

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE.
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA.
UNIVERSIDAD DE VALENCIA.

PROGRAMA DE DOCTORADO 230 C. ARTE, PAISAJE Y CULTURA
VISUAL.

TESIS DOCTORAL

IGNACIO PINAZO Y LA ACUARELA DE SU TIEMPO EN VALENCIA.



AIDA PONS MORENO

VALENCIA, octubre de 2015.

DIRECTORES DE LA TESIS: DR. FRANCISCO JAVIER PÉREZ ROJAS Y
DR. VICENTE PLA VIVAS.

**IGNACIO PINAZO Y LA ACUARELA DE SU TIEMPO EN VALENCIA
(1846-1916).**

ÍNDICE

	PÁG.
INTRODUCCIÓN.....	9
PARTE 1:	
APORTACIONES SOBRE LA HISTORIA DE LA ACUARELA.....	24
PARTE 2:	
LA RECEPCIÓN DE LA ACUARELA EN ESPAÑA Y SU EVOLUCIÓN HASTA EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO	30
PARTE 3:	
IGNACIO PINAZO Y LA ACUARELA.....	55
PARTE 4:	
LA ACUARELA EN VALENCIA.....	265
CONCLUSIONES.....	348
BIBLIOGRAFÍA.....	359
HEMEROGRAFÍA.....	376
WEBGRAFÍA.....	382

ÍNDICE

ÍNDICE

	PÁG.
1. APORTACIONES SOBRE LA HISTORIA DE LA ACUARELA.....	24
2.- LA RECEPCIÓN DE LA ACUARELA EN ESPAÑA Y SU EVOLUCIÓN HASTA EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX.....	30
2. 1. El dibujo y su relación con las técnicas al agua.....	31
2. 2. La concepción de la acuarela en España y su desarrollo.....	35
2. 2. 1. El legado de Mariano Fortuny.....	40
2. 2. 2. Eduardo Rosales Martínez y Francisco Pradilla Ortiz.....	46
2. 2. 3. Primeras Asociaciones y Academias de acuarelistas.....	50
3. IGNACIO PINAZO Y LA ACUARELA.....	55
3.1. Asuntos religiosos.....	60
3.2. Academias y desnudos.....	85
3.3. El casacón y la herencia goyesca.....	115
3.4. Estudios sobre la pintura de Historia.....	127
3.5. Vistas y tipos italianos.....	153
3.6. Mosqueteros.....	185
3.7. La lección de Hans Holbein el Joven.....	191
3.8. Tipos y escenas del mundo rural.....	201
3.9. Personajes exóticos.....	220
3.10. Flores, animales e insectos.....	225
3.11. Estudio de indumentaria, retratos y escenas del hogar.....	231
3.12. Notas biográficas.....	242
3.13. Apéndice documental.....	256
4. LA ACUARELA EN VALENCIA.....	265

4. 1. Las clases nocturnas de acuarela.....	266
4. 2. El ejemplo valenciano y la acuarela localista.....	274
4. 3. El arte de la acuarela en la familia Benlliure	299
4. 4. Joaquín Sorolla Bastida y la acuarela.....	321
4.5. La recepción de la acuarela durante el primer tercio del siglo XX.....	337

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

En esta tesis nos planteamos desarrollar con mayor amplitud las líneas abiertas de investigación que para la licenciatura que se abordó sobre Ignacio Pinazo Camarlench y la acuarela, ahora enriquecido con la inclusión de numerosas nuevas obras que se han podido incorporar al catálogo del artista. El trabajo se ha extendido también al resto de los acuarelistas valencianos de su generación y a los de las dos generaciones siguientes, sentando unas bases previas sobre la evolución de la acuarela localista valenciana. El tema de la acuarela en Pinazo era un campo virgen, al que ningún investigador se había asomado previamente, pero igualmente era un territorio casi inexplorado el conjunto de la producción valenciana, e incluso la acuarela española, que no dispone de un estudio profundo actualizado al margen de los trabajos de Ramón Reig Corominas. Así pues, partiendo de la faceta acuarelística de Pinazo como artista protagonista de la tesis, nos aproximamos a la acuarela de su tiempo a través de la producción de diferentes artistas valencianos para los que la acuarela es una técnica más de su trabajo, que como en el caso de Pinazo, les permite ampliar la experimentación técnica.

El principal objetivo de la tesis consistirá en realizar un análisis específico de la obra acuarelística de Pinazo y su catalogación, como necesario paso previo de cuantificación para poder considerar el alcance y significado de la misma, con la intención de abrir una línea de investigación en torno al origen y evolución de la acuarela localista valenciana que nos permita sentar unas bases más estables o precisas. En este sentido Pinazo es la cima del iceberg de la acuarela valenciana, siendo el artista que nos abre la vía a esta primera aproximación. Por lo tanto, el principal objetivo es realizar un análisis específico y catalogación de la obra acuarelística de Pinazo, atendiendo de manera preferente al proceso de aprendizaje del maestro valenciano, partiendo de sus inicios o primeros tanteos de las técnicas al agua y la acuarela. Para una más clara estructura, en esta investigación se ha preferido optar por un criterio de ordenación temático frente al meramente cronológico, que no se descarta en otros capítulos y apartados de la tesis.

Para abordar con mayor profundidad este tema, es necesaria la elaboración de un apartado dedicado exclusivamente a la historia de la acuarela nacional hasta el primer tercio del siglo XX, pero no sin antes, realizar una previa revisión de la historia de la acuarela universal, aunque tenga un carácter muy somero. Tras estos puntos temáticos nos concentraremos en la acuarela valenciana, a través de las aportaciones de las figuras implicadas en la gestación y desarrollo de este movimiento acuarelístico. Y en último lugar nos centraremos en la recepción de la acuarela en Valencia durante el primer tercio del siglo XX.

En cuanto al apoyo bibliográfico, tanto general como específico con el que hemos contado, es obligado indicar que recurrimos a varias fuentes extranjeras y nacionales. Entre todas estas publicaciones nos ha sido de vital importancia, pese a tratarse de una publicación de 1954, el único libro sobre la acuarela en España que existe hasta el momento, cuyo autor es Ramón Reig Corominas. Así mismo hemos consultado varios catálogos de exposiciones de acuarela, dibujo y pintura, además de las publicaciones en revistas de arte sobre las sociedades promotoras valencianas y sus clases de acuarela, como también varios manuales especializados en el empleo de la técnica de la acuarela para poder dominar y adjetivar con mayor precisión el lenguaje técnico.

Desde tiempos pretéritos la obtención de tinturas colorantes, a través de la emulsión de pigmentos disueltos en agua, fue una práctica muy extendida. Uno de los ejemplos más antiguos lo encontramos en algunas de las representaciones artísticas más sobresalientes de la civilización egipcia, como las pinturas murales y los papiros sobre los que se escribía, mediante un vernáculo procedimiento ideográfico compuesto por signos caligráficos complementados con dibujos coloreados. Con el tiempo, estos sistemas derivaron en otros de mayor pureza, como es el caso de la aguada. Este procedimiento requerido para el estudio de las variaciones tonales y la investigación de la luz, se basa en el empleo de unas pocas tintas - la mayoría de las veces de color siena, sepia y bistre - de diferentes intensidades. En occidente la técnica de la aguada alcanzó su plenitud en el siglo XVII, siendo practicada con gran intuición, por algunos de los pintores más representativos del barroco europeo como Nicolas Poussin y Claude Lorrain.

La iluminación de manuscritos fue el antecedente más directo de la acuarela en Europa. Hasta aproximadamente el siglo XIV, las “miniaturas” que éstos contenían eran coloreadas mediante tinturas traslúcidas y blanco de plomo sobre vitela o pergamino. Esta tradición continuó en aras de la creación de copias más modestas hasta la irrupción de la imprenta en el siglo XV. A finales de esta centuria se gestan las precoces acuarelas del artista de Nüremberg Albrecht Dürer. Reconocido como un acuarelista pionero, este “Hombre del Renacimiento”, se convirtió en uno de los más altos representantes del arte nórdico y universal¹.

Uno de los tratados más tempranos donde encontramos reflejadas algunas técnicas artísticas relacionadas con el agua es *Il Libro dell'Arte*, escrito por el pintor y teórico florentino Cennino Cennini (1370-1440) en 1390. En este manual se explican algunos sistemas como el temple, el fresco o los lavados de tinta; muy adecuados según Cennini para “dibujar y sombrear”².

Por otro lado, es destacable la influencia de los artistas chinos de aguadas en occidente. Jean Leymarie comparó las acuarelas de los maestros europeos con las aguadas de los letrados chinos; en las acuarelas de Dürer y Cézanne el “tema común de aguas y peñascos, inherente a la esencia del paisaje, muestra las similitudes y diferencias que caracterizan a ambas tradiciones”. Y refiriéndose a Brueghel, tras su vuelta del periodo italiano (1552-1554), menciona: “un grandioso ciclo de dibujos ejecutados en tinta y a pluma, a veces salpicados de diminutas manchas de acuarela, que sorprenden por su riqueza de detalles y la unidad que revela su conjunto. Al igual que en los antiguos maestros chinos”. Leymarie concluye que “la visión luminista, propicia al paisaje, y el creciente empleo del pincel en el terreno gráfico suscitan en pintores de talla como Poussin, Claude Lorrain o Rembrandt un extraordinario desarrollo de la también denominada acuarela monocroma³, en la que de nuevo se manifiestan coincidencias con China”⁴.

¹ AA.VV., 2005.

² Sobre esta cuestión véase: Cennino Cennini, 2002.

³ Algunos autores se refieren a la aguada con la denominación de acuarela monocroma.

⁴ Leymarie, Jean, 1998, pp. 7, 9, 17.

El vocablo anglosajón *Watercolour* (acuarela) surgió en el siglo XVI en un verso de la obra *Enrique IV* de Shakespeare, el cual reflejamos aquí con su traducción correspondiente:

KING HENRY IV
These things indeed you have articulate,
Proclaim'd at market-crosses, read in churches,
To face the garment of rebellion
With some fine colour that may please the eye
Of fickle changelings and poor discontents,
Which gape and rub the elbow at the news
Of hurlyburly innovation:
And never yet did insurrection want
Such **water-colours** to impaint his cause;
Nor moody beggars, starving for a time
Of pellmell havoc and confusion⁵.

Como podemos comprobar arriba, la palabra inglesa “water-colours” del verso citado, no define el término artístico conocido hoy como acuarela, aunque su significado sí hace referencia al color. No obstante, todo cambió dos siglos más tarde en París, donde nació la publicación de la *Enciclopedia metódica* de Panckoucke en 1791, acuñando el término francés *aquarelle* (acuarela) y su correspondiente definición técnica:

Dibujo a la aguada en el que se emplean diversos colores; da como resultado una especie de pintura desprovista de empaste que más bien merecería el nombre de iluminación. Los colores deben tener transparencia y nada de espesor; por consiguiente, para este género es preciso elegir los que tienen menos cuerpo o quitárselo si lo tuvieren. No han de ser tanto colores como tinturas. Véase en el artículo Bistre el procedimiento que se emplea para quitar cuerpo a los colores. Las pinturas que se obtienen de las flores no tienen nada de cuerpo y son las adecuadas para la acuarela. Véase, en el artículo Girasol, la manera de extraer las tinturas de las flores⁶.

⁵ Traducción: Rey Enrique: Todas esas cosas las habéis ya propalado, Proclamado en las encrucijadas de los mercados, leído en las iglesias, para dar brillo al traje de la rebelión con algunos hermosos colores que encantan los ojos de los hombres volubles, de esos pobres descontentos que se quedan boquiabiertas y se frotan las manos, a la noticia de cualquiera innovación tumultuosa. Nunca faltaron a la insurrección esos mentidos colores para decorar su causa, ni de canalla turbulenta, hambrienta de épocas de revueltas, confusión y estrago. SHAKESPEARE, William, 1960, 1ª parte, acto V, escena I, verso 79.

⁶ Leymarie, Jean: op. cit., p. 147.

En la definición de acuarela elaborada por la *Enciclopedia metódica* de Panckoucke, observamos cómo ésta comenzó a vencer las restricciones técnicas que la limitaban, hasta convertirse en un método más pictórico y ligero.

El juego cromático de la acuarela del círculo de Dürer, dominante en los primeros años del siglo XVI, se fue debilitando poco a poco hasta ser sustituido, mayormente, por estudios “lumínicos”. Con este fin, se elaboraron lavados monocromos y aguadas de resultados, tan estimables como los que nos transfirieron los maestros asiáticos en sus tintas y aguadas.

En las postrimerías del siglo XVI, tanto la inclinación por la “multiplicidad de los fenómenos” como la apuesta pictórica, se generalizaron. Los estrictos cánones definidos por un carácter más lineal y estático durante el Renacimiento, fueron defendidos por artistas que adoptaron una emergente tendencia “clásico-barroca”. Un estilo, de cuyos frutos, el arte se benefició con un amplio abanico de alternativas capaces de fraguar firmes escuelas locales. Entre los más notables pintores que cultivaron, tanto la acuarela como la aguada durante el siglo XVII, se encontraban Anthoon van Dyck, Nicolas Poussin y Claude Lorrain.

Posteriormente, durante el siglo XVIII el dibujo estaba en auge y la acuarela tuvo que ceñirse a él, alejándose de posibles efectos más pictóricos; un momento cumbre para la práctica del esbozo o los croquis, diseños de montajes de vidrio y decoraciones de techos. Le Brun, Guardi y otros artífices, hacían uso del dibujo acuarelado en sus bocetos sobre espectaculares composiciones aéreas.

Por otra parte, durante este siglo la institucionalización de los jardines botánicos, los zoológicos y museos de Historia natural, facilitó un incremento de acuarelistas que asimismo emplearon los dibujos acuarelados para producir láminas seudocientíficas. Algunos de los acuarelistas más solicitados para la ejecución de estos arquetipos fueron: Claude Aubriet, Charles- Germain de Saint-Aubin, Jan van Huysum,...

A principios del siglo XIX nació en Inglaterra la British Society of Painters in Watercolours (Sociedad británica de acuarelistas), primera sociedad profesional de acuarelistas, donde se empezó a asociar la acuarela con la pintura.

El arte de la acuarela como sistema autónomo, empezó a extenderse al resto de Europa y a los Estados Unidos, y por lo tanto, comenzaron a formarse otras asociaciones de acuarelistas a raíz del ejemplo inglés. Los acuarelistas ingleses más sobresalientes y significativos, en cuanto a la transmisión del arte de la acuarela durante este siglo fueron: John Robert Cozens, Thomas Girtin, Joseph Mallord William Turner, John Constable, John Sell Cotman y Richard Parkes Bonington.

Sobre la recepción de la acuarela en España y su evolución hasta el primer tercio del siglo XX, existe un reducido soporte bibliográfico entre el que hemos localizado algunas publicaciones, muchas de las cuales son sumarios artículos para catálogos de exposición. En este sentido, la mayoría de los autores (Mariano Fuster, Ángel Avilés, Alcántara, Julio Cavestany, Ramón Reig Corominas, Camón Aznar, Parramón,...) – siempre españoles y casi todos ellos también acuarelistas – que han abordado este tema se centran exclusivamente en el siglo XIX. En realidad, esta es una visión lógica si tenemos en cuenta que hasta mediados del siglo XIX, ni siquiera la palabra acuarela se empleaba en España. No obstante, creemos que esta cuestión no excluye el empleo de la acuarela, denominada entonces “aguada cromática”, antes de mediados del siglo XIX. De hecho, sí fue practicada aunque en menor medida que el lavado y la aguada, por varios artistas españoles como Valdés Leal, Luis Paret Alcázar y Manuel de la Cruz. Por esta razón, despertó nuestro interés la gran tradición del dibujo lavado y la aguada, entre los artistas españoles desde el segundo cuarto del siglo XVI, y su incuestionable impacto en el desarrollo de acuarela en España.

En 1859 el paisajista Nicolás Gato Lema utilizó por primera vez en España el término acuarela, al referirse a ella como una técnica favorable en cuanto a la aprobación y difusión del género de paisaje:

En medio del prodigioso desarrollo que ha tomado el paisaje, se presenta como una de sus formas más bellas la acuarela, desconocida hasta nuestros días, y llevada al más alto grado de perfección por la Inglaterra, donde con el auxilio del papel y los colores de Newmans, se hacen prodigios de verdad y de poesía en cuadros de reducidas dimensiones, de que puede formarse una galería en las hojas de cada álbum. Este precioso descubrimiento es uno de los que con más justo motivo puede envanecer a

los artistas de la presente época, porque con él se ha creado un nuevo y especialísimo género de pintura, que facilita su propagación y su adquisición, y que no tiene rival en lo moderno; porque ni lo es ni puede serlo la fotografía, puesto que no existe ni puede existir rivalidad entre dos cosas de índole absolutamente distinta, y que lejos de contrariarse ni excluirse, es la una el más poderoso auxilio de la otra. Y, en efecto, Señores, la reflexión de los rayos luminosos, representando la imagen de un objeto reflectante, en primer lugar, está fuera de las bellas artes, porque corresponde a la de las ciencias⁷.

A diferencia de épocas anteriores, hoy en día la acuarela ha conquistado un digno lugar en calidad y cantidad, confrontable a la pintura al óleo. Sobre todo, gracias a las sobresalientes creaciones al agua de renombrados artistas, esta técnica ha ido ganando terreno siendo cada vez más apreciada. Pero conviene volver a señalar, como precedente, la importancia de la práctica del dibujo en nuestro país, durante el segundo cuarto del siglo XVI, y su relación con el progreso de la acuarela en España. Ya que durante esos años el dibujo se enriqueció con novedades técnicas, a través del contacto de artistas españoles con maestros italianos. A tal efecto, una de las aplicaciones más comunes a partir de entonces, fue la utilización de lavados retocados con albayalde y “plumeados miguelangelescos”. Es más, estos sistemas evolucionaron en el siglo XVII con la llegada a España de los hermanos Carducho, quienes introdujeron un tipo de dibujo a pluma completado con húmedas aguadas.

El punto de partida hacia un serio arraigo de la acuarela en España, sobrevino con la irrupción del romanticismo. Periodo, durante el cual, el pintor Genaro Pérez Villaamil entra en contacto hacia 1833 con el acuarelista escocés David Roberts, lo que marcaría un antes y un después a favor del avance de dicha técnica. Sin embargo, la verdadera cristalización sobrevino después, gracias al apoyo de las academias y asociaciones oficiales. En este aspecto, la escuela catalana despuntó como la más fructífera, sobre todo si tenemos en cuenta al gran impulsor y paladín de la acuarela Mariano Fortuny.

El genio de Reus Mariano Fortuny fue el acuarelista español más importante de la segunda mitad del siglo XIX, y su proyección internacional en

⁷ Discursos leídos ante la R. Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública de Nicolás Gato de Lema, Madrid, 1859, pp.22 y 23.

este sentido fue muy valorada por la crítica. Pues su vocación por la acuarela, fue muy temprana y constante durante toda su carrera artística. Su producción acuarelística es colosal, abarcando un heterogéneo repertorio temático. De sus estancias en África, nacieron algunas de las acuarelas más impresionantes y celebradas de este pintor catalán. En verdad, debido a la trascendencia del corpus acuarelístico de Fortuny, la acuarela vivió una de sus etapas más álgidas, difundiéndose su práctica a través de los seguidores del maestro reusense. En algunas de las producciones al agua de Agravat, Francisco Domingo, Pinazo y José Benlliure, no pasan inadvertidas las huellas estilísticas de Fortuny.

Asimismo, creemos útil poner de relieve la labor acuarelística de Eduardo Rosales y Francisco Pradilla. Ya que además de ser muy estimados en la segunda mitad del siglo XIX, por sus incursiones en la pintura de género histórico, también nos llaman la atención por su extraordinaria habilidad en el dominio de la acuarela. Estos dos pintores demostraron una sorprendente maestría en el género del paisaje, si bien también comulgaron con la tendencia generalizada entre los acuarelistas españoles de su época, proclives a la representación de la figura humana y los tipos. En buena parte del legado acuarelístico de ambos artistas prevalece la aplicación de los valores esenciales de este sistema al agua, además de un interesante afán experimentador. No obstante, pese a este sentimiento moderno, la acuarela siguió una tendencia más contenida, en sintonía con los criterios académicos y las inclinaciones del mercado artístico.

El vital cometido didáctico de las academias de Bellas Artes, así como el patrocinador de las sociedades y agrupaciones de acuarelistas, abrirán nuevas vías hacia la especialización y el afianzamiento de la acuarela en España. La escuela localista catalana fue la más productiva, abanderada por su principal precursor Mariano Fortuny. En segundo lugar prevalece la madrileña, y en 1874 Valencia tomó como ejemplo a estas dos ciudades, creando una clase nocturna de acuarela en el Ateneo Científico, Literario y Artístico. Una institución cultural promotora de las ciencias y las artes, que se fragmentó un año después amparando únicamente a las Bellas Artes y la Literatura. La propuesta del Ateneo de Valencia fue la apertura de una Academia de acuarela en sus instalaciones, exclusivamente concebida para la práctica de dicha técnica, la copia de modelos del natural y el

estudio del desnudo, preferentemente a la aguada, tinta y plumilla. Entre otros artistas, hasta su extinción en 1893, acudieron a estas clases nocturnas del Ateneo Joaquín Agrasot, José Benlliure, Antonio Cortina Farinós, Juan Peyró, Ignacio Pinazo, José María Fenollera,... Después del éxito obtenido por el Ateneo de Valencia, con sus clases nocturnas de acuarela, fue el Círculo de Bellas Artes (1894) quien se ocupó esta de actividad. Por lo que muchos de los miembros del Ateneo, acabaron formando parte integrante de esta asociación artística.

Para Ignacio Pinazo la acuarela no es solo una herramienta accesoria para la composición de una obra pictórica, sino que tiene un valor en sí misma por sus grandes posibilidades. Pues la elección de esta técnica se debe a varios motivos como son: su facilidad de transporte, la agilidad que proporciona al trabajo y la libertad de ejecución que admite; aunque ello implique una notable habilidad y dominio de la técnica, pues la acuarela no admite correcciones.

Pinazo se convirtió en uno de los artistas más representativos e innovadores, de una más que sobresaliente escuela local de pintores, algunos de los cuales, fueron a su vez geniales acuarelistas. En este sentido, sobre la faceta acuarelística de los artífices valencianos, hemos detectado una escasez bibliográfica. Las acuarelas, lavados o las aguadas, no han despertado el interés de los grandes lienzos y tablitas al óleo, por lo que la necesidad de emprender una investigación más profunda sobre estas técnicas la concebimos como una necesidad. Gracias a la inestimable colaboración de la familia de Pinazo, mi director de tesis y los coleccionistas particulares, hemos podido reunir un considerable inventario de acuarelas al que fuimos anexando aguadas, lavados y dibujos a plumilla y tinta. Pues creemos que estos otros sistemas debían de incluirse por considerarse técnicas al agua, así como por conformar una especie de antesala a la complejidad técnica de la acuarela.

La preferencia de Pinazo por el formato pequeño y la genialidad que como “bocetista” se le atribuye, parecen favorecer su inclinación por el dibujo y la inclusión de los sistemas al agua en su obra. La tinta, la plumilla, el lavado, la aguada y la acuarela, fueron opciones adoptadas por Pinazo desde sus primeros tanteos artísticos. El pintor valenciano ya manejaba las técnicas al agua antes de ser miembro, de la clase nocturna de acuarela creada por la academia del Ateneo

de Valencia. Sus primeras incursiones en estas técnicas comenzaron con la práctica de aguadas y estudios resueltos con una o dos tintas de color, motivado por los patrones barrocos de los prototipos lavados de Alonso Cano, Murillo o Pablo Potons, entre otros. Años más tarde, al igual que otros artistas valencianos, Pinazo conoció la obra de Mariano Fortuny, influyendo positivamente en su faceta acuarelista.

Pinazo nunca perdió el contacto con el arte de la acuarela, es más, en 1876 durante su primer año como pensionado en Italia, tuvo lugar en Roma la primera exposición de la nueva Associazione degli Acquarellisti, fundada por diez artistas entre los que se encontraban Ramón Tusquets, Pio Joris, Cesare Biseo y Attilio Simonetti. Esta exhibición se celebró en la tienda de pinturas y estudio fotográfico de los hermanos Dovizielli en la calle del Babuino número 139⁸. Aunque el pintor no participó en esta muestra acuarelista, sí habría tenido la ocasión de visitarla. Además, creemos que Pinazo conoció la academia Gigi, donde la práctica de la acuarela era habitual.

Al igual que otros grandes maestros de la acuarela universal, Pinazo trató los mismos temas de sus óleos en sus acuarelas, lavados de tinta y aguadas. Muchas veces optaba por la acuarela para la producción de obras de esparcimiento o alivio de los trabajos de encargo, recurriendo igualmente a ella para sus bocetos, apuntes y estudios preparatorios de sus lienzos. Si la pintura de síntesis y el pequeño formato siempre casaron bien con la acuarela, ésta se ajustó como anillo al dedo a la poética pinaziana. El maestro valenciano dominó los postulados académicos de su época, evolucionando hacia una aparente sencillez compositiva, indicadora de su temperamento y grandes capacidades plásticas y creativas. Según el propio pintor, el verdadero artista era aquel que iba más allá de los sistemas reglados, que desde las academias oficiales mermaban su poder creativo. En sus producciones al agua Pinazo expresó un temperamento franco e intuitivo, implicándose en los asuntos que trasladaba al papel.

Como veremos, la evolución del Pinazo, especialista en las técnicas al agua, puede apreciarse perfectamente través del análisis de las producciones del

⁸ Matitti Flavia, 2008, p. 219.

pintor que iremos analizando, y que se han ordenado en base a un razonamiento temático. Los argumentos representados en estas obras son: los asuntos religiosos, academias y desnudos, el casacón y la herencia goyesca, estudios sobre la pintura de Historia, vistas y tipos italianos, mosqueteros, la lección de Hans Holbein el Joven, tipos y escenas del mundo rural, personajes exóticos, flores, animales e insectos, estudio de indumentaria, retratos y escenas del hogar.

Las tintas y las aguadas son una opción adoptada por Pinazo desde sus primeros pasos artísticos. En realidad, el pintor valenciano empleó la aguada mayormente en esbozos, estudios y bocetos, principalmente en pos de la preparación de sus cuadros. Entre los brillantes ejemplos que patentan este juicio se encuentran: *El refectorio de un convento* (II.13), el boceto para el cuadro *El coro de una iglesia* (II.16). *Academia masculina* (II.24, 27 y 28), *Desnudo femenino* (II.38), los estudios del *Desembarco de Francisco I en Valencia* (II. 59, 68 y 69), *Dama de perfil* (II.95), *Caballo* (II.131), *Mujer vestida de japonesa* (II.135), y *Mujer acostada* (II.153).

En su mayoría, estas creaciones al agua sobre papel están resueltas con una técnica de tendencia acuosa, desde un punto de vista más pictórico que dibujístico, en el que se impone una sabia modulación tonal. Sin desfavorecer el poder constructivo de los vacíos del papel, ni la textura del mismo, dependiendo de su porosidad y el grano fino, medio y grueso. La misma receta también forma parte de la técnica mixta en la que Pinazo armoniza la aguada, mediante manchas articuladas de forma directa sobre el papel y trazos efectistas de plumilla, logrando así registrar fascinantes notas expresionistas.

Como mencionábamos arriba, sin llegar a la complejidad de la acuarela, este tipo aguadas, lavados y tintas, pueden englobarse en la vertiente acuarelística de Pinazo. Ya que la maestría y la fuerza innovadora con la que la pureza de los entintados sustituye el ímpetu del dibujo, es el vehículo fundamental en cuanto al cometido de estos sistemas, prestándose a una infinidad de modulaciones, de las que se obtienen variedades tonales cercanas a las de las obras coloreadas o la acuarela. Incluso la tinta de un solo color y el agua se suelen conjugar en dos o tres valores diferentes, ajustándose al mismo tiempo la proporción acuosa.

En el aspecto propiamente acuarelístico, también veremos cómo va aflorando este espíritu renovador de Pinazo, si bien, atendió todos los estilos acuarelísticos que conocemos. Es decir, desde los primeros dibujos acuarelados del artista, de gesto casi infantil, como una *Iglesia* (Il. 1.), pasando por las academias y desnudos más contenidos, además de acercarse al inconfundible estilo “detallista virtuosístico” de resabios fortunyescos, patente en las acuarelas: *Guardia suizo del Vaticano* (Il. 17), *Maja con mantilla y abanico* (Il. 55), *Músico Italiano* (Il.81), *Calabrés* (Il.84), *Campesino italiano* (Il.85), e *Italiana con pandereta* (Il. 92). Aspectos estilísticos que Pinazo iba alternando según sus necesidades artísticas, pues recordemos que hacia 1874 el pintor ya manejaba con total soltura la técnica de la acuarela. Por lo que entendía las pautas propiamente acuarelísticas de este método, apreciándose sobre todo en las acuarelas de mayor pureza del maestro valenciano. A tal objeto responden, independientemente de su valor autónomo o de su función preparatoria, sometida a una obra definitiva, acuarelas como el *Casilicio de la Ermita de Godella*, (Il. 19), *Estudio de figura femenina* (Il.113) y *Trepadora de campanillas* (Il.139). Pese a su escasez, estas acuarelas irradian un sugerente y original encanto. Pues en ellas se observa la conveniente pureza tonal, el luminoso lenguaje de los espacios en blanco, así como la desenvoltura y transparencia de los entintados. De hecho, en estas obras al agua reaparece el talante más moderno y creativo de Pinazo.

Muchos fueron los artistas valencianos que cultivaron la acuarela durante el último tercio y finales del siglo XIX, aunque el cerco se reduce a la hora de seleccionar los nombres más representativos de nuestra escuela local. Pues únicamente los acuarelistas más productivos a más de influyentes, en cuanto a su labor promotora e instructiva, pueden ser considerados. Por los tanto, las figuras que se incluyen en el capítulo sobre la acuarela en Valencia de dicho periodo son: Plácido Francés y Pascual, Joaquín Agrasot, Francisco Domingo Marqués, Rafael Monleón Torres, Rafael Alberola Berenguer, Francisco Miralles Galup, Luís Franco Salinas, Vicente Poveda y Juan, Emilio Sala Francés, Cecilio Pla, Gabriel Puig Roda. Constantino Gómez Salvador, Isidoro Garnelo Fillol, José Navarro Llorens, la familia Benlliure (Blas, José, Mariano, Juan Antonio y Peppino) y Joaquín Sorolla Bastida.

Pese al reconocimiento y valoración general en cuanto a la labor artística de estos artífices valencianos, se sigue desatendiendo la experiencia acuarelista de los mismos, ya que no solo fueron un apoyo inestimable para la acuarela localista, sino que también facilitaron la instrucción de nuevos profesionales y aficionados valencianos en las técnicas al agua. En efecto, un cierto número de pintores tienen en común la voluntad de organizar asociaciones y grupos de acuarelistas, distinguiendo la acuarela como un “género independiente”. En este sentido, dos de los primeros pintores en emprender un trabajo promotor y docente fueron Plácido Francés y Joaquín Agrasot. Es más, de estos dos artistas creemos más trascendente su compromiso con la difusión de la acuarela, que la propia obra acuarelista de los mismos. En 1869 Plácido Francés se convirtió en uno de los fundadores de la temprana asociación de acuarelistas madrileños, que además impartió clases de acuarela en su propio estudio, por el cual pasaron los pintores Rosales, Francisco Domingo Marqués, Emilio Sala y Francisco Pradilla. Del mismo modo, en Valencia, Agrasot fue miembro del Ateneo y del Círculo de Bellas Artes, del que fue presidente y uno de los fundadores. Como Pinazo, José Benlliure fue uno de los componentes “del núcleo principal” de la academia de acuarela y una de las figuras clave, de la Junta directiva de la sección de Bellas Artes del Ateneo valenciano en 1875, siendo uno de los acuarelistas más premiados en España y el extranjero.

Aunque no todos los acuarelistas se comprometieron de la misma manera en este tipo de corporaciones, sí solían concurrir a estos centros y academias, con el fin de especializarse en el arte de la acuarela y participar en las exposiciones de dichas entidades. El pintor Francisco Domingo formó parte activa en las clases de acuarela de la Embajada española en Roma y varias asociaciones de acuarelista, además de practicar la acuarela en el taller de Eduardo Rosales, en el estudio madrileño de Plácido Francés, así como en la academia nocturna de la Escuela de San Fernando. Al igual que Domingo Marqués, en las exposiciones de acuarela, tanto del Ateneo como de otros círculos e instituciones artísticas, participaron con sus acuarelas Rafael Alberola, Rafael Monleón, Mariano Benlliure, Emilio Sala, Cecilio Pla y Constantino Gómez.

Pero si tenemos que señalar a uno de los pintores acuarelistas, más prolíficos y concurrentes a las exposiciones de acuarela, es sin duda Joaquín Sorolla. Con solo quince años de edad, este pintor ganó una tercera medalla de cobre en Exposición Regional de Valencia, por la acuarela titulada *El patio del instituto*. A partir de este primer éxito, Sorolla siguió evolucionando en esta especialidad artística y exhibiendo sus acuarelas en un gran número de exposiciones. En 1890 participó en la del Círculo de Bellas Artes y seis años después en la Exposición de la Sociedad de Acuarelistas de Madrid, y entre 1898-1899 presentó más de ocho acuarelas en la III Exposición de pintura española de Buenos Aires.

Las nuevas oleadas de acuarelistas contaron con la transmisión de un patrimonio acuarelístico propinado por una escuela local de acuarela, germinada por los citados órganos oficiales y sociedades pero, sobre todo, gracias al legado de los profesionales y aficionados a la acuarela que les precedieron. Sin embargo, aunque muchos acuarelistas dominaban esta técnica, solo unos pocos artistas siguieron adelante con el progresivo trayecto que parecía haber emprendido la acuarela en Valencia desde el último tercio del siglo anterior. Así, a pesar de la recesión del arte de la acuarela, sobrevenida a partir de la entrada del siglo XX, pintores acuarelistas como Peppino Benlliure, José Segrelles y Genaro Lahuerta, son cada día más valorados.

El campo de la ilustración favoreció la propagación del dibujo auxiliado por la acuarela. Por lo que las exposiciones de dibujo y acuarela se acrecentaron durante el primer tercio del siglo XX. Enrique Pertegás y Segrelles son dos acuarelistas pertenecientes al mundo de la ilustración, los cuales ejemplifican la pervivencia clásica de la acuarela, si bien Segrelles desbordó el simple academicismo debido a su genialidad como acuarelista. Es decir, de cualquier forma, es evidente que, pese a creer en el valor de la formación académica, la profunda originalidad de su obra acuarelística, hace de su estilo lo más opuesto a los postulados académicos.

1. APORTACIONES SOBRE LA HISTORIA DE LA ACUARELA.

1. APORTACIONES SOBRE LA HISTORIA DE LA ACUARELA.

La palabra acuarela, cuya etimológica deriva del latín *aqua* (agua), es un vocablo que irrumpió en el continente europeo a partir del siglo XVIII, para designar una de las modalidades de la pintura al agua. Fue concretamente en Italia donde nacería el término *acquerello* del que descienden el español *acuarela*, el alemán *aquarell* y el francés *aquarelle*. El agua es el ingrediente principal en la constitución de la acuarela, basada en la cohesión de pigmentos secos en polvo, preparados y fijados con un aglutinante – al que también pueden adherirse otros componentes como la hiel de vaca o la miel – denominado goma arábiga, sustancia que se suele importar de África, más concretamente, de Sudán y se obtiene de una de las variedades de la acacia, una planta de la especie de las leguminosas mimosáceas. Una vez diluidos en agua, dichos pigmentos transmutan en una solución acuosa o tinturas, aptas para ser cargadas con un pincel a través del que se entinta, baña o lava la superficie receptora mediante gráciles y combinadas yuxtaposiciones de diáfanos lavados de color. A este propósito, el soporte de papel es el más utilizado gracias a su congénita textura absorbente, en función del grano fino, medio o grueso de su composición. La intrínseca ligereza de la acuarela difiere, evidentemente, de otros sistemas pictóricos de mayor densidad como la témpera, el gouache y el óleo. Esta ligereza se ajusta, asimismo, a su unívoca propiedad translúcida, cuyo aporte lumínico es uno de sus sellos distintivos, efecto doblemente acusado al prescindirse del pigmento blanco, que es suplantado por las propias reservas o vacíos de la hoja de papel, como se acostumbra en este sistema. La acuarela despunta como uno de los métodos artísticos más radiantes que conocemos, además de ser uno de los pocos cuya compatibilidad con otras técnicas (pastel, tinta china, tizas, gouache, óleo, etc.), genera interesantes resultados. Debido a su prestancia al bocetismo y sumaria materialidad, la acuarela, del mismo modo que sucede con el lavado de un único color y la aguada, no suele ser empleada para la ejecución de la comúnmente llamada pintura “seria”, para la cual se opta por la pintura al óleo. Se trata de un procedimiento el cual, posiblemente por su consistencia y grandes posibilidades plásticas, le gana la partida a la acuarela, reservada ésta para la resolución de los anteproyectos de las obras definitivas, algo muy habitual a lo largo de la historia de esta técnica. No obstante, ello no supone que la convierta en un ínfimo sistema

frente al óleo, pues la acuarela “que se practica en el estudio o en el taller, cuando sale de manos de un hombre hábil puede rivalizar con el óleo, e incluso llegar a aventajarlo en la finura de tonos de la luz”⁹.

Como expresión artística, la acuarela ha suscitado que algunos autores la consideren un sistema gráfico; otros, entre lo pictórico y lo gráfico; algunos, por el contrario, “de esencia pictórica, nunca lineal”, como afirma, en este caso, Leymarie¹⁰, siendo ésta una cuestión que dependerá de la corriente imperante de cada época. Tal es el caso, como es sabido, de la moda dominante en el siglo XVIII. En aquel tiempo el dibujo estaba en auge y la acuarela tuvo que ceñirse a éste, alejándose así de posibles efectos más pictóricos, momento cumbre para la práctica del esbozo o los croquis, los diseños de montajes de vidrio y las decoraciones aéreas de techos: Charles Le Brun (1619-1690), Francesco Guardi (1712-1792), etc., hacían uso del boceto a la acuarela para estas espectaculares manifestaciones.

Los dibujos acquarelados fueron practicados hacia finales del siglo XVII por un cierto sector de la sociedad intelectual europea que anhelaba conocer otras áreas geográficas del mundo, con el fin de enriquecer sus conocimientos y satisfacer sus curiosidades y afán aventurero. Durante estos viajes, conocidos como el *Grand Tour*, visitaban bellos parajes naturales, construcciones religiosas, museos, etc. Es así que en la siguiente centuria se pondrían en marcha toda una serie de expediciones – en occidente los lugares más visitados eran Francia, Suiza e Italia - en las que participaron acuarelistas botánicos, científicos, de arquitecturas, paisaje, etc. Paralelamente, la institucionalización de los jardines botánicos, zoológicos o los museos de Historia natural en el siglo XVIII facilitó un notable incremento de acuarelistas versados en estos asuntos. La demanda de artistas, capaces de realizar un selecto tipo de lámina seudo científica, comenzó a extenderse entre estas instituciones y los jardines reales.

El arte de la acuarela occidental se venía incubando desde las inestimables aportaciones de Albrecht Dürer (1471-1528), Anthonis van Dyck (1599-1641) o

⁹ Leymarie, Jean, 1998, pp.48 y 49.

¹⁰ *Ibidem*, 1998 p. 7.

las producciones paisajísticas de la escuela holandesa, comenzando su verdadera expansión por Europa, durante los primeros años del siglo XVII, desde los focos artísticos de la Corte de Rodolfo II y las colonias flamencas de Roma y Venecia. Sin embargo, no se produciría su verdadera cristalización hasta la llegada del siglo XVIII, pues a finales de este siglo comenzaría su gran desarrollo en Inglaterra.

No obstante, la revisión de la historia de la acuarela occidental nos desvela el importantísimo antecedente de la escuela china de aguadas monocromas, cuyas inestimables contribuciones a cargo de los artífices chinos de aguadas y lavados, tienen en muchas ocasiones un asombroso parecido con las de los más excelsos representantes de la acuarela occidental. La desatención general, en cuanto a esta escuela se refiere, está causada posiblemente por la poderosa irrupción de la pintura japonesa en occidente. A pesar de la iconografía nipona que algunos artistas adoptaron –entre otros pintores europeos, tanto Edgar Degas (1834-1917) como Paul Gauguin (1848-1903), aprendieron del maestro japonés Hokusai y James Abbot McNeil Whistler (1834-1903) de Hiroshige –, las manifestaciones al agua de los japoneses eran de un ínfimo valor artístico, comparadas con las obras de la escuela china de la dinastía Ming (1368-1644) en las cuales éstos se inspiraron para conformar sus paisajes "a lo chino" y la pintura de pájaros.

Con todo, a principios del siglo XIX se fijaron las reglas de la acuarela y nació la primera sociedad profesional de acuarelistas en Inglaterra: La British Society of Painters in Watercolours (Sociedad británica de acuarelistas) – posteriormente, esta sociedad cambió su designación por la de Old watercolour Society (vieja sociedad de acuarelistas) – fue fundada en 1804, por un motivado grupo de dieciséis acuarelistas, incómodos, con la hostilidad que la Royal Academy les dispensaba. Y tres años después nació la New Society of Painters in Miniature and Watercolors (Nueva sociedad de pintores de miniatura y acuarela), corporación que se fusionó en 1881 con la Old watercolour Society, bajo el apelativo de Royal Academy of Painters in Watercolour (Real Academia de pintores acuarelistas)¹¹. Gracias a estas iniciativas el arte de la acuarela, como un sistema autónomo, empezó a extenderse al resto de Europa y a los Estados

¹¹ De Los Llanos, José, 2004, pp.117 y 118. cfr. Leymarie, Jean, 1998, p. 148.

Unidos, por lo que comenzaron a formarse otras asociaciones de acuarelistas a raíz del ejemplo inglés.

Durante la primera mitad del siglo XIX, una nueva concentración de acuarelistas participará en la cimentación de una nueva expresión artística bajo el mismo denominador común: forjar la génesis de la acuarela moderna. Un precedente que además estaría personificado por la figura de Thomas Girtin (1775-1802), considerado, el “verdadero fundador de la acuarela romántica inglesa”. Influido por el paisajista Alexander Cozens (1717-1786), Girtin, demostró una mayor libertad técnica y expresiva en sus paisajes a la acuarela. En sus trabajos al agua consideraba sistemas heterogéneos, algo que le facilitaba la ejecución, tanto de una acuarela de tendencia más pura como de otra de carácter mixto, a través diferentes materiales técnicos. Y casi siempre con resultados más cercanos de lo pictórico que de lo gráfico, capaces de vencer a cualquier arcaísmo inicial.

La oficialización de las sociedades de acuarelistas y las contribuciones de personalidades de la talla de Cozens o Girtin, entre otros, generaron paralelamente a la emancipación del género del paisaje, la ansiada autonomía de la acuarela, favoreciendo la inminente consolidación de la misma. Una consolidación subrayada por las revolucionarias elaboraciones de la subsiguiente generación de acuarelistas, entre los que destacaría Joseph William Mallord Turner (1775-1851).

2. LA RECEPCIÓN DE LA ACUARELA EN ESPAÑA Y SU EVOLUCIÓN HASTA EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

2. LA RECEPCIÓN DE LA ACUARELA EN ESPAÑA Y SU EVOLUCIÓN HASTA EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

El antecedente más inmediato de la acuarela en nuestro país, fue el dibujo complementado con tintas diluidas en agua. Con este sistema empleado en los siglos XV, XVI y XVII, podía obtenerse una amplia gama cromática a partir de un único color de base, normalmente el sepia, bistre o verdoso. Durante el segundo cuarto del siglo XVI los artistas españoles fueron ampliando el número de lavados en sus dibujos, progresando en esta técnica hasta lograr en la centuria subsiguiente, dibujos cumplidos mediante estiradas manchas de aguada con las que se expresaban las zonas tonales y los efectos de claroscuro.

La mayoría de los autores centran sus estudios sobre la acuarela en España, exclusivamente en su evolución a lo largo del siglo XIX. De hecho, esta elección no podía ser otra, ya que “la palabra acuarela no fue empleada entre nosotros hasta mediados del siglo XIX”¹², como así señaló Cavestany, refiriéndose a la acuarela tal y como la conocemos en la actualidad – anteriormente se la denominaba aguada -, tras su verdadera consolidación en nuestro país. Consolidación, como tantas veces se ha afirmado, fortalecida por un notable incremento de artistas, los cuales cultivaron esta modalidad artística durante la segunda mitad del siglo XIX. Si bien, del mismo modo que sucedió en Inglaterra anteriormente, el despegue hacia un serio arraigo de la acuarela española está muy relacionado con el periodo romántico. A partir de esta época los artistas españoles abandonaron el reservado enfoque de una acuarela más arcaica, en aras de los novedosos criterios introducidos por acuarelistas foráneos que distinguieron nuestro país como uno de sus destinos favoritos.

2. 1. El dibujo y su relación con las técnicas del agua (desde el Barroco hasta los albores del siglo XIX)

La acuarela se ha considerado siempre una técnica muy ligada al dibujo, por lo que para nosotros son de gran interés ciertas épocas de la historia del dibujo en España. Frente a las anteriores tesis que calificaban el dibujo del periodo barroco infecundo, un estudio elaborado por el historiador Alonso Pérez Sánchez

¹² Cavestany, Julio (Marqués de Moret), 1946, p. 6.

nos desvela un juicio opuesto¹³. Es decir, las iniciales investigaciones, “negaban la existencia del dibujo español”, algo que comenzó a cuestionarse en 1954, cuando el historiador Antonio Rodríguez Moñino se percató del todavía escaso soporte material con el que se contaba a la hora de realizar un contundente y fiable inventario, en pos de estudios más serios. Una situación que cambió a partir de 1975, gracias a nuevas investigaciones provistas de toda una serie de fuentes gráficas, las cuales dilucidaban el fructífero legado de nuestro dibujo en el siglo XVII¹⁴.

De los siglos anteriores, ya sean los más inmediatos como el siglo XV y el XVI, apenas se conservan ejemplos. La mayoría de los dibujos estaban realizados con pluma sobre pergamino y papel. No obstante, durante el segundo cuarto del siglo XVI la práctica del dibujo se enriqueció con novedades, en cuanto a técnicas se refiere, a través del contacto de los artistas españoles con los maestros italianos. Una de las aplicaciones más comunes a partir de ese momento, fue la utilización de diferentes lavados retocados con albayalde (carbonato de plomo, de color blanco, empleado en la pintura), al modo italiano y con “plumeados miguelangelescos”.

A finales del siglo XVI una serie de maestros italianos fueron llamados al Escorial, como es el caso de Federico Zuccaro (Sant'Angelo in Vado, 1542-Roma, 1609) en 1588. Zuccaro tuvo a los hermanos Vincenzo Carducci (Florencia, 1576-Madrid, 1638) y Bartolomé Carducci (Florencia, 1560-El Pardo, 1608) como discípulos, introduciendo su estilo en la España del siglo XVII: dibujos a pluma completados mediante jugosas y rebosantes aguadas color sepia o pardas¹⁵. Y a pesar de no disfrutar nuestros artistas, de la “independencia creadora” que tenían los italianos y franceses, en España se atendieron estas técnicas aprendidas de los especialistas en el dibujo renacentista italiano. En este sentido, los estrictos parámetros iconográficos, derivados de esquemas eclesiásticos, limitaban cualquier impronta creativa. Además, la práctica del

¹³ Sobre un desarrollo más completo de esta cuestión véase: Pérez Sánchez, Alonso, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Madrid, Cátedra, 1986.

¹⁴ Pérez Sánchez, Alfonso, 1999, pp. 113 y 114; Cfr. Pérez Sánchez, Alfonso, 1986, pp. 10 y 11.

¹⁵ Pérez Sánchez, Alfonso, 1986, pp. 41, 44, 137.

dibujo solía estar destinada a la elaboración de bocetos y estudios de obras pictóricas, arquitecturas, esculturas, altares, elementos efímeros, retablos, orfebrería, decoración teatral, preparación de estampas, etc. Sin embargo, pese a este carácter preliminar, las figuras más importantes de aquel momento nos han dejado ejemplos de gran valor artístico. Uno de los métodos más utilizados para este tipo de bocetos o *esguicios*, fue la yuxtaposición de aguadas y lavados para completar dibujos a pluma y lápiz.

Mientras a finales del siglo XVIII se fijaban en Inglaterra las normas de la acuarela, en España, pintores como Luís Paret y Alcázar (Madrid 1747-1799), José Inglés (1718-1789) y el arquitecto madrileño Isidoro González Velázquez (1794-1840), entre otros, experimentaron los sinsabores de una escasa calidad e insuficiencia de medios técnicos convenientes a este sistema: hojas de papel inadecuado, malos pinceles o una reducida variedad de colores. Sin embargo, estas trabas fueron superándose a partir del primer tercio del siglo XIX¹⁶.

Por otro lado, el pintor Anton Raphael Mengs (Aussig, 1728-Roma, 1779), fiel al arte de la antigüedad, proyectó limar cualquier manifestación adscrita al “ilusionismo” barroco, apostando por un temprano neoclasicismo. Ideales estéticos que el artífice alemán impuso desde Madrid, durante sus estancias en España (1761-1769 y 1773-1777), hasta bien entrado el siglo XIX. Aunque su magisterio no fue la única influencia del “amor por lo antiguo”, pues a la Corte de Felipe V acudieron artistas cercanos a la Real Academia de Francia, supeditados a un estricto academicismo. En 1715 llegó a Madrid Michel-Age Houasse (París, 1680-Arpajon, 1730), en 1723 vino Jean Ranc (Montpellier, 1674-Madrid, 1735), en 1737 Louis-Michel van Loo (Tolón, 1707-París, 1771), y en 1759 Charles-François de la Traverse (París, 1726-1787). Tanto la escuela de Mengs como la académica formación de estos artistas franceses, supusieron un freno en cuanto a la evolución de las técnicas al agua. Es decir, la práctica de las ricas y jugosas aguadas de efectos pictóricos, introducida en la España del siglo XVI, fue sustituida por la contención de un dibujo “perfilista”, y el aislamiento de los entintados de tendencia seca, que se integraban en estos diseños de estilo más lineal.

¹⁶ Reig Corominas, Ramón, 1954, p. 30.



Manuel de la Cruz Vázquez, Ciego con guitarra y perro. Biblioteca Nacional de Madrid.

En las postrimerías del siglo XVIII, otro tipo de asuntos de signo “prerromántico”, empezaron a despertar un interés popular y artístico. La vida cotidiana, sus gentes y escenarios, estuvieron en el punto de mira de los artífices del momento. Un buen ejemplo es el del pintor y grabador madrileño Manuel de la Cruz Vázquez (Madrid, 1750-1792), quien nos dejó una serie de cuarenta y cuatro dibujos acuarelados de tipos populares (Biblioteca Nacional de Madrid) y ultimados con tinta. Este tipo de acuarela, pese a no poder competir aún con las de

otros acuarelistas extranjeros, sí nos revela un carácter ilustrativo, al colorear los dibujos con gran firmeza dosificando el agua eficazmente, pero sin ninguna clara tentativa de obtener un beneficio particular de esta técnica. Al igual que Manuel de la Cruz, durante estos años, otros artistas españoles como Isidoro González Velázquez (Madrid, 1794-184) y Luis Paret (Madrid 1747-1799), podría decirse que trabajaron la acuarela de un modo todavía formativo o “pedagógico”. Es decir, en la mayoría de los casos, la gama de colores elegida era muy limitada y dependiente del dibujo de base, por lo que los resultados de estas creaciones al agua, solían ser algo artificiosos.

Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828) antepuso la monocromía en sus trabajos al agua. El genio aragonés alcanzó un asombroso dominio en todos los procedimientos: Aguafuerte, aguainta, aguada, punta seca,...Técnicas con las que obtuvo calidades pictóricas, registrando un lenguaje dramático único, a partir de la concentración de intensas luces y vehementes sombras; efectos de claroscuro que generan una sintaxis de notable expresividad.

La mayor aportación de Goya a la historia del dibujo aguado es haber sabido utilizar sus posibilidades, adelantándose a formulaciones técnicas más modernas y posteriores a él. Así se manifiesta en los dibujos



Francisco de Goya, *El tiempo hablará*. Álbum C.170. The Metropolitan Museum of Art, New York.

preparatorios de sus series grabadas, realizadas con aguadas rojas, pardas, sepia, tinta china y plumilla. En el Álbum F. (hacia 1810-1824) aparecen concretados con esta técnica las composiciones con figuras de frailes, mendigos, campesinos, titiriteros, bailarines, espadachines, pescadores, cazadores, niños, etc., que pueden contemplarse en algunas de sus aguadas más típicas de tonalidades sepia. Del mismo modo sucede en los Álbumes C, G y H (1824-1828), en los que en ocasiones se apoya de los vacíos del papel. Y en cuanto a los dibujos preparatorios de las series grabadas de *Los Caprichos* (1795 y 1799), *Los desastres de la guerra* (1810 y 1829) y *Los disparates* (editados en 1864), Goya escogió la pluma, las aguadas y los lavados de tinta.

2. 2. La concepción de la acuarela en España y su desarrollo.

Tenemos que considerar el estallido de la corriente romántica, un punto de partida, en cuanto al desarrollo de la ulterior escuela de acuarela se refiere, con el incentivo del establecimiento de la pintura de paisaje como género independiente, al mismo tiempo que empezaron a surgir algunas de las figuras más importantes de la pintura y la acuarela nacionales. En los manuales aportados por la historiografía existente, suelen encabezar la lista de pintores acuarelistas los costumbristas de la escuela madrileña y los seguidores de la estela goyesca, Leonardo Alenza Nieto (Madrid, 1807-1847) y Eugenio Lucas Padilla (Alcalá de Henares, 1824-1870); junto con el paisajista Jenaro Pérez Villaamil (El Ferrol, 1807-Madrid, 1854). No obstante, como iremos viendo a continuación, existen diferentes vertientes acuarelísticas. Es decir, el dibujo acuarelado “secodibujístico”, la acuarela de estilo “óptico colorista”-“vibrante paisajístico” y el “detallista virtuosístico”.

En 1808 la intromisión napoleónica transformó el pensamiento de la sociedad española, emergiendo un conflicto socio-político y bélico de honda transcendencia. Sin embargo, el terreno de lo pictórico no sufrió grandes cambios, manteniéndose la tendencia general de los academicismos “cortesanos” del siglo anterior. Los artistas españoles a diferencia de los alemanes, franceses o ingleses, fueron testigos de un tardo y ecléctico romanticismo de tendencias nativas, que sólo pudo empezar a florecer - pese al antecedente goyesco -, después de esta crisis bélica y el reinado de Fernando VII. A partir de ese momento, gracias a la

tenacidad de un grupo de artistas autóctonos, la influencia de los foráneos y las incipientes tentativas en ciudades como Cádiz y Sevilla; pudo tener cabida en España, esta nueva tendencia propagada anteriormente en otros países europeos. Aunque, no por ello, logró silenciarse del todo la tendencia neoclásica de las Academias y sus empresas artísticas.



Antonio María Esquivel, *La Maja*. Propiedad particular.

El pintor romántico Antonio María Esquivel (Sevilla, 1806-Madrid, 1857), formuló sus acuarelas desde un enfoque pedagógico o académico. Es decir, la acuarela subordinada al dibujo con escasas cargas de agua, provocando un efecto más seco y arcaico. El artista sevillano, cuya formación tuvo lugar en el círculo romántico madrileño, destacó más como dibujante y retratista. Entre sus dibujos acuarelados, destacan una serie de obras convenientes a un costumbrismo de inclinación folklórica: *El valenciano* (lápiz y acuarela sobre papel, propiedad particular), *La maja* (lápiz y acuarela sobre papel, propiedad particular), *Escena de la banda de José María el Tempranillo* (lápiz y acuarela sobre papel, propiedad particular), *Escuela de tauromaquia* (lápiz y acuarela sobre papel, propiedad particular), *El gitano* (lápiz y acuarela sobre papel, propiedad particular), etc.

Bajo el mismo denominador, otra serie de artistas que también optaron por el dibujo acuarelado de estilo “seco-dibujístico” fueron: el pintor de escenas andaluzas, José Domínguez Béquer (Sevilla, 1810-1841); el arquitecto Matías Laviña (Zaragoza, 1796-Madrid, 1868), Isidoro González Velázquez (Madrid, 1765-1829); el escenógrafo Francisco Soler Rovirosa (Barcelona, 1836-1900), Federico Brunet Fita (Barcelona, 1873-1929), etc.

Podría decirse que el dibujo acuarelado “seco-dibujístico” cultivado por estos artífices, no es solamente un estilo determinado, sino también una primera fase en cuanto a la evolución de la acuarela en España. Así, la sensación prieta del modelado, el esmerado dibujo y el aislamiento de las figuras, en la mayoría de las ocasiones, sobre el soporte de papel completamente blanco, son características opuestas a la acuarela pictórica de estilo “vibrante paisajístico”, más próxima a la pureza del género. A tal efecto, Villaamil y su escuela de paisajistas son los representantes de un segundo bloque de artistas, los cuales liberaron la acuarela de cualquier severidad clásica, en aras de explotar todas sus posibilidades plásticas y connotaciones modernas.



Jenaro Pérez Villaamil. *Patio de la casa de Miranda, Burgos*. Aguada parda, albayalde, lápiz y pluma sobre papel. Para el proyecto de *La España Artística y Monumental*. Museo del Prado. Madrid.

Jenaro Pérez Villaamil fue considerado por los expertos, el máximo representante del paisajismo romántico español, un acuarelista vocacional y uno de los principales introductores del orientalismo pictórico en nuestro país. Villaamil se consagró a la instrucción militar, para después comenzar su formación como pintor en Cádiz (1823-1830). Una fase de aprendizaje durante la cual realizó numerosas acuarelas de los alrededores de esta ciudad¹⁷. Esta etapa se cerró con la marcha del pintor a Puerto Rico, en el último año de sus estudios, para más tarde volver e impregnarse de la influencia romántica de los paisajistas anglosajones que visitaban, preferentemente el sur de España, atraídos por su folklore. Hacia 1833 Villaamil recibió el influjo del pintor y acuarelista, especializado en dibujos arquitectónicos y vistas panorámicas, David Roberts (Stockbridge, Edimburgo, 1796-Londres, 1864).

¹⁷ Ferrari Lafuente, 1987, pp. 458 y 459; Crf. Gómez Moreno, María Elena, 1993, p. 181 y Arias Anglés, Enrique, 2004, p. 179.



Jenaro Pérez Villaamil, *Interior de Saint Jaques le Mineur, Lieja*. Acuarela sobre papel. Museo de Bellas Artes da Coruña.

Sabemos que Villaamil visitó Bélgica, Italia, Holanda, Grecia, Oriente Próximo y París. Todos ellos, lugares en los que este artista aprendió a modificar su percepción de la naturaleza, acercándose a los preceptos de Turner. Así parecen mostrar sus innumerables acuarelas de inusitada fantasía y colorido radiante, en las que se definen interiores de templos y palacios, paisajes aderezados con ruinas góticas y sobrecogedoras panorámicas con ambientes brumosos. Algunas de sus acuarelas más populares son: *El Palacio municipal de Bruselas*, (1842, Museo del Prado, Madrid), *Iglesia de San Pablo de Valladolid* (Museo Romántico, Madrid), y *Puerta de los Canónigos de la Catedral de Toledo-Capilla del Tesoro* (propiedad particular). Estos y otros ejemplos señalan a Villamil como uno de los genios, tanto de la acuarela nacional como internacional. “Las acuarelas le resultan, sin duda alguna, mejor que los cuadros al óleo por lo bien resueltas técnicamente y por lo jugoso de su ejecución”¹⁸. Es más, “sus acuarelas resultan con frecuencia superiores a sus óleos”¹⁹. De hecho Villaamil - quien llegó a ser nombrado catedrático de Paisaje de la Academia de San Fernando de Madrid en 1844 - adquirió ese enfoque pictórico de la acuarela, tan representativo de la escuela anglosajona.

Como sucedió en Inglaterra, los paisajistas fueron quienes exploraron mayormente las posibilidades de la acuarela. Lo hicieron, tanto los pintores que se sentían herederos del paisaje romántico de Villaamil, como los ulteriores representantes de la escuela naturalista. A este propósito, atendió el discípulo de Villaamil en Madrid, Lluís Rigalt Farriols (Barcelona, 1814-1894), quien llegó a

¹⁸ Reig Corominas, Ramón, 1954, p. 33.

¹⁹ Gómez Moreno, María Elena: op. cit., p. 184.

ser profesor de la Lonja²⁰. Al igual que Rigalt, otros paisajistas que ahora citamos profesaron gran vocación por la acuarela: Nicolás Alfaro Brieva (Santa Cruz de Tenerife, 1826-Barcelona, 1905), Pedro Pérez de Castro (Madrid, 1823-1902), José Pineda Guerra (Alicante, 1837-Barcelona, 1907), Joaquín Vayreda (Gerona, 1842-Olot,1894), Ramón Martí Alsina (Barcelona, 1824-1894); impulsor del paisaje realista en Cataluña y fundador de la Escuela de Olot²¹, Josep Masriera i Manovens (Barcelona, 1841-1912), José Armet Pertanell (Barcelona 1843-1911); como Vayreda, alumno de Martí Alsina...



Antonio Caba Casamitjana.
Caballero, acuarela sobre papel.
Propiedad particular.

Profesor de futuros acuarelistas, Antonio Caba Casamitjana (Barcelona, 1830-1907), tuvo entre sus profesores a Federico de Madrazo y Kuntz (Roma, 1815-Madrid, 1894), para después completar sus estudios en Roma y en París con Paul Delaroche (París, 1797-1859). En 1874 consiguió la cátedra de colorido en La Escuela de bellas artes de Barcelona, convirtiéndose en su director en 1887²². En cuanto a su obra, destaca su deferencia por los convencionalismos académicos, como así se registra en sus acuarelas²³. Reig Corominas hizo notar como Antonio Caba:

(...) busca los valores fundamentales de la acuarela:

²⁰ La Lonja fue una escuela local de paisaje establecida en Barcelona desde 1824.

²¹ Tras la iniciativa de Vayreda, otros pintores catalanes siguieron su ejemplo, acercándose a la región gerundense de Olot en Cataluña para ejecutar sus paisajes. Actividad que germinó en una importante escuela local, cuyo impulso tonificó la ascendente evolución del paisaje realista español.

²² Gómez Moreno, María Elena, 1993, p. 430.

²³ En cuanto a su magisterio se refiere, fueron alumnos de Caba: Joan Llimona (Barcelona, 1860-1926), Juan Baixas Garrate (Barcelona, 1863-1925), Llorenç Brunet Torroll (Badalona, 1873-1939), José Segrelles Albert (Albaida, 1885-id., 1969), Eliseo Meifrén i Roig (Barcelona 1857-1940), y otros.

calidades, densidades, bello colorido, figuras apretadas, sin fatiga²⁴.

En lo referente a su repertorio temático Reig Corominas apuntó:

(...) tipos populares, temas dieciochescos, ya que teniendo presente a Fortuny en su *Contino*, o a Jiménez Aranda en algunas de sus composiciones, intenta acercarse a la manera de estos maestros con gama sobria y austera²⁵.

2. 2. 1. El legado de Mariano Fortuny.

Tras la muerte de Mariano Fortuny Carbó i Marsal (Reus-, 1838-Roma 1874), en *La crítica* se publicó un memorándum encumbrando su faceta como acuarelista. Un hecho que nos advierte del creciente interés en ese tiempo por la acuarela, sobre todo gracias al meteórico éxito del maestro catalán en este género artístico:

Fortuny, el primero de los acuarelistas contemporáneos y uno de nuestros más ilustres pintores, ha muerto en Roma en la flor de la juventud y en el apogeo de la gloria. La muerte de Fortuny es una verdadera desgracia nacional, que desgracia es para la patria perder hijos tan preclaros como este gran artista²⁶.

En efecto, Fortuny consiguió conquistar la gloria entre el público, la crítica y el mercado del arte también como acuarelista. Sus primeros contactos con la acuarela fueron anteriores a su traslado a Barcelona en 1852, así como a su ingreso en la Academia de Bellas Artes de la misma ciudad en 1853. De Domènec Soberano i Mestres (Reus-, 1825-1909), quien se convirtió en uno de sus primeros maestros en 1850, Fortuny aprendió la técnica al óleo y la de la acuarela²⁷. A esta inicial época de su carrera artística, transcurrida entre Reus y Barcelona, corresponden una serie de acuarelas y aguadas: *Juego de damas* (1854-56, acuarela sobre papel, Museo Comarcal de Reus), *Guerrero dando muerte a un rey*, (Lápiz plomo y aguada sobre papel de color gris, Museo de arte moderno de

²⁴ Reig Corominas, Ramón: op. cit., pp. 56 y 57.

²⁵ *Ibidem.*, pp. 56 y 57.

²⁶ Anónimo, *La Crítica*, 26 de diciembre, 1874.

