

# L A COLECCIÓN DE PINTURA ANTIGUA DEL MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA Y ARTES Suntuarias "González Martí"

VÍCTOR MARCO GARCÍA<sup>1</sup>

Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí"\*

**Abstract:** The National Museum of Ceramics and Sumptuary Arts "González Martí", mainly known by its very valuable collections of ceramics, also owns an important collection of paintings. The majority of this heterogeneous collection is totally unknown for the general public since, due to problems of exhibition space, it's necessarily kept in the warehouses of the museum. The aim of the present study is to present a small part of this collection, particularly the group of paintings made in the 15<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries. To that end, an investigation concerning general aspects of the collection, such as its origin and formation, will be carried out. Other more precise aspects referring to each of the works composing the collection, such as data regarding authorship or iconography, will also be studied.

**Key words:** Collections / Valencia / National Museum of Ceramics / González Martí / paintings.

**Resumen:** El Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí", conocido principalmente por sus valiosísimas colecciones cerámicas, es también poseedor de una importante colección de pinturas. La mayor parte de este conjunto heterogéneo de obras es totalmente desconocida para el gran público ya que, por problemas de espacio expositivo, se conserva necesariamente en los almacenes del museo. El objetivo del presente estudio será dar a conocer una pequeña parte de esta colección, aquella que comprende las pinturas realizadas en los siglos XV-XVIII. Para ello se indagará en aspectos generales de la misma, como sus orígenes y formación, y otros más concretos que harán referencia a cada una de las obras que la componen, como puedan ser datos relativos a su autoría o su iconografía.

**Palabras clave:** Colecciones / Valencia / Museo Nacional de Cerámica / González Martí / pinturas.

La formación de la colección pictórica del Museo Nacional de Cerámica se debe al afán coleccionista de su fundador, don Manuel González Martí (Valencia, 1877-1972): dibujante, historiador, erudito y sobre todo amante de la cultura valenciana. Su interés no se limitó exclusivamente al campo de la cerámica: Sus especiales aptitudes para el dibujo le llevaron a destacar en el campo de la caricatura y su afición por la literatura le impulsó a fundar diversas publicaciones. Coleccionaba todo aquello que cayera en sus manos que estuviese relacionado con Valencia, como: piezas cerámicas, ediciones literarias antiguas, dibujos, grabados y también pintura, que es el género que aquí nos interesa.

González Martí reunió un notable conjunto de pinturas en su colección, muchas de ellas de una

calidad notable, siendo el grupo mejor conocido aquellas que corresponden a la generación de pintores que le fueron coetáneos, entre los que podemos citar a: Joaquín Sorolla, Ignacio Pinazo, Antonio Fillol, Bernardo Ferrándiz, Joaquín Agravat, etc., todos ellos incluidos en un periodo esplendoroso de historia de la pintura valenciana que la crítica de arte ha definido en alguna ocasión como la "segunda Edad de Oro". A algunos de estos pintores como: Pinazo, Benlliure, Capuz o Ricardo Verde, les dedicaría salas especiales dentro del museo ya que, en un principio, González Martí creyó que el Museo Nacional de Cerámica debía ser también una especie de museo de la memoria, en el que tendrían cabida personajes ilustres de diversas disciplinas artísticas y otros pequeños detalles de la vida valenciana.

<sup>1</sup> Fecha de recepción: 17-5-2010 / Fecha de aceptación: 18-8-2010.

\* Becario de Museología del Ministerio de Cultura 2008-2009.

Las pinturas que aquí estudiaremos no pertenecen a este conjunto de obras ya que sus orígenes son muy diversos y, a diferencia del grupo anteriormente citado, forman un conjunto muy heterogéneo. Podríamos afirmar que el origen de la colección de pintura antigua del Museo Nacional de Cerámica es la propia colección de pintura de González Martí, pero se deben hacer algunas matizaciones al respecto. El erudito valenciano, llevado de su afán coleccionista, llegó a reunir una colección estimable de pintura antigua pero, por diversas vicisitudes que a continuación comentaremos, este conjunto de obras no se ha conservado íntegramente en el museo.

Una de las causas que provocaron la dispersión de la colección de don Manuel González Martí, y que ésta a su vez no permaneciera unida en el Museo Nacional de Cerámica, fueron sus propios intereses personales. Aunque se interesó por todo tipo de manifestaciones artísticas, éstas fueron subordinadas a la cerámica, que fue su gran pasión y el objetivo de sus principales estudios. De hecho, aunque no exista constancia documental que lo acredite, se tiene noticia de que alguna pintura de su colección pudo ser vendida con el fin de adquirir piezas cerámicas de especial relevancia, ya que éstas tendrían una mayor importancia en el discurso expositivo de su museo. Tampoco le importó que muchas piezas de su colección pasaran, por motivos afectivos, a manos de sus herederos y algunas de ellas se vendieron en época reciente como es el caso del *Cristo sobre el sepulcro con tres ángeles* del Maestro de Alzira. De González Martí, esta tabla pasó a sus herederos, poniéndola éstos a la venta y siendo adquirida por el coleccionista valenciano Pere Maria Orts i Bosch que la donó en fecha reciente, junto con el resto de obras de su colección, al Museo de Bellas Artes de Valencia.<sup>2</sup>

Esta singular obra del desconocido Maestro de Alzira pone de manifiesto el interés personal de González Martí por la pintura antigua de los siglos XV y XVI, algo que se hará más evidente cuando demos un rastreo por lo que fue su colec-

ción. Su interés por las obras de este periodo también quedó demostrado en el tiempo que estuvo al frente del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia puesto que, durante su dirección, se adquirieron algunas pinturas que venían a cubrir lagunas importantes de la principal pinacoteca valenciana. Sirva como ejemplo *La Crucifixión*, de Francisco de Osona, adquirida por González Martí para el museo según consta en una anotación manuscrita de la fotografía nº 1281 del Archivo Saralegui.<sup>3</sup> Con Leandro de Saralegui, además de compartir inquietudes, González Martí compartió una gran amistad y prueba de ello, como podremos comprobar en las páginas sucesivas del presente artículo, es que los primeros estudios de algunas obras de su colección fueron realizados por su gran amigo.

Estos estudios de Saralegui y el de Jordi de Montesa, pequeña reseña publicada en la revista *Valencia Atracción*, eran hasta este momento los únicos que se habían realizado sobre la colección de pintura de don Manuel González Martí.<sup>4</sup> Los realizados por Saralegui, como comprobaremos, únicamente citan un par de tablas de la colección y el artículo de Jordi de Montesa tan solo se dedica a describir algunas tablas que él considera más interesantes, prescindiendo del resto de piezas de la colección.

Por todo ello, la información más valiosa para conocer las pinturas que pertenecieron a González Martí serán las fotografías de las salas en las que estaban expuestas las piezas debido a que, cuando su colección fue donada al Estado en febrero de 1947, no se realizó ningún tipo de inventario que determinara las que iban a pasar a manos del Estado y las que continuaría manteniendo en propiedad. Este primer "museo" quedó instalado de manera provisional en las salas nobles del palacete Barberá, situado en la calle del Temple de Valencia, lugar en el que habitualmente González Martí mostraba su colección.<sup>5</sup>

Conocemos el aspecto de algunas de estas salas gracias a la fotografía que se utilizó para ilustrar una felicitación navideña del año 1952. Lo prime-

<sup>2</sup> BENITO DOMÉNECH, Fernando. "Maestro de Alzira. Cristo sobre el sepulcro con tres ángeles". En: BENITO DOMÉNECH, F. et al. *La Colección Orts-Bosch en el Museo de Bellas Artes de Valencia*, 3 vols. Valencia: Generalitat Valenciana, 2004, vol. I, p. 60-61.

