la historia de la pintura han sido muchas. El lienzo al que ahora nos estamos refiriendo está centrado en la figura de la Virgen sentada, sujetando amorosamente al Niño Jesús sentado a su vez sobre un almohadón dispuesto sobre la mesa. En la escena aparece también San Juanito, que le ofrece una fruta a Jesús. En segundo plano, San José contempla la escena sosteniendo un libro en sus manos. Esta obra se inscribe dentro del clasicismo, aunque no faltan algunas evocaciones a las representaciones de Juan de Juanes. En el colorido de este cuadro predominan los tonos suaves, a base de rosas, azules y marrones, con algunos toques de rojos.

3.16. JOSÉ CAMARÓN

Junto con su contemporáneo José Vergara, José Camarón (1731-1803) es la otra figura estelar en la pintura valenciana de la

segunda mitad del siglo XVIII. Este pintor, nacido en Segorbe, es el continuador de una larga tradición artística familiar. Su formación se inició en su ciudad natal, en el taller de su padre (escultor), desde donde pasó posteriormente a Valencia y, más tarde, a Madrid. En el año 1753 fue nombrado académico y profesor de la recién creada Academia de Santa Bárbara de Valencia. Unos años más tarde, fue nombrado académico de mérito de la Academia de San Fernando de Madrid. En 1768 formó parte como miembro fundador de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, a la que permaneció vinculado hasta su fallecimiento.

La producción más significativa de este pintor se centra en los cuadros de carácter festivo y galante (en los que abundan los cortesanos, las damiselas y las máscaras). La elegancia y riqueza del colorido, la notable calidad de sus tornasolados y la maestría de sus realizaciones le convierten en uno de los pintores españoles más sobresalientes del siglo XVIII. Sin duda alguna, José Camarón es uno de los artistas que mejor supo captar el costumbrismo rococó de la sociedad española de este tiempo.

Un buen ejemplo de las pinturas de género de este pintor lo tenemos en su ***Romería***, que se conserva actualmente en el Museo del Prado. Se trata de una composición en la que se representan varias damas y caballeros jóvenes y elegantes en un paisaje idealizado, con grandes árboles, esculturas y fuentes, conformando una escena muy del gusto de la burguesía de la época.

Entre sus composiciones de carácter alegórico destaca especialmente el lienzo sobre la ***Alegoría de Carlos III y las Bellas Artes***, que realizó con el fin de obtener su nombramiento como académico de mérito de la Academia de San Fernando de Madrid (1762). En esta obra se representa a la diosa Minerva sentada en un trono presidido por la efigie del rey Carlos III, contemplando a las tres Nobles Artes, que, arrodilladas a sus pies, le son presentadas por una figura femenina que simboliza a la ciudad de Valencia.

Entre sus obras religiosas podemos destacar las ***Escenas de la vida de San Francisco***, que Camarón pintó para la Cartuja de Porta Coeli, en la que se pone de manifiesto la gran calidad de este autor, siempre dentro de la estética rococó, más o menos manifiesta según la naturaleza de sus cuadros.

3.17. SALVADOR MAELLA

Un pintor muy importante durante las últimas décadas del siglo XVIII y los primeros años del XIX fue Mariano Salvador Maella, nacido en Valencia en 1739, hijo de un pintor de este mismo nombre, con quien realizó sus primeros estudios artísticos. Siendo muy joven todavía, Maella marchó a Madrid, donde trabajó en el taller de Felipe de Castro. Más tarde, prosiguió sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes San Fernando (fundada en 1752), obteniendo en ella algunos premios. En el año 1759 se desplazó a Cádiz, con la intención de marchar a América. Sin embargo, este proyecto juvenil no se cumplió y, en lugar de ello, fue a Roma en viaje de estudios. En esta ciudad consiguió varios premios en la Academia de San Lucas y en la del Campidoglio.

Algunas de las obras realizadas por Maella durante su estancia en Roma fueron enviadas por el pintor a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, lo que nos permite conocer ahora las características de su producción en estos años. En su ***Autorretrato***, conservado en dicha Academia, podemos apreciar muy bien su relación con el neoclasicismo y romanticismo. Otro de los lienzos realizados por este pintor durante su estancia en Roma fue la ***Virgen con Niño triunfante***, que se conserva igualmente en la Academia madrileña.

A su regreso a España en 1764, el pintor fue nombrado académico de mérito de San Fernando. Muy pronto entró al servicio de la corte de Carlos III, trabajando en ella bajo la dirección de Rafael Mengs. En este contexto, pintó numerosos frescos en los palacios reales y realizó modelos para tapices de la Fábrica de Santa Bárbara. Sus encargos fueron aumentando de forma notable, al tiempo que siguió ascendiendo en su carrera académica. En este sentido, habría



Tomás Yepes
Bodegón con frutero de cerámica
Museo de Bellas Artes de Valencia

que recordar que Maella fue teniente-director de la Academia de San Fernando desde 1782 y director general de esa institución desde 1795. En este tiempo, Maella realizó algunas obras importantes de carácter religioso para las catedrales de Toledo, Jaén y Burgo de Osma, entre otros lugares. Durante la invasión francesa, colaboró con los franceses y fue condecorado por José I. Su relación con los franceses dio lugar a que Maella fuera retirado de la Corte por Fernando VII, cuando el monarca regresó a España, siendo reemplazado como pintor de la Corte por Vicente López. Sus últimos años los vivió en Valencia, en una evidente postergación. Maella falleció en Madrid en 1810.

Aunque no es previsible que se produzca en el futuro una revalorización de Maella, hay que reconocer que ha sido un pintor excesivamente desdeñado. Es probable que hayan contribuido a ello

las inevitables comparaciones con la excepcional figura de Goya, con quien tuvo alguna relación. En cualquier caso, hay que reconocer que Maella es un pintor con una notable habilidad técnica y dominio del color, y cuyo estilo manifiesta en algún caso una cierta tendencia hacia el barroco, que los gustos de la época y la disciplina académica forzaban a evitar. Aunque este artista cultivó diversos géneros pictóricos, demostró sus mejores dotes en los retratos, entre los que cabe destacar especialmente su **Carlos III con el hábito de su Orden**, un lienzo destinado a la sala del Palacio Real en la que se celebraban las juntas y reuniones de este monarca, y cuyo techo está decorado con unos frescos de Vicente López alusivos a la fundación de dicha Orden, hecho que tuvo lugar en el año 1771.

Mariano Salvador Maella, excelente dibujante, sobresalió también como pintor al fresco, una actividad en la que se mostró seguidor de las orientaciones de Mengs, como se pone de manifiesto en algunas de sus realizaciones, en las que se aprecia claramente esa influencia. En el año 1769, Maella empezó a pintar los **Techos de las habitaciones del Palacio del Pardo**, y algunos años más tarde, junto con Francisco Bayeu (cuñado de Goya), hizo lo propio en los techos de la Colegiata de la Granja. Maella realizó también varios trabajos de esta naturaleza fuera de la corte, generalmente con temas religiosos, entre los que podemos citar los llevados a cabo en la **Capilla de los Reyes Nuevos de la Catedral de Toledo** o en el claustro de esta misma catedral.

En el Museo valenciano se conserva un lienzo de Maella titulado **Sueño de San José**, relacionado con un tema iconográfico muy poco frecuente en la historia de la pintura, la aparición del arcángel San Gabriel a San José para darle a conocer la concepción divina de la Virgen María. Esta obra fue pintada cuando su autor tenía unos cuarenta años. Aunque el color es ya académico, la composición denota todavía la fuerte influencia de Luca Giordano.

En el año 1787 se le requiere desde Valencia para trabajar en la Capilla del Beato Gaspar Bono de la iglesia del convento de San

Sebastián. Uno de los lienzos realizados para este convento, en el que se representa la ***Muerte del Beato Gaspar Bono***, se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En esta obra, de enormes dimensiones, Maella se muestra ligado a la tradición barroca. El cuerpo muerto del beato aparece tendido en un catafalco, y aparece rodeado del pueblo devoto que acudió a invocarle favores tras su fallecimiento. La gloria celestial se abre para recibir el alma del beato e inunda la escena con una luminosidad vaporosa, que contrasta con las notas de color que aporta la presencia de unos pequeños angelitos.

Para concluir este apartado, nos parece ineludible hacer alguna mención a las visitas que Francisco de Goya realizó a Valencia en varias ocasiones. En particular, se sabe que, en una visita llevada a cabo en 1788, Goya pintó dos lienzos destinados a la capilla de San Francisco de Borja de la catedral de Valencia. Uno de estos lienzos se titula *La despedida* y se puede considerar como un precedente de los cuadros de historia que llenarán los certámenes nacionales durante la segunda mitad del siglo XIX. El otro es la *Exhortación al moribundo*, en el que aparecen unos monstruos demoníacos que se podrían relacionar con las tendencias pictóricas que caracterizarán al romanticismo. La referencia es interesante porque se da la circunstancia de que Maella trabajó también en la decoración de esta misma capilla catedralicia. Durante otra de sus visitas, Goya dibujó algunas figuras “de academia” que se conservan hoy en la Academia valenciana. Retrató también a algunos valencianos ilustres, como es el caso del grabador Rafael Esteve. Finalmente, es oportuno recordar que fue precisamente durante alguna de estas estancias en Valencia cuando Goya pintó su espléndido *Retrato de Joaquina Candado*. Este lienzo se exhibe ahora en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad.

3.18. VICENTE LÓPEZ

Dentro de la larga lista de pintores relacionados con la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (algunos de los cuales serán mencionados en un apartado posterior), el pintor académico más



Antonio Palomino
La Iglesia militante y la Iglesia triunfante
Museo de Bellas Artes de Valencia

conocido y destacado de finales del siglo XVIII y principios del XIX fue, sin duda alguna, Vicente López Portaña. Este pintor se sitúa en la tradición dieciochesca más estricta, aunque muestra algunos matices que la rebasan y se proyectan en el ámbito romántico. Nacido en Valencia en el año 1772, en el seno de una modesta familia de artesanos, su temprana vocación artística le llevó, cuando apenas contaba trece años de edad, a cursar estudios en la Academia valenciana, donde estableció un primer contacto con las principales corrientes estéticas de aquel tiempo.

En el año 1789, Vicente López recibió un primer premio de la Academia por su cuadro ***El rey Ezequías hace ostentación de sus riquezas ante los legados del rey de Babilonia***. Este lienzo se conserva ahora en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

El premio conseguido con esta obra le permitió proseguir durante tres años sus estudios en la Academia de San Fernando de Madrid.

Allí conoció las formulaciones del último barroco, ya claramente orientado hacia el clasicismo, a través de Mariano Salvador Maella, que fue su profesor y guía durante sus años de aprendizaje. En esta época, Vicente López mostró una gran capacidad de asimilación del estilo de pintores tan significativos como Luca Giordano, uno de los representantes más destacados de la pintura barroca, o Mengs, tal vez el máximo exponente del movimiento clasicista. De hecho, hay que señalar que López copió algunas de las obras de estos dos maestros, enviando esas copias a la Academia valenciana, como trabajos de pensionado.

Vicente López regresó a Valencia en el año 1792, con fama reconocida, y desde el primer momento le llovieron los encargos, asociados sobre todo a temas religiosos. En el año siguiente, fue nombrado académico de San Carlos, hecho que dio lugar a que recibiera muchos encargos de retratos por parte de aristócratas y personalidades ilustres de la sociedad valenciana, una faceta que cultivó con gran fortuna a lo largo de toda su carrera.

Hacia 1796 realiza el lienzo titulado ***La Virgen y el Niño Jesús adorado por ángeles y santos***, que pertenece actualmente a la colección Lassala y que muestra con claridad la utilización de modelos pictóricos de Luca Giordano en la abigarrada composición de los grupos de ángeles y santos, que destacan también por su contrastado cromatismo.

En 1799 Vicente López fue nombrado teniente director de pintura en la Academia de Bellas Artes de Valencia, de la que, cuatro años más tarde, fue director general. En este tiempo, el pintor alterna sus actividades docentes con la realización de diversas obras en varios templos y edificaciones valencianas, entre las que podemos mencionar los *Frescos de la iglesia del convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Valencia*, las pinturas de los *Techos de la Casa Vestuario de Valencia*, con una espléndida alegoría sobre la Religión, o la *Decoración mural de la iglesia de Santa María del Grao*, que resultó destruida en un incendio durante la guerra civil. Su obra más importante de

esta época son los **Frescos de la iglesia parroquial de Silla**, cuya inspiración giordanesca se pone de manifiesto con gran claridad en las figuras de las cuatro heroínas bíblicas que se representan en la cúpula de este templo.

El año 1802 marca un hito en la brillante carrera de Vicente López, que, con ocasión de la visita de Carlos IV a la ciudad de Valencia, pinta la **Alegoría de la Universidad valenciana**, un lienzo ofrecido al rey por esta institución en recuerdo de dicha visita y que se conserva actualmente en el Museo del Prado de Madrid. Esta obra le introduce en el ambiente cortesano y le granjea el favor del monarca, que le nombra pintor de cámara. De este mismo tiempo es su obra **Virgen de la Merced, Redentora de cautivos** (1803), que se conserva en el Museo de Bellas de Valencia. Esta obra es tal vez una de las mejores realizaciones de la abundante producción de este pintor. La Virgen Mercedaria aparece con toda majestuosidad en el centro de la composición, rodeada de querubines y de numerosos cautivos que imploran su intercesión. Sabemos que el pintor representó en este lienzo a varios miembros de su propia familia, entre los que se cuentan su cuñada y su esposa.

Durante la guerra de la Independencia, López permanece en Valencia y colabora estrechamente con los invasores, retratando al mariscal Suchet, solo y en compañía de su familia. Todos estos lienzos pertenecen hoy a diferentes colecciones privadas. Sin embargo, al regreso de Fernando VII a España, el pintor consigue que su actitud se olvide por completo, hasta el punto de no sólo no fue objeto de represalia alguna, al contrario de lo que sucedió con Goya o Maella, sino que el monarca ordenó su inmediata presencia en la corte, para sustituir como primer pintor de cámara a este último. A partir de este momento, los encargos regioes (realización de retratos del monarca y de los miembros de su familia) fueron muy abundantes. En el año 1823, López asumió también la dirección artística del Museo del Prado, recientemente creado. Poco después recibió el encargo de dirigir la decoración del Palacio Real, una tarea que le mantuvo

ocupado durante mucho tiempo. Entre las obras llevadas a cabo personalmente por Vicente López en ese contexto, habría que destacar sobre todo ***La institución de la Orden de Carlos III***, una grandiosa pintura al fresco realizada en 1828 en la que este pintor se libera por completo del barroquismo evocador de Luca Giordano y se decanta por el colorido diáfano y la claridad compositiva que caracteriza las realizaciones de Mengs, Bayeu y Maella, que se pueden contemplar también en el Palacio Real.

La atención a estos compromisos no impidió que Vicente López llevara a cabo otros muchos trabajos pictóricos, especialmente sobre temas religiosos. En este sentido, habría que destacar su ***Serie de lienzos para la catedral de Tortosa***, entre los que hay que recordar el *San Rufo bendiciendo a los fieles*, *La Anunciación* y *La adoración de los pastores*. En el primero de estos tres lienzos subsiste el recuerdo de Maella, en tanto que los dos últimos se sitúan claramente en la estela de Mengs. A título anecdótico, podemos recordar que en la última de las obras citadas aparece un autorretrato del pintor.

La larga vida de Vicente López explica muy bien su fecunda producción artística y la evolución estilística de su obra, en consonancia con los cambios de mentalidad y los gustos de la sociedad de la época. En sus trabajos como retratista, de una perfección técnica tan grande que llega a ser irritante, los detalles distraen la atención de la soberbia imagen psicológica de los retratados. Entre la abundante colección de retratos de este pintor que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia, es obligado destacar el espléndido ***Retrato de Vicente Blasco***, Rector de la Universidad de Valencia. Este personaje se representa sentado, de frente al espectador y de algo más de medio cuerpo. El fraile rector va vestido con el hábito negro de la Orden de Montesa, en el que destaca la cruz roja de esta orden, que también puede verse en el manto. El rostro del retratado destaca por la bondad de su gesto y la expresividad de su mirada. A excepción del rojo de la cruz, en este retrato se impone el negro, que resalta la sencillez de este personaje, que fue académico de honor



José Vergara
Sagrada Familia con San Juanito
Museo de Bellas Artes de Valencia

de la Academia de San Carlos, además de canónigo de la Catedral de Valencia. Otro excelente trabajo de este pintor es su **Retrato de Cayetano de Urbina**, Capitán General de Valencia, entre otros cargos. En este lienzo se nos presenta con total naturalidad la imagen de un hombre de edad avanzada, sentado frente al espectador, de algo más de medio cuerpo, con el gesto cansado y triste, aunque su mirada frontal y actitud distante reflejan la sabiduría propia de alguien que ha vivido intensamente. El personaje viste casaca azul verdosa en la que puede verse la medalla de la Orden de Carlos III. La proyección de la luz sobre el blanco amarillento del chaleco ilumina el rostro del retratado, al tiempo que hace brillar los adornos de su vestido.

El detallismo preciosista que caracteriza la producción de Vicente López lo podemos apreciar con gran claridad en uno de sus lienzos más conocidos por los valencianos, el ***Retrato del general Narváez***, que se conserva también en el Museo valenciano y que representa a este personaje, vestido de capitán general, a tamaño natural y de cuerpo entero. La obra llama la atención del espectador por el cuidado con que están tratados todos los detalles, tales como las diferentes condecoraciones, los ricos bordados, el sombrero o el brillo de las botas. En segundo plano hay una mesa cubierta con un terciopelo de color malva, en el que se reproduce su escudo de armas. La iluminación lateral que llega a través de las ventanas neogóticas del fondo proporcionan a este retrato una atmósfera evanescente con claras connotaciones románticas. Este cuadro fue pintado pocos meses antes del fallecimiento del pintor y tradicionalmente se le ha considerado como su última obra.