²⁷ Triadó, Joan-Ramón, Calvo, Elena y Gassós, Dolors, 1995, p. 12; cfr. Rafols, J. F., 1951, p. 431.

Barcelona) y *Fraile en su celda*, (lápiz plomo y aguada sepia, Museo de arte moderno de Barcelona)²⁸.

En 1857, después de serle concedida una beca de pensionado por la Diputación de Barcelona, gracias al óleo *Ramón Berenguer III clavando la bandera en la torre del castillo de Foix* (1856-1857) - cuyo estilo se inscribe en la órbita del purismo nazareno adscrito a su inaugural formación -, Fortuny se instaló en Roma al año siguiente. Esta concesión le permitió ampliar sus conocimientos artísticos, así como estudiar a los grandes maestros de la pintura italiana, principalmente los frescos de Rafael en el Vaticano. En Roma, al igual que los artistas españoles Eduardo Rosales Gallinas (Madrid, 1836-1873), Alejo Vera Estaca (Viñuelas, Guadalajara, 1834-Madrid, 1923) y Dióscoro Puebla (Melgar de Fernamental, Burgos, 1832-Madrid, 1901), Fortuny frecuentó las clases nocturnas de acuarela de la Academia Gigi de la Vía Margutta (durante los años 1859, 1860 y 1861). En estas clases además de perfeccionar sus dotes de acuarelista, el pintor de Reus también acometió muchos dibujos académicos del natural.

La acuarela fue el género mediante el que se le empezó a reconocer muy pronto, siendo uno de los maestros más solicitados por los coleccionistas. Para Ramón Reig Corominas, su técnica infalible fue muy imitada por otros acuarelistas:

(...) pronto deja el boceto y el ensayo para entrar de lleno en el procedimiento y trabajar con toda la pureza que el mismo exige, consiguiendo una serie de progresos que se notan en las obras realizadas en aquella época.

Fortuny trabajaba sobre el papel apenas sujeto al tablero con unas simples clavijas, sin engomado alguno y sin preocuparse mucho por su blancura y nitidez. El mismo sistema han seguido sus imitadores y la mayoría de los acuarelistas²⁹.

Algunas acuarelas del periodo romano del pintor son: *Italiana* (1858, acuarela sobre papel, Museo de Bellas Artes de San Francisco-California),

²⁸ Otras acuarelas de esa época son: *Pareja joven* (1858-1859, acuarela sobre papel, propiedad particular) y *Desnudo* (1860, acuarela sobre papel, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona)

²⁹ Reig Corominas, Ramón: op. cit., pp. 23, 24 y 43.

Academia Masculina (1860, acuarela sobre papel, Museo de la Real Academia de



Mariano Fortuny. *Dama de azul*, 1866. Acuarela sobre papel. Propiedad particular.

Bellas Artes de San Jorge, Barcelona), *Cabeza de fraile encapuchado*, (acuarela sobre papel, Museo de arte moderno de Barcelona), *Veneciano* (1863-1865, acuarela sobre papel, propiedad particular), *Mujer de Capri* (1866, acuarela sobre papel, propiedad particular), *Aldeana italiana* (1866-1867, acuarela sobre papel, propiedad particular), *Idilio*, (1868, acuarela sobre papel, Museo del Prado, Madrid),...

En 1860 Fortuny tuvo su primer encuentro con la cultura africana, tras ser enviado a Marruecos como testimonio gráfico de la guerra hispano-marroquí, presenciando la batalla de Wad-Ras³⁰. Este contacto con la cultura africana se convirtió en una revelación, de la cual el artista catalán extrajo el máximo partido para bien de su estilo pictórico: amplió sus registros en cuanto a las escalas y matices cromático-tonales se refiere, consiguió una factura más espontánea y una iluminación reverberante. No olvidemos que la luz fue vocación fortuniana, y la gran mayoría de los historiadores del arte la consideran la sabia de su pintura. Así, Fortuny comenzó a incluir los asuntos marroquíes en su repertorio, prácticamente hasta el final de su carrera artística, conectando con el orientalismo tan de moda entre los pintores franceses de inclinación romántica como Delacroix. Del mismo modo que este pintor francés Fortuny ejecutó acuarelas, a modo de ligero apunte, en su cuaderno de viaje. A este primer desplazamiento tan productivo pertenecen, entre otras, las acuarelas: *Nuestra casa de Tetuán* (1860, acuarela sobre papel,

³⁰ Durante el gobierno de la unión liberal (1858-1863) tuvo lugar la guerra de África bajo O'Donnell.

Museo de Arte Moderno de Barcelona) y *Calle comercial de Marruecos* (acuarela con trazos de lápiz sobre papel, Museo Goya, Castres-Francia).



Mariano Fortuny. *El café de las golondrinas*, 1868. Acuarela sobre papel. Colección privada.

El Café de las golondrinas, acuarela realizada durante el segundo viaje de Fortuny a África (1862), es uno de los ejemplos más admirables entre los dedicados a las morerías. En opinión de Gaya Nuño, la técnica de la acuarela quizás no fue la más adecuada para estos asuntos de carácter norteafricano:

Hay que lamentar que para buena cantidad de estas obras de temática mora fueran vehículo y técnica elegida, no el prestigioso óleo, sino la acuarela, es decir, un procedimiento que se nos antoja el menos adecuado para tales ambientes de contrastado pintoresquismo. La acuarela, medio premioso, muy fortuniano, que nunca, antes ni después, ha sido manejado con tan sorprendente habilidad, demasiada habilidad, excesivo virtuosismo, con el achaque de robar el frescor de lo espontáneo³¹.

Como alega Gaya Nuño en su comentario, el virtuosismo de Fortuny en *El Café de las golondrinas* es equiparable al de la pintura al óleo, frenando el efecto inmediato de portentosa frescura y luminosidad de la acuarela, nunca logrados con esta técnica más densa. En este sentido, la gran maestría del pintor catalán en la técnica del óleo y la acuarela le permitió hacer trasposiciones de un medio pictórico a otro.

³¹ Gaya Nuño, Juan Antonio, 1974, pp. 157- 158.

De hecho, al antecedente más importante en cuanto a la acuarela pictórica de estilo “vibrante paisajístico” se refiere, representado por Villaamil en contraposición con el dibujo acuarelado de estilo “seco-dibujístico” de Esquivel y otros pintores costumbristas que preferían la figura, podría sumarse un tercer estilo “detallista-virtuosístico” encabezado por Fortuny y generalizado por sus seguidores tras su muerte.

Después de su regreso de Roma Fortuny triunfó con el género, popularmente conocido como “pintura de casacón” o *tableautin*³². Fue el gran marchante Adolphe Goupil (París, 1839-1883), quien en 1869 patrocinó al pintor, induciéndole a cultivar este género pictórico. Goupil promocionaba este género de pintura algo “sobrevalorado” por los coleccionistas, un sector de la alta burguesía y la aristocracia. Esta complacencia por la pintura de gabinete, convivía con otro gusto más adscrito a las formulaciones dieciochescas; impregnadas de una suntuosa y desmedida iconografía rococó.

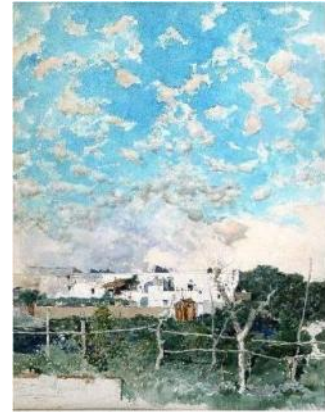
Por otro lado, durante sus idas y venidas a París, Fortuny tuvo la oportunidad de conocer parte de la obra de Delacroix, el esplendoroso rococó de Antoine Watteau (Valenciennes, 1648-Nogent-sur-Marne, 1721) y Giovanni Battista Tiepolo (Venecia, 1696 - Madrid, 1770). A consecuencia de este influjo, así como de la moda de un recuperado estilo Luís XV, nació *Il Contino* (1861, acuarela sobre papel, Museo de Arte Moderno, Barcelona). En este mismo estilo también confeccionó las siguientes obras: *Estudio de un grupo de nueve académicos que examinan a una modelo*, (pluma y aguada con tinta bistre y negra sobre papel, Museo del Louvre, París), *La Mascarada* (1868, acuarela sobre papel, The Metropolitan Museum of New York), *El Concertista* (1869, acuarela sobre papel, propiedad particular), etc.

En 1865 Mariano Fortuny se trasladó a Madrid, estancia durante la cual conoció a Cecilia Madrazo; hija del también pintor Federico de Madrazo, con la que el artista se casó. La pareja contrajo matrimonio en 1867, un acontecimiento

³² Estos populares cuadritos o lienzos, de reducidas proporciones, se pusieron de moda en Francia, donde su máximo representante fue el pintor Ernest Meissonier (1815-1891). En estas obras se evidencian algunas de las claves de la pintura holandesa del siglo XVII, algo a lo que hay que anexar una muy específica técnica de pincelada, minúscula y vibrante, propia del virtuosismo que esta clase de obras requerían.

que le inspiró su famosa obra *La Vicaría* (1870, óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Arte de Cataluña); para la que realizó bocetos y estudios con tinta de color sepia y acuarela. Gracias a sus viajes a París, Fortuny también se convirtió en un gran aficionado a las xilografías y los álbumes de grabados japoneses que circulaban por esta ciudad, así como a la moda de la “chinoiserie”³³.

En algunas de sus producciones aparecen motivos asiáticos, tal es el caso del *Retraro de la Señora de Agrasot con abanico* (1874, acuarela sobre papel, propiedad particular). Otros lugares en los que estuvo el pintor durante el último ciclo de su experiencia vital fueron Sevilla, Granada, o la playa napolitana de Portici. Enclaves en los que se produjo,



Mariano Fortuny. *Paisaje de Portici*. 1874. Acuarela sobre papel. Museo Nacional del Prado, Madrid.

como la mayoría de expertos manifiesta, el cambio de su poética artística más interesante e innovadora. A esta última fase pertenecen: *Viejo* (hacia 1870, acuarela sobre papel, colección particular), *Mascarilla funeraria de William Shakespeare*, (aguada de color sepia sobre papel, Museo de arte moderno de Barcelona), *Apuntes y copias de estampas japonesas* (pluma y aguada sobre papel, Museo de Barcelona), *Patio de la casa de Pilatos de Sevilla* (1870, acuarela sobre papel, Museo de arte moderno de Barcelona), *Paisaje de Portici*, *Cecilia Madrazo* (1874, acuarela y toques de gouache sobre papel, The British Museum, Londres),...

Toda una serie de pintores se aprovechó del magisterio pictórico de Fortuny con inteligencia, asumiendo su legado sin intención de plagiarle: Francisco Lameyer (Puerto de Sta. María, Cádiz, 1825-Madrid 1877), Martín Rico Ortega (Madrid, 1833-Venecia, 1908), Bernardo Ferrándiz Bádenes (Cañamellar, 1835-Málaga, 1903), José Tapiró Baró (Reus, 1836- Tánger, 1913), Joaquín Agrasot Juan (Orihuela, 1836-Valencia, 1919), José Jiménez Aranda (Sevilla, 1837-1903), Raimundo de Madrazo Garreta (Roma, 1841-Versalles, 1920), Ricardo de Madrazo Garreta (Madrid, 1852-1917), Eduardo Zamacois y Zabala

³³ Vives, Rosa, “Hokusai como modelo. Precisiones sobre dibujos de Fortuny”, *Archivo Español de Arte*, V. LXVI, Madrid, 1993, pp. 24-27.

(Bilbao, 1841-Madrid, 1878), Francisco Domingo Marqués (Valencia, 1842-Madrid, 1920), Agustí Rigalt (Barcelona, 1846-1899), José Villegas y Cordero (Sevilla, 1848-Madrid, 1928),...

Condiscípulo de Fortuny en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, fue el también acuarelista Tomás Moragas Torras (Girona, 1837-Barcelona, 1906). Moragas Torras, quien al igual que los artistas citados anteriormente admiró el genio fortuniano, llegó a Roma en 1858 junto con Suñol. Allí quedó cautivado por el arte de Domenico Morelli (Nápoles, 1826-1901), del mismo modo que le sucedió a Fortuny años atrás. En 1870, tras su reencuentro con el famoso pintor de Reus en Granada, Tomas Moragas partió con éste hacia Marruecos, lugar donde ejecutó acuarelas de corte realista y esmerado dibujo. Algunos ejemplos de este período son: *Busto de un negro* (acuarela sobre papel, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona), *Figura masculina* (acuarela sobre papel, Museo de Arte Moderno de Barcelona) y *Músico* (acuarela sobre papel, Museo de Arte Moderno de Barcelona)³⁴.

2. 2. 2. Eduardo Rosales Gallinas y Francisco Pradilla Ortiz

Eduardo Rosales se revela en sus acuarelas como uno de los mejores representantes del panorama nacional. Y esta es una cuestión estudiada hace unos cuantos años, debido a la amplia revisión de su obra gráfica. Como es sabido, Rosales fue uno de nuestros dibujantes más copiosos. Sin embargo, a diferencia de Ignacio Pinazo y otros pintores, Rosales se consagró mayormente a la técnica de la acuarela sobre todo en España. Como advirtió José Luís Díez, durante su inicial estancia en Italia el pintor realizó un número menor de acuarelas:

La estrechez de medios económicos limitaría durante sus años juveniles el uso de la acuarela; técnica en la que se sentía especialmente a gusto por su proximidad al lenguaje pictórico que le era propio, y de la que tendría que desistir en sus primeros meses en Roma por no haber podido gastarse cuatro duros en caja de colores y álbum. En su madurez dejó en esta técnica algunos de los ejemplos más bellos y expresivos de toda la historia de la acuarela española del siglo XIX, circunscrito al retrato de tipos y, sobre todo, a los paisajes naturales y de arquitectura, realizados buena parte de ellos durante sus

³⁴ Triadó, Joan-Ramón, Calvo, Elena y Gassós, Dolors: op. cit., pp. 10 y11.

periodos de estancia en España³⁵.

Pese a la pronta aparición en su vida de los síntomas de una mortal tuberculosis, Rosales luchó con firmeza por su carrera pictórica. Apenas unos años después de sus comienzos artísticos, en la Escuela de San Fernando de Madrid (1851), en la que tuvo como maestro a Federico de Madrazo, trabó amistad con sus compañeros Vicente Palmaroli y González (Zarzalejo-Madrid, 1834-id1918) y Alejo Vera (Viñuelas-Guadalajara, 1834-1923). A los veintiún años de edad Rosales se trasladó a Roma, como pensionado, junto a Palmaroli y Luís Álvarez Catalá (Madrid, 1836-1901) en 1860. Durante estos primeros años de aprendizaje, el pintor aún se aferraba a un estilo de tinte purista, toque romántico y aire nazareno, heredado de sus maestros en Madrid. Sin embargo, su pintura sufrió una sorprendente transformación en *El Testamento de Isabel la Católica* (1864, óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid). Un lienzo de tema histórico, por el que se le concedió la Medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1865. Transcurridos unos cuantos años de su llegada Roma, Rosales consolidó su inicial amistad con Fortuny y acudió a las Academias romanas para practicar la acuarela y el dibujo del natural. Algunas de las acuarelas de su periodo romano son: *Niño campesino italiano* (1858, acuarela sobre papel, propiedad particular, Madrid), *Campesina Romana* (1858, acuarela sobre papel, propiedad particular, Madrid), y *Ciocciara* (1862, acuarela sobre papel, Museo del Prado, Madrid).



Eduardo Rosales, *Paisaje de Panticosa*,
hacia 1869. Acuarela sobre papel.
Museo Nacional del Prado.

Donde Rosales se muestra como un portentoso acuarelista es, sin duda, en sus paisajes concernientes a las estancias en España y, más concretamente, a sus visitas a la localidad de Panticosa en el País Vasco.

³⁵ Díez, José Luís, 2007, pp. 30 y 31.

Estas acuarelas y aguadas constituyen su producción acuarelística más libre y franca: *Peñas de Aya (Guipúzcoa)* (hacia 1860, acuarela sobre papel, propiedad particular), *Paisaje con arboleda reflejada en el agua* (1860-1862, acuarela sobre papel, propiedad particular), *Paisaje de Panticosa* (hacia 1869, lavado en gris sobre papel, propiedad particular), y *Cumbres de Panticosa* (1869-1871, acuarela sobre papel, propiedad particular).

Alumno de Rosales en Madrid y asimismo admirado por su faceta de paisajista, Francisco Pradilla Ortiz (Villanueva de Gállego-Aragón, 1848-Madrid, 1921) “en algunas acuarelas se revela como un fino captador de los matices ambientales”³⁶.



Francisco Pradilla Ortiz, *Paisaje de Galicia*.

Propiedad particular.

A pesar de ser más conocido como pintor de historia, debido a su éxito con *Doña Juana la Loca* (1877, óleo sobre lienzo, Casón del Buen Retiro, Sección del siglo XIX del Museo del Prado, Madrid) y *La Rendición de Granada* (1882, óleo sobre lienzo, Palacio del Senado, Madrid), Pradilla ostenta una prolífica producción acuarelística con una atención especial al paisaje. Según Wifredo Rincón, desde su etapa de formación madrileña (1866-1873), como alumno de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el pintor aragonés:

(...) comenzó a asistir a las clases nocturnas de la Agrupación de acuarelistas que en 1869 organizaron Casado del Alisal y Martínez de Espinosa, y también al estudio que para pintar acuarela había instalado en 1870 el gran acuarelista Ramón Guerrero³⁷.

³⁶ Camón Aznar, J. “La acuarela en España”, *ABC*, Madrid, 29 de Junio, 1946, p. 1.

³⁷ Rincón García, Wifredo, 1987, p. 14.

Sabemos que Pradilla acompañó en sus viajes a Ramón Guerreo, circunstancia que el pintor aprovechó para ejecutar algunas de las acuarelas más interesantes del corpus de su obra. De sus traslados a tierras gallegas, entre 1871 y 1873, nacieron sus acuarelas más excepcionales: *Vigo* (1872, acuarela sobre papel, propiedad particular), *Esperando la llegada de la pesca* (1872, Vigo, acuarela sobre papel, propiedad particular), *Emparrado con gato* (1873, acuarela sobre papel, propiedad particular), *Gallega* (1873, acuarela sobre papel, propiedad particular), etc.

Tras serle concedida la pensión, Pradilla llegó a Roma en 1874 para cumplimentar su formación. En la capital italiana, el pintor aragonés también se reunía con otros artistas en las clases nocturnas de acuarela, seguramente de la afamada Academia Gigi de la Vía Margutta. Allí siguió practicando un sistema que ya manejaba con soltura y había cultivado al lado de José Casado del Alisal (Villada-Palencia, 1832-Madrid, 1886), Martínez de Espinosa (Sanlúcar de Barrameda, 1826 - Madrid, 1902), Guerrero y, posiblemente, de Rosales. Entre sus acuarelas ejecutadas en esta etapa en Italia se encuentran: *Paje* (1875, acuarela sobre papel, propiedad particular), *Costa italiana* (1899, acuarela sobre papel, propiedad particular), *El puente Vecchio de Florencia* (acuarela sobre papel, propiedad particular), *Villa de Este-Roma* (acuarela sobre papel, propiedad particular),...

Poseedor del estatus de un artista consagrado, durante el último período de su carrera (1897-1921) Pradilla residió en Madrid, donde tenía estudio propio, siendo considerado por algunos autores un artista comparable, o incluso superior a Menzel. Es así, como en el campo de la acuarela, Francisco Pradilla demostró siempre su afán experimentador. Es decir, éste llegó a utilizar la tela como soporte para sus creaciones al agua, tras previas preparaciones inventadas por él mismo, en las que mezclaba diferentes substancias como la albúmina³⁸.

³⁸ Rincón García, Wifredo: op. cit., p. 81.

2. 2. 3. Primeras Asociaciones y Academias de acuarelistas

La verdadera cristalización de la acuarela occidental fue posible gracias al apoyo de las academias y asociaciones oficiales que surgieron en Europa y América. Corporaciones, las cuales nacieron tras la precursora British Society of Painters in Watercolours de Londres (1804): La londinense New Society of Painters in Miniature and Watercolors (1807), La American Society of Painters in Watercolours de Nueva York (1866), la Société d'Aquarellistes Français de París (1878), y la Royal Academy of Painters in Watercolours de Londres (1881).

Mariano Fortuny se reveló como una figura dominante entre los acuarelistas españoles, recayendo en él gran parte del éxito de la acuarela dentro y fuera de nuestras fronteras. Indudablemente, esta cuestión nos evoca lo acontecido en Inglaterra con el paisajista Thomas Girtin, quien fue distinguido como el “verdadero fundador de la acuarela romántica inglesa.” En 1864 Fortuny promovió el establecimiento de un Centro de Acuarelistas en Barcelona³⁹, convirtiéndose en una de las primeras asociaciones de acuarelistas españoles.

No obstante, anteriormente a la labor corporativa de Fortuny, el también acuarelista Cosme Algarra Hurtado (Caudete, Albacete, 1824-1896) apostó igualmente por la proyección social de la acuarela. Fue en 1857, tras el regreso de sus viajes a París y Londres, el momento en el que Algarra Hurtado decidió fundar la Agrupación de Acuarelistas Madrileños, inspirándose en las entidades inglesas de la misma índole. Reig Corominas señaló que Algarra:

(...) a finales de la primera mitad del XIX, viene a sentar cátedra y fijar normas en cuanto al oficio, con sus lecciones en la Sociedad de Bellas Artes madrileña, en el Palacio de Vistahermosa⁴⁰.

En 1866 Cosme Algarra instauró en Madrid la primera Sociedad de Acuarelistas, en su estudio de la Calle San Agustín. Entre los miembros pertenecientes a esta agrupación estaban: Tapiró, R. de Madrazo, Moragas, Agrasot, Villegas, Rosales, Ferrant,... Sin embargo, esta iniciativa solo se

³⁹ Cavestany, Julio (Marqués de Moret), 1946, p. 10; Cfr. Parramón, José. M., 2003, p. 36.

⁴⁰ Reig Corominas, Ramón: op. cit., p. 15; Cfr. Cavestany, Julio: op. cit., p. 10.

mantuvo unos pocos años. Por otra parte, después de la irrupción de estas incipientes entidades de acuarelistas en Barcelona y Madrid, los artistas Casado del Alisal, Juan Martínez de Espinosa y Joaquín Domínguez Bécquer (Sevilla, 1817-1879) prefirieron el prototipo de la Academia Gigi de Roma. Así, en 1869 organizaron unas clases nocturnas de acuarela en una de las aulas de la Escuela de San Fernando de Madrid, trasladándose más tarde a la Escuela de Artes y Oficios de la calle del Turco. Entre otros, allí practicaron la acuarela: Palmaroli, Maureta, Torres, Espalter, Casado, Martínez de Espinosa, Ferrant, Zamacois, Rico, Avilés, Pradilla, Rosales,...⁴¹ Otra Sociedad de Acuarelistas madrileña se instituyó en 1874 en la calle Misericordia, siendo presidente de la misma Asís López en 1880, y de la que formaron parte García Hispaleto, Manresa, Carreño, Megías,... Si bien, esta formación acabó por desintegrarse, creándose en 1878 en el Círculo de Bellas Artes, una sección de acuarela que contó con pintores como Casto Plasencia y Francisco Domingo Marqués. El mismo año se gestó otra Sociedad de Acuarelistas en Madrid, cuyo presidente era Martín Rico y donde acudían los artistas: Hispaleto, Manresa, Franco, Salinas, Díaz Carreño, Cuenca, Ávila y Megías⁴².

Durante la segunda mitad del siglo XIX emergió en Cataluña un Centro de Acuarelistas, instalado en la casa de la Canonja del barrio gótico barcelonés. Este centro se clausuró en 1887, para posteriormente ser refundado por varios de los integrantes del llamado Círculo Artístico de 1881. En concreto, el resurgimiento y definitiva consolidación de la Asociación de Acuarelistas de Cataluña, tuvo lugar en 1919, siendo su primer presidente Juan Baixas. A esta asociación estuvieron vinculados: Baixeras, Galofre Oller, Sabaté Jaumá, Alarma, Planas Doria, Domingo Soler, José M^a Armengol, Drudis Femenia, Grau Más, Masdeu, Argilaga, Alfredo Romeo, Ramón Vila, Leopoldo Roca, Domingo Arrufat y Antonio Queralt, etc⁴³.

La escuela catalana de acuarela despuntó como la más fructífera del panorama nacional en cuanto a las agrupaciones, academias y sociedades de

⁴¹ Cavestany, Julio (Marqués de Moret): op. cit., p. 10; Cfr; Reig Corominas, Ramón: op. cit., p. 21.

⁴² Reig Corominas, Ramón: op. cit., p. 22.

⁴³ *Ibidem.*, p. 22.

acuarelistas se refiere. Ya que el antecedente fortuniano, empujó a otros acuarelistas catalanes a continuar con la empresa de fortalecer este género. El mismo Moragas, tras su regreso de Roma en 1876, fue el creador y presidente del Centro de Acuarelistas de Barcelona en 1883⁴⁴. En esta línea, Joan Baixas i Carreter (Barcelona, 1863-1925), discípulo de Antoni Caba, abrió en 1891 la Academia Baixas de Barcelona⁴⁵.

A pesar de los continuos esfuerzos, promovidos desde toda esta proliferación de entidades y academias, por ennoblecer la acuarela y ajustarla a la misma categoría que otras técnicas de mayor raigambre como el óleo, a principios del siglo XX ésta atravesó una profunda crisis debido a un estancamiento técnico y temático. De hecho, en los inicios del siglo pasado la crítica la atacaba duramente, aludiendo “que la acuarela ha llegado al puro cromo o a unos malabarismos técnicos sin sentido alguno”⁴⁶. Sin embargo, este declive de la acuarela se fue solventando gracias al advenimiento de una serie de maestros nacidos en los albores del siglo XX, cuya trascendental labor en este campo alumbró a las generaciones venideras. De este florecimiento fueron responsables los acuarelistas: Ceferino Olivé Cabré (Reus, 1907-1995), Federico Lloveras Herreras (Barcelona, 1912-Tossa de Mar-Gerona, 1983), Miguel Farré Albages (Barcelona, 1901-1978), Genaro Lahuerta López (Valencia, 1905-1981), Pedro de Valencia (Valencia, 1902-1971), José Segrelles Albert, etc.

Como consecuencia de este renacimiento, sobrevino la prosperidad de la acuarela española, provocando la germinación de nuevas Asociaciones, Academias, y un considerable incremento de entusiastas cultivadores del género. A este propósito obedecieron varios organismos ideados por artistas españoles: La “Asociación de Acuarelistas de Cataluña” (1919) y el “Grupo del Suizo” de Bilbao; proyectado por Juan de Aróstegui Barbier (Gernica, 1899-Bilbao, 1988) y sus seguidores. El “Grupo del Suizo” fue organizador de exposiciones colectivas de acuarela y varios Salones Nacionales, con la colaboración de otras asociaciones como la de Madrid, Cataluña y Canarias. Asimismo, hacia la mitad del siglo XX siguieron este ejemplo la “Agrupación de acuarelistas de Canarias”, la

⁴⁴ Triadó, Joan-Ramón, Calvo, Elena y Gassós, Dolors: op. cit., p. 12.

⁴⁵ *Ibidem*. p. 34.

⁴⁶ Reig Corominas, Ramón: op. cit., p. 78.

“Agrupación Española de Acuarelistas de Madrid,” y la “Agrupación de Acuarelistas Vascos”; la cual contaba con figuras relevantes como Gustavo Maeztu (Vitoria, 1887-Estella, 1947) y Valentín de Zubiaurre Aguirrezabal (Madrid, 1879-1963)⁴⁷.

⁴⁷ Reig Corominas, Ramón: *op. cit.*, pp. 96 y 97.

3. IGNACIO PINAZO Y LA ACUARELA

3. IGNACIO PINAZO Y LA ACUARELA

En el texto de Pérez Sánchez que exponemos abajo, sobre el dibujo decimonónico en España, se advierte un problema muy común a la hora de estudiar la obra gráfica de los artistas, más o menos prolíficos, en técnicas como el dibujo y la acuarela, debido a la fragilidad de un soporte como el papel. En efecto, y en lo referente a las fuentes disponibles para llevar a cabo este estudio, sobre Pinazo y su relación con la acuarela, somos conscientes de la imposibilidad de registrar todas las manifestaciones al agua existentes del artista. Es decir, muchos de estos trabajos están distribuidos en colecciones privadas, nacionales y extranjeras; sin posibilidad inmediata de poder ser localizadas:

(...) de un siglo como el XIX, en que todos los artistas usaron amplísimamente el dibujo, en el que la ilustración del libro y de publicaciones periódicas exigía un continuo suministro de modelos gráficos, y la moda de carnés, cuadernos, álbumes, etc., proporcionaba continuas ocasiones a los artistas de la pluma, el lápiz o la acuarela, carecemos no ya de trabajos en conjunto, si no de la más mínima información sobre el paradero, carácter e importancia de la obra dibujada de tantos y tantos artistas, cuyos papeles permanecerán quizá – aparte lo mucho destruido – en carpetas familiares o en inaccesibles depósitos de museos o instituciones que no han advertido todavía el interés e importancia de estos materiales frágiles y tanto tiempo ignorados⁴⁸.

En este aspecto, el Barón de Alcahalí (José Ruiz de Lihory) mencionó el caso concreto de Pinazo, en su diccionario biográfico de artistas valencianos:

Difícil sería citar el sinnúmero de acuarelas y bocetos que existen en poder de particulares y que constantemente se disputan los marchantes⁴⁹.

Por su parte, Costantí Llombart, buen amigo del pintor y fundador de “Lo Rat Penat”, no solo informó sobre los pequeños óleos que le compraban a Pinazo los marchantes en su primera estancia en Roma, sino también de la venta en Londres de acuarelas que éste realizó tras su regreso a Valencia:

⁴⁸ Pérez Sánchez, Alfonso, 1986, p. 12.

⁴⁹ Alcahalí, Barón de, 1897, p. 241.

En 1873, determinó visitar aquel imperio de las bellas artes que se llama Roma. Pintó Pinazo en la Ciudad Eterna muchas pequeñas tablitas, que los marchantes le compraban y con su producto se mantenía y el mismo año que volvió a Valencia; siguiendo en esta ciudad pintando pequeños cuadros y acuarelas, que por consejo del señor Ferrándiz, envió a Londres, donde fueron vendidas a buen precio⁵⁰.

El propio Pinazo indicó la incursión de su producción artística en el mercado nacional:

(...) es incalculable el número de cuadros de caballete y tablas más pequeñas que pinto para distintos puntos de España y la mayor parte del tiempo hasta 1873 la dedico a pintar cosas de carácter de estudios que muchos vendíanse en Barcelona⁵¹.

Gracias a la publicación de un inventario determinado en 1919, tras la muerte de la esposa del pintor Teresa Martínez, sabemos el número exacto de acuarelas y dibujos que Pinazo dejó a su familia en herencia: “54 acuarelas y 117 álbumes de dibujo”⁵². Una compilación que se convierte en una apreciable apertura a nuestra investigación, la cual completaremos con otras acuarelas, aguadas, y plumillas; tanto pertenecientes a colecciones particulares, como a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y el Instituto Valenciano de Arte Moderno. En nuestra opinión, se trata de un valioso corpus de obras, capaz de subsanar la innegable dispersión de los trabajos al agua del pintor valenciano.

En este sentido, hemos distribuido las manifestaciones al agua de Pinazo en base a los asuntos tratados en éstas. Pues de este modo nos parece más factible, así como más claro y atractivo, el análisis de las obras a través de un hilo conductor argumental, basado en la consecución de distintos bloques temáticos, dentro de los cuales respetaremos el orden cronológico de las producciones al agua del pintor. Si bien, en cuanto a los cuadernos del artista que presentan acuarelas y tintas, hemos desechado la posibilidad de seguir el orden original de las mismas. De esta manera, la selección de las obras conforme al motivo, no conlleva ninguna dificultad sobre todo si se trata de agrupar estudios o bocetos

⁵⁰ Costantí Llombart, “Apuntes biográficos”, Lo Rat Penat, Valencia, 1883, citado en Pérez Rojas, Francisco Javier, 2005, p. 283.

⁵¹ Recoge la cita Aguilera Cerni, 1982, p. 102.

⁵² Tena Arregui, Asunción y Casar Pinazo, José Ignacio, 2006, p. 41.

relativos a varios de los cuadros más emblemáticos del pintor, como *Las hijas del Cid* y el *Desembarco de Francisco I*, entre otros.

De hecho, creemos que esta ordenación no entorpece evaluar y apreciar cuáles eran los intereses artísticos de Pinazo, su evolución acuarelística y trayectoria vital, en unos años determinantes de su formación y madurez.

Para quien estaba destinado a convertirse en una de las promesas más firmes de la pintura española de la segunda mitad del siglo XIX, el inicio de una carrera artística no fue nada fácil. Pinazo nació el 11 de enero de 1849 en la calle Sagunto de Valencia, siendo el segundo de los tres hijos del matrimonio formado por Esperanza Camarlench e Ignacio Pinazo. Si bien, la familia del pintor creció con dos miembros más, debido al segundo enlace del padre con Teresa Sanmartín, tras éste quedar viudo en 1856, a consecuencia del cólera que le separó de Esperanza. La misma enfermedad que nueve años después causó el fallecimiento, tanto del padre de Pinazo como el de su madrastra Teresa. Un triste y duro revés que provocó, en el que todavía era un niño, una crisis vital con la que éste tuvo que lidiar.

Pinazo afrontó, a través de continuados trabajos (platero, aprendiz de dorador, pintor de cerámicas, pintor de abanicos...)⁵³, las insuficiencias económicas de su familia. Ésta regentaba un pequeño comercio o bazar, clausurado en 1865, tras la muerte de Ignacio y Esperanza. Desde ese momento, se hizo cargo de la custodia de los hijos del matrimonio, el abuelo materno Vicente Camarlench⁵⁴. Pinazo nunca olvidó, como así hace constar en su monografía sobre el pintor valenciano Aguilera Cerni, estos duros años de su vida:

Nunca fui a la escuela. A los ocho años trabajaba de platero, ganaba un real, no gastaba más en comer; si hay que tener en cuenta que mi padre tenía 10 reales de jornal, con ello habíamos de comer, vestir, casa y enfermedades, mis padres y 4 hijos; yo era el segundo, mi hermano Vicente, el primero, ganaba dos o tres reales, tenía doce años, cuatro más que yo; total trece reales para

⁵³ González Martí, Manuel, 1920, p. 23; Cfr. Aguilera Cerni, Vicente, 1982, p. 152.

⁵⁴ Aguilera Cerni, Vicente: op. cit., p. 25.

seis personas. Yo sufría grandes dolores de cabeza, debíamos de comer poco (...)⁵⁵

Pese a todos estos infortunios, algunos de los incipientes dibujos de Pinazo (*Mis primeros dibujos*, 1862)⁵⁶ garantizan su precoz vocación por el dibujo, así como sus extraordinarias dotes como artista. Solo dos años después de estas primerizas manifestaciones gráficas, Pinazo se matriculó en las clases nocturnas gratuitas de Dibujo del Natural y Colorido, impartidas por el profesor José Fernández Olmos, en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, en el viejo convento de las Carmelitas⁵⁷. Momento, a partir del cual, comenzó a gestarse la carrera del pintor, quien siempre estuvo respaldado por su abuelo. González Martí comentó este incondicional apoyo del abuelo del artista:

Cuando ya ganaba algún dinero con el que auxiliar el gasto de la casa, otro golpe fatal de la desgracia sembró en la casa espantosa indigencia: el cólera del año 1865 arrebató el 14 de agosto la vida del padre y el 16 el de la madrastra. ¿Cómo iban a responder de sus obligaciones aquellos adolescentes? Se hubo de cerrar la tienda y ponerse a trabajar a jornal para comer.

Fue suerte y no pequeña, que el abuelo, Vicente Camarlench, alpargatero de gran crédito en la calle, les recogiera bajo su amparo. Ellos a seguir trabajando y ganar lo que pudieran, y si faltaba, correría por su cuenta.

Su destreza en el oficio de sombrerero le producía un buen jornal; ya podía dedicar algún dinero a la compra de colores y de lienzos, y los domingos pintaba apuntes y retratos, siendo el sombrero de los vecinos y...de Teresa, su novia; por que como buen levantino y corazón de artista, no podía vivir sin amar (...)

Con las enseñanzas de la Escuela de Pinturas, su genio se iba orientando sanamente; su percepción robusta iba enriqueciendo el léxico de su lenguaje de arte, y sus pinturas reflejaban un sincero criterio lleno de fuerza creadora.

Su abuelo consintió en que convirtiera en estudio unos desvanes de la casa y allí hacía retratos “a precio de sombreros”, según decía él mismo. Crecían los encargos y nunca ya faltaronle algunas pesetillas.

⁵⁵ *Ibidem.*, p. 64.

⁵⁶ Sobre este tema véase: Pérez Rojas, Francisco Javier, 2005, p. 16.

⁵⁷ Aguilera Cerni: op. cit. p. 64; Cft. González Martí, Manuel, 1920, p. 24.

De entonces son entre otros, el cuadro de gran tamaño “Santa Mónica” y los retratos del “matrimonio del Forcall”, y de su “maestro sombrerero”⁵⁸.

3. 1. Los asuntos religiosos

La pintura religiosa heredera de escuelas precedentes desembocó, durante la segunda mitad del siglo XIX, hacia resultados más eclécticos, como consecuencia de una larga tradición que evolucionó en el tiempo incorporando nuevos logros estéticos. A pesar de la pérdida del gran protagonismo del que gozó en décadas anteriores y de la solicitada demanda de la que disfrutó este tipo de pintura en épocas pasadas, la pintura religiosa, al igual que la de historia, mantiene un cierto vigor hasta finales de siglo gracias a la demanda tanto de particulares como de la propia iglesia. Los argumentos religiosos inspiraban grandes composiciones de tipo académico, con las que a veces concurrían sus artífices a las exposiciones nacionales. Pueden evocarse en este sentido los ejemplos de José Benlliure, Joaquín Sorolla, Cecilio Pla o Simonet de Castro.



Il. 1. Ignacio Pinazo. *Una Iglesia*, 1862. Acuarela sobre papel, 25 x 36 cm. En la franja inferior derecha: "Y. Pinazo/año 1862". Casa Museo Pinazo, Godella.

La pintura religiosa no fue un género preferente para Pinazo, sin embargo sí lo consideramos uno de los puntos de arranque de su camino artístico. En este sentido, cabe destacar la existencia de varias acuarelas y aguadas de temática religiosa. Nos llama la atención un temprano dibujo acuarelado que anuncia su precoz conocimiento de la técnica de la acuarela. Es la representación de una modesta *Iglesia* (Il. 1.), cuya silueta ha sido recortada y pegada sobre otro soporte de papel. Esta obra firmada en 1862,

⁵⁸ González Martí, Manuel: op.cit., p. 25 y 27.

sobre una de las fachadas del templo representado, es probable que sea una de las primeras incursiones de Pinazo en este género al agua. Tal se deduce de una ejecución sumaria que nos descubre el gesto autodidacta de un aprendiz, carente todavía de la precisión, soltura y la brillantez que distinguiremos en los posteriores trabajos del artista. No obstante, destaca en este dibujo acuarelado el gusto por una tonalidad serena y ajustada, con el dominio de los colores pardos. Asimismo, se subraya la arquitectura de la edificación y los detalles de la misma, encajados con una tonalidad más oscura. La estructura del edificio consta de cubierta a dos aguas, un campanario con veleta coronada por un gallo, dos puertas adinteladas y ventanas. Podría tratarse de alguna construcción religiosa situada en un ámbito local, o de una recreación copiada de alguna fotografía o reproducción ya existente.



II.2. Ignacio Pinazo. *San Marcos evangelista*, 1864. Acuarela y grafito sobre papel continuo. Firmada: "Y. Pinazo 64"(sobre el pedestal del margen derecho) Cuaderno de dibujo nº 25. Casa Museo Pinazo, Godella.

Pinazo adopta un estilo de espíritu religioso, heredero de la tradicional imaginería de la escuela española, en *San Marcos evangelista* (II. 2). Otra obra que conecta con la analizada anteriormente (II.1), pues nos ilustra nuevamente sobre la fase de aprendizaje de Pinazo en cuanto a la técnica de la acuarela se refiere. Efectuada en 1864, mismo año en el que el artista valenciano se matriculó en las clases nocturnas gratuitas de Dibujo del Natural y Colorido, en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, esta acuarela forma parte de uno de sus cuadernos de dibujo. La imponente figura de San Marcos quien,

según la tradición, fue el autor del segundo evangelio dictado por el propio San Pedro, motiva este dibujo acuarelado. Acompañado por un león o atributo iconográfico que lo caracteriza, la figura del santo, de cuerpo entero y posición frontal, se apoya sobre un pedestal en actitud contemplativa. Provisto de una pluma y su evangelio, dirige la mirada hacia lo alto con objeto de recibir la inspiración divina. Tras el evangelista, resuelto con una cierta monumentalidad pasiva, se recorta un paisaje con arquitecturas y un amplio cielo, que irrumpen mediante irregulares lavados de tonos grisáceos, permitiendo apenas algunas reservas del papel para explicar las escasas construcciones que se vislumbran a lo lejos. Si bien, gracias a este espacio exterior la obra goza de cierta profundidad. Y en contraste con la tonalidad gris del celaje, en la elaboración del personaje de San Marcos y del león, entra en juego una gama restringida de colores saturados azul y bistre. Estos elementos construyen un dibujo acuarelado de tendencia seca y contenida, en el que se resaltan los volúmenes con contornos precisos y delimitados. Procedimiento, el cual dista aún de la libertad y la pureza que alcanzará Pinazo en sus futuros ejercicios al agua.



Ignacio Pinazo. *La Caridad*,
1870. Óleo sobre lienzo.
Museo de Arte Moderno
de Barcelona.

A finales de 1870 asistía Pinazo a la clase de colorido impartida por el profesor José Fernández Olmos, en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Y según sus biógrafos, al pintor ya le rondaba la idea de viajar a Italia para ampliar sus conocimientos artísticos. Entre las obras a destacar

que pintó en ese periodo, se encuentra el óleo perteneciente al Museo de Arte Moderno de Barcelona *Santa Mónica ejerciendo la Caridad*. Un cuadro que por aquel entonces, le habían encargado para la Iglesia de Santa Mónica, con domicilio en la calle de Sagunto en Valencia – misma calle en la que nació el pintor -. No obstante, el que parecía ser un proyecto con un feliz final, se convirtió en una experiencia de resultados negativos para el artista. En efecto, el rechazo del lienzo no tardó en ser comunicado por el oficiante encargado de gestionar su adquisición. Por lo que Pinazo decidió enviar el cuadro a la Exposición Regional de Barcelona en 1873, con el título de *La Caridad*, donde fue galardonado y adquirido por el Ayuntamiento de esta ciudad⁵⁹. En opinión de González Martí:

El cura no aceptó el cuadro por considerarlo impropio en su composición; retocado en parte y con el nombre de *Caridad* lo envió años después a Barcelona para su exposición Regional de 1873.

La obra gustó mucho y adquirida por la antigua Capital del Principado, hoy figura en su Museo municipal de Bellas Artes (...)⁶⁰.



Ignacio Pinazo. *Santa Mónica ejerciendo la Caridad*. (Boceto) 1870. óleo sobre lienzo. Casa Museo Pinazo, Godella.

Tocada con un griñón blanco y de riguroso negro, el pintor refleja fielmente los atributos iconográficos de Santa Mónica, madre de San Agustín, representada al pie de unas escalinatas y rodeada, por un lado de unos fieles a los que les da una limosna, y por el otro,



Francisco de Goya. *San Francisco de Borja despidiéndose de su familia*. 1788, óleo sobre lienzo. Catedral de Valencia.

⁵⁹ Aguilera Cerni: op. cit. p. 101.

⁶⁰ González Martí, Manuel: op. Cit., p. 28.

apoyando su mano en el hombro de un niño con gesto maternal. Lo que más llama la atención de la escena es la disposición de los personajes y el escenario arquitectónico en el que acontece el episodio, ya que el conjunto está inspirado, como ha visto claramente Pérez Rojas⁶¹, en *San francisco de Borja despidiéndose de su familia* (1788, Catedral de Valencia) de Francisco de Goya, ubicado en la Catedral de Valencia. El propio Pinazo expresó su admiración por el lenguaje pictórico del maestro aragonés, del mismo modo que tomó como referentes, durante su instrucción pictórica, las aportaciones de otros grandes maestros como Velázquez y Ribera.



II.3. Ignacio Pinazo. *Santa Mónica ejerciendo la caridad* (boceto), hacia 1870. Aguada sepia, cuadrícula a lápiz y numeración en la franja izquierda (1,2,...11, 12) sobre papel, 38.6 x 23.5 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

Los estudios iniciados en la Escuela de Bellas Artes mejoraron la consistencia en el estilo del joven Pinazo, por aquel entonces con propensión a disponer cierta oscuridad en los fondos, tal como se observa en el boceto sobre lienzo de *Santa Mónica*. Para la definitiva conformación de *Santa Mónica ejerciendo la Caridad*, Pinazo realizó algunos apuntes y varios bocetos entre los que se encuentran, además del óleo, una aguada color sepia y tinta negra que nos demuestra la temprana destreza del artista en el dominio del pincelado y de las cargas acuosas, previamente a su especialización en el arte de la acuarela.

⁶¹ Pérez Rojas, Francisco Javier, 2005, p. 19.

Ya que este tipo de ejercicios vienen a ser para él, así como para muchos otros futuros acuarelistas, la antesala de la acuarela.

Los lavados y aguadas en los siglos XVII y XVIII, fueron asimismo muy explotados en los *modellinos* para obras definitivas, y estas prácticas las siguieron transmitiendo las academias, por lo que los alumnos de las mismas no quedaron inmunes, como se descubre en esta aguada de Pinazo. Durante el siglo XVIII los pintores valencianos seguían realizando estos prototipos lavados aunque desde la Academia de San Carlos, anteriormente de Santa Bárbara, creada en Valencia el año 1768. Allí se sentaban las bases de unos conceptos acordes con una estética clasicista, todavía impregnada por estos patrones barrocos. Si nos basamos en estas premisas, observamos en la aguada de *Santa Mónica ejerciendo la Caridad* (Il. 3) una asimilación de estas pautas, generando lo que podríamos llamar un *modellino* o boceto, el cual incluye un sistema de cuadrícula con una numeración en el margen izquierdo de la hoja, para la adecuada transferencia del diseño previo al lienzo definitivo.

Comparado con el lienzo definitivo, resalta en esta aguada un acabado concienzudo y la fidelidad en cuanto a las figuras y los contrastes lumínicos se refiere. Los ocho personajes representados en este boceto están diseñados del mismo modo que la escalinata y el medio arco del fondo, a través de dúctiles y esporádicas trazas de lápiz zigzagueantes; es el caso del hombre y la mujer con el niño en brazos, situados en el margen derecho y al pie de la escalera. Una vez diseñada la composición, el pintor eligió una tinta color sepia para el consiguiente pincelado, con el que logra aproximarse a los efectos pictóricos requeridos por el óleo. Las figuras se perfilan sobre las oscuras y dilatadas manchas del fondo, conseguidas a través de generosas cargas de tinta. De la misma tonalidad es el hábito que viste Santa Mónica, la cual, con expresión apacible y coronada por una aureola de divinidad, se alza como protagonista absoluta, equilibrando la composición dividida en dos parcelas en perspectiva, donde se asientan los personajes que rodean a la religiosa. Al igual que en la obra definitiva, la suma de los efectos lumínicos apoyados por el juego tonal, terminará de resolver las claves estructurales y expresivas de la unidad compositiva. Así, las reservas del papel en el boceto que nos ocupa coinciden con los toques de luz aportados en el óleo de

Barcelona: el griñón blanco de la santa, algunas zonas de las anatomías, las vestimentas de los personajes, los peldaños y la balaustrada de la escalera.

Decía González Martí al referirse a esta obra de Pinazo:

El cuadro de santa Mónica se lo había encargado el cura de la iglesia de dicha Santa, edificio enclavado en la calle de Sagunto y próximo a la casa del abuelo.

Y contaba Pinazo:

“Pasaba un día por frente a la puerta del Templo y vi sentado en sus gradas a un viejo de luengas barbas y admirable aspecto pictórico. Me podía servir para la figura de uno de los mendigos de mi cuadro a quienes socorre la monja. Porque he de advertir, que no conociendo la vida de Santa Mónica sólo se me ocurrió hacerla muy caritativa.

Le propuse que viniera al estudio y aceptó aquel mendigo tal vez con inconsciencia y sin fijarse en mi propósito, alucinando sólo con la idea de ganar algún dinero; lo cierto fue que luego de subir la estrecha escalerilla, pasar el corredor oscuro que al estudio conducía y ver al fondo la figura de la monja que él creería de carne, sintió de súbito tan fuerte ataque de terror, que agarrado a los hierros de una reja, quiso arrancarla para huir. Por fin y poco menos que rodando, bajo las escaleras y escapó a la calle.”

Horas más tarde, al pasar Pinazo por la puerta de la iglesia, allí lo halló de nuevo, tumbado al sol y durmiendo el susto que había sufrido.

El cura no aceptó el cuadro por considerarlo impropio en su composición; y retocado en parte y con el nombre de *Caridad* lo envió años después a Barcelona para su exposición Regional de 1873.

La obra gustó mucho y adquirida por la antigua Capital del Principado, hoy figura en el Museo municipal de Bellas Artes⁶².

⁶² González Martí, Manuel: op.cit. pp. 27 y 28.



Il. 4. Ignacio Pinazo. *Figura religiosa*, hacia 1872-1877. Tinta negra y lavado gris sobre papel. Cuaderno de dibujo nº28. Casa Museo Pinazo, Godella.

En una de las hojas del cuaderno número 28 de Pinazo, el motivo elegido vuelve ser la representación de *Una figura religiosa* (Il.4). En disposición horizontal, una figura sedente con anteojos y sin mostrar una actitud piadosa, parece leer o escribir apoyada sobre una silla provista de brazos. Del mismo modo que la anterior aguada (Il. 3), el personaje viste con toca sobre la frente y túnica negra hasta los pies, piezas que configuran el hábito de la orden católica a la que pertenece. Voluntariamente inacabada, la estancia donde se encuentra el devoto o devota, apenas se manifiesta con unas maestras y breves pinceladas casi secas de tinta, las cuales, se intensifican en la base o suelo sobre del que apoya la figura; en la que se concentran los entintados negros en diferentes grados tonales. Hemos fechado este esbozo entre 1872-1877, basándonos en la relación temática establecida con el anterior estudio para *Santa Mónica ejerciendo la Caridad* (Il. 3). Si bien, además podría relacionarse, por la innegable afinidad estilística, con obras posteriores realizadas en Roma. Por lo que también podría tratarse del bosquejo de algún monje ejecutado por Pinazo en un convento o iglesia italiana.

Después de un primer intento frustrado por alcanzar la disputada pensión a Roma de 1872, - asignada por la Diputación Provincial de Valencia - con el óleo *El Cardenal Adriano, obispo de Utrecht, recibiendo a los jefes de las germanías en el palacio de los Vilaragut*, se cree que Pinazo marchó a Italia hacia diciembre de 1872⁶³. Gracias a una compensación económica derivada del premio de la Medalla de Plata Dorada que le concedió, por este mismo óleo, la Sociedad

⁶³ Otros autores también barajan el año 1873. Sobre este tema véase: Pérez Rojas, Francisco Javier, 2005, p. 30.

Económica de Amigos del País de Valencia. Por ello, se fue a Roma acompañado del escultor Jerónimo Suñol (Barcelona, 1840-Madrid, 1902) y su compañero en San Carlos José Miralles Darmanin (Vall d'Uixó, Castellón, 1851-1900). Los tres artistas valencianos residían en la capital italiana, el mismo año en el que se creó oficialmente la Academia española en Roma (1873), pues antes de su creación los artistas españoles solían visitar, entre otras, la Academia de San Lucca, la academia francesa de Bellas Artes en Villa Médicis, o la renombrada Academia Gigi de la Vía Margutta, célebre también por sus modelos y por ser un lugar imprescindible para realizar estudios al natural. Este hecho nos induce a pensar que Pinazo podría haber practicado la acuarela en la Academia Gigi, al igual que hizo Fortuny y tantos otros artistas españoles. Según González Martí, durante esta corta estancia en Roma Pinazo también estuvo el estudio del pintor Juan Peiró, donde además tuvo la oportunidad de observar la obra del afamado artista Francisco Domingo, quien compartía el estudio con Peiró⁶⁴.



II.5. *Monje sirviéndose vino*, hacia 1877-1880. Acuarela sobre papel, 33.5 x 24 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

Entre 1877 y 1881 durante su segundo periodo italiano, como pensionado por la Diputación de Valencia, pudo Pinazo realizar *Un Fraile sirviéndose una copa de vino* (Il. 5), donde el total dominio de la acuarela ya es incuestionable. La superposición de los entintados y lavados de color, que mediante su cualidad transparente nos permiten ver su inmediato inferior, es resuelta sin titubeos de forma magistral. Mediante una moderada jugosidad se

⁶⁴ González Martí, Manuel: op.cit., p. 30.

representa al monje de perfil, cual si fuese sorprendido en la acción de servirse el vino de una botella en una copita de cristal. En un impulso contenido, como si el personaje se hubiera detenido un instante en el camino; con uno de sus pies todavía adelantado y en disposición diagonal, gira su rostro barbado. Tiene grandes ojos oscuros y expresión seria, su mirada penetrante se enclava en el espectador.

La pincelada es ancha en los lavados que rodean la figura, un entintado color azul-grisáceo, degradado con una generosa carga acuosa, sirve para explicar la sombra proyectada por la sobre-capa y la falda del hábito del religioso, para finalmente culminar en un degradado que se fusiona con la generosa reserva blanca en la zona superior del margen derecho de la hoja. Otra serie gradual de tonos siena y bistre, modulan los volúmenes del hábito del monje y completan las sandalias del mismo. Manchas que adquieren una tonalidad más violácea gracias al lavado de atmósfera, frente al que se recorta la figura del fraile, confiriéndole profundidad espacial a la composición.



II.6. Ingacio Pinazo. *Monje*,
hacia 1877-1880. Plumilla,
tinta negra y lavado gris so-
bre papel. Cuaderno de
dibujo nº 85. Casa Museo
Pinazo, Godella.

En un espacio luminoso sugerido por una sola sombra, surge la figura de otro *Monje* (Il. 6) en el dibujo a plumilla, reforzado por un lavado de atmósfera gris, perteneciente a uno de los cuadernos de la Casa Museo

Pinazo de Godella. Pese a hermanarse con la anterior obra (II.5), a pesar de no tratarse de una acuarela, en esta plumilla el religioso refleja un carácter meditabundo, dando la sensación de caminar hacia delante inmerso en sus pensamientos. Este diseño que puede incluirse en un típico repertorio de dibujos eficaces, nos indica la técnica de la pluma a la hora de modelar las formas en rayas paralelas, de gran finura y acertado sentido. Como veremos después en otros dibujos de la misma índole, Pinazo explotó las cualidades de esta herramienta a través de rayados paralelos, de diferentes direcciones, o en habituales trazados zigzagueantes.



II.7. Ignacio Pinazo. *La lectura del monje*, 1877. Acuarela sobre papel, 28.1 x 19.2 cm. En el ángulo inferior derecho: "Y. Pinazo/1877". Al dorso: "Roma". Casa Museo Pinazo, Godella.

Los entintados sepia y tierra, apenas rotos, por pinceladas de tonos pardos y grises, dominan en *La lectura del monje* (II. 7.). Una acuarela de 1877 que se acerca bastante al tratamiento de una aguada por su economía cromática, en la cual aparece un monje de barba canosa sentado en un sillón, muy concentrado en la lectura de un libro entreabierto que sostiene con ambas manos y apoya sobre su regazo. El entintado de color sepia y las modulaciones terrosas se concentran en el hábito de franciscano, así como también las marcadas aristas, más oscuras y construidas con la punta de pincel,

encargadas de encajar los lavados y modulaciones en aras de la resolución de la indumentaria. El brazo derecho del sillón sobre el que descansar la sobre-capa del hábito del anciano y en el que se observa el detalle de una insinuada rocalla, contrasta por su solidez con la evanescente sensación del resto del asiento, que parece fusionarse con la misma figura del monje. Por otra parte, del sillón se desprende un jugoso efecto sombreado a base de un degradado entintado negro con mucha carga de agua, lavando la superficie en dirección diagonal con un pincel ancho. Por lo que se deduce cierta profundidad ascendente sin desmarcarse de la posición que adopta el personaje.



II.8. Ignacio Pinazo, *Un fraile barriendo*, 1879. Acuarela y lápiz sobre papel, 35.3 x 25.5 cm. En el dorso: "nº1/Y. Pinazo/1879". Casa Museo Pinazo, Godella.

Un Fraile barriendo (II. 8) es otra acuarela del mismo sesgo que las dos anteriores en la que aparece, en posición de tres cuartos y la mirada baja, un monje ensimismado en la labor de barrer el patio de un monasterio o convento. La intención esbozada con carácter de apunte se evidencia en algunos detalles: las líneas de tinta gris sobre el muro del segundo plano, realizadas con la punta de un pincel fino, el aspecto inacabado del rostro y la mano que sostiene el mango de la escoba. Lavados terrosos y sepia, más intensificados, se conjugan de modo dilatado, por medio de una pincelada ancha y segura, sobre la estructura del hábito del viejo monje, en cuyo rostro, domina su barba blanca y la calvicie, liberada por la capucha que forma parte de la indumentaria del personaje. Desde la indumentaria se proyecta un amplio lavado

gris que construye la sombra del hábito sobre un muro blanco, fruto de la generosa reserva de la hoja, recurso que se vuelve a utilizar para componer la franja horizontal de la zona inferior del muro, así como para la ejecución de la sombra del escorzado banco, en disposición diagonal, situado frente a la figura. Los entintados, más o menos planos, lavan la hoja con pincelada ancha y ceden el paso, a la altura de los pies del personaje, a la inflexión de unas pequeñas y degradadas manchas de color verde azulado que sugieren las hojas caídas que están siendo barridas por el religioso.



Il.9. Ignacio Pinazo. *El monje pastor*, hacia 1877-1879.

Acuarela y lápiz sobre papel, 26 x 17 cm. Cuaderno de dibujo nº65. Casa Museo Pinazo, Godella.

En *Un Monje pastor* (Il. 9) la figura principal parece emprender una peregrinación o tal vez una actividad procesional acompañada por un perrito y un cordero, cuyos valores son la inocencia y la pureza. Símbolos cristianos del pastor protector de los rebaños, o de la victoria de la vida sobre la muerte. El perro suele avisar de las amenazas de los lobos (herejes). Así, desde lo que parece ser una especie de claustro comienza su camino el joven peregrino sobre una especie de suelo enlosado, apenas indicado por una malla cuadrículada construida con líneas de grafito. En esta acuarela el lavado sepia explica el hábito del joven fraile y un entintado negro la anatomía del

perro, el cabello y sandalias del personaje protagonista. Con otro toque ligero de gris se dibuja el báculo, o bastón procesional rematado con dos cruces. Unos toques de amarillo perfilan las canales del libro, seguramente de oraciones que el fraile sostiene en su mano. La sumaria escenografía arquitectónica del fondo de la hoja insinúa una sucesión de ventanas, las cuales sugieren los vanos de una especie de claustro con arcos apuntados. Ostensiblemente de estilo gótico, estos vanos o ventanas están delineadas a punta de pincel con un tono sombra. En contraste, el lavado siena natural y el entintado carmín con los que se ha expuesto esta zona tras el monje, se completa mediante la franja horizontal de un lavado gris neutro, delimitado por una trémula línea oscura. A diferencia de los anteriores ejemplos, en esta acuarela se impone una mayor rapidez de ejecución y delicadeza en los entintados.



II.10. Ignacio Pinazo. *Un monje en la terraza*, hacia 1877-1879.
Acuarela y lápiz sobre papel,
25.8 x 17.9 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

Un monje en una terraza (II. 10) es otra representación en la que el modelo representado apenas se percibe, al estar simplemente esbozado su contorno sin el complemento de los entintados, salvo uno leve, muy degradado, de tono pastel que lava a partir de la cintura, un costado del hábito que pretende sugerir la anatomía del monje que se asoma a una terraza, apoyado en una balaustrada de aspecto rústico. La transparencia resultante del dibujo de la silueta del personaje, emana una potente luminosidad, que cede asimismo el protagonismo al resto de la composición. La terraza con emparrado, compuesta a través de un encuadre diagonal, da paso a una convenida profundidad y capta toda nuestra atención. Se trata de un espacio dominado por una vegetación

revelada, desde el mismo punto de arranque de los troncos de árbol o emparrado, mediante un pincelado vigoroso de tonos anaranjados y grises trabados a unas exquisitas gamas verdosas. Un combinado cromático, en el que acaban venciendo los entintados verde oliva que organizan la techumbre emparrada que nos descubre el lavado azul del plano celeste. En esta área, a la altura de la balaustrada, resuelta con alargadas y finas pinceladas grises, una zona arbolada a lo lejos aparece propuesta con un pálido entintado. Finalmente podemos observar como el espacio interior y exterior resultan divididos, mediante la visión parcial de una puerta situada a la derecha de la hoja en el primer plano.



Il.11. Ignacio Pinazo. *Tentación*, 1876. Grafito, tinta marrón y aguada parda sobre papel avitelado ahuesado, 30.7 x 21.3 cm. En el ángulo inferior derecho de la hoja, a lápiz: "Y. Pinazo/ 1876". En el margen derecho, hacia la mitad la hoja, a punta de pincel, tinta marrón: "Tentación". Cuaderno de Italia B-79 hacia 1872-1889. Colección particular, Madrid.

Firmada por Pinazo en 1876, la obra *Tentación* (Il.11) se desmarca del tradicional retrato del monje que acabamos de ver en las seis creaciones comentadas arriba, pues en esta aguada el artista le da un giro inesperado e incluso "morboso" a este popular y "místico" argumento. El busto de un monje de perfil y un desnudo femenino tumbado boca abajo, ocupan casi la totalidad de la composición, en disposición apaisada. Los vehementes barridos de la aguada y las penetrantes manchas de tinta, estacionan la figura del religioso en actitud sigilosa, en un segundo plano detrás del apuntado desnudo. De sello expresionista, esta insinuante escena alude claramente al término "tentación", escrito por Pinazo sobre la misma.

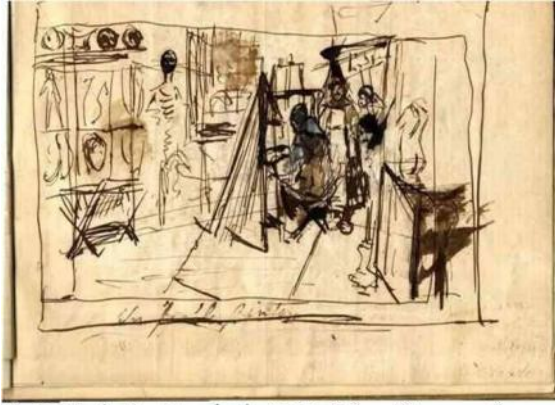


Mariano Fortuny, *Fraile*,
hacia 1867. Acuarela so-
bre papel. Museo Nacio-
nal del Prado, Madrid.

Esta serie de acuarelas representan un arquetipo al que Mariano Fortuny atendió años atrás, asignando Pinazo a su planteamiento del equivalente motivo un espíritu propio. En una de las acuarelas del maestro de Reus, cometida hacia 1867, el efecto es más contenido que en las versiones del pintor valenciano y claramente sujeto a los efectos del óleo. Al parecer, Pinazo conoció al pintor catalán durante su primer viaje a Italia. González Martí describió la visita del maestro valenciano al estudio que Fortuny tenía en Roma, indicando el positivo impacto que le causó:

(...) una fuerte sensación espiritual siente el artista valenciano ante la minuciosa y hábil obra del maestro catalán; sus repentes llenos de espontánea y graciosa técnica le cautivan; aquella manera sintética de expresar sobre diminutas tablas, reajusta cabalmente a su carácter tornadizo. Y el modo de obtener estos repentes, en sesiones cortísimas siempre frente al natural, aún le divierte más (...) En Roma también conoció a Bernardo Ferrándiz (...) se conoce este detalle de la vida artística de Pinazo, porque hallamos escrita al pie de un apunte esta nota: “En la villa de Fortuny con Ferrándiz. 1873”⁶⁵.

⁶⁵ González Martí, Manuel, 1971, pp. 87, 90. Sobre este periodo italiano del artista valenciano véase también: Pérez Rojas, Francisco Javier, 2008, pp. 31-63.



II. 12. *Un fraile pintor*, hacia 1874, lápiz y tinta marrón sobre papel agarbanzado. En el margen inferior de la hoja tinta marrón: "Un fraile pintor". Cuaderno de dibujo nº 31. Casa Museo Pinazo, Godella.