<sup>3</sup> GÓMEZ FRECHINA, José. "Francisco de Osona. Crucifixión". En: BENITO DOMÉNECH, F. et al. *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001, p. 288-291.

<sup>4</sup> MONTESA, Jordi de. "Las pinturas de las colecciones particulares. La de don Manuel González Martí". *Valencia Atracción*, 1936, nº 118, p. 113-115.

<sup>5</sup> COLL CONESA, Jaume. "El Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas. Historia y Museografía". En: COLL CONESA, J. et al. *50 años (1954-2004). Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2004, p. 112.

ro que salta a la vista es la disposición de las pinturas dentro de las salas del museo pues, más que como piezas autónomas o formando parte de un discurso museístico, parecen estar destinadas a recrear ambientaciones o como meros objetos decorativos. Allí, en medio de un montaje abigarrado en el que predominan las piezas de cerámica, encontramos una pareja de pinturas del siglo XV.

La primera de ellas, visible en la zona superior del muro lateral derecho de la primera sala, representa una *Coronación de la Virgen por la Trinidad con ángeles músicos*. Desconocemos el paradero de esta interesante tabla, que quizá aún permanezca en poder de los herederos de don Manuel González Martí, aunque sea éste un dato que no hemos podido cotejar. El registro fotográfico tiene la nitidez suficiente para poder relacionar la tabla y atribuirle sin ningún tipo de duda al pintor Nicolás Falcó, activo en Valencia a finales del siglo XV y primeras décadas del siglo XVI. Existen numerosos paralelismos estilísticos entre esta pintura y la obra más relevante de la producción de Falcó: el *Retablo de la Purísima Concepción* del Convento de la Puridad, conservado actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. De hecho, en el guardapolvo superior del ático del retablo, puede apreciarse también una *Coronación de la Virgen por la Trinidad*, prácticamente idéntica a la que González Martí tenía en su colección de pinturas. La única diferencia es que, en esta última, aparecen dos ángeles músicos en los extremos que evidencian la influencia de los modelos del pintor italiano Paolo de San Leocadio.

La segunda, situada en la pared del fondo de la segunda estancia, representa una *Virgen con el Niño*, en su variante de la *Galaktotrofusa* o *Virgen de la Leche*. No podemos precisar la autoría de la pieza y tampoco si se trata de una obra de un artista local o foráneo; pero si tuviésemos que relacionarla a la fuerza con algún pintor valenciano no dudáramos en adscribirla, por sus estrechas vinculaciones flamencas, con la producción de Jacomart o Reixac. De todos modos, Jordi de Montesa, que tuvo la oportunidad de contemplarla directamente en casa de Manuel González Martí, advirtió en su estudio que la tabla posiblemente estaba repintada porque su colorido "pertenece a época posterior a la que en realidad debe de ser".<sup>6</sup>

<sup>6</sup> MONTESA, Jordi de, 1936, nota 4, p. 115.

<sup>7</sup> *Retrato de don Manuel González Martí*. Óleo sobre lienzo. 126,5 x 96 cm. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí". N.º Inv. CE4/00159. Se trata de una obra inacabada de autor desconocido, probablemente realizada por encargo del retratado.

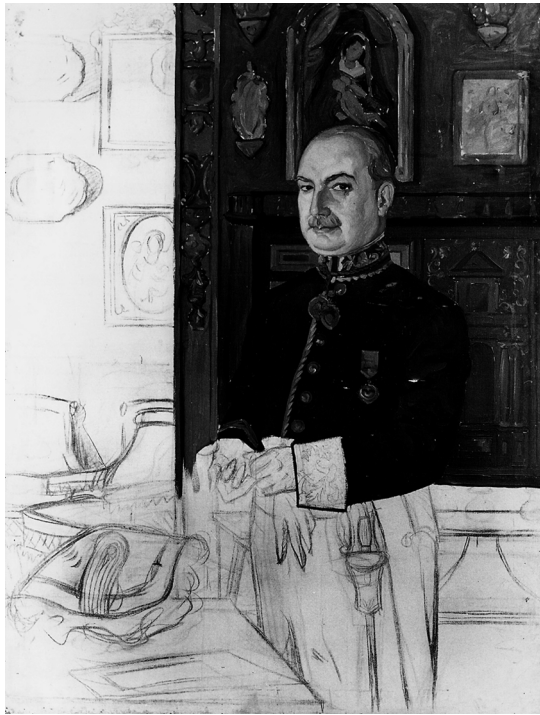


Vista de una de las salas del Museo Nacional de Cerámica, en el domicilio de González Martí.

La ascendencia flamenca de la tabla se aprecia claramente en el esquema compositivo de la obra y en las figuras de la Virgen y el Niño que se inspiran en los tipos más comunes de Roger Van der Weyden. María, con la característica frente ancha y despejada de las imágenes flamencas y, prácticamente, de medio cuerpo. Sostiene en sus brazos a Jesús, como trono viviente de Cristo, recreando también la imagen votiva de la *lactatis*. Las figuras de la Virgen y el Niño quedan enmarcadas en un dosel con cortinajes en el que están representados una pareja de ángeles.

Debió de ser una obra importante, especialmente estimada por don Manuel González Martí, ya que estuvo expuesta en uno de los lugares más representativos de su colección. También demuestra su importancia el hecho de que González Martí la escogiese como fondo en un retrato suyo de aparato, en el que aparece ataviado con uniforme de gala; conservado hoy en los almacenes del Museo Nacional de Cerámica.<sup>7</sup>

Este mismo lienzo nos proporciona más información sobre otras pinturas que pertenecieron a su colección. A la izquierda de la aludida *Virgen de la Leche* figura un pequeño lienzo con una *Inmaculada Concepción*. Se trata de una obra que hemos podido localizar entre los fondos pictóricos y cuya procedencia, hasta este momento, era del



*Retrato de don Manuel González Martí. Autor desconocido.*



*Inmaculada Concepción. José Vicente Pérez.*

todo desconocida.<sup>8</sup> La atribución del lienzo no plantea ningún tipo de duda pues, en su reverso, está firmada en 1860 por el pintor académico José Vicente Pérez. El modelo de esta composición, de apurado dibujo y luminosos tonos pastel, es heredero de la tradición barroca valenciana y deriva del prototipo de *Inmaculada* creado por el pintor Joan de Joanes para la iglesia de la Compañía en Valencia. María se encuentra en el eje central compositivo, con los pies sobre el creciente lunar y el dragón, y con las manos juntas a la altura del pecho; está coronada por las doce estrellas que aluden a los doce apóstoles de Cristo y a las doce prerrogativas que tuvo; la rodea un cortejo celestial de ángeles, uno de ellos portando una vara de lirios que hace referencia a su pureza virginal.