Vicente López murió en Madrid en 1850, a los 77 años de edad, cargado de fama y de honores y dejando tras de él una larga pléyade de discípulos y seguidores, entre los que merecen ser destacados sus propios hijos, Bernardo y Luis. **Bernardo López** (1799-1874) fue sobre todo un excelente retratista, como se puede apreciar en el *Retrato de Isabel II* que se conserva ahora en el Museo de Bellas Artes de Valencia. El cuadro es un alarde de hiperrealismo, aunque en el vaporoso paisaje del fondo se advierten algunas referencias al romanticismo. **Luis López** (1802-1865) destacó también como retratista. Uno de sus mejores retratos, el de *Dolores Calvés*, se conserva también en este museo. Se trata de un trabajo espléndido, en el que la retratada luce un traje muy elegante con un gran escote que resalta la blancura de sus hombros y su cuello. Al hablar de las obras de Luis López no se pueden olvidar sus pinturas al fresco, en las que siguió los pasos de su padre, como se puede apreciar en algunas de sus decoraciones en el Palacio Real de Madrid.

3.19. OTROS PINTORES ACADEMICISTAS

Aunque de calidad bastante inferior a la de los académicos José Vergara y José Camarón, pertenecieron más o menos a la misma

generación que éstos **Francisco Bru** (1733-1802), de quien se conservan algunos frescos y lienzos en la iglesia del Pilar de Valencia, **Luis Antonio Planes** (1745-1821), autor de algunas pinturas al fresco en Buñol, en Cheste y en la cartuja de Porta Coeli, y de un buen pastel rococó titulado *Salomé y la cabeza del Bautista*, que forma parte actualmente de los fondos de la Academia valenciana, y **Francisco Folch** (1744-1808), retratista de corte y hábil miniaturista, entre otros.

Entre los pintores valencianos de finales del siglo XVIII y principios del XIX, mencionados en ocasiones por los historiadores como retardatarios del academicismo, podemos recordar en primer lugar a **José Aparicio**, nacido en Alicante en 1773 y fallecido en Madrid en 1838. Tras realizar sus estudios en las Academias de San Carlos y de San Fernando, este pintor viajó a París, donde se integró en el taller de David, de quien puede considerarse discípulo. Más tarde marchó a Roma. Cuando regresó a España, Fernando VII le nombró pintor de cámara. Poco después fue nombrado académico de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y posteriormente llegó a dirigir esta institución. Su trabajo más relacionado con el neoclasicismo de David es el titulado *El hambre en Madrid*, realizado en 1815 y conservado actualmente en el Museo municipal de esa ciudad. Se trata de un lienzo muy ensalzado por la sociedad de la época, pese a tratarse de una realización ampulosa y fría, coincidente en el tiempo con algunas de las grandes obras de Goya. De aspecto mucho más clásico es su *Godoy presentando la Paz a Carlos IV*, que se conserva hoy en la Academia madrileña. También es suya la *Liberación de cautivos en tiempos de Carlos III*, un lienzo pintado en Roma y muy estimado por su autor, aunque hay que reconocer que su calidad no es demasiado elevada.

Otro pintor destacado de esta misma época fue **José Maea** (1760-1826). Este valenciano también cursó estudios en Madrid. Fue un ferviente admirador del Mengs más académico. Además de sus lienzos de tipo religioso, de factura bastante convencional, hay

que recordar sus trabajos como retratista. Dentro de este género cabe destacar sus *Retratos del Duque y Duquesa de Berwick*, que se conservan actualmente en el Palacio de Liria. También dedicó alguna atención al dibujo y a los grabados.

En este apartado no podemos dejar de mencionar la existencia de dos artistas valencianos algo anteriores a Vicente López, directamente vinculados a Francisco de Goya y con la cualidad común de ser dos pintores relativamente avanzados en la estela romántica. Concretamente, nos estamos refiriendo a **Agustín Esteve** (1753-1822), un buen retratista cuyas obras se han confundido en alguna ocasión con las de Goya, de quien fue colaborador y repetidor de algunos de sus retratos oficiales. Una de sus realizaciones más conocidas es el *Retrato del Conde de la Cibera niño*, que se conserva ahora en el Museo del Prado. El segundo autor es **Ascensio Juliá** (1771-1816), con una técnica más temperamental que el anterior, que colaboró con Goya en las pinturas de San Antonio de la Florida (1798) y que realizó posteriormente algunas pinturas con escenas de la guerra de la Independencia. La obra titulada *Náufrago*, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, es un excelente ejemplo de su pincelada vibrante y suelta, directamente goyesca.

Otro nombre importante de esta misma época es **Joaquín Olier**, nacido en Morella en 1765. En 1786 inició sus estudios en la Academia valenciana, en la que se interesó especialmente por las técnicas del óleo, temple y fresco, que utilizará posteriormente en sus mejores obras. Claro seguidor de José Vergara, sus pinturas murales se conservan en muchas iglesias valencianas, sobre todo en la provincia de Castellón, en cuya capital trabajó durante algún tiempo. En 1803 obtuvo el título de académico en San Carlos por su obra *San Roque*, en la que copia el modelo de Ribalta sobre este santo. Falleció en la ciudad de Onda en 1849. De su vasta producción, bastante ecléctica, podemos destacar las *Pinturas murales de la iglesia de Villafamés*, inspiradas en trabajos de Luca Giordano, un maestro al que plagió en varias ocasiones. Otras realizaciones suyas pueden contemplarse

hoy en las iglesias de Cinctorres, Benicarló, Vall de Uxó, Algemesí, Alcoy e Ibi, entre otras. En estas obras se observa con gran claridad la influencia de Vergara, Palomino, Maella y otros autores. Entre sus pinturas al lienzo merece ser destacada su *Tránsito de San José*, una obra de equilibrada composición e intenso colorido, cualidades que evocan el estilo de Francisco Bayeu y Vicente López.

Un autor importante en el panorama pictórico valenciano de la transición entre el academicismo y el romanticismo es **José Ribelles**. Nacido en Valencia en 1775 en el seno de una familia de artistas, su primera formación artística tuvo lugar en la Academia de San Carlos, siendo completada en la Academia madrileña. Este pintor se dedicó especialmente a la escenografía, un campo en el que cosechó grandes éxitos. En cualquier caso, nunca abandonó la pintura de lienzo. Fue miembro de mérito de la Academia de San Fernando y pintor de cámara. Amigo de Goya, destacó también por sus incursiones en litografía, de las que son un buen ejemplo sus ilustraciones para el Quijote de la Academia, publicado en 1819. Entre sus obras conservadas hasta nuestros días podemos mencionar sus *Pinturas al fresco de la iglesia de Santa María de Cocentaina*, muy barrocas y con una composición ampulosa. Entre sus lienzos, habría que destacar su *Regreso de Nápoles a España de los Reyes don Fernando el Católico y doña Germana de Foix y desembarco en el Grao*, una obra de estilo claramente barroco que se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid se conservan dos de sus obras, el *Edipo y Antígona* y *La continencia de Escipión*, en las que se pone de manifiesto una marcada tendencia clasicista. Tras una larga carrera de éxitos, el pintor murió en Madrid en 1835.

Entre los discípulos valencianos de Vicente López, además de sus hijos, que ya hemos mencionado en el apartado anterior, **Vicente Castelló** es tal vez el de mayor mérito y más acusada personalidad. Este pintor nació en Valencia en 1787 y estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, donde obtuvo varios premios. Fue nombrado



José Camarón
Alegoría de Carlos III y las Bellas Artes
Museo de Bellas Artes de Valencia

académico en 1815. Falleció en 1860, dejando dos hijos pintores de cierto renombre. Entre sus realizaciones más interesantes se incluyen sus *Escenas de la Pasión*, unas pinturas al fresco situadas en la bóveda de la iglesia del Salvador de Valencia, realizadas en 1821 con un tono dieciochesco. En obras posteriores (sobre todo, en los retratos y bodegones) el estilo de este pintor evolucionará con claridad hacia el romanticismo. Un buen ejemplo de su actividad como retratista es el *Retrato de José Cloostermans*, un lienzo en el que se aprecia muy bien la influencia de Vicente López, aunque sin el abrumador detallismo que caracteriza la producción pictórica de éste, y que se conserva hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Su producción sobre temas históricos es especialmente interesante. Entre sus obras de este género podemos destacar la que responde al larguísimo tí-

tulo de *La Junta Suprema de Valencia*, que en 27 de mayo de 1808 entrega al capitán de un buque inglés un mensaje de alianza para el gobierno inglés, que se conserva igualmente en el museo valenciano y que llama la atención por la acentuada caracterización de los personajes representados. Este cuadro recuerda los retratos colectivos o las representaciones alegóricas que tanto abundaron en la pintura barroca valenciana. En el mismo museo se conserva también el lienzo por el que este pintor fue nombrado académico, y que responde al título de *Ester se presenta ante el rey Asuero intercediendo por su pueblo*, una obra de un clasicismo muy comedido y que destaca sobre todo por su excelente colorido.

Otro autor significativo de estos mismos años es **Miguel Parra**, nacido en Valencia en 1780 y fallecido en Madrid en 1846. Este pintor se formó en la Sala de Flores de la Academia valenciana, de la que fue nombrado teniente director en el año 1812. Unos años más tarde, en 1823, accedió a la dirección general de la Academia de San Carlos de Valencia, y tuvo a su cargo la formación de su museo (precedente del actual Museo de Bellas Artes de esta ciudad) a partir de las numerosas obras pictóricas procedentes de las iglesias y monasterios valencianos como consecuencia de la desamortización (1835). El grueso de la producción de Miguel Parra lo constituyen sus lienzos de flores y retratos. Además de los numerosos cuadros de flores de este pintor que se conservan hoy en el museo valenciano, habría que citar los que se encuentran en las colecciones del Palacio Real de Madrid y la Granja de San Ildefonso. En estas obras se advierte la influencia de Vicente López, de quien fue discípulo y cuñado (se le conocía como el Vicente López de las flores). Esa influencia se hace patente igualmente en sus retratos, algunos de los cuales se conservan también en ese mismo museo. Como ejemplo de su actividad como pintor de historia, podemos citar su *Fernando VII entrando en España por Cataluña*, que se conserva igualmente en el museo valenciano.

Otro discípulo notable de Vicente López es el alicantino **Vicente Rodés** (1791-1858). Tras estudiar en Valencia con el maestro, se instaló en Barcelona, donde alcanzó cierta relevancia como representante de un neoclasicismo tardío con matices de un incipiente romanticismo. Estas características se ponen de manifiesto con una absoluta claridad en sus excelentes retratos, entre los que podemos mencionar el *Retrato de Damián Campeny*, que se conserva hoy en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona.

Aunque buena parte de las obras realizadas por los pintores que hemos mencionado anteriormente se podría encuadrar dentro del romanticismo más ortodoxo, los que representan mejor esta tendencia pictórica son los nacidos con posterioridad a la guerra con los franceses. En cualquier caso, no habría que olvidar que, aunque estos autores se consideran libres de la tradición del siglo XVIII y se encuentran inmersos ya en la mentalidad decimonónica, en todos ellos sigue pesando mucho la disciplina académica, una característica que se pone de manifiesto sobre todo en sus obras de juventud. También es necesario señalar que, dada la identificación de la burguesía valenciana con el espíritu conservador de la Academia de San Carlos, aquí no se produce un romanticismo de tintes liberales.

Un excelente representante del romanticismo-costumbrismo valenciano, marcado por la complacencia hacia los tipos y las costumbres de la región, lo encontramos en la figura de **Bernardo Ferrándiz** (1835-1894), cuyo famoso *Tribunal de las Aguas*, que se conserva hoy en el Palacio de la Generalidad de Valencia, es un buen exponente de los inicios de este género pictórico, en el que se evoca con gran claridad el luminismo de Fortuny. En su madurez, este valenciano se estableció en Málaga como profesor de su Escuela de Bellas Artes y tuvo una gran influencia en la pintura andaluza.

En el ambiente valenciano no existen paisajistas románticos. De hecho, no se puede considerar como tal a **José Brel** (1832-1894), que se especializó en lienzos de paisajes con animales, aunque se



Vicente López
Retrato de Francisco de Goya
Museo del Prado. Madrid

dedicó igualmente a la pintura de historia (tan prodigada en esta época) y las alegorías mitológicas. Un buen ejemplo de su producción en estos últimos géneros la podemos contemplar hoy en los techos del palacio del Marqués de Dos Aguas, en Valencia. Se trata, en todo caso, de realizaciones aún vinculadas a la tradición académica. De hecho, hay que recordar que el género histórico, tan “romántico” en su origen, ocupará una buena parte de la actividad de muchos de los pintores nacidos en Valencia entre 1830 y 1860. De ellos hablaremos en el capítulo siguiente.

4. LA PINTURA MODERNA

4.1. INTRODUCCIÓN

Bajo la denominación convencional de “moderna”, vamos a analizar en este capítulo la etapa de la historia de la pintura valenciana que abarca desde mediados del siglo XIX hasta finales del siglo XX. Es importante recordar que esta etapa se inicia con un periodo de extraordinaria brillantez, hasta el punto de que muchos historiadores se refieren al siglo XIX como el “siglo de plata” de la pintura valenciana, en clara alusión al siglo XV, considerado generalmente como el siglo de oro del arte y la cultura valencianos.

Aunque somos conscientes de que cualquier intento de exponer en unas pocas páginas todos los aspectos que caracterizan esta apasionante etapa de la pintura valenciana es una tarea prácticamente imposible (dado que en ella se producen los cambios más radicales de toda su historia), hemos realizado un gran esfuerzo para proporcionar una visión general de la misma, haciéndolo a través de las necesarias referencias a las principales tendencias pictóricas que han definido este periodo, que fueron muchas y variadas, y de una selección de sus protagonistas más destacados.

Habría que advertir también que, dadas las circunstancias que concurren en la presente exposición, el contenido de este capítulo se centrará sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Por razones prácticas, el espléndido panorama de la pintura valenciana durante este tiempo será estudiado fundamen-

talmente a través de las correspondientes referencias específicas a los autores de mayor significación e interés. Por el mismo motivo, nuestra exposición sobre el resto del siglo XX, concretamente desde el final de la guerra civil hasta los finales de esa centuria, tendrá un carácter más general, con referencias puntuales a algunos de los artistas que trabajan en estos años, muchos de ellos todavía activos en la actualidad.

4.2. LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Como hemos señalado, el apogeo de la pintura valenciana se produce en la segunda mitad del siglo XIX, o con mayor precisión, en el último tercio de este siglo. Confluyen en este tiempo un buen número de pintores nacidos entre 1830 y 1840, es decir, contemporáneos de Fortuny y Rosales, por referirnos a dos pintores especialmente destacados dentro del panorama español de este tiempo, junto con otros algo más jóvenes, nacidos entre 1840 y 1860, y que en buena medida estuvieron muy influidos por lo que aquellos significaron y que, en algún sentido, se pueden considerar discípulos suyos.

Estos pintores valencianos constituyen un grupo bastante homogéneo, ligado en no pocos casos por vínculos de amistad. Su prestigio y estimación entre sus conciudadanos fueron muy grandes. En ocasiones se ha hablado incluso de una "escuela de los valencianos" para designar un movimiento artístico que supuso una notable renovación de la pintura de esta época y que, entre otras muchas consideraciones, marcó el fin de la pintura academicista. La aparición de esta generación de artistas coincide con la creación en España de las Exposiciones Nacionales (1856). Los pintores valencianos de estos tiempos concurrieron con cierta asiduidad a estos certámenes y sus esfuerzos fueron recompensados con frecuencia con importantes galardones, un hecho que sin duda ayudó a darles renombre y a proyectarlos en la escena nacional y, sobre todo, madrileña. Es importante recordar también que la mayoría de los artistas que instalaron sus talleres en la capital siguieron manteniendo una estrecha conexión con su tierra natal, por razones de índole familiar o afectivo.

En algún caso significativo (Ignacio Pinazo), hicieron de la ciudad de Valencia y de su huerta el centro absoluto de su creación.

En no pocas ocasiones se ha hablado de impresionismo a propósito de alguno de los artistas de esta generación, creando así un equívoco que es muy difícil de deshacer. La técnica suelta y vibrante de estos pintores se manifiesta sobre todo en sus bocetos y apuntes, mientras que en las obras más acabadas sigue manifestándose una disciplina de tono académico que nada tiene que ver con el impresionismo francés. La soltura y la luminosidad de los lienzos que firmaron muchos de estos pintores se podría relacionar más bien con la pintura italiana de la época, que muchos de ellos tuvieron ocasión de conocer muy de cerca durante sus pensionados en Roma.

Los viajes a París que realizaron algunos de los artistas valencianos de este tiempo sirvieron no tanto para ponerlos en contacto con los impresionistas o sus seguidores como para hacerlo con los influyentes marchantes parisinos que les ayudaron a vender en el mercado internacional sus lienzos de casacas o sus evocaciones históricas, tan en boga en aquellos años. El éxito logrado en este sentido por Francisco Domingo, establecido en París entre 1875 y 1914, y ajeno por completo a la polémica entre impresionismo y postimpresionismo, de la que fue testigo de excepción, es una buena muestra de ello.

En cualquier caso, hay que recordar que uno de los rasgos distintivos de la pintura valenciana en las últimas décadas del siglo XIX fue la conciliación de las corrientes naturalistas europeas con el realismo barroco, cuyo estudio se ve renovado en estos años, a través de las frecuentes visitas de los pintores a los grandes museos del país y en particular, al Museo del Prado. Esa cualidad es muy característica de la que a veces se ha llamado "escuela valenciana".

Los géneros cultivados por los pintores valencianos durante la segunda mitad del siglo XIX fueron muy diversos. Para empezar, y enlazando con lo que señalábamos al final del anterior capítulo, habría que recordar que, tal vez por la identificación de la sociedad

burguesa valenciana con el espíritu conservador de la Academia de San Carlos de Valencia no se producen manifestaciones de un romanticismo de carácter liberal. En general, la pintura de esta época es de tono conservador, con una significativa presencia de obras de carácter religioso e incluso místico. La llamada pintura costumbrista surge en realidad en estos tiempos, aunque hay que señalar que al principio lo hace con cierta timidez. El género histórico, tan claramente romántico en sus orígenes, ocupará un lugar muy destacado en la actividad de muchos pintores valencianos de estos años. Sin embargo, hay que recordar que las mejores obras de este género aparecen vinculadas, en su dibujo y composición, a la tradición académica. Muchos de los artistas de la época cultivaron también con frecuencia el género del retrato, y es obligado reconocer que algunos de ellos lo hicieron con notable éxito. Para concluir esta rápida visión panorámica, habría que tener presente también que a mediados del siglo XIX la pintura de paisaje estaba considerada como una especialidad menor, escasamente relevante. En las tierras valencianas, al igual que en el resto de España, fueron muy pocos los pintores que prestaron alguna atención al género del paisaje, salvo que las obras estuvieran relacionadas con la mitología, las leyendas o la historia. Todavía a finales del siglo XIX, la pintura de paisaje tropezaba con grandes dificultades de aceptación por parte de los críticos de arte y del público en general.