Un fraile pintor (II.12) y *Refectorio de un convento* (II. 13) son dos obras de formato horizontal, en las que se presentan varias actividades en una comunidad de frailes. La primera de ellas es el veloz apunte de un taller artístico al que, pese a su carácter de bosquejo, no le faltan detalles como las esculturas de escayola, una figura femenina de espaldas, algún banco y una ventana. Si bien, el motivo central de este dibujo a tinta y toques de tinta marrón, se concentra en la zona central derecha de la hoja. A través de un orden general de intensos trazos de tinta se resume el caballete, frente al que está sentado un monje pintando. Con la misma fuerza plástica se cumple la presencia de otro fraile y dos personajes más, quienes están contemplando el trabajo del artista. "(...) se trata de un estudio de pintor, localizado, lo más probable, en el mismo monasterio, donde muy posiblemente residieron un tiempo Pinazo y Miralles"⁶⁶.

⁶⁶ Pérez Rojas, Francisco Javier, 2008, p.48.



Il.13. Ignacio Pinazo, *Refectorio de un convento*, hacia 1874-1876, lápiz y aguada sepia sobre papel, 22 x 28 cm. Colección particular.

De composición más resuelta es el *Refectorio de un convento* (Il. 13), destinado a ser el de comedor de los monjes en los monasterios. A ello responde esta excelente aguada en la que podemos observar una nave rectangular con bóvedas de crucería, un candil colgado en la techumbre, unos cuadros sobre la única pared privada de ventanas, a más de una pintura mural religiosa sobre la pared del fondo arriba de la mesa que preside este funcional espacio. Las comidas en un refectorio se desarrollan en silencio, roto únicamente por las lecturas de la Biblia, como así se patenta en esta obra del pintor valenciano. Ordenados a lo largo de las paredes, mientras algunos religiosos leen, otros comen a una altura inferior en el suelo en actitud sumisa. Las dos hileras trazadas por los frailes resaltan por sus hábitos negros que refuerzan los vacíos de las zonas claras, las cuales suministran una rotunda iluminación definitoria de las morfologías y objetos decretados junto a los personajes. Es decir, en esta aguada el dibujo está perfectamente planteado, con unas zonas de luz y sombra definidas y con un diseño de las formas muy claro. El trabajo de las tonalidades suaves también es interesante en la definición de la arquitectura y el pavimento, en contraste con los tonos más intensos.

Dice así Javier Pérez Rojas al referirse a esta obra del pintor:

En esta pequeña gran obra que no conocíamos hasta el presente, alcanza una extraordinaria capacidad de matices y gamas de una misma tinta. El grupo de los religiosos están plasmados con un evidente realismo y agudeza en la captación de los diferentes tipos. Pinazo registra con minuciosidad el ambiente e incluso el carácter de los frailes de acorde con su edad y condición. En el refectorio los monjes aparecen unos arrodillados en el

suelo y otros de pie y realizando el rezo de la bendición de los alimentos. La frugal colación y las jarras están colocados en el suelo, donde parece que van a comer en un acto de humildad y pobreza. La obra en cuestión debió ser realizada durante su primer viaje a Italia hacia 1874, pues fueron numerosos los apuntes que realizó de ámbitos religiosos, especialmente en San Juan de Letrán⁶⁷.



II.14. Ignacio Pinazo.

Un cardenal, Roma,

1877. Acuarela sobre papel de grano medio, 30.8 x 16 cm. En el margen inferior: "Y. Pinazo/1877".

En el dorso de la hoja:

"Y. Pinazo/Roma, 1877".

Casa Museo Pinazo, Godella.

Otra acuarela creada en 1877, durante el periodo italiano del artista valenciano, en la que predominan los lavados lisos en dos o tres colores, es la del estudio de *Un cardenal* (II. 14) que a su vez hermana con un óleo del mismo motivo pintado en Roma cuatro años después. De la misma forma, un estudio a lápiz análogo a la acuarela que nos ocupa nos evoca dicho

⁶⁷ Pérez Rojas, Francisco Javier, 2010, p. 14.



Ignacio Pinazo, *Un Cardenal*, Roma 1881.

Óleo sobre lienzo. En paradero desconocido.



Ignacio Pinazo, *Un cardenal*, hacia 1877, lápiz sobre papel. Cuaderno de dibujo nº 70. Casa Museo Pinazo, Godella.

lienzo. De perfil ante un sillón el cardenal, de pie, parece sostener un libro de oración. Se trata de una acuarela en la que domina un colorido vivo, aportado por el lavado carmín de la indumentaria del cardenal que se dilata, de manera difuminada, hacia el ángulo inferior derecho de la hoja, contribuyendo una insinuada profundidad que se completa mediante las reservas blancas, sobre las que se disponen algunos entintados de tonalidad gris de tendencia violácea, en la sobre-capa y el cabello canoso del cardenal. Otro efecto más impactante es el que recorta la figura y el prominente perfil del rostro del personaje sobre un fondo lavado en un intenso y desmarcado entintado negro sobre otro lavado morado. Las mismas tonalidades, se conjugan para el diseño de la sección frontal del sillón y se recortan sobre la gran reserva blanca de la zona derecha. En cuanto al aspecto imponente del personaje, es obvio que rememora



Diego Velázquez, *Retrato de Inocencio X*, 1650, óleo sobre lienzo. Galería Doria Pamphili, Roma.

la visión del magistral retrato al óleo de *Inocencio X* de la Galería Doria de Roma que Velázquez pintó en 1650. Retrato velazqueño al que también atendieron otros pintores valencianos, entre los que destaca Garnelo Fillol, con una magnífica acuarela fechada por él mismo en 1892.



Isidoro Garnelo Fillol, *Cardenal*, Roma, 1892, acuarela sobre papel. Propiedad particular.



Il. 15. Ignacio Pinazo, *Interior de una iglesia*, 1873, lápiz y acuarela sobre papel, 29.3 x 23.5 cm. Al dorso: "Y. Pinazo/1873". Casa Museo Pinazo, Godella.

En un *Apunte del interior de una iglesia*, (Il. 15) a modo de croquis inicial, Pinazo se acoge a una tradición muy extendida entre los acuarelistas europeos especializados en los interiores de iglesias. Es el caso de los holandeses Pieter Jansz Saenredam (1597-1665) y Emmanuel de Witte (1617-1692), verdaderos especialistas y pioneros en emprender recorridos en exclusivas aras de la localización de monumentos históricos, pero muy en especial interiores de iglesias. Sus acuarelas reflejan estas vistas, a través de un estilo inconfundible de efecto aéreo, limpio, delicadeza cromática y la transparencia en la desnudez de los componentes estructurales. Directrices muy opuestas a las del gran aparato romántico, que muestran las suntuosas acuarelas, de exacto motivo, que produjo Villaamil y otros acuarelistas.

En este dibujo acuarelado de Pinazo, muy probablemente elaborado durante el primer viaje a Italia del pintor, encontramos esa gracia para los efectos sutiles de Saenredam y Witte, siempre concentrados en el punto concreto que ha estimulado la creación del artista. Caso del presente apunte, donde principalmente se opta por la desnudez del resto de los elementos de una especie de altar conmemorativo, situado aparentemente entre dos capillas, apenas perceptibles, de una de las naves laterales de la que podría ser una iglesia italiana, ya que arquitectónicamente parece seguirse, sobre todo en el diseño del pavimento y el ordenamiento de las capillas un modelo italiano. Apenas están esbozadas a lápiz, disintiendo de las zonas acuareladas, las construcciones abovedadas y el entablamento, donde se incluyen unos ángeles que flanquean un elemento de

morfología similar al de un escudo. El frente, a modo de altar, es coronado por un escudo de armas sobre una cartela con una inscripción. Destacan varios elementos decorativos a sendos lados y una columna de mármol con capitel corintio. Elementos, resaltados por la concordancia de las reservas blancas de la hoja y varios entintados de colores siena, bistre, ocre, gris de tendencia azulada y carmín.



Il. 16. Ignacio Pinazo, *Coro de iglesia*, hacia 1881, grafito, tinta negra y aguada gris sobre papel. Cuaderno italiano de dibujo A-53, hacia 1872-1889. Colección particular, Madrid.

Al cuaderno italiano de dibujo pertenece la aguada gris A-53 *Coro de Iglesia* (Il. 16), efectuada sobre papel de grano grueso. En ella se describe el gran facistol del coro de una iglesia italiana, idéntico al que Pinazo pintó para un cuadro al óleo firmado en Roma el año 1881. La pintura refleja una visión más amplia del coro, mientras la aguada se centra fundamentalmente en el facistol y en un tramo de la sillería del mismo. De gran calidad técnica, en esta obra las cargas de agua o los entintados de tonalidades grises abordan la zona del atril y de la sillería del margen derecho. En el resto de la composición se ha mantenido el bosquejado dibujo del altar, el entramado del suelo, la bóveda y los arcos de la nave del edificio; todo velado por un transparente lavado gris. Apuntada con un suave trazado de grafito, apenas se vislumbra la silueta de un monje, en primer término, frente al atril o facistol que



Ignacio Pinazo, *Coro de iglesia*, Roma 1881, óleo sobre lienzo, Casa Museo Pinazo, Godella.

sustenta un libro probablemente de cantos.



Il. 17. Ignacio Pinazo, *Guardia suizo del Vaticano*, hacia 1878, grafito, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado, 30.7 x 21.7 cm. En el margen superior derecho, a lápiz: "73". Cuaderno italiano de dibujo B-29, hacia 1872-1889. Colección particular, Madrid.

Al cuaderno italiano de dibujo B corresponde con el número 29, el esbozo sobre un *Guardia suizo del Vaticano* (Il. 17). Este dibujo presenta al guardia pontificio en posición de tres cuartos, un pie adelantado y la cabeza de perfil. Proveído de la vestimenta militar como el morrión o casco, la coraza y la lanza. Justo en el centro de la hoja, al lado de un esbozo espontáneo de un caballo, Pinazo situó esta atractiva figura sobre la nitidez del fondo limpio del papel, completando con los cruzados y paralelos trazos de plumilla y las manchas de aguada, el entramado del lápiz con el que se concretó la figura.



Guardia suiza del Vaticano. Fotografía colección del archivo, caja nº 41. Casa Museo Pinazo, Godella.

Fruto de la experiencia italiana el artista valenciano también



Guardia suiza del Vaticano. Fotografía colección del archivo, caja 41, Casa Museo Pinazo, Godella.

recreó este mismo motivo, en técnicas como el óleo y la acuarela. Un tema del que Pinazo se documentó además a través de la fotografía, quizá con el propósito de obtener una mayor veracidad en este tipo de creaciones, gracias a este referente fotográfico.



Ignacio Pinazo, *Guardia suizo del Vaticano dormido*, Roma, hacia 1878-1880, óleo sobre tabla, Casa Museo Pinazo, Godella.



II.18. Ignacio Pinazo, *Guardia suizo del Vaticano*, 1878, acuarela sobre papel, 53 x 44 cm. En el ángulo inferior derecho: "Y. Pinazo/78". Propiedad particular, Valencia.

Una magnífica acuarela análoga al *Guardia suizo del Vaticano* (II. 17) que acabamos de ver arriba, nos hace valorar la posibilidad de que este dibujo en cuestión sea un estudio previo de dicha creación al agua. De hecho, en esta acuarela (II.18) se ha utilizado al mismo modelo con idéntica postura. Pero en esta versión cromática, en la que todos los elementos están perfectamente concluidos, el guardia suizo se ubica en el escenario que le

corresponde. Nos referimos a una de las antesalas del palacio vaticano, custodiada por este miembro del cuerpo militar suizo encargado de la seguridad del Estado de la ciudad del Vaticano. La sesgada perspectiva arquitectónica de este espacio vigoriza la imponente presencia del guardia de perfil, quien afirma su lanza sobre el pavimento de mosaico de mármol. Un embaldosado de hermosos colores, que armonizan con la tapicería enmarcada que decora el muro detrás del vigilante palatino. Pese a vencer la oscuridad en el área del fondo, detrás de la alta columna, se distinguen algunas obras pictóricas que dan vida a las paredes.

Los verdosos lavados, propagados en toda la composición, combinan maravillosamente con la gama de tonalidades tierra y bermellón aplicada en esta acuarela. Con las justas reservas blancas del papel esta producción al agua emparenta, tanto por la destreza de ejecución como por su detallado estilo, con diversas acuarelas ejecutadas igualmente en Italia por Pinazo que comentaremos después: *Músico Italiano* (Il.81), *Calabrés* (Il.84), *Campesino italiano* (Il.85) e *Italiana con pandereta* (Il. 92).



Il.19. Ignacio Pinazo, *Casilicio de la Ermita de Godella*, hacia 1880-1890, acuarela sobre papel, 32.5 x 21.2 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

Tanto para Pinazo como para los artistas chinos pintores de aguadas, la experiencia creativa se convertía en una catarsis espiritual, de cuya sabia se alimentaban sus obras, en las que el valor trascendental se deduce

al primer golpe de vista⁶⁸. Es el caso de la sugestiva acuarela sobre un *Casilicio de la Ermita de Godella*, (Il. 19), que nos atrapa por su espacio envolvente y carácter intemporal, donde este casilicio de estructura apuntada rematado por una cruz, parece surgir del mismo aire. Construcción, asimismo representada por Pinazo, en sus óleos dedicados a las vistas de la Ermita de Godella y sus alrededores. Elaborado por un intenso entintado sepia, más degradado a los pies de la edificación, el casilicio está circundado por algunos lavados de atmósfera. Por ello, la ausencia del elemento perspectivo, es sustituido por el efecto de estas masas humedecidas con un pincel grueso, mediante jugosas cargas de gamas azuladas, amarillas, rosas, grises y siena natural.

3. 2. Academias y desnudos.

Desde el arte griego el desnudo es uno de los géneros más importantes de la historia de la pintura occidental. Baste el recordar que durante la segunda mitad del siglo XIX proliferaban, entre los pintores europeos, las representaciones de desnudos femeninos proferidos a través de Venus, Odaliscas, bañistas, etc.

Sobre el Pinazo pintor de desnudos decía García Vargas:

Las gentes creyeron ver en Pinazo Camarlench un pintor de desnudos, pues, efectivamente, la finura del dibujo, la transparencia de las carnes, la dulzura del colorido tan armonioso, le hacían destacar notablemente sobre lo que hasta entonces se había hecho; y como los techos de ilustres mansiones y de palacios, se decoraban con las pinturas de los mejores artistas, y a Pinazo le encargaron muchos de ellos –aún pueden admirarse algunos –, en los que combinándolos con el mejor gusto, prodigaba bellísimos desnudos, además de los que en los lienzos causaban justa admiración, Pinazo es distinguido como pintor de desnudos⁶⁹.

La maestría en el arte del desnudo, salvo excepciones, fue una tónica general entre los acuarelistas y pintores españoles, pues éstos prefirieron acogerse a la tradición nacional de la representación de la figura humana, al ser grandes especialistas en técnicas de ropajes, carnaciones y el retrato. Por ello, algunas

⁶⁸ Cheng, François, 2005.

⁶⁹ García de Vargas, 1968, pp. 17y 18.

aguadas y acuarelas de Pinazo de esta naturaleza son, en muchas ocasiones, atentos estudios anatómicos, como comprobaremos en las academias elaboradas del natural. A partir de la segunda mitad del siglo XVII los artistas españoles fueron abandonando la copia de desnudos sobre ilustraciones o efigies, al serles permitido tomar como modelo la figura desnuda al natural.

Por otro lado, Pérez Rojas hizo referencia al desnudo masculino en Pinazo:

En la galería de los desnudos masculinos de Pinazo encontramos ancianos, hombres maduros y adolescentes, por citar solo los que responden a una concepción más académica, pues desde el bebé al anciano se encuentra recogida toda la escala de edades con bastante más variedad que en el desnudo femenino. Muchos de ellos es posible que se traten de los mismos modelos que en otras composiciones aparecen vestidos como campesinos o romanos⁷⁰.



II.20. Ignacio Pinazo, *Academia masculina*, hacia 1869, grafito y lavado sepia sobre papel. En el ángulo inferior derecho a lápiz: "Y Pinazo". Álbum de dibujo. Propiedad particular.

El 1 de noviembre de 1869 Pinazo consiguió el segundo accésit en la clase de Dibujo del Natural y el primero en Colorido y Composición. Además, los domingos y días festivos salía a pintar con su amigo José Miralles. Todo ello propició que al año siguiente abandonase el oficio de sombrerero para dedicarse exclusivamente a la pintura. Ese mismo año, bajo la

⁷⁰ Pérez Rojas, Francisco Javier, 2008, p.138.

tutela de su profesor Fernández Olmos en la Real Academia de Bellas Artes de Valencia, el artista dibujó dos de sus primeras *Academias masculinas* (II. 20 y 21) del natural en las que subyace el ingrediente de la tradición. Ambos diseños son ejercicios imprescindibles, cuya labor técnica de adiestramiento es una práctica que viene siendo normalizada desde hace siglos.



II.21. Ignacio Pinazo, *Academia masculina*, 1869. Grafito, tinta sepia y toques de tiza. En el ángulo inferior derecho: "Pinazo/69". Álbum de dibujo. Propiedad particular.

Pese al “estatismo” o falta de movimiento interno de los dos modelos, en posición de tres cuartos y una pierna adelantada el primero, y casi de perfil el segundo, el recurso de emplear un uniforme lavado color sepia sobre los dos cuerpos, le asigna una sensación de monumentalidad a sus anatomías. Además, la articulación de los diferentes rayados y el sombreado estimulado por el lápiz, explican la modulación tonal.

Conviene señalar la simbiosis entre los presupuestos académicos y la innata habilidad proferida por Pinazo en todos estos prototipos gráficos, al lograr abstraerse de las instrucciones regladas. No obstante, esta característica ni se evidencia ni se exterioriza, con la misma pujanza en todos los dibujos de esta índole. En ocasiones se advierte una sutil ausencia de los arcaísmos de formación, en el simple barrido de una impetuosa aguada detrás del modelo, la cual envuelve su anatomía de modo casi celular. Sin embargo, en otras academias se vislumbra

en la agilidad de la traza y en la exigüidad de algunos elementos compositivos, únicamente, insinuados por un indeterminado borrón.



Il. 22. Ignacio Pinazo, *Academia masculina*, hacia 1873-1874, pluma, tinta negra y lavado gris sobre papel, 26,5 x 17 cm. Cuaderno de dibujo. Casa Museo Pinazo, Godella.

En esta línea, se va registrando un importante progreso en los dibujos producidos a partir de 1873 por Pinazo. Entre otros, en una *Academia masculina* (Il.22), cuya íntima relación es evidente con varios desnudos (Il.23 e Il.24.). En esta obra en concreto, la posición de perfil de la figura muestra su espalda al espectador. El plumeado con tinta negra se alza como el protagonista técnico de la composición, mediante la variedad de trazas: en zigzag, paralelas, plumeadas, en cuadrícula, etc. Rayados que acaban concentrándose en el perfilado de la silueta del modelo, así como en el diseño de la musculatura del mismo. Apenas un simple lavado gris, en varias modulaciones tonales, nace de modo vehemente a la altura de la nalga del hombre, para acabar con un suavizado degradado gris sobre la zona derecha, a su vez dividida por el mismo cuerpo. De la misma forma, un entintado del mismo color se dispone sobre la zona inferior derecha de la hoja, sugiriendo el plano o la superficie del suelo.



II.23. Ignacio Pinazo, *Academia masculina*, hacia 1873, plumilla y tinta negra sobre papel avitelado, 29 x 20,5 cm. En el margen derecho superior de la hoja, con tinta: "[...] mtoba 3" [sic]. Y otras inscripciones ilegibles. Cuaderno de Italia A-10 hacia 1872-1889. Colección particular, Madrid.

En el interior de una academia de arte o estudio posa desnudo un modelo masculino con barba, sentado en el último peldaño de las escaleras, usadas para sentarse y adoptar todo tipo de poses. El pie izquierdo lo apoya en el primer escalón y el derecho en el suelo, creando un cierto contrapunto. Detrás del modelo hay una estufa de leña y una ventana. Esta *Academia masculina* (II.23) es un sobresaliente ejemplo del dominio y maestría con que Pinazo maneja la plumilla y la tinta. Tanto las líneas cortas como las más largas, se articulan y fusionan a través de un rayado de diferentes direcciones con el que alcanza efectos tonales y volumétricos muy apropiados. Se trata de uno de los dibujos de mayor calidad, sumamente elaborado y minucioso, de los cuadernos italianos del pintor. La utilización exhaustiva de los toques de plumilla de todos los tamaños y direcciones, le permite llegar a una descripción veraz y sumamente moderna. El artista ha conseguido con la plumilla el efecto de buril sobre el cobre para un grabado.

Pinazo ha llegado aquí a un absoluto dominio de la técnica para alcanzar los objetivos de descripción exterior e interior del individuo. El dibujo refleja el inicio de flacidez del cuerpo de un hombre atlético de entorno a una cincuenta de años, del cual se sugiere un estado anímico y carácter. Una imagen de dignidad y elegancia que emana tanto del rostro como de los mismos gestos del cuerpo de un

modelo profesional. Es evidente que Pinazo ha asumido a la perfección la lección de Mariano Fortuny con sus lienzos de ancianos desnudos.



Il. 24. Ignacio Pinazo, *Academia masculina*, Valencia, 1873, plumilla y tinta negra sobre papel avitelado, 29 x 20.5 cm. En el margen derecho inferior a lápiz: "Valencia 1873".

Cuaderno de Italia A-10, hacia 1872-1889.
Colección particular, Madrid.

El autor fechó la *Academia masculina* (Il. 24) del verso del desnudo anterior en Valencia, en 1873, dato que le confiere a esta creación un valor extraordinario para dilucidar por donde se movía el artista antes de su primer viaje Italia. Con una oscura aguada ha sido retratado el mismo modelo de la otra cara de la hoja. Pero la misma figura de perfil nos presenta como otra realidad del modelo más decadente y decrepita; la zona del estómago adquiere una dimensión más abultada y la cabeza se inclina hacia delante como efecto de una deformación de la columna dorsal. Los escalones sobre los que sienta, al igual que otros detalles, están descritos con sumo realismo. La fisionomía madura del rostro y la flacidez en las carnaduras son formuladas con insistentes e intercalados trazos de resultados casi pictóricos. Los efectos descriptivos de técnica de "grabado" del anterior trabajo se atenúan ahora en un fondo resuelto a base de unas pinceladas informales del lavado que anuncian los dibujos expresionistas de Pinazo de las décadas siguientes.



II.25. Ignacio Pinazo, *Academia masculina*, Roma, 1874, pluma, tinta negra y lavado gris sobre papel. En el ángulo inferior izquierdo a pluma: "A mi amigo José M^a Fenollera/Y. Pinazo". En el ángulo inferior derecho a pluma: "Roma 1874". Cuaderno de dibujo nº 65. Casa Museo Pinazo, Godella.

Dedicada por Pinazo a José Fenollera - quien ganó en 1872 la beca de la Diputación a Roma -, en la siguiente *Academia masculina* (II. 25) prevalece frente a la mancha un dibujo plumeado con tinta. El joven modelo posa de perfil girando el torso y la cabeza en posición de tres cuartos, con la mirada baja y concentrada en su mano derecha, con la cual señala hacia el suelo. La figura masculina mantiene su brazo izquierdo estirado y sujeto por una cuerda que le permite permanecer más tiempo en esta ubicación tan elevada. El peso del cuerpo recae sobre su pierna derecha, apoyada firmemente sobre el suelo, a diferencia de la pierna izquierda, en una posición más retrocedida, descansando el talón en una cuña que acentúa su empeine. El cuidado estudio anatómico viene completado por el lavado de tinta gris, concentrado sobre la zona derecha de la composición. Asimismo, este lavado gris se conjuga con las caprichosas trazas de pluma. En este sentido, la vigorosidad de las cortas líneas de tinta negra, unas veces de trazas paralelas y otras mediante el rasgueo zigzagueante, no deja de traernos a la memoria aquella vieja tradición de los dibujos elaborados a base de pluma sobre papel, tan difundida durante la fase barroca.

En el mismo cuaderno de dibujo nº 65 se ubica otra *Academia masculina* (II. 26) que armoniza con la de arriba, la cual podría estar confeccionada igualmente en Roma hacia 1874 por Pinazo. En verdad, salvo la elección del



Il. 26. Ignacio Pinazo, *Academia masculina*, lavado sepia y plumilla sobre papel. Cuaderno de dibujo nº 65.

Casa Museo Pinazo, Godella.

lavado color sepia para este ejercicio, tanto la técnica empleada como la pose del que parece ser el mismo joven del citado desnudo, son muy equivalentes. No obstante, en esta versión la interpretación de la anatomía masculina se desdibuja más debido a la sobrecarga del lavado sobre la misma. Por lo que se explotan las calidades pictóricas del lavado de color, en contraste con la fuerza de la grafía del dibujo a plumilla.



II. 27. Ignacio Pinazo, *Academia masculina*, hacia 1874, pluma, tinta negra y lavado gris sobre papel. 26.5 x 17cm.
Cuaderno de dibujo nº 65. Casa Museo Pinazo, Godella.

En el perfil derecho del rostro, el pecho, el abdomen y la pelvis de un joven desnudo, se centra una nueva *Academia masculina* (II. 27). Sin embargo, a diferencia de las composiciones anteriores del mismo motivo, aquí se incluyen elementos que nos informan de la ubicación del modelo y del artista. Es el caso de la máscara de una cabeza masculina situada en el ángulo superior izquierdo, un objeto muy común de escayola, que suele pender de las paredes de los talleres o academias de arte en pos de los ejercicios de copiado. También puede observarse un desnudo parcial de espaldas, apenas esbozado, de otro modelo en segundo plano detrás de la figura principal. Los componentes se van resolviendo con más precisión en el primer término, en el que el joven que posa adquiere el protagonismo absoluto del conjunto, siendo bosquejados sumariamente el resto de los planos, frente a un oscuro barrido de tinta que afianza la disposición gráfica.

El mismo joven de la *Academia* (II. 27) comentada arriba, adopta una nueva pose en la *Academia masculina* (II. 28). El modelo en cuestión se coloca en una en posición más frontal, sin alterar demasiado la pose de sus brazos y la mano derecha, con los pies juntos y la cabeza de perfil. Frente al ejemplo anterior la jugosidad del lavado lidera sobre el dibujo, con apenas unos retoques de plumilla, para las zonas que el artista considera más estratégicas. Así, el cuerpo desnudo se alza dominante, frente a una desprendida y envolvente modulación tonal de



Il. 28. Ignacio Pinazo, *Academia masculina*, hacia 1874, pluma, tinta negra y lavado gris sobre papel, 26.5 x17cm Cuaderno de dibujo nº 65. Casa Muse Pinazo, Godella.

entintados grises, que encajan su anatomía en el espacio y erigen las sombras. En este tipo de creaciones Pinazo ha superado los arquetipos arcaizantes que vimos en otros dibujos (Il. 20, 21 y 23), al apostar por el efecto moderno de los acuosos lavados de tinta.



Il. 29. Ignacio Pinazo, *Modelo masculino con túnica*, Roma, 1874, lavado gris y tinta negra sobre papel. En el ángulo inferior derecho con tinta: "Ignacio Pinazo/Roma 1874". Cuaderno de dibujo nº 65. Casa Museo Pinazo, Godella.

Vestidos con túnicas y en poses diferentes, dos hombres de pie y otro sentado, aparecen en tres de los diseños que componen el cuaderno nº 65 de Pinazo. Firmados en Roma por el pintor, dos de los



Il. 30. Ignacio Pinazo, *Modelo masculino con túnica*, hacia 1874, lápiz y lavado gris sobre papel. En el ángulo inferior derecho con lápiz: "Ignacio Pinazo/Roma". Cuaderno de dibujo nº65. Casa Museo Pinazo, Godella.

Modelos masculinos con túnica (Il. 29 y 30), el primero de perfil y el segundo de espaldas, mantienen un idéntico diálogo estilístico. El mismo personaje de aire clásico es utilizado para los dos dibujos, en los que el uso del lavado es más concluyente y generoso en el primer ejemplo (Il. 29). Es más, se ha obtenido un efecto de monumentalidad, del cual carece la segunda traducción del tema (Il. 30), más ligera y gráfica.



Il.31. Ignacio Pinazo, *Modelo masculino con túnica*, hacia 1874, plumilla, tinta negra y lavado sepia sobre papel. Cuaderno de dibujo nº 65. Casa Museo Pinazo, Godella.

El tercer *Modelo masculino con túnica* (Il. 31) lo hemos datado hacia 1873 y 1874, basándonos en la relación temática establecida

con las dos obras anteriores. Sin embargo, nos parece más adecuado relacionarlo con la *Academia masculina* (Il.26), con la que guarda más semejanzas estilísticas. El hombre sentado de perfil de este dibujo se ha trazado con pluma y realzado con una aguda tinta de tonalidades sepia, a base de vastas pinceladas que dotan al modelo de una asombrosa expresividad.



Il. 32. Ignacio Pinazo, *Desnudo masculino*, hacia 1873-1874, Lavado gris y tinta negra sobre el reverso de una litografía de la *Historia de los Templos de España*, 28.2 x 39.6 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

En un *Desnudo masculino* (Il.32) elaborado en el reverso de una litografía de la *Historia de los Templos de España*, a diferencia de los anteriores estudios anatómicos, Pinazo emplea impetuosamente un profuso lavado gris sobre la figura, al parecer, como indicador de un arrepentimiento. Es decir, el pintor parece haber abortado este presumible proyecto de un cuerpo masculino en posición frontal, al emborronarlo a través de pinceladas zigzagueantes.



II.33. Ignacio Pinazo, *Desnudo masculino de espaldas*, hacia 1874-1879, acuarela sobre papel de grano grueso, 23.1 x 13 cm. Colección I-VAM, Valencia.

Realizada sobre un tipo de papel más poroso y denso de textura granulada, en la acuarela de un *Desnudo masculino* (II. 33), prácticamente de espaldas al espectador, Pinazo emplea una técnica mucho más seca y opuesta a la que utilizó en otras acuarelas. Con el pincel muy seco sin apenas carga de agua, el pintor restriega a modo de “frottis” la superficie para conseguir una textura rugosa que le concede un mayor efecto de relieve a esta composición, curiosamente, un procedimiento que se generaliza en toda la obra sin discriminar límites ni contornos, agraciando al conjunto con un efecto de gran modernidad y cierta evocación de mosaico. Colores como el negro, siena y el verde, quebrado por las tonalidades ocre y amarillas, se distribuyen sobre la superficie de la hoja hasta llegar a envolver a la figura. Una decisión que, por otro lado, explica los puntos anatómicos del modelo, en los cuales parece haber centrado su atención el artista. Podemos observar un esmerado análisis que detalla, a base de un dibujo trazado con pinceladas de tonos terrosos, pardos, así como rojizos, el contorno y la volumetría de los omoplatos, la espina dorsal y sendos glúteos.

De presencia estatuaría es la acuarela de un nuevo *Desnudo masculino de espaldas* (II.34), en cuyo reverso Pinazo compuso el dibujo a la acuarela de un *Baco niño* (II.48) con una técnica idéntica a la de esta academia masculina.



Il.34. Ignacio Pinazo, *Desnudo masculino de espaldas*, hacia 1876-1879, acuarela sobre papel, 30 x 20 cm. Propiedad particular.

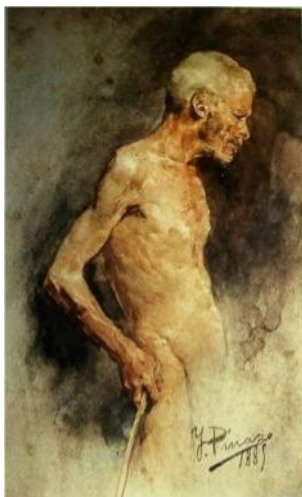
Despunta el poder lumínico en este estudio anatómico, propiciado por la transparencia de los entintados de gama fría levemente alterados. El dibujo a pincel de la silueta del modelo se afirma con las reservas claras del papel, así como con los lavados de color en la zona superior. Pese haber fechado esta acuarela hacia 1876-1879, tampoco descartamos la posibilidad de que hubiera sido compuesta sobre 1874, como otras acuarelas del mismo estilo firmadas por Pinazo en Roma ese año.



Il.35. Ignacio Pinazo, *Academia masculina*, hacia 1876-1881, acuarela sobre papel, 39.1 x 31.3 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

Otro de los desnudos del natural que Pinazo compuso mediante la técnica de la acuarela, es la *Academia masculina* (Il. 35) de un modelo barbado que, con expresión seria y concentrada, aparece sentado en una insinuada silla en posición de tres cuartos, envuelto a partir de su abdomen,

con una tela blanca colocada estratégicamente. De una exquisita frescura, esta obra bien podría encuadrarse en la fase italiana de pensionado del pintor (1876-1881), pues durante este periodo se adscribe con más constancia a la composición de academias del antiguo y del natural, como así acostumbraban los artistas imbuidos en aquel ambiente. Si algo caracteriza a esta acuarela es, ante todo, la espontaneidad de las pinceladas y la sensibilidad naturalista en el trabajo de la figura. Con varias modulaciones medidas de tonalidades cálidas, el pintor dispone algunas pinceladas libres que conforman el fondo sobre el que se recorta la espalda del hombre. Las mismas tonalidades, alteradas apenas con una gama cromática más fría, sirven para esbozar la sección superior y la silla sobre la que está sentado el modelo. Del mismo modo este abanico de tonos grises, azules y morados diseñan apenas con unas ligeras pinceladas el improvisado y luminoso atuendo de la figura. Varios lavados de color comulgan entre sí completando la anatomía y el rostro, como dijimos de concepción naturalista, cuya densidad convertirá en contrapunto, a la espléndida reserva blanca naciente del sucinto diseño de los pliegues y la caída de la tela que cubre parcialmente el cuerpo. Estas pautas seguidas por Pinazo en esta acuarela fueron anunciadas por José Ribera (1591-1652), como también hizo notar Forntuny en algunas de sus acuarelas.



Il.36.Ignacio Pinazo, *Desnudo masculino del natural*, 1885, acuarela sobre papel, 21 x 13.3 cm. En el ángulo inferior derecho a tinta: "Y. Pinazo/ 1885. Propiedad particular.

Una pose algo similar es la adoptada por otro *Desnudo masculino del natural* (Il.36), producido por Pinazo en 1885. Es una acuarela en la que un anciano de perfil apoya su mano, con la que empuña un bastón, sobre la

cadera. Esta composición atiende a una carnalidad e iluminación anunciada por José Ribera (1591-1652) en lienzos como *San Andrés*, cuyo poder lumínico remarca la anatomía del viejo apóstol. En este portentoso retrato de medio cuerpo que nos ocupa, los colores más claros y cálidos como siena natural, amarillo y bermellón, se yuxtaponen para modelar las tintas. Un sistema de entintados que armoniza con los estratégicos puntos de luz de las reservas de la hoja, facilitando así una justa jugosidad y mesurado cromatismo. Esta serie de efectos, acrecentados por la masa oscura y degradada del fondo, apoyan el perfilado de la morfología del modelo.



Mariano Fortuny, *Viejo*, hacia 1870, acuarela sobre papel. Propiedad particular.



Ignacio Pinazo, *Viejo desnudo*, 1898, óleo sobre lienzo. Museo Sorolla, Madrid.

El mismo año en que Pinazo ejercía el cargo de profesor de colorido de la sección libre de la Academia de San Carlos de Valencia, en sustitución de Fernández Olmos tras su dimisión, confeccionó esta acuarela que emparenta con la *Academia masculina* (II. 35) antes expuesta. Pese a no tratarse de estudios previos de ninguna obra conocida del maestro valenciano, estas dos acuarelas entroncan con un estudio al óleo que éste pintó en 1898; un año después de ganar la medalla de oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes con el retrato de *José María Mellado*. Nos referimos a un lienzo del Museo Sorolla titulado *Viejo desnudo*, cuya deuda con los patrones riberescos es incuestionable.

En cuanto al desnudo femenino, uno de los primeros biógrafos de Pinazo aportó una visión general del mismo y su significado en la obra del artista valenciano:

Todo artista ama el desnudo como suprema expresión del Arte, cultivándolo cariñosamente en sus obras preferidas. Aun en los tiempos de más ascetismo religioso, cuando caía en pena de excomunión, impuesta por el Santo Oficio, el autor de todo cuadro *lascivo*, por que el desnudo tan sólo era mirado como *incentivo de pecado*, hallamos, que los grandes maestros lo sienten y lo pintan; pero no a la manera maliciosa como lo presupone la Inquisición, si no de un modo noble, ideal, bello, y ocurre entonces ante la grandeza sublime de estos cuadros, que se quebran las rígidas disciplinas y son llevado con todo acatamiento a los alcaceres *reales para decorar las salas íntimas* de los reyes.(...)

Y cuando con el transcurso del tiempo se reconoce el sentido verdaderamente estético del desnudo y cesan las trabas a su libre ejercicio surgen los lienzos como la *Maja* de Goya en donde sin recurrir a significación mitológica ninguna, el éxito aparece exclusivamente conseguido por la mujer, no como diosa, sino tan solo como mujer. Aquella muchacha menuda, gentil y graciosa, de ojos negros y sugestivos, de coloraciones mágicas en sus carnaciones y de formas graciosas y suaves en elegantes curvas, es un ideal hecho mujer, o una mujer idealizada por el portentoso genio de Goya.

Pinazo es un pintor de convicción y, como los grandes maestros, ama y pinta el desnudo; más su gusto sutil le lleva a preferir en sus estudios el femenino y el de niño, sin que ello signifique desdén hacia el hombre. (...)

El alma de Pinazo no es luchadora, goza del quietismo silente del estudio, es reposada, tranquila; sus musas no son atrevidas, procaces, provocadoras o sencillamente amables; son humildes, inocentes, confidenciales y en las melancolías del artista ellas guardan para siempre en rotundo silencio el secreto de sus desfallecimientos; le alientan, le estimulan al trabajo y se le ofrecen amorosamente; y como el amor es el principio y fin de la misión humana de la mujer, el arte ideal del maestro revela esa forma de amor, ese gesto humilde de las intimidades femeninas⁷¹.

El arte decimonónico, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo, será especialmente propenso a la representación de desnudos femeninos. En el

⁷¹ González Martí, Manuel: op.cit. pp. 104-106.

siglo XIX se evoluciona en la representación del cuerpo humano, desde un desnudo académico e idealizado a uno más realista, en busca de otros medios de expresión más naturalistas y libres. Tanto Pinazo, como otros artistas de su tiempo, experimentaron este avance en el que contribuyeron. La idealización de unos desnudos masculinos del artista valenciano, en contraposición a la naturalidad expedita en otros no nos sorprende. Sin embargo, en cuanto a los desnudos femeninos, el número de manifestaciones académicas se reduce considerablemente. Es más, parece que el gusto incondicional de Pinazo por el cuerpo de la mujer hace que lo represente con absoluto naturalismo.



Il.37.Ignacio Pinazo, *Desnudo femenino*, Roma 1874, acuarela sobre papel, 34.2 x 21.5 cm. En el ángulo inferior derecho a lápiz: "Y. Pinazo/Roma/1874. Casa Museo Pinazo, Godella.

Esta cuestión se percibe en el primer *Desnudo femenino* (Il. 37) de Pinazo que exponemos, al tratarse de una acuarela del natural, en la que se descubre su progresiva liberación de la ascendencia plástica más académica. Efectuada en Roma el año 1874, la suma de las características de esta creación al agua, nos demuestra que por estos años Pinazo ya era todo un maestro de la acuarela. La modelo en posición frontal apenas flexiona su pierna derecha y apoya, algo desganada, su mano sobre una asomada pilastra fruto de la reserva blanca del papel y un lavado azulado en sentido ascendente. La modulación cromática muda su gama sobre la zona derecha de la hoja, a la altura de la pierna izquierda de la joven, desde una gradación desmarcada hasta casi ser absorbida

por la claridad del soporte. En esta zona se humedece el soporte con tal tino que la superposición de los lavados de gamas algo más terrosas y un entintado verdoso, se funden en una delicada evanescencia que llega a integrar las manos de la figura, disolviendo su contorno. Estos efectos embellecen y resaltan las tonalidades carnosas de una anatomía generosa, de sesgo naturalista, aportando una brillante naturalidad y rebosante frescura a la misma. Algunas manchas sueltas componen el rostro de la modelo a través de entintados más rojizos, del mismo modo que unas pinceladas color bistre, se imponen sobre el cabello peinado con un clásico moño que despeja la nuca de la joven.



II.38. Ignacio Pinazo,
Desnudo femenino de espaldas, 1876, aguada sepia sobre papel, 35.5 x 14 cm. En el ángulo inferior derecho a lápiz: "Y. Pinazo/1876". Casa Museo Pinazo, Godella.

Firmada por Pinazo en 1876 y de un aspecto más jugoso, es la aguada color sepia que define un *Desnudo femenino de espaldas* (II. 38). Es un estudio del natural en el que destaca, sobre todo, la acentuada carga acuosa más propia de una técnica húmeda, la cual proporciona la perfecta fusión de los entintados. En esta aguada la anatomía del cuerpo de la mujer, cobra más protagonismo que su cabeza y rostro. De este modo, y desde un primerísimo

plano, el anguloso cuerpo de la modelo, se resuelve a través de un rápido lavado cristalino, que conjuga sabiamente con las reservas blancas del papel y se dispone, sin cercos ni retoques, a explicar los volúmenes y sugerir un efecto de monumentalidad. La modulación de las tonalidades translucidas se intensifica en aras de la construcción del brazo de la mujer y del manchado vertical de la zona izquierda de la hoja, favoreciendo también el contraste entre el volumen de la anatomía y este sugerente fondo lavado.



Il.39. Ignacio Pinazo,
Desnudo femenino de espaldas, hacia 1876,
aguada gris sobre papel,
35.5 x 14 cm. Casa Museo
Pinazo, Godella.

Un lenguaje similar es el que encontramos en la aguada gris de un *Desnudo femenino de espaldas* (Il.39), que el artista realizó aprovechando el verso de la hoja de este *Desnudo femenino* (Il.38) y que debió ejecutar en la misma época. Así, se trataría de otro estudio del natural, pero de una configuración anatómica más mesurada que el del anverso. En esta obra la figura que hace el gesto de recogerse el pelo con el brazo en alto sobre la cabeza, se recorta sobre un interesante juego de pujantes modulaciones grises que certifican la interpretación de su cuerpo; dependiente de la blanca reserva de la hoja a penas alterada por unos leves entintados grises, los cuales expresan su turgente hechura.



II.40.Ignacio Pinazo, *Desnudo femenino de espaldas*, hacia 1876, aguada sepia y tinta marrón sobre papel, 18 x 17.6 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

La pose de la modelo esgrimida en la aguada previamente citada (II.39) reaparece en un *Desnudo femenino de espaldas* (II.40), el cual se ha gestado además con una técnica conforme a la de ésta. No obstante, el proverbial ritmo de la expansión de los lavados de tinta sobre el cuerpo de la mujer de esta manifestación, a base de exaltados trazos mancha, le tributa un mayor dinamismo a la figura. Pese a incorporar elementos del lenguaje visual clásico, como el tema y la postura de la modelo femenina, Pinazo, sin vacilación ninguna, nos revela su espíritu moderno y gran esfuerzo creador, al fijar esta impresión recogida del natural de matices “expresionistas”.



II.41.Ignacio Pinazo, *Academia femenina*, Roma, 1877, aguada gris sobre papel, 35.7 x 25.8 cm. Al dorso: “Y.Pinazo/Roma, 1877. Colección IVAM, Valencia.

El academicismo gráfico prevalece en una *Academia femenina* (II.41) de 1877 originada por Pinazo en Roma. La modelo

peinada a la clásica, posa sentada de perfil y reclinada sobre una especie de diván o sillón en un aparente estado de reposo, provista de una especie de sábana blanca que cubre su anatomía de manera envolvente desde su cintura, permitiendo entrever el dorso de su espalda y el comienzo de una de sus piernas. En tanto que de esta aguada gris se desprende un efecto, como decimos más académico, habría que considerar esta obra un estudio más contenido y controlado, en la que se siguen las pautas habituales para la que se consideraba una composición justa en cuanto a estos arquetipos. La libertad de la mancha y el abusivo juego de las modulaciones tonales en los entintados, es sustituido por la estratégica reserva de los blancos del soporte y el cauteloso uso de los lavados. Los pliegues de la tela blanca se proponen a través de un puntual pincelado cediendo, el resto del protagonismo, a las reservas claras del papel. La modulación tonal más consumada de las tinturas recae en la ordenación y modelado del reposado cuerpo de la mujer.



Ignacio Pinazo, *Desnudo femenino*, Roma 1880, óleo sobre lienzo. Colección IVAM, Valencia.

Existe un *Desnudo femenino* pintado en Roma tres años después de esta aguada, cuya conexión estilística con la misma es indudable, pese a la mayor modernidad del esbozado óleo sobre lienzo. Por su parte, Pérez Rojas asoció este cuadro con la obra de las *Hijas del Cid abandonadas en el bosque por los condes de Carrión*⁷².

⁷² Véase el catálogo *Ignacio Pinazo en Italia*: Pérez Rojas, Francisco Javier, 2008, pp. 150-155.



II.42. Ignacio Pinazo, *Desnudo femenino*, hacia 1878-1880, acuarela sobre papel, 22 x 12 cm.
Casa Museo Pinazo, Godella.

Ubicada sobre una especie tela y adoptando una pose angulosa de cierto grado sensual, un *Desnudo femenino* (II.42) sedente en posición frontal, protagoniza un apunte del natural a la acuarela. Esta es una creación donde el dominio de las vacías reservas de la hoja, en contraste con los entintados grises y verdes del fondo, avivan potencialmente las tonalidades más cálidas de las carnaciones de este cuerpo femenino. Las cargas rosáceas, carmín y bermellón se disponen sutilmente sobre la anatomía, hasta concluir en una más detallada resolución de la cabeza y el rostro de la modelo. El perfilado del contorno físico, a modo de insinuantes grafías serpenteantes, todavía resaltarán más debido a la transparencia de los lavados y su juego con las reservas del soporte blanco.

La misma figura sentada con las piernas cruzadas, fue motivo de otro breve apunte a grafito del cuaderno de dibujo nº 65 de Pinazo, por lo que la correspondencia entre ambos bosquejos es incuestionable.



Ignacio Pinazo, *Desnudo femenino*, lápiz sobre papel.
Cuaderno de dibujo nº 65.
Casa Museo Pinazo, Godella.



II.43.Ignacio Pinazo,*Desnudo femenino*, Roma 1880, acuarela sobre papel, 28 x 14 cm. En el ángulo superior izquierdo a tinta: "Roma 1880/Y.Pinazo". Propiedad particular, Madrid.

A parte de una serie de dibujos y un cuadro de pequeño formato, Pinazo produjo una acuarela sobre un *Desnudo femenino* (II.43) en pos de la preparación de un gran *Desnudo de frente*, al óleo y firmado por el pintor valenciano en Roma el año 1880, al igual que la presente acuarela. La brillante técnica de esta acuarela se basa en un moderno sistema húmedo, comparado con algunos ejemplos anteriores, cuyo tratamiento es más seco y clásico. A este propósito, los entintados agrupados tras la figura con uno de sus brazos recogido sobre el pecho y el rostro de perfil, dirigiendo la mirada hacia su mano caída, hablan por sí solos. Los efectos textuales aportados por la combinación de los lavados azules, grises cálidos, morados y violetas tocados de carmín y verde botella, suman una prodigiosa sinfonía de entonaciones y manchados detrás de la modelo. Coloraciones que se neutralizan en el cuerpo desnudo de la mujer, del cual brota la concentración lumínica provocada por la reserva constructora del papel, apenas descompuesta por unas traslúcidas pinceladas más cálidas.



Ignacio Pinazo, *Desnudo de frente*,
Roma 1880, óleo sobre lienzo.
Propiedad particular, Madrid.

Como Pérez Rojas hizo notar, la joven de la acuarela comparada con la del óleo de menor formato evidencia un sesgo más naturalista, siendo una mujer “más real y carnal; ya que la versión al óleo, ha suavizado el desnudo y proyectado un cierto idealismo”⁷³.

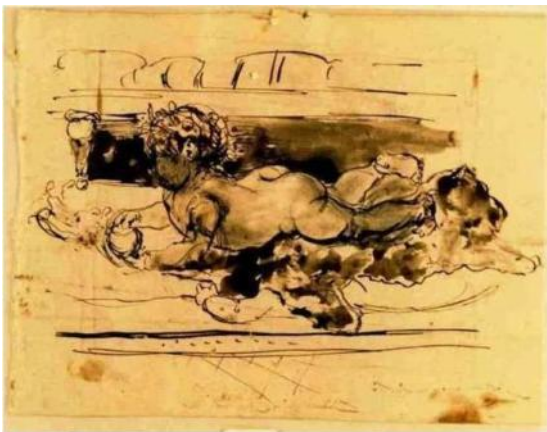
Como ya comentamos en el apartado (3.2) de esta tesis, la vida de Pinazo se vio afectada con brusquedad durante sus primeros años de existencia. El cólera, epidemia frecuente por entonces, marcó el rumbo de su experiencia vital y, de una forma más o menos consciente, la concepción futura de su creatividad artística: a consecuencia de la epidemia, su madre falleció poco antes de que él cumpliera los siete años; su padre y su madrastra, con dos días de diferencia entre ambos, cuando ya contaba con dieciséis. Probablemente la muerte de su madre puso término a su infancia, y Pinazo, obligado por las circunstancias a tomar un oficio, contactó por primera vez con la pintura trabajando como platero. A esos hechos cabe añadir el entorno del pintor a partir de 1876, tras su boda con Teresa y el nacimiento de sus hijos José e Ignacio, y desde su segunda estancia en Italia. De lo primero se deduce la consolidación de la figura femenina en su vida, sostén fundamental de la familia, en cuyo ámbito el pintor se desenvolvería prácticamente el resto de su existencia. Por mediación de sus hijos, Pinazo retomaría el camino de su infancia, interrumpido antaño y que ahora trataría de consolidar en las representaciones de niños.

⁷³ Pérez Rojas, Francisco Javier, 2006, p. 32.



II.44. Ignacio Pinazo, *Niño con una esfera*, hacia 1881, plumilla y tinta marrón sobre papel continuo, 21.6 x 30.6 cm. Cuaderno italiano de dibujo B-89, hacia 1872-1881. Propiedad particular, Madrid.

En un apunte de cinco desnudos infantiles sobre el mismo *Niño con una esfera* (II.44), desde diferentes puntos de vista, los contornos agudos y nerviosos explican el movimiento de la figura tumbada o gateando, que juega con una pequeña esfera o pelota. En el extenso corpus pinaziano dedicado al tema de la infancia existen varias pinturas, en las que los niños también manipulan un objeto similar como *Juegos Icaros* (1877), *Niño jugando con pompa* y *Niños con pompas de jabón*. Por lo que este apunte, entre otros de la misma índole, formaría parte de la previa producción de este tipo de óleos debido al asunto tratado y a su tipología formal.



II.45. Ignacio Pinazo, *Estudio de niño tumbado*, hacia 1880-1881, plumilla y tinta marrón sobre papel, 8 x 25 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

En el mismo formato rectangular que este *Niño con una esfera* (II.44), cabe destacar un *Estudio de niño tumbado* (II.45) cuya relación con estas obras dedicadas a los infantes con pompas de jabón o esferas es obvia. Desnudo y de perfil sobre un improvisado lecho, el pequeño modelo sostiene con sus manos una esfera. Esta reposada visión, cautivada del natural, se fragua mediante el delineado de la anatómica del niño y la definición



Ignacio Pinazo, *Pompas de jabón (estudio)*, 1884, óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

de los efectos más sobresalientes del motivo con el sostén de los entintados. Concretados los aspectos más importantes del diseño, los ajustes tonales y volumétricos, Pinazo logra embriagar nuestra mirada en esta primorosa creación artística, de definición casi pictórica, gracias a la espléndida implicación de la tinta.

De la segunda estancia de Pinazo en Italia, donde la cultura clásica ejerció su influjo a través del arte antiguo y renacentista, surgieron estudios infantiles con alusión a la mitología grecolatina. En efecto, este tipo de imaginería no iba a quedar exenta de aplicarse en la producción pinaziana: cupidos, amorcillos, querubines, se prodigan en la producción del artista, confundida, en ocasiones, la imagen de estos personajes mitológicos con la de sus hijos. Pero existe un aspecto fundamental que conviene subrayar, en cuanto a estos prototipos mitológicos. Pues en el caso de la obra de Pinazo supone un paradigma, y es en sus niños precisamente donde la adopción de premisas clásicas desborda las limitaciones temáticas mitológicas para invadir la imagen cotidiana captada por el artista de modo naturalista.



Ignacio Pinazo, *Fauno tocando el doble aulós*, 1879, óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

El óleo *Fauno tocando el doble Aulós* de 1879, donde se prodiga la mitología a través de la infancia, ejemplifica esta teoría. La temática de este cuadro, remitido desde Roma como parte del envío efectuado

por Pinazo durante su segundo año como pensionado en Italia por la Diputación de Valencia, fue abordada antes por pintores como Joaquín Agrasot y Fortuny. Y al margen de caer en el anquilosamiento de recetarios reanimadores de alegorías, quimeras y paráfrasis poéticas, la imagen del niño les inspiró este tipo de programas iconográficos con una orientación naturalista. De la misma manera lo demuestra Pinazo en esta obra de la que conocemos varios estudios preparatorios, entre ellos, un dibujo y una plumilla con toques de tinta.



II.46. Ignacio Pinazo, *Baco niño*, hacia 1879, grafito, plumilla y toques de tinta marrón sobre papele continuo, 30.5 x 21.6 cm. Cuaderno italiano de dibujo B-87, hacia 1872-1889 Colección particular, Madrid.

El primer boceto de *Baco niño* (II. 46) sigue la tónica de otros dibujos de Pinazo, proyectados para la preparación del cuadro *Fauno tocando el doble Aulós*. El desnudo infantil emplazado en su ambiente nativo o campestre, coronado con pámpanos, concuerda con la posición adoptada en la pintura al óleo. Y aunque existen todavía unas mínimas variantes entre el dibujo y la obra definitiva, este es uno de los estudios más concluidos. El rasgo decidido de los trazados de plumilla en la intersección de rayas cortas que modelan la anatomía, el zigzagueante rayado del fondo, así como las determinantes manchas de tinta, alcanzan el preciosismo técnico en esta manifestación gráfica.



Il.47.Ignacio Pinazo, *Fauno tocando el doble aulós*, hacia 1879, plumilla y tinta sepia sobre papel granulado, 14.5 x 32 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

En el segundo estudio el Baco o *Fauno tocando el doble Aulós* (Il.47) abandona la severa oblicuidad del primero (Il.46), al cambiar a una posición de perfil menos escorzada. Por lo que el rostro y el abdomen del pequeño modelo asoman con mayor rotundidad, así como las piernas que están colocadas en un plano más próximo al espectador. Desde el punto de vista formal, el uso de la plumilla expresa los contornos, y el de la mancha afecta sobre todo al rostro y las extremidades superiores e inferiores del modelo, intensificándose para cercar la figura recostada. En este sentido, tanto la pincelada como el dibujo deben estar resueltos desde la observación atenta del natural, en relación con la luz y la habilidad en las combinaciones tonales. Con ello, está asegurada la encantadora exhibición de un joven Baco coronado con el atributo de las uvas y hojas de vid, descansado sobre una tela y haciendo sonar el instrumento de viento.



Il.48. Ignacio Pinazo, *Baco niño*, (verso: Il.34. *Desnudo de espaldas*), hacia 1879, acuarela sobre papel, 30 x 20 cm. Propiedad particular.

Un tercer *Baco niño* (Il.48) elaborado a la acuarela se presenta en formato horizontal, a diferencia de los dos estudios considerados

arriba y del cuadro *Fauno tocando el doble Aulós*. Además, este niño no se dispone acostado en la composición, pese a encontrarse aparentemente dormido, sino más bien reclinado sobre un apuntado camastro. La suavidad de los entintados pardos y verdes que explican la base vencida por los vacíos del papel, sobre la que se asienta el dios báquico, así como los que determinan las carnaciones de su anatomía, conjugan a la perfección con las tinturas más penetrantes del rizado cabello adornado por la hiedra y la vid. La delicadeza técnica de esta acuarela, logra revestir a este desnudo Baco de un poético aire inocente y grácil⁷⁴.

En *Pinazo y el retrato infantil*, Javier Pérez Rojas alude a este tipo de imágenes infantiles en la producción mitológica del maestro valenciano:

(...) La iconografía infantil le permite mantener el equilibrio entre esos compromisos y su propia satisfacción en la búsqueda de planteamientos más innovadores que le impulsan a desarrollar las directrices de los admirados Fortuny y Rosales. La aproximación a estos modelos y temas va más allá de la mera circunstancialidad de las obras que está concibiendo. El mito clásico encarnado en el niño y la evocación de una edad de oro a través suyo tiene resonancias posteriores, y a ella retorna, en ocasiones, cuando se encuentra en otras dinámicas. Pero las niñas y niños con cintas en el cabello, los pastorcitos, las visiones bucólicas y arcádicas a través de la infancia, recreando algunos de estos motivos, vuelven a detectarse en obras de 1890, impregnadas de un refinamiento y matiz cercano en algún momento al simbolismo (...)⁷⁵.

⁷⁴ En 1890 Pinazo presentó la acuarela de un *Dios Baco con una parra llena de racimos de uva a sus pies* en el salón de bellas artes de la calle Cabilleros, ahora en paradero desconocido. Ver: Roig Condomina, Vicente, “La Sociedad valenciana de Bellas Artes o Centro Artístico de la Calle de Cabilleros (1889-1891): El antecedente más inmediato del Círculo de Bellas Artes de Valencia” en *Saitiabi*, nº 49, Universidad de Valencia, 1999, p. 480.

⁷⁵ Pérez Rojas, Francisco Javier, 2007, pp. 63 y 64.

3. 3. El casacón y la herencia goyesca

De igual manera que otros pintores españoles Pinazo asimiló la nutrida tradición de la escuela pictórica española, como ejemplifican Velázquez, el Greco, Ribera, Espinosa y Goya. Así como posteriormente, del mismo modo que le ocurrió a Francisco Domingo al conocer el arte de Fortuny, el maestro valenciano reparó asimismo en la moda de las escenas de “casacón” y los cuadritos de costumbres, tan del gusto de la burguesía novecentista. Un género pictórico de gabinete relacionado con la refinada y amable época dieciochesca, cuya demanda a través de los coleccionistas, fue cumplida con un virtuosismo sin parangón por este pintor catalán. No obstante, el objetivo de Pinazo nunca fue el adoptar un estilo fortuniano, sino el enriquecer su repertorio pictórico y estilístico mediante sus propios criterios, desde el respeto que sentía por Mariano Fortuny y la admiración por su corpus artístico.



II. 49. Ignacio Pinazo, *Personaje del siglo XVIII frente a un caballete*, hacia 1872, plumilla, tinta negra, lavado sepia, lápiz sobre papel. En el ángulo inferior derecho con tinta: "Y. Pinazo". En el margen izquierdo de la hoja, a lápiz: "72". Álbum de dibujo. Propiedad particular.

Estimulado por este tipo de argumentos Pinazo creó un extraordinario dibujo a plumilla, completado con un lavado de tinta, hacia 1872. En el ambiente dieciochesco de un posible estudio de arte, un *Personaje del siglo XVIII frente a un caballete* (II. 49) observa con atención un cuadro. De enérgico grafismo, los trazos de plumilla se distribuyen en la composición con una gran coherencia de conjunto. En este sentido, el modelo se encaja sobre el fondo manchado con un lavado sepia, desde donde surge el apuntado retrato de otra figura de apariencia juvenil. Este enmarañado estilo de los rayados de la

pluma, contrasta con la ordenación cartesiana de las baldosas del suelo, sobre las que este individuo se establece de perfil, de pie, apoyado sobre un fino bastón. La potestad de la reserva blanca del papel se centra en la pintura que descansa sobre el caballete, completada con una mancha de tinta y unas erráticas líneas. La postura y actitud contemplativa del modelo ante la obra de arte, nos motiva a pensar que éste comete una actividad más intelectual que física. Sin embargo, un detalle apenas advertido del dibujo nos aporta más información al respecto. Nos referimos al objeto en forma de pincel que sostiene el protagonista en su mano izquierda, el cual, desde nuestro punto de vista, lo declara como un pintor delante de su obra. Las pinturas de Domingo Marqués y Fortuny, así como las de Meissomier, inspiradas en esta época, introducen estos prototipos con afanes culturales y asimismo ataviados con exquisitos ropajes.



Il.50. Ignacio Pinazo, *Figura y silla*, hacia 1874, acuarela y lápiz sobre papel, 36 x 25.7 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

De 1874, periodo durante el cual Pinazo acudía a las clases nocturnas de acuarela del Ateneo de Valencia, - cenáculo donde algunas de las charlas surgidas entre los artistas, giraban en torno a las figuras de Francisco Domingo y Mariano Fortuny –, debe ser la obra *Figura y silla* (Il. 50) que coloca al pintor valenciano en la órbita del fortunysmo. Es decir, en este estudio a la acuarela se reúnen varios elementos, cuyo análisis fragmentario, viene a ser un procedimiento similar al proferido por Fortuny en el *El concertista*. En la acuarela de Pinazo un personaje ataviado con indumentaria goyesca y una silla, presumiblemente de estilo Luis XIV tapizada y de líneas dislocadas, se distribuye



Mariano Fortuny, *El Concer- tista*, 1869. Acuarela sobre papel. Propiedad particular.

especialmente en diferentes poses y planos de manera equilibrada. De esta disposición emerge la síntesis de las formas y colores, en sintonía con los sutiles entintados y las abundantes reservas del papel. Es una visión bosquejada pero a la vez de una gran meditación, en la que el diseño predomina sobre la mancha y los contornos lineales circunscriben las figuras. Por su cromatismo la figura del primer plano, acodada en el respaldo de la silla, se demarca de los dos estudios parciales de la media figura del mismo modelo y la silla. Ambos elementos están resueltos a través de calculadas pinceladas de una única y degradada modulación de grises con una intención más gráfica que pictórica. Otro lenguaje es el desplegado en la figura más concluida y acuarelada del primer plano, donde se incluyen los entintados de tonalidades carmín, a través de una magistral superposición de cargas acuosas, para completar el traje del personaje, las torneadas patas de la silla y el respaldo del sillón, esta vez con un color siena natural, así como también el estudio parcial del modelo sedente. Los entintados quedan sometidos al control de la pincelada, comparados con la libertad de las masas conformadas a través de un pincel ancho y la carga de varias tinturas de colores pardos, grises, azules y siena, las cuales explican la proyección de las sombras provocadas por la figura y la silla.



Il. 51. Ignacio Pinazo, *Personaje del siglo XVIII con sombrilla*, hacia 1874, plumilla, lápiz y toques de tinta sepia sobre cartón, 22.2 x 17.5 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

Un dibujo a plumilla con toques de tinta sobre cartón, es la opción técnica requerida por Pinazo, para la representación de un *Personaje del siglo XVIII con sombrilla* (Il.51). Realizado en su mayor parte con plumilla y tinta sepia, el personaje se posiciona de riguroso perfil con los brazos recogidos y ambos antebrazos levemente extendidos y despegados del cuerpo, sosteniendo bajo la axila izquierda una especie de sombrilla. En una limpia superficie, provista de un fino croquis a lápiz para sugerir la arquitectura de una estancia, surge esta figura masculina. Una trama que concede absoluto protagonismo al modelo ataviado con una elegante casaca larga, pantalón de seda y zapatos. Estos complementos están diseñados a base de plumeados paralelos, cruzados, ensortijados y en zig-zag, de espectacular efecto preciosista que explican los brocados del casacón, el parasol y el rostro del modelo; ya que se trata de un concienzudo retrato, en el que el aporte de unas sucintas pinceladas logra un efecto más verista.

Este personaje que bien podría haber salido del salón rococó de la *Elección de la modelo* de Fortuny, donde una serie “académicos” se sitúan frente a una modelo, reitera una vez más el influjo de Fortuny sobre el pintor valenciano. Es más, entre unas anotaciones fechadas en 1907, sobre la zona superior izquierda de un bosquejo con una *Chula con mantón*⁷⁶, localizado en su casa de Godella,

⁷⁶ El dibujo sobre papel *Chula con mantón* (núm.2551) pertenece a la colección de la Casa Museo Pinazo de Godella.

Pinazo escribió “Acuarelas Fortuny”. Anotación, que no nos deja ninguna duda sobre la alta consideración del genio valenciano por la maestría acuarelística del artista de Reus.

Entre otros muchos artistas, el influjo de las majas de Goya se también se hizo notar en Pinazo, Agrasot, Emilio Sala, Alberto Pla, Hermen Anglada-Camarasa, Enrique Navas, Manuel Benedito y en el mismo Manet. El “majismo” fue un fenómeno que nació en los sectores más castizos de Madrid, fielmente retratado por el pintor aragonés en sus retratos de principios del XIX. El traje de maja se componía de una falda exterior de color negro hasta el tobillo que podía ir adornada con encajes, galones o volantes; medias blancas y zapatos de tacón o bailarinas adornados. En cuanto a la decoración de la cabeza, solían llevar redecilla y a menudo velo o mantilla. También era común el empleo de mantillas sobre la cabeza a modo de chal (prenda que luego la reina Isabel II popularizó en la corte, llegando convertirse en un sello de identidad muy español).