La obra resulta especialmente interesante por ser una de las escasas pinturas conocidas de la producción de este artista, que destacó principalmente por sus trabajos como escenógrafo y adornista, policromador de imágenes religiosas y decorador de monumentos efímeros y carros triunfales. Es de su mano la mayor parte de la decoración del desa-

parecido Teatro de la Princesa de Valencia, y en el Museo de Bellas Artes de Valencia se conservan dos lienzos que acreditan su paso por la Real Academia de San Carlos: *Guzmán el Bueno* y *David sorprendiendo dormido a Saúl*.<sup>9</sup>

Volviendo a la contemplación del *Retrato de don Manuel González Martí*, todavía se puede apreciar otra de las obras pertenecientes a su colección. Esta se encuentra en la sala del fondo, únicamente sugerida por finos trazos, pero en la que se reconoce a la perfección un óvalo de una *Virgen con el Niño*, de ascendencia rafaelesca, que pudo ser obra de Joan de Joanes; un pintor que asimiló el estilo de Rafael en la Valencia del quinientos. Ya hemos hecho mención de la admiración de González Martí por la pintura de Joanes, una admiración que quedará plasmada en numerosos escritos como su obra dedicada a *Los grandes maestros del Renacimiento*, en la que aborda biografías de algunos artistas como: Da Vinci, Durero, Ribalta, Ribera, Rembrandt, Callot, y cómo no, las de Rafael y Joanes, otorgando a este último el apelativo de "Rafael Español".<sup>10</sup>

<sup>8</sup> *Inmaculada Concepción*. Óleo sobre lienzo. 70,7 x 53 cm. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí". N° Inv. CE4/00033.

<sup>9</sup> Estos lienzos pertenecen a la colección de la Real Academia de San Carlos: *Guzmán el Bueno*. Óleo sobre lienzo. 113 x 135 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia. N° Inv. 2584; *David sorprende dormido a Saúl*. 103,5 x 123,8 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia. N° Inv. 3197.

<sup>10</sup> GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. *Los grandes maestros del Renacimiento*. Valencia: Arte y Letras, circa 1929, p. 109-149.

Del círculo de Joanes era también otra tabla que se localizaba en la antigua colección de Manuel González Martí, que conocemos gracias a que fue reproducida en el citado artículo de Jordi de Montesa.<sup>11</sup> Desconocemos si esta obra, hoy desaparecida, pasó a los herederos de don Manuel pero, curiosamente, el opulento marco de pilastras jónicas que la enmarcaba todavía se conserva en el museo. La fotografía no tiene suficiente nitidez como para proponer con firmeza la autoría de la pintura, pero sí para apreciar lo representado en ella y ponerla en relación con el círculo o escuela de Joanes. El tema representado es la *Sagrada Familia con San Juanito* y su composición, a rasgos generales, sigue un modelo joanesco que tuvo mucha aceptación en la época, del que se conocen numerosas versiones. En todas estas composiciones aparece la Virgen marcando el eje central compositivo y en su regazo el Niño portando la cruz; el resto de personajes que los acompañan varían según las representaciones, pero con frecuencia aparecerán también San Juanito, generalmente en el registro inferior de la composición, y San José, ocupando un segundo plano detrás de María. En el lateral izquierdo, encontraremos muchas veces un ángel mancebo ayudando al Niño a cargar el peso de la cruz. La iconografía del mismo no está del todo clara, puesto que podría tratarse tanto de San Miguel como del Ángel Custodio.

Saralegui, en 1948, planteó la existencia de un modelo italiano, hoy perdido o desconocido, en el que se inspiró Joanes para realizar sus obras. Entre las composiciones joanescas que lo siguen, mencionó las conservadas en la Real Academia de San Fernando; las de las colecciones del Marqués de Mascarell y el Duque de Montellano; y la de la colección del doctor Torres Sala en Valencia.<sup>12</sup>

Este esquema compositivo también fue recogido por numerosos discípulos e imitadores de Joanes. Entre las versiones conocidas, Saralegui destacó la realizada por Nicolás Borrás de la colección Trénor, mencionando también tres tablas muy vinculadas estilísticamente que, a juicio suyo, debieron salir de un mismo taller, aunque en época distinta. Entre éstas cita: la que perteneció a don Manuel González Martí y que hemos podido contemplar en el registro fotográfico; la de la colección Batllé de Villafamés; y una tabla en el Museo de Bellas Artes de Castellón.<sup>13</sup> A las versiones



*Sagrada Familia con san Juanito.* Escuela de Joan de Joanes.

mencionadas por Saralegui también debe añadirse la conservada en la parroquia de San Miguel Arcángel de Burjassot. En ella las figuras del ángel mancebo, la Virgen y el Niño son idénticas, pero su autor prescindió de San José y San Juanito para destacar las figuras principales sobre un fondo dorado.

Entre todas ellas, la obra del museo de Castellón es la más próxima a la que tenía en propiedad el fundador del Museo Nacional de Cerámica. Su composición es prácticamente idéntica a las pinturas referidas y los personajes son los mismos, así como sus gestos y actitudes. La Virgen con el Niño en brazos portando la cruz; San Juanito apoyado en sus piernas; el ángel mancebo en el registro izquierdo ayudando a Jesús a portar el madero; y San José en el derecho mirando directamente al espectador. La única diferencia entre estas obras es la caracterización de San José que en el ejemplo de Castellón aparece como un hombre joven y en la tabla de González Martí tiene el aspecto de un anciano, con los cabellos completamente canos.

Otro de los lienzos conservados en el Museo Nacional de Cerámica, procedente también de la colección González Martí, es el *San Vicente Mártir* que hoy se encuentra expuesto en la capilla de Palacio del Marqués de Dos Aguas. Se trata de una de las pinturas mejor documentadas del museo, gracias a un artículo publicado por el propio González Martí en el diario *Levante*, el 25 de oc-

<sup>11</sup> MONTESA, Jordi de, 1936, nota 4, p. 114.

<sup>12</sup> SARALEGUI, Leandro de. "Noticias de tablas inéditas". *Archivo Español de Arte*, 1948, nº 83, p. 213-214.

<sup>13</sup> SARALEGUI, Leandro de, 1948, nota 12, p. 213-214.



*San Vicente Mártir. Anónimo valenciano.*

tubre de 1970. En éste se cita claramente que la obra fue adquirida por el fundador del museo en 1917, en uno de sus frecuentes viajes a la zona del Maestrazgo. En concreto la adquirió en la villa de Forcall, a un pariente de un fraile exclaustro del monasterio cisterciense de Santa María de Benifassà, que tenía en su poder diversos objetos artísticos procedentes de dicho cenobio y los había ido vendiendo a diferentes anticuarios. El lienzo, hasta la fecha, venía siendo atribuido al pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa; una atribución que fue planteada por el mismo González Martí, en el referido artículo. Para establecer tal afirmación se basó en la dalmática bordada que porta el santo, según él "característica del insigne artista".