Los tres pintores con los que iniciamos este capítulo, Joaquín Agrasot, Antonio Muñoz Degrain y Francisco Domingo, ilustran con gran claridad este complejo panorama. Se trata de tres artistas prácticamente contemporáneos, con estilos e intereses muy diferentes, aunque la producción de todos ellos se caracteriza por su elevada calidad pictórica.

4.3. JOAQUÍN AGRASOT

Joaquín Agrasot Juan nació en Orihuela (Alicante) en 1837. Siguiendo su vocación, y gracias a una ayuda de la Diputación Provincial de Alicante, en 1856 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de

San Carlos de Valencia, siendo el discípulo predilecto de Francisco Martínez Yago. Algunos años más tarde consiguió una medalla de bronce por un conjunto de obras presentadas en la Exposición Agrícola, Industrial y Artística que se celebró en Alicante bajo el patrocinio de la Sociedad Económica de Amigos del País.

En el año 1863 las Diputaciones provinciales de Alicante y Valencia le concedieron una pensión para ampliar sus conocimientos de pintura en Roma, donde conoció las corrientes artísticas vigentes en esos momentos. Allí realizó su obra ***Lavanderas de la Scarpa***, con la que obtuvo una medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1864 que se celebró en Madrid. Otro lienzo de estos años es el titulado ***Escuela de aldea en los Estados Pontificios***, que algo más tarde presentará en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona y que hoy se conserva en el Museo de Arte Moderno de esa ciudad.

Concluida su estancia en Italia, Joaquín Agrasot estableció su residencia en Valencia. Hacia 1870 pintó el lienzo titulado ***Baco joven***, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y que destaca por su gran dominio del dibujo. En 1874, el pintor sufrió un golpe muy duro, cuando tiene lugar el fallecimiento de Mariano Fortuny, que había conocido durante su estancia en Roma y al que consideraba casi como un hermano. Hay que señalar que en la producción pictórica de estos dos autores existen muchas afinidades.

Joaquín Agrasot cultivó con fortuna todos los géneros vigentes en estos tiempos, entre los que destacan los cuadros de historia, los retratos y la pintura de género, dedicando una especial atención a los tipos, paisajes y costumbres valencianas, obras que se distinguen por su dibujo y colorido. Entre sus obras sobre temas históricos, podemos recordar aquí su ***Entrada de Carlos V en el Monasterio de Yuste***, con el que consiguió una medalla de segunda clase en la Exposición Nacional del año 1887.

En cualquier caso, en la producción pictórica de Agrasot sobresalen ante todo los temas sencillos e intrascendentes. En estas obras el pintor consigue reflejar de forma magistral, sin grandilocuencias,

los trajes, la huerta o el cielo de las tierras valencianas, presentando a sus modelos posando ante las típicas alquerías, encaladas siempre con un blanco azulado deslumbrante, con sus poyos abarrotados de macetas con geranios, con sus típicos emparrados y con sus pórticos desbordantes de flores. Una obra representativa de este género es su ***Floristas valencianas***, una obra plena de encanto y color.

El interés de Agrasot por el costumbrismo y los paisajes trascendió los límites de la región valenciana, y en muchas de sus obras de estos géneros se refleja esa misma atención, como es el caso de las que el pintor realizó en las tierras de Aragón o Castilla, donde abundan los paisajes montañosos, y donde las gentes tienen otro aspecto y otras costumbres, muy diferentes a las valencianas. Como ejemplo de sus obras en este sentido, podemos mencionar su ***Grupo de mujeres leonesas***. Joaquín Agrasot se sintió también atraído por el peculiar mundo de los toros y de las manolas, al que dedicó varios de sus lienzos, entre los que podemos mencionar su lienzo ***Antes de la corrida***.

Joaquín Agrasot fue un pintor muy apreciado en Valencia, la ciudad en la que transcurrió casi toda su vida. En reconocimiento a sus muchos méritos, en el año 1898 fue nombrado Académico de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, apenas dos años después de que Ignacio Pinazo recibiera esta misma distinción. Agrasot fue profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Fue fundador y presidente durante muchos años del Círculo de Bellas Artes de Valencia, y participó en numerosas actividades artísticas desplegadas por otras instituciones culturales valencianas de la época, entre las que cabe destacar el Ateneo Mercantil o Lo Rat Penat. En este sentido, habría que recordar también su dedicación a la organización de la Exposición Regional Valenciana de 1909. Joaquín Agrasot falleció en Valencia en 1919.

4.4. ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN

Antonio Muñoz Degrain, nacido en Valencia en 1840, es probablemente uno de los pintores más difíciles de encasillar en la historia del

arte moderno de Valencia. El desconocimiento sobre su vida privada, que él mismo fomentaba, ha dado lugar a la aparición de muchas leyendas sobre el pintor, que sin duda han contribuido a envolver en un cierto halo de misterio su personalidad. Como otros artistas valencianos de este tiempo, Muñoz Degrain estudió en la Escuela de San Carlos de Valencia entre 1852 y 1859, siendo compañero de aula de Francisco Domingo y Salvador Martínez Cubells. En esos años, Muñoz Degrain comenzó ya a mostrar una gran personalidad, que chocaba con los gustos establecidos, sobre todo por lo que se refiere a su peculiar forma de utilizar el color y explorar las posibilidades pictóricas de la luz, en una línea similar a la seguida por los impresionistas franceses. En 1862 obtuvo su primera mención honorífica en la Exposición Nacional con su obra ***Vista de los Pirineos de Navarra***, que hay que situar en la órbita del belga Carlos de Haes, considerado como el principal referente de los paisajistas españoles del siglo XIX.

En 1870 Muñoz Degrain se traslada a Málaga con el fin de colaborar con su amigo Bernardo Ferrándiz en la decoración del teatro Cervantes de dicha ciudad. Esta circunstancia hará que el pintor esté fuertemente vinculado a la ciudad de Málaga durante muchos años. En ella comenzó su carrera docente, siendo profesor supernumerario de la Academia de San Telmo, en la que contó entre sus alumnos con el joven Picasso, que, años más tarde, le dedicaría una de sus obras. Su carrera docente continuó algún tiempo más tarde en Madrid, donde en el año 1898 sucedió a Carlos de Haes en la cátedra de paisaje de la Escuela de San Fernando. Un lienzo particularmente conocido de este tiempo es su ***Otelo y Desdémona***, que mereció una primera medalla en la Exposición Nacional de 1880. Esta obra se caracteriza sobre todo por su grandilocuencia y teatralidad y, en este sentido, puede considerarse representativa de la forma en que la pintura de historia estaba evolucionando en España a finales del siglo XIX. Este reconocimiento estuvo acompañado por la concesión de una pensión honorífica para viajar a Roma. La estancia del pintor en esta ciudad marcará un cambio de rumbo muy importante en sus planteamientos estéticos.

Parece ser que la obra que estableció una divisoria clara en la evolución del estilo de Muñoz Degrain, al menos en lo que se refiere a su tratamiento del color, fue ***Los amantes de Teruel***, en la que se representa una escena alusiva a este famoso drama histórico y romántico, y en la que el pintor parece dedicar más atención hacia los pequeños detalles de la composición (cirios, vestidos, etc.) que a la escenificación del propio drama. En este lienzo el pintor renuncia a la utilización predominante de las tonalidades oscuras, sustituyéndola por los contrastes cromáticos tremendamente acusados, con los que intenta conseguir el efecto dramático que requiere esta historia.

Algún tiempo después, hacia 1912, Muñoz Degrain realiza la primera de una serie de obras sobre el tema de las inundaciones, cuya representante más conocida es tal vez la titulada ***Amor de madre***, en la que se muestra la figura de una madre que intenta salvar a su hijo pequeño de las aguas turbulentas de una tremenda inundación. El color se convierte aquí en el protagonista absoluto de esta estremecedora escena, plena de detalles sugerentes.

En el año 1895 Muñoz Degrain fue nombrado catedrático de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Es a partir de entonces cuando se inicia la etapa más activa de su vida profesional. Sus obligaciones académicas no le impiden llevar a cabo numerosos viajes por Oriente Medio, Italia, Francia y diferentes regiones de España. El principal resultado de estos viajes fue una amplísima variedad de cuadros de paisajes, en los que se funde lo real con lo imaginario y los valores literarios con las anécdotas más intrascendentes. Los lienzos realizados en esta época se caracterizan por la presencia de imágenes en las que se mezclan las ensoñaciones míticas, las alegorías religiosas y las representaciones simbolistas, y todo ello acompañado por la capacidad de este pintor para captar los efectos atmosféricos, las aguas, las nieblas y los humos (conseguidos mediante el procedimiento de frotar la pintura todavía tierna con una esponja empapada en aguarrás). Los resultados logrados con estos planteamientos varían considerablemente de unas obras a otras, dependiendo de los deseos del pintor en cada caso. En oca-

siones, la paleta utilizada es especialmente oscura, como podemos apreciar en su obra **Noche de luna en la caleta**. En otros casos, los colores de los lienzos son extraordinariamente vivos, como sucede en **El Coloso de Rodas** o **La gruta de los profetas**, que llaman la atención por su peculiar utilización de rojos, anaranjados y amarillos. Estos curiosos efectos cromáticos se acentúan sobre todo en los lienzos en los que se representan escenas de crepúsculos, como se puede apreciar en el titulado **Magdala**, que el pintor resuelve a base de tonos azules y violetas. La personalísima forma de pintar de este artista, con su ausencia de realismo y su arbitrariedad cromática, fue muy innovadora en el panorama de la pintura española de esta época. Estas cualidades se pueden observar perfectamente en su obra **Jesús en el lago de Tiberiades**, que fue presentada en 1910 a la Exposición Nacional, y con la que su autor consiguió la medalla de honor del certamen. En esta misma exposición presentó también su lienzo **Espigadoras de Jericó**, aunque se trata de una obra muy diferente a la anterior. En relación con este último cuadro, el propio autor señaló que la anécdota era muy poco importante, y que había cedido todo el protagonismo a la atmósfera, el color y la luz, que son los elementos claves de la obra. Estos dos últimos lienzos se conservan hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En ocasiones, es lícito incluso hablar de una exploración de los valores simbólicos del color, como sucede, por ejemplo, en la obra titulada **Estanque, hojas caídas y cisnes**, que se conserva igualmente en ese museo valenciano.

En los últimos años de su vida, el pintor renunció al cargo de director de la Escuela de San Fernando, con el fin de dedicarse plenamente a la pintura y a la organización de sus legados, entre los que destacan los de las Academias de Bellas Artes de Valencia y Málaga, y que se conservan en los museos de estas dos ciudades. Muñoz Degraín murió en Madrid en 1924. Las necrológicas que se le dedicaron entonces estuvieron marcadas por la misma polémica que le había acompañado durante toda su carrera profesional.

4.5. FRANCISCO DOMINGO

Francisco Domingo Marqués nació en la ciudad de Valencia en el año 1842. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Valencia bajo la dirección de Plácido Francés. En el año 1864 se trasladó a Madrid, donde presentó en la Exposición Nacional de ese año un tema de la historia local, ***El beato Juan de Ribera en la expulsión de los moriscos***, que se conserva hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Tras su regreso a Valencia, pinta su primer cuadro de género conocido, ***Un duelo en el siglo XVII***, que se conserva también en el Museo valenciano, y en el que se manifiesta alguna influencia de la pintura barroca española. Habría que recordar que con este lienzo el pintor obtuvo una medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1867. Este éxito ayudó a que Domingo se situara en lo más alto de la nueva generación de pintores valencianos.

En 1868, Francisco Domingo obtuvo por concurso de méritos una beca de la Diputación provincial valenciana para trasladarse a Roma, donde disfrutó de un entorno muy estimulante constituido por importantes pintores de nuestro país, entre los que es necesario recordar a Rosales, Fortuny o Agrasot, entre otros. En Roma pinta una de las obras que le proporcionaron más fama entre los valencianos, ***El último día de Sagunto***, una pintura de indudable carácter nacionalista, que llegó a Valencia en el año 1869, poco después de que tuviera lugar un movimiento revolucionario contra la reina Isabel II. Muy poco tiempo después el pintor realiza, también por encargo de la Diputación, el ***Retrato de Ruiz Zorrilla***, un político sumamente apreciado en los ambientes progresistas valencianos, por haber promulgado la libertad de enseñanza, que, entre otras consecuencias, hizo posible el libre acceso de todos los interesados a las aulas de la Escuela de Bellas Artes, incluso a los no matriculados.

La afortunada selección de los temas representados y el éxito popular de su producción pictórica explican perfectamente el temprano nombramiento de Francisco Domingo como profesor de la Escuela de San Carlos, en la que se convirtió muy pronto en el profesor más

carismático de su claustro. Entre los alumnos de este tiempo en esta escuela, cabe recordar los nombres de Emilio Sala e Ignacio Pinazo, entre muchos otros.

Sin duda, los importantes éxitos alcanzados por el pintor en su carrera artística influyeron en su decisión de dejar Valencia para instalarse en Madrid, donde le llovieron los encargos. Sin embargo, su estancia en la capital duró poco tiempo, dado que en el año 1875 se trasladó a París, ciudad en la que residió hasta 1914, fecha en la que, tal vez por temor a la invasión alemana (primera guerra mundial), decidió regresar a Madrid.

Desde el mismo momento en que Domingo se instala en París, su estilo pictórico cambia profundamente. Abandonando los temas históricos abordados con un realismo propio de la pintura española del siglo de oro, que tanta fama le habían dado en España, el pintor se decanta claramente hacia la pintura de género, con planteamientos muy parecidos a los que, en ese tiempo, estaban dando un gran prestigio a Meissonier y Fortuny. Es probable que ese cambio de orientación obedeciera a los consejos de algunos importantes marchantes franceses con los que tuvo relación, y que le abrieron las puertas del mercado artístico en varios países de Europa y, algo más tarde, en Estados Unidos. La minuciosa observación de la realidad que caracteriza las obras de Francisco Domingo en esta época le ayudó mucho en alcanzar el éxito en los mercados internacionales. Como ejemplo representativo de su producción de este tiempo, en la que abundaron las populares escenas de taberna, podemos mencionar su lienzo titulado ***Un alto en la montería***, que llama la atención por su realismo y el excelente tratamiento de la luz y del color.

Con el apoyo de Sorolla, Francisco Domingo optó en el año 1915 a la Medalla de Honor de la Exposición Nacional, aunque no pudo conseguirla. Lo intentó de nuevo en 1920, con idéntico resultado. Todo parece indicar que su estilo ya no interesaba demasiado a las nuevas generaciones, hasta el punto de que le resultó difícil volverse a introducir en los ámbitos artísticos de nuestro país. El pintor falleció en Madrid ese mismo año.

4.6. LA ESCUELA ALCOYANA

Durante el siglo XIX, la industriosa ciudad de Alcoy pesaba mucho en el campo de la pintura. La existencia de la que se suele conocer como "escuela alcoyana" es un hecho incuestionable, sobre todo a partir de mediados de este siglo. Aunque existen otros antecedentes más remotos, los especialistas suelen situar el arranque de esta escuela en el siglo XVIII, a través de la personalidad de **Joaquín Pérez**, fallecido en el año 1779, que fue un miembro destacado de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, y que trabajó en la decoración de la iglesia parroquial de Santa María de su ciudad natal.

En los archivos de la Real Academia correspondientes a la segunda mitad del siglo de la Ilustración aparecen otros nombres de pintores alcoyanos de este tiempo, aunque su vida y obras son poco conocidas. Más allá de estas menciones, podemos considerar que la llamada escuela alcoyana de pintura alcanza verdadero prestigio hacia mediados del siglo XIX, con la figura de **Antonio Gisbert**, nacido en Alcoy en 1834 y fallecido en París en 1901. Sin pasar por Valencia, este pintor cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Más tarde continuó su formación en Roma, donde vivió diez años. Aunque cultivó diversos géneros, desde los retratos hasta la pintura religiosa, sus lienzos más conocidos son los de temas históricos, entre los que cabe destacar el titulado ***Ejecución de los Comuneros de Castilla***, pintado en 1864 y conservado hoy en el Congreso de los Diputados de Madrid. Puede ser interesante recordar que la pintura histórica tuvo otro representante destacado entre los alcoyanos de esta época, Plácido Francés, formado en Valencia y Madrid, aunque sus obras no llegaron a tener la trascendencia de las realizadas por Antonio Gisbert.

La obra más conocida de Gisbert es el ***Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros***, un lienzo de enorme tamaño pintado en 1886-1888 y conservado actualmente en el Museo del Prado. Esta obra le fue encargada al pintor por el gobierno de Sagasta. Su realización fue muy laboriosa, incluyendo un viaje del pintor a las playas

de Málaga, donde tuvo lugar este hecho histórico (1831). En este lienzo, de indudable realismo, se deja entrever el ánimo patriótico, liberal y romántico de este pintor, que se retrató entre los personajes representados en el cuadro, como queriendo participar en ese momento histórico.

Tras la abdicación de Amadeo de Saboya, Gisbert tuvo que exiliarse a París, donde residió hasta su muerte. Su producción durante esta época está muy alejada de la política o de la historia. De hecho, su pintura derivó hacia la comercialidad, con escenas cortesanas o galantes, generalmente de pequeño formato y con un estilo que a veces recuerda las obras de Meissonier.

El pintor más valorado de la escuela alcoyana es sin duda **Emilio Sala Francés**, nacido en aquella ciudad en 1850. Poco tiempo después, sus padres se trasladaron a Valencia, donde llevó a cabo su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la que permaneció desde 1866 a 1871. Este último año consiguió una medalla de plata con su obra ***Prisión del príncipe de Viana***, en la que la crítica reconoció de forma casi unánime la existencia de valores muy positivos en el uso del color, aunque señalando también que éstos estaban acompañados por algunas deficiencias en el dibujo.