Il.52.Ignacio Pinazo, *Dos Majas*, hacia 1872-1874, pluma, tinta negra y lavado gris sobre papel. Cuaderno de dibujo nº 71. Casa Museo Pinazo, Godella.

Pinazo retomó esta iconografía goyesca en varias aguadas y acuarelas. Es el caso de *Dos majas* (Il. 52) compuestas con plumilla, tinta negra y lavado gris. Es una creación al agua de gran espontaneidad, presteza y trazo suelto, la cual se centra sobre todo en el específico estudio de los

alternativos ademanes y disposición de la indumentaria, de la misma modelo, en dos poses afines.



Il.53. Ignacio Pinazo, *Maja tocada con mantilla*, 1872, acuarela sobre cartulina, 20 x 11.5 cm.

En el ángulo superior izquierdo: "Y. Pinazo/1872". Propiedad particular, Valencia.

La acuarela de una *Maja tocada con mantilla* (Il. 53) de 1872, es una obra concluida con la misma entonación goyesca que *Dos majas* (Il. 52). En posición de tres cuartos y enfoque de predisposición escorzada, la maja con mantilla blanca, sostiene en su mano derecha un abanico cerrado y vuelve su cabeza hacia el espectador desviando su absorta mirada, de expresión ausente, hacia un punto espacial indefinido. La figura de la retratada se recorta sobre un fondo lavado a través de modulaciones marrones y bistre, en el que se recalca la oportuna sombra de su silueta, gracias a la adición tonal de estas mismas modulaciones. Se ensalza así la justa oposición entre las tinturas más saturadas y las zonas de la mantilla, así como del vestido enriquecido con pinceladas ocre que sugieren la tela estampada. Una concepción



Plácido Francés i Pascual, *Maja en un jardín*, 1872, acuarela sobre papel. Propiedad particular.



Gabriel Puig Roda, *Manola*, 1914, acuarela sobre papel. Museo de Bellas Artes, Castellón.

cercana a la aguada por la limitación cromática empleada, cuya finalidad constructora se impone a la parca policromía y se compenetra con las claras reservas del papel. Pese a pecar de cierto aspecto arcaizante, quizás por pertenecer a la fase de los primeros tanteos de Pinazo con esta técnica, el despliegue de recursos empleados recrean dignamente este arquetipo de la mujer castiza.



Joaquín Agrasot, *Mujer con mantilla*, acuarela sobre papel. Propiedad particular.

Estos prototipos también fueron escogidos para la práctica de la acuarela, por otros artistas valencianos como el alcoyano Plácido Pascual Francés, quien realizó una obra del mismo asunto en 1872. Del mismo modo, tampoco pueden pasarse por alto otras acuarelas de igual belleza de los pintores Joaquín Agrasot, Gabriel Puig Roda y José Benlliure Gil (Il.158).



Il. 54. Ignacio Pinazo, *Maja*, hacia 1872-1874, Lápiz, pluma y aguada, tinta parda sobre papel continuo, 10.1 x 15.4 cm. Cuaderno de dibujo, hacia 1871-1881. Museo del Prado, Madrid.

La aguada parda sobre una *Maja* (Il.54), adquirida por el Museo del Prado en 2008, la cual forma parte de uno de los cuadernos de dibujo de Pinazo (hacia 1871-1881)⁷⁷, es junto con las *Dos majas* (Il. 52) la única manifestación monocroma al agua sobre este tema que conocemos. Provista de una larga mantilla negra con la que hace el gesto de cubrirse o arroparse, la mujer de esta composición situada junto a un personaje masculino, se desplaza desde un punto de vista algo sesgado, hacia una dirección contraria a éste. Con un paso adelantado hacia el espectador, la triste expresión del rostro de la maja y su enlutada indumentaria son explicadas, tanto por la superposición de los oscuros lavados, como por las trazas zigzagueantes de la plumilla. La realzada monumentalidad de la figura femenina apenas contiene reservas claras del papel, en oposición al modelo masculino del segundo plano, quien absorbe la mayor cantidad de luz de la composición, debido al gran vacío de la hoja en la zona de la camisa o blusón y su pierna. El atractivo juego tonal de los trozos mancha derivado del lavado de atmósfera, detrás de los dos personajes, nos trae a la memoria algunas de las aguadas del Álbum F (hacia 1810-1824), G y H (hacia 1824-1828) de Francisco de Goya.

⁷⁷ El cuaderno consta de 37 hojas con 70 dibujos en recto y verso, más 3 páginas de texto.



Il. 55. Ignacio Pinazo, *Maja con mantilla y abanico*, 1876, acuarela sobre papel, 24 x 17.2 cm.

En el margen izquierdo: "Y. Pinazo/76". Propiedad particular, Valencia.

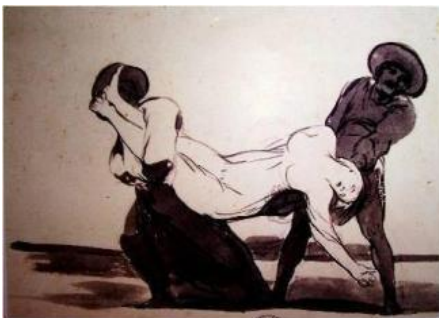
En 1876 Pinazo vuelve al mismo asunto en una virtuosa acuarela de una *Maja con mantilla y abanico* (Il. 55), la cual ha sido retratada en una lujosa estancia. La maja de esta acuarela va cubierta con mantilla negra de blonda con teja, y sujeta un abanico cerrado en su mano diestra. Dos elementos que complementan su elegante vestido de seda beis, adornado con una lazada estampada rematada con flecos. La retratada está sentada en posición de tres cuartos sobre un sillón Luis XVI tapizado en rojo, junto a una consola dorada del mismo estilo, sobre la que descansa un jarrón con flores. Pese al aparente clasicismo de esta obra, debido a una estereotipada formulación técnica - compartida por la mayoría de los acuarelistas españoles del último tercio del siglo XIX -, la soltura de los entintados con las justas cargas de agua, la sensibilidad cromática y la concreción de las modulaciones tonales, la desliga de un redundante empaque arcaizante. La precisión de las pinceladas, en la mayor parte de la composición, equipara esta acuarela con una creación pictórica. Por lo que la determinada omisión de las reservas blancas del papel queda compensada por los suaves entintados ocres y pardos del vestido, la pared o muro del fondo y la azulejería del suelo. El propio retrato de esta dama, posiblemente perteneciente a la alta sociedad o aristocracia, adquiere un aire solemne. Con la mirada fija al frente el modelado del rostro, de expresión pensativa, se presenta apoyado en su mano izquierda, enfatizando más sus rasgos y la tez blanca el contrapunto de la negra mantilla. El perfil preciosista de esta acuarela armoniza con otras producciones, que el artista valenciano ejecutó asimismo el primer año de su

estancia en Italia: *Calabrés* (II.84), *Campesino italiano* (II.85) y *Campesina italiana* (II.88).



II.56. Ignacio Pinazo, *El tropiezo del camillero*, hacia 1872-1875, lápiz, tinta negra, lavado gris y gouache blanco sobre papel, 26.8 x 31.1 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

Uno de los registros goyescos más crudos, así como explícito, es el que Pinazo atiende en el esbozado estudio *El tropiezo del camillero* (II.56). Existe una cierta comunión, quizá casual, entre esta composición mixta del artista y las aguadas de *El Rapto* y *Carretadas al*



Francisco de Goya, *El rapto*, lavado gris sobre papel. Biblioteca Nacional, Madrid.

cementerio (Dibujo preparatorio para uno de los *Desastres de la guerra*) de Francisco de Goya, donde se percibe la terrible angustia de un contexto belicoso. En la aguada mixta de Pinazo, la escena aparentemente anecdótica, cobra un potencial matiz trágico si observamos la figura de una mujer, de aspecto agónico, en el primer plano cayendo de la camilla. La acción se desarrolla en el camino de uno de los campos de cultivo propios de la huerta valenciana, en el que se inserta a la altura del horizonte, una típica barraca a dos aguas fruto de la reserva del papel. Ambiente en el que surgen tres personajes, entre los que están los dos camilleros que trasladan a la mujer de

talante enfermizo, ataviada con una especie de camisón blanco. Como puede observarse, en pleno trayecto un accidental tropiezo hace caer de bruces a uno de los camilleros, provocando la inevitable caída de la mujer. Este incidente nos hace sospechar que podría tratarse de un suceso, recreado por el propio pintor, en cuanto a una de las epidemias del cólera en Valencia se refiere. Es decir, el cólera del año 1865 causó la muerte del padre y la madrastra del pintor – a causa de otra epidemia en 1856 también falleció su madre biológica -. Y años más tarde, en 1885, sería Pinazo en primera persona y su familia quienes se resguardaron, en una villa ubicada en el camino de Bétera, de otra epidemia homónima⁷⁸.



Francisco de Goya, *Carretas al cementerio*-*Los desastres de la guerra* (dibujo preparatorio), aguada gris sobre papel. Museo del Prado.

En esta composición mixta, a excepción del croquis a lápiz del margen superior del papel, donde se invierte la posición de los camilleros, se evidencia la tendencia opaca ocasionada por las sobrecargas del gouache blanco y el empleo de la tinta negra. En especial, las contrastadas masas de tonalidades sombrías, se concentran sobre la línea del horizonte en la insinuada arboleda de la franja izquierda del conjunto y en los portadores de la camilla, resueltos a través de un lavado negro, levemente quebrado por algunas pinceladas de gouache blanco. Es más, el efecto del gouache blanco se extiende generando una luz reflectante en el celaje, así como en los finos trazos que dibujan las brozas del arrozal y en el camisón que viste la figura femenina. Del rostro de la desfallecida mujer, de eco expresionista, llaman la atención las exageradas órbitas oculares y el marcado rictus de los labios, pincelados del mismo modo que su suelta melena; mediante un quebrado entintado negro con toques de gouache blanco. Esta solución es requerida igualmente, en la extractada transcripción de la

⁷⁸ González Martí, Manuel: op. cit., pp. 50-51.

faz de la mujer que, a modo de fantasmagoría, se desdobra de su cabeza para incrustarse en el suelo.

3. 4. Estudios sobre la pintura de Historia.



Ignacio Pinazo, *Desembarco de Francisco I rey de Francia, en el muelle de Valencia hecho prisionero en la batalla de Pavía*, 1876, óleo sobre lienzo. Diputación de Valencia.

La pintura de historia fue el género predilecto del ámbito oficial durante el siglo XIX, en el que los artistas valencianos eran reconocidos con frecuencia por su oficio virtuoso ante la gran dificultad que suponía la composición de estos lienzos. Como soporte técnico para sus grandes pinturas de género histórico, Pinazo estudiaba la definición de los diferentes aspectos de su gran aparato a través de dibujos, pequeños óleos, plumillas, tintas, aguadas, lavados y acuarelas. Es el caso de un ciclo de estudios dedicados al lienzo del *Desembarco de Francisco I rey de Francia, en el muelle de Valencia hecho prisionero en la batalla de Pavía*. Este cuadro de género histórico fue el tercer ejercicio que tuvieron que realizar los aspirantes a pensionado de pintura, desde el 15 de mayo de 1876⁷⁹, ganando Pinazo la oposición convocada por la Diputación Provincial de Valencia ese año.

La tradición, un elemento de considerable prestigio, había animado durante los últimos siglos a los artistas a vivir en la Ciudad Eterna para que se instruyeran convenientemente en ella. En una época donde los estados y sus gobiernos relevaban a la Iglesia y a la aristocracia en el cumplimiento de las responsabilidades socioeconómicas, el mecenazgo supuso una cuestión que recayó primeramente en la maquinaria capitalista, que el Estado trató de asumir en la medida de sus posibilidades. El caso particular de España, un país de desarrollo tardío con una sociedad vinculada todavía al Antiguo Régimen y a una economía

⁷⁹ Gracia Beneyto, Carmen, 1987, p. 360.

que la Guerra de la Independencia y la emancipación de América habían relegado a una posición mundial mediocre, había dificultado los avances que conllevaba el liberalismo. La plenitud de éste último tras la Revolución de 1868 prácticamente se había limitado, debido a la escasez de recursos financieros, a meras manifestaciones de intenciones, algo que se comprende cuando en 1873 Castelar cimentó la aparición de la Academia Española en Roma, cuya materialización, sin embargo, no se hizo efectiva hasta 1881, una vez que el canovismo había absorbido y adaptado a la Restauración las opciones de mayor peligro contra el sistema.

Diez años antes de la creación del texto fundacional de la Academia por parte de Castelar, quizás consecuencia, como apunta Carmen Gracia, de un despertar en la conciencia cultural valenciana, la Diputación de Valencia comenzó a conceder pensiones de pintura para, por una parte, facilitar a jóvenes artistas valencianos la posibilidad de conocer el ámbito pictórico europeo coetáneo; por otra, fomentar el interés por este hecho, tal como se deduce del considerable número de pintores que se presentaban a cada oposición; asimismo, impulsar la carrera de los artistas, caso de Sorolla, Garnelo o el mismo Pinazo⁸⁰. El origen de estas pensiones pretendía la oportunidad de jóvenes artistas de talento y faltos de recursos propios, a los cuales se les facilitaba su estancia en un centro extranjero de relevancia durante cuatro años, tiempo comprendido como más que suficiente para madurar una trayectoria artística, durante y al término del cual el artista debía entregar a la Diputación los trabajos que justificaban su pensión. Los envíos de artistas pensionados en Roma favorecieron la hegemonía de la pintura de historia y facilitaron el conservadurismo académico, algo que, no obstante, Pinazo supo combinar hábilmente entonces y a lo largo de su vida artística con esa visión y estilo tan modernos que lo caracterizan.

Desde la oposición frustrada de 1872 transcurrieron cuatro años hasta que Pinazo pudo optar de nuevo a la plaza de pensionado en Roma, logrando algunos triunfos en este tiempo y realizando asimismo un viaje a Italia donde la influencia de Fortuny se convirtió en un elemento que caracterizaría su producción posterior. De nuevo en Valencia y con un estilo considerablemente mejorado, quiso volver a

⁸⁰ Gracia Beneyto, Carmen, 1987, pp. 9 y 10.

Italia. Las circunstancias que de manera indirecta afectaban a la posibilidad de obtener la plaza de pensionado le eran favorables: se trataba de un artista apreciado, un futuro a tener en cuenta en la proyección de la Escuela Valenciana.

A principios de 1876 fue redactado por Fernández Olmos y Montesinos y luego discutido en la Comisión Provincial el reglamento para las oposiciones de ese año a la plaza de alumno de pintura pensionado en Roma por la Diputación, entre cuyas características esenciales destacaron los tres años de duración de la plaza, el carácter académico en la formación artística del opositor y la mayoritaria profesionalización artística de los miembros del tribunal en lo concerniente a las cualidades que la conformasen; en cuanto a los ejercicios, en el tanteo se exigía una academia de un metro por 75 centímetros a ejecutar en ocho sesiones de cuatro horas y un boceto de 40 por 30 centímetros en transcurso de un día del posterior lienzo que, con las medidas de 2 metros por 50 centímetros había de quedar como ejercicio definitivo sobre un asunto histórico de Valencia al cabo de tres meses de trabajo en éste. Manuel González Martí, el cual reprodujo las actas del tribunal de oposiciones a la plaza de pensionado en Roma por la Diputación Provincial del año 1872⁸¹, reiteró su interés por las de 1876⁸², un hecho que se complementa con las noticias sobre este asunto reflejadas por la prensa durante este último año.

Conformaron el tribunal de las oposiciones a pintura de 1876: Salustiano Asenjo, José Fernández Olmos y Rafael Montesinos como profesores de la Escuela; Miguel Pou y Francisco Peris como académicos; Teodoro Llorente, diputado provincial, como presidente, en sustitución de Elías Martínez cuando se efectuó el nombramiento de este último como alcalde de Valencia en agosto⁸³. Y el sorteo realizado el día 15 de mayo, fecha de inicio del tercer ejercicio, proponía tres temas: *Desembarco del rey Francisco I en el puerto de Valencia al ser conducido prisionero a España, Conducción de Francisco II al castillo de Benisanó y Jaime I de Aragón moribundo y con el hábito de los monjes del Císter,*

⁸¹ Del mismo modo que Zabala (Zabala, A., *Historia de los pensionados de pintura de la Excelentísima Diputación Provincial de Valencia (Memoria de Secretaría)*, pp. 274-288).

⁸² González Martí, Manuel: op. cit., pp. 189-205.

⁸³ *Ibidem.*, p. 198.

entregándole la espada a su hijo. La elección por sorteo del primero a cargo del opositor más joven⁸⁴ supuso la inmediata elaboración de un dibujo sobre cartón que sirviera de base para el lienzo definitivo⁸⁵; acerca del tercer tema, Pinazo culminaría sus años de pensionado con la ejecución de la obra pertinente.

La temática de la obra remite su argumento a la guerra que entre 1521 y 1526 mantuvieron Francisco I y Carlos V. La victoria de Pavía en 1525 a cargo de las tropas del emperador Carlos incluyó el apresamiento del rey francés por parte de soldados españoles. Aunque Francisco I fue llevado a Madrid, donde llegó el 12 de agosto, quedando custodiado en el Alcázar y en la Casa y Torre de los Lujanes, lo cierto es que en un primer momento se le instaló en un pueblo de Valencia. Habiéndose encontrado el único ejemplo decimonónico anterior sobre este tema en la acuarela sobre papel que el británico romántico Bonington – paisajista que pintó asuntos históricos por influencia de Delacroix – ejecutó en 1827 con el título *Carlos V visitando a Francisco I después de la batalla de Pavía, El Desembarco del rey Francisco en el puerto de Valencia* suponía, por



Richard Parkes Bonington, *Carlos V visitando a Francisco I después de la batalla de Pavía*, hacia 1827, acuarela sobre papel. Wallace Collection, Londres.

tanto, una adición dentro de los acontecimientos históricos de trascendencia nacional, y, asimismo, uno de tantos elementos de reconocimiento al papel desempeñado por Valencia en dicha historia, algo que, por una parte, entroncaba con las nacientes reivindicaciones localistas que habían de conducir a los regionalismos, y por otra, coincidía con la pintura de historia como género de moda. A este respecto, dice

Javier Pérez Rojas sobre Pinazo que el “género histórico no era su fuerte, pero tampoco era insensible a él; se trataba de otro tipo de desafío para el que acude a la vía segura de la tradición histórica: el modelo es *La rendición de Breda* de



Diego Velázquez, *La rendición de Breda*, 1634, óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.

⁸⁴ González Martí, Manuel: op. cit., p. 196.

⁸⁵ “Crónica local y general”, en *El Mercantil Valenciano*, 18-V-1876, p. 2.

Velázquez. Elegir a tal maestro como punto de partida y salir airoso ya era toda una proeza⁸⁶.



Ignacio Pinazo, *Desembarco de Francisco I en el puerto de Valencia* (boceto), 1876, óleo sobre lienzo. Casa Museo Pinazo, Godella.

El proceso de elaboración del cuadro definitivo puede comprenderse a través de diversos estudios de figuras y del boceto sobre lienzo, pertenecientes a la colección de la Casa Museo Pinazo, en Godella. Que la inspiración en el llamado *Cuadro de las lanzas* le sirviera a Pinazo para superar el reto es un hecho comparable en las figuras centrales que componen la obra velazqueña y que aparecen ya desde el primer momento en la idea que el pintor valenciano plasma a lo largo del proceso hasta culminar en el cuadro último, prolongándose en la disposición de figuras de ambos lados de la escena y en la insinuación de lanzas reforzadas por mástiles en la aguada que se conserva en el Museo de Bellas de Valencia (Il.69), ya definidas en el boceto sobre el lienzo. La franja marina completa el sustento sobre el cual se añade un barco en la mitad izquierda superior del lienzo propiedad de la Diputación de Valencia.

⁸⁶ Pérez Rojas, Francisco Javier., 2005, p. 41.



Il. 57. Ignacio Pinazo, *Estudio de figuras para El Desembarco de Francisco I*, hacia 1876, lápiz, tinta negra y lavado gris sobre papel, 35.3 x 26.6 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

De forma esbozada pero segura, uno de los *Estudios de figuras* para el *Desembarco de Francisco I* (Il. 57), está centrado en la investigación de algunos de los personajes que identificamos en el óleo. El dibujo lavado en gris está provisto de toques con tinta negra de efecto manchado y a la vez gráfico, donde el personaje con sombrero del primer plano sostiene las riendas de uno de los caballos. Así como también, puede reconocerse a uno de los personajes que recibe al monarca en el muelle de Valencia. En realidad, se trata de un estudio parcial del conocido óleo, donde a través de un modelado sincopado se anexa un modelo barbado tumbado boca arriba bajo los pies del joven que custodia al insinuado caballo, cuya indumentaria y complexión, son similares a las de la figura del monarca en el lienzo original.



Il.58. Ignacio Pinazo, *Estudio de figuras. Desembarco de Francisco I* (reverso), hacia 1876, lápiz y lavado gris sobre papel, 35.3 x 26.6 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

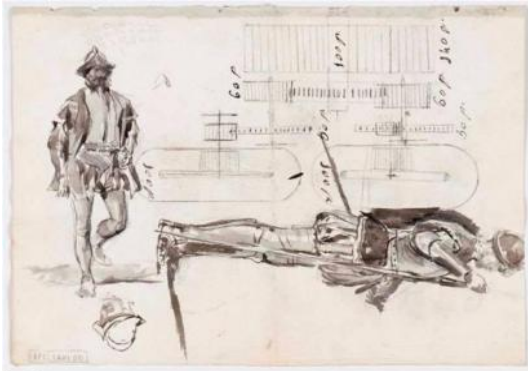
En el verso del estudio de estas tres figuras, encontramos un nuevo diseño lavado en gris, también con motivo del

Estudio de figuras del Desembarco de Francisco I, (Il. 58) asimismo con tres personajes correspondientes al lienzo. El de la zona central está delineado a punta de pincel, siendo complementado su diseño con varios trozos mancha. Seguramente es un integrante de la comitiva oficial de recepción que, como acontece en el cuadro, da la espalda al espectador guareciendo su sombrero plumado al dorso como si acabara de realizar una reverencia ante el monarca. Dos soldados lo flanquean, el primero en posición frontal da un paso hacia delante, va equipado con casco de hierro, armado con espada y alabarda al hombro. En sentido invertido, tocado con casco y vestido con un peto y guardabrazos férricos, se aprecia un segundo soldado provisto de espada y una lanza que le sirve de apoyo.



Il.59. Ignacio Pinazo, *Estudio de varios personajes para El desembarco de Francisco I*, hacia 1876, plumilla, tinta negra y lavado gris sobre papel de acuarela, 28.9 x 20.8 cm. En el ángulo inferior derecho de la hoja, a lápiz: "74". Cuaderno de Italia A-50, hacia 1872-1889. Propiedad particular, Madrid.

En el sentido horizontal de la hoja y sobre un esquemático plano trazado con lápiz, cuatro figuras que siguen la pauta de las dos producciones anteriores, preparatorias para el lienzo del *Desembarco de Francisco I* (Il. 59). Los tres modelos de la izquierda de la composición, definidos por entintados generosos y dinámicas líneas de contorno, forman parte del grupo de personajes del cuadro que reciben al monarca francés. La figura de Francisco I se sitúa en el margen derecho de la hoja, compuesta a través del lápiz y varios entintados.



Il. 60. Ignacio Pinazo, *Estudio de soldado para El desembarco de Francisco I*, hacia 1876, lápiz grafito y lavado gris sobre papel de acuarela, 28.9 x 20.8 cm. Sobre el dibujo de un plano numeraciones con letra, a pluma, tinta negra: "30p., 40p., 50p., 60 p., 100 p." Cuaderno de Italia A-50 (verso), hacia 1872-1889. Propiedad particular, Madrid.

En el verso de esta composición, junto al dibujo de la planta de unas escaleras, trazado a lápiz, surgen dos soldados con ropajes del siglo XVI resueltos con una técnica acuosa. Uno de ellos se dispone en el sentido horizontal de la hoja, en posición frontal, y el otro de perfil apoyado en una lanza. Es muy probable que se trate del estudio de un soldado en dos disposiciones diferentes (Il. 60) en pos de esta obra mayor y que podemos ensamblar con los lavados previamente mencionados. Los dos soldados están modelados con el pincel y el lavado gris, imponiéndose una modulación tonal medida y las reservas de algunos puntos de luz.



Il.61. Ignacio Pinazo, *Estudio para El desembarco de Francisco I*, 1876, grafito y lavado gris sobre papel de acuarela de grano medio, 30.5 x 21.4 cm. En el ángulo inferior derecho de la hoja, a pluma, tinta negra: "Y. Pinazo/Valencia 1876". En el margen superior izquierdo de la hoja, una suma, a lápiz: "140/100/120/100/200/660 [...]". Cuaderno italiano de dibujo B-50, hacia 1872-1889. Propiedad particular, Madrid.

En otro estudio sobre dos de las figuras del *Desembarco de Francisco I* (Il. 61), se representa a las autoridades que reciben al rey Francisco I. Ambos personajes adoptan una sumisa y amable pose,

el de la derecha se adelanta a saludar al rey mediante una reverencia, y el de la izquierda, detrás de éste, sujeta su sombrero con el brazo en la espalda. Pinazo diseña a través de la modulación tonal de la tinta tres modelos, dos de los cuales adoptan la misma pose. Ajustando a un formato longitudinal, el pintor analizó los ademanes y la indumentaria de los personajes, que ulteriormente introdujo en el célebre lienzo.



II.62. Ignacio Pinazo, *Estudio de tres personajes masculinos*, hacia 1876-1880, grafito y lavado gris sobre papel de acuarela de grano medio, 30.5 x 21.4 cm. En el margen derecho de la hoja, a lápiz: "74". Cuaderno italiano de dibujo B-50, (verso), hacia 1872-1889. Propiedad particular, Madrid.

En el verso de este dibujo Pinazo vuelve a componer, con un estilo equivalente, tres figuras masculinas en el sentido apaisado del papel (II.62). Los tres prototipos masculinos se han modelado con el pincel, aplicando generosamente los entintados y un barrido de tinta en el fondo. De este modo, las líneas y manchas de tinta, fortalecen el dibujo de las figuras con resultados contundentes en el claroscuro. Los dos modelos de la izquierda, ataviados con ropajes medievales y provistos de espada, podrían parangonarse con algunos de los protagonistas representados en lienzo del artista *La abdicación de Jaime I*. Sin embargo, la figura de la derecha del papel, encaja más con los que se identifican en *El Desembarco de Francisco I*.



Il.63. Ignacio Pinazo, *Soldado del siglo XVI con un arma de fuego*, Roma 1879. Plumilla, tinta negra, y lavado gris sobre papel continuo, 30.5 x 21.6 cm. En el ángulo inferior derecho, a pluma, tinta negra: "Y. Pinazo/Roma 1879". Cuaderno italiano de dibujo B-26, hacia 1872-1889. Propiedad particular, Madrid.

El estudio de un *Soldado del siglo XVI con arma de fuego* (Il.63), equipado con casco de hierro y espada, fue firmado por Pinazo en 1879. En disposición frontal y la mirada baja, el modelo posa con las piernas entreabiertas. Los toques de los entintados y el cauto trazado de la plumilla, favorecen el efecto manchado y a la vez gráfico de este dibujo. Podríamos aventurar que este prototipo atañe a una serie de bocetos y estudios, preparados por Pinazo como soporte técnico y conceptual de la pintura de género histórico. Si bien, esta figura en concreto se ajusta a los arquetipos masculinos del *Desembarco de Francisco I*.



Il. 64. Ignacio Pinazo, *Soldado del siglo XVI con arma de fuego y espada*, hacia 1876, plumilla, tinta negra, aguada parda y gris, sobre papel verjurado ahuesado, 30.6 x 21.5 cm. Cuaderno italiano de dibujo B-3, hacia 1872-1881. Propiedad particular, Madrid.

Otro *Soldado del siglo XVI* (Il.64), equipado con coraza, casco, espada y cebador, sostiene apoyada en el suelo, una alargada arma de fuego. En posición de tres cuartos, su figura es resaltada sobre una poderosa lavada de atmósfera que explica la proyección de la sombra. Algunos toques de aguada también son dispuestos en el cuerpo del soldado, si bien, son los rayados a plumilla y los vacíos del papel, los responsables del modelado de la figura. Esta aguada, de entintados pardos y grises, también formaría parte de este tipo de bosquejos con modelos aislados en aras del *Desembarco de Francisco I*.



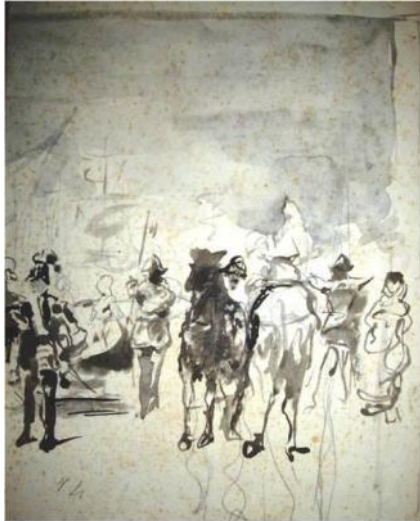
Il.65. Ignacio Pinazo, *Soldado del siglo XVI con espasa y arma de fuego*, 1876, acuarela sobre papel, 39.4 x 25.9 cm. Al dorso: "Y. Pinazo/1876". Casa Museo Pinazo, Godella.

Asimismo, existe la versión cromática de este *Soldado del siglo XVI con espasa y arma de fuego* (Il.65) a la acuarela. De hecho, como único ejemplo acuarelado de esta serie, este estudio nos presenta a otro de estos paladines o soldados, estudiados por Pinazo para *El desembarco de Francisco I*. En este caso el modelo, en posición de tres cuartos, resalta frente al desbordante lavado gris de acusada jugosidad e impronta abstracta, que ocupa la casi totalidad del fondo de la composición, aumentando en varios grados su intensidad tonal, tras el contorno derecho de la figura del soldado. Es un manchado espontáneo que acentúa la luminosidad del personaje, gracias a su juego con las reservas blancas del soporte. Por otro lado, el entintado carmín de mesurada carga, construye parte de la indumentaria como la casaca y el fajín, así como en una solución más degradada, insinúa el inconcluso rostro del modelo. El casco, la coraza y el cebador de guerra en el que se solía llevar la pólvora, son apenas lavados, mediante sucintos entintados grises generosamente desleídos. El conjugado de los vacíos del papel y unos entintados de tonalidades azules y pardas, se alzan como contrapunto cromático para complementan la vestimenta del personaje y la intersección de la espada y la lanza, cuyo ángulo equilibra su postura contribuyendo cierta profundidad espacial. La modulación de los entintados y la armonía compositiva de esta acuarela, la excluye de todo arcaísmo en cuanto a la evolución acuarelística de Pinazo se refiere.



Il.66. Ignacio Pinazo, *Estudio del Desembarco de Francisco I*, hacia 1876. Tinta negra, lavado gris y lápiz sobre papel. Hacia la mitad de la hoja, a lápiz: "74". Casa Museo Pinazo, Godella.

Vinculados a la obra definitiva, se conservan de igual manera varios estudios, algunos de los cuales, ya contienen tanteos de la composición final. Es el caso del diseño de una escena, animada con personajes, concernientes al *Desembarco de Francisco I* (Il.66). A través de una profusa carga de tinta negra se han apuntado, dando rienda suelta a una natural libertad expresiva, tanto la figura del rey como la de algunos de los soldados que lo escoltan, el caballo de la derecha junto al jinete y el grupo de figuras de la izquierda de la hoja. Por el contrario, mediante un leve lavado agrisado se ha recreado una atmósfera que envuelve, además de la térrea superficie, la fracción de un navío y la arquitectura portuaria del último plano. Respecto de la obra final, pese a no estar perfectamente concluido, este estudio sí presenta algunas posiciones y actitudes conformes a las proyectadas en el lienzo, como son las del monarca y el equino con la figura que lo acompaña.



Il.67. Ignacio Pinazo, *Estudio para el Desembarco de Francisco I*, hacia 1876, lápiz, lavado gris y toques de tinta negra sobre papel, 35 x 26.5 cm. En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "74". Casa Museo Pinazo, Godella.

En otro bosquejo de la Casa Museo Pinazo de Godella sobre *El desembarco de Francisco I* (Il.67), se puede observar un paisaje donde pueden identificarse, muy bosquejadas, alguna de las velas pertenecientes a las galeras del lienzo definitivo. Del mismo modo, se perciben algunas figuras de soldados equipados con armaduras, que no coinciden exactamente con el óleo, aunque podrían formar parte perfectamente del cuerpo de guardia. Algo parecido sucede con las mujeres que aparecen a la izquierda y derecha de la hoja, no insertadas finalmente en el cuadro. No se trata de un dibujo de precisión, pues anula cualquier detalle, acentuando las estructuras y los efectos de conjunto. Así lo demuestra el lavado de atmósfera gris de la zona del celaje, o las abreviadas e insinuantes líneas que, con la punta del pincel y el mismo entintado, sugieren los mástiles y las velas de las embarcaciones. Mucho más llamativos, son los toques de tinta negra que completan los personajes y caballos del primer y parte del segundo plano. Un sistema análogo al utilizado en los diseños (Il.57, 68 y 69) que, de igual manera, rima a la perfección con los vacíos o las reservas del papel.



Il.68. Ignacio Pinazo, *El desembarco de Francisco I.* (estudio), hacia 1876. Lavado gris, tinta negra y lápiz sobre papel, 31 x 32.5 cm. Cuaderno de dibujo nº 89. Casa Museo Pinazo, Godella.

Una mayor fidelidad con el lienzo definitivo, es la que encontramos en uno de los estudios al agua del *Desembarco de Francisco I* (Il.68), procedente de uno de los cuadernos de dibujo de Pinazo. A este propósito, puede reconocerse a los cinco personajes de la comitiva oficial recibiendo a Francisco I, así como al mismo monarca y su séquito frente a la barca que los ha arriado al muelle. Una serie de elementos que destacan, sobre un paisaje bañado por un traslúcido y acendrado lavado gris que explica el celaje y el terreno arenoso del suelo, consiguiendo comunicar por su efecto una cierta lejanía. De este modo, tanto el barco como los dos grupos de figuras, están provistos de un modelado sincopado, y el aporte equilibrado de las diversas manchas de tinta negra, que dímanan de las figuras principales de estos dos grupos de personajes.



Il 69. Ignacio Pinazo, *El desembarco de Francisco I en el puerto de Valencia*, (estudio), hacia 1876. Lápiz y tinta sepia sobre papel, 35.4 x 52.8 cm. En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Pinazo". Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Museo de Bellas Artes de Valencia.

A través de la tinta sepia Pinazo ejecutó el boceto del *Desembarco de Francisco I* (Il.69), de la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en el Museo de Bellas Artes de

Valencia. Se trata de un dibujo provisto de ciertas inflexiones en el que, sin alterar la unidad compositiva, se incrementa la modulación tonal que atiende a los elementos principales de este conjunto. Es el caso de los miembros de la comitiva de recepción, y del monarca flanqueado por dos personajes. Figuras dispuestas en sección diagonal, que se convierten en la estimulación central del presente estudio, frente a las exangües representaciones; de varios de los integrantes del cuerpo de guardia y del escorzado caballo de la zona derecha de la hoja. Así, se anula cualquier detalle que desvíe nuestra retina de las estructuras esenciales, siendo descritos con más precisión, los personajes de Francisco I y dos de los representantes españoles que lo reciben, confeccionados por un entintado sepia de exactas cargas y diferentes pincelados, los cuales subrayan el carácter del tema. Un fenómeno cambiante que toma otro sesgo, en las cada vez más desvaídas tonalidades del resto de la escena.



II.70. Ignacio Pinazo, *El desembarco de Francisco I*, (estudio), hacia 1876. Acuarela sobre papel. En el ángulo inferior izquierdo, tinta negra: "Y. Pinazo". Álbum de dibujo. Propiedad particular, Madrid.

En una interesante acuarela se tantea otra versión del *Desembarco de Francisco I* (II.70), si bien desde un punto de vista muy diferente. De estilo bosquejado, bajo la garabateada traza del lápiz que diseña un rostro, a más de otros rayados paralelos, nace esta acuarela húmeda en el sentido vertical del papel. Un entintado casi negro impera sobre los toques de color y las reservas blancas de la hoja, las cuales apenas participan en la composición, salvo

en las zonas más amplias del celaje y en la superficie inferior. No obstante, en estos dos tramos se observa un suave lavado que dilucida un gaseoso ambiente y las sombras fraguadas por las figuras, acumuladas a ambos lados de la composición. En cuanto al enfoque del tema que ha motivado esta acuarela, nos da la impresión de que se trata de una primera fase del hecho histórico en cuestión. Es decir, varios soldados y otros personajes apenas reconocibles, se disponen frente a la escalinata de acceso de la embarcación en la que se encuentra Francisco I. Por lo que, al parecer, el pintor valenciano estudió este episodio casi de forma secuencial, improvisando en esta acuarela, el período previo al desembarco del rey en el puerto de Valencia.



Ignacio Pinazo, *Las hijas del Cid abandonadas en el bosque por los condes de Carrión*, 1879. Óleo sobre lienzo. Diputación de Valencia.

El 14 de julio de 1879 Pinazo expidió desde Roma su segundo envío de pensionado: tres academias del antiguo, cinco del natural, los óleos *Baco Niño tañendo unas flautas* y *Las hijas del Cid abandonadas en el bosque por los condes de Carrión*⁸⁷. Tanto este lienzo de género histórico como el del *Baco*, se presentaron en la exposición artística de la Lonja por decisión de la Diputación de Valencia, siendo además donados para los damnificados por las inundaciones de Murcia. Al cuadro de *Las hijas del Cid*, en el que se representa el trágico episodio narrado en el anónimo *Cantar de mio Cid* (1195-1207), vivido por doña Elvira y doña Sol, al ser ultrajadas y abandonadas por sus cónyuges los

⁸⁷ Gracia Beneyto, Carmen, 1987, p. 361. Sobre este lienzo véase también Pérez Rojas, Francisco Javier, 2005, pp. 59-62, /2008-2009, pp. 150-158.

condes de Carrión, en el robledal de Corpes, el pintor valenciano dedicó un considerable número de estudios y bocetos previos⁸⁸.



Il.71. Ignacio Pinazo, *Estudio de las Hijas del Cid*, hacia 1879.
Grafito, plumilla y tinta parda, sobre papel continuo ahuesado,
30,4 x 21,6 cm. Cuaderno italiano de dibujo B-11 hacia 1872-1881.
Propiedad particular, Madrid.

Entre estos estudios y bocetos se encuentra un diseño, en el sentido apaisado de la hoja, de una modelo desnuda o una de *Las hijas del Cid* (Il.71). En una postura complicada, el cuerpo vencido de la figura femenina, presenta un impactante y sobrecogedor enfoque del tema tratado. Tendida en el suelo con los brazos en alto y la cabeza ennegrecida por una mancha de tinta, llama nuestra atención la insistencia en los rayados del contorno de la anatomía de la modelo.



Il.72. Ignacio Pinazo, *Estudio para las hijas del Cid*, hacia 1879.
Lápiz, tinta negra y lavado sepia sobre papel, 27 x 35,8 cm.
Casa Museo Pinazo, Godella.

La misma tónica sigue un estudio sobre las *Hijas del Cid* (Il. 72), de vibrantes tonalidades sepia, en el que se halla uno de los desnudos femeninos, reelaborado en el cuadro definitivo del que, por cierto,

⁸⁸ Citados en Pérez Rojas, Francisco Javier, 2005, p. 60/ 2006, p. 28. Véase también: Garín Llombart, Felipe V; Gracia, Carmen y Casar Pinazo, 1981, p. 158.

existen también varios dibujos preparatorios. En esta creación al agua aparece la figura, en una posición similar, a la figura representada en el lado izquierdo del citado lienzo, con los brazos atados en alto y ubicada de cara al espectador, a diferencia de la otra modelo. En oposición a la representación del cuadro, en este desnudo femenino se facilita un efecto más impactante y sobrecogedor, al conjugar una postura casi imposible y una expresión desgarradora en el rostro de la joven.

Sobre esta producción pinaziana decía así Javier Pérez Rojas:

(...) presenta a una figura desnuda, de frente, en una disposición y gesto muy diferente de la obra definitiva; se trata de una visión menos delicada y serena, con el vientre abultado, violento gesto de espanto y las piernas en dirección al espectador mostrando un primer plano del sexo. Su absoluta desnudez hubiera dado lugar a una obra mucho más dramática y naturalista. Comparada la figura definitiva del cuadro con este estudio no podemos menos que decir que *Las hijas del Cid* están tratadas con una suavidad lineal más clásica y un arabesco acorde con una imagen erótica muy del gusto del fin de siglo⁸⁹.

Es cierto que la impresión más “violenta” que emana de este estudio, frente a la más refinada del óleo, es la resultante de una arrebatadora ejecución. Pues los volúmenes de los elementos compositivos se delimitan a través de un grafismo enérgico, compuesto por un delineado con lápiz repasado con un plumado de tinta negra. Las líneas unas veces se disponen horizontal y diagonalmente, configurando el arranque del muro en el que se apoya la figura, y en otras se dilatan para reforzar los contornos de la anatomía femenina y la tela blanca sobre la que ésta se resalta; sección sobre la que se disponen una serie de líneas erráticas, acentuadas por la patente reserva blanca de la hoja, aprovechada en aras del citado tejido que a la vez es el foco de luz más potente de toda la composición. El mismo soporte de papel ha sido previamente lavado, salvo en este punto concreto, con un color ocre de grado medio que le aporta una evidente calidez al conjunto. El entintado sepia atiende sobre todo a las carnaciones y la faz de la modelo, del mismo modo que se propaga en los manchados del propuesto muro de apoyo y la base sobre la que yace la modelo. De este modo, la modulación tonal del jugoso entintado y las traslúcidas pinceladas que recorren la

⁸⁹ Pérez Rojas, Francisco Javier, 2006, p. 28.

anatomía femenina, permitiendo ver la preparación del soporte, ajustan en perfecta armonía un cierto efecto de monumentalidad. Asimismo, este entintado se oscurece en la zona del rostro, con el fin de ordenar las pujantes facciones de expresión angustiada resaltadas con tinta negra. Más libres, sin embargo, son los manchados sepia que asientan la distribución espacial y vigorizan el desnudo femenino, completando el conjunto.



II.73. Ignacio Pinazo, *Las hijas del Cid* (estudio), hacia 1879. Plumilla y tinta negra sobre papel, 22.6 x 14.3 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

Este tipo de producciones articulan el estudio de las protagonistas de este conocido lienzo definiendo los precedentes tanteos, en cuanto a las posturas y el grado gestual, de las dos modelos femeninas. Así se denota también en un dibujo a plumilla y tinta negra, de una de las figuras de *Las hijas del Cid* (II. 73), ubicado en la Casa Museo Pinazo de Godella. Aunque la pose de la joven de este dibujo no coincide con la definitiva, si la comparamos con las modelos del cuadro, el análisis, la anatomía y la abatida actitud de la misma, sí sintoniza con el resultado de la obra final. La impresión psicológica en esta producción, está lograda gracias a la expresividad estilística aportada por la técnica de la tinta. A tal efecto, una mancha de tinta casi negra envuelve la cabeza de la modelo cabizbaja y tendida en el suelo, con las manos atadas a la espalda. Del mismo modo, otro entintado negro de mayor intensidad se concentra en las extremidades inferiores de la modelo, a partir de la rodilla hasta la altura del su

pie, quedando al descubierto del intenso sombreado de la tinta, como el resto de su anatomía.



Il. 74. Ignacio Pinazo, *Estudio para las hijas del Cid*, 1880. Plumilla, tinta marrón y lápiz sobre papel, 16.2 x 30.2 cm. En el margen inferior derecho, a lápiz: "Y. Pinazo/1880". En el verso de la hoja, a lápiz: "Y. Pinazo Ignazio/48 Via Margutta/Roma". Casa Museo Pinazo, Godella.

En formato horizontal, junto a un apuntado dibujo a lápiz, de una de las modelos del citado óleo, Pinazo fraguó un estudio en el margen derecho de la hoja, respectivo a otra de las figuras de las *Hijas del Cid* (Il. 74). Este dibujo analiza la figura femenina del primer término que está de espaldas al espectador con las manos ligadas tras su espalda. El diseño del desnudo se centra en la espalda de la modelo, colocada en una pose algo inestable. A través de la tinta se han subrayado, tanto el contorno del cuerpo de la joven como los volúmenes del mismo, incidiendo en el sombreado a cargo del entintado marrón oscuro en la zona de la cabeza y el dorso.



Il.75. Ignacio Pinazo, *Boceto para las Hijas del Cid*, hacia 1879. Plumilla y tinta parda sobre papel vegetal, 28.8 x 20.6 cm. Cuaderno italiano de dibujo A-31. hacia 1872-1889. Propiedad particular, Madrid.

Más global es la composición, en aras de este triste asunto relativo al lienzo, de un boceto de *Las hijas del Cid* (Il. 75) en el que se

plantean soluciones compositivas plenamente maduras y definitivas. Las dos modelos femeninas casan en sus poses y gestos con las del referido lienzo, así como el paisaje o escenario en el que transcurre la acción, al igual que la posición de las vestimentas arrancadas a las dos hermanas. La técnica de las finas y paralelas rayas de la plumilla, congregada con el protagonismo de la línea, enlaza con el estilo de la producción dibujada de Pinazo a través de la tinta y la pluma.



Ignacio Pinazo, *La abdicación del rey Don Jaime moribundo entregando la espada al infante Don Pedro*, 1880. Óleo sobre lienzo. Diputación de Valencia.

Como tercer y último envío para completar sus obligaciones como pensionado en Roma, Pinazo remitió en 1880 a la Diputación de Valencia la obra *Los últimos momentos del rey Don Jaime el Conquistador en el acto de entregar la espada a su hijo Don Pedro*. En 1881 el artista pintó una versión del mismo lienzo, de mayores dimensiones, que participó en la Exposición Nacional y por la que se le concedió una Segunda Medalla, adquiriendo dicha obra el Estado.

Por su parte, Manuel González Martí comentó este cuadro de Pinazo en su monografía sobre el pintor:

La abdicación del rey requería solemnidad inusitada, y así aparece, con la presencia del obispo y monjes que le acompañan revestidos de gran ceremonial religioso y atento a las palabras del monarca, que aún tiene fortaleza para sostener con sus manos su intrépida espada.

A los pies de la cama, nobles de facciones duras, guerreros tostados por el sol, igualmente presencian la decisión real, vistiendo de todas armas.

Y el monarca, viejo, esquelético, de luengas barbas y abundante cabellera, habla a su hijo que, devotamente,

con respeto al padre y sumisión al monarca, arrodillado junto al lecho espera emocionado recibir la singular presea, conquistadora de tierras para la religión y para el reino.

No puede darse aspecto más suntuoso y más justamente expresado⁹⁰.



II.76. Ignacio Pinazo, *Estudio del Infante Don Pedro*, hacia 1880, plumilla, tinta negra y lavado gris sobre papel continuo, 28.7 x 20.1 cm. Cuaderno italiano de dibujo A-12, hacia 1872-1889. Propiedad particular, Madrid.

Con un hábil manejo de la plumilla y algunos toques de aguada, Pinazo trazó un excelente estudio sobre el *Infante Don Pedro* (II.76) para *La abdicación Rey Don Jaime moribundo...*. De rodillas y riguroso perfil, la figura del dibujo coincide con otros bocetos que el pintor realizó para el mismo cuadro con diferentes técnicas. Pinazo hacía un estudio tras otro de sus cuadros, pero quizás sea este del *Rey Don Jaime*, dada su envergadura, el que fue motivo de más estudios preliminares de todo tipo. En este, en concreto, se perfila con corrección los detalles del modelo para la que va a ser la obra definitiva.

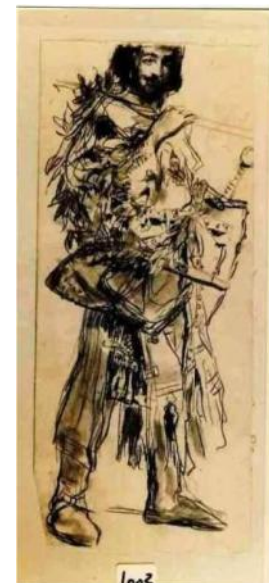
⁹⁰ González Martí, Manuel: op. cit. p.100.



Il.77. Ignacio Pinazo. *Gerreros. Abdicación de Jaime I* (estudio) hacia 1876-1880, grafito y lavado gris sobre papel de acuarela de gran medio, 30.5 x 21.4 cm. En el margen derecho de la hoja, a lápiz: "74". Cuaderno italiano de dibujo B-50, (verso), hacia 1872-1889. Propiedad particular, Madrid.

En el estudio de la figura del *Desembarco de Francisco I* (Il.62) comentamos que los dos modelos de la izquierda de la composición, de formato apaisado, ataviados con ropajes medievales y provistos de espada, podrían corresponder con algunas figuras de la obra *La abdicación de Jaime I*. De hecho, a diferencia del personaje de la derecha, el estudio de estos *Guerreros* (Il.77) coincide con los personajes situados a los pies de la cama de Jaime el Conquistador. En este sentido, el dibujo testimonia un especial empeño en el modelado de la indumentaria de los guerreros, cuyos cuerpos amplían más su monumentalidad, en cuanto a la proporción de las cabezas, demasiado pequeñas.

En cuanto al asunto e intención compositiva, el dibujo individual de un guerreiro respectivo a *La abdicación de Jaime I* (Il.78), hermana con las dos figuras masculinas aludidas arriba (Il.77). En posición de tres cuartos, el modelo de este dibujo, además de llevar un escudo y la espada, también porta una lanza en su hombro. Sobre el tono ocre del papel destacan las líneas y los toques de tinta que explican, tanto los antiguos ropajes del guerreiro como el barbado retrato del mismo. De esta forma se ha remarcado la presencia viril de este individuo medieval, que quizá responda a una fase o idea inicial de la producción del cuadro definitivo, pues no responde con total fidelidad a los prototipos implantados en el conocido lienzo.



Il.78. Ignacio Pinazo. *Gerrero. La abdicación de Jaime I*, (estudio), hacia 1880. Tinta negra y toques de lavado gris sobre papel granulado, 13.3 x 31.4 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.



Il.79. Ignacio Pinazo. *Los últimos momentos del rey Don Jaime*. (boceto), Plumilla, tinta negra y lavado sepia sobre papel, 8 x 25 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

En un paso posterior ha de situarse un bosquejo de *La abdicación de Jaime I* (Il.79), de objetivos y factura sumaria, pero que se ajusta con más veracidad al lienzo final. Con el engranaje de las líneas y la entonación de los entintados, de ejecución briosa y casi pictórica, se ha obtenido un dibujo de gran efecto. No solo con el propósito de formar la idea de la composición, en la que el lecho del monarca es el elemento principal, en la zona central de la hoja, sino que también se ha formulado el carácter y movimiento de los personajes que rodean el lecho del moribundo rey. De igual manera, se tantea el aspecto de los contrastes de luces y sombras, en simbiosis con los vacíos del papel, que podrían aplicarse a la pintura.



II.80. Ignacio Pinazo. *La entrada del rey Don Jaime*, hacia 1880. Plumilla, tinta negra, lavado gris y lápiz sobre papel. En el margen inferior, a lápiz: "La entrada del/rey D. Jaime". Cuaderno de dibujo nº44. Casa Museo Pinazo, Godella.

Por último, aun no tratándose de ningún argumento directamente relacionado con el del cuadro de *La abdicación de Jaime I*, nos llama la atención un dibujo lavado de *La entrada del rey don Jaime* (II.80), como así detalló Pinazo en la anotación del margen inferior de la hoja. Es probable que se trate de la recreación de la entrada del rey Don Jaime en Valencia que tuvo lugar en 1238, a modo de refuerzo documental, en lo que se refiere a la investigación histórica sobre Jaime I, por la que el artista debió interesarse mucho. Precisamente, en este lavado completado con trazos de pluma, los cuales perfilan lo esencial del motivo arquitectónico, el pintor se vuelve a acercar a las obras coloreadas a través de una rica modulación tonal en diferentes valores, una característica que da cabida a diversos efectos. La estabilidad de las medidas superposiciones acuosas que se propagan por unas sugeridas torres de resonancias mozárabes y el gran vano central, flanqueados por los tramos de muralla, surgen como elementos que son nuevamente elaborados de forma invertida, gracias al reflejo derivado del ostensible río que, como si se tratará de un gran espejo, surge de la zona inferior del primer plano. Este entramado arquitectónico del extramuros de la ciudad de Valencia, cede ante el gran efecto atmosférico dominado por las masas vaporosas que componen el celaje. Una brillante combinación que conjuga a la perfección, con los pertinentes vacíos del papel y con detalles, casi

imperceptibles, como las dos pequeñas figuras o personajes que avanzan hacia la ciudad, colocados uno a cada flanco frente al gran vano de la puerta.

3.5. Vistas y tipos italianos.

Roma era un centro cultural de primera magnitud, un mito sustentado por su trascendencia histórica y artística. Si París –y esta es una cuestión que no se debe ignorar dada su repercusión sobre el arte finisecular – se había erigido como escaparate de la modernidad, Roma constituía el referente clásico. En una capital se innovaba; en la otra, se formaba. Sobre todo, el arte antiguo y la eclosión renacentista, convirtieron a la capital italiana en uno de los centros artísticos más importantes del mundo. Por los tanto, durante la segunda mitad del siglo XIX, los artistas españoles seguían siendo encaminados hacia Roma, con la misión de enriquecer sus carreras artísticas, en un ambiente clasicista hipnotizado por contextos arqueológicos. Con este fin se incentivaba a los artistas, a través de un sistema económico de precarios estipendios o becas – reglamentado por la Real Academia de San Fernando en Madrid a partir de 1757 -, contribuyendo en el sustento de estos estudiantes en Italia.

Pinazo decidió trasladarse a Italia por primera vez a expensas propias, como se comentó anteriormente, y en 1876 fue proclamado unánimemente vencedor de la convocatoria ofertada por la Diputación para ser pensionado en Roma. El 17 de noviembre de ese mismo año contrajo matrimonio con Teresa Martínez Monfort, en la parroquia del Salvador y Santa Mónica de Valencia, marchándose con su esposa a Roma a finales de ese mismo mes. En la ciudad italiana, donde se incorporó a la tradición formativa del resto de pensionados, nació en 1879 el primer hijo de la pareja de nombre José. “Vecino a su taller estaba el de otro pintor joven y como él también casado, Echena. La intimidad entre ambos matrimonios fue muy grande, Echena y su señora apadrinaron al hijo primogénito de nuestro artista nacido en la ciudad eterna”⁹¹.

En Roma Pinazo se trasladó al pasado y conoció el Renacimiento, al que criticó por centrarse en la forma y no “percibir y expresar el alma del modelo”⁹².

⁹¹ González Martí, Manuel: op.cit. p. 34.

⁹² Ibídem. p. 35.

Asimismo, comenzó a estudiar los retratos de la galería Corsini de Roma, obra de Hans Holbein (Augsburgo, 1497-Londres, 1543), al que consideraba uno de sus maestros. Y a través de sus envíos desde Roma a Valencia, el pintor fue dando testimonio de los avances en su estilo. En este aspecto la experiencia romana fue determinante, en cuanto a la futura evolución de la poética pictórica del maestro valenciano. Pinazo tuvo la oportunidad de conocer de primera mano ambientes en los que se iban desarrollando nuevas ideas estéticas, además de relacionarse con otros artistas españoles e italianos.

En opinión de Aguilera Cerni:

Pinazo iba a cumplir por su cuenta un ciclo diferente en el que, al lado de la profundización en los supuestos del realismo, irrumpiría, en cuanto concepción del mundo y contacto con la naturaleza, la poética del impresionismo. En ambos casos, estarían ausentes los prejuicios culturales que se apoyan en el pasado caduco o pretenden forzar la llegada del futuro. Algunas obras de sus estancias en Italia, ya se orientaban hacia el polo repentizador que se traduciría en multitud de pequeños formatos donde lo inconcluso era mucho más que mero dato relativo a un hipotético acabado: era la encarnación de una poética que – no lo olvidemos - se bifurcaría según lucha entre componentes realistas, naturalistas e impresionistas (en cuanto substratos culturales captados y asimilados por su ávida intuición). Pero aquí es preciso detenerse, pues no es posible valorar sus experiencias italianas y las posteriores sin recordar a Mariano Fortuny y a Eduardo Rosales, dos colosos malogrados y prematuramente desaparecidos por los que sintió profunda admiración. Rosales murió en Madrid el año 1873, tras varias estancias en Italia; Fortuny falleció en Roma al año siguiente⁹³.

Por otro lado, Pinazo fructificó al máximo esta oportunidad y aprovechó cualquier paseo o salida por la ciudad italiana para, una vez más, descubrirnos su don de brillante apuntista. En la misma órbita que sus también compañeros becados, Pinazo immortalizó en sus creaciones las calles romanas, el claustro de algún monasterio, los jardines y arquitecturas, su propio estudio,... Además, como era habitual, le sirvieron de modelos toda una serie de personajes representativos de la región italiana: *Cocciarars*, calabreses, músicos ambulantes,... Aparte de trabajar con modelos, al igual que otros pensionados, Pinazo realizó obras por

⁹³ Aguilera Cerni, Vicente: op. cit., pp. 66 y 67.

encargo a particulares para poder subsistir, vendiendo muy bien las acuarelas que producía. En este aspecto, los pintores españoles se impusieron a los italianos, regresando a España con más prestigio e influencia. En verdad, los pintores italianos no captaron tanto la atención de los marchantes como los españoles en Roma - no hay más que recordar el ejemplo de Fortuny -, por lo que éstos pudieron darse a conocer internacionalmente.



Il.81. Ignacio Pinazo, *Músico italiano*, 1876. Acuarela sobre papel de grano medio, 25.6 x 14.7 cm. En el ángulo inferior derecho: "Y.Pinazo/1876". Propiedad particular, Valencia.

Entre las acuarelas de género costumbrista que Pinazo ejecutó en Roma, durante su primer año de becario, está un *Músico italiano* (Il.81) de aspecto bohemio. Ataviado con sombrero negro y portando una media melena que cae sobre sus hombros, pretende o está interpretando una pieza musical con una dulzaina. Este conjunto compositivo mantiene un equilibrado juego entre las reservas del soporte, las cargas de agua y las modulaciones cromático-tonales; siendo las ligeras cargas de entintados en naranja, rosa y leves toques morados, las encargadas de los efectos veristas del tejido de los pantalones que luce el modelo. Se eligió otra gama para la camisa, en este caso, de una carga muy difuminada en azul claro, y aislada de la gama más cálida por una especie de fajín, a juego con una insinuada corbata, estampados mediante un pincel más fino

e intensas cargas de carmín, púrpura, azul marino, naranja y verde. Las gamas cromáticas están atenuadas al máximo en el cristalino lavado que baña la zona del suelo y en los ocres de las calzas y las alpargatas del modelo, únicamente perfiladas en lo esencial, a punta de pincel con un color sombra. Un mayor juego de entintados, emana del abarrocado tapiz del segundo plano que, a modo de telón de fondo sobre el que se recorta la figura, se convierte en uno de los puntos más interesantes de esta acuarela. Sin desentonar con la gama general de la composición, los amplios lavados rosáceos, siena, morados y azules, se combinan con las finas pinceladas de azul mar, que sugieren las divisiones y los motivos florales de la tela. Sin duda, esta acuarela es un verdadero ejercicio virtuoso de apuesta técnica que enlazaría con los parámetros de un lenguaje preciosista.



Il. 82. Ignacio Pinazo. *Estudio de músico italiano y gatos*, hacia 1876. Grafito, plumilla y tinta negra sobre papel avitelado, 28.7 x 21.7 cm. Filigrana papelera: "JUAN". En el margen superior derecho de la hoja, junto al músico, a lápiz: "73". Cuaderno italiano de dibujo A-41, hacia 1872-1889. Propiedad particular, Madrid.

Entre esta serie de estudios procesados con grafito y plumilla, sobre la morfología del gato en diferentes posiciones, aparece, en la fracción derecha de la hoja, el dibujo de un *Músico* (Il.82) haciendo sonar un instrumento de viento. Es increíble la curiosidad de Pinazo hacia todo lo que ve: Cabras, asnos, bueyes, perros y ahora gatos, son sujetos de un gran número de dibujos. Enmarcado entre los felinos aparece la figura de este flautista que coincide con la acuarela del *Músico Italiano* (Il.81), por lo que podría ser un boceto preliminar de esta acuarela autóctona, pues los dos modelos son casi exactos. El trazo efectista para explicar las sombras y la soltura de la línea, le aportan una gran belleza a este diseño que viene a engrosar el repertorio de tipos italianos.



Il. 83. Ignacio Pinazo. *Estudio de músico, mosquetero y gato*, hacia 1876. Grafito, plumilla, tinta parda sobre papel verjurado ahuesado, 28.7 x 20.6 cm. Filigrana papelera: "Pertegás". Cuaderno italiano de dibujo A-48, hacia 1872-1889. Propiedad particular, Madrid.

En conexión con el dibujo del *Músico* (Il.82) arriba expuesto y del mismo modo, parte integrante de uno de los cuadernos italianos de dibujo de Pinazo, el diseño a lápiz de un nuevo *Músico* (Il.83), provisto de una dulzaina o flauta, origina un nuevo boceto seguramente preparatorio de la acuarela *Músico Italiano* (Il.81). Ambos estudios comparten la misma técnica de rayas paralelas, de vibrantes líneas de contorno y el arresto en los trazos-sombra.

Durante el mismo año y en una gama cromática parecida a la del *Músico italiano* (Il.81), elaboró Pinazo una jugosa acuarela de trémulos lavados, en la cual se representa a un *Campesino calabrés* (Il.84). Pese a ser composición exenta de la belleza decorativa de la acuarela del flautista, domina en ella la frescura y luminosidad que reflejaran algunas pinturas de Pinazo, a partir de su experiencia italiana. En este caso la bohemia y la sinfonía que emanaba de la acuarela del *Músico italiano* (Il.81), se transforman en el aire de la campiña italiana con la visión de este joven



Il. 84. Ignacio Pinazo. *Campesino calabrés*, 1876. Acuarela sobre papel de grano medio, 25.3 x 16.4 cm. En el ángulo inferior derecho: "Y. Pinazo/1876". Propiedad particular, Valencia.

campesino de mirada intensa, que va descalzo y acarrea en su hombro izquierdo una especie de azada que empuña por el mango. Personaje, el cual, desde un punto de vista algo sesgado, se presenta ataviado con el traje típico de calabrés elaborado mediante varias cagas de entintados que se conjugan con los puntos de luz, resultantes de las lúcidas reservas del papel. A ello responde el pincelado carmín claro que lava de color el pañuelo de la cabeza y de la cintura del campesino, combinándose con toques de azul-púrpura, para completar el estampado de los mismos. Unos entintados que se ajustan con la blancura del calzón corto y la camisa blanca del calabrés, apenas rota, por unas pinceladas grises, azules y púrpuras muy deshechas, a la vez, en armonía con las reservas del soporte. Esta combinación cromática se engarza en total armonía, con los manchados caprichosos del lavado azul del fondo. Mediante el mismo sistema, otra serie de entintados cuarteados que riman con las resplandecientes reservas, despliegan las cargas de color que se van solapando con otra degradación de un lavado casi negro para la construcción de la espectral sombra, proyectada por la propia figura del modelo.

De la acuarela *Campesino calabrés* (Il.84) existe otra versión (Il.85), algo diferente y con casi total seguridad producida también en 1876. Al parecer, para las dos acuarelas se utilizó el mismo modelo, pues la analogía entre los dos calabreses es obvia. En ambas acuarelas destaca la belleza decorativa así como la luminosa frescura que las envuelve. Sin embargo, es en la primera donde se capta con mayor naturalismo el aire de la campiña italiana. La visión del campesino se resuelve con el mismo verismo en ambas composiciones, aunque en la segunda acuarela la postura del modelo es más sesgada que en la primera. De mirada intensa y piel morena, por el efecto del sol, el protagonista va descalzo y acarrea en su hombro izquierdo una especie de azada que empuña por el mango, ataviado con el traje típico de calabrés; elaborado mediante



Il.85. Ignacio Pinazo. *Campesino italiano*, hacia 1876. Acuarela sobre papel de grano medio, 29.5 x 16 cm. En el ángulo inferior derecho: "PINAZO". Propiedad particular.

varios entintados de carga moderada, que se conjugan con los puntos de luz, resultantes de las reservas claras del papel. A ello responde el entintado carmín, del pañuelo de la cabeza y la cintura del campesino, enriquecido con algún toque azul. Dos puntos, cuya intensidad cromática, los convierte en el contrapunto de esta composición. Por el contrario, la blancura del calzón y la camisa blanca de este tipo italiano está apenas rota por las pinceladas verdosas y pardas, fruto de la gama cromática local. Un rico juego de pinceladas verdes y marrones, emana del fondo sobre el que se recorta la figura, para traducir un espacio natural provisto de vegetación. A este propósito, atienden los cuarteados entintados verdosos y pardos, que riman con los escasos vacíos del papel semirrugoso. Pinceladas cortas que descifran este plano y, a la vez, sostienen el jugoso lavado marrón, constructor de la sombra proyectada por el modelo. Acentos cromáticos, los cuales armonizan con las modulaciones tonales de la zona inferior, donde las aguadas adquieren más fluidez y se estiran bajo los pies del protagonista. En conjunto, esta acuarela pintada probablemente del natural, se acerca a las obras impresionistas, al existir en ella un lenguaje común, en cuanto al uso aleatorio y menudo de la pincelada.