Hoy en día, mejor conocida la producción de Espinosa, la atribución del lienzo a este pintor carece de sentido y habría que pensar en un pintor activo en Valencia en las primeras décadas del siglo XVII. La sobriedad de la composición, la contundencia de la figura emergiendo sobre un fondo oscuro, y la iluminación contrastada, son propios

del primer naturalismo seiscientista, y poco o nada tienen que ver con las formas de Espinosa. El *San Vicente Mártir* del museo presenta un rostro oval, de blanda expresión, muy distinto de los modelos espinosianos, que son en su mayoría tomados del natural y dotados de una gran intensidad y fuerza expresiva. La obra del museo presenta también una coloración fría, que difiere de las típicas tonalidades cálidas y terrosas que emplea Espinosa en sus lienzos.

Proponer una autoría para el presente lienzo es una tarea difícil, pues no puede relacionarse con claridad a ninguno de los pintores, hoy conocidos, que desarrollaron su actividad en ese periodo. Para establecer una hipótesis sobre su autoría tendremos que buscar aquellos pintores que desarrollaron su actividad artística en el monasterio de Santa María de Benifassà por aquellas fechas. El primer tercio del siglo XVII es un periodo de grandes reformas constructivas en el monasterio, en el que coinciden numerosos artistas.

Gracias a la existencia de una crónica manuscrita del monasterio cisterciense de Benifassà y a las noticias aportadas por Montolío Torán y Olucha Montins de la misma sabemos que, en el año 1612, en época del abad Pablo Bertrán, se comenzaron las obras del nuevo altar mayor de la iglesia del monasterio.<sup>14</sup> En el documento se alaba la buena arquitectura del retablo y se cita que los trabajos fueron dirigidos por Fray Lucas Maña, carpintero y religioso del mismo cenobio. Intervinieron en la obra el maestro Jiménez, autor de los capiteles de talla; miser Vázquez, encargado de realizar las esculturas de bulto redondo; y Andrés Cabrera, dorador. El pintor encargado de realizar los lienzos del altar mayor de Santa María de Benifassà fue el desconocido José Mena. La referida crónica alaba el mérito de sus pinturas y su capacidad para plasmar "actitudes bien sacadas y naturales". Se mencionan los temas de algunos lienzos como: el *Santo Cristo*; *San Bernardo*; el milagro de la *Lactación* del santo; el *Nacimiento*; y la *Adoración de los pastores*; pero se desconocen los asuntos del resto de pinturas realizadas por Mena, entre las que pudo estar el *San Vicente Mártir* del museo.

De todos modos, atribuir a José Mena el *San Vicente Mártir* del museo es una hipótesis muy arriesgada ya que no conocemos ninguna obra suya documentada. También debe añadirse, evi-

<sup>14</sup> MONTOLÍO TORÁN, David; OLUCHA MONTINS, Fernando. "Santa Maria de Benifassà. Notes sobre activitats artístiques a partir dels Annals de Chavalera". En: ANALECTA CARTUSIANA. *Actas del Congreso Internacional sobre Cartujas Valencianas*, 2 vols., El Puig: Ajuntament del Puig, 2004, vol. II, p. 332-333.

dentamente, que no fue el único pintor activo en Benifassà por aquellas fechas. También, en la crónica del monasterio, está documentada la actividad de un tal fray Andrés, religioso y pintor, a quien se le compran colores en Valencia para realizar algunos lienzos del cenobio. A este se le atribuyen el cuadro del salón de bajo del palacio y algunos lienzos de diferentes santos de la orden. No obstante, por lo descrito en la crónica, fray Andrés no debió de ser mucho más que un religioso aficionado a la pintura y es poco probable que fuese el autor de la pintura del museo, pues ésta manifiesta una buena técnica y debió ser obra de un pintor de oficio y no de un aficionado. A modo de conclusión, y a pesar de haber planteado esta hipótesis, creemos conveniente dejar este lienzo en el anonimato, como obra de un pintor desconocido del primer tercio del siglo XVII, a la espera de que aparezca alguna obra documentada de José Mena para que se pueda valorar su posible autoría.

Entre los fondos documentales del museo se conserva otro registro fotográfico, que nos muestra la visión contraria de la sala que ilustraba la referida felicitación navideña de 1952. En el muro izquierdo encontramos una de las pinturas más interesantes de la colección de González Martí: una tabla valenciana del siglo XV representando un *Nacimiento*. El mismo González Martí reproduce esta pintura en su obra *Cerámica del levante español*, por el interés que supone la figuración del pavimento cerámico medieval, atribuyéndola al pintor Valentí Montoliu, activo en la diócesis de Tortosa en la segunda mitad del siglo XV.<sup>15</sup> Para formular su atribución, el erudito se basa en algunos detalles como: el empastado de las carnes; la tela espolinada que viste la Virgen; la sotana rojo encendido que lleva San José; y, sobre todo, en la escena naturalista del fondo en la que aparece representado el anuncio del ángel a los pastores.

A nuestro juicio, la antigua atribución a Montoliu merece ser revisada y, aunque no pretendemos establecer una autoría definitiva para la pintura, sí nos parece oportuno ponerla en relación con la producción del pintor Joan Reixac. En una colección particular se conserva una tabla atribuida al artista, representando también el *Nacimiento*, que presenta abundantes paralelismos con la tabla que perteneció a González Martí.<sup>16</sup> En las dos pinturas se repite la misma fórmula de colocar al



Vista de una de las salas del Museo Nacional de Cerámica, en el domicilio de González Martí.

Niño desnudo y tendido en el suelo con una aureola de rayos, dirigiendo su mirada hacia la Virgen que lo contempla arrodillada y con las manos juntas en señal de oración. Este tipo de representaciones, de influencia flamenca e inspiradas en las revelaciones de Santa Brígida, contrastaban con los ejemplos del gótico internacional en Valencia, en los que el Niño aparecía fajado y colocado en un pesebre. Las coincidencias entre ambas pinturas no se deben únicamente a que se inspiran en una misma fuente literaria. Poseen otros rasgos en común que las acercan aún más, como la aparición de una ventana en forma de triángulo en la parte alta del pesebre o el vano del muro que nos permite la contemplación de las bestias.

Si volvemos al registro fotográfico, encontraremos nuevas obras dignas de mención. En la pared del fondo, destaca por su situación entre dos columnas salomónicas el *Cristo sobre el sepulcro con ángeles*, antes mencionado, del Maestro de Alzira; obra de tono monumental e interesante por evidenciar la temprana asimilación, al menos formal, del lenguaje de los Hernandos en la Valencia de las primeras décadas del siglo XVI. Esta influencia de los Hernandos se aprecia principalmente en las figuras de los ángeles y en las líneas clásicas del santo sepulcro, mientras que en la expresiva figura del Cristo, con abundantes regueros de sangre, se mantienen vivas ciertas evocaciones flamencas. Uno de los primeros investigadores que le prestaron atención fue don Leandro de Saralegui. Éste conoció la pintura en la colección de don

<sup>15</sup> GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. *Cerámica del levante español*. Barcelona: Labor, circa 1952, tomo III, p. 616.

<sup>16</sup> GÓMEZ FRECHINA, José. "Luis Alimbrot (?). Natividad". En: BENITO DOMÉNECH, F. et al. *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001, p. 170.



Retratos de Felipe I de España, "El Hermoso" y Fernando II de Aragón, "El Católico". Anónimo valenciano.