Finalizados sus estudios en Valencia, Emilio Sala se trasladó a Madrid, con el fin de completar su formación artística. Desde muy joven se interesó por la obra de Velázquez, Goya y otros maestros de la pintura española, a los que estudió con atención y copió con frecuencia. En 1878 se presentó de nuevo a la Exposición Nacional con el cuadro ***Guillem de Vinatea***, con el que consiguió una primera medalla, y que destaca sobre todo por su sorprendente colorido. En el año 1890 consiguió la medalla de oro de la Exposición de Berlín con ***La expulsión de los judíos***, que supuso una renovación en este género pictórico al insinuar una temprana inquietud por la luz y las tonalidades claras.

Al mismo tiempo que Sala trabajaba en estos lienzos de temas históricos para presentarlos a los citados certámenes, iba adquiriendo

un gran prestigio como pintor de otros muchos géneros, entre los que cabe destacar el paisaje, la pintura de género, las decoraciones de cafés, palacios y mansiones, en las que encontramos numerosos elementos modernistas, o las ilustraciones para algunas revistas de la época, como *Blanco y Negro* o *La ilustración española*. Hay que señalar que sus lienzos de paisajes, de factura abocetada, recuerdan mucho a las obras del catalán Mariano Fortuny.

Sin embargo, la producción de Emilio Sala destaca sobre todo por sus retratos y, en particular, por los retratos femeninos. Una buena muestra de su maestría en este género lo tenemos en el espléndido ***Retrato de una señora***, que se conserva hoy en el Museo del Prado de Madrid. En esta obra aparece retratada una mujer de media edad, elegante ataviada, que mira de frente al espectador. En el Museo de Bellas Artes de Valencia podemos contemplar su ***Retrato de Ana Colin de Perinat***, pintado en 1874. Esta obra llama la atención por su realismo y el magistral estudio introspectivo que el pintor hace de esta mujer. En este retrato se pone de manifiesto la gran admiración de este autor por la pintura velazqueña. En este mismo Museo se conserva también el lienzo titulado ***Retrato del pintor***, realizado hacia 1886. Entre los personajes de su tiempo retratados por Emilio Sala cabe recordar a los escritores Juan Ramón Jiménez y José de Echegaray o a la actriz María Guerrero, entre otros.

En 1884 Emilio Sala viajó a Roma y algo más tarde a París, ciudad en la que residirá durante muchos años. El ambiente de la pintura francesa de la época debió impresionarlo profundamente. Hizo amistad con muchos artistas de este tiempo, entre los que habría que mencionar a Puvis de Chavannes. Es probable que el contacto con las diferentes tendencias e inquietudes que se manifestaban en el París de aquellos años estimulara su deseo de profundizar en el análisis de las bases de la pintura y le llevara a estudiar los aspectos científicos relacionados con ella, en materias tan distantes de la misma como puede ser la óptica fisiológica. Su preocupación por los aspectos teóricos y técnicos de la pintura se pone de manifiesto en los varios artículos y libros que publicó sobre estos temas. Nos



Antonio Muñoz Degrain
Espigadoras de Jericó
Museo de Bellas Artes de Valencia

limitaremos a mencionar aquí su *Gramática del color*, publicada en 1906, en la que desarrolló las teorías sobre la fisiología y la estética del color. Este trabajo se convirtió muy pronto en libro de texto de las Escuelas de Bellas Artes de San Fernando y de San Jorge. Es probable que el gran interés de Emilio Sala por los aspectos técnicos de la pintura influyera en la decisión de crear ex profeso para él una Cátedra sobre Técnica y Teoría del Color en la Escuela de San Fernando de Madrid. En 1910, muy poco tiempo después de haber tomado posesión de dicha cátedra, Emilio Sala falleció en Madrid, a la edad de sesenta años.

La llamada escuela alcoyana de pintura no desapareció con la muerte de Emilio Sala, sino que perduró durante mucho tiempo, aunque con los naturales cambios y altibajos. Algunos de los pintores que formaron parte de ella durante las primeras décadas del siglo XX recibieron las enseñanzas y consejos de este maestro durante su formación en Madrid. Entre los pintores alcoyanos de esta época, nos limitaremos a mencionar el nombre de **Fernando Cabrera** (1866-1937), un excelente retratista y paisajista, del que se ha llegado a decir que fue “el último grande de la pintura alcoyana”. Salvo los tres años que este pintor pasó en Roma, toda su vida transcurrió en su pueblo natal. Partiendo de los cuadros de historia, Cabrera cultivó también el género melodramático y de signo socializante, así como el retrato, los bodegones y los paisajes, en los que alcanzó calidades insuperables.

Junto con Sorolla, a quien admira profundamente, Fernando Cabrera es un gran pintor del paisaje y de la luz mediterráneos, aunque generalmente de tierra adentro. Esta cualidad se puede apreciar perfectamente en su lienzo ***El pan nuestro***, que se conserva hoy en el Ayuntamiento de Alicante. Esta obra fue pintada probablemente en la sierra de Mariola, en el entorno del pueblo de Bañeres, en unos parajes que el pintor conocía muy bien. En este lienzo llama la atención la perfección con que están trazados los personajes representados en el mismo, un anciano, un franciscano que está recogiendo limosnas y un par de niños. En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conserva actualmente su ***Sermón soporífero***, un cuadro de carácter irónico en el que el pintor refleja el momento en que unos sacerdotes cabecean durante la celebración de la misa mayor de un pueblo, adormecidos por un sermón largo y aburrido. Este cuadro fue donado al museo valenciano por su autor en el año 1933 y se puede situar dentro del género costumbrista y religioso, al que pertenecen igualmente otras muchos lienzos de la pintura valenciana de finales del siglo XIX y principios del XX, con escenas de misas, monaguillos y otros temas de esta naturaleza, entre los que destacan algunas aportaciones de los Benlliure y Pinazo.

Entre los numerosos pintores alcoyanos surgidos con posterioridad a los grandes maestros anteriores, nos limitaremos a mencionar aquí a **Rigoberto Soler** (1896-1968), el último de los nacidos en el siglo XIX, que mantuvo una estrecha relación con José Mongrell, y del que habría que recordar en especial sus aportaciones al luminismo, al modernismo y al *Art déco*. Entre la abundante producción de este pintor sobresalen las obras relacionadas con las tierras y las gentes de Ibiza, en donde residió durante muchos años. En su obra titulada ***Después del baño*** se muestra una escena cotidiana de playa, bañada por el deslumbrante sol del Mediterráneo, y cuya luz y color recuerdan mucho a la producción luminista de Sorolla. Esta obra fue realizada en el año 1924, poco después de la llegada del pintor a la isla, y pertenece a una colección privada. Más personal es su lienzo ***La pubilla***, pintado en Ibiza en 1946 y conservado también en una colección privada, en la que el pintor nos muestra el interior de una mansión lugareña, amueblada según el estilo tradicional, y en la que una bella joven casadera, la pubilla o heredera, se levanta delicadamente la falda de su vestido para bajar unos escalones, siendo seguida por una mujer mayor, tal vez su madre o abuela, vestida mucho más severamente que ella.

4.7. IGNACIO PINAZO

Ignacio Pinazo Camarlench nació en Valencia en 1849, en una modesta casa de la calle de Sagunto que ya no existe. La infancia y juventud del pintor estuvieron marcadas por la pobreza y las privaciones. Trabajó como panadero, dorador, pintor de azulejos y sombrerero. Su aprendizaje artístico se inició a los quince años de edad, en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde asistió a las clases nocturnas de dibujo del natural, colorido y composición. En 1870 pintó su primera obra conocida, titulada ***Santa Mónica ejerciendo la caridad***, destinada a la iglesia valenciana dedicada a esta santa, situada en la calle de Sagunto. Parece ser que Pinazo tuvo muchos problemas para poder cobrar ese primer encargo. En cualquier caso, el lienzo fue retirado de su emplazamiento y adquirido poco tiempo después por el Ayuntamiento de Barcelona.



Antonio Gisbert
Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros
Museo del Prado. Madrid

Siguiendo los mismos pasos que muchos de los pintores valencianos de este tiempo, en el año 1872 Pinazo participó en la oposición convocada por la Diputación Provincial de Valencia, para obtener una pensión en Roma. Aunque no consiguió la pensión, Pinazo pudo viajar a dicha ciudad gracias a una ayuda otorgada por la Sociedad Económica de Amigos del País. Según relata su buen amigo Constantí Llombart, para contribuir a los gastos de su estancia en Roma, Pinazo pintó y vendió un buen número de pequeñas tablas al óleo y acuarelas, una actividad que siguió practicando con notable éxito y buenos resultados de ventas durante muchos años después, tras su regreso a Valencia.

En 1876 regresó de nuevo a Roma, en esta ocasión ya con una pensión de la Diputación de Valencia. Ese mismo año contrajo matri-

monio con Teresa Martínez, que le acompañó en este viaje. El pintor regresó a Valencia en 1881, cuando tenía treinta y dos años. Entre las dos fechas mencionadas, Pinazo pintó algunas de las obras que se conservan ahora en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Nos referiremos en particular a sus **Juegos icarios**, realizada en 1877 como trabajo de pensionado, en la que se representa a un niño sentado sobre una cama y jugando con una pelota. Mucho más interesante es su obra titulada **El guardavía**, pintada en el mismo año, en la que se muestra a un niño de espaldas, junto a unas vías de tren, llevando una trompeta y una banderola enrollada, como objetos propios de las funciones de estas personas.

La última obra pintada por Pinazo para la Diputación de Valencia, como ejercicio de pensionado, fue los **Últimos momentos del Rey Jaime I**. Se trata de un óleo sobre lienzo de gran tamaño, que fue entregado a la Diputación con bastante retraso, dado que el autor retuvo el cuadro durante un tiempo con el fin de realizar otra versión del mismo, de dimensiones aún mayores que las del original, con el fin de presentarla a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, donde consiguió una medalla de segunda clase. En esta obra, que se conserva ahora en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, se representa el momento en que este rey, acostado en su lecho de muerte, entrega su espada a su hijo Pedro. En este lienzo se ponen de manifiesto con claridad los rasgos propios de este pintor y la extraordinaria calidad de su pintura.

Insistiendo en esto último, es importante subrayar el hecho de que en las escasas incursiones de Pinazo en la pintura de historia, tan omnipresente en aquellos tiempos, nunca renunció a las que fueron sus principales cualidades estilísticas, la desenvoltura, la factura abreviada, la presencia vivaz del dibujo planteado como un elemento caligráfico, la interiorización de la realidad, la falta de énfasis o la poética de lo inacabado. Estas características se ponen de manifiesto en casi todas sus obras, con la única excepción de muchos de sus retratos (aunque curiosamente no en todos ellos), que llaman la atención por su acentuado realismo, algo que por el

contrario no sucede en la mayoría de sus numerosos autorretratos o en los retratos que realizó de su mujer, en los que se ponen de manifiesto con gran claridad las evoluciones de su estilo y hasta sus estados personales de ánimo.

En el año 1884 tuvo lugar el primero de los contactos de Pinazo con la docencia. A propuesta de Fernández Olmos, que había sido su primer maestro, fue nombrado profesor sustituto de Color y Composición en la Escuela de San Carlos, cargo que desempeñó durante tres años. En ese mismo año de 1884, una gran epidemia de cólera afectó a la ciudad de Valencia. El pintor tenía motivos más que sobrados para asustarse de ella, dado que, unos años antes, esa misma enfermedad había acabado con la vida de su madre, su padre y su madrastra. En esta ocasión, el banquero José Jaumandreu, cliente y amigo del pintor, se ofreció para llevar a la familia Pinazo a la finca que tenía en Bétera, donde el riesgo de verse afectado por el cólera era menor. Pinazo realizó en ese lugar varias obras (lienzos y tablitas de gran calidad), entre las que destaca una serie de cuatro retratos conocida con el título de ***Las cuatro estaciones***, en las que se representa a su amigo, su mujer, su hija y la esposa de su socio. El retrato de dicho personaje, con el subtítulo de *Otoño*, se conserva hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Cabe mencionar que, por insistencia de su amigo, Pinazo se vio obligado a “acabar” con gran minuciosidad uno de estos retratos, el que se conoce como *Primavera*, dedicado a la hija de Jaumandreu y que se conserva también en dicho museo. El resultado es una apoteosis del detalle, rayando casi en la cursilería, pero que en manos de Pinazo alcanza la categoría de obra maestra, como sucede con muchos de sus retratos.

Transcurrido este paréntesis, Pinazo volvió a ocupar su viejo estudio de la plaza de Cisneros, en la ciudad de Valencia. Un poco más tarde, utilizó sus ahorros en comprar una casa en Godella, que se convirtió en su verdadero hogar y lugar de trabajo, y que, salvo alguna que otra ausencia, no abandonó nunca, hasta el punto de que esa casa (abierta al público) está considerada hoy como un elemento indisoluble de su vida y su arte.

En 1891, su amigo Emilio Sala le escribe una carta desde París llena de severos reproches por haber quedado anclado en Valencia. Pinazo acepta la reprimenda, que agradece, prometiendo a su amigo que se marchará a Madrid, con el único objetivo de ampliar sus horizontes. Seis años más tarde, Pinazo concurrió a la Exposición General de Bellas Artes de esa ciudad con tres obras diferentes, una de las cuales, el **Retrato de José M. Mellado Chapa**, obtuvo la Medalla de Primera Clase. Se trata de una retrato verdaderamente portentoso, un excelente exponente de la genialidad y las dotes pictóricas de su autor, así como su completo dominio del oficio. Se da la circunstancia de que Pablo Ruiz Picasso se presentó también a esta exposición. Al año siguiente, la Academia de San Carlos le nombra académico. Su discurso de ingreso, en el que resume una parte de sus opiniones sobre el arte, fue una verdadera bomba, hasta el punto de que casi se le acusó de terrorista. El texto tardó diecinueve años en publicarse, cuando el inconformista insobornable, el crítico de mezquindades y corruptelas, estaba ya próximo a la muerte.

En algunas cartas escritas en 1898 y 1899, Pinazo alude a su precario estado de salud. Sus grandes pasiones y único interés en esos tiempos siguen siendo la pintura, su esposa y sus hijos. Sin embargo, es entonces cuando se decide a iniciar la aventura madrileña que prometió tiempo atrás a su amigo Emilio Sala, alquilando un piso en la calle Ancha de San Bernardo, donde fue vecino de la Institución Libre de Enseñanza. En 1901 pinta el **Retrato de Alfonso XIII**, que le había encargado la Capitanía General de Valencia. En ese mismo tiempo, el pintor estuvo bastante enfermo a causa de una pulmonía, deteriorándose su salud de forma irreparable durante el resto de su vida. Las huellas de la dolencia quedan muy bien reflejadas en un soberbio **Autorretrato** pintado entonces, que se conserva hoy en el Museo del Prado. En cualquier caso, a pesar de sus frecuentes viajes a Madrid y del piso que allí tenía, su labor sigue centrada en su estudio valenciano de Godella, donde realizó varios retratos de su esposa. Uno de ellos, el titulado **Teresa con una sombrilla**, se conserva hoy en el Instituto Valenciano de Arte Moderno y puede servir como ejemplo



Ignacio Pinazo
Interior de alquería valenciana
Museo de Bellas Artes de Valencia

perfecto de su libertad creativa y su singular personalidad como pintor. En 1903 Ignacio Pinazo fue nombrado profesor auxiliar numerario de dibujo en la Escuela Superior de Artes e Industrias de Madrid, un cargo excesivamente modesto para un artista de su valía.

En ese ambiente transcurrieron varios años de aislamiento y de trabajo silencioso, hasta que en 1909 y 1910 se celebraron las Exposiciones Regional y Nacional de Valencia, en las que le fueron concedidos un Diploma de Honor y una Medalla de oro. Tras ese reconocimiento, de nuevo el trabajo incansable y reservado. Aunque la amargura y depresión del pintor crecían sin cesar, entre 1911 y 1912, Pinazo pinta algunas de sus obras más personales, la mayoría de ellas de pequeño formato, sobre tabla. Una buena muestra de estas obras se puede contemplar hoy en el Instituto Valenciano de Arte Moderno de Valencia, procedentes de una donación. En gene-

ral, estas obras se caracterizan por su factura directa y esbozada, su eficacia en la captación de la realidad cotidiana, su personalísima captación de la luz y su sorprendente economía de medios. Todas estas cualidades, tan alejadas de la grandilocuencia que caracterizaba una buena parte de la producción pictórica de estos tiempos, constituyen sin duda la aportación más personal e importante de este pintor valenciano. Pinazo murió en su casa de Godella en el año 1916, víctima de la bronquitis crónica que le acompañó durante muchos años de su vida.

4.8. JOSÉ BENLLIURE

José Benlliure Gil nació en Valencia en 1855. Su abuelo era un marinero del Cabañal. Su padre fue un modesto pintor decorador. Dos de sus cuatro hermanos, Juan Antonio y Mariano, fueron artistas, el primero de ellos pintor y el segundo un extraordinario escultor. José Benlliure estudió en las Escuelas Pías de Valencia, donde sus profesores alentaron sus inclinaciones artísticas. Más tarde se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, aunque no le convencieron demasiado sus métodos pedagógicos y abandonó sus estudios artísticos (aunque los completaría más tarde). Benlliure valoró mucho más las enseñanzas del pintor Francisco Domingo, de quien fue discípulo y amigo.