Il. 86. Ignacio Pinazo. *Tipo Alpino*, 1887.
Acuarela sobre papel de grano medio, 25.8
x17 cm. En el ángulo inferior izquierdo: "Y.
Pinazo/1887. Casa Museo Pinazo, Godella.

Una acuarela fechada por el pintor en 1887 fue presentada en la exposición de aguadas y acuarelas españolas de 1946 bajo el



Ignacio Pinazo. *Tipo alpino*,
hacia 1876-1889. Óleo sobre
lienzo. Casa Museo
Pinazo, Godella.

título de *Tipo Alpino* (Il.86)⁹⁴. En ella un pastor de ovejas barbado y de perfil camina apuntalando sus pasos con un largo y fino leño. Un trasunto de esta manifestación ya fue pintado por Pinazo durante su etapa romana en un óleo sobre tabla⁹⁵. Quizás el cuadro inspiró la producción de esta acuarela, en la que de nuevo, encontramos una gama reducida de entintados de color, apenas rotos por unas pocas pinceladas sueltas de gradaciones azules y terrosas. Modulaciones conjugadas con las reservas claras del soporte, para con ello resolver los volúmenes y la articulación del sombrero, las polainas con abarcas y la chaqueta que porta el personaje sobre el hombro. Por otra parte, varios lavados estructuran tanto el celaje como el conveniente terreno rústico, donde aparece una improvisada cubierta en un segundo plano. Esta magistral estampa rural, nos trae a la memoria una acuarela de Fortuny sobre un *Tipo Calabrés*.



Mariano Fortuny. *Tipo calabrés*,
hacia 1866-1867. Acuarela sobre
papel. Propiedad particular.

⁹⁴ Obra de catálogo nº 204 de la *Exposición de Acuarelas y Aguadas españolas*, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1946.

⁹⁵ Citado en Pérez Rojas, Francisco Javier, 2008-2009, p. 197.



Il.87. Ignacio Pinazo. *Campesino italiano*, 1874. Acuarela sobre papel. En el ángulo inferior derecho: "Y. Pinazo 74". Propiedad particular.

Trece años son los que separan a este *Tipo alpino* (Il.86) de la acuarela *Campesino italiano* (Il.87), firmada en 1874 por Pinazo en Roma. Entre ambas acuarelas existe un cierto paralelismo. Es decir, los dos modelos representados en ellas se apoyan en un fino leño y llevan una chaqueta, el primero, colgada al hombro, y el segundo, en su antebrazo. No obstante, la belleza cromática de la acuarela que nos ocupa no se halla en la del *Tipo alpino* (Il.86). Al igual que éste, el modelo de la presente obra, se presenta imponente ante un paisaje traducido por un lavado gris de tendencia azulada, esta vez, con la línea del horizonte baja para dar más protagonismo al celaje. En posición frontal el joven campesino se sitúa sobre el suelo, lavado con tonos ocre y algunos entintados grises, y se define con un surtido de entintados que se complementan entre sí. El pantalón negro se forma con una tintura de propensión homogénea, destacándose el blanco de la camisa iluminada con los toques de luz nacientes de los vacíos del papel, así como un alegre surtido de colores cálidos, anima el chaleco y el pañuelo del cuello del modelo. Con todo, el azul oscuro de la chaqueta comulga más con el carácter denso de la tinta del pantalón.



II.88. Ignacio Pinazo. *Campesina italiana*, hacia 1876. Acuarela sobre papel de grano medio, 25 x 16.7 cm. En el ángulo inferior derecho: "Y. Pinazo". Propiedad particular, Valencia.

El prototipo femenino de esta serie de personajes lo encabeza la acuarela de una *Campesina italiana* (Il. 88). En posición de tres cuartos, se dispone frente a la fachada de una casa rural compuesta por un uniforme lavado gris, cuyo juego con las reservas blancas del soporte abre a su vez el vano de una ventana. La joven campesina de cabellos negros y mirada desenfocada, baja por una calle con pendiente, sugerida por la diagonal trazada por la fachada. La muchacha va vestida con un atuendo del que provienen varios entintados de tonalidades bermellón, verdes y azules que lavan, salvo las escogidas reservas, el chal y el vestido de cenefas verticales. Una mayor calidez, a base de gamas marrones y ocre, derivan de la cesta de mimbre que pende de su antebrazo, el pañuelo que afianza con su mano izquierda y la gallina que ésta sostiene de las garras; dejando caer su exánime cuerpo sobre su falda. Este juego cromático se desmarca de la uniforme expresión del lavado gris del fondo, sobre el que únicamente se superponen algunos lavados negros que proyectan la sombra de la figura.

Pinazo también realizó una interesante versión monocroma de la misma *Campesina italiana* (Il. 88). En posición de tres cuartos y el rostro de perfil, la joven *Campesina* (Il. 89) porta una cesta de mimbre en su antebrazo y sujeta a una gallina con la mano del brazo contrario. La yuxtaposición de los trazos de plumilla, encargados de estructurar la sombra proyectada por la campesina, se convierte en un dibujo virtuoso a la hora de explicar la indumentaria, la cesta y el

retrato de la modelo. No menos importante es la misión estructural de la aguada, barrida desde la altura de la cesta hasta el suelo, cercando parcialmente la figura.



Il. 89. Ignacio Pinazo. *Campesina con cesta*, hacia 1876. Plumilla, tinta negra y lavado gris, sobre papel verjurado, 30,5 x 21,4 cm. Filigrana papelera: "A Romani T" y el fragmento de medio escudo, en el borde lateral de la hoja. En el ángulo inferior derecho de la hoja, a lápiz: "72". Cuaderno Italiano de dibujo B-21, h. 1872-1881. Propiedad particular, Madrid.

Otra *Campesina* (Il. 90), en posición de tres cuartos y la cabeza de perfil, enlaza con la *Campesina italiana* (Il. 89) precedente y con su trasposición esta a la acuarela (Il. 88). En este sentido, pese a no ser iguales, las dos modelos tienen varios puntos en común. A tal efecto, responde el tratamiento del lavado y la detallada descripción obtenida con los trazados de la plumilla. Una receta reubicada en el busto de la misma modelo, en el margen derecho inferior de la hoja. De perfil y con un pañuelo en la cabeza, varios rayados paralelos y yuxtapuestos de tinta, apuntan estos elementos, a más del retrato de la joven.



Il. 90. Ignacio Pinazo. *Campesina con cesta*, hacia 1876. Plumilla, tinta marrón y lavado gris sobre papel verjurado, 30,6 x 21,5 cm. Filigrana papelera: "A Romani T" y un escudo (fragmento). En el ángulo inferior derecho de la hoja, a lápiz: "72". Cuaderno Italiano de dibujo B-25, hacia 1872-1881. Propiedad particular, Madrid.

En la página contigua a la aguada de una *Maja* (Il. 54), del cuaderno de dibujo (hacia 1871-1881) de Pinazo adquirido por el Museo del Prado en 2008, como ya mencionamos en el apartado (3. 3. El casacón



Il. 91. Ignacio Pinazo. *Mujeres en el mercado*, hacia 1876-1880. Lápiz compuesto, pluma y aguada, tinta parda sobre papel continuo, 10.1 x 15.4 cm. Cuaderno de dibujo, hacia 1871-1881. Museo del Prado, Madrid.

y la herencia goyesca) de esta tesis, nos encontramos con otra aguada con el título *Mujeres en el mercado* (Il.91). Cuatro son las figuras que se disponen en dos zonas, la de la izquierda en penumbra y la de la derecha más clara. Es así como en formato horizontal se distinguen, con mayor claridad, tres campesinas con una cesta en el brazo. Las dos de la derecha, de perfil y de espaldas al espectador, y las de la zona manchada por una oscura aguada parda, de frente. Este dibujo contiene una parte más pictórica desarrollada por la acuosidad de la oscura tinta y la reserva del papel, a través de las cuales, se han explicado los volúmenes de la campesina del fondo, así como la profundidad de esta sección de la hoja. Sin embargo, a las dos mujeres de la derecha se les ha aplicado el valor gráfico de los trazos de plumilla, a base de líneas de contorno y un rayado paralelo, en parte de la indumentaria y la cesta de las campesinas.

Realizada a través de la técnica a la acuarela, a los pies de una escalinata, una joven *Italiana con pandereta* (Il.92) y un elegante traje regional posa de frente, con expresión serena y la mirada aérea. Esta vistosa escalinata que integra una elegante balaustrada y un gran capitel corintio del que nace una pilastra está explicada, del mismo modo que el adoquinado del suelo, por los vacíos del papel, acordados con algunos traslúcidos lavados grises, un ebúrneo elemento arquitectónico tras el que destaca una frondosa zona boscosa o ajardinada en la que se



Il. 92. Ignacio Pinazo. *Italiana con pandereta*, hacia 1880. Acuarela sobre papel de grano medio, 47 x 28 cm. En el ángulo inferior izquierdo: "Y. Pinazo/Roma". Propiedad particular, Valencia.

conjugan varios lavados, algunos de ellos verdes, azules y grises, degradados con una esponja. Frente a este espacio, boscoso y a la vez urbano, se ubica esta modelo italiana que comparte cierto parecido fisionómico con la que representó Pinazo en un óleo fechado en 1880, un prototipo al que también atendieron otros grandes maestros de la acuarela como Fortuny y Rosales. La precisión naturalista



Ignacio Pinazo *Italiana*, 1880. óleo sobre tabla. Propiedad particular, Valencia.

de esta acuarela del maestro valenciano, destaca además por su corte preciosista que frena los efectos de los entintados, vislumbrándose por ello un tratamiento clásico de la técnica de la acuarela. Así lo corrobora el contenido ajuste de los entintados ocre, amarillos, naranjas y pardos o marrones, los cuales han sido distribuidos en la capellina, el vestido, la sobrefalda con cenefas floreadas, las carnaciones, las alpargatas, la pandereta, el collar perlado y los pendientes que luce la modelo; evitando la constructora reserva blanca del papel en los puntos del blusón y los pies.



Eduardo Rosales *Ciociara*, 1862. Acuarela sobre papel. Museo Nacional del Prado, Madrid.



Ignacio Pinazo. *Estudio de escalera. Italiana con pandereta*, hacia 1880. Grafito sobre papel avitelado ahuesado. Cuaderno italiano de dibujo A-43 hacia 1872-1889. Propiedad particular, Madrid.

El apunte esquemático a lápiz del tramo de escalera que coincide con el de esta producción al agua, nos induce a pensar que Pinazo elaboró esta acuarela como una obra autónoma.



II.93. Ignacio Pinazo. *Campesina italiana*, hacia 1874-1876. Acuarela sobre papel de grano medio, 25.8 x 17.9 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

En el reverso de *Un monje en una terraza* (II.10), Pinazo diseñó el apunte de una nueva *Campesina italiana* (II.93). Se trata de una acuarela inacabada, de cuya transparencia sabiamente emborronada sobre la figura de la campesina, irradia una reflectante iluminación iridiscente. No obstante,

puede distinguirse el vestido azul y rosa que luce la supuesta joven que, por cierto, nos recuerda a una acuarela de Fortuny del mismo motivo. En este sentido, el paisaje natural que envuelve a la figura, se convierte en el elemento más definido de la composición. Varios entintados azules, pardos, marrones, anaranjados, morados y grises, conforman una serie de azarosas manchas, en ocasiones esfumadas con esponja. En definitiva, estos entintados explican la orografía del paisaje y el espeso celaje, sobre los que recae un ligero y amplio lavado azul.



Mariano Fortuny.
Ciociara, hacia
1858-1859. Acua-
rela sobre papel.
Propiedad parti-
cular.



II.94. Ignacio Pinazo. *Lavandera italiana*, 1895. Acuarela sobre cartulina blanca, 35.4 x 17 cm.

En el ángulo superior derecho:
"A mi querido y buen ami/go D.
J. B. Soler/Y. Pinazo/1899".

Real Academia de Bellas Artes
de San Carlos. Museo de Bellas
Artes de Valencia.

Más de diez años después de su regreso de Italia, Pinazo recurrió al arquetipo de aldeana italiana, en una la acuarela firmada por él en 1895. Se trata de una *Lavandera italiana* (II.94) con la aparente predisposición a tender una sábana, haciendo el gesto de volver su cabeza hacia el lado contrario de la misma. Descalza, la joven modelo viste una falda de color azul grisáceo con sobre-falda violeta, y un pañuelo amarillo en la cabeza que hace juego con la pañoleta cruzada sobre su blusa. La lavandera se erige frente a un suave lavado de atmósfera, que engarza con las tonalidades cálidas de la sábana. Características, que indican la apuesta de Pinazo por la acuarela en su registro más



Ignacio Pinazo. *Italiana tendiendo la ropa*, Roma, 1880. Óleo sobre tabla. Propiedad particular, Valencia.

puro y cualidad lumínica. Otra visión del tema ya fue formulada con magistral soltura pictórica por el artista valenciano, quince años antes de la germinación de esta acuarela, en el óleo sobre tabla *Italiana tendiendo la ropa*.

También tenemos noticia de una acuarela sobre una *Lavandera*, de pie junto a un cesto de ropa, hoy en paradero desconocido, que fue exhibida en la exposición de acuarelas y aguadas españolas de 1946⁹⁶. Asimismo, González Martí, nos informaba de otra acuarela del mismo tema, producida por el artista hacia 1876:

(...) una acuarela de sobrio aspecto y reflexiva ejecución “fortunyesca” (...) una lavandera que tiende la ropa. Destaca el fondo blanco de sábanas tendidas al sol. Lleva pañuelo de flores rojas al cuello y atado a la cintura, y la falda recogida que sujeta detrás, deja al descubierto el refajo rojo⁹⁷.

⁹⁶ Véase: catálogo de obras nº 153 en *Exposición de Acuarelas y Aguadas españolas*, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1946.

⁹⁷ González Martí, Manuel: op. cit., p. 95.



Ciociara. Fotografía de la colección del archivo, caja nº 41, de la Casa Museo Pinazo, Godella.

Por lo general, estos campesinos no eran simples figurantes o modelos profesionales, pues Pinazo en realidad no retrataba “tipos”, sino mujeres y hombres de carne y hueso, mayormente con una expresión amable y cierto grado de “idealización”, sobre todo si tenemos en cuenta la dureza del trabajo del campo. Es decir, el pintor valenciano supo plasmar la profunda personalidad de estas personas del sector más humilde del pueblo italiano. Con este fin les hacía posar con la ropa de su vida cotidiana, un traje tradicional, particularmente coloreado, característico de su región natal. “La presencia de tantos artistas concentrados en pocas calles hacía que ciertas horas del día la calle Margutta, la calles Babuino y la Scalinata de Trinità dei Monti, en la Piazza di Spagna, estuvieran repletas de modelos que llevaban los pintorescos trajes de sus lugares de origen. Aparte de los romanos, muchos modelos provenían de Anticoli Corrado y Saracinesco, dos pueblos del alto Lacio que se habían hecho famosos por la belleza de sus gentes”⁹⁸.

⁹⁸ Matitti Flavia: op cit. 2008, p. 221.



Campeſino italiano. Fotografía de la colección del archivo, caja nº 41, de la Casa Museo Pinazo, Godella.

Por otro lado, Pinazo al igual que otros artistas, hizo uso de la fotografía en la que aparecen estereotipos relacionados con la imagen de la población italiana: músicos ambulantes, niños pobres de la región napolitana, ciociaras,... Ya que como fuentes documentales y estudios de figuras, los pintores y escultores compraban estas imágenes, en mayoría reconstruidas a su intención. Es más, algunas escenas costumbristas que muestran a campesinos italianos parecen haberse inspirado directamente de los modelos fotográficos.



Il.95. Ignacio Pinazo. *Dama de perfil*, 1879. Grafito, plumilla, tinta negra y lavado gris sobre papel aviteladoa huesado, 30.5 x 21.5 cm. Filigrana papelera: "Pertegas". En el ángulo inferior derecho, a pluma, tinta negra: "Y. Pinazo/Roma 1879". Cuaderno italiano de dibujo B-1, hacia 1872-1881. Propiedad particular, Madrid.

Varias son las plumillas y dibujos completados con tinta dedicados a la figura femenina, como el de una *Dama* (Il.95) ataviada con

vestido largo y tocada con sombrero, la cual, se recorta de perfil, frente a un



Ignacio Pinazo. *En la Iglesia*, hacia 1879. Óleo sobre tela. Casa Museo Pinazo, Godella.

jugoso y sombrío lavado de atmósfera. Es así, como partiendo de este recurso más pictórico, nace el equilibrio de los trazos con plumilla. A tal efecto, la pluma con carga de tinta, cumple la función de encajar la figura de la modelo y explicar el ritmo de los pliegues de la recogida vestidura, así como los claroscuros de la misma y el busto de la dama. Firmado por Pinazo en 1879, este dibujo de técnica mixta, parece establecer un diálogo formal con el cuadro *En la iglesia*. Una pintura al óleo en la que su protagonista, como insinuó Javier Pérez Rojas, podría ser la esposa del pintor Teresa.



II.96. Ignacio Pinazo. *Una dama*, Roma, 1879.
Grafito, plumilla, tinta negra y lavado gris sobre papel verjurado ahuesado, 30.7 x 21.5 cm. Filigrana papelera: "PERTEGAS". En el ángulo inferior derecho, a pluma, tinta negra: "Y. Pinazo/Roma1879". Cuaderno italiano de dibujo, hacia 1872-1881. Propiedad particular, Madrid.

El mismo diseño de esta *Dama* (II.95), lo podemos contemplar en el primer dibujo del cuaderno italiano de Pinazo. En esta nueva versión de la *Dama* (II.96) se reconoce a la misma modelo de perfil, elaborada con la misma técnica que su homónima, si bien con un empleo mayor de los rayados de plumilla además de algunas manchas de tinta que completan la composición.



II.97. Ignacio Pinazo. *Dama, montículo y carnaval de la Alameda*, hacia 1876-1880. Grafito, tinta negra y lavado gris sobre papel verjurado ahuesado, 30.6 x 21.5 cm. Filigrana papele-
ra: "M N" y debajo una rama de muérdago en forma de media luna. Cuaderno italiano de dibujo B-73, hacia 1872-1881. Propiedad particular, Madrid.

A la derecha de dos abreviados bosquejos sobre el Carnaval de la Alameda, contenidos en rectángulos, aparece una especie de montículo frente al apunte de una *Dama con vestido largo* (II.97). Apenas unas temblorosas líneas perfilan la pendiente, cercada por un negro marco y separada por una impetuosa línea, de la figura femenina ubicada en el sentido contrario. Manchado en su interior por la jugosa disolución de la tinta negra, la transparencia de este elemento, desvela el subyacente rostro de la modelo femenina. En contraste, los trazos de plumilla y las manchas erráticas se articulan, estimulando en la composición de la mujer, efectos estilísticos y emociones de acento expresionista. La originalidad de esta manifestación gráfica estriba en la fusión de dos motivos opuestos entre sí, modulados a través de un estilo unitario. Si bien, existe la viable sospecha de un arrepentimiento del artista, al dejar incompleto el diseño de la parte frontal del cuerpo de la modelo y ocultar su rostro.

En la acuarela que hemos titulado *Dama con sombrero* (II.98), Pinazo vuelve a representar este tipo de mujer embellecida por una elegante



II.98. Ignacio Pinazo. *Dama con sombrero*,
hacia 1876-1880. Acuarela sobre papel
verjurado. Cuaderno de dibujo nº. 28.
Casa Museo Pinazo, Godella.

indumentaria. La dama, en pie, de tres cuartos, se cubre la cabeza con un sombrero que oculta sus ojos. El lavado de atmósfera gris y el azul del vestido, ligeramente acampanado, imponen su protagonismo junto a los vacíos del papel, en esta acuarela de ciertos efectos evanescentes. Pese a este juego cromático mínimo, el entintado amarillo del sombrero y el verde de la prenda superior del vestido de la modelo, se integran en la composición suscribiendo el acento más vivaz y decorativo de la misma.



Constantin Guys. *Retrato de dama*. Acuarela sobre papel. Pro-
Museum de la Ville de Paris.

En esta obra de Pinazo podríamos establecer un paralelismo con algunas acuarelas del mismo motivo de Constantin Guys (Flesinga, 1805-París, 1892). Este artista holandés comenzó su carrera en Londres hacia 1840, como profesor de dibujo y francés de los hijos del acuarelista Thomas

Girtin⁹⁹, convirtiéndose tras esta experiencia, en uno de los ilustradores franceses más apreciados por Baudelaire, quien lo llegó a definir como un “pintor de la vida moderna”. En este sentido, sus acuarelas y aguadas le señalan como un “cronista” del París más amable y refinado (el dandy, el aristócrata, la elegante dama,..), pues como apuntó Argán “ni siquiera despreciaba el dibujar figurines de moda”¹⁰⁰.



Il.99. Ignacio Pinazo. *Retrato del pintor Echenagusía*. Acuarela sobre papel, 54 x 46 cm. Propiedad particular.

De perfil, en el interior de un estudio o taller, Pinazo retrató a la acuarela a un pintor (Il.99) sentado frente a un escorzado caballete con un lienzo. Vestido con blusón blanco y pantalón negro, el artista pinta con la mano diestra sosteniendo la paleta con la derecha. El retrato de un pintor trabajando, la práctica de la pintura, es un tema que Pinazo abordó en repetidas ocasiones desde su primer viaje a Italia. El pintor aparece en todo tipo de posiciones y situaciones: al exterior, en el estudio, solo o en grupo. A tal objeto responden, entre otros, los óleos *Pintando* y *Pintando en el jardín* (1874), en los que recientemente se ha identificado el retrato al pintor vasco Echenagusía (Fuenterrabía, Guipúzcoa, 1844-Roma, 1912), apodado Echena¹⁰¹. José Echenagusía optó por viajar primero a Francia, a fin de completar su formación como pintor. Le interesaron artistas de éxito como Meissonier y Mariano Fortuny.

⁹⁹ De los Llanos, José: op. cit., p. 171.

¹⁰⁰ Argán Giulio, Carlo, Vol. I, 1977, p. 80.

¹⁰¹ Véase: Pérez Rojas, Francisco Javier, 2008, p.50.

Luego se instaló en Roma hacia 1876 donde, como ya sabemos, él y su esposa fueron vecinos y amigos íntimos del matrimonio Pinazo, llegando a apadrinar a José Pinazo Martínez. Echena despuntó en Roma como pintor de pequeños formatos al estilo de Fortuny. Además de pintar paisajes venecianos, sus temas recurrentes eran los llamados *de casacón* (escenas historicistas de soldados y ambientes cortesanos).



Ignacio Pinazo. *Pintando*, Roma, 1878.
Óleo sobre tabla. Casa Museo Pinazo,
Godella.

Volviendo a la acuarela que nos ocupa, decir que ésta plantea una serie de variantes frente a estos cuadros. Sin embargo, no podemos descartar su carácter de idea previa o estudio para los mismos, aunque también podría tratarse de un trasunto a la acuarela. Tomado del natural, a través una serie de entintados ligeros de suaves tonalidades, en esta acuarela la modulación de la butaca azul y la encarnada cortina del fondo de la estancia, se subrayan frente al resto de los elementos explicados mediante una gradación de varios planos grises con la anexión de algunos entintados más cálidos. En esta excelente creación Pinazo aprovecha las características de la acuarela ligera, reservando con sensatez los brillantes y constructores vacíos del papel, como el del blusón blanco que viste Echena y el de la ventana del estudio.

Dice así el especialista en Pinazo, Javier Pérez Rojas, al hacer referencia al pintor representando el acto de pintar:

Este tipo de composiciones tienen en cierto sentido un valor de autorretrato. Pinazo no se puede autorretratar

pintando el jardín de espaldas, y se proyecta en la imagen del compañero para plasmar una forma de pintar que significa el encuentro y la consolidación de una nueva visión y relación con el objeto a la vez que dignifica un modo de trabajar más libre que ellos reivindican frente a la tradición del estudio cerrado alejado del contacto de la realidad¹⁰².



II.100. Ignacio Pinazo. *Amazonas en coche de caballos y un clérigo. Desnudo demenino (reverso)*, Roma 1880. Acuarela y lápiz sobre papel, 28 x 14 cm. En el ángulo inferior derecho: "Y.Pinazo/Roma 1880". A la izquierda sobre el croquis de los caballos, a lápiz: "J9 X 25 N° 1/Cansai C". Propiedad particular, Madrid.

Entre las vistas italianas a la acuarela, tenemos que destacar la de *Amazonas en coche de caballos y un clérigo* (II.100), para la que Pinazo aprovechó el reverso de un *Desnudo femenino* (II.43). Realizada en Roma el año 1880, en esta acuarela inacabada varias de las masas acuosas están formadas por lavados de tonalidades verdosas y cálidas, ensombrecidos en varios puntos, por diversos entintados negros que se articulan para convenir la zona de un camino arbolado, que podría representar alguna vista parcial del recorrido de un gran jardín romano. Este es el elemento más concluido, y por lo tanto, el más señalado de la composición, pues en disposición escalonada y frente a esta gran masa vegetal, sobre una gran vacío de papel de la zona izquierda, se aprecian tres figuras femeninas equipadas con sombreros negros y trajes de amazona sobre unos apuntados caballos. Las tres mujeres están animadas por algunas pinceladas negras y azuladas con toques violáceos, las cuales revelan sus indumentarias. En este punto concreto, sobre la luminosidad natural del papel, Pinazo ha bosquejado el proyecto de un vehículo de caballos. En este punto, se evidencia el delineado del lápiz que registra los asientos sobre los que van las tres amazonas, así como el de las ruedas de esta inconclusa carreta. En esta franja, el pintor apuntó la inscripción "J9 X 25 N° 1/Cansai C," que podría ser una

¹⁰² Pérez Rojas, Francisco Javier, 2008, p.44.

anotación concerniente a la misma preparación de la acuarela. Algo parecido sucede con el diseño del primero de los caballos. Los mencionados cuadrúpedos reflejan una resolución más acabada, sobre todo en la anatomía del primer caballo, donde se observa un entintado gris que cubre una sección del cuerpo del animal, completado con el pincelado fino de una oscura tintura de un gris cálido, que dibuja el enganche y las riendas de este primer equino. Esta sección contrasta, por su condición indefinida, con las del resto de los elementos de esta acuarela, tal es el caso del cristalino lavado gris, con toques de un degradado carmín y manchas pardas que baña la explanada polvorienta del camino, que continúa a través del tramo diagonal, bifurcándose en este punto hacia otra perspectiva. Frente a este nuevo tramo, situado a la derecha de la composición, se ubica la figura de un sacerdote con sotana y sombrero negro. Este personaje está exento de una fisonomía determinada, pero sí provisto de una rica modulación de entintados grises y negros que lo descuellan del conjunto compositivo, a modo de inflexión, al puntualizar el hábito y el sombrero pertinentes a la figura del clérigo.



Il.101. Ignacio Pinazo. *Escena con personajes*, hacia 1876-1880.
Lavado gris, tinta negra y lápiz sobre papel. Cuaderno de dibujo nº 65. Casa Museo Pinazo, Godella.

En uno de sus cuadernos de dibujo, Pinazo pintó en una sola tinta, la vista de un enclave natural asimismo animado con figuras. En formato horizontal se dispone una *Escena con personajes* (Il.101), distribuidos en varios grupos, mostrando actitudes y acciones diferentes. Cada figura tiene su papel en la escena con el fin de contribuir a la armonía del conjunto. Los hombres que avanzan desde la derecha de la composición, o los que están sentados en el suelo, así como los que comen alrededor de una mesa en la zona izquierda. Los personajes de la derecha y el centro de la hoja, con vestidos

largos y tocados con un sombrero particular, se avienen con la estética del clérigo de la acuarela *Amazonas en coche de caballos y un clérigo* (Il.100). De manera muy sutil, estos supuestos religiosos han sido diseñados a base de finos perfilados y algunos toques de tinta, sobre los vacíos del papel que los aísla gracias al aporte de luz, de los destacados y extendidos lavados grises esgrimidos en esta aguada. La zona más boscosa y oscura del fondo está encuadrada por una especie de puente de piedra, en forma un medio arco, bajo el que parecen cobijarse varios personajes de factura muy bosquejada. Así, en esta manifestación al agua en la que su autor ha captado del natural este concurrido paraje, no solo observamos una simple copia de la realidad, sino una representación de la misma mediante una deliberada modernidad plástica, reconocida en el Pinazo de los repentes y pequeñas tablitas, a través de las cuales extrae su personal visión del mundo que le rodea.



Il.102. Ignacio Pinazo. *Escaleras de mi estudio en vía Margutta, Roma*, hacia 1881. Pluma, tinta negra y lavado gris sobre papel, 31 x 32.5 cm. Cuaderno de dibujo nº 89. Casa Museo Pinazo, Godella.

Escaleras de mi Estudio en vía Margutta, Roma

(Il.102), es un dibujo lavado en gris con toques de tinta negra perteneciente a un cuaderno, en el que se encuentran reunidas una serie de hojas de diferentes tamaños: dibujos a lápiz, plumilla, aguadas, lavados... No se trata de un típico cuaderno de viaje, sino de una especie de libreta encuadernada. Por lo tanto, vuelve a tratarse de uno de tantos dibujos que el artista compilaba para su propia

satisfacción personal. En este caso concreto no existe la menor duda, ya que como su propio título indica esta vista urbana se centra en el estudio de la vía Margutta, que Pinazo ocupó durante su etapa de pensionado en Roma. Aquí representado como el símbolo de una las experiencias vitales más importantes de su faceta de artista, del mismo modo que ocurre con sus dos óleos sobre tabla del mismo tema pintados hacia 1881. No obstante, no son estos cuadros los que nos aportan más información sobre el motivo, sino el dibujo al agua que nos ocupa, al enfocar desde un punto de



Ignacio Pinazo. *Escaleras de su estudio en Roma*, 1881.

Óleo sobre tabla. Casa Museo Pinazo, Godella.



Ignacio Pinazo. *Escaleras de su estudio en Roma*, hacia 1881. Óleo sobre tabla. Casa Museo Pinazo, Godella.

vista bajo, una más amplia perspectiva de la empinada y ascendente pendiente de la escalinata que conduce a la estancia del pintor. Así, mediante un dibujo basado en un plumeado de tinta negra, se han elaborado los esenciales elementos estructurales que trazan las líneas colaterales. Los peldaños, incluidos los macetones con plantas que los adornan, el árbol que corona la escalera, los muros de las fachadas con sus electos arquitectónicos, ventanas, tejados, y hasta el detalle de un pequeño comercio del que pende un cartel con una inscripción y frente al que se destaca una pequeña figura definida con un plumeado negro. Estos elementos se complementan con las modulaciones del

entintado y los acentos provenientes de la tinta negra. A ello responde el cristalino lavado que sombrea la sección derecha de la escalera, la modulación tonal del celaje, así como las inflexiones de tinta más oscura, distribuida entre los elementos, a resaltar, de la fachada en la que se situaría el estudio del pintor.

“La figura del puerto contiene en sí misma una propia poética que se relaciona con el sonido. Unido estrechamente al viaje se afirma por sí solo como

lugar de llegada y de partida de las naves confiriendo a su espacio una particular imagen sonora¹⁰³», dice Ferrer Montoliu.



Il.103.Ignacio Pinazo. *Barca en el puerto*, 1878. Acuarela sobre papel, 22 x 11.8 cm. En el ángulo superior derecho: "Y.Pinazo/1878". Casa Museo Pinazo, Godella.

Pinazo, unido al mar por su nacimiento, también cultivó el género marítimo a través de todas las técnicas artísticas a su alcance, como así lo hicieron conocimos marinistas valencianos, Rafael Monleón (Valencia, 1843-Madrid, 1900) y Salvador Abril (Valencia 1862-1924), entre otros. La acuarela titulada *Barca en el puerto* (Il.103) es un extraordinario ejemplo pinaziano de estos argumentos. Creada por Pinazo en 1878, mismo año en el que el artista aprovechó para trasladarse durante algún tiempo a Venecia, esta vista portuaria podría estar tomada en el puerto de esta ciudad italiana. En realidad, es una composición habitual de una marina, en la que domina una gama cromática de entonaciones violáceas, apenas alteradas por entintados negros, azules y las cuidadas aberturas de los blancos del soporte. La expresión sugestiva de la atmósfera está traducida por desarrollados lavados violetas que riman con las

¹⁰³ Ferrer Montoliu, Esther, "La sensación sonora y visual del mar en la pintura valenciana de finales del siglo XIX." *Archivo de arte valenciano* nº 91, 2010 p.18.

reservas de luz, ocupando más de la mitad de la composición. Como consecuencia, la franja del celaje, delimitado en el horizonte por una sucesión de sugeridas embarcaciones, lavadas mediante una tonalidad más oscura de la misma gama cromática, se convierte en protagonista de esta acuarela. Con ello, la superficie marítima resta en la parte inferior del conjunto, bañada por unos entintados muy difuminados que explican la masa acuosa del mar y la oscura inflexión de un pequeño barco en el que se resaltan, a través de un diluido entintado, los mástiles de las velas, todavía no izadas, y dos figuras que parecen estar sentadas en su interior.

Sobre el itinerario marítimo de Pinazo nos informan José Luis Alcaide y Javier Pérez Rojas:

La experiencia del viaje, el inicio del gran viaje del artista fue en barco, y de este modo el barco y el mar han entrado en su obra abriendo nuevos rumbos. De este momento hay dibujos de barcos en el puerto, veleros, bergantines e incluso vapores. Perspectivas dentro del barco, detalles. Muchos son los datos que hacen pensar que Pinazo parece haber iniciado su primer acercamiento al mar como tema pictórico al emprender viaje. Viaje, puerto y barco se encadenan en este inicio. Pero el lápiz se alterna con el pincel o se ceden el puesto en la crónica marina¹⁰⁴.



Vista del castillo de Sant'angelo de Roma. Fotografía de la colección del Archivo, caja nº41, de la Casa Museo Pinazo, Godella.

De una gama cromática muy similar, es la acuarela de la *Vista del Castillo de Sant'angelo de Roma* (II.104), elaborada por Pinazo en 1886 seis años después de su periodo italiano, por lo que seguramente recreó esta imponente panorámica, con la ayuda de una de las fotografías que él mismo adquirió en Italia, y que hemos podido localizar en su Casa Museo de Godella.

¹⁰⁴ Alcaide Delgado, José Luis y Pérez Rojas Francisco Javier, 2006, p. 50.



II.104. Ignacio Pinazo. *Vista del castillo de Sant'angelo de Roma*, 1886. Acuarela sobre cartulina blanca, 25.1 x 15.8 cm. En el ángulo inferior izquierdo: "Y. Pinazo/1886". Colección Real Academia de Bellas Artes de Valencia.

Pese a compartir la misma unidad orgánica, esta acuarela desprende un efecto de jugosidad que no aparece en la anterior vista portuaria (II.103). Entorno al conjunto arquitectónico del castillo de Sant'angelo y al fondo, del Vaticano, surgen una serie de manchados que exaltan la oposición franca entre los colores saturados, elegidos en gama restringida de violetas, azules, grises y negros, y las zonas en las que se abren los blancos de las reservas del soporte. Tales son los casos de la gran masa suspendida en el celaje, de aspecto gaseoso, y los vibrantes lavados que componen el río Tíber, de cuyo tratamiento se deduce un sistema de impacto más libre y moderno, a diferencia de la más clásica contención de las edificaciones y el puente de San Ángel que, a su vez, hace de franja divisoria entre los dos planos.

José Luis Alcaide y Javier Pérez Rojas analizaron el paisaje marítimo en la poética pinaziana:

Habiendo recorrido menos mundo que Sorolla o Blasco Ibáñez, era tan viajero como ellos. Pinazo era una persona a la vez laboriosa y también perezosa. Su pensamiento se movía con suma rapidez, y una vez captada y vista la idea o imagen que centran su atención e interés podía no ser preciso el ir más allá. No quiere decir esto que Pinazo no hiciese estudios y bocetos múltiples

para varias de sus grandes obras, pero sí que, como ya hemos indicado en distintas ocasiones con relación a los formatos, la obra pequeña o el dibujo podían ser portadores de una similar densidad creativa y artística. Y este aspecto es imprescindible tenerlo en cuenta a la hora de considerar su aportación al tema de las pinturas del mar y la playa¹⁰⁵.



Il.105. Ignacio Pinazo. *Perspectiva de una calle*, hacia 1879-1881. Acuarela y lápiz sobre papel de grano medio, 35.2 x 25.5 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

Casi con total seguridad, la acuarela *Perspectiva de una calle* (Il.105) está basada en una vía italiana, y en ella se patentan un equilibrio entre los elementos de la naturaleza y la arquitectura. La calle descrita en la acuarela, provista de edificaciones o viviendas a ambos lados, nos conduce hacia un camino boscoso al que se accede desde una breve escalera de piedra, apenas esbozada por el lápiz y tocada por sumarias manchas muy hidratadas de gris claro. Así, un vistoso juego cromático, tanto en los lavados largos como en la puntual yuxtaposición de pinceladas disociadas, completa esta composición sutilmente dibujada con el lápiz previamente. De este modo, las jugosas posibilidades del lavado, se explotan en los entintados azules, grises, verdes y cálidos. Colores transparentes y de matices atmosféricos, que cubren el celaje, las fachadas y ventanas de las casas, el carro situado frente a la fachada de la primera vivienda de la izquierda y las figuras esbozadas en el paisaje urbano. El resultado ofrece un dominio cromático de poder constructivo del que se desprende una gran frescura, pero que todavía se acentúa más, gracias a los perfilados con la punta del

¹⁰⁵ *Ibidem.*, pp. 48 y 49.

pincel que definen las rejas de las ventanas y de los balcones entoldados, así como el diseño del farol y los tejados. Sin duda, la saturación de la gama de verdes con toques de color rosa, negros y marrones, viene dado en el paraje natural del fondo y la vegetación en general. En estos puntos parece preconizar el empleo de un manchado de tono más intenso, a base de pinceladas cortas y, otras veces, emborronados, como sistema susceptible de organizar el espacio e incitar la imaginación.

3. 6. Mosqueteros

La recreación de ciertos tipos historicistas como los mosqueteros o espadachines fue una moda muy extendida en los inicios del último tercio del siglo XIX que en Valencia lideró Francisco Domingo Marqués (1842-1920) nombrado, tras su regreso de Italia, profesor de la clase de Dibujo del antiguo de la Academia de San Carlos de Valencia en 1870. A dichas clases también acudían, entre otros, Emilio Sala, Franco Salinas, Gomar, Fenollera, Miralles, Juan Peyró e Ignacio Pinazo¹⁰⁶. Sabemos que durante su etapa de becado en Roma, Domingo acudía a las clases de acuarela en la Embajada española, ejecutando en esta técnica, muchas escenas de “casacones”¹⁰⁷, género al que también atendió Pinazo, pues no fue inmune a los ejemplos de su maestro y a los de Fortuny que fue el impulsor de la moda de este tipo de recreaciones. A pesar de que, dentro de este campo, la producción de Pinazo fue discreta, su incursión en esta clase de asuntos no deja de resultar interesante. La deuda con Francisco Domingo fue siempre reconocida por Pinazo, una cuestión comprobable en ejemplos como las creaciones al agua de dos *Mosqueteros* y *Retrato de un Mosquetero*.

¹⁰⁶ Benlliure Gil, José, 1916, p. 18.

¹⁰⁷ González López, Carlos y Martí Ayxelà, Montserrat, 1987, p. 80.



Il.106. Ignacio Pinazo. *Mosquetero*, hacia 1874-1876. Tinta negra y lavado gris sobre papel de grano medio, 43 x 25.5 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

Los dos primeros *Mosqueteros* (Il.106 y 107), muy similares, podrían haber estado realizados entre 1874 y 1876, al tratarse del periodo más fecundo del artista en la realización de este tipo de diseños lavados con tinta. La técnica de estos lavados y aguadas concuerda con la de algunas producciones del mismo motivo de estos años. Así lo patentan estos dos mosqueteros, retratados desde el mismo punto de vista y vestidos con el conveniente traje del siglo XVII. Ambos sostienen un vistoso sombrero de plumas con una de sus manos, adelantando el pie izquierdo. La composición de estas dos obras es muy similar y en ambas, los modelos poseen las mismas facciones y expresión. Se impone en las dos obras la justa modulación tonal y una sabia combinación, con las blancas reservas del papel, constructoras de los complementos de la indumentaria de estos personajes: los puños, los pliegues y las puntas del cuello, la cinta y la pluma de los sombreros. Finalmente, ambas figuras, se disponen sobre un fondo lavado en gris que, en el primer caso, se extiende de modo vehemente, a través de una acentuada modulación de grises hasta circundar al modelo por el costado



Il. 107. Ignacio Pinazo. *Mosquetero*, hacia 1874-1876. Tinta negra, lavado gris y toques de gouache blanco sobre papel de grano medio, 43.3 x 28.8 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

izquierdo y lado derecho de la composición, mediante fluidas pinceladas que además incorporan un entintado negro de gran fuerza expresiva.



Il.108. Ignacio Pinazo. *Mosquetero*, hacia 1873.
Pluma, tinta negra y lápiz sobre papel de grano fino. En le ángulo inferior derecho, a lápiz: "73".
Cuaderno de dibujo nº 89. Casa Museo Pinazo, Godella.

Un *Retrato de Mosquetero* (Il.108) entronca con estas creaciones al agua, tanto por el género tratado como por su valor monocromo. No obstante, este dibujo a plumilla con toques lavados en gris, podría estar realizado con anterioridad a los dos prototipos anteriores, si nos guiamos por la inscripción manuscrita del número "73", en el ángulo inferior derecho de la hoja. El dibujo plumeado con tinta negra que nos ocupa, expone el retrato de medio cuerpo y tres cuartos, de un mosquetero con los ojos cerrados que parece estar durmiendo. En definitiva, se trata de una composición de carácter gráfico, centrada en el rostro de este personaje, que porta media melena y sombrero. Un verdadero retrato en el que volvemos a encontrar aquellos resabios de la técnica de los rasguños complementados con aguadas y lavados, tan difundida, entre los artistas nacionales durante los siglos XVII y XVIII, como ya dijimos más arriba. La fuerza motriz de la composición emerge desde el retrato del modelo, que se desmarca del resto de la unidad por la precisión y el detalle con el que ha sido elaborado. Es así como puede observarse que toda una serie de finos plumeados en tinta negra, de trazo limpio y firme, recorren la faz de este hombre, insistiendo sobre todo en los pelos de las barbas y el bigote, método que se expande en el sombrero que cerca la cabeza del mosquetero; completado asimismo con una modulación de grises para señalar la pluma que lo adereza. Por

lo tanto, en el resto de la composición, el aspecto más esbozado y las reservas blancas del soporte, se convierten en la zona más luminosa del dibujo. De este modo resalta el sumario apunte, asimismo mediante plumeados de tinta negra y un sutil manchado, en el diseño de la casaca, donde sí se detallan algunos elementos como los botones, la parte de la cintura y la manga para, finalmente, reforzar la figura del retratado, a través de un pincelado gris, en la zona inferior derecha de la hoja, y una atrayente trama de líneas cruzadas a plumilla, sobre la zona superior izquierda del soporte. Efectos, por otro lado, que se desenvuelven en sentido oval envolviendo parcialmente el busto del mosquetero.



Il.109. Ignacio Pinazo. *Mosquetero*, hacia 1876. Acuarela y toques de gouache sobre papel de grano grueso, 22.9 x 14 cm. Propiedad particular, Valencia.

Pinazo vuelve su atención hacia el mismo tema en la acuarela del *Retrato de un Mosquetero* (Il.109), en posición de tres cuartos y de medio cuerpo, mostrando una expresión regia y mirada penetrante. El retratado es el protagonista de una acuarela en la que predominan las gamas terrosas. A este propósito, los entintados marrones y color siena de la casaca, que sobre el hombro derecho porta el mosquetero, cobran una notable preponderancia cuyo efecto de monumentalidad se completa con los precisos pincelados de líneas más oscuras que encajan los pliegues de la prenda. Una tonalidad algo más hidratada se prolonga en la cabellera, la barba y el bigote del modelo, destacando sobre su tez blanquecina, fruto de una de las escasas reservas del papel, unos toques de carmín en las mejillas, en el puente de la nariz y los párpados. Los entintados de gama

terrosa conjugan con el blusón amarillo que viste el retratado y los dos vacíos de la hoja constructores de los picos blancos de las solapas de la camisa. En este punto descuella la inflexión, de tonalidad más oscura del sombrero, y su relación con el vacío más claro a la altura de la pluma azulada. La figura del mosquetero, que se dispone sobre un fondo lavado a través de entintados terrosos y negros, adopta un efecto de cierto grado de densidad más propio a los efectos del óleo.



II.111. Ignacio Pinazo. *Mosquetero*, hacia 1873. Acuarela, lápiz y gouache blanco sobre papel. En la zona derecha bajo el busto del mosquetero: "Y. Pinazo". Álbum de dibujo. Propiedad particular, Madrid.

Por último, dos retratos de *Mosqueteros* (II.110 y 111), el primero en posición de tres cuartos y el segundo de perfil, concluyen este tipo de acuarelas inspiradas en estos soldados franceses del siglo XVII. Ambas acuarelas son muy parecidas y forman parte de uno de los álbumes de dibujo de Pinazo. Pues el mismo modelo ha sido retratado por el artista en dos poses diferentes. Así, en los dos ejemplos acuarelados, un joven mosquetero con bigote, luce el típico sombrero castor de ala ancha con pluma de avestruz y una asomada casaca de cuello blanco. Es muy probable que las dos acuarelas se hayan ejecutado en una misma sesión, o casi de forma consecutiva, pues la similitud estilística que comparten es muy acusada. En ambas acuarelas la cabeza y el busto se recortan sobre una rotunda mancha negra. Para las dos creaciones al agua, más



II.110. Ignacio Pinazo, *Mosquetero*, hacia 1873. Acuarela, lápiz y gouache blanco sobre papel. Álbum de dibujo. Propiedad particular, Madrid.

bien formuladas como un estudio o ejercicio improvisado, se ha dispuesto una restringida gama de colores como el negro, algunos toques sepia, carmín de garanza, azul cian y toques de gouache blanco. Sin embargo, en estos estudios la técnica de la acuarela es contenida y todavía algo arcaica, más acorde con los tanteos iniciales de Pinazo en este género artístico.

3. 7. La lección de Hans Holbein el Joven.

El artista, pues, debe ser fiel traductor de los buenos deseos del modelo; y el que no tenga el talento, y sentimiento que ha de menester la observación de la naturaleza el que no comprenda esto no podrá nunca consignar la verdadera belleza artística en su obra, por no haber sabido interpretar el espíritu del retratado. Uno de los que mejor consiguieron el verdadero retrato fue el incomparable Holbein, el cual no hizo nada que no fuese hermoso.

Es, sin duda, uno de los pintores del siglo XVI que anduvo más en verdadero consorcio con lo sincero y que, por lo tanto, menos influyeron en él las viciosas corrientes del Renacimiento, que, dicho sea de paso, lejos de ser un progreso del arte fue un retroceso, pues desquició en sus cimientos la pureza de aquél con toda su sinceridad, inocencia y artística placidez, para engalanarlo y ocultar así mentidamente su verdadero espíritu.

Holbein, por ejemplo, tuvo la virtud de seguir la línea recta iniciada por las puras escuelas antiguas, que es infinita. Miguel Ángel la quebró y redondeó.

Los retratos de Holbein tienen tal atractivo que hacen simpáticos a sus personajes, con los cuales parece que uno quisiera poder hablar. Ellos encierran la bondad del sublime arte que graba eternamente el espíritu del modelo, siempre embellecido por el corazón del gran artista que comprende el deseo de aquél en dejar tras sí perpetua y grata memoria, pues siempre el que se retrata quiere que los demás le vean como él quisiera verse y agradarse.

Tenemos un ejemplo en Holbein, que si grande me parecía en sus obras, más me lo pareció cuando conocí su vida llena de privaciones. Es natural. Difícilmente sería comprendido por sus contemporáneos, y en consecuencia, poco apreciado y retribuido su trabajo. Holbein en el extranjero y Joanes aquí, representan el sentimiento de la belleza, de la silueta y de la línea.

Rosales, inspirándose en Holbein, creó su famoso “Testamento”.

Recordemos, por ejemplo, los “Caprichos de Goya. Sea nuestro norte el ideal que inspira a Holbein, al Greco y

tantos otros genios cuyo espíritu aún nos ilumina en sus obras¹⁰⁸.

De estas reflexiones escritas por Pinazo sobre uno de sus pintores más admirados apreciamos, además de la empatía que el artista valenciano hace notar en cuanto a la biografía de Holbein, una acusada defensa del estilo lineal en el dibujo del maestro alemán. Aunque como sabemos, el gusto por el dibujo de sello germano, no es un caso aislado sino todo lo contrario, pues venía siendo bastante común entre los artistas de nuestro país desde hacía siglos:

Los artistas españoles sintieron desde antiguo esta necesidad de disciplinar su excesivo impulso vital con el ejemplo de los dibujantes germanos y fueron siempre ávidos de estudiar sus obras. Los grabados alemanes se vendían en todas las ferias de España y los impresores ambulantes que en los siglos XV y XVI recorrían nuestras ciudades eran eficaces propagandistas de las artes gráficas de Alemania. Las estampas del viejo Martin Schongauer han dado pauta a muchos retablos castellanos y la admiración por Durero fue tal que en el siglo XVIII la crítica incipiente cobijaba con su nombre todo el vasto mundo de la pintura primitiva. Aun en el siglo XIX, sin extinguirse todavía el resplandor de la hoguera del genio de Goya, algunos pintores españoles quisieron volver, con el estudio de los grandes dibujantes alemanes de la época al buen camino del dibujo, un tanto olvidado¹⁰⁹.

¹⁰⁸ “De la ignorancia en el arte”: Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Leído en la sesión inaugural del curso 1896-1897, celebrada el 4 de octubre de 1896. Publicado en Archivo de Arte Valenciano, nº 1 en 1915. Reproducido en Pérez Rojas, Francisco Javier, 2005, pp. 275-279.

¹⁰⁹ Lozoya, Marqués de, 1946, p.2.



Il.112. Ignacio Pinazo. *Copia de Holbein*, 1879. Plumilla, tinta negra y sepia sobre papel, 44.7 x 29.4 cm. En el ángulo superior derecho, a lápiz: "Copia de Holbein/ Y.Pinazo/ 1879". Casa Museo Pinazo, Godella.

En este sentido, uno de los homenajes realizados por Pinazo a uno de los pintores y dibujantes germanos más ponderados, fue precisamente el dibujo a la aguada de una *Copia de Holbein* (Il.112), muy posiblemente realizada ante el original en Italia, pues según Manuel González Martí el pintor valenciano visitaba la Galería Corsini de Roma y otros museos florentinos donde se ubicaban varios dibujos y pinturas de, entre otros, Holbein el joven¹¹⁰. El mismo pintor anotó sobre el margen superior derecho de la hoja "Copia de Holbein", inscripción a la que Pinazo sumó el año de su producción "1879".

Este diseño debe ser visto como el resultado de una reflexión de Pinazo sobre uno de los prototipos femeninos más conocidos del artífice alemán, pues éste solía retratar hermosas damas con trajes típicos de Basilea. En la copia del maestro valenciano se expone otro modelo de mujer encinta, muy habitual, entre los artistas del siglo XVI. Es decir, se



Hans Holbein, *La Templanza*, hacia 1528. plumilla, tinta negra y lavado gris sobre papel. Ayuntamiento de Basilea. (Detalle)

¹¹⁰ González Martí, Manuel: op. cit., pp. 35 y 36.

solía retratar a modelos en estado de gestación, debido al alto



Hans Holbein El Joven. *Decoración del Ayuntamiento de Basilea*. Bocetos, hacia 1528.

índice de mortalidad de la madre en el trance del parto en aquel tiempo. No obstante, la modelo del dibujo que nos ocupa, representa asimismo a la Templanza o una de las cuatro virtudes cardinales. A tal efecto, aparece con uno de sus atributos, al igual que en otra versión que seguramente dibujó Holbein, para la preparación de los frescos de la sala del gran Consejo del Ayuntamiento de Basilea, donde se le encargó la ampliación de una obra anterior: *Justicia* (1521-1522). En efecto, se trata de uno de los diseños que forman parte de un conjunto que alberga varias figuras aisladas por una serie de nichos, identificándose a algunas de ellas, por inscripción o cartela. A este propósito, en el dibujo de Pinazo, la figura femenina en posición de tres cuartos, con el rostro de perfil y la mano izquierda con la que se recoge el faldón sobre la pelvis bajo su abultado vientre, observa atentamente el recipiente que sostiene en su otra mano alzada; un atributo que podría simbolizar tanto la abstinencia del alcohol como la moderación sexual. En cuanto al aspecto técnico, el dibujo a plumilla y tinta negra ha sido completado mediante unos entintados color sepia, resaltándose ese valor tan característico en Holbein en cuanto al tratamiento de los pliegues de las indumentarias. La figura se dispone en un primerísimo plano, frente al fondo lavado por una modulación de tonalidades sepia, deslindada por una línea divisoria de tinta negra. Esta rica modulación tonal se extiende manchando el atavío de la figura, aquí mediante un sistema celular provocado por el intenso perfilado con tinta negra que lo acordona, algo que podemos observar en el trazado del vestido largo y ajustado a la cintura con escote bajo y corte cuadrado, complementado por una sobre-capa corta en los hombros y dos piezas de joyería: una gargantilla engarzada y una cruz que pende de un collar o cadena, sin duda, uno de los puntos principales de la composición, donde las líneas colaterales se disponen en sentido vertical y horizontal, para con ello, urdir la trama del elegante atuendo que oculta los pies de la dama. Trazado que da un giro

en aras del exquisito despliegue, de corte más miniaturista, en cuanto a la composición de las joyas, la larga trenza y los rizos que luce la modelo, así como el plumaje del ostentoso sombrero y, en menor medida, de las bellas facciones del rostro y los realces del vaso.

La huella de Holbein sigue estando presente en otras acuarelas de Pinazo. Podemos subrayar varias de figuras femeninas en las que se evidencian algunos resabios, derivados de estos arquetipos del maestro alemán, que comulgan con la *Copia de Holbein* (Il.112) del pintor valenciano como el vientre abultado, el ademán, la indumentaria y el cabello. Bajo este denominador común se hallan *Estudio de figura femenina* (Il.113) y *dos Muchachas en el campo* (Il.114 y 115).



Il.113.Ignacio Pinazo. *Estudio de figura femenina*, hacia 1899.

Acuarela sobre papel de grano medio, 30.3 x 16.5cm. Colección del IVAM, Valencia.

La primera composición es un estudio muy esbozado en el que la figura femenina se retrata desde un punto de vista frontal, llamando nuestra atención la protuberancia del vientre que, como en la *Copia de Holbein* (Il.112), la joven modelo enmarca con sus antebrazos. Pinazo eligió varios entintados distribuidos mediante un sistema muy deshecho, en aras de explicar: el sugerido rostro sin facciones de la joven, la apuntada trenza que cae sobre su hombro y el vestido. En este sentido, las tinturas coordinadas con las luminosas reservas del papel, aportan un juego de tonalidades verdosas, pardas, y un carmín

claro. Asimismo, el lavado de atmósfera del fondo, el cual se diluye hacia arriba dejando transparentar la luminosidad del blanco del soporte, concilia a la perfección con la escala cromática de la composición. Del mismo modo que el lavado verde de tendencia cálida que humedece el suelo, de forma más lineal o plana, en la franja inferior de la hoja.



Il.114. Ignacio Pinazo. *Muchacha en el campo*. Acuarela sobre papel de grano fino, 26.4 x 11.4 cm. En el ángulo inferior derecho: "Y. Pinazo/1899". Casa Museo Pinazo, Godella.

De corte tan similar, que casi podría decirse que es un trasunto del *Estudio de figura femenina* (Il.113), es la acuarela de *Muchacha en el campo* (Il.114). Firmada por el Pinazo en 1899, presenta de manera más definida un mismo arquetipo femenino. Una mujer cabizbaja y de cabello rojizo se presenta en posición de tres cuartos con las manos cogidas sobre la pelvis, por lo que se pronuncia más su estado de gestación.

Como hemos citado arriba, existe otra versión de *Muchacha en el campo* (Il.115) que el pintor valenciano debió pintar también sobre 1899, año durante el cual ganó la Primera Medalla en la Exposición Nacional por el cuadro *Lección de memoria*. Se trata de una acuarela análoga pero con un tono más preciosista y una clara predisposición a imitar los efectos del óleo. El aspecto sedoso del que está



Il.115. Ignacio Pinazo. *Muchacha en el campo*, hacia 1899. Acuarela sobre papel de grano fino, 38 x 21 cm. En el ángulo inferior derecho: "Y. Pinazo". Propiedad particular, Valencia.

provisto el vestido blanco de la muchacha, apenas manchado por una gama suave de tonalidades frías, y su juego con los vacíos de la hoja, ensalza con virtuosismo el liderazgo de la joven modelo en la composición. No menos interesante, es la representación que atiende a una gama cromática de tinturas pardas y verdosas, para explicar el frondoso paraje natural y las mariposas en pleno vuelo, que contextualizan a la muchacha recalcando, más si cabe, el poder lumínico de su indumentaria. Por otro lado, no podemos pasar por alto el dialogo estilístico entre esta acuarela y el retrato de María Jaumandreu, también conocido como *La primavera*. Es más, las dos jóvenes participan de un respectivo parecido físico.



Ignacio Pinazo. *La primavera (Retrato de María Jaumandreu)*, 1885. Óleo sobre lienzo. Propiedad particular, Valencia.



II.116. Ignacio Pinazo. *Dama*, hacia 1878. Acuarela sobre papel de grano medio, 30 x 21.5 cm. Propiedad particular, Madrid.

La acuarela de una *Dama* (II.116) ataviada con un vestido estampado con corpiño y capa larga de cuello alto, está estrechamente relacionada con el óleo de una *Pareja de enamorados* que nos trae a la memoria el drama shakesperiano de Otelo y Desdémona, pues podríamos decir que se trata de la misma figura femenina de dicha pintura, adoptando incluso la misma pose y ademanes. La modelo retratada en esta acuarela que, por sus ropajes elegantes, nos desvela su condición social, se dispone frente un jugoso lavado de entintados morados. Diseñada desde un punto de vista algo



Ignacio Pinazo. *Pareja de enamorados*, hacia 1878-1880. Óleo sobre tabla. Casa Museo Pinazo, Godella.



Una Dama, Roma. Fotografía del archivo, caja nº41, de la Casa Museo Pinazo, Godella.

sesgado, la mujer de cabellos recogidos y oscuros, que se toca la mejilla con su mano izquierda, dirige su mirada hacia el espectador con gesto complaciente, ladeando levemente su cabeza. Pese a su aspecto ligero, la figura parece bastante enriquecida por los efectos coloreados. Tal es el caso del tono carmín que resalta las facciones de la mujer, así como los animados entintados del estampado de la falda. En este sentido, varias manchas de azul roto y toques de carmín claro se conjugan con las reservas blancas del soporte, sugiriendo un tejido floreado. Un resultado que contrasta con las transparencias de los lavados ocres, pardos y grises, de las otras prendas de su

atavío.



Il.117. Ignacio Pinazo. *Caballero caído*, hacia 1878. Acuarela sobre papel de grano medio. Álbum de dibujo. Propiedad particular, Madrid.

En la acuarela *Caballero caído* (Il.117), un hombre vestido según la moda renacentista, yace sobre una escalinata boca arriba desde un punto de vista sesgado, abatido como si acabara de perder un duelo o reyerta. De esta escena, de connotaciones romántico-literarias, también existe una versión gráfica, equivalente a la presente acuarela, que Pinazo dibujó en el cuaderno de dibujo número 88. Ambas creaciones sobre papel concilian también con el personaje masculino del lienzo *Enamorados*, pintado por el maestro valenciano en Roma, a los dos años de su llegada a la capital italiana pensionado por la Diputación.



Ignacio Pinazo. *Enamorados*, Roma, 1878. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Quizás esta acuarela podría considerarse una de las opciones, como punto de partida, de la idea inicial para afrontar el asunto de una obra mayor. En este sentido, el cuadro *Enamorados* y la acuarela del *Caballero caído* (Il.117) mantienen, en cierto modo, algunas coincidencias en cuanto al lenguaje plástico desarrollado en ambas obras. Sobre todo, en la selección de la paleta de color de tendencia azulada y en los modelos masculinos que, como acabamos de indicar, registran un gran parecido pese a la divergencia en sus poses



Ignacio Pinazo. *Caballero caído*, hacia 1878.

Grafito sobre papel. Cuaderno de dibujo nº88.
Casa Museo Pinazo, Godella.

y actitudes. Es así, que en la acuarela, tanto el gesto como el tono mortecino del rostro del hombre tirado sobre los escalones, le asigna un carácter mucho más trágico a la composición. Por lo tanto, la combinación de varios entintados violeta ultramar, azul cobalto y la tinta negra diluida en varias modulaciones grises, convienen la gama fría adecuada en pos del escenario, de ambiente agónico, en el que se ha insertado al personaje. La luminosidad natural del papel, toma aquí una voluntad diferente al ser mitigada por un número de acuosos y ligeros entintados, salvo en algunos puntos clave como el de la balaustrada. De efecto algo denso y aterciopelado, esta creación al agua se ajusta perfectamente al tema que Pinazo quiso transmitirnos.

3. 8. Tipos y escenas del mundo rural.



Jean Laurent. *Campesino de la huerta*, 1870. Fotografía de la Serie Tipos de Valencia. Momentos (1864-1916). Valencia en la época de Ignacio Pinazo. Catálogo de exposición, Bancaixa, Valencia, 2001.

En contraste con la industrialización que a mediados del siglo XIX ya era imparable y demandaba nuevas construcciones y entramados, saltaba el reclamo de una reivindicativa iconografía populista. Un vistoso corolario de imágenes, que tenían cabida entre las escenas de costumbres, los paisajes de la huerta y los encarecidos personajes autóctonos. Un género que a partir de la segunda mitad del siglo XIX se popularizó tomando como un referente simbólico el *Tribunal de las Aguas* (1864) del pintor Bernardo Ferrándiz (1835-1903). Lienzo de gran impacto, con el que Ferrándiz obtuvo un notable reconocimiento internacional aunque, en realidad, el valor de este cuadro es más ideológico que artístico¹¹¹.

Ningún pintor escapó a esta nueva moda e Ignacio Pinazo no iba a convertirse en la excepción, por lo que éste incrementó su repertorio temático con este tipo de manifestaciones. El mismo maestro valenciano mantenía cordiales reuniones con algunos representantes de este sector social:

(...) tiene formada una tertulia de labriegos. Se reúnen por las noches y juntan sus yantales en casa de uno de

¹¹¹ Sobre este tema véase: Pla Vivas, Vicente, “Figuras del campesino valenciano en el arte del siglo XIX: de la integración técnica a la disgregación costumbrista” en *Revista valenciana d’etnologia*, número 7, pp. 18-25.

ellos llamado Pepe Marco; compartiendo las viadas, discuten las cosas de la tierra y de los cielos¹¹².



Il.118. Ignacio Pinazo. *Horchatero valenciano*, 1877. Acuarela sobre papel de grano fino, 43 x 25.8 cm. En el ángulo inferior derecho: "Y.Pinazo/1877". Casa Museo Pinazo, Godella.

Pinazo parece sentirse cómodo en las escenas realistas de tipos populares, captados en un gesto o una actitud peculiar y cambiante, como en el caso de un *Horchatero valenciano* (Il.118). Una acuarela de 1877, en la que casi se logra atrapar la misma voz del personaje en su quehacer diario. El juego cromático en esta producción al agua es mínimo, centralizándose en las reservas blancas del papel el poder constructivo de la composición. Así, la concepción luminista envuelve al personaje, elaborado mediante varios entintados terrosos con toques pincelados de color carmín de garanza. Apenas apuntada con unos sumarios trazos, la indumentaria del horchatero y sus útiles de trabajo se completan con algunas manchas más acentuadas, en algunos puntos como el fajín y el pañuelo de la cabeza. Mientras que desde la zona inferior de la hoja se constituye, a través de la modulación tonal de un amplio lavado marrón, la sombra proyectada por el protagonista de la acuarela.