Manuel González Martí y la relacionó de forma acertada con las tablas de *San Vicente Ferrer* y *San Vicente Mártir* del museo de la Catedral de Valencia, bautizando a su desconocido autor con el nombre de laboratorio de Maestro de los Santos Vicentes.<sup>17</sup> La crítica reciente reconoce a este autor con el nombre de Maestro de Alzira, por el importante conjunto de tablas suyas procedentes de la iglesia de San Agustín de Alzira, hoy localizadas en los Escolapios de Gandía.

Como observamos en la fotografía esta pintura del Maestro de Alzira se encontraba flanqueada por una pareja de lienzos de menor tamaño, todavía hoy conservados en el Museo Nacional de Cerámica, que son el *Retrato del rey Felipe I de España, "el Hermoso"* y el *Retrato del rey Fernando II de Aragón, "el Católico"*. Los lienzos siguen el retrato "oficial" de los monarcas: Felipe el Hermoso, de busto y perfil, ostenta sobre su pecho el collar de la Orden del Toisón de Oro y porta gorro de terciopelo negro. De esta misma forma, y con la misma posición de manos, aparece en un buen número de retratos conocidos. Entre los ejemplos se debe citar una tabla conservada en Inglaterra

(Banbury, Upton House) de un desconocido maestro del sur de los Países Bajos, que se fecha en torno a 1495. En Viena (Kunsthistorisches Museum) también se encuentran una pareja de retratos que siguen el mismo modelo: uno realizado hacia 1497, atribuido al Maestro de la leyenda de la Magdalena, y otro fechado hacia 1502, que se tiene por obra de Juan de Flandes. Estas pinturas son obras de estimable calidad, pero lo cierto es que se encuentran otros retratos del monarca en diversas colecciones europeas que demuestran el carácter repetitivo y poco naturalista de una iconografía que se repite continuamente.<sup>18</sup>

Lo mismo ocurre con el retrato de Fernando el Católico del que existen numerosas versiones muy similares entre sí, que debieron realizarse entre los años 1489 y 1504. La crítica considera el retrato "original" a una tabla existente en el Museo de Bellas Artes de Poitiers atribuida al Maestro de la leyenda de la Magdalena. Réplicas suyas serían los ejemplares conservados en Berlín (Bodemuseum); el del Castillo de Windsor, atribuido por Sánchez Cantón a Sittow; y el de Viena (Kunsthistorisches Museum). En estos retratos oficiales de Fernando

<sup>17</sup> SARALEGUI, Leandro de. "Sobre algunas tablas de particulares". *Archivo Español de Arte*, 1950, nº 91, p. 199-200.

<sup>18</sup> ZALAMA, Miguel Ángel. "La imagen del rey: El rey y las imágenes". En: ZALAMA, M.A.; VANDENBROECK, P. (dirs.). *Felipe I El Hermoso. La belleza y la locura*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, p. 29-36.



el Católico aparece representado de busto y vuelto de tres cuartos a la izquierda, vistiendo con gorro negro y sayo, y portando una gruesa cadena de oro al cuello.<sup>19</sup>

Los lienzos del Museo Nacional de Cerámica debieron inspirarse en estos modelos originales a través de una fuente grabada, un hecho que explica el cambio de orientación de la figura respecto a los modelos originales. Proponer una fecha acotada para la ejecución de estas pinturas es tarea difícil ya que, como dijimos anteriormente, siguen unos modelos muy estereotipados en los que el autor aporta muy poco de su producción. No obstante, por la paleta cromática empleada y el tipo de orla con forma de medallón en la que están enmarcadas, debieron ser ejecutadas en la primera mitad del siglo XVII. Desconocemos su procedencia que, por el tipo de técnica, parece ser valenciana, y el lugar en el que fueron adquiridas por don Manuel González Martí. En origen, debieron formar parte de la decoración de algún salón representativo de importancia, formando parte de una galería de monarcas mucho mayor, de la que hoy no tenemos noticias.

Antes de finalizar el presente artículo hay que mencionar otras dos pinturas de la colección González Martí, que conocemos gracias a un par de negativos conservados en el Archivo Mas del Instituto Amatller de Arte Hispánico. La primera de ellas, es un fragmento de tabla en la que están representados *San Martín* y *San Pedro*. Sus figuras se recortan sobre un fondo dorado y están caracterizados según su iconografía tradicional: San Martín aparece en ademán de disponerse a cortar su capa para entregársela a un mendigo, visible en el ángulo inferior derecho de la composición. Según la leyenda del santo este hecho sucedió cerca de la ciudad de Amiens y el mendigo, con el que había compartido su capa, era el propio Jesucristo. El suceso provocó que Martín abandonase su vida militar para recibir el bautismo y servir desde entonces a Cristo. San Pedro aparece barbado, con gesto severo, y portando el libro y las llaves del Paraíso. A sus pies figura el retrato de un monje, en actitud orante, que podría ser el mecenazgo de la obra. Del artista de estas pinturas nada sabemos, únicamente podemos decir que parecen ser obras de la escuela castellana del siglo XVI.

Más interesante nos parece la segunda, que representa *La Crucifixión*, obra de la escuela valenciana antigua que debió estar situada en el ático de un retablo descabalado. En el Archivo Mas figura con una antigua atribución al Maestro de Artés que, aprovechando el presente estudio, creemos conveniente revisar. A pesar de su deficiente estado de conservación en ella se hacen perfectamente reconocibles los modelos de un pintor conocido con el nombre de laboratorio de Maestro de Xàtiva, activo en Valencia en las últimas décadas del siglo XV y las primeras del siglo XVI. Esta *Crucifixión* de la colección González Martí es prácticamente idéntica a otra tabla con el mismo asunto conservada en la parroquia de Montesa, reconocida unánimemente por la crítica como obra del Maestro de Xàtiva.<sup>20</sup> Las figuras y el esquema compositivo son prácticamente iguales, mostrando un Cristo doliente de evocaciones flamencas: su anatomía es macilenta y muestra la herida sangrante de su costado y regueros de sangre que discurren por los brazos. Las figuras de la Virgen y San Juan son también casi idénticas, así como el paisaje crepuscular de fondo. No obstante se pueden apreciar entre las obras algunas diferencias, la más evidente de todas ellas es la Magdalena que no aparece representada en la tabla de González Martí. También se aprecian variaciones en el paño de pureza de Cristo, anudado en ambos casos a la cintura y con plegado semejante pero, en el caso de Montesa, uno de sus extremos aparece flotando, al ser agitado por el viento. Por último, también se debe reseñar la ligera modificación en la posición de las manos del San Juan, que en el caso de Montesa figura con los dedos entrecruzados. Esta diferencia nos sirve para poner en relación la tabla de González Martí con otra *Crucifixión* del Maestro de Xàtiva: la que aparece en el ático de un retablo dedicado al Milagro del Caballero de Colonia, en colección particular, conocido gracias a la fotografía existente en el Archivo Moreno. La *Crucifixión* de su remate es prácticamente idéntica a la de la colección González Martí y, en este caso, la figura de San Juan Evangelista aparece representada con las manos en la misma posición.<sup>21</sup>

Una vez concluido el estudio de la colección de don Manuel González Martí, pasemos a comentar otro conjunto importante de lienzos con una mis-

<sup>19</sup> FERNÁNDEZ TERRICABRAS, Ignasi. "Fernando el Católico". En: BARTOLOMÉ, A. (com.). *Los Reyes Católicos y la Monarquía de España*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, p. 372-373.