Aunque no consiguió el pensionado para ampliar estudios en Roma al que había optado, la Diputación de Valencia le concedió una ayuda económica para viajar a París, cuando apenas tenía diecisiete años. Tras una estancia en esta ciudad, durante la que estableció relación con varios artistas famosos de este tiempo, el pintor decidió regresar pronto a Valencia, donde se dedicó a estudiar y trabajar. En la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1876, Benlliure presenta su obra ***Descanso en la marcha***, con la que obtiene una tercera medalla, y en la que, como indica el título, una nutrida formación de soldados hace un alto en el camino para descansar. Este lienzo se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Poco tiempo después, José Benlliure pintó el lienzo titulado ***Escena del Calvario***, que obtuvo una medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1878. De acuerdo con las bases de la Exposición, el cuadro fue adquirido por el Estado, y con las 3.000 pesetas que recibió por él, el pintor viajó a Roma el año siguiente, donde alquiló un pequeño estudio muy cerca del que ocupaba en ese tiempo Ignacio Pinazo, que se encontraba también en aquella misma ciudad disfrutando de una pensión. En esa época, Benlliure alcanzó una gran fama internacional, conseguida a través de la exposición de sus obras en diferentes certámenes y galerías internacionales. De este tiempo es su lienzo titulado ***Una fiesta de iglesia en un pueblo de Valencia***. Más tarde, Benlliure regresa a Valencia para contraer matrimonio y el mismo día de su boda vuelve con su mujer a Roma, donde transcurrió una buena parte de su vida. En esta ciudad nacieron sus hijos (entre ellos, el excelente pintor José Benlliure Ortiz, que lamentablemente murió muy joven), llegando a ser Director de la Academia de España entre los años 1903 y 1913.

En una época muy anterior a ésta, Benlliure pintó obras tan conocidas como ***La lección de catecismo***, una escena que transcurre en la sacristía de una iglesia, donde un cura se esfuerza por enseñar el catecismo a un par de niños, y que se encuadra en un conjunto de escenas de género relacionadas con diferentes ambientes de iglesia y anécdotas sencillas y desenfadadas. Un contenido más trascendente tiene ***La visión del Coliseo***, un lienzo de enorme tamaño que se presentó en la Exposición Nacional de Madrid del año 1889, con el que el pintor consiguió una de sus primeras medallas, y que se exhibe actualmente en el vestíbulo del Museo de Bellas Artes de Valencia.

Las obras de Benlliure se centran fundamentalmente en los cuadros de historia, las escenas taurinas, las escenas costumbristas, los paisajes de exterior e interior e incluso los temas de carácter exótico. Es importante señalar que, cuando el pintor se marcha a Roma, ya había fallecido Mariano Fortuny, cuya producción pictórica le influyó poderosamente durante bastante tiempo, tanto en los temas tratados como en los aspectos formales. Algunos años más

tarde, hacia 1910, Benlliure depura y simplifica considerablemente su anterior estilo, centrándose sobre todo en las figuras, que el pintor plantea con enorme brillantez siguiendo los planteamientos propios del regionalismo, que entonces estaba empezando a abrirse paso en Valencia, y en cuya órbita conseguirá sus mejores obras.

La producción pictórica de José Benlliure se puede conocer de forma muy satisfactoria en Valencia gracias a las muchas obras que se conservan de este pintor (junto con las de su hermano e hijo) en el Museo de Bellas Artes y en la Casa Museo Benlliure de esta ciudad, situada junto al antiguo cauce del río, además de las que forman parte de diversas colecciones privadas. A título de ejemplo, entre las obras de José Benlliure que se guardan hoy en el Museo de Bellas Artes, podemos citar en primer lugar su **Tío Andreu de Rocafort**, un retrato de un campesino de esta localidad, que, al igual que otras obras de esta naturaleza no sólo interesa por sus cualidades pictóricas, sino por sus valores etnográficos. También habría que recordar su **Misa en la ermita**, en donde se muestra a un grupo de huertanos valencianos, hombres y niños, vestidos con las ropas tradicionales, y asistiendo con recogimiento a los oficios religiosos. Otro lienzo interesante de Benlliure es la titulada **Mi hija María en el jardín**, en la que retrata a su hija en el jardín de su casa, elegantemente vestida con un traje blanco y rodeada de flores y árboles frutales. En su obra **Carretero en la taberna**, el pintor representa a un joven huertano valenciano, situado en pie ante el mostrador de una modestísima taberna, que gira levemente su cuerpo para mirar y sonreír al espectador, al tiempo que en su mano derecha sostiene un porrón de vino. Finalmente, en su lienzo **Alameditas de Serranos**, el pintor nos ofrece una visión muy peculiar de este entrañable espacio ajardinado de Valencia, por el que pasean plácidamente algunas personas.

4.9. CECILIO PLA

Cecilio Pla Gallardo nació en Valencia en 1859 y falleció en Madrid en 1934. Después de pasar por la Escuela de Artesanos de Valencia, ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la

que coincidió con Joaquín Sorolla. Cuando apenas tenía veinte años de edad se trasladó a Madrid y poco tiempo después se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, al tiempo que asistía a clases privadas en el estudio de Emilio Sala, a quien, años más tarde, sucedió en la cátedra de Estética del color de dicha Escuela. En el año 1895 pintó un lienzo titulado **Lazo de unión**, en el que se representa una escena de interior con un matrimonio desavenido entre los que aparece una niña, y que es un adecuado exponente del interés del artista por la pintura social y de su maestría en el tratamiento de la luz. En el año 1900 consiguió una tercera medalla en la Exposición Universal de París.

Cecilio Pla es un importante pintor luminista valenciano, al que se suele considerar, con toda razón, como uno de los más claros representantes de la pintura modernista en Valencia. Se trata, en cualquier caso, de un artista con gran sensibilidad, que destacó sobre todo en sus actividades como ilustrador. Es interesante recordar que la sombra de Joaquín Sorolla pesó notablemente sobre toda su producción pictórica, pese a los esfuerzos del artista por escapar de esa influencia centrándose en la pintura de figuras femeninas y escenarios refinados. El célebre lienzo de **La mosca**, pintado hacia 1897 y conservado hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia, es una buena muestra del gusto del pintor por representar mujeres elegantes en ambientes sofisticados. El título de esta obra parece estar relacionado (probablemente con un doble sentido) con la presencia en ella de una diminuta mosca posada en la cortina que la dama está entreabriendo con sus manos, a la altura de su oreja derecha. El resultado de todo ello es una figuración atractiva con inequívocos aires modernistas, que fue muy alabada por la crítica y el público de aquellos años.

En este mismo Museo valenciano se conserva también el **Retrato de la esposa del pintor**, un lienzo pintado hacia 1914, en el que el pintor nos ofrece una excelente imagen de su mujer, elegantemente vestida, sobre un fondo de luz deslumbrante en la popular playa de Las Arenas de Valencia.



José Benlliure Gil
Misa en la ermita
Museo de Bellas Artes de Valencia

4.10. JOAQUÍN SOROLLA

Junto con la de otros pintores, la obra de Joaquín Sorolla Bastida llena todo el panorama de la pintura valenciana de finales del siglo XIX y principios del XX, una época de enorme esplendor artístico en estas tierras. No hay duda de que Sorolla fue un triunfador, avalado por innumerables éxitos, que ejerció una enorme influencia sobre sus muchos seguidores y cuyos ecos llegan hasta mediados del pasado siglo, tal vez hasta unos extremos excesivos. Junto con su amigo Vicente Blasco Ibáñez, este pintor forma parte de una de las más sólidas mitologías de los valencianos, explicable por el hecho de que estos dos personajes encarnan, como pocos, las cualidades, las po-

tencialidades y las limitaciones con las que se sienten identificados muchos valencianos.

Joaquín Sorolla Bastida nació en Valencia en 1863, junto a la plaza del Mercado, no lejos de la Lonja de Mercaderes. Dos años más tarde fallecieron sus padres, víctimas del cólera que entonces asolaba la ciudad. Joaquín y su hermana fueron recogidos por sus tíos maternos, que los cuidaron como hijos. Se tienen pocos datos sobre la niñez de Sorolla. Sin embargo, se sabe que en sus primeros pasos por la escuela le atraían más los lápices y los colores que los libros, apuntando a su futura profesión. En 1879 se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Su permanencia en esta Escuela se prolongó hasta 1881, participando en varias exposiciones y concursos. Ese año viajó a Madrid, donde visitó el Museo del Prado y entró en contacto con la pintura española del siglo XVII, que apenas conocía. En particular, el impacto que le produce la obra de Velázquez es tal que al año siguiente regresó de nuevo a la capital para copiar algunos de sus lienzos. Hay que señalar que la influencia del maestro sevillano es evidente en muchas de las obras del pintor.

A esta atracción hay que añadir la que Sorolla sintió en su etapa juvenil por los pintores valencianos de la generación anterior a la suya, entre los que hay que mencionar sobre todo a Francisco Domingo, Muñoz Degraín, Ignacio Pinazo y Emilio Sala. Es muy probable que el más importante de todos ellos, en el sentido indicado, fuera Pinazo, catorce años mayor que Sorolla, con quien comparte una forma diferente de plantear la pintura, basada en la ejecución al aire libre y un intenso amor por todo lo valenciano. Esta relación entre Pinazo y Sorolla se pone de manifiesto con una gran claridad en los pequeños formatos, tan prodigados por el primero de ellos.

A principios del año 1885 Sorolla viaja a Roma, gracias a una pensión de la Diputación Provincial de Valencia, ganada con su obra ***El crit del Palleter***. En Roma estudió con Francisco Pradilla y Emilio Sala. Desde dicha ciudad se traslada a París durante algunos meses, visitando sus museos y galerías. Fue allí donde Sorolla conoce el movimiento impresionista. Tras su matrimonio con Clotilde García, hija

de un conocido fotógrafo valenciano, Sorolla prorroga su estancia en Italia (concretamente, en la ciudad de Asís) gracias a otra beca. A su regreso a España, el pintor se instala definitivamente en Madrid.

Finalizada su etapa de formación, Sorolla dedica su atención al realismo social. Eran tiempos en los que, siguiendo modas foráneas, el tema social se imponía en los certámenes oficiales, hasta el punto de desbancar a los temas de historia, tan valorados hasta entonces. La obra más conocida del pintor en este género es sin duda ***¡Y aún dicen que el pescado es caro!***, pintada en 1884 y conservada actualmente en el Museo del Prado. En este lienzo, con el que el pintor obtuvo una Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1895, se representa una escena relacionada con un accidente laboral de pescadores. Se trata de una obra maestra, inspirada en el pasaje final de la novela *Flor de Mayo*, escrita por Blasco Ibáñez en aquellos años. Otra obra del género de realismo social es ***Triste herencia***, pintada por Sorolla en 1890 y conservada actualmente en la Fundación Bancaja de Valencia, en la que se representa, con una gran carga dramática, el baño en la playa valenciana de la Malvarrosa de unos niños inválidos, bajo la atenta mirada de un hermano de San Juan de Dios.

El trabajo de Sorolla como retratista se inicia en los años finales del siglo XIX, dejando al margen algunas obras de juventud de familiares y amigos. Su primer encargo oficial fue el ***Retrato de Don Benito Pérez Galdós***, realizado en 1894, y pintado de medio cuerpo, una fórmula muy usual en esta faceta de la actividad del pintor. Otro ejemplo de su gran maestría como retratista en esta época de su vida lo tenemos en el ***Retrato de María Teresa Moret, esposa de Beruete***, pintado en 1891 y conservado actualmente en el Museo del Prado. La mujer del pintor Aureliano de Beruete, amigo de Sorolla, se representa sentada en un sillón, ante un fondo oscuro y vestida con un elegante traje negro.

Sorolla había empezado a cultivar los temas costumbristas durante sus años de pensionado en Italia, utilizando sobre todo la acuarela. Sus primeras obras en este campo guardan alguna relación



Joaquín Sorolla
Paseo a orillas del mar
Museo Sorolla. Madrid

con la producción de Francisco Domingo y Mariano Fortuny, considerado en aquel tiempo como un maestro de este tipo de pintura. El costumbrismo de Sorolla tiene dos vertientes diferentes. Una de ellas está próxima al realismo social, aunque sin su carga dramática, y se orienta con cierta frecuencia hacia lo religioso o gracioso. La otra se enfoca claramente hacia el regionalismo valenciano, con escenas anecdóticas en las que las figuras visten a la usanza de la

época. Con el tiempo, y dentro de esta última vertiente, la temática de su pintura evolucionará hacia lo que podríamos denominar “costumbrismo marinerio”.

Una de sus primeras obras en este género es **La vuelta de la pesca**, con la que obtuvo una segunda medalla en el Salón de París de 1895 y que se encuentra hoy en el Museo de Orsay de esa ciudad. El costumbrismo marinerio se mantendrá en la obra del pintor hasta el final de sus días, con visiones muy variadas, y de él surgirán sus conocidos temas de playas. Entre las primeras realizaciones de este tipo, podemos mencionar sus **Pescadoras valencianas**, un lienzo que se caracteriza por los tonos fuertes de su paleta. Otras obras de este mismo género son las diferentes versiones de sus **Nadadores de Jávea**, en las que Sorolla alcanza cualidades insospechadas en los amarillos, verdes y cobaltos, en acusado contraste con los blancos de las crestas de las olas o los colores pálidos de los vestidos de las muchachas. Algo más tarde, Sorolla pinta su **Paseo a orillas del mar**, una obra de enorme calidad y muy apreciada por los especialistas, en el que el pintor retrata a su mujer y su hija María con todo el encanto de unos grandes velos que parecen flotar con el viento y con unos blancos portentosos en los trajes y la espuma del mar.

En el año 1906, Joaquín Sorolla veranea en Biarritz. En sus escenas de playa pintadas en estas costas atlánticas, la intensidad de su paleta se reduce considerablemente, algo bastante lógico teniendo en cuenta que la luz de estas tierras es mucho más suave que la del Mediterráneo, que puede llegar a ser casi cegadora. En ocasiones, el pintor busca en sus representaciones algunos efectos sorprendentes, como sucede en su lienzo **Contraluz en Biarritz**, en el que la figura de su hija María destaca sobre la agitada orilla del mar, dejando a su imagen casi en la penumbra, debido a la fuerte reverberación de las aguas del mar, que son las verdaderas protagonistas de esta composición.

Los temas de jardines se inician en la pintura de Sorolla en el verano de 1907, durante su estancia en La Granja de San Ildefonso.

En muchos de estos cuadros aparecen también algunas figuras humanas (generalmente, sus hijas). Sin embargo, será a partir del invierno de 1908, en Andalucía, cuando el tema de los jardines adquiere una mayor importancia en la producción del pintor. En estas obras, la intensidad de los colores disminuye, al tiempo que los contornos se desvanecen. Estas cualidades se aprecian con gran claridad en ***La alberca del Alcázar de Sevilla***, una obra realizada en 1910 y conservada en el Museo Sorolla de Madrid, o en sus diversos lienzos sobre los jardines de la Alhambra y el Generalife, en Granada, donde el pintor manifiesta su admiración hacia las fuentes y estanques de aquellos bellos entornos.

En estos mismos años, Sorolla sigue pintando retratos, algunos de ellos al aire libre, con fuertes ecos impresionistas. En este contexto hay que situar su ***Clotilde en la playa***, pintado en 1904, en el que la vivacidad de los colores y los contrastes lumínicos alcanzan cotas muy elevadas. Algo parecido se puede decir de sus varias versiones de su ***Grupa valenciana***, en la que las figuras de sus dos hijas, a lomos de un caballo enjaezado a la valenciana, se somborean a retazos, como si estuvieran protegidas por una vegetación abundante y el sol sólo pudiera llegar hasta ellas a través de pequeños huecos. Uno de los lienzos con este título se conserva hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

En la Hispanic Society of America, en Nueva York, se conservan unos cuarenta retratos pintados por Sorolla entre 1904 y 1920. Como ejemplo de estos trabajos, nos limitaremos a citar aquí el espléndido ***Retrato de Vicente Blasco Ibáñez***, pintado en el año 1906. Este escritor y político valenciano fue un amigo íntimo de Sorolla, aunque sus ideas políticas eran muy diferentes. Sorolla era partidario acérrimo de Alfonso XIII, en tanto que Blasco era un ferviente republicano, cuya vida privada escandalizaba al pintor. En este lienzo, Blasco se representa de pie, vistiendo un gabán negro, con el sombrero en una de sus manos y un gran cigarro puro en la otra. La composición vertical de este retrato refuerza con eficacia la imponente figura de

este personaje, a lo que contribuyen también los tonos ocres del fondo del cuadro.

Entre los retratos femeninos de esta misma época, cabe destacar sobre todo los que Sorolla realizó a su esposa. En particular, en su obra ***Clotilde con sombrero***, pintado en 1910, el pintor nos presenta a su mujer con el empaque de un gran retrato de salón, elegantemente vestida con un traje probablemente parisino y con sus hombros cubiertos con un suntuoso abrigo con cuello de piel. La cabeza de la retratada se cubre con un enorme sombrero con flores y plumas, que constituye la única nota de color en el lienzo.

Las conversaciones entre Sorolla y el magnate Archer Milton Huntington, presidente de la Hispanic Society of America debieron iniciarse con ocasión de la segunda visita del pintor a los Estados Unidos. Como consecuencia de estos contactos, Sorolla recibió el encargo de realizar una gran decoración destinada a la parte alta de los muros de la biblioteca de esta institución. Tras completar algunos bocetos de la obra, a finales de 1911 se firmó un contrato por ambas partes para que el pintor llevara a cabo un trabajo sobre las tierras de España, en un plazo de cinco años. Esta obra consistiría en catorce grandes lienzos al óleo con unas dimensiones totales de tres metros de alto por setenta metros de longitud, más o menos, por la que Sorolla recibiría un pago de ciento cincuenta mil dólares. En la denominada ***Visión de España***, el pintor ofreció una visión muy personal de las diferentes regiones españolas. Alejándose de la imagen tópica de nuestro país tan frecuente fuera de nuestras fronteras, la obra de Sorolla se inspiró en los auténticos tipos populares, en sus vestimentas y en sus costumbres más tradicionales. Para conseguir ese objetivo, el pintor no sólo tuvo que documentarse concienzudamente, sino que viajó durante ocho largos años por todo el país, tomando notas, realizando numerosos bocetos o incluso pintando in situ los propios paneles. Los lienzos que componen esta obra, con títulos tales como *La fiesta del pan en Castilla*, *Tipos aragoneses*, o

Grupas valencianas, deben ser considerados como la obra cumbre de Sorolla. Este ímprobo trabajo concluyó finalmente en 1919 y absorbió la mayor parte de su actividad durante todo el tiempo que duró su realización.

En 1920, Joaquín Sorolla sufrió un importante ataque de hemiplejía. Los intentos de recuperación resultaron fallidos, pese a los cuidados de su familia. En agosto de 1923, a la edad de sesenta años, el pintor falleció en Cercedilla. Sus restos mortales fueron trasladados rápidamente a Valencia, donde, tras ser recibidos apoteósicamente por los valencianos, fueron enterrados.