¹¹² González Martí, Manuel: op. cit., p. 66.



II.119. Ignacio Pinazo. *Huertano valenciano*,
hacia 1877. Acuarela sobre papel de grano
fino, 24.6 x 17 cm. Casa Museo Pinazo, Go-
della.

Entorno a 1877 han de fecharse también *Huertano* (II.119) y un *Trovador* (II.120) valencianos, dos acuarelas que demuestran la franqueza con la que Pinazo retrataba a estos personajes. No tenemos más que cotejar estas dos acuarelas con alguna de las fotografías de tipos valencianos realizadas durante la misma época¹¹³. Del mismo modo que el modelo de la fotografía de Jean Laurent, los prototipos de estas manifestaciones visten el traje propio de la huerta con amplio pantalón blanco corto hasta las rodillas, blusa blanca, chaleco, fajín, pañuelo o “mocaor”, manta morellana de vivos colores y alpargatas de cáñamo o “espardeñes”. Son visiones en las que el artista nos vuelve a desvelar, cómo para él la plenitud de la luz es inseparable de los cimientos constructivos de la forma y del ritmo espacial. La figura del huertano, está trazada mediante someros y flexibles trazos que lo demarcan de la tenue transparencia ocre del fondo. Los entintados color siena y carmín aportan los acordes cromáticos de esta acuarela, como se patenta en la indumentaria del personaje, a excepción de las reservas blancas apenas invadidas, del pañuelo, la camisa y el remate del pantalón.

¹¹³ Sobre este tema véase Monzó, José Vicente, 2001 pp. 4-6.



II.120. Ignacio Pinazo. *Trovador valenciano*, hacia 1877. Acuarela sobre papel de grano fino, 24,6 x 17 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

La segunda acuarela del *Trovador valenciano* (II.120) sigue una directriz algo más anecdótica, pero participa de la misma gama cromática que la anterior, en cuanto al vestuario del trovador se refiere. Sin embargo, la expresión de este personaje representante de la música popular, provisto de una bosquejada guitarra fruto de una reserva del papel, está más detallada. Es decir, un entintado siena se articula con algunos toques grises, para imprimir la dermis y las facciones del músico. La composición también se beneficia de la sinfonía cromática de un sugerente lavado ligero de atmósfera del que resultan, tanto el plano celeste, como la jugosa superficie terrosa desde la que parece brotar el trovador.

Como sabemos, la acuarela ha suscitado que algunos autores la consideren un sistema más gráfico o cercano al dibujo y otros de tendencia más pictórica. No obstante, a la hora de analizar un lienzo, pocas veces lo comparamos con una acuarela. ¿Podríamos analizar una pintura al óleo desde los parámetros de una acuarela? La respuesta es afirmativa, siempre y cuando nos hallemos ante resultados afines a esta técnica artística. A este objeto responde un cuadro asimismo de un *Trovador valenciano*, pintado por Pinazo hacia



Ignacio Pinazo. *Trovador valenciano*, hacia 1880. Óleo sobre lienzo. Propiedad particular, Valencia.

1879. Por lo que habría que considerar el influjo de sus acuarelas en algunas de sus pinturas, cuyas resonancias técnicas y estilísticas se acercan y mucho, a las empleadas en el campo de las creaciones al agua. En este aspecto, el cuadro *Trovador valenciano* es un ejemplo más de la simbiosis entre el óleo y la acuarela, aunque no desde un punto de vista material sino metodológico. Una cuestión que puede cotejarse con la acuarela del mismo motivo (II.120). Pues el desarrollo del tema, como podemos comprobar, es afín a la técnica de la acuarela, sobre todo en la figura del trovador y la zona más inferior del cuadro.



II.121. Ignacio Pinazo. *Tipo valenciano*, hacia 1877-1880. Acuarela sobre papel de grano fino, 43 x 27.5 cm. Propiedad particular.

La misma tónica que los anteriores prototipos masculinos vestidos con el traje regional, la encontramos en un *Tipo valenciano* (II.121) que ha motivado otra magistral acuarela. En posición frontal y empuñando un fino bastón en el suelo, el modelo de mediana edad de esta acuarela, posa provisto de sombrero y chaqueta corta de color negro, además de la habitual manta sobre el hombro. De la misma forma que en las dos acuarelas precedentes (II.119 y 120), la brillantez de las tintas, la pincelada ágil y desenfadada sinfonea con las reservas del papel. Si bien, en este tipo valenciano, de gesto serio y cabizbajo, hallamos un registro de color algo más amplio, así como las zonas de luz están más subrayadas debido a la presencia de las tonalidades más oscuras añadidas en la chaquetilla, el sombrero y tras la pierna

del retratado. La calidad técnica con la que Pinazo compuso esta sucesión de acuarelas, nos desvela su creciente inclinación hacia la propiedad más pura de esta modalidad artística.



Il.122. Ignacio Pinazo. *Labriego*, hacia 1880.
Acuarela sobre papel de grano fino, 34 x 24.5 cm.
Casa Museo Pinazo, Godella.

La acuarela de un *Labriego* (Il.122) se anticipa a una versión del mismo tipo, ejecutada por Joaquín Sorolla en 1899 y conocida como *El viejo del cigarrillo*. Precisamente, la cabeza y el rostro del viejo labrador son los puntos de conexión de ambas acuarelas. Como puede observarse, y a pesar de que el modelo de Pinazo se nos presenta de perfil, los dos personajes, coronados por una “barretina” negra, comparten un considerable parecido.



Joaquín Sorolla Bastida. *El viejo del cigarrillo*, 1898. Acuarela sobre papel. Museo Sorolla, Madrid.

Durante el último tercio del siglo XIX, Pinazo disfrutaba de toda la plenitud de facultades, coincidiendo con una surgente

generación de pintores predispuestos a cimentar con tino el futuro de sus trayectorias artísticas. Entre estos nuevos valores se encontraba Joaquín Sorolla que, en uno de los fragmentos de su discurso de recepción en la Real Academia de San Fernando, le dedicó unas palabras a Pinazo:

(...) fue un filósofo que basaba su razonamiento en la observación constante de la naturaleza (...) en nuestra juventud, sustituyó la labor educadora de Pinazo a la de Domingo. Si en alguna cosa perdimos, ganamos en cambio en otras muchas: olvidamos la pastosidad y un cierto brío inicial, pero ganamos en amor a la línea, viviendo más en contacto con la vida bulliciosa de Valencia¹¹⁴.



Ignacio Pinazo. *Labriego*, hacia 1880. Lápiz sobre papel. Cuaderno de dibujo nº 13. Casa Museo Pinazo, Godella.

La admiración que Sorolla sentía por Pinazo nunca fue un secreto y como él, también comulgó con la Naturaleza interesándose, desde el principio, por los valores atmosféricos de sus acuarelas, en las que fue progresivamente liderando un efecto positivo de deslumbrante factura instintiva.

El labriego de Pinazo aporta la visión de un viejo de perfil de mirada un tanto aérea, que cruza las piernas en actitud reposada sentado en una especie de masa rocosa. Una representación de la que surgen algunos efectos gaseosos, detectados en el lavado envolvente, de tonalidades azuladas, frente al que se sitúa la figura. Varias modulaciones de tonalidades oscuras muy esfumadas entran en juego, emitiendo la misma sensación volátil de la anterior zona lavada, para traducir la estructura pedregosa sobre la que descansa el personaje. La misma

¹¹⁴ Fragmento del discurso citado en Godofredo Ros y Fillol, *La calle del Pintor Sorolla*, Valencia, 1934. Cfr. Cerni Aguilera, Vicente, 1982, p. 73.

gama cromática, se intensifica sobre los pantalones y la “barretina” del modelo, para demarcarse de los cristalinos toques, que conjugan con las constructoras reservas blancas de la camisa, y el entintado siena que formula la piel oscurecida por los efectos del sol del campesino.



II.123. Ignacio Pinazo. *Retrato de un labrador valenciano*, 1890. Acuarela sobre papel de grano fino, 24.5 x 17 cm. En el ángulo superior derecho: "Y.Pinazo/1890". Casa Museo Pinazo, Godella.

La mirada de Pinazo es cercana y precisa, en el *Retrato de un labrador valenciano* (II.123) fechado en 1890. Una acuarela en la que se expone la imagen frontal de medio cuerpo, a la vez sencilla y monumental, de un joven vestido de huertano. El personaje en cuestión, se muestra en primerísimo plano, invadiendo casi todo el espacio de la composición y frente a un sencillo lavado de atmósfera de tonos violáceos y breves toques anaranjados. Se trata de un lavado fortalecedor de radiante efecto, proveniente de las reservas blancas de la hoja que, no sólo visten al joven, sino que se conjugan con este manchado del fondo. Resultados gracias a los cuales, despunta con mayor ímpetu, el entintado carmín de toque azulado que completa el llamativo fajín y el pañuelo de la cabeza del retratado. Pero sobre todo, los entintados de tonalidades terrosas que explican las facciones del protagonista, rimando de manera portentosa con los

puntos de luz derivados de las reservas de la hoja, patentan la personalidad de su rostro, de labios carnosos y almendrados ojos de franca expresión.



Il.123. Ignacio Pinazo. *Retrato de valenciana*, hacia 1880. Acuarela y tinta negra sobre papel continuo, 14 x 9 cm. Cuaderno de dibujo nº40. Casa Museo Pinazo, Godella.

Varios estudios parciales sobre el mismo motivo son los que Pinazo nos presenta en dos la acuarelas y una tinta negra, *Retrato de valenciana* (Il.123), *Cabeza de valenciana* (Il.124) y *Retrato de perfil y busto de valenciana* (Il.125). Los dos primeros son dos acuarelas estrechamente relacionadas, pues se trata de tres ejercicios parciales del rostro y tocado de una valenciana para los que seguramente ha posado la misma modelo. En el primero se expone, en posición de tres cuartos, un *Retrato de valenciana* (Il.123). A esta intención, responde la cabeza acuarelada de la zona superior de la hoja, así como en una posición más baja se explica su versión homónima monocroma mediante un entintado negro. La clara oposición entre los dos apuntes del retrato se acentúa más si cabe, debido al efecto emborronado que presenta el del nivel inferior del soporte, comparado con la versión coloreada, ya que ésta en concreto, y pese a tratarse de un bosquejo muy espontáneo, resulta ser un retrato bien intencionado, pues mediante los entintados carmín claro, un ocre oscurecido y algunos toques de tinta negra, se consigue explicar la lozana y alegre expresión con la que la joven mira hacia el espectador. Una plácida visión, de ajustada modulación, escasas sobrecargas y una gama cromática limitada a la que se suman, la carga de un intenso sepia, para sugerir el moño o peinado de la valenciana, y el brevísimo

lavado de atmósfera, de tono grisáceo muy hidratado, dispuesto sobre el lateral izquierdo de la hoja.



II.124. Ignacio Pinazo. *Cabeza de valenciana*, hacia 1880. Acuarela y lápiz sobre papel continuo, 9 x 14 cm. Cuadeno de dibujo nº 40. Casa Museo Pinazo, Godella.

Como dijimos arriba, en el segundo estudio nos encontramos con la misma modelo de la anterior acuarela, luciendo ahora de perfil, la *Cabeza de valenciana* (II.124). De hecho, es otro estudio de una cabeza de perfil con el tocado típico compuesto por pintas o peinetas doradas sobre los moños. En un formato apaisado, la cabeza se ubica muy cerca del margen izquierdo de la hoja, sobre la que también se observa un garabateado dibujo a lápiz. Una acuarela elaborada mediante los mismos entintados, ya desarrollados en su previa adaptación a la posición de tres cuartos, salvo en el entintado ocre amarillo que completa las peinetas del tocado.



Joaquín Agrasot. *Retrato de valenciana*, 1902. Acuarela sobre papel. Propiedad particular.

Estos ejemplos de trabajo simplificado y acertada modulación cromática rememoran algunas manifestaciones al agua de Joaquín Agrasot sobre el mismo arquetipo. Tal es el caso de la acuarela de un *Retrato de*

valenciana, claramente de concepción más contenida y clásica, comparada con estos ejemplos pinazianos cargados de registros modernos.



Il.125. Ignacio Pinazo. *Retrato de perfil y busto de valenciana*, hacia 1880. Lápiz y

tinta negra sobre papel continuo, 14 x 9 cm. Cuaderno de dibujo nº 40. Casa Museo Pinazo, Godella.

Registros, que cobran un sentido más vehemente, en la interesante tinta negra sobre del *Retrato de perfil y busto de valenciana* (Il.125). Nos referimos, como acabamos de anunciar, a un tercer estudio parcial, en esta ocasión completamente monocromo. Así, aprovechando la mitad izquierda de una hoja, sobre la que el mismo artista había realizado el dibujo de un calzado femenino, se inscriben, próximas del margen izquierdo del soporte, dos poses diferentes de la misma cabeza, explicadas mediante un acendrado trazado en varias modulaciones de grises. La situada en la sección superior nos desvela el poder sugestivo de un inteligente juego entre la técnica del lavado y la opacidad de los efectos de la tinta. A este propósito responde el firme perfilado del rostro de perfil clásico, así como las facciones demarcadas por los fuertes toques de tinta negra, una visión de la valenciana como prototipo regional que aquí desgaja un claro sesgo expresionista. Por el contrario, en el estudio frontal de la misma cabeza, un entintado gris muy desleído hace brotar la destilada faz de la modelo sin fisonomía, cediéndole todo el protagonismo a los intensos acordes grises que se

conjugan con las reservas del blanco del soporte, para pincelar el tocado y la imponente “manteleta” sobre sus hombros.



Il.126. Ignacio Pinazo. *Valenciana*, hacia 1880. Lápiz y acuarela sobre papel continuo. 14.5 x 8.5 cm. En el margen derecho de la hoja: "LOS DESHEREDADOS". Cuaderno de dibujo nº 44. Casa Museo Pinazo, Godella.

Durante el presente análisis de acuarelas, lavados, aguadas y tintas, nos estamos percatando de que Pinazo no tenía un sistema fijo de trabajo, pues adaptaba la combinación de las tintas, las reservas del papel y el dibujo según las necesidades de la composición, una cuestión trasladada en esta ocasión a los soportes, como podemos comprobar en la curiosa acuarela de una *Valenciana* (Il.126). Es decir, se trata de un estudio a la acuarela realizado sobre una entrada en la que aparece impreso, sobre el margen derecho del papel, el título de *Los Desheredados*. De hecho, es una acuarela de despliegue cromático tan limitado que podría confundirse con una aguada. Tres son los entintados con los que se completa el dibujo a lápiz de esta valenciana en la acción de ponerse, o, quizá quitarse una “arracada” (pendiente). De este modo, se presenta a una joven de medio cuerpo, ataviada con la típica “manteleta” y camisa frente a un fondo lavado de color sepia intenso con toques grises, el mismo con el que el artista diseña a punta de pincel las facciones de la modelo, explica el moño y completa algunos de los elementos del vestuario como los puños y algunos detalles de la

“manteleta”; conjunto animado con un entintado amarillo oscuro que completa la peineta y las mangas de la camisa de la joven retratada.



E. Gateau. *Pareja de Valencia*,

1875. Fotografía. Momentos (1864-1916) Valencia en la época de Ignacio Pinazo. Exposición Bancaixa, Valencia, 2001.

En las acuarelas sobre una *Valenciana sentada* y otra *Valenciana haciendo labor* (II.127 y 128) se revela una popular y veraz estampa, que entronca con el enfoque de las fotografías de la época, como por ejemplo alguna de las instantáneas realizadas por el fotógrafo E. Gateau¹¹⁵. También sabemos que en el álbum perteneciente a la familia de Pinazo se encuentran algunos retratos de modelos que posaron para el pintor, además de otras fotografías que, al parecer, éste coleccionaba a modo de base documental y posible fuente de inspiración; algo muy común en todos los artistas de su época¹¹⁶. Pero curiosamente, la opinión de Pinazo sobre el uso de la fotografía parece indicar que éste no abusaba demasiado de este tipo de fuente, pues simplemente prefería pintar, según sus propias palabras, “el espíritu de su época”:

(...) la fotografía achica el arte. Hoy la mayor parte de los cuadros son hechos para traducir efecto fotográfico, de modo que resultan más así que en el original, (...) tanto algunos se valen de ella que hacen del arte industria

¹¹⁵ Véase Monzó, José Vicente: op. cit., pp. 4-6.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 5.

(...) y los grandes premios suelen ser adjudicados a los lentes fotográficos y no a los grandes ojos del artista¹¹⁷.



II.127. Ignacio Pinazo. *Valenciana sentada*, hacia 1880-1889. Acuarela sobre papel de grano fino, 34,5 x 24,7 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

En realidad, Pinazo consigue en estas dos acuarelas desprenderse del efecto artificioso de la pose, del que adolecen este tipo de ejemplos fotográficos apostando, en la mayoría de los casos, por la naturalidad del improvisado gesto, verdadero movimiento orgánico de estas composiciones al agua. De esta impresión, se responsabilizan los someros trazos que perfilan las siluetas de las valencianas, sentadas de frente y perfil, con las piernas cruzadas, sujetando cada una su cesta de mimbre. Diseño al que se van añadiendo varios entintados, que engarzan con la luminosa consistencia irradiada desde la claridad del tono del papel. De esta manera, los colores estallan con primitiva frescura, sobre todo, en los estampados del mantón de Manila y en el “devantal” (delantal) de la primera modelo, completados por



II.128. Ignacio Pinazo. *Valenciana haciendo labor*, hacia 1880-1889. Acuarela sobre papel de grano fino, 26 x 18 cm. Propiedad particular.

¹¹⁷ *De la ignorancia en el arte*: Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Leído en la sesión inaugural del curso 1896-1897, celebrada el 4 de octubre de 1896. Publicado en *Archivo de Arte Valenciano*, n° 1 en 1915. Citado en Pérez Rojas, Francisco Javier, 2005, pp. 278 y 279.

varios entintados entre los que destacan los colores verde, carmín y azul. El rostro de esta joven se resuelve a través de tonalidades cálidas, a las que se unen unos cuantos entintados más oscuros para la elaboración del peinado formado por un solo moño con las dos “agulles” (agujas) y la peineta, a diferencia de la valenciana de la segunda acuarela cuyo tocado está compuesto por tres moños; dos ruedas en los lados y una más grande detrás. En este aspecto, dicha modelo sostenida por un lavado de atmósfera gris, con la cabeza baja, como sumida cosiendo el apuntado pedazo de tela que aferra con sus manos, luce un traje regional esmerado con una gama cromática más suave de entintados rosas y verdes ocres tratados con un aire de irrefragable poesía plástica.



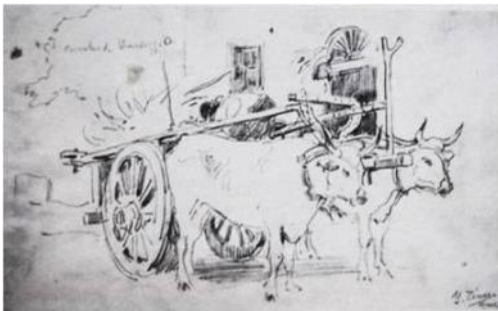
II.129. Ignacio Pinazo. *Campesino y bueyes*, hacia 1877-1880.
Lápiz y lavado gris sobre papel fino, 10.5 x 13.3 cm. En el ángulo inferior derecho: "Pinazo". Casa Museo Pinazo, Godella.

Durante la segunda mitad del siglo XIX los asuntos relacionados con los animales de carga, eran un tema bastante común que se compenetraba con las directrices iconográficas de los ámbitos rurales. Y como en tantas otras recreaciones del mismo tema, se insistía en la dignificación del humilde campesino y su arduo trabajo. Pinazo viene a confirmar esta tesis con la aguada gris *Campesino y bueyes* (II.129), pues su interés personal por este tipo de producciones fue una realidad. Así lo indica la reproducción de un grabado, sobre unos *Agricultores de Cerdeña*, que pertenecía a su propia colección personal. A tal efecto, el pintor valenciano podría haber tenido en cuenta estos conocimientos documentales



Agricultores de Cerdeña. Reproducción de un grabado. Archivo familiar. Casa Museo Pinazo, Godella.

durante la gestación de esta composición. Es decir, la similitud en la disposición de la pareja de bueyes de esta reproducción con la del presente lavado es considerable. El *Campesino con bueyes* (II.129) de Pinazo está diseñado por una sola tinta diluida en diferentes valores grises, en cuyo procedimiento técnico se impone la ponderación gráfica y la modulación mesurada, en pos del carácter estructural de los elementos compositivos. A ello atienden los dos bueyes y los cuatro campesinos, que se distribuyen diagonalmente ante la fachada de una construcción rural, en la que se abren varios vanos semicirculares, ribeteados por dovelas de empedrado. Franja, en la que se demarca una tinaja sobre la reserva del papel en el margen inferior derecho de la composición, intensificándose en varios grados el entintado en el margen contrario, donde se ubica una especie de caja con un travesaño.



Ignacio Pinazo. *Carreta de Viarreggio*, hacia 1878. Grafito sobre papel. Propiedad Particular, Valencia.

Conocemos un dibujo firmado por Pinazo en Roma, al que éste añadió la inscripción de *Carreta de Viarreggio*, cuyo estilo emparenta con la obra que ha motivado este comentario. Es un apunte de grafito preciso y sobrio sobre una pareja de bueyes con una carreta, en el que los trazos limpios y firmes circunscriben los principales elementos de la composición. Características, que dotan a esta representación gráfica de una simplicidad monumental, cuya fuerza motriz emerge de la anatomía de los animales.



Il.130. Ignacio Pinazo. *Corral con carreta de caballos*, hacia 1880-1890. Acuarela sobre papel de grano fino, 24 x 34 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

La acuarela *Corral con carreta de caballos* (Il.130) nos propone otra interpretación de estos argumentos. Seis caballos con una carretilla se sitúan en un corral, donde al parecer se han detenido a recuperar fuerzas, dos de ellos beben agua de un abrevadero. La sección más luminosa de la composición, donde las reservas de la hoja entran en juego sin reparos, apunta el volumen del caballo del primer plano y el aguadero. Este ligero efecto contrasta con la densidad de la carreta, lavada por un entintado bistre y algunas pinceladas más oscuras, así como con el saturado colorido del celaje. Ciertamente, el cielo se convierte en el elemento primordial de esta obra, configurado en el espacio por lavados diagonales de tonalidades terrosas y azuladas. Jugosa modulación cromática, que logra explicar la espectacular impresión del efecto crepuscular en la caída de la tarde. Con la misma gama pero, esta vez, mediante un manchado más degradado, se formula el terreno sobre el que se disponen los caballos y el carro. Los cuatro animales del lado izquierdo del soporte quedan ensombrecidos por estos mismos efectos crepusculares; la cabeza del último y, el lomo y la crin, de su anterior están completamente ensombrecidos, dulcificándose este resultado en los dos primeros. Al igual que el segundo caballo de la mitad derecha de la hoja, éstos están provistos de un entintado azulado y las resonancias ambientales combinadas con las reservas claras del soporte. Podría decirse que esta acuarela de efecto aterciopelado, engarza los trozos sombra con las rítmicas inflexiones luminosas magistralmente. Además, en esta acuarela datable entre 1880 y 1890, detectamos un cierto parangón con los impactantes efectos atmosféricos de las creaciones de maestros ingleses como Turner y Constable.



Il.131. Ignacio Pinazo. *Caballo*, hacia 1877-1880. Aguada gris sobre papel fino agarbanzado, 9.1 x 11.2 cm. En el ángulo inferior derecho: "Pinazo". Casa Museo Pinazo, Godella.

Otra creación basada en un *Caballo* (Il.131) responde, como los anteriores ejemplos, a estos modelos basados en los animales de carga. El caballo de esta composición, emplazado en una especie de prado, se impone conformando una diagonal o eje divisor. Es así como el equino insertado en su entorno natural, se recorta frente a una empalizada a través de la que se entrevé una naciente perspectiva, trazada por unas hileras arboladas, moduladas mediante la sabia intensificación tonal de la escala de grises. La misma receta, en comunión con una perfecta articulación de los vacíos del papel, subraya la anatomía del caballo a la altura del lomo y, más vivamente: la quijada, el vientre y uno de los muslos del animal. Si bien, no es una de las apuestas más sugestivas del pintor valenciano, el resultado general de este dibujo lavado, se ajusta a una elección de convenido equilibrio gráfico entintado con medida.



Il.132. Ignacio Pinazo. *Un asno*, hacia 1877-1889. Aguada con toques de acuarela sobre papel de grano fino, 25 x 35 cm. Propiedad particular.

Un asno (Il.132) visto de perfil, acaso pintado en una alquería valenciana, está detenido en el umbral del portón de dicha

construcción rural quizás con la voluntad de salir al campo. Para expresar la morfología del animal, el diseño de la puerta y el área interior de la cuadra o caballeriza que lo alberga, Pinazo se decidió por unos entintados propios de la técnica de la aguada. Es decir, apenas alteradas por unas pinceladas verdosas y ocre, las tintas sepia y siena natural se fusionan en una heterogénea graduación de valores. Las sombras bastante densas del fondo de la composición crean una rotunda iluminación, sobre el despejado soporte de papel en formato horizontal. De este modo, se compendian los aspectos más destacados del tema en la parte central de la hoja.

Pinazo realizó más acuarelas en la que animales como los “mulos” intervenían en los argumentos de tales obras. Al respecto, tenemos noticia de una acuarela en paradero desconocido que estuvo expuesta en la papelería de Nicolás en 1876:

Estos días se halla expuesta en la papelería Nicolás, calle de Zaragoza, una acuarela del Sr. Pinazo que representa un maderero apoyado sobre la baranda del río Turia. En lontananza se divisan algunos mulos arrastrando los largos maderos que trae a Valencia la corriente del mencionado río. Los tonos de esta acuarela son bastante agradables, y en general está pintada con franqueza. Lo único que encontramos falto de gusto es el capricho del pintor de colocar la cabeza del tipo principal del asunto apoyada sobre uno de los pilones de la baranda, lo cual produce todo el efecto de un nimbo¹¹⁸.

¹¹⁸ Anónimo. *Las Provincias*, 31 de marzo de 1876, p. 2.

3. 9. Personajes Exóticos.



II.133. Ignacio Pinazo. *Moro de guardia*, 1878. Acuarela sobre papel de grano fino, 39.2 x 22.4 cm. En el ángulo inferior derecho: "Y. Pinazo/1878". Casa Museo Pinazo, Godella.

Pocas son las veces en las que Pinazo incluyó los asuntos orientales en su repertorio, a diferencia otros acuarelistas expertos en el tema. Sin embargo, cuando lo hizo empató en pericia con los mejores especialistas del género. Uno de los mejores ejemplos que nos confirman esta cuestión, es la acuarela *Moro de guardia* (II.133) realizada por el artista valenciano en 1878 durante su permanencia en Italia. En la acuarela se manifiesta un personaje de mirada cabizbaja que, ataviado con turbante blanco y chilaba, sujeta por el cañón una espingarda apoyada en el suelo. Este arquetipo de moro armado, fue introducido por Fortuny en varias de sus acuarelas, como la de un *Árabe armado en una mezquita*. No obstante, este ejemplo fortuniano carece del refinamiento de la acuarela de Pinazo. Ya que el pintor valenciano es capaz de ejecutar un ejercicio virtuoso y a la vez aplicar la pureza de la acuarela, a través del sincopado conjunto de los vacíos más claros del soporte y un lavado ocre modulado, apenas alterado, por las gamas cromáticas que revelan la chilaba, el turbante y la espingarda del moro. La figura del hombre barbado, en una posición algo sesgada se presenta frente a un lavado de atmósfera, sobre el que se proyecta la sombra parcial de su silueta a través de un



Mariano Fortuny. *Árabe armado en una Mezquita*, 1870. Acuarela sobre papel. Propiedad particular.

largo e hidratado entintado negro. A estos efectos incorpóreos y a la vez majestuosos, se ensambla a través de varias pinceladas, una combinación cromática de tonos rojizos, verdes y azules sobre la prenda estampada ligada al cuerpo del modelo.



Geishas. Acuarela sobre papel. Archivo familiar. Casa Museo Pinazo, Godella.



Geisha. Pintura sobre tela. Archivo familiar. Casa Museo Pinazo, Godella.



Geisha. Ilustración japonesa. Archivo familiar. Casa Museo Pinazo, Godella.

Pinazo adquirió en Italia una serie de reproducciones donde aparecen unas *Geishas*. Son dos ilustraciones japonesas, una pintura sobre tela y una acuarela. Imágenes que demuestran la consideración del maestro valenciano por la cultura y arte nipones.



Il.134. Ignacio Pinazo. *Mujer vestida de japonesa*, hacia 1880-1890. Acuarela sobre papel de grano fino, 25.9 x 18.2 cm. En el ángulo inferior derecho: "Y. Pinazo". Casa Museo Pinazo, Godella.

Contando con estas muestras, materializó su propia percepción del asunto en una *Mujer vestida de japonesa* (Il.134), sin duda una de sus mejores composiciones, que podría datarse entre 1880-1890. Se trata de una de las acuarelas más expresivas en cuanto a la extrema fluidez de la pincelada y los trozos mancha, a la par con el sentido rítmico de las contadas reservas del

papel y los entintados negros, bistre, siena y azules. Este tratamiento contribuye en la animación de la figura femenina de perfil, en contraste con las reservas constructoras del soporte. A ello atienden la pieza frontal del vestido, a su vez rematado con un entintado rosado, y el farolillo, del que nacen unas cortas y finas pinceladas de color bistre, explicando los destellos de luz proyectados por el mismo. Como podemos comprobar, la modelo elegida por el pintor es una mujer de rasgos occidentales que posa provista de un candil, y cuyo tocado se compone de una serie de vistosas agujas con punta de esfera en un moño alto.



Il.135. Ignacio Pinazo. *Mujer vestida de japonesa*, hacia 1880-1890. Plumilla, tinta negra y sepia sobre papel continuo. Cuaderno de dibujo nº 88. Casa Museo Pinazo, Godella.

A uno de los dibujos del cuaderno número 88 de Pinazo, corresponde otra interpretación de una *Mujer vestida de japonesa* (Il.135). La modelo, en una pose menos inclinada que la de su homónima a la acuarela, también sostiene un farolillo. Diseñada a través de la plumilla, tinta negra y sepia, el dinámico estilo del fino rayado de líneas paralelas cruzadas entre sí, así como la sugestión coloreada de las manchas de tinta, conciertan un equilibrio entre lo gráfico y lo pictórico de un atractivo incuestionable en esta composición.

Como dijimos, Pinazo volvió a España para quedarse definitivamente en 1881, momento a partir del cual su faceta artística, al tiempo que la docente, continuaron cosechando éxitos. Premiado tanto en exposiciones locales como nacionales de pintura a lo largo de su experiencia vital, el pintor fue Nombrado en 1884 profesor sustituto de colorido por la Academia de Bellas Artes de San Carlos

de Valencia y profesor auxiliar de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid en 1889. Solo un año después de su labor didáctica, mientras seguía produciendo acuarelas, Pinazo también decoró el salón de la casa de Salvador González Gómez en la avenida de Navarro Reverter de Valencia¹¹⁹. Período, durante el cual, ejecutó otro tipo de *Mujer con vestido oriental* (Il.136) a la acuarela.



Il.136. Ignacio Pinazo. *Mujer con vestido oriental*, 1890. Acuarela sobre papel de grano fino, 22.2 x 14 cm. En el ángulo inferior izquierdo: "Y.Pinazo/1890". Casa Museo Pinazo, Godella.

Emplazada frente a un suave lavado de atmósfera, la joven protagonista de esta acuarela también es de origen occidental. La modelo de expresión algo desencantada, adquiere una pose algo ladeada con el rostro prácticamente de perfil, ataviada con un exótico atuendo largo hasta los pies, complementado por un tocado del mismo tejido atado bajo su barbilla. Las tonalidades frías y cálidas se dosifican, a través de un certero pincelado en vertical, en aras de la indumentaria de la mujer. Una receta propia de una acuarela de gusto formalista y contención en los efectos de los entintados, así como de las reservas constructoras del soporte.

¹¹⁹ Don Salvador González Gómez también decora el salón de su casa en la Avenida de Navarro Reverter con un lienzo que ocupa todo el techo y enmarcado por una gruesa moldura. Las paredes están tapizadas con una tela de color azul plomo, tono tranquilo que lleva la atención hacia la obra de Pinazo (1890) Véase González Martí, Manuel: op. cit., p.163.



Il.137. Ignacio Pinazo. *Hombre de perfil*, hacia 1880-1890. Acuarela sobre papel de grano fino, 15.5 x 11.2 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

Sin ser un prototipo asiático, sí profesa cierto exotismo, un *Hombre de perfil* (Il.137) que origina otra acuarela de impresión inacabada, en la que Pinazo prescindió de los elementos disuasorios del motivo principal. Se trata de un estudio masculino de indumentaria, en el que las piezas principales son la casaca y la cinta que circunda la cabeza del modelo a la altura de su frente. A estos elementos atienden el entintado púrpura, mediante el que se completan el tejido de la casaca y la cinta, piezas todavía más precisadas a través de las modulaciones grises, que detallan los puños, la solapa y los botones de la chaqueta color púrpura, así como el estampado del adorno de la cabeza. En definitiva, esta figura de perfil elaborada sobre la claridad natural de la hoja, podría representar un personaje uniformado. Sin embargo, tanto el pintoresco tocado encajado en la cabeza del modelo, como el delgado hilo preso por su mano izquierda, podrían desvelar la identidad de un titiritero o feriante.

3. 10. Flores, animales e insectos

La representación de las flores y motivos vegetales como género pictórico autónomo tuvo lugar a finales del siglo XVI. A más de que el incontestable protagonismo que las plantas ornamentales adquirieron en este tipo de pinturas, no puede eximirse del progresivo interés por conocimiento botánico que se experimentó en Europa. Tanto los motivos florales como vegetales son toda una fuente ilimitada de inspiración, pues el interés que han ocasionado en los artistas de todas las épocas se ha declarado de formas muy diversas, manteniéndose inmutable hasta nuestros días.



Il.138. Ignacio Pinazo. *Estudio de vegetación*, hacia 1880-1890. Acuarela y lápiz sobre papel continuo, 14 x 9 cm. Cuaderno de dibujo nº40. Casa Museo Pinazo, Godella.

Sobre esta cuestión, Pinazo confiaba más en su experiencia directa con la naturaleza, que en cualquier fórmula académica. Como era habitual en un pintor vocacional como él, tomar apuntes al vuelo se convertía en una de las actividades más íntimas y libres. Tal es el caso de uno de tantos apuntes del natural del artista, que en este caso es un *Estudio de vegetación* (Il.138). Esta es una acuarela concebida *alla prima*, de la que asoma una intuitiva traza y varios entintados verdes con toques maestros de tinta negra, roja y carmín claro, acomodados sobre sincopados rayados del lápiz. De este modo, se produce una comunión entre la forma, la luz de las reservas del papel y el color.



II.139. Ignacio Pinazo. *Trepadora de campanillas*, hacia 1880-1890. Acuarela sobre papel de grano fino, 32.5 x 21.2 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

Pinazo parece seguir penetrando en los arcanos asiáticos, en la acuarela sobre una *Trepadora de campanillas* (II.139), del mismo modo que sigue adscribiéndose a la pureza de la técnica de la acuarela, pues en muy contadas ocasiones se decide por una técnica mixta. Ello se cristaliza en esta manifestación al agua, donde una trepadora de campanillas cruza la superficie diagonalmente. Una visión de la que se desprende algún resabio, de aquel sabor tan particular de los pintores chinos de flores pues, como éstos, el artista valenciano también parece mover el pincel y la muñeca sin tensión, igualándoles en la maestría de la línea y el sentido del ritmo. De igual manera, los delicados entintados morados, violetas, verdes y azules, parecen flotar en la superficie hasta posarse sobre las estructuras de las campanillas y las hojas; para inmediatamente transfigurar su degradado rastro como en un soplo de aire.



II.140. Ignacio Pinazo. *Tres gatos*, hacia 1880-1890. Acuarela sobre papel de grano medio, 13 x 23.1 cm. Colección del IVAM, Valencia.

En un animal doméstico como el gato, Pinazo encontró el perfecto aliado para algunos de sus improvisados apuntes del natural. A tal objeto responden las acuarelas *Tres gatos* (II.140) y *Un gato* (II.141). Dos apuntes que bien podrían haber servido al pintor, como referencia para sus obras maestras en las que se insertan esta especie de animales. En el caso de la primera acuarela, elaborada sobre un tipo de papel más poroso y grueso, de textura granulada. Esta composición consta de tres gatos pequeños sobre una superficie vegetal, traducida por una serie de entintados de gama verdosa, apenas rotos, por un color bistre y toques de tinta negra. Con la justa carga de agua se encaja la posición sedente de los felinos para, finalmente, reservar los vacíos blancos, traductores de la corporeidad de estos animales jaspeados.



Un gato. Fotografía de la colección del archivo de la Casa Museo Pinazo, caja 11. Godella.



II.141. Ignacio Pinazo. *Un gato*, hacia 1880-1890. Acuarela sobre papel de grano medio, 10.3 x 15.5 cm. Casa Museo Pinazo, Godella.

Se impone una sensación más jugosa y fresca, en la segunda acuarela de un gato blanco de perfil. Una serena visión,

gracias a los ricos entintados de gamas terrosas y tonalidades pardo-azuladas, cuyos profundos modulados parecen agitar las fuerzas elementales de la naturaleza y el aire. Así, se ordenan ocupando la parte inferior y el fondo de la composición, frente a la que se recorta el mamífero. Masas acuosas que hermanan, a su vez, con los escogidos puntos de luz y actúan como contrapunto del resplandeciente juego entre las reservas blancas de la hoja y los lavados transparentes de color, basados en las entonaciones ambientales que involucran la anatomía y el gesto del animal.



Il.142. Ignacio Pinazo. *Mariposas*, hacia 1880. Acuarela sobre papel de grano medio, 27.1 x 34.6 cm. En el reverso: "acuarela de mariposas pintadas por mi buen padre y maestro, Ignacio Pinazo Camarlench en Roma (seguramente por el año año 1880 en Roma)Godella Julio 1967. Ignacio Pinazo M." Casa Museo Pinazo, Godella.

Hacia 1880 Pinazo debió de ejecutar una acuarela basada en la elaboración de unas *Mariposas* (Il.142). Pues en el reverso de la misma se encuentra una anotación aclaratoria sobre su datación, escrita por su hijo Ignacio Pinazo Martínez: "acuarela de mariposas pintadas por mi buen padre y maestro, Ignacio Pinazo Camarlench en Roma (seguramente por el año 1880 en Roma) Godella Julio 1967. Ignacio Pinazo M."

Esta acuarela es un ejercicio de precisión decorativa que entronca con la tradición de los estudios entomológicos. Pero como viene siendo habitual en el pintor valenciano, el motivo de esta creación al agua podría haber servido de preparación o estudio previo, en pos de una serie de óleos que incluyen este tipo de insectos. *La primavera (retrato de María Jaumandreu)* y *Cazando mariposas*, son dos de los ejemplos más bellos. En esta interesante acuarela podemos



Ignacio Pinazo. *Cazando mariposas*, hacia 1883. Óleo sobre lienzo. Propiedad particular, Granada.

observar a trece mariposas de varios tamaños y colores, diseñadas mediante un infalible dibujo y distribuidas sobre el fondo desnudo del papel. De esta manera se reduce la naturaleza esencial del objeto y son acentuados, mediante varios entintados de color, los puntos más relevantes de estos insectos lepidópteros. A ello, responden las tinturas que bañan y recluyen los vacíos de las alas de estas mariposas, a través de varios colores como el negro, azul, rojo y amarillo.



Un perro, Roma. Fotografía de la colección del archivo de la Casa Museo Pinazo, caja 11. Godella.

El perro está unido al ser humano desde hace siglos como animal de compañía, siendo motivo de inspiración artística desde tiempos inmemorables. Velázquez pintó al mejor amigo del hombre en *Las Meninas*, y de Goya se dice que fue uno de los mejores pintores de perros (*Perro semihundido*). También los impresionistas como Monet y Degas pintaron a los canes en el paso

del campo a la ciudad, o viviendo cómodamente junto a sus familias. Son abundantes las obras de arte dedicadas a los perros.



Il.143.Ignacio Pinazo. *La Perrita Falli*, hacia 1880-1990. Lápiz y toques de tinta marrón sobre papel continuo. En el ángulo inferior derecho: "La perrita "Falli"/Y.Pinazo". Propiedad particular.

En cuanto a Pinazo, conocemos un interesante dibujo sobre este tipo de animales que incluye una anotación, manuscrita por el propio artista, con la denominación de “La perrita Falli”. El compendiado dibujo de contorno, con apenas unos toques de tinta marrón, dan vida a *La Perrita Falli* (Il.143). El pintor valenciano demuestra su destreza para los apuntes rápidos, en el hecho improvisado de dibujar del natural a este pequeño canino del que subraya con los entintados su tronco, cabeza, patas y cola.

3. 11. Estudio de indumentaria, retratos y escenas del hogar.



Il.144. Ignacio Pinazo. *Estudio de indumentaria*, hacia 1880-1881. Lápiz y acuarela sobre papel, 14 x 9 cm. Cuaderno de dibujo nº40. Casa Museo Pinazo, Godella.

La acuarela es de nuevo empleada por Pinazo en un *Estudio de indumentaria* (Il.144) sobre un vestido femenino, quizá infantil, debido a su pequeña talla o dimensión. Nos volvemos a encontrar con un dibujo a la acuarela que forma parte de un pequeño cuaderno de dibujo. En este sentido, la economía de medios, mediante la que se ha creado esta obra, nos despeja cualquier duda al respecto. A ello responden la armonía entre los contornos limitados por el lápiz y el volumen policromado del vestido, cuyo cromatismo se tonifica gracias a la luminosidad del fondo blanco del papel. A este propósito, se han consignado varios entintados que completan el diseño de la indumentaria como el azul marino que rellena la estructura de las mangas, el siena natural del vestido, el bermellón del bolsillo y el de la parte inferior del traje. Otro detalle que llama la atención es un croquis a lápiz, que ocupa el espacio en el que deberían estar los pies de la modelo ausente, de una especie de calzado probablemente masculino debido a su gran tamaño comparado con el estudio de indumentaria que nos ocupa. No nos sorprende que se mezclen diversos dibujos en un folio, aparentemente, distribuidos sin orden ni concierto, en muchas ocasiones en aras de futuras obras pictóricas. Ya que viene siendo algo habitual hallar esta praxis en los cuadernos de dibujo, tanto de Pinazo como de otros artistas.

La imagen de la mujer inmersa en un relajado contexto familiar o privado, es uno de los temas más constantes del repertorio pinaziano. Por lo que el espíritu e iconografía de este tipo de retratos de carácter doméstico son tan intimistas, del mismo modo que acontece con los de los hijos del pintor.

En cuanto al retrato en Pinazo, Manuel González Martí alegó que era su fuerte:

(...) su fuerte es el retrato, con consciencia habilísima e íntimos bríos, pinta cabezas, y en ellas subordina la factura al delicioso empeño de dotarlas de individualidad poderosa; las luces, las sombras y reflejos, cuanto pueda ayudar a expresar el conjunto, con nimio instinto aplica y el asombroso parecido se evidencia con el carácter fiel del retratado¹²⁰.

Si bien Pinazo dominaba todos los géneros artísticos que se planteó cultivar, como retratista fue uno de los mejores, siendo reconocido en el ambiente oficial. Sin embargo, cuando se trata de retratar a los seres de su entorno más cercano, en actitudes y gestos cambiantes, nos topamos con un artista al margen de los gustos más conservadores, quien imprime en estas creaciones más personales su esencia más pura y fuerza innovadora.



II.145. Ignacio Pinazo. *Costurera y lectora*, hacia 1872-1889. Grafito, plumilla, tinta negra y parda sobre papel continuo ahuesado, 28.8 x 20.6 cm. Cuaderno italiano de dibujo A-49. Propiedad particular, Madrid.

Los dibujos de una *Costurera* y *lectora* (II.145) con un libro entre las manos, dividen la hoja de un diseño a plumilla y tinta, en dos mitades diferenciadas. En formato horizontal y encerrada en un rectángulo, se encuentra una modelo sentada en un banco, cuyo torso

¹²⁰ González Martí, Manuel: op. cit. pp. 38 y 39.

semioculto por una mancha de tinta apenas nos deja percibir que se encuentra leyendo. Por el contrario, el diseño de una mujer de perfil cosiendo, frente a un costurero y el dibujo de un perro durmiendo a sus pies, es de una indiscutible claridad técnica. Perfectamente planteado este diseño, la articulación de los trazos de plumilla paralelos, que explican las rayas del vestido largo de la costurera, dan cabida a la reserva clara del papel para delimitar el delantal. El prolijo plumeado que precisa al animal es igualmente un rasgo personal de la mano de Pinazo en el arte de la pluma y la tinta. La modelo es la misma en ambos retratos y creemos que se trata de su esposa.



Il.146. Ignacio Pinazo. *Mujer cosiendo*, hacia 1873. Pluma y tinta negra sobre papel continuo ahuesado, 16.5 x 11 cm. En la franja inferior sobre la tela de costura: "73". Cuaderno de dibujo nº 82. Casa Museo Pinazo, Godella.

Como hemos comprobado, entre 1873 y 1874 se inscriben varios dibujos de Pinazo ejecutados a plumilla y complementados con una tinta, habitualmente, de color gris. Mediante esta misma técnica también se produjo otra costurera o *Mujer cosiendo* (Il.146). Se trata de una mujer sentada de perfil, cosiendo una pequeña tela en el lado derecho de la composición. Este es un dibujo en el que podemos observar varios tipos de trazado, a través de los cuales, se ajustan los detalles principales de la modelo y se componen las dos cabezas infantiles del segundo plano en lado izquierdo de la hoja. Esta franja contiene un lavado de tinta, con un tono más intenso, que circunscribe a la figura del primer plano, cuyo atuendo se ha completado con una tonalidad más clara. Así, se

potencia el protagonismo de la costurera que, a su vez, se convierte en el único foco de luz del conjunto, fruto de la reserva del soporte. Como en el dibujo anterior, la mujer concentrada en su tarea y convertida por Pinazo en una modelo improvisada, podría ser su propia esposa.



Il.147. Ignacio Pinazo. *Mujer sentada*, hacia 1872-1880. Pluma y tinta negra sobre papel, 26.5 x 17 cm. Cuaderno de dibujo nº 65. Casa Museo Pinazo, Godella.

La misma *Mujer sentada* (Il.147) de perfil en un sillón, aparece en el primer y segundo plano, de una nueva composición gráfica con tinta negra. No obstante, no se trata de una duplicación, sino de dos opciones diferentes. La primera mujer se muestra con las manos juntas sobre su regazo, y la segunda sitúa su mano izquierda sobre su propia cabeza, con el brazo en alto. A parte del lavado gris que acuerda una sombra, tras la cabeza de la modelo del primer plano, varios entintados completan los vacíos de la estructura del sillón y parte de la falda de la misma figura, exaltando el infalible dibujo vigorizado por algunos trazos de plumilla.



Il. 148. Ignacio Pinazo. *Mujer leyendo*, Plumilla y tinta marrón sobre papel avitelado ahuesado, 30.8 x 216 cm. Cuaderno italiano de dibujo B-76, hacia 1872-1889. Propiedad particular, Madrid.

Dos diseños a plumilla, basados de nuevo en la misma modelo, son el motivo fundamental de un estudio de una *Mujer leyendo* (Il.148). Ambos dibujos parten de una primitiva reflexión que se ha

llevado a cabo con ensayos parciales, como así se registra en esta hoja. A ello atiende este dibujo de una mujer que lee un libro sentada en una silla, al lado de su equivalente versión, en la que la figura femenina está desprovista del mismo. Adyacente a esta imagen se incluye el detalle de una mano de considerables dimensiones, y otra más pequeña que parece manipular las hojas de un libro. La tónica general, en cuanto al estilo técnico se refiere, atiende a la organización de cortos trazos paralelos, tanto rectos como oblicuos, sin apenas entrelazarse entre sí. Esta uniformidad general conquistada con este sistema, se rompe debido a la desordenada y complicada traza, del apunte que surge a la derecha del tema principal.



Il.149. Ignacio Pinazo. *Estudio de diferentes personajes*, hacia 1872-1889. Plumilla y tinta negra sobre papel continuo ahuesado, 28.7 x 20.6 cm. Cuaderno italiano de dibujo A-47. Propiedad particular, Madrid.

Aprovechando toda la hoja, el *Estudio de diferentes personajes* (Il.149), tanto femeninos como masculinos, han sido creados en desiguales actitudes y poses. El dibujo de la dama y la campesina sedentes, así como el retrato de una mujer leyendo, presentan en la técnica de la pluma y la tinta recetas semejantes a las de los dibujos precedentes. Pues, aunque no nos informan de una equivalente vía narrativa, estas tres figuras sí registran un idéntico estilo por medio de la plumilla en rayas paralelas zigzagueantes y por el veraz detallismo de las facciones de las modelos. Las hojas de los cuadernos de dibujo de Pinazo a veces sugieren el efecto de un inquietante y atractivo collage con la superposición de realidades de tipos humanos de lo más variado y hasta dispar. Un turbador contraste entre la excelente plumilla de la campesina -con el pañuelo anudado a la cabeza -, la mujer que está concentrada leyendo un periódico que identificamos con su mujer Teresa, y ese otro retrato de la misma sentada en una silla con el cuerpo de frente y la cabeza de perfil, vestida con traje

de calle y cubierta con una capa. A todo ello hay que sumar los otros estudios concentrados en el rostro de perfil, o las siluetas interrumpidas de cuerpos de campesinos y hombres de ciudad.



Il.150. Ignacio Pinazo. *Mujer con niño*, hacia 1872-1889. Grafito, plumilla y tinta negra sobre papel avitelado ahuesado, 30.7 x 21.6 cm. Cuaderno italiano de dibujo B-47. Propiedad particular, Madrid.

En dos dibujos de presto trazado con toques de tinta sobre una *Mujer con niño* (Il.150), uno realizado en el sentido horizontal del papel y su homónimo en el vertical, se representan a una modelo sentada con un niño en brazos. Desde una libertad ordenada, las trazas van ajustando el modelado de las figuras, tanto apretando como rompiendo los rayados paralelos, para cumplir con los objetivos descriptivos de la composición. Tal vez, Pinazo utilizó como modelos a Teresa y Pepito, de la misma manera que hizo en otros dibujos de la misma índole. Como ya se ha indicado, en 1879 nació en Roma José Pinazo Martínez, primogénito de Ignacio Pinazo y Teresa Martínez Monfort. Un acontecimiento íntimo y familiar, muchas veces inmortalizado por el pintor valenciano en sus cuadernos de dibujo, expresando una imagen de la maternidad extraordinariamente sutil y refinada que denota los avances del artista en Roma.



Il.151 . Ignacio Pinazo. *Mujer con niño*,
hacia 1879-1881. Plumilla , tinta negra y
lápiz sobre papel continuo. En el mar-
gen superior de la hoja, a lápiz: "73".
Cuaderno de dibujo nº44. Casa Museo
Pinazo, Godella.

En los cuadernos de dibujo número 44 y 71 de Pinazo, se reitera el mismo motivo de una *Mujer con niño* (Il.151 y 152), en dos dibujos con plumilla y tinta. En el primero (Il.151) de ellos, la figura femenina se encuentra sentada de perfil abrazando al niño con gran ternura, quien dirige la mirada hacia el espectador. Los entintados se concentran, en mayor medida, en el retrato infantil y femenino, pues los trazos de la plumilla se encargan de apuntar el diseño general que expresa el volumen del cuerpo de ambos modelos.

En el segundo dibujo (Il.152) las dos figuras denotan menos monumentalidad, pues no ocupan casi todo el espacio de la hoja, al incluirse un tercer niño en la composición ubicado en un plano secundario. Se trata de un niño de mayor edad que la criatura que sostiene en sus brazos la mujer sentada en posición frontal. En esta ocasión la técnica utilizada vuelve a repetirse, pues las manchas de tinta se desarrollan en los retratos más detallados de los modelos, para con los rayados de la plumilla dibujar, a modo de croquis, una ligera sugerencia de la corporeidad y el atuendo de estos personajes.



Il.152. Ignacio Pinazo. *Mujer con niño*, hacia 1879-1881. Plumilla, tinta negra y lápiz sobre papel continuo. En el margen superior izquierdo, a los pies de un dibujo de un puerto, a lápiz: "Enamorados/Venecia". En el margen derecho de la hoja, a lápiz: "73". Cuaderno de dibujo nº 71. Casa Museo Pinazo, Godella.

En las dos manifestaciones gráficas con toques de tinta (Il.151 y 152), tanto el niño como la mujer retratada, pueden identificarse de nuevo con Teresa y Pepito, si tenemos en cuenta que Pinazo realizó bastantes dibujos del mismo estilo entorno a este entrañable suceso familiar. Es así que en distintas páginas de estos cuadernos el pintor valenciano dibujó la maternidad de Teresa acostada con su hijo, sentada junto a él o cogiéndolo en brazos.



Il.153. Ignacio Pinazo. *Figura acostada*, Roma 1879. Plumilla, y tinta negra sobre papel de acuarela de grano medio, 30.3 x 21.3 cm. En el ángulo inferior izquierdo, a pluma, tinta negra: "Ignacio Pinazo/Roma 1879". Cuaderno italiano de dibujo B-61, hacia 1872-1889. Propiedad particular, Madrid.

A uno de los cuadernos italianos de dibujo de Pinazo, corresponden una *Figura acostada* (Il.153) y *Mujer durmiendo*

(Il.154). Frente a un generoso barrido de aguada surge la *Figura acostada* (Il.153), por cuya angulosa silueta, se intuye una anatomía femenina tendida de perfil sobre una apuntada cama con una almohada, cubierta por una especie de sábana o manta. De hecho, de entre todos los dibujos de mancha analizados en los cuadernos de dibujo de Pinazo, el que nos ocupa es una de las aguadas más puras. Jugando con los vacíos del papel y sin un entramado subyacente a lápiz, el maestro valenciano abordó directamente el dibujo, a base de trazos de plumilla, transparencias emborronadas, y entintados más opacos distribuidos sabiamente. Con ello, estableció un diálogo entre la serena simplicidad monumental de la composición y la impronta expresionista de la mancha. En lo referente al motivo tratado, no podemos obviar su vínculo con los dibujos elaborados en 1879, relativos a la esposa e hijo del pintor.



Il.154. Ignacio Pinazo. *Mujer durmiendo*, Roma 1889. Plumilla y tinta marrón sobre papel verjurado, 30.8 x 21.5 cm. Filigrana papelera: "M N" y debajo un ramo de muérdago en forma de media luna. En el ángulo superior derecho de la hoja, a lápiz: "YPinazo/Roma 1889". Cuaderno italiano de dibujo B-74, hacia 1872-1889. Propiedad particular, Madrid.

Acostada de lado sobre una blanda superficie o colchón, la modelo del siguiente dibujo se encuentra durmiendo plácidamente. Colocada de frente al espectador, podemos apreciar la relación de los cortos trazos de plumilla, que componen las serenas facciones de esta *Mujer durmiendo* (Il.154), así como las cimbreantes líneas de contorno que explican su anatomía. La misma receta y algunas manchas de tinta, sirven para proponer la oronda base sobre la que descansa la protagonista, así como para formular su grácil atuendo. En muchas ocasiones Pinazo nos ha regalado este tipo

de imágenes de una franqueza asombrosa, seguramente tomadas del natural en un grato ambiente pertinente a su universo vital.

3. 12. Notas biográficas.

1849

Hijo de Ignacio y Esperanza, y segundo de cinco hermanos – por orden de edad: Vicente, Ignacio, Antonio, Francisco y Mercedes -, Ignacio Pinazo Camarlench nace el 11 de enero, a las diez de la mañana, en el seno de una familia de modestos artesanos propietarios de un pequeño comercio – una tiendecita donde se vendía de todo -, en su casa de la calle Morvedre – posteriormente calle Sagunto -, situada en el arrabal más populoso de las afueras de Valencia, formado por posadas, fábricas de industrias insalubres y viviendas para obreros.

Al día siguiente es bautizado en la iglesia parroquial de San Salvador con el nombre de Ignacio Salvador, siendo sus padrinos Carlos Vielsa y María Camarlench.

Inicia sus estudios en las Escuelas Pías, situadas lejos de su casa y cuya enseñanza era gratuita. Posteriormente, a la edad de diez años, estudia en la escuela de Martín Colón, como indica en su autobiografía.

1856

El 3 de enero, cuando cuenta con 8 años, muere su madre a causa, según la versión más difundida, de la epidemia de cólera acaecida en Valencia en 1855, aunque Aguilera Cerni señala la existencia de una anotación según la cual murió a consecuencia del parto de su quinto hijo. Esta pérdida obliga a Ignacio a buscar oficio, y en pocos meses trabaja como platero, aprendiz de dorador en el taller del pintor José Miralles y pintor de cerámicas en la fábrica instalada en el convento de Capuchinos cercano a su casa¹²¹.

Su padre se casará en segundas nupcias con Elena Sanmartín, enlace del que nacen José y Salvador.

¹²¹ Aguilera Cerni nos da una referencia distinta para estos periodos de trabajo, indicando que a los ocho años ejercía de platero, de los once a los trece de dorador y que luego pintó azulejos. Otros autores señalan que también trabajó como pintor de abanicos.

1858

La precaria salud de su padre obligó a Pinazo a tener que arrimar el hombro en el negocio familiar, llegando a elaborar con sus propias manos el pan para su venta en el mismo establecimiento. A partir de este momento empezó a mostrar interés por el dibujo, compatibilizando esta temprana vocación con el oficio de sombrerero. Pero con todo, y los contratiempos que padecía, algunos de sus primeros dibujos anunciaban ya sus extraordinarias dotes y personalidad.

1864

Con quince años, inducido por su amigo José Miralles, se incorpora, en otoño, a las clases nocturnas gratuitas de Dibujo del Natural, de Colorido y Composición en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, situada en el antiguo convento de Carmelitas. Alterna la asistencia a estas clases, a cargo del profesor José Fernández Olmos de sombrerero, con su trabajo de sombrerero, situación que mantendrá durante seis años.

Su incorporación a estas asignaturas, del último curso y consideradas por los alumnos las más difíciles, fue posible gracias al decreto de Libertad de Enseñanza promulgado por Manuel Ruiz Zorrilla el 21 de octubre de 1868.

Desde el inicio de las clases, sorprendió por su habilidad plástica, en contraste con su desconocimiento de los grandes maestros:

Aquel grandullón pintaba de modo muy singular; con los dedos iba tomando sucesivamente de la paleta los colores puros que le convenían y los colocaba en el lienzo. Mucha gracia le hizo a Emilio Sala, alumno a la sazón, aquel procedimiento, y reía grandemente.

Más al verle coger los pinceles en días sucesivos, e ir empastando y difuminando las tintas, su asombro fue indescriptible, las cuchufletas se tornaron palabras de admiración, creciendo de punto al preguntarle Sala rodeado de los otros compañeros: “Usted sin duda conoce mucho a Velázquez?” “Velázquez – replicó Pinazo – Y qué es eso?”¹²²

¹²² González Martí: op. cit. p. 25.

1865

A raíz de la muerte del padre de Pinazo el 14 de agosto y de su madrastra el día 16 del mismo mes, el negocio que administraban fue clausurado. Desde ese momento la custodia de los hijos del matrimonio, pasa al abuelo materno Vicente Camarlench; un popular alpargatero de su barrio, quien además facilita la instalación de un sencillo estudio para su nieto en la casa familiar. Los domingos empieza a realizar apuntes y retratos que le proporcionan sus primeros encargos: *Matrimonio del Foscall*, *El tío Capa* (su maestro sombrero) y *Santa Mónica*.

Este año inicia su noviazgo con Teresa Martínez Monfort.

1869

Se reafirma como pintor al conseguir, el 1 de noviembre, el segundo accésit en la clase de Dibujo del Natural y el primer accésit en la de Colorido y Composición. Además, los domingos y días festivos sale a pintar con su amigo José Miralles. Todo ello propicia que al año siguiente abandone el oficio de sombrerero para dedicarse exclusivamente a la pintura.

1870

A finales de año, pinta *Santa Mónica ejerciendo la Caridad*, cuadro para la iglesia del mismo nombre, situada en la calle de Sagunto; pero la obra fue rechazada, o no pagada. Así, en 1873 la presenta en la Exposición Regional de Barcelona bajo el título de *La Caridad* y es adquirida por el Ayuntamiento de esta ciudad. En 1884, con motivo de la restauración de la iglesia de Santa Mónica, el cura Ezequiel Esteve, conocedor del anterior rechazo de la obra, le encarga una réplica para la parroquia.

1871

El 30 de Julio es galardonado con la Medalla de Plata por unos estudios que presentó en la Exposición de la Sociedad de Amigos del País de Valencia.

1872

El 22 de enero sale a oposición una plaza de pensionado en Roma por la Diputación Provincial de Valencia, plaza a la que se presenta. Durante los meses de marzo y abril va superando las diferentes pruebas hasta llegar al último examen, cuyo ejercicio consistía en una representación del tema, sacado por sorteo el 17 de abril, de *El Cardenal Adriano, obispo de Utrecht, recibiendo a los jefes de las germanías en el palacio de los Vilaragut*. El 22 de julio es emitido veredicto, por el que Ignacio obtiene la quinta posición, ya que, según el jurado:

La figura aparece como una de las mejores de todas las del concurso: su boceto, de escaso mérito artístico, su apunte, algún tanto flojo, y su cuadro, en medio de tener figuras regularmente pintadas y detalles de gran efecto apareció, a Juicio del Jurado, escaso de novedad y pobre de composición¹²³.

Disconforme con la decisión del jurado, el 25 de julio presenta, junto con otros opositores, un escrito de protesta pidiendo la revisión del concurso por la “poco acertada calificación” y por considerar que los miembros del jurado “no poseen los conocimientos suficientes” para valorar su pintura. Al ser ignorada la propuesta, los artistas que la suscriben llevan sus obras a la exposición de la Sociedad Económica de Amigos del país de Valencia, celebrada en esta ciudad coincidiendo con la Feria de Julio. La pintura presentada por Ignacio obtiene, según diploma fechado el 1 de enero de 1873, Medalla de Plata Dorada.

Gracias a este premio, a finales de 1872 marcha a Italia, donde conoce a Fortuny y termina su aprendizaje, mientras subsiste gracias a lo poco que obtiene con la venta de sus primeros cuadros. En tierras italianas permanece siete meses, viajando por Roma, Nápoles y Venecia, hasta ser reclamado para cumplir el servicio militar.

1872-1874

Estos años resultan algo confusos para poder determinar con exactitud qué sucede en la vida de Pinazo, ya que existen pocas noticias sobre él y los datos disponibles se contradicen en diversas ocasiones.

¹²³ González Martí: op. cit. p. 183, documento núm. 5.

Aguilera Cerni señala que su primer viaje a Italia tiene lugar entre 1873 y 1874, mientras que González Martí relata su partida, junto con José Miralles y el escultor Jerónimo Suñol, sin concretar la fecha de salida aunque sí indicando que el viaje dura siete meses, ya que Ignacio es reclamado para incorporarse a la quinta extraordinaria de Castelar¹²⁴. Pero encontramos apuntes en los cuadernos de su casa de Godella firmados en Roma en 1872, así como otros fechados en Barcelona en 1872 y 1873.

Ya desde el principio surge la duda de si inicia este viaje a Italia en 1872 o en 1873. Sería posible pensar que la partida se produce en los últimos meses de 1872, ya que sale desde Barcelona, donde se encontraba en octubre participando en una exposición, y tanto los apuntes de Barcelona como los de Roma de ese año nos muestran barcos de vapor en el puerto.

A los siete meses regresa de nuevo a España, seguramente siguiendo el mismo itinerario, lo que quedaría confirmado por los apuntes fechados en 1873 en Barcelona. Pero la incógnita se mantiene cuando aparecen obras firmadas en Roma en 1874. Ante tal desorden de fechas y carencia de datos, cabría plantearse distintas hipótesis sobre el primer viaje de Pinazo a Roma; de momento, la situación es compleja y resulta difícil precisar más sobre este momento de su vida.

Como ya comentamos las fechas y dataciones en Pinazo entrañan a veces una cierta complejidad, pues en uno de sus cuadernos hay un dibujo de un espadachín firmado en Roma en 1872. Pero dado que no existe ninguna pintura o dibujo realizados en tal fecha resulta difícil darle plena validez, a no ser que el dos sea en realidad un nueve. Pinazo debió llegar a Roma a mediados o finales de 1873, pues si bien abundan los dibujos con la fecha de 1873 la del conjunto de óleos que he documentado lleva la de 1874. Aunque hay obras de Pinazo que fueron firmadas con posterioridad y pueden contener algún error cronológico. González Martí ya sugirió que algunos cuadros de Pinazo fueron rubricados y fechados por el artista en sus últimos años y que su datación puede entrañar algún error, aunque Aguilera Cerni cuestionó estos errores de datación, el estudio a fondo de las obras nos hace ver que sí existen evidentes contradicciones, que

¹²⁴ Aguilera Cerni: op. cit. p. 64; González Martí: op. cit. p. 30.

en algunos casos podría adelantarse la fecha y en otros retrasarse¹²⁵.