<sup>20</sup> GÓMEZ FRECHINA, José. "Maestro de Xàtiva. Crucifixión". En: BENITO DOMÉNECH, F. et al. *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001, p. 292-295.

<sup>21</sup> GÓMEZ FRECHINA, José, 2001, nota 3, p. 295.

ma procedencia: aquellos que ingresaron a través de la Junta Delegada de Incautación y Protección del Tesoro Artístico de Valencia; agrupación encargada de recoger, inventariar y salvaguardar todo tipo de objetos artísticos al comienzo de la Guerra Civil española, trasladándolos y conservándolos en depósitos temporales, para protegerlos de esa forma.<sup>22</sup>

Imaginamos que este conjunto de pinturas se encuentra hoy en el Museo Nacional de Cerámica gracias a la intervención de don Manuel González Martí, puesto que el erudito colaboró con el servicio de Recuperación Artística, a cuyo frente estaba D. Luis Monreal, en la devolución de las obras que fueron almacenadas en los principales museos valencianos durante la guerra.<sup>23</sup>

Entre las obras que se encuentran en el museo con esta procedencia, merece la pena destacar una pareja de óleos sobre tabla que representan a *San Francisco de Asís* y a *San Vicente Ferrer*.<sup>24</sup> Estas pinturas todavía conservan en su reverso las etiquetas de la junta de incautación, la primera con el número 2451 y la segunda con el 2453. Desconocemos la procedencia remota de las mismas, pero de lo que no cabe duda es de que debieron ser puertas de sagrario ya que, en su parte trasera, están decoradas y presentan las marcas de antiguos herrajes. En época isabelina, de acuerdo con los gustos imperantes del momento, debió de ser cuando se les dio el formato oval y quedaron enmarcadas como piezas independientes.

La composición de ambas pinturas es sencilla, apareciendo ambos personajes en pie, con sus figuras recortadas sobre un celaje azul. La línea de horizonte, sugerida por un discreto fondo vegetal, coincide en las dos pinturas, proporcionando una idea de continuidad en las mismas. La pareja de santos está caracterizada según su iconografía tradicional: San Francisco viste el hábito marrón de la orden franciscana y porta el nimbo de santidad y una cruz de madera en su mano; con la diestra señala la llaga del costado y, en manos y

pies, son visibles los estigmas que recuerdan uno de los hechos principales de su hagiografía: la Estigmatización. San Francisco se retiró durante cuarenta días al monte Alvernia a meditar y en una de sus numerosas reflexiones sobre la Pasión de Cristo, se le formaron las mismas heridas que al Redentor en manos, pies y costado. San Vicente Ferrer porta el hábito bicolor de la orden de los dominicos, compuesto por túnica blanca y manteo negro. Sujeta un libro con su mano izquierda y con la derecha levantada y el dedo índice extendido en actitud de predicar. Sobre su cabeza aparece la característica filacteria que casi siempre le acompaña, con la célebre frase tomada del libro del Apocalipsis: "*Timete Deum [et date ille honorem quia] veniat [hora] iudicij[us eius]*" (Ap. 14, 7).

Las obras no se encuentran firmadas, pero nos gustaría aprovechar la ocasión para sacarlas del anonimato y presentarlas aquí por vez primera como obras del pintor Nicolás Borrás, discípulo del célebre Joan de Joanes. El universo formal y la paleta cromática empleada es prácticamente idéntica a la de su maestro pero, en estas tablas y en general en toda la obra de Borrás, hay una mayor insistencia en el dibujo. Sus prototipos humanos son muy repetitivos, de hecho el *San Vicente Ferrer* del Museo Nacional de Cerámica es prácticamente idéntico al homónimo realizado por el artista, en el guardapolvo del *Retablo del Rosario* en la catedral de Orihuela. En los modelos de sus figuras abundan los perfiles muy acusados, con unos ojos que siempre tienden a ser sesgados.

Comparte el mismo origen que las tablas anteriores un lienzo representando la *Santísima Trinidad*, ya que en su reverso todavía permanece adherida la etiqueta de la Junta de Incautación, en la que figura el número 3425.<sup>25</sup> Nada sabemos de su primitiva procedencia, pero sí que era una pieza que presidía la alcoba de don Manuel González Martí, hecho que viene a reforzar la idea de que fue el propio coleccionista quien se hizo cargo de la tutela de estas pinturas. La pintura representa los tres componentes del misterio de la Trinidad, mis-

<sup>22</sup> Sobre este tema remitimos a la consulta de ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià. "València i el patrimoni cultural durant la Guerra Civil". En: GALDÓN I CASANOVES, E. (com.). *En defensa de la cultura: València, capital de la República 1936-37*. Valencia: Vice-rectorat de Cultura de la Universitat de València, 2008, p. 92-123.

<sup>23</sup> Sobre esta actividad desarrollada por Manuel González Martí remitimos a la consulta de COLL CONESA, Jaume. "D. Manuel González Martí (1877-1972). Coleccionista y erudito". En: COLL CONESA, J. et al. *50 años (1954-2004). Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2004, p. 12-51.

<sup>24</sup> *San Francisco de Asís*. Óleo sobre tabla. 83,5 x 58 cm. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí". Nº Inv. CE4/00754. *San Vicente Ferrer*. Óleo sobre tabla. 83,5 x 58 cm. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí". Nº Inv. CE4/00753.

<sup>25</sup> *Santísima Trinidad*. Óleo sobre lienzo. 88,3 x 68,5 cm. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí". Nº Inv. CE4/00445.



*San Francisco de Asís y San Vicente Ferrer. Nicolás Borrás.*

terio central de la fe y de la vida cristiana: la figura del Dios Padre, tiene en sus brazos al Hijo muerto que ha culminado la promesa de la Redención. Sobre sus cabezas sobrevuela el Espíritu Santo, simbolizado por la paloma. Los componentes del Misterio están rodeados a su vez de un nutrido cortejo de ángeles que portan algunos de los instrumentos de la Pasión, también llamados *Arma Christi*. Entre ellos se encuentran la cruz, la lanza, la columna y el flagelo, entre otros. El lienzo, de autor desconocido, es casi una copia prácticamente exacta de una estampa de Durero de tema análogo. Aunque, a pesar de esta dependencia formal, podemos encontrar algunas diferencias entre el modelo de Durero y el lienzo del Museo Nacional de Cerámica. El pintor del lienzo incluye un menor número de ángeles y prescinde de la representación de los Vientos que aparecen en el registro inferior de la estampa germana.

No podemos precisar quién fue el autor del lienzo del museo, pero sí acotarlo dentro de una cronología determinada. El lienzo debió ser realizado a final del siglo XVI o comienzos del siglo XVII. La tensión dramática de los personajes representa-

dos, el alargamiento de la figura de Cristo y la viveza y diversidad cromática determinan que, estilísticamente, lo podamos encuadrar dentro del manierismo pictórico.