4.11. ANTONIO FILLOL

Antonio Fillol Granell nació en Valencia en 1870 y falleció en Castelnovo en 1930. Casi toda la producción de este pintor estuvo dedicada a temas y costumbres valencianas, hasta el punto de que hoy está considerado como uno de los máximos representantes del regionalismo pictórico valenciano.

Este es el caso de su lienzo ***La novia***, que se conserva actualmente en el Ayuntamiento de Valencia, en el que se representa una escena típicamente costumbrista, resuelta con un naturalismo luminista de impecable factura. Algo similar podemos decir de su obra titulada ***Huertana***, que se guarda también en el Ayuntamiento de Valencia, en la que se muestra el busto de una labradora valenciana con un cesto de frutas. La elección de estos temas conecta sin duda con los gustos de la burguesía de la época hacia la faceta más agradable de la vida rural. Es importante señalar también que en ambas obras, el realismo, el dibujo y la técnica se anteponen al color

Durante su época como estudiante de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, Antonio Fillol fue alumno de Ignacio Pinazo. En la Exposición Nacional de 1895, el pintor obtuvo una segunda medalla con su obra titulada ***La gloria del pueblo***, que fue adquirida en su momento por el Estado y que ahora se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia. El tema de este lienzo se refiere a la llegada a

su pueblo natal de un importante personaje nacido en el mismo (tal vez un ministro o un diputado a Cortes). El personaje acaba de bajar de un carruaje tirado por caballos y está abrazando a sus ancianos padres. Los vecinos del pueblo, encabezados por el alcalde, el señor cura y el maestro, acompañados por una pequeña banda de música, acuden a recibirlo.

Otra obra de Fillol en este museo es la titulada ***Después de la refriega***. Se trata de un lienzo cargado de dramatismo, pintado en el año 1904.

Fillol fue contemporáneo de Sorolla y uno de sus más fieles seguidores, como lo demuestra el hecho de que abandonara el Círculo de Bellas Artes de Valencia (en el que entonces trabajaban Pinazo y sus discípulos) con el fin de seguir su formación en la asociación conocida con el nombre de Arte y Letras, a la que Sorolla estaba vinculado. Calmados los ánimos, y tras la desaparición de esta última asociación, todos los pintores valencianos de la época, más allá de sus gustos y tendencias personales, coincidieron de nuevo en el Círculo de Bellas Artes, del que Antonio Fillol llegó a ser presidente. El pintor llevó a cabo una intensa actividad docente en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, sita en la Avda. del Reino de Valencia. También impartió la asignatura de dibujo en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de esta ciudad.

A lo largo de su vida, Fillol obtuvo numerosos premios y recompensas, entre las que habría que destacar la medalla de oro obtenida en la Exposición Internacional de Chicago con el lienzo ***La ropavejera***, que fue adquirido por un coleccionista norteamericano. Concurrió también a la Exposición Internacional de la República Venezolana, donde presentó el lienzo titulado ***Almas vírgenes***.

4.12. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA RENOVACIÓN

Ante todo, nos parece importante señalar que la transición entre el siglo XIX y el siglo XX no supuso ninguna ruptura drástica en la escena pictórica valenciana. De hecho, casi todos los maestros que

imprimieron carácter a la pintura de estas tierras durante las últimas décadas del siglo XIX continuaron en plena actividad hasta bien entrado el siglo siguiente, sin que se produjeran cambios significativos en su trabajo. En este sentido, habría que recordar que Emilio Sala falleció en 1910, Ignacio Pinazo en 1916, Francisco Domingo en 1920, Joaquín Sorolla en 1923, Antonio Muñoz Degrain en 1924, Antonio Fillol en 1930 y José Benlliure, muy longevo, en 1937.

En el cambio de siglo, los pintores valencianos se encuentran inmersos en una sociedad pequeño burguesa, dependiente económicamente de la tierra y del mar, con un bajo nivel de industrialización. La gran mayoría de los artistas valencianos dirige la mirada hacia su propio entorno, y salvo alguna excepción, no se plantean problemáticas sociales. Lo que más abunda y se valora en este tiempo es la pintura amable y galante, la belleza de los paisajes, los interiores de las casas acomodadas y los retratos. Evidentemente, estamos muy lejos de las tendencias del postimpresionismo, del delirio cromático de los *fauves* que inunda los salones parisinos de principios de siglo o de la pintura cubista que introduce Picasso con *Les demoiselles d'Avignon* y que supuso una verdadera revolución en el panorama del arte moderno occidental.

La consolidación del naturalismo valenciano en los inicios del siglo XX cuenta con representantes tales como **Ramón Garrido Méndez** (1870-1940), que cultivó la pintura costumbrista, en la que se advierten los ecos de Benlliure, y sobre todo las obras de temática religiosa, **Manuel Sigüenza Alonso** (1870-1964), discípulo de Ignacio Pinazo y buen paisajista, con realizaciones sencillas y sin grandes complicaciones técnicas, o **Vicente Gómez Novella** (1871-1956), que estudió igualmente con Pinazo y que fue un artista muy polifacético, con aportaciones a la decoración, el muralismo y la fotografía, destacando también como retratista y pintor de temas costumbristas.

Hasta la década de los años treinta, en la pintura valenciana se siguen produciendo los últimos coletazos del regionalismo sorollista,

presente no sólo desde el punto de vista técnico, caracterizado fundamentalmente por la rapidez de ejecución y la pincelada gruesa y sin retoques, sino también por los temas representados, en los que abundan las escenas de playa y al aire libre. Es importante recordar que Sorolla introdujo una forma de pintar muy personal, que nada tenía que ver con el impresionismo, pese a sus innovaciones en el color y al indiscutible protagonismo que alcanza la luz como vehículo de exaltación de sus incomparables escenas marineras, y que tuvo una fiel y abundante nómina de seguidores entre los pintores valencianos de esos años.

Como es natural, lo que acabamos de manifestar no debería llevarnos a la conclusión de que el panorama de la pintura valenciana en estos tiempos fuera homogéneo, ni mucho menos que su producción fuera la única referencia de las generaciones más jóvenes. Es importante recordar, por ejemplo, que algunos seguidores de Sorolla evolucionaron hacia la pintura modernista, un proceso marcado fuertemente por sus relaciones con Cataluña o sus viajes a París. Dentro de estos pintores podríamos destacar el nombre de **Francisco Pons Arnau** (1886-1953), yerno de Sorolla, que cultivó la pintura de paisajes, flores y retratos, presentados a veces con aires inequívocamente modernistas. Probablemente lo mejor de su producción pictórica son los paisajes nevados de la sierra de Guadarrama. Otra figura destacada del modernismo valenciano es **Genaro Palau Romero** (1868-1933), al que es oportuno recordar ahora por su actividad como ilustrador y sus lienzos de paisajes, que recuerdan las obras de Santiago Rusiñol, con quien mantuvo amistad. Fue catedrático de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Una buena parte de la producción del castellonense **Rafael Sanchis Yago** (1891-1974) aparece también vinculada al modernismo. Esta cualidad se puede apreciar con gran claridad en los retratos que pintó en Estados Unidos y en España durante los años veinte y treinta, así como en sus cuadros de jardines, un género que cultivó con gran maestría. Otro nombre a mencionar es el de **Julio Peris Brell** (1866-

1944), gran amigo de Sorolla y notable pintor de temas costumbristas (con abundantes barracas, alquerías y huertos), así como paisajes y bodegones, sin olvidar su maestría en el retrato. Todas sus obras se caracterizan por la riqueza del colorido.

A la misma generación que los que acabamos de mencionar pertenece **Juan Bautista Porcar Ripollés** (1889-1974), nacido en Castellón y que, al igual que otros pintores castellonenses de estos tiempos, cultivó el género del paisaje con cualidades muy personales, en las que a veces se manifiestan algunos ecos impresionistas. Sus obras dedican una gran atención a las nubes, generalmente instaladas en espacios ilimitados, y hacia la sencilla prosa de los suelos, con campos, rocas, rastros y arboledas. Los paisajes de este pintor se sitúan frecuentemente en los suburbios de las ciudades o en sus zonas portuarias, con pasos a nivel, carreteras, cruces de caminos y arrabales. En estos lienzos llama especialmente la atención la presencia de altos postes eléctricos o telegráficos, que tal vez actúan como elementos dinamizadores del conjunto, aumentando la sensación de perspectiva.

En convivencia con el sorollismo, comienza a desarrollarse la vanguardia valenciana, bajo el influjo de las vanguardias europeas, aunque ciertamente los inicios de estos movimientos no fueron fáciles. A principios de los años veinte, las nuevas generaciones de artistas, alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, se esfuerzan por desvincularse de los tópicos costumbristas y por identificarse con los movimientos pictóricos europeos de estos tiempos, con la intención de superar el carácter decimonónico que todavía predominaba en la pintura valenciana de estos años. El primer problema con el que se enfrentaron estos jóvenes pintores fue la ausencia de medios de comunicación colectivos donde manifestar sus ideas e inquietudes. Pese a todo, hoy podemos encontrar algún testimonio gráfico de esas primeras manifestaciones en algunas revistas de la época como *Orto*, *Nueva Cultura* o *La Semana Gráfica*.

Nos parece importante señalar que la introducción de las vanguardias en la pintura valenciana se tradujo en un rechazo o aleja-

miento del público de las realizaciones de algunos de sus primeros representantes. Esta actitud, que se mantuvo durante mucho tiempo, estaba motivada por el carácter experimental y excesivamente intelectual de muchas de estas obras, aunque no debieron ser ajenas a ella las tremendas críticas que estas nuevas generaciones de pintores suscitaban en los pintores anclados todavía en el academicismo y aferrados a una estética que nada tenía que ver con las innovadoras corrientes artísticas que recorrían Europa en ese tiempo.

Entre los integrantes de la vanguardia valenciana de los años treinta hay que recordar, entre otros, el nombre de **Enrique Climent Palahí** (1897-1980), que, tras una etapa de formación en la Escuela de San Carlos, se desplazó a Madrid y París, donde estableció sus primeros contactos con las vanguardias. Durante los años de la República y de la guerra civil, fue un activo defensor de la renovación artística. Tras la contienda, se exilió a Méjico, donde realizó gran parte de su producción artística. Otro representante destacado de las nuevas tendencias pictóricas en estos tiempos fue Pedro Sánchez García, conocido como **Pedro de Valencia** (1902-1971), que inició su formación artística de la mano de José Benlliure, y que en su juventud fue un notable pintor de paisajes, en los que le gustaba incluir figuras masculinas. A partir de los años cuarenta, se inclinó hacia los ambientes marineros, aunque rompiendo claramente con la herencia de Sorolla. Recordemos que las primeras obras de Genaro Lahuerta López (1905-1986) supusieron también una ruptura clara con el sorollismo, al tiempo que manifestaban su inclinación hacia el expresionismo, con la inclusión de algunas propuestas derivadas del cubismo y el surrealismo. Los tres artistas que hemos citado aquí formaron parte del grupo conocido como Los Ibéricos, participando en algunas de sus exposiciones colectivas.

Para completar estas breves pinceladas, había que insistir en que, tras la proclamación de la República (1931), la actividad artística en Valencia, al igual que en otras regiones de nuestro país, se vio notablemente incrementada. En cualquier caso, los pintores más

comprometidos renunciaron a las puras especulaciones estilísticas para utilizar su trabajo como instrumento de acción política. En este sentido, su arte se hace mucho más realista, en un esfuerzo por transmitir mensajes más directos y fáciles de comprender. Como es natural, con el inicio de la guerra civil, estas tendencias se acentuaron notablemente, como se puede comprobar en publicaciones y revistas como *Nueva Cultura*, *Orto*, *Estudios*, *Cuadernos de Cultura* o *Nostra Novela*, o en la impresionante cantidad de carteles que se producen durante el conflicto, conservados hoy en numerosas colecciones públicas y privadas. Uno de los artistas valencianos más representativos de estos tiempos es **José Renau Berenguer** (1907-1982), pintor, cartelista, muralista y fotomontador, probablemente uno de los artistas más significativos de su época. En sus primeros tiempos se interesó por el *Art déco* y el surrealismo. En 1936 fue nombrado director general de Bellas Artes. Participó en el montaje del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París. Sus famosos carteles de guerra destacan por su indudable calidad e impacto visual. El realismo, la funcionalidad y la toma de conciencia política son las características que orientaron toda su producción artística, en la que los fotomontajes ocupan un lugar muy destacado. Entre los artistas valencianos comprometidos políticamente habría que recordar también a **Arturo Ballester Marco** (1890-1981), pintor, cartelista e ilustrador, en cuyos trabajos iniciales se aprecia la influencia de Sorolla, Casas y el modernismo. Casi toda su actividad se desarrolló en el campo de la ilustración. Tras la guerra fue completamente marginado y sus obras ya no tuvieron la gran calidad que las había distinguido en los años precedentes. Otro nombre a mencionar en este contexto es **Juan Borrás Casanova** (1909-1987), amigo de Renau y de otros jóvenes artistas que trataban de sobrevivir en un ambiente dominado por los grandes maestros consagrados. Junto con otros artistas republicanos, este pintor tomó parte en la Exposición Internacional de París de 1937. Al finalizar la guerra civil tuvo que exiliarse en Hispanoamérica, aunque regresó a España en los años sesenta. Para concluir, habría que recordar también a **Rafael Pérez**

Contel (1909-1990) un notable pintor y escultor. Después de una etapa de formación en la Escuela de San Carlos de Valencia, marchó a Madrid, donde contactó con los artistas de vanguardia de la capital. En coherencia con sus ideas, tuvo un papel muy destacado en las tareas de difusión cultural y propaganda durante la guerra civil. Después de la contienda fue encarcelado, aunque años más tarde pudo reanudar su trabajo como profesor de instituto y artista inquieto. Tras décadas de silencio y olvido casi absolutos, muchos de los autores a los que estamos refiriéndonos aquí han sido reconocidos en estos últimos años.

En los apartados siguientes vamos a hablar con algo más de detalle de tres pintores valencianos muy significativos dentro del contexto que hemos esbozado en este apartado. Nos referimos a José Mongrell, Manuel Benedito y Genaro Lahuerta. Los dos primeros nacieron en 1870 y 1875, en tanto que el tercero lo hizo en 1905. En consecuencia, su actividad tiene lugar básicamente durante la primera mitad del pasado siglo, aunque en algún caso supera ese periodo. Junto con lo expuesto anteriormente, confiamos en que esta selección ayude a proporcionar una imagen adecuada sobre las características básicas de la pintura valenciana en esos años.

4.13. JOSÉ MONGRELL

Tanto en vida de Sorolla como después de su fallecimiento (1923), la producción de sus seguidores se caracteriza sobre todo por la proliferación de los temas relacionados con los espacios abiertos, el mar y las playas, así como por los alardes de rapidez en la realización de sus obras y por la utilización de pinceladas gruesas y sueltas. Los llamados sorollistas constituyen un grupo de artistas, bien dotados y dominadores de la técnica, que se acercaron a Sorolla por admiración hacia su persona o su obra, aunque tal vez tengan el defecto de anclarse en la reiteración de los temas y los motivos cultivados por su maestro (pescadores, playas, labradores, huertas, etc.), sin profundizar demasiado en el contenido real de esos entornos valencianos.

En este contexto, es necesario dedicar una especial atención a la figura de José Mongrell Torrent, nacido en Valencia en 1870 y fallecido en Barcelona en 1937, que cursó estudios en la Escuela de San Carlos de Valencia, donde fue discípulo de Ignacio Pinazo y Joaquín Sorolla. Cuando concluyó esta etapa de formación, trabajó durante algún tiempo en la conocida litografía Ortega, de la ciudad de Valencia, famosa por sus producciones de carteles relacionados con el mundo taurino y otros actos festivos o culturales. Poco tiempo después, Mongrell comenzó a recibir algunos encargos importantes, entre los que habría que destacar la realización de los bocetos para los **Mosaicos del Mercado de Colón de Valencia**, que ahora podemos contemplar en todo su esplendor en la fachada que recae a la calle de Jorge Juan, en los que el pintor plasma algunos tópicos de los labradores y rincones de la espléndida huerta valenciana. Algo similar se podría decir de los **Mosaicos de la Estación del Norte de Valencia**, en los que Mongrell incide de nuevo en la temática del regionalismo valenciano, interpretada con grandes dosis de luz y de cromatismo. Hay que recordar que estos edificios ocupan un lugar especialmente destacado entre las abundantes realizaciones de la arquitectura modernista valenciana.

En esta breve reseña, merece una mención especial el trabajo de José Mongrell como excelente cartelista y dibujante, con un estilo inequívocamente modernista, que le granjeó un enorme prestigio a principios del siglo XX. De hecho, se puede afirmar que es el único pintor valenciano que se instala con absoluta claridad en el corazón de la pintura modernista. Además de las obras a las que acabamos de referirnos, esta cualidad se pone de manifiesto en los muchos **Carteles** que realizó para la Exposición Regional de Valencia (1909), así como para las ferias de Valencia y Játiva, entre otros trabajos.

Mongrell vivió durante más de seis años en la ciudad de Cullera, donde trabajó intensamente en la realización de obras de temática regionalista, que se distinguen sobre todo por la presencia de algunos arquetipos valencianos y por la utilización de la luz, en ocasiones un tanto excesiva. En ambos sentidos, se puede decir que Mongrell es

el pintor que más se parece a Sorolla. Sus obras se distinguen por la fuerza de su pincelada y por sus colores brillantes, siendo muy apreciadas sus escenas de playa y sus paisajes marineros, en los que los recuerdos del maestro son más que evidentes. Entre sus muchas obras de este género, mencionaremos su ***Bañista en la barca*** y ***Entre las redes***.

Además de las cualidades anteriormente mencionadas, la producción pictórica de Mongrell se caracteriza por su proximidad al modernismo y al decorativismo. Su obra ***Las agudoras*** es ejemplo de un regionalismo amable, dentro de lo que podríamos denominar “la España blanca”. En este lienzo se representa a dos mujeres montadas a lomos de un borrico que transporta unos cántaros. En esta obra destaca un tratamiento muy abocetado del paisaje que sirve de fondo a la escena, caracterizado por su extremada aridez. En la obra titulada ***Que viene la tormenta***, inscrita también en un regionalismo sin estridencias, se representa un paisaje solitario, con una campesina tirando de un borrico enjaezado con albardas, al que parece estar apremiando ante la llegada inminente de una tormenta.