1874

En verano marcha con su amigo Juan Peyró a Barcelona, donde permanece tres meses hasta que, en otoño, regresa a Valencia. En la capital catalana pintan pequeñas tablas: Peyró, *El vino*, y Pinazo, *La muerte*, por las que un marchante paga tres mil reales.

1875

Pinazo alterna la pintura con la práctica de la acuarela en las clases nocturnas de la sociedad cultural y promotora del Ateneo Científico, Literario y Artístico, cuya inauguración tuvo lugar en noviembre de 1874.

1876

El 17 de marzo surge una nueva convocatoria ofertada por la Diputación para ser pensionado en Roma. El 15 de mayo se sortea el tema del último ejercicio: *Desembarco de Francisco I, rey de Francia, en el muelle de Valencia hecho prisionero en la batalla de Pavía*. El 5 de septiembre Pinazo es proclamado unánimemente vencedor.

El 17 de noviembre contrae matrimonio con Teresa Martínez Monfort, hija de José y Catalina, en la Parroquia del Salvador y Santa Mónica de Valencia, siendo testigos Vicente Camarlench y Luis Moreno

A finales del mismo mes el matrimonio marcha a Roma, donde nacerá su primer hijo, José, en 1879. Allí conoce Pinazo el Renacimiento, al que criticará por centrarse en la forma y no “percibir y expresar el alma del modelo”¹²⁶. Comienza a estudiar los retratos de la galería Corsini de Roma, obra de Hans Holbein, al que considerará uno de sus maestros.

¹²⁵ Pérez Rojas, Francisco Javier, 2008, pp. 35 y 36.

¹²⁶ González Martí, Manuel: op. cit. p. 35.

1877

Fruto de esta estancia como pensionado, el 1 de diciembre envía desde Roma unas academias: dos desnudos de niños y otros ocho dibujos.

1879

El 14 de julio envía a Valencia, para ser presentado en la exposición artística de la Lonja, *El fauno*, donado para los damnificados por las inundaciones de Murcia de 1879, junto con *Las hijas del Cid*, obra que fue muy celebrada.

El 31 de julio el Ayuntamiento de Valencia le concede el Diploma de Medalla de Oro por las obras enviadas a esta exposición.

Nace su primer hijo José Martínez Pinazo, futuro pintor de renombre que fue galardonado con una Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1915 por el lienzo *Floreal*.

1880

Remite desde Roma la obra *Don Jaime el Conquistador, moribundo, entregando la espada al Infante Don Pedro*.

1881

Regresa de Roma y reproduce en gran tamaño *Don Jaime el Conquistador, moribundo,...* que envía a la Exposición Nacional para conseguir el 12 de julio, una Segunda Medalla y que el Estado adquiriera su obra.

El rey de España le hace entrega del alfiler de Oro por el cuadro *La Edad de Oro*, exhibido en la exposición Boch de Madrid.

Desde ahora hasta su nombramiento como ayudante de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid en 1903, vivirá en la Plaza Cisneros, número 5, segundo piso.

1883

El día 30 de abril nace, en el domicilio familiar, su segundo hijo, Ignacio, que es bautizado en la parroquia de San Lorenzo de Valencia. Junto a su hermano José, fue el modelo predilecto de su padre, quien lo pintó hasta sus quince años, cuando empezaron los cambios de la adolescencia.

Los asuntos de niños le enloquecen; el fruto de su amor, Pepe e Ignacio, son sus modelos predilectos; sus sonrosadas carnes, sus movimientos continuados e inconscientes, manifiestan la vida fuerte e insipiente; él quiere pintarla, más ¿cómo precisar el movimiento?

Y surgen esos trozos estupendos de pintura que a los artistas hace prorrumpir en elogios extremados (...) ¹²⁷

1884

Tras la dimisión de Fernández Olmos, el 11 de mayo es nombrado profesor sustituto de Colorido por la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, plaza que ocupa los cursos 1883-84 a 1887-88.

1885

Debido a la epidemia de cólera de este año, Pinazo y su familia marchan con su mecenas y amigo el banquero José Jaumandreu a “Villa María”, una finca que éste poseía en Godella, en el camino de Bétera, cerca de Valencia, donde permanecen hasta bien entrado el invierno, cuando ya ha remitido la epidemia.

Es ésta una etapa diferente y única en la obra del artista, caracterizada por una gran producción y el fortalecimiento de su pintura. Destacan en ella los retratos de Jaumandreu, su esposa, su hija y su socio Augusto Comas, que conforman la serie de *Las cuatro estaciones*.

Poco tiempo después, manda construir una modesta casa de recreo en el cercano pueblo de Godella, donde pasar el verano junto a su familia.

¹²⁷ González Martí, Manuel: op.cit. p. 39.

1889

Los éxitos anteriores derivan en una serie de encargos como retratista y decorador para la alta sociedad valenciana, entre ellos las decoraciones de El León de Oro, que firma este año, con las que consolida su prestigio en la ciudad al ser unas pinturas expuestas en un lugar público.

1890

Decora el salón de la casa de Salvador González Gómez en la avenida de Navarro Reverter.

1891

En plena madurez de su carrera consigue el respeto y la admiración de su clientela, alumnos y compañeros de profesión. Su amigo y pintor valenciano Emilio Sala, le expresó ferviente admiración en la siguiente carta:

Tienes un talento como pocos, y por circunstancias que no son del caso de explicar, tus facultades tomaron un rumbo determinado. Así, pues, sin salirte de tu modo de ser y de pintar, busca un asunto o tema que se amolde a esas facultades, y sin fijarte ni en lo que guste a los otros ni en lo que se estile o esté de moda, preséntate con un cuadro en la primera Exposición de Madrid¹²⁸.

1894

El 3 de agosto es nombrado Socio de Mérito de la Sociedad Económica de Amigos del País de Alicante.

Recibe encargos como el del retrato de la Marquesa de Benicarló, ejecutado con gran maestría.

1895

El 17 de Junio es premiado en Exposición Nacional de Bellas Artes con Medalla de Segunda Clase por el *Retrato de don Nicanor Picó*, coronel de caballería.

¹²⁸ *Ibidem.*, pp. 60 y 63; Cerni Aguilera, Vicente, 1982, p. 71.

1896

Arrastrando todavía el éxito conseguido en la exposición del año anterior, el 15 de marzo es elegido académico de la Real Academia Bellas Artes de San Carlos de Valencia; asimismo, se le encarga un discurso para la ceremonia inaugural del curso 1896-1897, leído el 4 de octubre y titulado “De la ignorancia en el arte”, que será publicado en 1915.

Entre otras obras pinta el *Cristo yacente*, para el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia.

1897

En la Exposición General de Bellas Artes presenta tres obras: *Retrato de Señora*, *Retrato de niño* y *Retrato de José María Mellado*, pintura al óleo por la que obtiene la Primera Medalla el día 8 de junio.

Tras varias celebraciones por el premio, regresa a Godella.

1899

El 20 de mayo gana la Primera Medalla en la Exposición Nacional con *Lección de memoria*, que representa a su hijo Ignacio adolescente. Esta obra fue empezada un año antes y el maestro la dejó sin terminar cuando su hijo, tras recuperarse del cólera que le había obligado a paralizar la ejecución del cuadro, ya mostraba los cambios propios de la adolescencia, con un aspecto diferente al representado inicialmente; no obstante, siguiendo el afortunado consejo de un amigo, lo envió a la exposición.

Tras el triunfo, permanece en Madrid pintando un retrato del rey para la Capitanía de Valencia. Pero en junio contrae una fuerte pulmonía y se ve obligado a renunciar a los encargos de la corte y regresar a Valencia, trasladando su residencia definitivamente a Godella.

1900

Pinta varios retratos de su esposa Teresa y los techos del Palacio Fontanals, una de sus obras más importantes en este género.

1903

El 10 de febrero es nombrado Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; y el primero de diciembre, profesor auxiliar numerario de Dibujo Artístico de la Escuela Superior de Artes e Industrias de Madrid, motivo por el que traslada su domicilio a la Corte, donde pinta retratos como el de *Romero Robledo*, presentado a la nueva Exposición Nacional de 1904. Durante este periodo pasa las vacaciones en Godella, lugar al que regresa siempre que las obligaciones de su cargo se lo permitan.

Ahora sus dolencias aumentan y empieza a mostrar síntomas de una bronquitis crónica que le dificulta la respiración.

1909

El 22 de diciembre recibe el Diploma de Honor y la Medalla de Oro en la Exposición Regional de Valencia por sus obras *Muerte del Rey don Jaime* y *Lección de memoria*.

1910

Presenta en la Exposición Nacional de Valencia las pinturas *Cabeza de niño*, *Piedad* y *Retrato*, por las que recibe, el 31 de octubre, el Diploma de Honor y la Medalla de Oro.

1912

El 31 de mayo le es concedida la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, en la que presenta treinta y cuatro obras.

Agradecido a Círculo Valenciano por su ayuda para ir a recoger el premio, Pinazo pinta el retrato de su presidente, tal vez el último salido de sus manos.

Durante todo este año tienen lugar numerosas muestras de reconocimiento hacia el maestro valenciano: el 8 de septiembre, el Ayuntamiento de Godella rotura con su nombre la calle donde él tiene su casita, acordando cambiar la denominación de la antigua calle del Pino por la del Pintor Pinazo; el 22 de julio, el Ayuntamiento de Valencia, imitando a sus colegas de Godella, cambia el nombre, en su honor, a la plaza del Picadero; el 30 de diciembre, el Círculo de Bellas Artes de Valencia le concede el título de Socio de Honor.

Pero su enfermedad se va agravando y empieza a sufrir fuertes crisis asmáticas que agudizan su dificultad respiratoria.

1916

El 18 de Octubre, a las 3 de la tarde, Pinazo muere la cama de su casa de Godella junto a su esposa, Teresa Martínez Monfort, que fallecería el 26 de diciembre de 1919.

Horas antes había dictado su última voluntad ante el notario de Godella, Daniel Garcés, dejando el tercio de su herencia a su esposa y el resto, distribuido en partes iguales, a sus hijos José e Ignacio.

Como cura regente de la iglesia parroquial de San Bartolomé Apóstol de Godella, diócesis y provincia de Valencia, el día diez y nueve de octubre de mil novecientos diez y seis mandé dar sepultura eclesiástica, transcurrido que fuese el debido tiempo, el cadáver de don Ignacio Pinazo Camarlench, de sesenta y siete años de edad, natural de Valencia (...) siendo trasladado su cadáver, previa licencia de la autoridad competente, eclesiástica y civil, desde esta parroquia donde ocurrió el fallecimiento, al Cementerio general de Valencia para su inhumación. De que certifico, Francisco Gil Estellés, Cura regente¹²⁹.

Toda la prensa local se hizo eco del hondo sentir que produjo la muerte del insigne maestro.

¹²⁹ Partida de defunción, Libro de defunciones núm. 11, folio 77, en González Martí, Manuel: op. cit. p. 219.

En la sesión del día 23 de octubre de este año, el Ayuntamiento de Godella hace constar en acta la fecha del fallecimiento del pintor y decide acudir al domicilio del difunto a dar el pésame a la familia.

1918

El 9 de febrero se celebra, en el paraninfo de la universidad valenciana, una velada con motivo de la erección de un monumento dedicado al maestro, en la que Manuel González Martí presenta el primer libro sobre la vida y obra de Ignacio Pinazo Camarlech.

La organización de los trabajos para la inauguración del monumento al pintor Pinazo lleva una marcha ordenada y eficaz, teniendo la comisión que interviene en dicho asunto la confianza de que ha de resultar muy del agrado de Valencia entera.

3. 13. Apéndice documental.

Noticias locales. Pintores valencianos. Oposición a la pensión de Roma.

Las Provincias.

8 de septiembre de 1876, p. 2.

Ha obtenido el número primero el cuadro de D. Ignacio Pinazo, y el juicio del tribunal ha sido y será ratificado por todos los que hayan visto las obras. Es, en efecto, incontestable y marcadísima la superioridad de este lienzo, el único en el que se advierte la maestría del artista, que está seguro de sí mismo y domina el asunto. (...)

La composición es grandiosa, natural, y traduce perfectamente el pensamiento de la obra. El rey de Francia acaba de poner el pie en tierra, y hoyando una gran alfombra (pintada con admirable verdad y con toque franco y brillante), avanza, con aspecto algún tanto decaído, pero sin demostrar abatimiento. Salen a su encuentro y le saludan con caballescra ceremonia algunos personajes (las autoridades de Valencia), y forman a su paso tropas de la ciudad con la histórica señora. (...)

La escena es solemne; pero sin afectación ni frialdad. Las figuras son todas propias y se distinguen por su nobleza y gallardía, que dan a la obra cierto carácter aristocrático. El rey tiene majestad, sin presunción; viste con elegancia, pero con elegancia natural. Son también muy buenas figuras la del general español Alarcón, que le sigue, y un anciano con largo ropón, que tiene mucho carácter. El personaje que recibe al rey en primer término, y que se ve de espaldas, es una de las mejores figuras del cuadro, de admirable distinción, perfectamente dibujada y ajustada. ¿Por qué al arzobispo lo ha vestido el Sr. Pinazo con mitra, capa pluvial y báculo? No parece esto propio del culto. Otro detalle criticable es el traje azul del macero del extremo izquierdo del lienzo. Aun en el caso de que el color sea histórico, el matiz es chocante e inarmónico. En cambio, sólo elogios merece el lado derecho: el caballo, sostenido por un precioso pajecillo, es admirable.

Esta feliz composición está realizada por un brillante y acertado colorido. El Sr. Pinazo ha afrontado de frente la dificultad de la luz del pleno día, que hemos indicado, y ha bañado la escena en los raudales de una claridad deslumbradora. La luz y el aire llenan el cuadro, dando su tono propio a todos los términos. Hay en el modo de hacer de este artista de la manera de Fortuny, llevando a sus lienzos toda la riqueza de la luz natural, sin buscar

sombras artificiosas que den realce calculado a todas las partes de su obra. (...)

El Sr. Pinazo, aunque muy joven todavía, se había distinguido ya en el cultivo del arte: la presente obra corona sus triunfos en la primera parte de su carrera. Glorioso porvenir se le presenta: esperamos que sabrá aprovecharlo, sin abandonar el estudio, que sazona y completa las buenas disposiciones naturales del artista.

El Sr. Pinazo.

El Mercantil Valenciano

11 de noviembre de 1877, p. 2.

(...) pensionado de la provincia en Roma, ha cumplido exactamente y con creces el deber de su primer envío de trabajos artísticos. (...)

Consta de ocho academias, cuatro del natural y cuatro del antiguo, dibujadas al carbón, la sepia y la pluma, y dos estudios coloridos, que representan otros tantos niños desnudos, de posición bastante caprichosa. Uno está tendido en la cama, y con el pie hace juegos de equilibrio con una bola, y el otro, armado con bocina y banderola, hace señales sobre una vía férrea.

Tanto en los dibujos como en los estudios de color, prueban que este laborioso artista estudia concienzudamente y con provecho en la ciudad eterna.

Exposición artística de la Lonja.

Las Provincias.

Año XIV, núm. 4.742, 29 de julio de 1879.

La Diputación puede estar muy satisfecha: Pinazo vale y trabaja. Se ganó bien la pensión y la aprovecha. Su cuadro *Las Hijas del Cid*, fue muy elogiado por la prensa de Roma, es algo más que una academia, que es lo que tiene obligación de hacer para la provincia.

LA EXPOSICIÓN DE LA CASA LONJA. SALÓN DE BELLAS ARTES

(Continuación)

El Mercantil Valenciano

Jueves, 31 de julio de 1879.

La Exposición artística que la Sociedad Económica de Amigos del País celebró en su primera feria y la que en el pasado año y con el mismo motivo organizó el Ateneo Científico y Literario, debieron haber servido de

precedente para haber preparado con la antelación debida, una exposición que hubiera revestido simple carácter local, hubiera no obstante mostrado a los muchos forasteros que durante estos días nos honran con su visita, lo que los artistas valencianos pueden y valen.

En el presente año ha correspondido al Ayuntamiento la iniciativa de la exposición, y es indudable que a haberse comenzado los trabajos preparatorios un par de meses antes, ofreciendo premios y el estímulo material que a última hora se les ha concedido a los artistas de adquirir sus obras, estímulo que aplaudimos, y que de la manera que se trata de hacer, en nada gravará los fondos municipales; el resultado hubiera sido completo y satisfactorio.

No es en nuestro concepto el local que para exponer los cuadros se ha elegido, el más adecuado para este objeto: escaso de luz, y baja y horizontal la que en él penetra, perjudica notablemente el efecto de las obras, ya proyectando sobre los cuadros la sombra del espectador, ya tintando con vivos y desentonados toques de luz los marcos dorados, ya produciendo reflejos inconvenientes. Remédiense estas faltas en los años sucesivos, y la comisión, cuyo buen celo y laboriosidad nos consta, merecerá con doble motivo la gratitud de los artistas.

La exposición actual puede de mediana en cantidad, y algo más que mediana en calidad, aunque hay que tener en cuenta que no hay en ella ninguna cosa hecha ex profeso para el certamen, sino que los pintores han presentado lo que tenían en sus estudios.(...)

El último envío del actual pensionado en Roma por la Diputación, D. Ignacio Pinazo, ha llegado con oportunidad para poder figurar en la exposición: consta de dos estudios del desnudo que bien pueden llamarse cuadros. Representa el uno las hijas del Cid, después de maniatadas y abandonadas en el bosque por los condes de Carrión. La composición es grandiosa, pintada con vigor y espontaneidad y tiene trozos muy bien diseñados: el conjunto resulta algo oscuro; bien es verdad que la acción pasa en el bosque donde quizá no penetren los rayos del sol, pero aun siendo así, falta algo de transparencia. El otro estudio tiene trozos admirables ejecutados y verdaderamente magistrales, y aunque el total resulta algo plano y confuso, es defecto que bien puede perdonarse a cambio de las muchas bellezas que reúne. Los otros dos estudios del señor Pinazo que figuran en el salón, aunque menos importantes, son más ricos de color y sobre todo el del niño que aguarda el paso del tren, parece una fotografía de color por la maestría, sobriedad y buen gusto con que está modelado. (...)

El público va demostrando creciente afición a las bellas artes, y pruébalo el gran número de billetes despachados que a la hora en que escribimos estas líneas, llegan a 16.000. Aprovechese, por quien corresponda esta buena disposición, y prepárese con tiempo la exposición del año que viene, y de este modo será digno de Valencia y de los forasteros de que vengan a visitarnos.

Artistas valencianos. Un pintor, un escultor y un arquitecto.

Valentino.

La Revista de Valencia.

Noviembre de 1880, pp. 28-33.

En los cuatro años que ha estado pensionado en Roma ha trabajado mucho, ha hecho los envíos prevenidos en el reglamento de la pensión con exactitud no siempre cumplida, mereciendo los aplausos del público e informes muy favorables de la Academia de San Carlos. Ha traído de la ciudad eterna rico bagaje artístico, infinidad de tablitas con bonitos estudios del natural, voluminosos álbumes de calcos tomados por él mismo de los museos y bibliotecas. Ahora, para completar sus deberes reglamentarios cuyo asunto le dio la Diputación, *Don Jaime el Conquistador, moribundo, entregando la espada al Infante Don Pedro*. El mismo cuadro en mayor tamaño lo destina a la Exposición Nacional.

La Exposición de Bellas Artes. Pintores valencianos y catalanes.

Las Provincias.

21 de mayo de 1881, p. 1.

Madrid 19 de mayo de 1881

Sr. Director de Las Provincias

(...) *Jaime el Conquistador al entregar en sus últimos momentos la espada a su hijo D. Pedro*, es el asunto que del Sr. Pinazo hay expuesto. Esta obra reúne cualidades pictóricas muy aceptables; la ejecución es notable por su sencillez y valentía; el color justo y severo; la composición bien dispuesta, siendo lástima que el busto de D. Jaime esté tan rebajado de luz y hecho con tanto descuido, pues dada su situación en la obra, pudiera haberse sacado de él más partido; de entonación en el conjunto está bien, y en el grupo de nobles hay falta de contraste en los tonos de los paños o en las masas de luz, pues aparece algo confuso; no obstante esto, el cuadro revela grandes condiciones, de las que se deduce que el arte puede esperar mucho del Sr. Pinazo.

Exposición Nacional de Bellas Artes VIII.

Balsa de la Vega.

La Ilustración Artística.

Año XIV, núm. 709, Barcelona, 29 de julio de 1895.

El éxito que tiene este retrato al ser expuesto en el escaparate de un comercio es famoso. En tertulias de Círculos y en Academias de Arte, los comentarios entusiastas y los elogios más laudables se prodigan al esfuerzo realizado por el genial maestro.

En las clases de la Escuela también se habla de la obra, y en la de Colorido las conversaciones escolares se exaltan de tal modo, que de pronto uno de ellos, propone en tonos elevados, a los otros abandonen la clase; y todos juntos se trasladen a casa de Pinazo, el antiguo profesor de aquella clase, para felicitarle por tan acertado retrato.

Crónica artística: Los premios de la Exposición. Triunfo de los valencianos.

Mateo.

Las Provincias.

8 de junio de 1897.

La última exposición ha sido, como no podía dejar de ser, otro triunfo para los pintores valencianos, (...) son los que más premios han obtenido, cabiéndoles la honra de que la única medalla concedida haya sido adjuntada a un valenciano: el maestro Pinazo. Bien merecida la tiene, pues aunque los cuadros que ha llevado al certamen no son de gran importancia, es una recompensa ésta muy justísima al autor de muchas obras notables, y que en Valencia figura entre los primeros cultivadores del arte.

Su premio para todos.

Exposición Nacional de Bellas Artes.

Blanco y Negro

Núm. 1100, Madrid, 9 de junio de 1912.

En lo que hubo discrepancia, una vez retirada espontánea y notablemente y por el propio interesado su candidatura (nos referimos al insigne Moreno Carbonero), fue en la concesión de la medalla de honor, que fue unánimemente votada para el ilustre maestro Pinazo.

Constituida la mesa por el subsecretario de Instrucción, D. Natalio Rivas, empezó la votación, que presidió el inspector general de Bellas Artes, D. Alejandro Saint-Aubin.

De los 222 artistas que tenían derecho a votar tomaron parte en la votación 81. Verificando el escrutinio, el resultado fue el siguiente: D. Ignacio Pinazo, 80. D. José Moreno Carbonero, 1.

Fue proclamado, por lo tanto, el primero.

Ignacio Pinazo.

García Llansó.

La Ilustración Artística.

Año XXXI, núm. 1590, Barcelona, 17 de junio de 1912, pp. 400-401.

La más alta distinción concedida en la Exposición Nacional de Bellas Artes que actualmente se celebra en Madrid, la medalla de honor, se ha otorgado al distinguido maestro Ignacio Pinazo. El homenaje general y unánime tributado al pintor valenciano ha de estimarse como el reconocimiento de sus méritos, como la admiración universalmente sentida hacia la labor realizada por el insigne artista.

Actualidades matritenses: obsequio al pintor Pinazo.

La Ilustración Artística.

Año XXXI, núm. 1590, Barcelona, 17 de junio de 1912, p. 411.

Para celebrar la concesión de la medalla de honor de la actual Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid al ilustre pintor D. Ignacio Pinazo, los admiradores y compañeros del veterano artista organizaron en su obsequio una *paella*, que se efectuó el día 8 del actual (junio) en os Viveros de la Villa. El ex alcalde de Madrid Sr. Aguilera. El presidente del círculo de Bellas Artes de Valencia y el celebrado artista Alejandro Ferrant pronunciaron discursos en honor del eximio maestro valenciano; Antonio Casero y Luis de Tapia leyeron algunas poesías y el Sr. Pinazo dio las gracias a los que tributaron aquel homenaje.

CRÓNICA MORTUORIA.

Las Provincias.

Valencia, viernes 20 de octubre de 1916.

Ayer tarde se verificó la conducción al Cementerio del cadáver del que había sido insigne maestro de la pintura, Ignacio Pinazo, y no es menester decir que constituyó aquella una nueva y elocuente muestra del sentimiento que ha causado la muerte de este genial artista.

El cadáver fue traído a nuestra ciudad desde Godella, en el tren de las tres y media, siendo conducido seguidamente el féretro a la plaza de Santa Mónica, donde se organizó la fúnebre comitiva.

Fue llevado el féretro a hombros de varios sobrinos del finado, y a continuación iba la presencia del duelo, formada por el gobernador civil señor Cortinas; presidente de la Audiencia señor Escribano; presidente de la Diputación señor Ibañez Payés; alcalde señor Gurrea, y ayudante del señor capitán general, en representación de su Excelencia, señor de Eugenio.

Después iba otra presidencia, formada por el hermano del finado, don José Pinazo; sobrino don Antonio; don Emilio Álvarez, don Eugenio Miquel, don Antonio García, don José María Marzal y don José Blasco, y en representación del Círculo de Bellas-Artes, los señores Salvá, Agrasot, Goerlich, Medina y Casañ, y en la de la Academia de Bellas-Artes, don Gonzalo Salvá.

La comitiva dirigióse por la calle de Roterós a la Academia de Bellas-Artes, en cuya puerta se hallaba una comisión de profesores y académicos, compuesta por los señores Martorell, Martínez Aloy, Abril, Aixa, Cebrián, Rodríguez, Almenar, Zapater, Salas, Tramoyeres, Paredes, Carbonell, Rubio, Renau y Ferrer. La comisión depositó una monumental corona, confeccionada bajo la dirección del señor Cebrián. A la comitiva se unieron muchos alumnos con la bandera de la Academia.

Después, por las calles de Serranos, plaza de la Constitución y Zaragoza se dirigió la comitiva a la calle de la Paz, donde también los socios del Círculo de Bellas Artes se unieron al cortejo con la bandera del Círculo, no sin que previa detención se interpretase en dicha Sociedad por distinguidos profesores de la Orquesta de Cámara y maestro Bellver un “Lamento” de Rashmaninoff.

Cerraba marcha la Banda Municipal, que fue interpretando composiciones fúnebres.

¡En paz descanse el alma del insigne maestro!

Notas artísticas. El monumento a Pinazo

Las Provincias.

Miércoles 9 de enero de 1918, p. 1.

El monumento a Pinazo

Con motivo del aplazamiento de la inauguración, que debió ser en el pasado diciembre, y que por imposibilidad de venir el director general de Bellas Artes, don Mariano Benlliure, se demoró dicho acto, se pensó en darle más solemnidad al festival, y buscando la sección de Música del Círculo de Bellas Artes un himno a Valencia del inmortal maestro don Salvador Giner se personaron en casa del susodicho maestro los señores Ayllón, Cuesta y Bellver, teniendo la suerte de que el sobrino del señor Giner, don José Mateu le facilitara algunos de los trabajos que tenía guardados el notable maestro, encontrándose felizmente sorprendidos con una obra musical inédita del llorado Giner, con letra de don Teodoro Llorente, que será estrenada en el solemne acto inaugural que se prepara.

Según noticias será un acontecimiento, pues la interpretarán 360 voces, Banda Municipal, clarines y otros elementos, prometiéndose los maestros que la están ensayando un éxito positivo.

La fecha fijada para la fiesta es el día 3 del próximo febrero.

Pondremos al corriente a nuestros lectores de cuantas noticias tengamos sobre este acontecimiento artístico.

4. LA ACUARELA EN VALENCIA

4. LA ACUARELA EN VALENCIA

En España, la acuarela como medio de expresión artística, no ha tenido un verdadero arraigo. Sin embargo, esta falta de tradición queda subsanada desde las agrupaciones de acuarelistas, así como a la dedicación de artistas que fueron capaces de abordar esta especialidad de forma sublime. En el caso de Valencia se ha logrado mantener un digno lugar, gracias a la germinación de una de las escuelas locales acuarelísticas más sólidas y sobresalientes del plantel nacional. Prueban esta afirmación, además de Pinazo, algunos de los representantes más destacados de la acuarela localista: José Inglés (Valencia, 1718-1789), José Ribelles Helip (Valencia, 1778-Madrid, 1835), Joaquín Agrasot (Orihuela, 1836-Valencia, 1919), José Martí Monsó (Valencia, 1840-Valladolid, 1912), Rafael Alberola Berenguer (Novelda, 1846-Alicante, 1926), Francisco Miralles Galup (Valencia, 1848-Madrid, 1901), Luis Franco y Salinas (Valencia, 1850-Barcelona, 1897), Emilio Sala Francés (Alcoy, 1850-Madrid, 1910), José Benlliure Gil (Cañamelar, 1855-Valencia, 1917), Constantino Gómez Salvador (Valencia, 1865-1917), Joaquín Sorolla Bastida (Valencia, 1863-Cercedilla, 1923), Gabriel Puig Roda (Tírig, 1865-Vinaroz, 1919), José Navarro Llorens (Godella, 1867-Valencia, 1923), Fernando Cabrera Cantó (Alcoy, 1866-1937),...

4. 1. Las clases nocturnas de acuarela

En el arranque acuarelístico nacional también participó Valencia, creando academias o clases de acuarela, en instituciones oficiales como la Escuela de Bellas Artes y en los centros culturales del Ateneo y el Círculo de Bellas Artes. Por lo que los artistas profesionales, los aficionados y principiantes, se concentraban en estos focos artísticos para dar fuerza a la acuarela con sus exposiciones colectivas, pues en los certámenes Nacionales de Pintura no eran aceptados ni el dibujo ni los trabajos a la acuarela.

Una noticia encontrada en el periódico *Las Provincias* de 1871, nos indica la intención de establecer en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, una clase nocturna de acuarela al modo de las de Roma:

Tenemos entendido que los alumnos de la Escuela de Bellas Artes contarán con una nueva clase nocturna al

terminar las próximas vacaciones, en la que se darán las enseñanzas de acuarela y copia del maniquí con trajes de distintas épocas.

De aplaudir es la creación de la clase que trata de establecerse en la Escuela de Bellas Artes, al estilo de las que se observan en Roma, y según nuestras noticias, Valencia será la primera población de España que cuente con esta notable mejora para los adelantos en el arte de Apeles¹³⁰.

Esta referencia sobre una clase nocturna de acuarela en la Escuela de Bellas Artes, nos sorprende porque en ella se afirma que Valencia fue la primera ciudad española en contar con estas novedades artísticas. Si bien, por el contrario y hasta el momento, la historiografía existente coincide en adjudicar a los artistas Casado del Alisal, Juan Martínez de Espinosa y Joaquín Domínguez Bécquer una más anticipada instauración, siguiendo el modelo de la Academia *Gigi* de Roma, de unas clases nocturnas de acuarela en una de las aulas de la Escuela de San Fernando de Madrid en 1869. En este caso, la segunda entidad de este tipo en instaurar una clase nocturna de acuarelas fue la de Valencia, pues anteriormente esta actividad se desarrollaba, tanto en Madrid como en Barcelona, en Sociedades, agrupaciones de acuarelistas y academias.

En un artículo que a continuación exponemos del periódico *Las Provincias* de 1871, titulado la enseñanza de las Bellas Artes en Valencia, consta la decisión de introducir algunas reformas, planteadas por los profesores de dicha Academia y su director Salustiano Asenjo Arozarena (Pamplona, 1834-Valencia, 1897), en pos del desarrollo de la acuarela localista:

ENSEÑANZA DE LAS BELLAS ARTES EN VALENCIA

Reseñamos anteayer la solemne apertura del curso en la escuela de Bellas-Artes; pero no tuvimos espacio para hablar de las mejoras que se introducen en esta enseñanza, debidas al celo de los profesores, y muy especialmente a la iniciativa de su director D. Salustiano Asenjo. A continuación indicamos estas mejoras, llamando sobre ellas la atención de los muchos jóvenes a quienes puede interesar esta enseñanza.

Bellas-Artes.-La escuela de Valencia, reducida hoy

¹³⁰ Anónimo, *Las Provincias*, Martes 5, diciembre, 1871, p. 2.

exclusivamente a la enseñanza de la pintura, escultura y grabado, tiene por objeto dar en su mayor extensión los estudios de estos ramos de las Bellas Artes.

Constituyen estos estudios dos secciones principales: Clase de dibujo del antiguo y del natural, estableciéndose el estudio del natural variado y vestido y la copia de trajes de distintas épocas y grupos: clase nocturna para la pintura al óleo y la acuarela.

Clase de paisaje, dibujado o pintado, de buenos modelos y del natural, estableciéndose para épocas determinadas expediciones al aire libre con este objeto, dividiendo en tres secciones los ejercicios de clase y practicando los estudios a la sepia o tinta china, a la acuarela y al óleo.

En el tablón de edictos de la Escuela de Bellas Artes se expresan las horas que se han creído más convenientes para dar estas enseñanzas, profesores que las tienen a su cargo, y locales destinados al efecto¹³¹.

Sin ningún lugar a dudas, la Escuela de Bellas Artes, fue el primer establecimiento oficial en Valencia, cuyo interés por la disciplina de la acuarela, se materializó en la apertura de una “clase nocturna para el óleo y la acuarela.” Actividad que se alternaba con “expediciones al aire libre”, aprovechadas para los ejercicios de la clase de paisaje: “a la sepia o tinta china, a la acuarela y el óleo.”

Tras estas modificaciones de 1871 en aras del arraigo de la acuarela en la ciudad de Valencia se creó una clase nocturna de acuarela en el “Ateneo Científico, Literario y Artístico”, repitiendo la iniciativa de otras comunidades españolas. El Ateneo era una institución cultural promotora de la ciencia y las artes, que incluía las siguientes disciplinas: “Ciencias exactas, físicas y naturales”, “Ciencias sociales”, “Literatura” y Bellas Artes”; dividiéndose en 1875 la de Bellas Artes y la de Literatura¹³². Después de esta escisión, entre los artistas que pasaron por la junta directiva de la sección de Bellas Artes del Ateneo, se encontraban: Ignacio Pinazo, Gonzalo Salvá Simbor (Valencia, 1845-1923), Joaquín Agrasot, Juan Peyró Urrea (Villanueva del Grao, 1847-Valencia, 1924), Vicente Nicolau Cutanda (Sagunto, 1852-Buenos Aires, 1898), y otras notables figuras del arte. Tanto Pinazo como otros pintores valencianos, fueron testigos de

¹³¹ Anónimo, *Las Provincias*, “ENSEÑANZA DE LAS BELLAS ARTES EN VALENCIA”, Jueves 12, octubre, 1871, p. 2.

¹³² Sobre este tema véase: Roig Condomina, Vicente, 1995, pp. 107 y 108.

una renovada afición por el género de la acuarela, gracias a la apertura de esta clase nocturna en las instalaciones del Ateneo, donde también se ejercitaba la copia de modelos del natural y el estudio del desnudo, preferentemente: a la aguada, el lavado y la pluma. A tal efecto, a partir noviembre de 1874, los artistas comenzaron a disfrutar de las clases nocturnas de acuarela, donde, a su vez, se organizaron exposiciones con sus propias obras. Pinazo acudía a estas clases del Ateneo, del mismo modo que Joaquín Agrasot, Juan Peyró, José María Fenollera Ibáñez (Valencia, 1742-1812),...Todo un plantel de nombres ilustres que incrementaron el prestigio de la acuarela local, a quienes les siguieron otros artistas no menos ilustres, hasta que en 1893 la institución del Ateneo dejó de existir, pues su declive ya venía siendo imparable desde 1889¹³³.

Entre las exposiciones emprendidas en el Ateneo destacamos la de 1878, motivada por la “velada artístico literaria” del 20 de marzo, compuesta mayormente por las acuarelas de los componentes de su Academia de acuarela. Entre otras, se expusieron acuarelas de José M^a. Fenollera, Vicente Nicolau y Cecilio Pla¹³⁴.

En la siguiente nota de prensa se hallan esclarecedores datos sobre la formación y acogida de esta Academia de acuarela:

A invitación del presidente del Ateneo se reunieron el sábado por la noche en el local de esta corporación la mayor parte de los jóvenes valencianos que con mayor fortuna se dedican al cultivo de las bellas artes. El objeto de esta conferencia era el de estudiar los medios para crear en el Ateneo una academia de acuarelas. Expuesto el pensamiento, fue acogido con el mayor entusiasmo, y acto continuo se nombró una comisión encargada de disponer todo lo necesario para que dentro de contados días pueda abrirse esta clase.

En Barcelona, Madrid y Sevilla se han fundado también academias de esta clase y todas ellas están dando brillantes resultados, por lo cual, es de creer que la que va a inaugurarse en el Ateneo impulsará mucho también el adelanto y desarrollo de las bellas artes en nuestra ciudad¹³⁵.

¹³³ Roig Condomina, Vicente, 1995, p. 112.

¹³⁴ *Ibíd.*

¹³⁵ Anónimo, *Las Provincias*, 14, Abril, 1874, p. 2.

Sin duda, la conferencia sobre la futura apertura de una clase de acuarela en el Ateneo tuvo una muy buena acogida por parte de los artistas valencianos. Pues dicha academia nunca se implantaría sin el apoyo de estos artífices, quienes por su considerable interés por este género artístico, pretendieron con éxito el esplendor de la acuarela localista.

En Valencia, al igual que ocurrió en otras ciudades españolas como Sevilla, Madrid y Barcelona, se consiguió finalmente establecer una clase nocturna de acuarela donde se podía practicar esta técnica frente a los modelos del natural. Así se confirma en las siguientes publicaciones de la prensa de la época:

Realizados los trabajos necesarios para poder establecer en el local del Ateneo una academia de acuarelas con modelos del natural, anteanoche se reunieron en dicha corporación algunos de nuestros más distinguidos artistas, y acordaron que se inaugure dicha clase mañana a las ocho de la noche.

Muy plausibles son los trabajos que se están realizando dentro del Ateneo a favor de las bellas artes, y ahora solo falta que el público corresponda a ellos impulsando este movimiento, que tan necesario se venía haciendo en una ciudad, que como la nuestra, cuenta con grandes y estimados elementos artísticos¹³⁶.

Por otro lado el periódico *El Mercantil* de 1874 nos informa de, cómo dicha inauguración, fue aplazada hasta el mes de noviembre, tras informar a los artistas de que el curso en el mes de mayo estaba demasiado avanzado para comenzar las clases de acuarela:

Ya en los últimos días del curso próximo pasado se creó en el Ateneo Valenciano una clase nocturna de acuarelas. Lo avanzado de la estación fue motivo poderoso para hacer desistir a los pintores de inaugurar aquella y se convino unánimemente en dejar la apertura para la época del año en que nos encontramos. El acuerdo se ha cumplido y el lunes comenzaron sus tareas los jóvenes dibujantes que deseaban concurrir a la citada clase y los cuales se hallan tan animados que si, como esperamos, perseveran en su noble propósito, obtendrán indudablemente los más provechosos adelantos. Deseamos sinceramente que los pintores valencianos y en general a todos los que se dedican en esta ciudad al cultivo de las Bellas Artes, sepan utilizar en beneficio

¹³⁶ Anónimo, *Las Provincias*, 17, Mayo, 1874, p.2.

propio y en el del país la protección que el Ateneo les dispensa, pues esta distinguida sociedad consagra una gran parte de sus esfuerzos al fomento de los estudios concernientes a aquel ramo del saber humano¹³⁷.

La acuarela era cada vez más valorada por los artistas valencianos y por corporaciones culturales, tan significativas como la del Ateneo. En este sentido, la siguiente noticia alude a la oportunidad que esta entidad les brindó a muchos artistas que acudían a sus clases de acuarela, tanto para iniciarse como para perfeccionarse en el procedimiento de la misma:

La Academia de acuarelas, fundada por el Ateneo de nuestra ciudad, se ve muy favorecida por los artistas valencianos, los cuales encuentran en ella motivos para estimularse y adquirir cierta facilidad en un género de pintura que actualmente está muy en boga y que en Valencia andaba bastante descuidado, pues contados eran los artistas que en él se habían adiestrado¹³⁸.

Tras la normalización de las clases nocturnas de la Academia de Acuarela del Ateneo, otra publicación que aquí reproducimos de *Las Provincias*, anunció la exitosa apertura del curso de 1875. Además de mencionar a los artistas integrantes “del núcleo principal” de dicha organización, entre otros: Joaquín Agrasot, Jiménez hermanos, Juan Peyró, José M^a. Fenollera, Germán Gómez, Vicente Borrás Monpó, Ignacio Pinazo, Daniel Cortina, Nicasio Serret y Luis Soria:

Celebrada la apertura del Ateneo de nuestra ciudad, han comenzado también en la misma corporación los trabajos a que, según sus estatutos, debe consagrarse. En su consecuencia, anteanoche inauguraron sus tareas los numerosos artistas que forman la academia de acuarelas, que con tan lisonjero éxito estableció el Ateneo durante el curso anterior. En el actual se han introducido importantes reformas, que ponen esta academia a gran altura, y que hacen esperar excelentes frutos para la ya reputada escuela valenciana. Los nombres de los Sres. Agrasot, Jiménez hermanos, Peyró, Fenollera, Gómez, Borrás, Pinazo, Cortina, Serret, Soria y otros muchos artistas, que gozan de justa fama y que forman el núcleo principal de esta academia, son la mejor prueba de que en ella se trabajará con fe durante el presente invierno¹³⁹.

¹³⁷ Anónimo, *El Mercantil valenciano*, 18, Noviembre, 1874, p. 2.

¹³⁸ *Ibíd.*, 18, Febrero, 1875, p. 2.

¹³⁹ *Ibíd.*, 10, Noviembre, 1875, p. 2.

Una nueva noticia del mismo mes refuerza el juicio que acabamos de emitir del diario *Las Provincias*, en cuanto a la celebrada apertura del curso de 1875, reconociendo los avances de la cada vez más notoria acuarela localista:

La clase de acuarelas que con tanto éxito se inauguró el pasado curso en el Ateneo de Valencia, y que tanta importancia ha alcanzado en el actual, sigue más animada cada noche. En el presente año se han copiado ya dos modelos, y han comenzado los estudios del desnudo¹⁴⁰.

En 1876 el Ateneo de Valencia dedicó una sesión artístico-literaria a la paz en la que, además de interpretar piezas musicales y poesías, se estableció una exposición en uno de sus salones, de los dibujos y acuarelas de los artistas más considerados de la academia de acuarelas:

El Ateneo, que no olvida en ninguna de las festividades que celebra, lo mucho que contribuyen a su lustre las bellas artes, ya que bajo su sombra protectora se agrupan cuantos en Valencia les rinden culto, hizo en uno de sus salones una modesta exposición de los principales trabajos que se han llevado a cabo en la academia de acuarelas que la sociedad tiene establecida. Los cartones expuestos son dignos de ser visitados, pues pocas veces se habrá visto reunida tan rica colección de dibujos y acuarelas. Allí se encontraban los inestimables dibujos de Giménez, digno continuador del inolvidable Fortuny en los trabajos a pluma; las preciosas acuarelas de Agrasot, el pintor alicantino, que no encuentran rival en esta clase de pintura; las de Giménez, Gómez, Borrás, Pinazo, Brú y otros muchos que forman el núcleo de la mencionada academia, y que todo rivalizan por adelantar en una rama de las bellas artes, que es hoy en día muy estimada por los inteligentes¹⁴¹.

Pasados tres años de la apertura del espacio dedicado a la práctica y aprendizaje de la técnica de la acuarela en el Ateneo de Valencia, *Las Provincias* se hizo eco del afianzamiento de la academia nocturna de acuarelas de esta entidad cultural:

La academia de acuarelas se encuentra también muy favorecida este año. Todas las noches se reúnen quince o veinte artistas para copiar el modelo, que da lugar a lindos trabajos a la aguada, y también algunos a lápiz o a

¹⁴⁰ Anónimo, *El Mercantil valenciano*, 19, Noviembre, 1875, p. 2.

¹⁴¹ Anónimo, "ATENEO DE VALENCIA. FUNCIÓN A LA PAZ". *Las Provincias*, 11, Abril, 1876, p. 2.

la pluma¹⁴².

En 1888 *El Mercantil Valenciano* divulgó la noticia de la inauguración de “un nuevo local destinado a cátedra de acuarelas”, mostrando grandes esperanzas en cuanto a los futuros progresos de los cursos de acuarela:

En el Ateneo científico se inauguró anoche el nuevo local destinado a cátedra de acuarelas.

Reúne la sala muy buenas condiciones para el caso y son muchos los artistas que allí acuden para trabajar de siete a once de la noche.

Dada la afición que aquí hay a estos trabajos, el sacrificio metálico que el Ateneo ha hecho para instalar la nueva cátedra está justificado.

Anoche pasaban de treinta los alumnos y vimos con gusto entre ellos modestísimos jóvenes industriales que después de las horas del trabajo que les proporciona el pan, acuden al Ateneo para perfeccionarse en el estudio del arte.

El curso de acuarelas del Ateneo promete dar grandes resultados¹⁴³.

Por lo visto, el éxito de las clases nocturnas de acuarela estimuló la apertura de otra sala en el Ateneo científico, en noviembre de 1888, para la práctica de la acuarela con el fin de poder satisfacer la creciente demanda de nuevos alumnos, los cuales anhelaban convertirse en futuros acuarelistas.

Después del triunfo obtenido por el Ateneo de Valencia con sus clases nocturnas de acuarela, el Círculo de Bellas Artes quiso ser, tras la extinción de este primer organismo cultural, su émulo y continuador en cuanto al fomento del arte de la acuarela se refiere. Es así como muchos de los miembros del Ateneo acabaron formando parte integrante, de la por entonces actual asociación artística. Es más, Joaquín Agrasot, José Vilar, Germán Gómez y Mariano Marín, contactaron con los miembros de otro centro cultural anterior ubicado en la calle Caballeros de Valencia. Gracias a esta unión de fuerzas, se consiguió fundar el Círculo de Bellas Artes en 1894 con una mayor estabilidad. Y una de las primeras

¹⁴² Anónimo, *Las Provincias*, 16, Diciembre, 1877, p. 2.

¹⁴³ Anónimo, *El Mercantil valenciano*, 20, Noviembre, 1888, p. 2.

intenciones que tuvo este Círculo artístico fue la de fundar una clase nocturna de acuarela, en la que se matricularon unos setenta artistas. Una de las costumbres de este Círculo fue la de organizar un certamen de pintura, de “exclusiva temática floral”. La exposición de 1895 reunió a cuarenta artistas, entre los que destacó Ignacio Pinazo, en opinión de la crítica de la época. Parece ser que el artista valenciano solía participar en este tipo de certámenes, pues nos consta que también expuso obras en la organizada en 1896¹⁴⁴. También exhibieron sus obras en esta exposición: José Benlliure, Emilio Sala, Joaquín Agrasot, Juan Peyró, Gonzalo Salvá, Salvador Abril, Luis Blesa, José Mongrell,...

Como acabamos de mencionar arriba, la Sociedad Valenciana de Bellas Artes o Centro Artístico de la calle Cabilleros (1889-1891), fue una corporación precedente al Círculo de Bellas Artes de Valencia. Esta sociedad artística se propuso tener una exposición permanente “donde podría apreciarse el movimiento artístico de la capital, y el público y el artista se entenderían sin necesidad de intermediarios¹⁴⁵.” En la exposición permanente pudieron mostrar sus acuarelas: Agrasot, Salvador Abril, Mariano Benlliure, Ignacio Pinazo y José Nicolau Huguet, entre otros.

4. 2. El ejemplo valenciano y la acuarela localista

Valencia logró mantener dignamente su lugar descubriéndose, como una de las escuelas españolas de acuarelistas más sobresalientes. En gran parte, gracias a la gran labor difusora y didáctica emprendida por la Escuela de Bellas Artes, el Ateneo de Valencia, el Centro Artístico de la calle Cabilleros y el Círculo de Bellas Artes. Y por otro lado, debido a la elevada calidad acuarelística manifestada por nuestros artistas locales. Es más, no hay mejor forma de comprobar el camino evolutivo que este género artístico ha recorrido, que a través del testimonio acuarelístico de las figuras, motivadoras de la escuela de acuarela valenciana, más representativas del último tercio y finales del siglo XIX.

¹⁴⁴ Roig Condomina, Vicente, 1997, p. 241.

¹⁴⁵ *Ibidem.*, 1999, p. 475.



Placido Francés y Pascual. *El picador*. Acuarela sobre papel. Propiedad particular.

En cuanto a la contribución de los artistas valencianos en el avance, tanto de la acuarela local como nacional, no podemos pasar por alto la implicación del pintor alcoyano Placido Francés y Pascual (Alcoy, 1834-Madrid, 1902) en la primera asociación importante de acuarelistas que hubo en Madrid (1869), de la que éste fue uno de los fundadores junto a Casado del Alisal, Juan Martínez de Espinosa y Joaquín Domínguez Bécquer. En esta corporación aportó sus propias experiencias docentes en esta especialidad, impartiendo las clases nocturnas de acuarela hasta 1874, en su propio estudio, por el pasaron los artistas más importantes de la época: Palmarolí, Rosales, Francisco Domingo Marqués, Emilio Sala, Francisco Pradilla y otras figuras de la pintura de aquel tiempo¹⁴⁶.

Aunque empezó su formación artística en Valencia, Placido Francés estudió en la Escuela de San Fernando de Madrid donde se desplazó en 1854. En Valencia fue profesor de dibujo en la Escuela de San Carlos y entre sus alumnos se encontraban Ignacio Pinazo, Martínez Cubells y su primo Emilio Sala, entre otros. Y en 1870 se trasladó definitivamente a Madrid donde fue catedrático de la Escuela de San Fernando. Placido Francés fue uno de los pintores que mejor uso supo hacer de la acuarela, técnica a la que recurrió para muchas de sus obras de medio y pequeño formato. Aunque no tenemos noticia de ningún cargo o colaboración del pintor alicantino, en una agrupación valenciana de acuarelistas,

¹⁴⁶ Espí Valdés, Adrian, 1976, pp. 75 y 77.

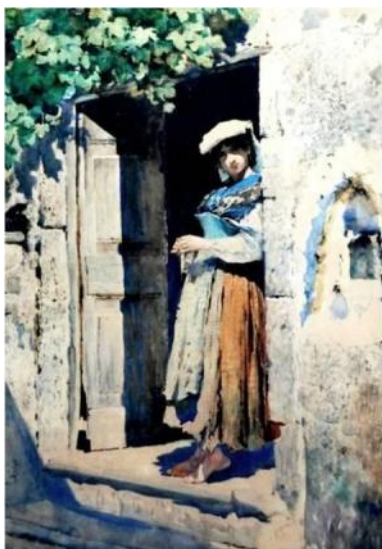
sí podemos decir que fue uno de los puntales del movimiento acuarelístico iniciado en España.

Amigo personal de Mariano Fortuny, Joaquín Agrasot Juan (Orihuela, 1836-Valencia, 1919) fue uno de los artistas más comprometidos en la gestión divulgativa de la acuarela localista, participando en las reuniones de la academia del Ateneo y en las del Círculo de Bellas Artes, del que fue presidente y uno de sus fundadores. En ambas agrupaciones Agrasot tuvo la oportunidad de ejercitarse como acuarelista y de exponer sus acuarelas, tras su regreso de Roma donde vivió desde 1863 como pensionado por la Diputación de Alicante. Por otro lado, como apuntábamos en el capítulo sobre la acuarela en España, Agrasot también fue uno de los miembros pertenecientes a la primera Sociedad de Acuarelistas, instaurada en 1866 por Cosme Algarra en su estudio de la Calle San Agustín de Madrid.

Desde muy niño Agrasot empezó a estudiar dibujo con el pintor Francisco Martínez¹⁴⁷, posteriormente inició sus estudios artísticos en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos a partir de 1856, ampliando sus conocimientos como pintor en Italia. En Roma tuvo contacto con artistas de la talla de Eduardo Rosales, José Villegas y Fortuny, con el que conectó de forma inmediata. Es más, tal era su admiración por el pintor reusense que instaló su estudio al lado del suyo. A parte de trabajar con Fortuny y viajar con él a diferentes puntos de Italia, Agrasot también pasó por la famosa academia Gigi donde seguramente continuó madurando su faceta acuarelística¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Lago Silvio, “Artistas contemporáneos. Joaquín Agrasot”, *La Esfera*, Año 4, número 189, Madrid, 11 de agosto de 1917, p.7.

¹⁴⁸ Hernández Guardiola, Lorenzo, 2003, p. 19.



II. 155. Joaquín Agrasot. *Campesina italiana*, hacia 1865-1874. Acuarela sobre papel. Propiedad particular.

Durante estos años el artista alicantino pintó cuadros de “casacas” y algunas obras de corte naturalista, como *Las dos hermanas*, premiada con una segunda Medalla en la Exposición Nacional de 1867¹⁴⁹. Entre los óleos y acuarelas de este periodo italiano del pintor, también figuran las típicas campesinas italianas o *Ciociaras*, en las que influjo fortunyaniano asoma con firmeza. Tal es el caso de la acuarela *Campesina italiana* (II.155) en la que pese al tema convencional desarrollado, la desenvoltura y gracia con la que se ha expresado la figura de la joven *ciociara*, apoyada de pie en el portal de una casa rural, nos indica la gran facilidad de este artista, siempre fiel al natural, en el manejo de la acuarela. Además, el comedido dibujo y la apretada pincelada se acercan a la solidez de la pintura al óleo, mientras que algunos entintados más difuminados y los toques brillantes, ensamblan con el método solicitado por la acuarela.

¹⁴⁹ Díez, José Luis, 1997, pp. 63 y 64.



Joaquín Agrasot. *Valenciana con cesta de flores*, hacia 1881-1888.

Acuarela sobre papel. Propiedad particular.

En 1875 Agrasot volvió a Valencia consagrándose principalmente a la pintura de género costumbrista. Y fue nombrado Profesor y académico de la Escuela de San Carlos, así como también de la de San Fernando de Madrid. Las acuarelas *Descanso en la corrida de toros*, (1881), *Florista valenciana* (hacia 1888) y *Valenciana con cesta de flores* (hacia 1881-1888), producidas por el artista alicantino años después de su vuelta de Italia, son ejemplos sometidos a las normas de un realismo de índole costumbrista del mismo modo que sus óleos. Especializado en la figura, pero sin renunciar al paisaje, en su producción acuarelística Agrasot solía hacer una descripción detallista de los personajes mediante la brillantez decorativa del colorido, sin preocuparse demasiado por los vacíos del papel y la jugosidad de los entintados. Por lo que trabajó la acuarela dentro del estilo académico o tradicional, siendo uno de los mejores intérpretes de esta tendencia. En este aspecto, siempre intentó mantener vigente el espíritu de la acuarela haciéndola meritoria de ser considerada como una verdadera obra de arte.

Francisco Domingo Marqués (Valencia, 1842-Madrid, 1920) no solo ha sido reconocido como un genial pintor y dibujante, sino también como un excelente acuarelista. Maestro de maestros, se formó en Valencia, Madrid y Roma, instalándose ulteriormente en París (1875-1914) donde fue un pintor afamado. Desde su inaugural aprendizaje académico, evolucionó hacia un naturalismo de paleta viva y detallismo virtuoso. Adscrito a la pintura de género, prefirió el

pequeño formato y los rentables temas de *casacón*, al igual que los pintores Mariano Fortuny y Jean-Louis-Ernest *Meissonier*.

Pensionado por la Diputación de Valencia en 1868, Domingo Marqués acudió al taller de Eduardo Rosales (Madrid, 1836-1873) y a las clases de acuarela de la Embajada española en Roma, estampando en sus acuarelas el anecdotismo de las escenas costumbristas, los retratos de tipos y los *casacones* de sus pequeños cuadros al óleo. Pero fue en París donde el pintor tuvo la oportunidad de conocer el ambiente en el que se estaban desarrollando nuevas ideas estéticas, y su particular destreza como pintor de género y consumado retratista se consolidaron. La disposición para la “factura espontánea” y la sabiduría de bosquejar los dibujos de “retratos de tipos” en Domingo, fueron aspectos difíciles de rivalizar por los artistas de su tiempo.

En cuanto a la obra acuarelística de Domingo Marqués, en opinión de Ramón Reig Corominas su “paleta como acuarelista destaca por su habilidad y color encendido”¹⁵⁰. No obstante, a estas características apuntadas por Reig Corominas podríamos sumar el trazo ágil, la pincelada desenfadada y la sensación improvisada en el modo de ejecutar principalmente las aguadas y tintas. Una serie de cualidades, que en muchas ocasiones estampan en las producciones al agua de este pintor valenciano, una modernidad inusual para su época.



Francisco Domingo Marqués, *Paisaje con figuras*. Acuarela sobre papel. Propiedad particular.

La participación de Francisco Domingo en las asociaciones de acuarelistas fue asimismo importante en cuanto a su compromiso con al arte de la acuarela. Tenemos constancia de su afiliación en la

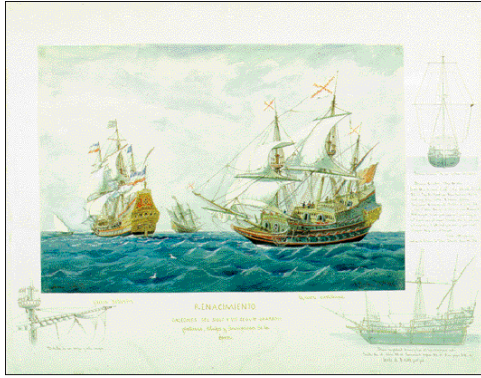
¹⁵⁰ Reig Corominas, Ramón: op. cit. p. 49.

academia nocturna de la Escuela de San Fernando, trasladada posteriormente a la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Es más, tras la disolución de esta agrupación, el pintor siguió practicando la acuarela en el estudio madrileño de Plácido Francés, donde también eran asiduos Emilio Sala y el italiano Yorik, entre muchos otros artistas.

Entre los artistas que expusieron sus obras en el Ateneo de Valencia también se encontraba Rafael Monleón y Torres (Valencia, 1843-Madrid, 1900), hijo del famoso arquitecto Sebastián Monleón Estellés (1815-1878). Conocido marinista, Monleón estudió pintura en la Real Academia de San Carlos de Valencia y fue alumno de Rafael Montesinos (Valencia, 1811-1877), mientras recibía clases de piloto naval en la Escuela de Náutica de la misma ciudad. Y en 1863 se matriculó en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado dependiente de la Academia de San Fernando de Madrid, donde tuvo la ocasión de ser alumno de Carlos de Haes.

Rafael Monleón viajó por Bélgica y Holanda, dilatando su estancia en Brujas, al quedar prendado por la obra del pintor belga de marinas Paul Jean Clays (1819-1900). A su vuelta a España se especializó en arqueología naval y el estudio de las embarcaciones, por lo que fue nombrado restaurador del Museo Naval. A partir de ese momento, Monleón recorrió los puertos, astilleros y museos más significativos de Inglaterra, Escocia, Francia y Holanda. Una serie de viajes que enriquecieron su obra, pues el pintor valenciano realizó estudios de embarcaciones antiguas a través de nuevos dibujos, oleos, aguafuertes, aguadas, lavados y acuarelas. Gracias a este bagaje de conocimientos, Monleón elaboró sus dos obras más importantes en este campo: “Historia gráfica de la construcción naval bajo su aspecto artístico”, un conjunto de noventa acuarelas realizadas entre 1885-1898, y el “Catalogo descriptivo de los principales tipos de embarcaciones desde los primitivos tiempos hasta nuestro días, ordenadas por orden alfabético, y que sirve de complemento a la colección de acuarelas existentes en el Museo Naval”¹⁵¹.

¹⁵¹ González de Canales y López Obrero, Fernando, 2008, p. 22.



Rafael Monleón. *Galeón del siglo XVII*. Lápiz y acuarela sobre papel, 49.5 x 63.5 cm. Museo Naval de Madrid, nº 585.

Un dibujante infatigable como Monleón estaba más que capacitado para el diseño de copias de embarcaciones, las cuales precisan de un dibujo minucioso. Y para ello se sirvió de la acuarela, sobre todo como complemento. Sin embargo, pese a no aplicar la técnica en toda su pureza, sí la empleó en función de sus objetivos, pues existe el que llamamos dibujo acuarelado de tipo más ilustrativo. En este sentido, el cometido de la acuarela es la de realzar con el color, el lápiz o la tinta, siendo este método muy utilizado en los proyectos arquitectónicos. De este modo, el artista coloreaba sus barcos y paisajes portuarios dentro de las exigencias propias del dibujo, como lo haría un arquitecto-acuarelista al animar sus planos. De su virtuosismo en el dibujo acuarelado dan fe acuarelas como *Desembarco de ss. Mm. D. Alfonso y D^a. Cristina en Carril (Pontevedra) en 1881* (Biblioteca Nacional), *Crucero Reina Regente de la Armada Española (1888-1895)* (Colección particular), *Marina griega de guerra* (Museo Naval de Madrid, nº 558) y *Naves romanas* (Museo Naval de Madrid, nº 560)¹⁵².

¹⁵² Otros dibujos acuarelados de Rafael Monleón son: *Naves normandas del siglo XI* (Museo Naval de Madrid, nº568), *Galeras y galeaza del siglo XVI* (Museo Naval de Madrid, nº576), *Galeones del siglo XVII* (Museo Naval de Madrid, nº585), *Marina oceánica del siglo XVIII* (Museo Naval de Madrid, nº594), *Torpedos y caza-torpedos de la armada española del siglo XIX* (Museo Naval de Madrid, nº585) y *La marina de la Edad Media del siglo XVI* y *Las carabelas de Colón* (Museo Naval de Madrid, nº558).



Rafael Alberola Berenguer. *Una dama*, 1881. Acuarela sobre papel, 52 x 37 cm. En el ángulo inferior izquierdo: "RALBEROLA/1881". Propiedad particular.

Alumno de la Escuela de San Fernando de Madrid, Rafael Alberola Berenguer (Novelda, 1846-Alicante, 1926) se especializó en la acuarela y logró diferentes premios a nivel nacional e internacional. Entre otras, participó en las exposiciones celebradas por la sociedad de Acuarelistas de Madrid desde 1878 a 1881. A sus acuarelas, por lo general de figura, les transfería una técnica algo contenida de colores vivos y en otras ocasiones las revestía de gran libertad atendiendo las transparencias:

La acuarela estaba entonces de moda impulsada por la fortuna que conocía en Inglaterra, y que tuvo en Francés un importante artífice junto a Rafael Alberola Berenguer, que llegó a ser secretario de la asociación de acuarelistas madrileña (...)¹⁵³.

El valenciano Francisco Miralles Galup (Valencia, 1848-Barcelona, 1901) se formó en Barcelona y París como artista. Su progresivo alejamiento de Valencia empieza con el traslado junto a su familia a la capital catalana, donde estudió pintura con Ramón Martí Alsina. A los quince años de edad visitó por primera vez París, regresando en 1866 para quedarse veintisiete años en la ciudad francesa. Miralles Galup continuó su formación artística en la Escuela de Bellas Artes mientras trabajaba en el taller de Arturo Candela, uno de los lugares donde se congregaban los pintores catalanes. No tardó en llegarle el éxito al pintor valenciano, a quien no le faltaba la clientela entre la alta sociedad parisina. Aunque

¹⁵³ Tejada Martín, Isabel, 1998, p. 15.

cultivo la temática costumbrista y el cuadro de género, bajo la influencia fortuniana, en la figura femenina y el retrato descolló como uno de los mejores expertos de su tiempo. Santos Torroella diferenció tres etapas la pintura de Miralles. En primer lugar explica la significativa influencia de Martí Alsina, traducida en “el perenne rigor de sus formas”. En la segunda etapa se impone el realismo de Courbet, al que el pintor se acoge evitando los argumentos mitológicos u otros que se apartaran de la realidad. Y en la tercera emerge el refinamiento y una “cierta tendencia al preciosismo”, vislumbrándose en la obra del pintor valenciano influencias de grandes maestros como Manet, Boudin, Bastien Lepage,...

Por otra parte, en su poética pictórica la “predilección por una paleta de tonalidades pasteles” y el gran protagonismo de la modelo femenina en sus composiciones¹⁵⁵, hermanan de alguna manera con la personalidad del pintor Emilio Sala, sobre todo, en su obra acuarelística de cierto aire romántico y templada sensualidad femenil.



Francisco Miralles Galup. *Joven en el campo con sombrilla*. Acuarela sobre papel. Propiedad particular.

Su labor acuarelística fue notable, en cuanto a la calidad de sus producciones, dotadas de exquisita finura y una técnica envidiable. Así lo ha visto claramente Ramón Reig Corominas al referirse a la acuarela en Francisco Miralles:

¹⁵⁴ Crespo, Pedro, “El pintor Francisco Miralles. De Rafael Santos Torroella”, *ABC*, jueves 30 de enero de 1975, p. 47.

¹⁵⁵ González López, Carlos y Martí Aixelà, M. Montserrat, 1989, p.184.

Como acuarelista fue excelente, manchando con sabiduría, seguridad, gracia y dicción personal, contrastando el trabajo de las tintas fundidas aprovechando la humedad del papel, con pincelada sabiamente alterada¹⁵⁶.