Existen en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias otras pinturas, en su mayoría de temática religiosa, cuya procedencia nos es totalmente desconocida y, aunque no lo podamos corroborar de ninguna forma, creemos que ingresaron de la misma manera que las anteriores. Son pinturas anónimas y de menor calidad que las que se han venido comentando hasta ahora.

Entre ellas sobresale un lienzo en el que podemos contemplar a *Salomé*, hija de Herodes Filipo y Herodías e hijastra de Herodes Antipas.<sup>26</sup> Está representada según su iconografía tradicional: ricos vestidos y joyas correspondientes al rango de princesa idumenea, y la bandeja de plata con la cabeza de Juan Bautista. Según las fuentes, básicamente el *Nuevo Testamento* y las *Antigüedades judías* de Flavio Josefo, la relación entre Herodes Antipas y Herodías nunca fue bien vista por el pueblo ya que se tenía por pecaminosa. Uno de

<sup>26</sup> *Salomé*. Óleo sobre lienzo. 128 x 92,6 cm. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí". Nº Inv. CE4/00158.



*Santísima Trinidad.* Anónimo valenciano.

los primeros en denunciarlo de manera pública fue Juan Bautista, una acción que desembocaría en su propio martirio. Aunque fue arrestado por orden del propio Herodes Antipas, fue Herodías la verdadera causante de la muerte del Bautista: como Herodes no consideraba oportuno ejecutarlo por miedo a la reacción que pudiera tener el pueblo, mandó a Salomé para que bailara ante él de forma seductora y le pidiese como trofeo la cabeza del Bautista, que le fue finalmente servida en bandeja de plata.

Esta Salomé, conservada en el Museo Nacional de Cerámica, es una copia dieciochesca de una composición original de Guido Reni, hoy conservada en la Galleria Corsini de Roma. La composición creada por Reni gozó de gran éxito en su época y fue conocida por los pintores hispanos a través de las numerosas estampas que de ella circularon. En ésta, Salomé no es presentada como la mujer pérfida que haría las delicias de los pintores decimonónicos, sino como una víctima de los planes de su madre. Su juventud, su belleza y su mirada inocente, contrastan con el macabro trofeo que por-

ta en sus manos, fruto de sus acciones, transmitiendo al espectador una sensación inquietante.

Del siglo XVIII, al igual que la *Salomé*, es otro lienzo del museo que representa la *Muerte de San Francisco Javier*.<sup>27</sup> Se trata de una obra de carácter popular que debió ser realizada en las primeras décadas de la centuria y que, lamentablemente, se encuentra en pésimo estado de conservación. El desconocido autor plasma el suceso según la iconografía habitual: el santo aparece tendido en el suelo a punto de expiar, con la mirada dirigida al cielo. Viste el hábito negro de los jesuitas y porta en sus manos un crucifijo pues, según las crónicas, ésta fue su única compañía en el momento de su muerte. La escena se sitúa en un lugar próximo a una playa donde se puede apreciar un navío en el mar y una pareja de indígenas con indumentaria llamativa y plumajes de vivos colores. Éstos hacen referencia a la labor evangelizadora del santo, llevada a cabo en lugares como la India y Japón; de hecho la muerte le sorprendió en la isla de Sanchón Sanción, próxima a China, un territorio que hasta la fecha había sido del todo inaccesible a los misioneros.

Del siglo XVIII es también una *Virgen con el Niño*, que también comparte con la pintura anterior cierto carácter popular.<sup>28</sup> La Virgen viste la tradicional túnica rosada y el manto azul, y su cabeza está tocada con un velo blanco. La coronan las doce estrellas que simbolizan a los doce apóstoles y las doce prerrogativas que tuvo. El Niño, en su regazo, intercambia la mirada con su Madre y le toca el brazo. No obstante, y a pesar de que se trata de un gesto afectuoso, la composición, excesivamente académica, resulta muy fría y el autor no consigue transmitir al espectador ningún sentimiento de ternura. El marco dorado que actualmente lleva la pintura, formado por dintel y pareja de pilastras, fue propiedad de don Manuel González Martí y es el mismo que guarnecía, en otra época, la *Sagrada Familia* de su colección particular, obra de un seguidor de Joan de Joanes.

De mayor calidad son una pareja de lienzos, cuya procedencia nos es desconocida, con los retratos de *Luis XVI, rey de Francia* y *María Antonieta de Austria*, su consorte. Posiblemente sean obras de origen francés ya que, en el reverso de los lienzos, figura la siguiente inscripción: "A. Tercal. Artiste peintre restaurateur des Musées Impériaux. Rue

<sup>27</sup> *Muerte de San Francisco Javier.* Óleo sobre lienzo. 100 x 135 cm. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí". N° Inv. CE4/00510.

<sup>28</sup> *Virgen con el Niño.* Óleo sobre lienzo. 73 x 58,5 cm. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí". N° Inv. CE4/00669.

*Vaugirard. Paris*". Lamentablemente, no hemos podido localizar ningún dato de este artista que, según el escrito, se encargó de la restauración de algunos lienzos en los Museos Imperiales. El pintor que realizó estos lienzos está copiando unos retratos originales de los monarcas, que en su día formaron parte de la decoración del Palacio Real de Versalles. El primero de ellos, el *Retrato de Luis XVI, rey de Francia* es una copia de un original de Antoine-François Callet realizada en fecha cercana a 1786 y de la que se conservan diferentes versiones, todas ellas muy parecidas.<sup>29</sup> El original parece ser el que actualmente se conserva en el Palacio Real de Versalles, pero también existen otras versiones atribuidas al artista como la del Musée Carnavalet de París. El monarca está representado de medio cuerpo y en posición de tres cuartos, portando peluca empolvada y pañuelo de seda anudado a la misma. Viste uniforme de gala con capa de armiño y ricos bordados y chaqueta roja en la que sobresale una guirindola de encaje. Porta la banda azul y las insignias de la Orden del Toisón de Oro y de Saint-Esprit.

El *Retrato de María Antonieta de Austria* se inspira en un original realizado por Marie Louise Elisabeth Vigée-Lebrun en 1783, que todavía hoy se conserva en el Palacio de Versalles.<sup>30</sup> Esta versión, localizada en el Museo Nacional de Cerámica, es de tamaño menor y ajustada a un formato ovalado para formar *pendant* con el retrato de Luis XVI. María Antonieta está representada en figura de tres cuartos y en su rostro, aunque ligeramente idealizado, todavía se reconoce el abultado mentón de la casa real de Habsburgo, linaje al que pertenece. Está representada en medio de una floresta, posiblemente los jardines del *Petit Trianon*, y en su mano izquierda porta una rosa. Va tocada con sombrero de plumas y lleva la característica peluca empolvada que imperaba en los gustos de la época. Viste un elegante vestido de raso azul, con un gran lazo en el pecho y pronunciado escote resaltando, de esta forma, un collar de perlas de doble vuelta.