Mongrell obtuvo una cátedra en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, lo que dio lugar a su traslado definitivo a esta ciudad. Una de sus realizaciones más significativas desde el punto de vista decorativo se encuentra en el ***Salón de Recepciones de la Diputación Provincial de Barcelona***, teniendo como figura principal a la Virgen de Montserrat.

Mongrell recibió numerosas recompensas en exposiciones de Valencia, Madrid y Barcelona. En cualquier caso, y pese a sus limitaciones, es evidente que estamos ante un pintor de cualidades pictóricas notables, aunque no se puede dejar de reconocer que su producción quedó excesivamente anclada en la estela de Sorolla. Sus lienzos se encuentran hoy en numerosos museos y colecciones institucionales y privadas.

4.14. MANUEL BENEDITO

Manuel Benedito nació en Valencia en 1875. A los trece años de edad se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal, donde estudió bajo la dirección de Salvá y Vila. En 1896, tras concluir sus estudios, se marchó a Madrid, con el fin de estudiar con Joaquín Sorolla, al que consideró su maestro, y de quien siempre habló con admiración. Un año después pintó ***El forn de Benicalap***, una obra enmarcada en el costumbrismo valenciano, en el que se hacen algunas concesiones a la anécdota amable.

Entre los años 1900 y 1904 estuvo pensionado en la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Durante esta estancia viajó por Italia, permaneciendo varios meses en Venecia. En este tiempo viajó por Francia, Bélgica y Holanda. Continuando con su periplo europeo, Benedito visita más tarde Bretaña, unas tierras muy frecuentadas por los pintores de la época. Allí realiza una extensa serie de cuadros. Después se enfrenta al paisaje y a los temas castellanos en Salvatierra de Tormes. En 1909 se marcha a Holanda, fijando su residencia en Volendam, donde pinta algunas obras que figuran entre lo más importante de su producción. Durante dos años mantiene un estudio en París, donde trabajó intensamente durante algún tiempo.

Académico de Bellas Artes de San Fernando y de San Carlos, miembro de la Hispanic Society y de varios museos e instituciones, Manuel Benedito es autor de una extensa producción (formada básicamente por retratos, paisajes, bodegones y composiciones costumbristas), a través de la que intentó reflejar sus ideas artísticas, relacionadas con la tradición de la mejor pintura española (con claras referencias a Velázquez y Goya), en la que encontró la inspiración necesaria para hacer una representación del natural equilibrada, técnicamente virtuosa y con momentos de indudable inspiración y sensibilidad. Sustituyó a su maestro Joaquín Sorolla como profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de la que algún tiempo más tarde llegaría a ser Director. Trabajador infatigable, pintor de enorme éxito, no cesó de pintar hasta su muerte, ocurrida en Madrid

en 1963. Su producción ha merecido el reconocimiento internacional, consiguiendo una larga serie de medallas y honores de todo tipo.

En el año 2005 se celebró en el Museo de Bellas Artes de Valencia una exposición antológica sobre este pintor valenciano, en el que se expusieron un centenar largo de sus obras de todas las épocas. Esta exposición se abrió con un espléndido **Autorretrato** del pintor, realizado en 1902. Se trata de una obra de sobria paleta, a base de tonos oscuros. El pintor aparece representado aquí en una composición de tres cuartos, mirando al espectador.

Como obras representativas de la etapa de Manuel Benedito en Bélgica, podemos mencionar su **Mercado de Brujas** (1903), que nos ofrece una atractiva descripción del ambiente cotidiano de las calles de esta ciudad, con fachadas estrechas y amplios tejados. La ejecución de esta obra transmite con gran eficacia la sensación de movimiento y el bullicio propios de ese entorno, representados bajo una luz tenue y rojiza (tan diferente de la mediterránea), que encontramos también en otros de sus cuadros de esta época. Durante su estancia en estas tierras, Benedito pintó también algunos cuadros de interiores, de los que su **Interior belga** (1902) es un buen exponente. En contraste con la obra anterior, el ambiente reflejado en este lienzo se caracteriza por la quietud y la calma. La actividad está centrada ahora en una madre que entretiene a su hijo, bajo la mirada de su abuelo, mientras una anciana sigue entregada a sus labores de costura. Aunque predominan los colores terrosos, destaca aquí la presencia de algunas pinceladas de tonos muy vivos, como contrapunto.

Durante su posterior estancia en Holanda, Manuel Benedito pintó obras tan interesantes como sus **Lecheros holandeses** (1909), en donde se recrea la poética de lo cotidiano en las calles de Volendam, con sus típicas fachadas de ladrillos rojos contrastando con los verdes de puertas y ventanas. En este entorno destacan con fuerza las figuras de dos lecheros que atraviesan la calle ataviados con sus indumentarias tradicionales, transportando dos cubos y una jarra, de latón y loza, con calidades perfectamente conseguidas.

Tras su regreso a España, Benedito pasa algún tiempo en Andalucía, en donde realiza numerosos lienzos con paisajes, retratos y escenas de caza, a la que el pintor era muy aficionado. Probablemente la obra más conocida de esta época sea **La vuelta de la montería** (1913), pintada en el cortijo cordobés de un amigo. En primer término aparece la figura del montero mayor, retratado con toda la impedimenta propia de un cazador, reproducida con detalle. El pintor se recrea también en la representación de los perros de diferente pelaje y en una cuidadosa descripción del suelo y la vegetación. Al fondo se muestra un paisaje de gran profundidad y un celaje en el que las nubes alternan con el azul.

En estos mismos años, Benedito pinta también muchos retratos, siempre de gran calidad. Entre este tipo de obras, podemos citar su **Castiza** (1912), en el que la figura de una mujer domina toda la composición, destacando sobre la luminosa calle de un pueblo. Esta figura femenina seduce por la magia de sus ojos y la belleza de su rostro, adornado con un gracioso bucle. Es interesante señalar que, en sus retratos, Manuel Benedito se muestra más influenciado por el ejemplo expresionista y crudo de Zuloaga que por la filosofía positiva y la energía vital de su maestro Joaquín Sorolla. Otro excelente retrato de Benedito es el de la **Señora de Moncada** (1917). En esta obra, el pintor utiliza el mismo esquema de David, basado en los modelos propios de la Roma republicana. Esta señora aparece tendida en un diván, con los pies descalzos, el escote que se abre hasta donde comienzan los senos, y los cabellos revueltos cortados a la moda de aquellos años. En este cuadro destaca sobre todo la delicadeza del rostro de la retratada, que sostiene en sus manos una naranja, tal vez incluida aquí como símbolo de fecundidad y prosperidad.

Otro género abundantemente presente en la producción de Benedito son los paisajes, muchos de los cuales se relacionan con la ciudad de Valencia y sus alrededores próximos. Algunas de estas obras fueron realizadas cuando el pintor apenas tenía dieciocho años, como es el caso de su **Playa de Valencia**, en donde nos presenta



Antonio Fillol
La gloria del pueblo
Museo de Bellas Artes de Valencia

una panorámica de esta zona llena de luz y color, en la que la mancha es la principal herramienta de esta pintura llena de frescura y que recuerda inevitablemente a algunas de las obras de Sorolla y Pinazo. Otra obra de este tiempo es la titulada **Las Arenas**, en la que se recoge una vista de este popular balneario de la playa de la ciudad, fundado a finales del siglo XIX y que pronto se convirtió en uno de los lugares de esparcimiento preferidos por los valencianos. La pincelada es rápida y segura, estando ejecutada a través de pequeñas manchas plenas de luminosidad y colorido. En 1898, Benedito pinta el lienzo titulado **Interior de alquería valenciana**, en el que la sucesión de unas zonas sombreadas y otras iluminadas en el exterior ayuda a conseguir la sensación de profundidad necesaria para representar el interior de esta típica vivienda de la huerta valenciana. Nueve años

más tarde, realiza la obra titulada **Requiebro**. No hay duda de que estamos ante un tema costumbrista, aunque se aleja bastante del realismo decimonónico valenciano, en el que habría que destacar la utilización de una técnica de factura rápida con una notable sutileza del colorido. La valenciana representada en este lienzo lleva una bandeja con frutas, un elemento que enfatiza la sensualidad de la escena.

Durante las décadas siguientes, Benedito siguió practicando todo tipo de géneros, con una producción en la que se incluyen los temas costumbristas, los paisajes, los bodegones y los retratos. Bastará con mencionar aquí, a título de ejemplo de esta producción, su lienzo titulado **Granadas**, en el que se pone de manifiesto cómo el pintor trata el bodegón como si fuera un retrato, dotando de entidad plástica a objetos colocados de manera un tanto libre. En esta ocasión, el pintor dispone sobre una mesa un jarrón de cristal repleto de granadas, junto a una cerámica de loza decorada con trazos azules y tres granadas sueltas. Por lo que se refiere a los retratos, podemos mencionar el del **General Weyler**, pintado en 1915, en el que ofrece un espléndido estudio de la cabeza de este general valenciano conocido por su actuación como capitán general en la isla de Cuba entre los años 1896 y 1897, durante los que llevó a cabo una terrible represión contra los independentistas. Este lienzo llama la atención por la caracterización enérgica del retratado, cuya mirada parece estar desafiando al espectador. Los encargos de retratos recibidos por el pintor tras finalizar la guerra civil fueron abrumadores. Como es natural, estos retratos muestran una clara evolución en la estética del pintor, tanto en la composición como en la técnica utilizada. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en el retrato de **Gregorio Marañón**, pintado en 1954, en el que este pensador se representa con un libro entre las manos. La figura se muestra algo escorzada sobre un fondo neutro, en el que parece insinuarse una pintura. El retratado viste un traje negro, con un cuello de camisa blanco. Manuel Benedito falleció en Madrid en 1963.

4.15. GENARO LAHUERTA

Genaro Lahuerta López nació en Valencia en el año 1905 y falleció en esta misma ciudad en 1985. Comenzó sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia. En 1919 se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Al finalizar sus estudios, trabajó como ilustrador para algunas revistas de la época. En aquellos años dio también clases de pintura.

En 1928 presentó su primera exposición en la Sala Blava de Valencia y al año siguiente en la Sala Parés de Barcelona. En estas exposiciones participó también su amigo Pedro de Valencia. En estos tiempos, y hasta el inicio de la guerra civil, la producción de este pintor se orientó claramente en la órbita de las vanguardias, incorporando las figuraciones expresionistas y varias propuestas heredadas del cubismo, unidas a algunos recuerdos surrealistas. Su serie ***Suite española*** es una colección de obras en las que aborda los temas tópicos del regionalismo, aunque lo hace reconduciendo el espacio según una concepción diferente a la simple perspectiva. Esta misma cualidad se aprecia en otras de sus producciones de este tiempo, entre las que habría que destacar ***El milagro del Cristo del Grao***, pintado en 1931 y tal vez uno de sus lienzos más bellos. En estos mismos años, Genaro Lahuerta realizó una extensa serie de retratos de indudable calidad, entre los que podemos recordar los de Max Aub (1931), Rafael Duyos (1933) y Alejandro Gaos (1935). Con el ***Retrato de Max Aub*** el pintor obtuvo una Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. Participó también en exposiciones celebradas en diferentes ciudades europeas, como Oslo, Copenhague, Berlín y Venecia. Estamos en un periodo con muchos contactos internacionales, que hacían presagiar un brillante futuro de este pintor en el seno de las corrientes de la modernidad.

Sin embargo, la guerra civil primero y el aislamiento de España del resto del mundo más tarde, truncaron todas estas expectativas. De hecho, el final de la guerra civil supuso un cambio de rumbo muy importante en la trayectoria de este pintor, probablemente uno de



José Mongrell
Las aguadoras
Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo

los más importantes de su generación (José Renau estaba ya en el exilio). Aunque Genaro Lahuerta no se incorporó a las directrices estéticas impuestas por el régimen franquista, sí que abandonó en parte su interés por las tendencias estéticas de la vanguardia, para llegar a una pintura estrechamente vinculada a la realidad perceptiva. En realidad, el pintor optó por elaborar una cierta síntesis entre estas dos alternativas, que se tradujo en una pintura un tanto dubitativa, aunque de notable calidad.

Su realización más importante de esta época fue su **Retrato de Azorín**, realizado en 1948 y con el que consiguió una primera



Manuel Benedito
La vuelta de la montería
Fundación del Banco de Santander. Madrid

medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año. En este cuadro extiende las tonalidades de su paleta, incluyendo los ocre, amarillos y verdes. La figura del escritor se sitúa en un espacio familiar, cálido y culto. En estos mismos años, el trabajo de Lahuerta es muy intenso, pintando infinidad de cuadros de retratos, bodegones y marinas, que son siempre acogidos con gran éxito.

En el año 1949 Genaro Lahuerta fue nombrado catedrático en la Escuela de San Carlos de Valencia, llegando más tarde a ser director de la misma. En 1953 el gobierno le concedió una beca para que pintara en el Sahara Español. Durante varios meses realiza en

aquellas tierras un intenso trabajo, pintando un centenar de lienzos, seducido por el atractivo de sus gentes y la fuerza plástica de sus espacios abiertos. De este trabajo, nos limitaremos a mencionar aquí su obra ***Mujeres saharauis***, pintada en 1953. Un rasgo generalizado de esta serie de trabajos es su vivacidad cromática, a base de bermellones, verdes, violetas, ocre y azules, una característica que el pintor conservará durante el resto de su larga vida, y que se manifiesta sobre todo en sus paisajes, género al que se dedicó de forma preferente a partir de los años sesenta. Sus paisajes son de una extraordinaria calidad, recordando en ocasiones su pasión por la obra de Cézanne y Matisse, sin excluir algunos ecos del fauvismo y del cubismo.

Genaro Lahuerta fue académico de la Real Academia de San Carlos de Valencia, de San Jorge de Barcelona, de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y de San Fernando de Madrid. Además de numerosas distinciones y premios, la Academia de las Artes, Ciencias y Letras de París le concedió su Medalla de Oro y en España el Ministerio de Educación y Ciencia le otorgó la Medalla al Mérito de las Bellas Artes. En 1985, dos años después del fallecimiento del pintor, la Diputación Provincial de Valencia le dedicó una interesante exposición retrospectiva. Más recientemente, en el año 2005, con ocasión del centenario de su nacimiento, tuvo lugar una importante exposición antológica sobre la obra de este pintor en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

4.16. LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

La ideología estética del franquismo, fundamentada en el retorno de un casticismo conformista, supuso la desconexión total de la pintura valenciana con el panorama internacional. Tras los movimientos de renovación artística que se produjeron durante los años de la República, se impuso por activa o por pasiva un regreso al pasado. Las pautas del nuevo régimen reincidieron en el costumbrismo, alentaron las propuestas naturalistas más anacrónicas y, lo que es peor,

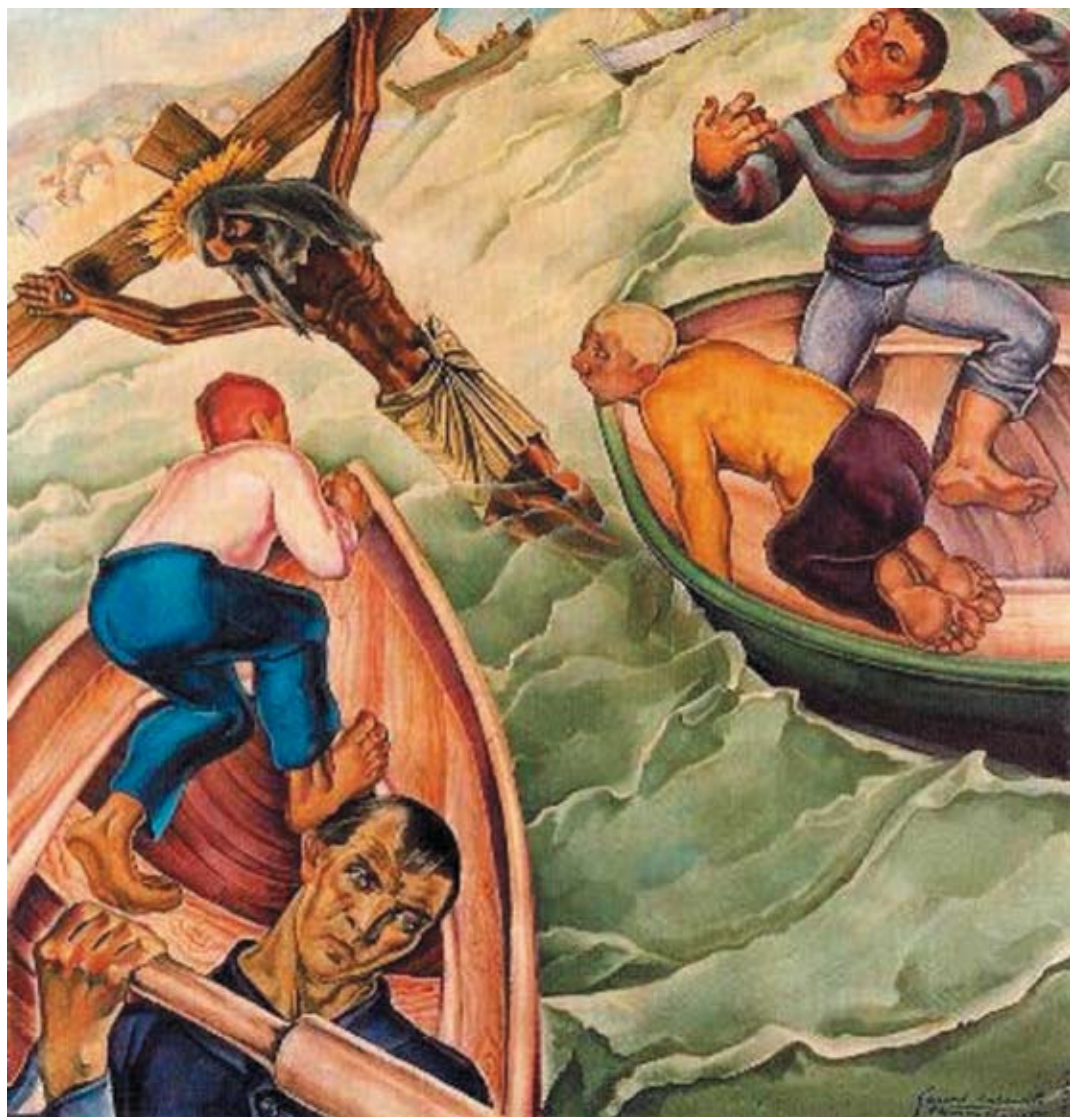
fomentaron las retóricas imperiales propias de los principios políticos del momento. Durante los años cuarenta, cualquier inclinación a la modernidad estaba mal vista y podía incluso ser peligrosa.

Sin embargo, aunque con enorme lentitud, las cosas iban cambiando. La década de los cincuenta tuvo una gran importancia en el complicado proceso de normalización del arte valenciano, en un intento de acercarlo a las corrientes vigentes en el resto de Europa. Con todas sus limitaciones, este difícil proceso tuvo un carácter revulsivo frente a la resignada o acomodaticia situación en que se encontraban la inmensa mayoría de los artistas y estuvo protagonizado por un reducido grupo de artistas jóvenes que se interesaron por lo que sucedía en el mundo del arte más allá de nuestras fronteras. Con grandes dificultades y la natural lentitud, estos artistas fueron asimilando algunas de las novedades que caracterizaban a la pintura europea más avanzada de estos tiempos, desde la esquematización a la abstracción.

Dentro de estos movimientos de renovación es necesario recordar ante todo al llamado "Grupo Z", que, con pocos elementos y escasa información, se esforzó por superar la barrera del sorollismo y abrir la pintura valenciana a las nuevas tendencias de la pintura. Entre los integrantes de este grupo hay que destacar especialmente la figura de **Manolo Gil Pérez** (1925-1957), que, junto con algunos de sus compañeros de promoción de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, tuvo fuertes enfrentamientos con el profesor Salvador Tuset. Tras una estancia en Italia, Gil se interesó por el ritmo plano y monumental, interés que le llevó al cultivo de la pintura al fresco. Un buen exponente de sus obras en este sentido son los *Murales del Ateneo Mercantil de Valencia*, realizados en 1953 y dedicados a la agricultura y la pesca, en los que se hace patente el interés de este pintor por el renacimiento italiano.

En años marcados por las grandes inquietudes en el panorama artístico español, muchos nombres de valencianos aparecen vinculados a importantes experiencias de renovación con carácter nacional. Sin duda alguna, el fin del aislamiento político del país (1950) y la

celebración en Madrid de la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte (1951) constituyeron dos hitos importantes en ese proceso. En el ámbito de la ciudad de Valencia, habría que recordar que en 1957, impulsado por el crítico de arte Vicente Aguilera Cerni, tuvo lugar la constitución del "Grupo Parpalló", preocupado por la integración de las artes y por la relación entre arte y sociedad. Entre los integrantes o simpatizantes de este grupo encontramos nombres tan sobresalientes como el ya mencionado Manolo Gil, su esposa **Jacinta Gil Roncales** (1917), cuya trayectoria artística ha transcurrido tanto por las vías de la abstracción, en la estela del americano Pollock, como por la pintura figurativa, aunque decantada con frecuencia hacia el esquematismo con una buena dosis de experimentación, **José Soler Vidal** (1932), más conocido como Monjalés, que a partir de los sesenta evolucionó hacia una pintura de contenido social, cargada de denuncia, y cuya militancia política le obligó a huir de España y exiliarse en Colombia, país en el que ha vivido y trabajado durante buena parte de su vida, **Joaquín Michavila Asensi** (1926), un pintor difícil de encasillar, dado que a lo largo de su vida ha cultivado tanto la pintura figurativa como la no figurativa, con cualidades que se pueden observar perfectamente en obras tales como el *Retrato de mi padre* (años cincuenta) y en la serie titulada *Paleta* (años noventa), respectivamente, **Juan Genovés Candel** (1930), un artista muy comprometido políticamente en cuyos obras de los años sesenta y setenta aparecen figuras en relieve o imágenes procedentes de los medios de comunicación de masas, y que últimamente se ha interesado con relativa frecuencia por los entornos urbanos solitarios, **Eusebio Sempere Juan** (1922), que, en los años cuarenta, y tras una estancia en París, se incorporó decididamente a las vanguardias, con obras de un gran refinamiento visual que hoy en día se cuentan entre los mejores ejemplos del denominado arte óptico y cinético, y que han situado a este alicantino en un lugar muy destacado del arte moderno universal, o **Luis Prades Perona** (1929) cuya trayectoria artística ha evolucionado notablemente con el tiempo, desde los planteamientos con influencias del postimpresionismo hasta una estética dominada por una geometría totalmente rigurosa, que



Genaro Lahuerta
El milagro del Cristo del Grao
Colección particular

le ha servido de base para desarrollar una obra cargada de simbolismo, en la que se advierten algunos elementos relacionados con el expresionismo y el fauvismo.

Durante la década de los años sesenta y setenta, un pequeño colectivo de artistas valencianos se reunieron durante algún tiempo en torno a un grupo conocido con el nombre de "Antes del Arte". Este grupo estaba constituido por veteranos como Sempere y Michavila y jóvenes como Teixidor o Yturralde. Al igual que los demás artistas de su generación, **Jordi Teixidor de Otto** (1941) estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. En un principio, centró su atención sobre el arte expresionista, expresado a través de la técnica de los collages. Algo más adelante su producción se orientó hacia el minimalismo y el constructivismo. Hoy en día está considerado como uno de los representantes más significativos de la abstracción en España. **José María Yturralde López** (1942) tuvo una primera etapa de carácter informalista, inspirada en la obra de Tapies y Pollock, desde la que evolucionó hacia la abstracción geométrica, con influencias de Vasarely y del constructivismo. Con la ayuda de ordenadores desarrolló programas de cálculo que dieron lugar a sus *Figuras imposibles*. En la actualidad es profesor de la Universidad Politécnica de Valencia.

Coincidiendo en el tiempo con algunos de los grupos antes citados, otros artistas valencianos exploran las posibilidades de un arte más comprometido desde el punto de vista político y social. La preocupación por la expresión crítica de los muchos aspectos de la realidad cotidiana, con algunas alusiones al pasado histórico de nuestro país, que se vuelve sobre si mismo con un sentido de ironía y de amargura que llega en ocasiones a la crueldad. Con un sentido plástico sorprendente, estos artistas analizan en profundidad el mundo que les rodea y las violencias que le acompañan. Una personalidad destacada en esta dirección es el ya citado Juan Genovés, que configura un lenguaje muy personal, con imágenes fotográficas de multitudes acosadas, o con ciclos de carácter casi cinematográfico, de gran dramatismo. Con una componente crítica mucho más

directa hay que destacar especialmente el llamado **Equipo Crónica**, constituido en el año 1964 y formado originalmente por Rafael Solbes (1940), Manuel Valdés (1942) y Juan Antonio Toledo (1940), que muy pronto se redujo a los dos primeros y que desapareció en 1979, tras la muerte de Solbes, una pérdida que dejó un enorme vacío en el panorama artístico valenciano de esos años. El trabajo depurado y lleno de sugerencias plásticas y significativas del Equipo Crónica hizo que este grupo se convirtiera en uno de los puntales más sólidos del *Pop Art* en nuestro país. La actividad actual de Manuel Valdés, desarrollada básicamente en Estados Unidos, se ha decantado hacia un cierto surrealismo poético, que nada tiene que ver con la causticidad que caracterizó la producción artística del Equipo Crónica en aquellos tiempos.

En el año 1966 aparece en Valencia otro grupo de significación análoga a la del Equipo Crónica, y que, al igual que éste, incide fuertemente en la crítica política y social. Nos estamos refiriendo al **Equipo Realidad**, constituido en un principio por Jorge Ballester (1941) y Juan Cardells (1948), y cuya producción enlaza también con el *Pop Art*, con imágenes basadas en la fotografía o en los documentales cinematográficos, una cualidad que se puede apreciar muy bien en sus series sobre *La Guerra Civil* o los *Cuadernos de Historia*. Es probable que la orientación y las técnicas utilizadas por este grupo se debieran en gran parte a las aportaciones de Jorge Ballester, sobrino de José Renau.

La figura de **José Iranzo Almonacid** (1931-2006), más conocido como Anzo, es igualmente digna de mención. Su trayectoria ha pasado por diferentes etapas. Tras unos comienzos relativamente académicos, en los años cincuenta evolucionó hacia la abstracción y más tarde hacia la figuración. En los sesenta fue uno de los fundadores del grupo "Estampa Popular", con un lenguaje propio del *Pop Art*. Habría que recordar que Anzo está considerado como uno de los autores más importantes del pop español. A partir de los setenta, sus obras se situaron en el campo de la abstracción y de la pintura geométrica.



Equipo Crónica
Guernica 1971
Instituto Valenciano de Arte Moderno. Valencia

En esta rápida revisión es ineludible mencionar igualmente otros artistas valencianos de indiscutible calidad. Un lugar destacado entre ellos corresponde sin duda a **Manuel Boix Álvarez** (1942), un excelente dibujante y grabador, que se ha convertido en uno de los más activos impulsores del nuevo realismo en la pintura valenciana, una tendencia que se fue abriendo paso con fuerza en la década de los setenta, y que en el caso de este pintor ha dado lugar con el paso del tiempo a una imaginería muy conectada a la realidad cotidiana, con algunas afortunadas incursiones iconográficas en nuestro pasado. Otro pintor de indudable interés es **Arturo Heras Sanz** (1945), cuya primera etapa artística se caracteriza por su interés hacia el lenguaje pop. En los años setenta realizó una conocida serie de serigrafías con textos de Joan Fuster, así como varias obras hiperrealistas, en las que se pueden advertir las influencias de diferentes tendencias, desde el expresionismo hasta el *Pop Art*. Otro artista sobresaliente, muy vinculado a Boix y Heras en los inicios de su carrera, es **Rafael Armengol Machí** (1940), que a mediados de los años sesenta se adscribió decididamente a la corriente hiperrealista, aunque ello no le impidió seguir interesándose por las diferentes manifestaciones del informalismo, entre las que hay que destacar los planteamientos ópticos y geométricos. En la abundante producción de este pintor se puede comprobar con gran claridad la constante experimentación que ha caracterizado su trayectoria durante todos estos años.

Aunque todo lo que hemos expuesto en este último apartado ha estado condicionado por la brevedad, resulta más que evidente la enorme importancia, diversidad y pujanza de la pintura valenciana durante las últimas décadas de su dilatada historia. Con todas sus afinidades y diferencias, con sus coincidencias y contradicciones, los artistas que configuran este panorama (los mencionados aquí y los que no lo han sido) no sólo son los herederos y depositarios de una tradición pictórica de enorme brillantez, sino también la mejor de las referencias para las nuevas generaciones de artistas valencianos.

REFERENCIAS

Francisco Agramunt.- *Un arte valenciano en América. Exiliados y emigrados*.- Consell Valencià de Cultura. Generalidad Valenciana (1992).

Vicente Aguilera y José Garnería.- *Seis maestros de nuestra pintura*.- Vicent García Editores, Valencia (1981).

Vicente Aguilera y otros.- *Historia del arte valenciano*.- Consorcio de Editores Valencianos, Valencia (1987).

Vicente Aguilera.- *Textos, pretextos y notas*.- Ayuntamiento de Valencia (1987).

Vicente Aguilera y otros.- *Arte valenciano. Años 30*.- Consell Valencia de Cultura. Generalidad Valenciana (1998).

José Luis Alcaide y Javier Pérez Rojas.- *Ignacio Pinazo. Paisaje marítimo*.- Catálogo de la exposición. Instituto Valenciano de Arte Moderno (2006).

Salvador Aldana.- *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*.- Academia de Bellas Artes de Valencia (1998).

Cosme Barañano y otros.- *Ignacio Pinazo en la Colección del IVAM*.- Catálogo de la exposición. Instituto Valenciano de Arte Moderno (2001).

Daniel Benito.- *La Capilla de la Universitat de Valencia*.- Universidad de Valencia (1990).

Fernando Benito.- *Real Colegio y Museo del Patriarca*.- Consell Valencià de Cultura. Generalidad Valenciana (1991).

Fernando Benito y otros.- *Homenaje a Ribera*.- Consell Valencia de Cultura. Generalidad Valenciana (1992).

Fernando Benito.- *Cinco siglos de pintura valenciana*.- Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia (1997).

Fernando Benito y José Luis Galdón.- *Vicent Macip*.- Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia (1997).

Fernando Benito y otros.- *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*.- Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia (1998).

Fernando Benito y José Catalán.- *El Museo de Bellas Artes de Valencia. Su historia y sus colecciones*.- Generalidad Valenciana (1999).

Fernando Benito.- *Joan de Joanes*.- Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia (2000).

Fernando Benito y José Gómez.- *La clave flamenca en los primitivos valencianos*.- Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia (2001).

Fernando Benito.- *Museo de Bellas Artes de Valencia. Obra Selecta*.- Generalidad Valenciana (2003).

Fernando Benito y José Gómez.- *La colección Orts-Bosch en el Museo de Bellas Artes de Valencia*.- Generalidad Valenciana (2006).

Fernando Benito.- *Juan Sariñena (1545-1619)*.- Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia (2007).

Juan Ángel Blasco y otros.- *Plástica valenciana contemporánea*.- Promociones Culturales del País Valenciano S.A., Valencia (1986).

Juan Ángel Blasco.- *Del regionalismo al modernismo en los fondos pictóricos del Museo de Bellas Artes de Valencia*.- Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia (1996).

Juan Ángel Blasco y otros.- *Rafael Pérez Contel y Manolo Gil en la colección del IVAM*.- Catálogo de la exposición. Instituto Valenciano de Arte Moderno (2006).

Miguel Ángel Catalá y otros.- *Julio Peris Brell (1866-1944)*.- Catálogo de la exposición.- Museo de Bellas Artes de Valencia (2003).

Miguel Ángel Catalá.- *El pintor y académico José Vergara*.- Consellería de Cultura. Generalidad Valenciana (2004).

Ximo Company.- *La Pintura del Renaixement*.- Institución Valenciana de Estudios e Investigación. Diputación de Valencia (1987).

Ximo Company.- *El mundo de los Osona*.- Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia (1994).

Ximo Company.- *Obras maestras del Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia*.- Generalidad Valenciana (1995).

Ximo Company y otros.- *El Renacimiento Mediterráneo*.- Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia (2001).

José Luis Díez y otros.- *Maestros de la pintura valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado*.- Catálogo de la exposición. Museo del Prado y Autoridad Portuaria de Valencia (1997).

Mathieu Dubreuil.- *Valencia y el Gótico internacional*.- Institución Valenciana de Estudios e Investigación. Diputación de Valencia (1987).

Adrián Espí y otros.- *Pintores de Alcoy. De Antonio Gisbert a Rigoberto Soler*.- Catálogo de la exposición. Autoridad Portuaria de Alicante (2000).

Miguel Falomir.- *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*.- Consell Valencià de Cultura. Generalidad Valenciana (1994).

Julián Gallego y otros.- *Antonio Muñoz Degraín*.- Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia (1996).

Manuel García y otros.- *Enrique Climent, Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez, los tres ibéricos valencianos*.- Instituto Valenciano de Arte Moderno (1998).

Felipe María Garín.- *Historia del Arte de Valencia*.- Fundación Bancaja. Valencia (1999).

Felipe Garín y Facundo Tomás.- *Joaquín Sorolla (1863-1923)*.- TF editores, Madrid (2006).

Rafael Gil.- *La colección artística del Ateneo Mercantil de Valencia*.- Ateneo Mercantil de Valencia y Generalidad Valenciana (1998).

David Gimilio.- *José Vergara (1726-1799)*.- Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia (2005).

José Gómez.- *La clave flamenca en los primitivos valencianos*.- Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia (2001).

Carmen Gracia.- *Arte valenciano*.- Ediciones Cátedra. Madrid (1998).

Pascual Masiá y otros.- *Manuel Benedito, pintor (1875-1963)*.- Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia (2005).

María del Carmen Pérez García y otros.- *Los ángeles músicos de la Catedral de Valencia*.- Generalidad Valenciana (2006).

Javier Pérez Rojas y otros.- *El esplendor de la pintura valenciana (1868-1930)*.- Catálogo de la exposición. Autoridad Portuaria de Valencia (2000).

Javier Pérez y José Luis Alcaide.- *José Mongrell (1870-1937)*.- Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia (2001).

Javier Pérez y José Luis Alcaide.- *Ignacio Pinazo en la colección del IVAM*.- Catálogo de la exposición. Instituto Valenciano de Arte Moderno (2001).

Javier Pérez.- *Ignacio Pinazo. Los inicios de la pintura moderna*.- Catálogo de la exposición. Fundación Cultural Mapfre, Madrid (2005).

Javier Pérez.- *Ignacio Pinazo Camarlench. Historia, estudios e impresiones*.- Catálogo de la exposición. Instituto Valenciano de Arte Moderno y Caja Granada (2006).

Alfonso Pérez Sánchez.- *Arte*.- Texto publicado en el libro *Tierras de España. Valencia*.- Fundación Juan March. Editorial Noguer, Barcelona (1985).

Alfonso Pérez Sánchez.- *La colección Lladró*.- Lladró Comercial S.A., Tavernes Blanques, Valencia (2004).

Antonio Pitarch y otros.- *La Luz de las Imágenes*.- Catálogo de la exposición. Catedral de Segorbe (2001).

Rosa Ríos y Susana Vilaplana.- *La cultura ceñida*.- Catálogo de la exposición. Centro Cultural La Beneficencia de Valencia (2000).

Florencio de Santa Ana y otros.- *El Museo Sorolla visita Valencia*.- Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia (2001).

Florencio de Santa Ana y otros.- *Sorolla paisajista*.- Catálogo de la exposición. Autoridad Portuaria de Valencia (2002).

Nicola Spinosa y otros.- *José de Ribera. Bajo el signo de Caravaggio (1613-1633)*.- Catálogo de la exposición.- Museo de Bellas Artes de Valencia (2005).

José Francisco Yvars y otros.- *Un siglo de pintura valenciana (1880-1980)*.- Catálogo de la exposición. Instituto Valenciano de Arte Moderno (1994).