Otras dos pinturas conservadas en el Museo Nacional de Cerámica nos vuelven a poner de manifiesto la influencia de la pintura del norte de Eu-

ropa, en este caso en un género como el paisaje. Se trata de una pareja de lienzos con formato ovalado y formando *pendant*, que pudieron haber formado parte de la decoración de alguna de las salas del Palacio de Dos Aguas. Éstos representan una *Vista de un puerto al amanecer* y un *Paisaje campestre al atardecer*.<sup>31</sup> Son un exponente significativo de la importancia que tuvieron en toda Europa los paisajistas holandeses del siglo XVII, especialmente algunos pintores como Aelbert Cuyp (Dordrecht, 1620-1691), conocido principalmente por sus paisajes en los que abundan las escenas campestres con ganado. En su producción también existen numerosas escenas portuarias y cultivó otros géneros como el retrato. La pareja de lienzos del museo se inspiran en las obras de Cuyp, pero carecen de su maestría en el tratamiento de la luz y los detalles, por lo que debieron ser realizadas por un discreto imitador.

La primera de ellas nos muestra el muelle de un puerto en una ciudad fortificada. En primer término aparecen dos figuras en una embarcación, junto a una tercera figura de espaldas que se encuentra pescando. En un segundo plano, un galeón acaba de atracar y observamos como algunos miembros de su tripulación se dirigen al muelle en una barca de reducidas dimensiones. Tras sus velas, ya replegadas, despuntan los primeros rayos del sol, iluminando la escena e impregnándola de una tenue calidez. La segunda nos muestra una composición más típica en la producción de Cuyp, en el que una pareja de vacas descansan en medio de un paisaje campestre. En el primer término el pintor introduce la figura anecdótica de un perro bebiendo en una fuente. Al fondo, a la izquierda de la composición, aparece representada una arboleda, dejando el espacio de la derecha para mostrar una puesta de sol, con sus características tonalidades rojizas.

Las donaciones de pintura antigua en el Museo Nacional de Cerámica son prácticamente inexistentes y únicamente podemos mencionar el legado de don Juan Stingo Carbonell, efectuado el 19 de octubre de 1961, que, en su mayoría, está formado por pinturas de los siglos XIX y XX. No obstante en este mismo legado ingresó una de

<sup>29</sup> *Retrato de Luis XVI, rey de Francia*. Óleo sobre lienzo. 73,5 x 59,5 cm. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí". N.º Inv. CE4/00514.

<sup>30</sup> *Retrato de María Antonieta de Austria, reina consorte de Francia*. Óleo sobre lienzo. 74 x 62 cm. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí". N.º Inv. CE4/00513.

<sup>31</sup> *Vista de un puerto al amanecer*. Óleo sobre lienzo. 67,5 x 39,6 cm. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí". N.º Inv. CE4/00020 y *Paisaje campestre al atardecer*. Óleo sobre lienzo. 67,5 x 39,6 cm. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí". N.º Inv. CE4/00019.

las obras más antiguas de la colección pictórica del museo: *La Virgen con el Niño, San Jerónimo y San Vicente Ferrer*.<sup>32</sup> Desconocemos la procedencia remota de esta obra del periodo tardogótico que, estilísticamente, presenta más paralelismos con la escuela castellana que con la propia valenciana. Por su estructura sabemos que fue parte del ático de un retablo descabalado, y su estudio iconográfico nos permite suponer que proceda de un convento de dominicos. En la composición, la Virgen ocupa el espacio central y va caracterizada según su iconografía más habitual: con la túnica blanca y el manto azul. Porta un nimbo dorado y lleva en brazos al Niño Jesús. El Niño porta en su mano una rosa, flor que en la iconografía cristiana, por su color, siempre se ha relacionado con la Pasión de Cristo. A la izquierda de la composición figura San Jerónimo, con unos rasgos físicos bastante peculiares ya que no aparece en su forma habitual, como un hombre anciano y barbado. Porta una maqueta de un edificio que simboliza la propia Iglesia y a sus pies figura el león, su atributo característico por excelencia, recordando el pasaje de la hagiografía del santo en que sustrajo una espina de una de las patas de la bestia. A la derecha encontramos a San Vicente Ferrer, santo dominico de origen valenciano. Aparece representado con el hábito blanco y negro de la orden de los dominicos y con un libro en su mano izquierda, libro que alude a su erudición. Como en la mayoría de imágenes del santo, levanta el dedo índice en actitud de predicar y sobre su cabeza se encuentra la filacteria apocalíptica. En el fondo de la composición el autor ha realizado un discreto paisaje en el que se puede contemplar un celaje con nubes. A la izquierda, aparece un cuervo que porta el pan a un San Onofre ermitaño, representado en el guardapolvo. En el extremo opuesto figura San Antonio Abad y en la parte superior una pareja de santos dominicos de difícil identificación.

Otra pintura que ingresó en el Museo Nacional de Cerámica con el legado Stingo, representa una *Virgen con el Niño*, en su variante iconográfica conocida como Virgen de Ternura. En estas imágenes existe una complicidad y una proximidad

afectiva entre los personajes: el Niño mira fijamente a su Madre y juega con su velo, mientras que María lo arroja junto a su pecho con gesto afectuoso, dirigiendo su mirada al espectador para reclamar de esta forma su atención.<sup>33</sup> En la documentación conservada en el Museo Nacional de Cerámica, perteneciente al propio González Martí, se encuentra un registro fotográfico de la misma que se conserva en una carpeta con algunas instantáneas de pinturas de Vicente López, lo que viene a indicarnos que don Manuel pensó en que este lienzo era una obra del pintor valenciano.

La figura de Vicente López es hoy mejor conocida, gracias a un amplio abanico de estudios que se han venido realizando en los últimos años, entre los que destaca el catálogo razonado de su obra preparado por José Luis Díez.<sup>34</sup> Entre el abundante corpus de pinturas recogidas por su autor no encontramos ninguna pieza exactamente idéntica, ni ningún dibujo preparatorio de la misma, algo que es bastante frecuente en la producción del artista, por lo que quizás no estemos ante un original del pintor valenciano. No obstante, si atendemos a sus características estilísticas y formales, la pieza se relaciona con el estilo de Vicente López, pudiendo ser obra de un imitador o discípulo suyo directo. Entre éstos destacan figuras de su entorno familiar como Bernardo o Luis López, u otros discípulos que imitaron su estilo como el pintor Vicente Castelló Amat o Francisco Llácer, entre otros.

Con esta obra damos por finalizada nuestra pequeña aportación al conocimiento de la colección de pintura antigua del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí", una parte de los fondos del museo que, sin ser la más representativa, contiene, y sobre todo contuvo, piezas relevantes de gran interés, realizadas por algunos pintores valencianos de primera fila de los siglos XV al XVIII. En su conjunto estas pinturas evidencian los gustos e intereses artísticos del fundador del museo, don Manuel González Martí, quedando allí como fiel testimonio de la polivalencia de sus investigaciones y de su amor al patrimonio valenciano.

<sup>32</sup> *La Virgen con el Niño, San Jerónimo y San Vicente Ferrer*. Óleo sobre tabla. 80 x 73 cm. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí". N° Inv. CE4/00258.

<sup>33</sup> *Virgen con el Niño*. Óleo sobre lienzo. 32,3 x 25,5 cm. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí". N° Inv. CE4/00020.

<sup>34</sup> Díez, José Luis. *Vicente López (1772-1850)*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999.