Entre las obras a la acuarela del Francisco Miralles podemos citar una *Calle de Chartres* (1875), *Acostada en la hierba* (1882), *Estudio de caballo, molino y personajes* (1895), *Estatua en un jardín* (Jardín des Tuileries, París) (1895), *Estudio de castillo y caballos* (1895), *Casa neogótica en Francia* (1895), *Dama rezando*, *Estudio de damas* y *La florista*, ...



Luís Franco Salinas. *Escena parisina*. Acuarela sobre papel. Propiedad particular.

Discípulo de Bernardo Ferrándiz, Luís Franco Salinas (Valencia, 1850-1897) realizó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. En 1872 viajó a París para ingresar en el taller de Léon Gérôme, donde se dedicó mayormente a la producción de pinturas y acuarelas de casacones y de tema orientalista al estilo de Fortuny. Dos de sus acuarelas, inspiradas en estos motivos, son *Músico árabe* y *Tañendo los platillos*.

Aunque en la acuarela siguió el mismo criterio que en sus óleos, el pintor valenciano se sentía tan cómodo trabajando con esta técnica que llegaba a liberarse de toda traba. Sobre todo, cuando se apartaba de sus preocupaciones profesionales, dejándose seducir por la jugosidad de los entintados y el valor esencial del blanco del papel. En unas ocasiones se decidía por el toque menudo y alegre de la pincelada, mientras que en otras dispensaba manchas decididas y ligeras sin oprimir la forma ni el detalle, por lo que su talento acuarelistico no

¹⁵⁶ Reig Corominas, Ramón: op cit., p. 59.

pasó inadvertido en las exposiciones donde el artista mostraba sus manifestaciones al agua. De hecho, tenemos una noticia de 1881 en la cual se registra la participación de Franco Salinas en una exposición de acuarelas con la obra titulada *La Romántica*:

En la exposición de acuarelas que se está celebrando en Madrid, nuestro paisano el distinguido artista Sr. Franco (D. Luís) ha dado a conocer una preciosa acuarela titulada “La Romántica” que se distingue por su hermoso colorido, buen conjunto y deliciosos pormenores. Buena prueba de ello es que fue adquirida al poco rato de haberse expuesto¹⁵⁷.

En 1876 Franco Salinas volvió a España donde fue catedrático de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, además de convertirse en uno de los retratistas predilectos de la alta sociedad y aristocracia del momento.



Vicente Poveda y Juan.
La pintora, 1905. Acuarela sobre papel. Propiedad particular, Milán.

Entre los pintores acuarelistas alicantinos, no está demás mencionar a Vicente Poveda y Juan (Petrer, 1857-1935), pues fue un gran especialista en la acuarela sobre papel whatman¹⁵⁸. Aunque Poveda estudió los primeros años en Alicante, la Diputación Provincial le concedió una pensión para continuar su formación en la Escuela de Bellas Artes de Madrid donde fue alumno de Federico de Madrazo. Más tarde, gracias a una nueva pensión de la Diputación alicantina, tuvo la oportunidad de establecerse en Roma a partir de 1882. En la

¹⁵⁷ Anónimo, “crónica local y general”, *El Mercantil*, 11 de mayo de 1881, p. 2.

¹⁵⁸ Fue un tipo de papel inventado por el inglés Whatman hacia finales del siglo XVII.

capital italiana se apuntó a las clases nocturnas de la academia Gigi y Cauva, con el fin de practicar el dibujo y sobre todo especializarse en la técnica de la acuarela. En Italia visitó la ciudad de Venecia, inspirándole acuarelas sobre vistas panorámicas e interiores de patios palaciegos que fueron muy cotizadas en el mercado de arte londinense. Desde 1909 Poveda fue uno de los socios extranjeros de la Sociedad degli Acquarellisti di Roma¹⁵⁹.



Vicente Poveda y Juan. *Tejedora*, Roma, hacia 1883-1900. Acuarela sobre papel. Propiedad particular.

Prefiriendo la pintura de pequeño formato, Vicente Poveda recurrió al arte de la acuarela valiéndose de todas sus posibilidades. Es decir, en su obra acuarelista podemos observar tanto la práctica más minuciosa y académica de la técnica, como la simplicidad magistral de la pureza que la misma exige. Entre sus acuarelas de la fase italiana se hallan *El caballete* (1905), *Autorretrato en el caballete* (1905) y *Espadachín con una carta*.

¹⁵⁹ Lomonaco, Gian Francesco, 1987, p. 11.



Emililo Sala, *Retrato de joven italiana*.
Acuarela sobre papel. Propiedad particular.

Tenemos que señalar las aportaciones de dos extraordinarios dibujantes y acuarelistas, como es el caso del alicantino Emilio Sala y Francés (Alcoy, 1850- Madrid, 1910) y su discípulo Cecilio Pla y Gallardo (Valencia, 1860-Madrid, 1934). Ambos fueron alumnos de la Academia Bellas Artes de San Carlos en Valencia, aunque previamente Sala fue discípulo de su primo el pintor Plácido Pascual y Francés, quien como sabemos fue uno de los fundadores de la Asociación de Acuarelistas madrileños y catedrático de dibujo del antiguo y del natural de la Escuela valenciana de San Carlos (1861) y de la de San Fernando de Madrid (1870). Entusiasta de la herencia pictórica velazqueña, tras su inicial éxito en la pintura de historia, con obras como *La expulsión de los judíos de España* – cuadro premiado con una segunda medalla en la exposición universal de París (1889) -, Sala despuntó en el género del retrato, el tema social y la pintura decorativa:

(...) Sala cultivaba con singular maestría todos los géneros, siéndole familiares el cuadro de caballete como el denominado de *historia*, el dibujo gracioso con que ilustraba las más renombradas publicaciones y la nota sintética, breve impresión que fijaba ideas y teorías en sus aptitudes, de los que siempre se mostró pródigo y que sus admiradores le arrebatan a millares.

Cualidades distintivas de su arte fueron la línea airosa fiel reflejo del natural, el rasgo preciso, aquellos, rostros de mujer mezcla de ingenuidad y picardía, el obstáculo buscado de intento para mejor vencerlo, estableciendo iguales tonalidades entre un vestido, un fondo armónico, siempre dentro de aquella concepción exacta, helénica,

pudiéramos decir, que Sala tenía del dibujo (...) ¹⁶⁰

En 1885 Emilio Sala viajó a Roma como pensionado de mérito de la Academia Española, donde se relacionaría con los artistas españoles Ricardo de Madrazo, Moreno Carbonero y Sorolla, entre otros. En 1886 se trasladó a París con la empresa de concluir su pensión, siendo su última obra de pensionado el cuadro *La expulsión de los moriscos*, premiado en la Exposición Universal de París de 1889 con la segunda medalla, y en la Universal de Berlín de 1891 con la de oro ¹⁶¹.

La gran cantidad de retratos, pinturas a la aguada y al pastel, situaron a Sala entre los primeros artistas españoles en alcanzar la fama mundial. Y al igual que su tío, su facilidad para el dibujo y la acuarela, le abrieron las puertas del mundo de la ilustración, a más de exponer su obra gráfica y acuarelística en exposiciones. Nos consta que en 1874 el pintor valenciano exhibió algunas de sus acuarelas, en la exposición permanente de Madrid ¹⁶². Admirado por su sabiduría como colorista, sus óleos, dibujos y acuarelas, ilustraron las revistas *Blanco y Negro* y *La Ilustración Española y Americana*. Y en la misma línea, colaboró en la ilustración para la edición madrileña del *Quijote* de 1905, en *Los episodios nacionales* de Galdós, realizó el *Cartel de mano de la corrida patriótica* de Madrid, etc.



Cecilio Pla. *Dama con paraguas*. Acuarela sobre papel. Propiedad particular.

El lenguaje luminoso y colorista de Emilio Sala impactó de forma efectiva en Cecilio Pla (Valencia 1860-Madrid,

¹⁶⁰ Anónimo, “Emilio Sala”, *El Pueblo*, 15 de abril de 1910.

¹⁶¹ González López, Carlos y Martí Ayxelà, Montserrat, 1996, pp. 190 y 191.

¹⁶² Espí Valdés, Adrián, 1975, p.90.

1934) quien superando los rescoldos académicos de formación, inició el trayecto hacia la conquista de la pureza pictórica, materializada mayormente en sus obras de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Considerado uno de los responsables del desarrollo del modernismo en Valencia, Cecilio Pla comenzó sus estudios en la Escuela de Artesanos de Valencia, donde se decantó por el dibujo. Una disciplina, gracias a la cual, pudo trabajar como dibujante de abanicos para Sebastián Colomina. Algunos autores lo consideran a Pla, como uno de los pintores españoles que más apuntes ha hecho:

(...) el amor a los apuntes; a esas notas fáciles tan movibles, tan luminosas, que constituyen lo mejor de la obra del maestro (...)

En su estudio, en su gabinete de trabajo, en todas las habitaciones de su casa, los apuntes llenan las paredes. Hay cientos, miles de ellos. Son notas opuestísimas donde la luz y el color de momentos fugacísimos quedaron fijados de un modo genial y seguro.

En todas las pinacotecas del mundo figuran apuntes de Cecilio Pla. Los aficionados ingleses y alemanes que visitan su estudio, los prefieren a los cuadros, sin que por ello desdeñen los cuadros mismos (...)¹⁶³

De su interés por la acuarela no tenemos ninguna duda, pues Pla se matriculó en la Academia de la Sociedad de Acuarelistas de Madrid en 1881. Como ilustrador, este artista dibujó y pintó acuarelas para las revistas *La Esfera* y *Blanco y Negro*, predominando las ilustraciones de elegantes retratos femeninos en su corpus ilustrativo.

Al igual que sucedió en el caso de su maestro Emilio Sala, la crítica artística de su época elogió su habilidad para el dibujo y la acuarela. En verdad, los dos tenían en común el gusto por la figura y el retrato, a la hora de concebir acuarelas. En sus manifestaciones al agua, unas veces encontramos una técnica contenida que imita la pintura al óleo, y en otras, un enfoque sugestivo e inmaterial, más acorde con la cualidad traslucida de esta modalidad artística.

¹⁶³ Montero, José, "Cecilio Pla", *La Esfera*, Año 1, número 4, Madrid, 24 de enero de 1914, p. 16.



Gabriel Puig Roda. *Tipo del Maestrazgo*, 1914. Acuarela sobre papel. Museo de Bellas Artes de Castellón.

La gran dedicación a la acuarela del castellonense Gabriel Puig Roda (Tírig, 1865-Vinaroz, 1919) no nos deja indiferentes, pues demostró una gran vocación por este género durante toda su trayectoria artística. Conocido por ser el pintor de los tipos populares, a los 12 años de edad se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, donde destacó en las asignaturas de dibujo del natural, colorido y acuarela. Becado por la Diputación de Castellón, tras estudiar en la Escuela de San Fernando de Madrid, se le concedió una pensión para ir a Roma. Y en 1889 se instaló en esta ciudad con la intención de perfeccionarse en su faceta acuarelística, por lo que asistía a la famosa Academia Gigi y al Círculo Internacional de Bellas Artes. Solo un año después de su llegada a Roma ya vendía acuarelas y tablas, iluminadas por temas fortunyanos.



Il.156. Gabriel Puig Roda. *Gitana con abanico rojo*. Roma, 1898. Acuarela sobre papel de grano medio, 53.5 x 32 cm. En el ángulo inferior izquierdo: "G. Puig Roda/Roma 98". Propiedad particular.

A su regreso a España siguió produciendo acuarelas, mayormente de género costumbrista, convirtiéndose en uno de los pintores valencianos más prolíficos en esta especialidad. Los toreros, picadores, las majas, los labradores y labradoras valencianas, fueron motivos de inspiración de muchas de las acuarelas de Puig Roda. Por lo general, su técnica como acuarelista entra dentro de las reglas del procedimiento. El rigor en el dibujo y un vivo colorido se

anexan de un modo tradicional, pero sin caer en la mecanización técnica, gracias a la gran habilidad y toque personal con el que se arbitran sobre el papel.

Gitana con abanico rojo (Il.156) es una de las acuarelas del periodo romano, en la que el maestro castellonense emplea un lenguaje más libre, demostrándonos saber jugar con la mancha acuosa de los lavados sin renunciar al detalle ni dejar nada al azar.

Un año después de su muerte el *Mercantil valenciano* le dedicó un artículo al artista con motivo de una exposición, en la cual además de una colección de óleos se incluían dieciséis de sus acuarelas:

Exposición Puig Roda

La colección de óleos y acuarelas del malogrado pintor castellonense Gabriel Puig Roda es notable, y nos muestra una personalidad relevante de la época que siguió a la del gran Fortuny y culmina espléndidamente en el maestro José Benlliure, muy digna de estudio en nuestra historia del arte.

Casi olvidado por la actual generación el afortunado autor de la celebrada obra <<La expulsión de los moriscos>>, el deseo de su viuda de ofrecer a Valencia las primicias de las Exposiciones de sus cuadros que han de celebrarse en Madrid y Barcelona, nos permite evocar la figura de aquel humilde pastor de Tirig, que de <<aguador de puercos>> llegó a ser uno de los primeros acuarelistas españoles. (...)

Entre las acuarelas se destacan vigorosamente *Arreglando los velones*, *Costureras*, *La fuente*, *Tipo del Maestrazgo* (un viejo montañés, maravillosamente sorprendido y ejecutado), y todas las restantes expuestas, hasta el número de 16 acuarelas, en cuyo procedimiento es difícil obtener mayor vigor, singularmente en la indumentaria, contrastando con las carnaciones ligeras, simples de técnica, ideales por su espiritualidad¹⁶⁴.

¹⁶⁴ F., “De Arte. Exposición Puig Roda”. *El Mercantil Valenciano*, sábado 22 de mayo de 1920, p.1.



Constantino Gómez. *Personaje valenciano*. Acuarela sobre papel.

Propiedad particular.

A la misma generación que Puig Roda pertenece Constantino Gómez Salvador (Valencia, 1865-1937), discípulo de Juan Peyró Urrea estudio en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde coincidió con Sorolla, Cecilio Pla y Salvador Abril. Ganador de las terceras medallas en las Exposiciones Nacionales de 1887, 1892 y 1912, así como un premio en la Exposición Regional de Valencia en 1909, el pintor valenciano cultivó varios géneros pictóricos como el de historia y paisaje, demostrando en ellos una indudable habilidad y profundo conocimiento del oficio, prefiriendo la realización de obras de pequeño formato.

Gómez Salvador se desenvuelve con especial soltura en la acuarela, aspecto en el que se erige por derecho propio, como uno de los grandes nombres de la acuarela valenciana a la altura de los más renombrados especialistas del género en Europa. En verdad, su maestría en la acuarela era un hecho reconocido en su época, no pasando inadvertidas sus producciones al agua en las exposiciones. De la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906, hemos encontrado una mención en la prensa valenciana del mismo año:

Desde Madrid. Exposición Nacional de Bellas Artes

Constantino Gómez, el maestro valenciano de la acuarela, solo presenta tres en este certamen. Conocidas ya del público valenciano por haber sido expuestas en el Círculo de Bellas Artes, mandólas para que no se olvide el nombre que tan justamente tiene alcanzado en anteriores años. “Una procesión en un pueblo”, “cabeza de labradora” y “Una vieja” son los títulos de las acuarelas, y aún cuando no es lo mejor que de su personalidad, se

sostienen a la altura necesaria para no decaer entre los números admiradores que de su difícil especialidad tiene¹⁶⁵.

De la importancia de su obra acuarelistica se haría también eco Manuel González Martí, al publicar un artículo en el *Diario de Valencia* sobre las acuarelas y apuntes de Constantino Gómez en el Círculo de Bellas Artes:

“En el Círculo de Bellas Artes.

Acuarelas y apuntes de Constantino Gómez

La exposición del Círculo de Bellas Artes es una de las más interesantes de cuantas allí se han celebrado, tal es la calidad e importancia de todas las obras presentadas.

El inimitable acuarelista Constantino Gómez, repetidas veces premiado en España y en el extranjero por esta su personal habilidad, se nos ofrece bajo todo sus aspectos artísticos con una honradez y verdad dignas de estudio reflexivo.

En figura, desde la cabeza construida insistentemente (autorretrato a la acuarela) en la que llega hasta conseguir la sensación de la epidermis, pero sin fatiga, espontaneo, hasta la nota impresionista, anotación de un momento fugaz, hallada rápidamente, como acontece en la cabeza de Carmen (número 37) y el estudio (número 18).

En las obras de gran empeño su triunfo es definitivo.

“La casa blava” es un poema del ambiente valenciano, un alarde del bravo color de nuestra huerta, tan vigorosamente derrochado, que ya no cabe mayor fuerza emotiva, ni más sólida expresión, conseguidas con una técnica sobria, juguetona, fácil.

En ésta, como en todas las obras de Constantino Gómez, se experimenta la sensación de que produce sin fatiga. Tal vez seguramente, en muchos momentos de su trabajo, él ha luchado, ha dudado; pero una vez resuelta victoriosamente la dificultad surgida, queda la obra tan graciosa de técnica como si hubiera sido un hallazgo.

Donde puede estudiarse minuciosamente el procedimiento evolutivo de producir de este maestro, el deletreo de su pincelada, el sintetismo de su retina, es en los apuntes callejeros; en ellos cada pincelada es una rotunda afirmación de la instantánea, comprensión del

¹⁶⁵ Anónimo, “Desde Madrid. Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El Mercantil Valenciano*, 25-5-1906, p. 1.

arte del maestro, con su propia idiosincrasia, tanta es su justeza con el natural, su vibrante luminismo, su corpórea realidad.

¡A cuántas reflexivas observaciones se prestaría el examen de cada una de las 50 obras expuestas! Porque Constantino Gómez pinta como siente; en él es ingénito el color brillante, luminoso (cuántos años de fatiga ha ocasionado a estas ricas y excepcionales facultades de la época de pintura negra que ha dominado a nuestros artistas, seguidores inconscientes de las tenebrosidades de Domingo, y que, reñidas abiertamente con el arte de nuestro maestro, él mismo intentaba violentar, vulgarizarlas, y no lo ha logrado por la resistencia indómita de su fuerte temperamento).

Solo persigue la copia fiel de las cosas, y es tan rico en recursos para darle toda su portentosa realidad, que cada apunte, cada obra, aparece conseguida con una técnica independiente, tan ajustada y personal como lo requiere el natural observado.

Y si en la cabeza humana ya apuntamos hasta dónde es capaz de insistir, en el paisaje (plaza de Albarracín) llega hasta lo inverosímil.

¡Cómo se aleja allí el cielo nuboso del campanario que corona viejas casucas! ¡Cuánto realismo! ¡Cuánta verdad en todo!

Nota curiosa de este artista es que su temperamento siente a lo Bernini; es un barroco de nuestro tiempo; y si otros buscan el natural quieto, sencillo, y lo sienten melancólico, persiguiendo acordes suaves, como sumergidos en una media tinta, Constantino Gómez lo recrea a las horas de fiesta abigarrada de color, lujuriosa de cálidas tonalidades.

Así, por ejemplo, si otro copia la pared enjalbegada de una barraca, busca el momento en que su blanco aparece uniforme, deslumbrante de sol, o violeta, por la sombra. Gómez observará el momento en que el sol la hiera de soslayo, para copiar la singular y abollada superficie producida por las tantas capas de cal, con sus variados cambiantes de claroscuro.

“La oración”, “La calle de Albarracín”, “El blanqueador de cera”, “La dispará” son afirmaciones de este criterio.

El arte de Constantino Gómez constituye un sedante oasis en este caliginoso ambiente de arte que padecemos. Ahora que la atmósfera cargada de polvoroso mediocrismo e insinceridad artística invade nuestra escuela local, hace respirar abiertamente, con

tranquilidad, la obra de algunos pocos que, como Constantino Gómez, siguen impasibles produciendo sanamente, sin distraerse a derecha o izquierda, persuadidos de hallarse en la posesión del camino de la verdad, que no siempre es el del triunfo en la lucha¹⁶⁶.

Como bien apuntaba Manuel González Martí, Constantino Gómez destacó sobre todo como acuarelista, alcanzando premios nacionales e internacionales. Pues su técnica acuareléstica le permitía desvanecer grandes manchas mediante terminantes brochazos, así como sujetar los entintados sobre un preciso diseño sin llegar a convenir un dibujo acuarelado.



Isidoro Garnelo. *Muchacha con silla*.

Roma, 1895. Acuarela sobre papel.

Propiedad particular.

Isidoro Garnelo Fillol (Enguera, 1867-Valencia, 1939), primo hermano del pintor y buen acuarelista, así como magnífico dibujante, José Garnelo Alda (Enguera, 1866-1944), estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, siendo becado por la Diputación de Valencia en 1891 para proseguir sus estudios en Italia. Allí realizó el conocido lienzo de *La profecía de San Vicente Ferrer* (1895, Diputación de Valencia), por el que se le concedió la segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895. En Roma también frecuentaba la academia Gigi, donde con toda probabilidad practicaría la acuarela. Durante su estancia en la ciudad italiana realizó numerosas acuarelas como la de un *Cardenal* (1892).

Pintor y escultor principalmente de argumentos religiosos, Garnelo Fillol logró ser muy admirado por su destreza con la acuarela. Tanto es así, que los

¹⁶⁶ González Martí, Manuel, “En el Círculo de Bellas Artes. Acuarelas y apuntes de Constantino Gómez”. *Diario de Valencia*, 4-8-1921, p.3.

marchantes, artistas italianos y de otros lugares de Europa se interesaron por adquirir sus producciones al agua. Sin embargo, el artista regresó a su país sin apenas vender ni la mitad de sus acuarelas, las cuales malvendió por poco dinero en España¹⁶⁷.

Años más tarde, tras ser nombrado en 1898 catedrático de la Escuela de San Carlos de Valencia de la clase de colorido y composición, al ingresar en la Real Academia de San Carlos, donó una de sus acuarelas. Además, varias de sus acuarelas se vieron galardonadas con merecidas medallas en la Exposición Regional y otras de alcance nacional.

La producción acuarelística de Isidoro Garnelo se basa sobre todo en la figura, logrando formular atractivas propuestas en las que la soltura y dinamismo de los lavados y las tintas exaltan la composición de los modelos. Entre sus acuarelas también figuran una *Aldeana* (1891), el *Retrato de una dama* (1892), una *Cabeza femenina* (1893) y un *Joven porta-estandarte* (1893).



José Navarro. *Huertano*. Acuarela sobre papel. Propiedad particular.

Sin ser discípulo directo de Sorolla, José Navarro Llorens (Valencia, 1867-Godella, 1923), comprendió la personalidad artística del maestro valenciano. De este germen, proviene la lección luminista y energía vital, cómplices de sus propias creaciones. Tampoco podemos obviar la influencia de Ignacio Pinazo sobre Navarro Llorens, ya que éste fue su profesor en la asignatura de colorido y composición durante el curso 1884-85, en la Academia de San Carlos de

¹⁶⁷ Barberán Juan, Jaime, “Isidoro Garnelo Fillol, Pintor y maestro (1867-1939)”, *Revista Archivo de Arte Valenciano*. Vol: XXXVIII, Valencia, 1967, p. 32.

Valencia¹⁶⁸. En 1885 el pintor participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes, siéndole otorgada una mención honorífica. Navarro, también fue alumno del curso de primera enseñanza de dibujo en la Escuela de Artesanos de Valencia (1889-1890)¹⁶⁹. Ulteriormente, volvió a la Academia de San Carlos de Valencia, donde se matriculó de varias asignaturas¹⁷⁰. Este artista también tuvo la ocasión de viajar por Marruecos y América, vivencias de las cuales nacieron sobresalientes lienzos y acuarelas. No obstante, del mismo modo que su amigo Pinazo, Navarro decidió finalmente instalarse en la tranquila población de Burjassot-Godella.

Del mismo modo que hemos observado en otros pintores acuarelistas como Poveda, Constantino Gómez, Pinazo y Domingo Marqués, José Navarro prefiere asimismo los formatos pequeños y medianos. Considerado un pintor costumbrista, también abordó argumentos de veta fortuniana, marinas, paisajes, retratos y naturalezas muertas. Pero, ante todo, se le debe divulgar como un brillante y fecundo acuarelista. Así lo intuyó también Ramón Reig Corominas:

(...)con arranques intensos de auténtica pintura, luminista y colorista a la vez, alcanza un dominio de la técnica de la acuarela verdaderamente asombroso, haciendo que ésta responda a los principios que informan su escuela. Es uno de los máximos exponentes de la acuarela local y nacional; siendo su maestría la misma en los temas de figura como en los de paisaje. Una nota crítica publicada en la prensa nos dice que en su obra, “muestra momentos intensos de visión pictórica...”, y que “sus méritos son evidentes”¹⁷¹.

¹⁶⁸ Gantes García, Pablo, “José Navarro Llorens y su etapa de discípulo en la Academia de Bellas Artes de San Carlos”, *Archivo de Arte Valenciano*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Universidad de Valencia, 2005, p. 96.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 95.

¹⁷⁰ Por aquel entonces, entre las asignaturas impartidas en la Academia de San Carlos de Valencia también se encontraba la acuarela.

¹⁷¹ Reig Corominas, Ramón: *op.cit.* pp.80 y 81.



Il. 156. José Navarro. *Niños en la fuente*, hacia 1910. Acuarela sobre papel blanco de grano grueso, 67 x 90 cm. Propiedad particular.

La acuarela *Niños en el campo* (Il.156), aparte de entroncar con la estética de otros trabajos al óleo de Navarro Llorens, es una de sus mejores manifestaciones al agua. De enfoque casi fotográfico, la acuarela presenta a tres chiquillos que van a por agua al pozo, en un día soleado, para con ella dar de beber a los animales y facilitar otras necesidades del hogar. Los tres niños se alinean a través de una diagonal, volviendo la cabeza hacia el espectador. Una potente visión, de la que aflora un sentimiento positivo, acrecentado por la alegría colorista, afín a la vitalidad infantil de los protagonistas. Así, los colores estallan con primitiva frescura, distribuyéndose mediante vibrantes acordes, en diálogo con la reflectante luz del sol, que impacta en los ojos de los pequeños campesinos.

Por otra parte, en esta jugosa acuarela de propensión húmeda sobre papel semirrugoso, inundan la composición los matices vivos de color: rojo, verde, amarillo, marrón y azul, en contraste con los estirados y suaves lavados del celaje. Todo, articulado desde una perspectiva algo “impresionista”, coherente con las reservas constructoras del papel. A ello responde la blancura de las aves, la casa junto al pozo, la fracción de un banco de piedra y otra edificación junto a un pajar del fondo. Aunque la luz y el color son el motor principal de esta acuarela, no carecen de importancia las fisonomías de los tres aldeanos. Los retratos de los pequeños, sencillos a la vez que agudos, revelan un gran dominio de la técnica. Los tres niños sonríen en actitud jovial, convirtiéndose en el centro de atención. Y su presencia está en equilibrio con los elementos naturales y la arquitectura. Tocados con sombrero y la niña con pañuelo blanco, para protegerse del reflectante sol, los tres parecen interactuar con los patos que se les acercan. Esta

mirada desenfadada, envuelta por una exaltación cromática de luz brillante, define a la perfección la poética de Navarro, si bien éste no se planteó priorizar el estudio de la luz en su obra.

En la actualidad Navarro Llorens es un artista cada vez más valorado y reivindicado por coleccionistas y críticos de arte, más como acuarelista que como pintor de óleos, pues sus acuarelas encierran tal personalidad y propensión a la pureza del género, que no dejan indiferentes a los que en ellas advertimos una inmutable modernidad.

4.3. El arte de la acuarela en la familia Benlliure

Las técnicas al agua como la acuarela de naturaleza delicuescente, nos sumerge en una de las facetas artísticas más interesantes de la familia Benlliure. Cinco artistas valencianos que jugaron un papel fundamental en la pintura española en el ocaso del siglo XIX, en sus distintas personalidades, germinando unos precedentes estéticos que abrirían una vía hacia la innovación en el nuevo siglo.

Juan Antonio Benlliure Tomás (El Cabañal, 1832- Nuevo Pueblo del Mar, 1906), patriarca de esta dinastía de artistas, sintió una gran predisposición por el dibujo y la pintura desde su niñez. Aunque entreveraba la pintura decorativa con otras actividades, su labor artística no dejó indiferente a su progenie. Así, durante varias generaciones, la tradición artística sembrada por Juan Antonio en su familia ha inoculado la vocación de sus miembros por el arte de la pintura, la escultura, la arquitectura y la acuarela. Una serie de disciplinas que, gracias al carácter multidisciplinar de varios de los componentes de esta saga, las hemos encontrado en más de una ocasión reunidas en una sola personalidad artística. Entre las acuarelas de los artistas nacidos en el seno de esta familia, sobresalen las de Blas Benlliure Gil (Canyamelar, 1852-Valencia, 1936), José Benlliure Gil (Cañamelar, 1855-Valencia, 1937), Mariano Benlliure Gil (Valencia, 1862-Madrid, 1947) y José Benlliure Ortiz (Roma, 1884-Valencia, 1916). Sin embargo, la escasa pero notable obra acuareléstica llegada hasta nosotros de Juan Antonio Benlliure Gil (Valencia, 1860-1930), no nos permite establecer todavía una base firme para precisar la evolución de su estilo como acuarelista.

Los hermanos José y Mariano Benlliure formaron parte en la exposición del Círculo de Bellas Artes de 1895¹⁷², así como en la celebrada por el Círculo, coincidiendo con la feria de julio del mismo año, en la que José aportó dos acuarelas. Estas manifestaciones al agua representaban el busto de un viejo y de un cardenal. Su hermano Mariano también participó cinco años antes con la acuarela de un picador sobre un caballo herido, en la exposición celebrada en el centro artístico de la calle Cabilleros¹⁷³. Sin embargo, en el caso de José Benlliure su incursión en este tipo de exposiciones no fue algo inusual. Pues el artista valenciano estuvo vinculado a la Junta directiva de la sección de Bellas Artes del Ateneo valenciano (1875), durante el declive de esta sociedad y su academia de acuarela.

Casi desde la infancia José Benlliure ya pintaba acuarelas, así como pequeñas tablitas que vendía entre su vecindario¹⁷⁴. Un tiempo después, se convirtió en discípulo de Francisco Domingo Marqués en su taller de Valencia. Y posteriormente, tras pasar por la Academia de San Carlos de Valencia, José viajó a París en 1872, donde conoció a Jean Léon Gérôme (Vesoul, 1824-París, 1904) y *Adolphe Goupil* (1806-1893). Siete años más tarde, el pintor valenciano continuó su carrera artística en Italia, donde llegó a ser nombrado director de la Academia Española de Roma (1903-1912).

Ganó medallas y diplomas, tanto como pintor como acuarelista; entre otros, obtuvo el diploma de honor en la Exposición internacional de Acuarelas y Dibujos de Dresde (1891). Asimismo, participó con sus acuarelas en diversas exposiciones: en la Sociedad de acuarelistas de Madrid (1882), en el Salón Hernández de Madrid (1883), en la II Exposición Internacional de la Acuarela de Milán (1924) y en la Exposición del Dibujo, acuarela y grabado mediterráneo (1839-1939) de Valencia (1939). Pero nos llama más la atención, la concesión al artista del Diploma de asociado en la Asociación de Acuarelistas de Roma

¹⁷²Roig Condomina Vicente, “Algunes notes sobre els inicis del cercle de Belles Arts de València i la seua activitat en el segle XIX”, en *ARS LONGA*, 7-8. Cuadernos de Arte. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valencia, 1996-1997, pp. 240, 241, 244.

¹⁷³ Roig Condomina Vicente, “La sociedad valenciana de Bellas Artes o el centro artístico de la calle Cabilleros (1889-1891): El antecedente más inmediato del Círculo de Bellas Artes de Valencia.”, *Saitabi*, 49. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Valencia, 1999, p. 480.

¹⁷⁴ Lago Silvio, “Artistas contemporáneos”. *La Esfera*, nº 204, 24 noviembre 1917, Madrid, pp. 25 y 26.

(1892)¹⁷⁵, pues esta concesión ratifica su gran actividad acuarelista durante el periodo italiano, si bien hay que tener en cuenta el antecedente fortuniano, ya que su influjo en la formación de nuevos acuarelistas es inestimable, incrementándose la asistencia de artistas españoles a las clases nocturnas de acuarela en la Academia Gigi de Roma.



II.157. José Benlliure. *Campesina italiana*, hacia 1880-1885. Acuarela sobre papel pegado a tabla, 28 x 19 cm. En el ángulo superior derecho: "J.Benlliure". Propiedad particular, Valencia.

A esta primera etapa italiana de José Benlliure, en la que además se dedicó a pintar cuadritos de género, parece corresponder la acuarela *Campesina italiana* (II.157). De soslayo con el rostro de perfil y la mirada algo desenfocada, esta “ciociara” o campesina italiana de cabello oscuro, atiende a un arquetipo recurrente entre los artistas españoles que residían en Italia. Aunque como puede observarse, José representa a la modelo desde un punto de vista particular. Frente a un ligero lavado de atmósfera aparece la muchacha iluminada desde el margen izquierdo de la hoja, atendida por una gama limitada de colores que estimulan la unidad compositiva. Es así como a través de moderados entintados rojos, en simbiosis con los acentos grises más oscuros, se describe el vestido de la modelo. La misma receta es esgrimida con el azul del puño de la manga y el verde, en la franja inferior del papel, para explicar la vegetación. De gran importancia son también las reservas blancas del soporte,

¹⁷⁵ Bonet Solves, Victoria. E., Valencia, 1998, pp. 201-206.

cuyo poder constructor, formula la camisa de manga acampanada y el pañuelo sobre la cabeza de la campesina.



Il.158. José Benlliure. *María Ortiz con mantilla y abanico*, hacia 1905. Acuarela sobre cartón, 95 x 73 cm. Casa Museo Benlliure, Valencia.

Un extraordinario ejemplo de acuarela pictórica es el que realizó José Benlliure hacia 1905, un estudio o versión a la acuarela, de un retrato al óleo de su hija mayor *María Ortiz con mantilla y abanico* (Il.158). En esta acuarela, la joven y atractiva modelo, de expresión serena, luce unos exuberantes y decorativos atavíos castizos. Una composición cuyo refinamiento y detallismo no solo recaen en el rostro de la protagonista, sino también en la mantilla que la envuelve y el colorista abanico isabelino con varillaje de hueso calado y dorado que sostiene en su mano enjoyada con tres anillos. Elementos, explicados mediante una técnica directa, con una interesante descomposición prismática de las sombras para explicar las transparencias del calado encaje de la mantilla, y el abanico con el que la joven se cubre la barbilla.



José Benlliure. *Retrato de María Benlliure Ortiz*, hacia 1905.
Óleo sobre lienzo. Propiedad particular.

En un artículo motivado por el legado artístico de la dinastía de los Benlliure, se mencionan algunos de los ejemplos más sobresalientes de la obra pictórica de José, incluyéndose esta acuarela que el articulista califica de obra maestra:

Los cuadros tan típicos de técnica, de composición, y de asunto, que son, citemos como ejemplo, “La Panollera” o “El ball de Torrent”, no pueden representar mejor el estilo pictórico a que pertenece la mayor parte de la producción de don José Benlliure y muchas de sus obras más representativas. Junto a estas pinturas se destaca con una delicadeza admirable esta obra maestra que es la acuarela “Retrato de su hija María” (...) ¹⁷⁶



Il.159. José Benlliure. *La sobrina del cura*, hacia 1900-1910. Acuarela sobre cartón, 93 x 75 cm.
Casa Museo Benlliure, Valencia.

Rivalizando nuevamente con la densidad del óleo, José ejecutó otra acuarela sobre cartón titulada *La sobrina del cura* (Il.159). Esta vez la modelo en primerísimo plano está sentada en una habitación, en posición de tres cuartos con la mirada concentrada hacia el espectador. Invadiendo casi todo el

¹⁷⁶ Anónimo, “Notas de arte. La dinastía de los Benlliure”, *Diario de Valencia*, 21 de marzo de 1929.

espacio de la composición, con pose digna y un abanico cerrado entre sus manos, ésta luce un manto negro sobre su cabello trigueño, un mantón de flecos y falda oscura. Particularmente interesante resulta la combinación de las justas cargas de entintados rosados y tonos sombra, los cuales conforman el estampado mantón que destaca frente a la negrura del manto, así como la gama gris-azulada de la falda. Apuestas técnicas que vigorizan la figura de la modelo en contraste con el sillón elaborado mediante una ajustada aguda parda en el fondo de la estancia.



José Benlliure. *Paisaje veneciano*. Óleo sobre lienzo. Propiedad particular.



II.160. José Benlliure. *Venecia. El gran canal*, hacia 1890. Acuarela sobre papel, 47.5 x 62.5 cm. Casa Museo Benlliure, Valencia.

Basada en una vista italiana, la acuarela *Venecia. El gran canal* (II.160) podría ser el estudio del óleo *Paisaje veneciano*. Pues tanto en la acuarela como en el cuadro aparecen elementos comunes como las arquitecturas, la joven campesina, las palomas, las telas, jarras y otros objetos del margen izquierdo. En un estilo acorde al de sus lienzos de corte preciosista, el pintor valenciano realizó esta acuarela hacia 1890, en la que descubrimos todo un abanico de apuestas técnicas. Desde el empleo más directo y gráfico, traductor de las construcciones del fondo y los objetos del primer plano, al más jugoso del celaje y el canal. Cabe destacar el mesurado estudio cromático que registra lo esencial, en contrapunto, con el intenso rojo de las telas y la sobre falda de la muchacha.



Il.161. José Benlliure. *Músicos en la taberna*. Acuarela sobre papel, 21 x 29 cm. Csa Museo Benlliure, Valencia.

A través de un procedimiento parecido José Benlliure elaboró la acuarela *Músicos en la taberna* (Il.161), si bien con una mayor espontaneidad y transparencia en los entintados, dos propiedades que apuntan una línea evolutiva hacia la pureza de la acuarela.



Il.162. José Benlliure. *Mujer Mora*, 1897. Acuarela sobre papel de grano medio, 40 x 32 cm. Casa Museo Benlliure, Valencia.

A esta tesis también responde la acuarela *Mujer mora* (Il.162), una de las obras maestras del pintor en este género. Fechada en 1897, a más de de ser una de sus acuarelas con resabios más fortunyanos, bebe de la influencia de su paso por Argelia (1888). Ubicada en el dormitorio de la casa-museo Benlliure, esta acuarela es de una pureza superior a las anteriormente comentadas. En esta manifestación al agua, el pintor valenciano se libera de cualquier arcaísmo de formación. Así, la figura de la mora, provista de la exótica indumentaria propia de la cultura musulmana, se recorta ante su propia sombra, levemente apoyada sobre un sugerido muro observado un objeto entre sus manos. En el aspecto técnico, destaca el valor constructivo de los vacíos del papel junto con las masas de color. La gama cromática de los ropajes de la mujer se traslada invadiendo el espacio hacia la mitad de la hoja, un punto donde la fusión entre

forma, color y luz recrea una dinámica atmósfera espacial a base de la yuxtaposición húmeda de lavados mayormente encarnados, marrones y verdes.

De la acuarela en José Benlliure decía así Ramón Reig Corominas:

Sus bellas acuarelas de amplio toque y pincelada cuidada, dentro de una gran exactitud, presentan buenas cualidades, pero al no renovarse en el procedimiento contribuye, sin querer, a la inmovilización de las fórmulas, ayudando al decaimiento de la pintura al agua¹⁷⁷.

En este comentario Reig Corominas hace referencia al progresivo estacionamiento de la técnica de la acuarela, a pesar de la incuestionable maestría de figuras como la de José Benlliure en este sistema. Pues al igual que acontece con otros artistas valencianos coetáneos suyos, en su corpus acuarelístico no percibimos una necesidad de experimentación, sin que por ello dejase de evolucionar como acuarelista.

Blas Benlliure Gil fue un experto en la pintura decorativa, cuadros de flores y frutas. Pintó con sus hermanos en distintas ocasiones, pero mucho más junto a su padre. En efecto, el influjo de Juan Antonio Benlliure en su primogénito fue la clave de la especialización de éste en el arte decorativo. Al igual que José, Mariano y Juan Antonio, él también permaneció un tiempo en Italia, donde amplió sus conocimientos artísticos. A más de participar en diversos concursos de pintura, y decorar las techumbres de algunos palacios, fue nombrado conservador y restaurador del Museo de Arte Moderno de Madrid.

¹⁷⁷ Reig Corominas, Ramón: op.cit., p.66.



II.162. Blas Benlliure. *Fresas*, 1924. Acuarela sobre papel, 14 x 9 cm. Propiedad particular, Madrid.

Son dos acuarelas inequívocas del estilo de este artista *Fresas* (II.162) y *Claveles*, (II.163). Firmadas, así como dedicadas por Blas a su sobrina Angelita Benlliure Ortiz, ambas obras coinciden en su representación naturalista. A través de los profundos colores que brotan confiriendo una suntuosa densidad a dichas acuarelas, privadas de cualquier exceso en las cargas de las aguadas, el pintor valenciano supo captar la naturaleza esencial de los objetos.



II.163. Blas Benlliure. *Claveles*, 1920. Acuarela y toques de guache sobre papel, 33 x 29 cm. Propiedad particular, Madrid.

Los prototipos florales motivaron igualmente algunas de las acuarelas de su sobrino Peppino Benlliure. Dos delicados y encantadores ejemplos son las obras *Claveles y crisantemos* y *Rosal sobre fondo azul*.



Peppino Benlliure. *Claveles y crisantemos*, 1915. Acuarela sobre cartón. Casa Museo Benlliure, Valencia.



Peppino Benlliure. *Rosal sobre fondo azul*, 1915. Acuarela sobre papel. Casa Museo Benlliure, Valencia.

Para Mariano Benlliure las técnicas al agua tampoco fueron ningún secreto. Escultor universal, de formación prácticamente autodidacta, de niño solía acompañar a su hermano José al estudio

de Francisco Domingo. Pronto comenzó a mostrar grandes dotes para el dibujo y la escultura, cultivando paralelamente su faceta de pintor y acuarelista. En 1881 se trasladó a Roma, donde permaneció quince años. En la capital italiana, donde tenía su propio taller, ejecutó muchas acuarelas para la venta con el fin de costear su prioridad artística: la escultura. También viajó varias veces a París, y como escultor ganó medallas en exposiciones nacionales e internacionales. Uno de los cargos que tuvo fue el de Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1897).



Il. 164. Mariano Benlliure. *La carta*, 1894. Acuarela y toques de gouache sobre papel, 67 x 102 cm. Propiedad particular, Madrid.

Volviendo a la producción acuarelística de Mariano en Italia, no podemos pasar por alto las temporadas que éste pasaba en la casa de su hermano José en Asís. Allí, cómo apuntan la mayoría de los autores, elaboró muchas acuarelas para su posterior venta. No obstante, tras su regreso a España, se centralizó en la escultura. Es decir, pintaba acuarelas para su propio recreo, la mayoría de las veces, en un ambiente familiar y privado. De su actividad como acuarelista, existen magníficos ejemplos como *La carta* (Il.164), firmada por Mariano Benlliure en 1894. Se trata de una acuarela de efecto denso y pictórico, conseguido mediante una técnica mixta a base de acuarela y toques gouache. Una obra en la que se proyecta una habitación ricamente decorada, donde se ubican dos elegantes damas. Composición, cuyo resultado al más puro estilo preciosista, desprende a la vez un aire parisino. Género, explotado anteriormente por pintores como Messonier, Fortuny, Francisco Domingo y Antonio Gisbert, entre otros.



Il.165. Mariano Benlliure. *María Leopoldina Tuero O'Donnel*, Viareggio, 1889. Acuarela sobre papel, 51 x 35 cm. En el ángulo inferior derecho: "M. Benlliure /Viareggio 18 julio 89". Propiedad particular, Madrid.

El dieciocho de julio de 1899 Marino efectuó en la localidad italiana de Viareggio el retrato de su primera esposa, *María Leopoldina Tuero O'Donnel* (Il.165), mujer de gran belleza que entonces contaba con treinta y dos años de edad. A diferencia de la anterior acuarela, la modelo sentada de perfil en una pose algo sesgada, se sitúa bajo un toldo que la preserva del sol en un emplazamiento en el que se divisan dos barcos veleros a lo lejos. Cabe destacar la gran destreza del artista valenciano en el juego las reservas blancas, apenas alteradas por los entintados verdes y azules; traductores de los motivos vegetales y el pañuelo que luce la protagonista. De eco algo impresionista, esta acuarela evoca la frescura de la escuela "luminista" americana. Sobre todo, de algunos retratos femeninos a la acuarela de Winslow Homer (Boston, 1836-*Prouts Neck*, 1910) y John Singer Sargent (Florencia, 1856-Londres, 1925).



Il.166.Mariano Benlliure.
Alegoría del tiempo.
Aguada sobre papel.
Propiedad particular.

Al igual que muchos artistas, Mariano Benlliure entreveraba la acuarela y la aguada. En este sentido, el escultor valenciano utilizó mayormente la aguada para el estudio de sus obras mayores. Este procedimiento le permitió la investigación de las valoraciones tonales y la luz. A este objeto responde la aguada parda sobre la *Alegoría del tiempo* (Il.166). En la que sobre un ligero lavado de atmósfera, se dibuja la figura de un anciano con los atributos iconográficos del *Padre Tiempo* progenitor de la *Verdad*.

En Peppino Benlliure, se vislumbraba una desenvoltura prometedora como pintor y acuarelista. Entre otros géneros optó por el paisaje, el retrato y la temática costumbrista privada de folklorismo. Como su padre y sus tíos, Peppino participó en exposiciones de pintura: la Regional de Valencia (1909) y las nacionales de 1910 y 1915; por las que se le adjudicaron una tercera medalla por el óleo *Tartana del Cabañal* (1910) y una segunda por *La salida de misa en Rocafort* (1915).



II.167. Peppino Benlliure. *Grupa valenciana*, hacia 1913. Acuarela sobre papel, 43.8 x 30.8 cm. Casa Museo Benlliure, Valencia.

Peppino (José Benlliure Ortiz) demostró siempre una lucidez en su arte, que pronto lo situó entre las promesas sobresalientes del arte valenciano. Nació en Roma y desde su infancia comenzó a demostrar sus dotes artísticas, bajo la supervisión de su padre, José Benlliure, con quien más tarde se estableció en la capital italiana. Pero aunque realizaba regularmente viajes a Valencia, no volvió definitivamente a España hasta que, aconsejado por su tío Mariano, entró como discípulo en el estudio madrileño de Joaquín Sorolla en 1908. En el verano de 1912 acompañó a Sorolla por Castilla, Aragón y el País Vasco para esbozar los paneles encargados para la *Hispanic Society of America*.



II.168. Peppino Benlliure. *Carta de amor*, 1914. Acuarela sobre papel, 127.8 x 30.8 cm. Casa Museo Benlliure, Valencia.

Un eco sorollesco es el que se desprende de las acuarelas, de propensión húmeda, *Grupa valenciana* (II.167) y *Carta de amor* (II.168). Explicadas a través de un estilo esbozado y colorista, el refrescante y personal enfoque en cuanto a la descripción de los tipos valencianos,

sitúa estas obras en la órbita del regionalismo valenciano de la primeras décadas del siglo XX.

Probablemente, efectuada entre 1904 y 1908, mientras Peppino Benlliure aún se encontraba inmerso en el ambiente artístico romano, la acuarela *Foro Palatino* (Il.169) se inspira en una de las fuentes arqueológicas más importantes de la antigua Roma. Con gran fluidez, el artista recrea la perspectiva



Il.169. Peppino Benlliure. *Foro Palatino*, hacia 1907. Acuarela sobre papel, 29.2 x 22.8 cm. Casa Museo Benlliure, Valencia.

de un segmento del Foro a través de una concepción moderna, que atrapa la atmósfera y la nostalgia de tiempos pasados. En disposición diagonal, un basamento decorado con figuras alegóricas, así como distintas columnas abatidas, se sitúan en primer término. Estructuras arquitectónicas, las cuales despuntan frente a las escasas construcciones y la arboleda del fondo. De tendencia más bien húmeda, sobre papel semirrugoso, esta acuarela abarca una gama limitada de colores ocres, azules y rosas, distribuidos mediante el orden de los entintados y la discreta concepción de los vacíos del papel. Esta sabia articulación le otorga un aspecto aterciopelado a esta acuarela, cuyo estilo podríamos confrontar con la obra pictórica de Peppino correspondiente a esos mismos años.

En lo referente a los trabajos decorativos de este artista valenciano, Manaut Nogués subraya su gran talento como proyectista:

Pepino Benlliure no solamente pintaba en términos de que le diputemos un gran artista, sino que, como

proyectista, hubiera sido tal vez un genio. Tenía tal sentido de la línea en arquitectura que, según noticias, colaboró arduamente en el dibujo de los proyectos de construcción y decoración del palacio de su maestro, el gran Sorolla, y, ya muy enfermo, hubimos de ver apuntes lindísimos para el anteproyecto del Palacio de Bellas Artes, cuya construcción se persigue en esta ciudad¹⁷⁸.



Peppino Benlliure. *Panel con la Dama de Elche*.

Proyecto decorativo para el Teatro Trianon Palace de Valencia, 1914. Lápiz y acuarela sobre papel vegetal. Casa Museo Benlliure, Valencia.

Aparte de los proyectos citados por Nogués, la dirección artística del teatro Trianon Palace de Valencia (1914) ubicado en la calle Ruzafa, estuvo asimismo a cargo del artista en colaboración con el pintor Ernesto Valls. En concreto, pintó para su vestíbulo varios paneles decorativos¹⁷⁹. Precisamente a todos estos trabajos de Peppino, creemos que atienden una serie de acuarelas y dibujos acuarelados: *Friso con ángeles*, *Friso con dos ángeles*, *Friso con una ninfa y otros personajes*, *Friso con niños danzantes*, *Friso con niños y guirnaldas*, *Remate de cornisa con óvalo y angelitos*, *Dintel con alegorías*, *Dintel con dos figuras femeninas*, *Dintel con un pavo real*, *Estancia decorada en azul*, *Panel con la Dama de Elche*, *Plafón con figura alada*, *Plafón con auriga*, *Plafón con una mujer en el bosque* y *Grupo de figuras*. Todos estos apuntes, estudios y bocetos sobre papel, responden al mismo orden compositivo en cuanto a la base del dibujo se refiere, y el subsiguiente apoyo de los valores tonales en uno, dos o tres colores. Es decir, son dibujos acuarelados, completados con toques de color, en los que se suele vislumbrar a través de los lavados y entintados, el entramado subyacente del lápiz.

¹⁷⁸ Manaut Nogués, J. “Artistas malogrados. José Benlliure Ortiz.” *La Esfera*, Año IV. nº 197, Madrid, 6 de octubre, 1917, p. 5.

¹⁷⁹ Vidal Corella, Vicente., 1977, p. 287.

Al igual que otros muchos artistas, durante el primer tercio del siglo XX, Peppino optó por las técnicas al agua, tanto por libre como en calidad de ilustrador y decorador, a la par con la evolución de las artes gráficas. El pintor valenciano realizó a la acuarela el boceto para el cartel de la Exposición de Barcelona (1910), y otros tantos para proyectos decorativos, sin por ello dejar de crear acuarelas autónomas, fruto de su vocación. Este podría ser el caso de *Mujeres en la terraza. Baile nocturno* (Il.170), si bien es cierto que esta acuarela entronca



Pepino Benlliure. *Boceto del Cartel de la Exposición de Barcelona, 1910*. Acuarela sobre papel. Casa Museo Benlliure, Valencia.

con la sensibilidad moderna y estilística de algunos de los bocetos que acabamos de mencionar. Más en concreto, los destinados al cartel y el anuncio publicitario, cuya producción aconteció aproximadamente entre los años 1908 a 1913.



Il.170. Peppino Benlliure. *Mujeres en la terraza. Baile nocturno*, hacia 1908. Lápiz y acuarela sobre papel continuo, 23.4 x 31.8 cm. Casa Museo Benlliure, Valencia.

En disposición horizontal y sobre papel semirrugoso, esta es una de las acuarelas más llamativas de este pintor y acuarelista. El típico aire musical de ‘verbena’, engalanada con farolillos y flores, se materializa en esta composición de resabios modernistas que recrea el ambiente festivo del baile nocturno en una terraza. Cuatro mujeres vestidas a la moda castiza, ubicadas por parejas a la izquierda y derecha de la hoja, equilibran la composición. Una puesta en escena cuya construcción dimana de las aguadas y los elementos más detallados. A ello atienden los intensos lavados verdes y azules, resolutivos del paisaje y el celaje, en contraste con la claridad de la balaustrada que, a modo de franja, divide el

espacio interior de la terraza con el exterior. En este caso, la oscuridad del segundo plano, a modo de telón, favorece los puntos cardinales de la luz y color. Como los farolillos resueltos mediante vivas cargas amarillas y anaranjadas, de los cuales nace la luz proyectada sobre los objetos y las figuras del primer término. Además, la claridad del diseño es más evidente en los elementos arquitectónicos y esculturales. Del mismo modo, la reserva del papel, en aras de explicar la vajilla y la mesa redonda, se ha manchado con el pincel casi limpio. Son las pequeñas pinceladas, con colores más o menos saturados de agua, y la tinta negra cargada con la punta del pincel, los encargados de los realces decorativos y del diseño de esta obra. Peppino modela las figuras femeninas con dinamismo y presteza, a través de la tinta negra. Con ella dispone los negros cabellos de las protagonistas, enmarcando sus rostros, así como también diseña sus anatomías con el mismo sistema, potenciando la modulación cromática que las completa. Una receta utilizada también por Édouard Manet (París, 1832-1883) en sus acuarelas, ya que la imperiosa presencia de los entintados negros es insistente en su corpus acuarelístico.

Durante la última fase de su andadura artística, Peppino volvió a concentrarse en su obra acuarelística, más prolífica que nunca. A este propósito atienden las últimas manifestaciones conocidas del pintor y elaboradas, mientras éste luchaba contra una tuberculosis, en el sanatorio del doctor Moliner de Porta-Coeli, donde comenzó una serie de láminas conocidas como *Apuntes de Historia Natural* (62 estudios de insectos, conchas y flores) y otros diseños para aplicaciones de carácter industrial. Algunos ejemplo son los dibujos acuarelados: *Colgante y peineta de libélula y Ninfa del chinche verde, Chinche y Mariquita*.



II.171. Peppino Benlliure. *Composición con cuatro libélulas*, hacia 1915. Lápiz, tinta negra y acuarela sobre papel de grano fino, 23. 5 x 34.5 cm. Casa Museo Benlliure, Valencia.

Composición con cuatro libélulas

(II.171), es uno de los diseños acuarelados pertenecientes a la serie de *Apuntes de Historia Natural*. En realidad, se trata de un dibujo, explicado mediante la misma técnica empleada por los acuarelistas del siglo XVIII, especializados en asuntos pseudocientíficos, botánicos y entomológicos, muy demandados por los museos de Historia Natural. Del mismo modo, Peppino insistió en la anatomía de las dos primeras libélulas – a diferencia de las otras dos más incompletas –, cuyo diseño naturalista atrapa las suaves transparencias de las nerviadas alas, y los toques azules, verdes, grises y siena quemada instalados en el abdomen y los ojos de los tres primeros insectos. Para ello empleó un papel sin ‘muela’, o de textura más fina, adecuado para los trabajos más detallados y finos. Esto le permitió emplear una técnica directa sobre seco, con cargas o entintados de color moderados. Al servicio siempre del dibujo, este dibujo acuarelado parece contener resabios del Durero acuarelista, en los pequeños y finos trazos de tinta dispuestos, a punta de pincel, que explican la fiel constitución de los insectos. Peppino Benlliure como “gran dibujante, resuelve fácilmente el problema de la luz, y sus coloraciones son justísimas. Y cuando ya su mano no podía sostener los pinceles, vimos su depurado gusto en la estilización de mariposas, coleópteros y otros insectos para aplicar sus líneas finísimas y matices tan vivos como hermosos a la decoración¹⁸⁰.”

El catedrático de zoología Ricardo Jiménez Peydró, señala la valiosa contribución del artista a la entomología:

¹⁸⁰Manaut Nogués, J.: “Artistas malogrados. José Benlliure Ortiz” *La Esfera*, año IV. nº 197, Madrid, 6 de octubre, 1917, p. 5.

(...) la mayoría de esta obra es fruto de la observación directa de insectos en nuestro entorno, salvo un par de excepciones en las que muy probablemente tuvo la oportunidad de observar algún ejemplar exótico de algún coleccionista al que hubiera conocido o bien a sus colecciones. El realismo de estos bocetos de historia natural ha permitido el reconocimiento y facilitado la identificación científica de los ejemplares representados, constituyendo una sinergia entre pintores y entomólogos valencianos. (...)

Sus cotidianos paseos por los alrededores de Valencia le permitieron sin duda alguna observar especies que son muy comunes en nuestros cultivos como la langosta mediterránea, la pudenta, el alacrán cebollero, la oruga de *Chrysodeixis* o beneficiosos como la mantis religiosa o la avispa icneumónida, sin olvidar las bellas imágenes de los ejemplares de las libélulas.(...)¹⁸¹

Los dibujos acuarelados correspondientes a los diseños con motivos industriales o mecánicos, gestados para un ulterior proceso de fabricación, son de una sensibilidad decorativa claramente “modernista”, en oposición a los de historia natural. En realidad, se trata de una serie de composiciones, explicadas mediante la misma técnica empleada por los acuarelistas del siglo XVIII, especializados en asuntos seudocientíficos, botánicos y entomológicos, muy demandados por los museos de Historia Natural. Del mismo modo, en toda esta serie de manifestaciones, “Peppino” analizó pormenorizadamente cada elemento, cuyo diseño virtuoso y naturalista atrapa tanto los colores cálidos como los más fríos. Para ello empleó un papel sin “muela”, o de textura más fina, adecuado para los trabajos con detalles más delicados. Esto le permitió emplear una técnica directa sobre seco, con aguadas de color moderadas. Al servicio siempre del dibujo, de trazo concienzudo, cuya sintaxis parece contener resabios del Durero acuarelista, sobre todo en las pequeñas pinceladas de tinta que explican el pelaje, las alas y extremidades de varios insectos.

El dibujo acuarelado sobre una *Vidriera circular con dos parejas de libélulas y cenefa de naranjas* (Il.172), elaborado en 1915, corresponde a los diseños con motivos industriales o mecánicos, gestados para un ulterior proceso de fabricación, a través de una sensibilidad decorativa claramente “modernista”.

¹⁸¹ Jimeno Peydró, Ricardo, 2014, p.11.



Il.172. Peppino Benlliure. Vidriera circular con dos parejas de libélulas y cenefa de naranjas, 1915. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel Vd. R. Romaní, 22. 3 x 32. 3 cm. Casa Museo Benlliure, Valencia.

Es el entramado lineal de este dibujo, o acuarela de vitrales en forma de tondo, la base contenedora de los lavados azules y los toques acuarelados naranjas y verdes; concernientes a los motivos frutales, el abdomen y los ojos de las libélulas. Aspectos técnicos que exponen el agudo sentido del pintor, en cuanto a la unidad orgánica entre los componentes naturales y fabriles se refiere. Aunque esta acuarela de vitrales pueda parecer una creación nacida de la propia voluntad de Peppino Benlliure, Javier García nos aclara que podría ser consecuencia de un encargo:

Por las anotaciones en las mismas láminas sabemos que realizó al menos dos propuestas de vidrieras con motivos de libélulas para una droguería de la calle de las Barcas, en Valencia. Quizá para esta misma clientela realizó otro tondo para material cerámico o vidrio que plantea una curiosa interpretación en clave valenciana del mismo asunto. Sobre una retícula irregular que recuerda la estructura de las alas de estos insectos, plantea dos parejas de libélulas enfrentadas entre sí, unidas por sus patas y su abdomen. El cuerpo de los insectos se presenta curvado ocupando cada uno de ellos, simétricamente, un cuarto de círculo y adaptándose de forma perfecta a la estructura del tondo¹⁸².

Pese a repetirse una fórmula estereotipada, este conjunto de obras del artista valenciano, siempre han despertado interés y admiración. La prensa de la época nos dejó unos valiosos comentarios al respecto, con motivo de una

¹⁸²García Peiró, Javier, 2014, p. 19.

exposición póstuma sobre estas manifestaciones, organizada por el Museo de Bellas Artes de Valencia:

Bajo otro aspecto se nos revela en esta exposición Pepino Benlliure: como artista decorador. En los últimos meses de su dolencia, cuando ya le era imposible salir para estudiar el natural, para trabajar delante del modelo, se entretenía en dibujar y pintar a la aguada mariposas, moluscos, flores, libélulas, etc., que estudiaba con una lupa, y luego convertía en originales estudios de aplicación decorativa, poniendo al lado del modelo de la naturaleza su estilización propia. Artista siempre, se abismaba en este trabajo para no sentir los pasos de <<la intrusa>>¹⁸³

Margarita Belinchón nos aporta sus observaciones científicas sobre estos dibujos acquarelados de Peppino:

La observación detallada de los animales en movimiento tiene su consecuencia en la realización de diversos bocetos de libélulas en pleno vuelo que luego se plasman en el diseño de un azulejo o son el motivo principal del proyecto de una vidriera para un próspero comercio de Valencia.

Otras veces, el estudio de detalle de una libélula, primorosamente iluminada a la acuarela, sirve para crear el diseño de una peineta en el más depurado estilo modernista que en nada tenía que envidiar al de los joyeros franceses más famosos del momento, como Lalique o Gaillard. En otra ocasión, el patrón de los segmentos del abdomen de una libélula sirve para crear los eslabones de un collar de asombroso diseño.

El artista, joven y enfermo, analiza de forma exhaustiva cada ser vivo que tiene a su alcance y domina la técnica hasta ser capaz de reproducir en un dibujo de forma exacta de la venación alar de un saltamontes, la ornamentación de una oruga o los ocelos de las alas de una mariposa y consigue reflejar la luminosidad de los colores y la evanescencia transparente de las alas de una libélula por medio de la iluminación con acuarelas de los dibujos a tinta. (...) ¹⁸⁴

El joven “Peppino” consiguió dominar las técnicas al agua, del mismo modo que su padre y sus tíos (Blas, Juan Antonio y Mariano), siendo elogiado

¹⁸³ Anónimo, “Museo de Bellas Artes. Exposición de las obras de José Benlliure Ortiz”, *El Mercantil Valenciano*, 19 de noviembre de 1917.

¹⁸⁴ Belinchón, Margarita, 2014, p. 13.

como pintor, decorador e ilustrador, así como por sus conocimientos de arquitectura.



José Benlliure, *Mujer tocando el oboe*, 1926. Aguada gris y gouache blanco. Casa Museo Benlliure, Valencia.

Como sus hermanos y su hijo, José Benlliure Gil también experimentó las técnicas mixtas sobre papel y cartón. En las magníficas aguadas de color gris con toques de gouache blanco de *San Francisco de Asís* y *Mujer tocando el oboe*, se registra esta simbiosis entre dos sistemas diferentes. Este tratamiento hermana con otro gouache sobre cartón de un *Monaguillo*: un boceto preparatorio de una obra pictórica para la que sirvió de modelo su hijo Peppino con seis años de edad. En esta línea, existen dos abanicos pintados al gouache por Blas Benlliure. De su hermano Mariano también conocemos varios dibujos al carboncillo, aguada, tinta negra y acuarela, completados con gouache, y un país de abanico con *Puttis e insectos*.



Mariano Benlliure, *Puttis e insectos* (país de abanico), 1894. Acuarela y gouache sobre papel. Propiedad particular, Madrid.

4.4. Joaquín Sorolla Bastida y la acuarela

Joaquín Sorolla (Valencia, 1863-Cercedilla, Madrid, 1923) es una figura vital de la pintura valenciana y española de entresiglos. Huérfano a muy temprana edad, quedó a cargo de sus tíos y en 1875 inició sus estudios en el Instituto de Segunda Enseñanza de Valencia, donde no pasó desapercibida su extraordinaria facilidad para dibujar, por lo que sus profesores aconsejaron a sus tíos que lo matricularan en las clases nocturnas de la Escuela de Artesanos. En 1878 se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, donde recibió las primeras menciones. Por ese tiempo también trabajaba como iluminador de fotografías en el taller del prestigioso fotógrafo Antonio García Peris, quien más tarde se convertiría en su suegro¹⁸⁵.

En los inicios de su formación pictórica Sorolla fue seguidor de la escuela velazqueña, sobre todo como retratista, cultivando con extraordinaria maestría todos los géneros y temas. Desde el costumbrismo, al cuadro de historia, el paisaje, los asuntos religiosos o la pintura de “crítica” social. Tras ganar varias medallas en exposiciones regionales, una segunda medalla en la Exposición Nacional de 1884 por *El dos de Mayo*, así como la pensión a Roma en 1884 con *El grito del payeter*, el maestro valenciano siguió coleccionando galardones y exponiendo su obra, tanto a nivel nacional como internacional¹⁸⁶.

Admirado por los intelectuales más ponderados de su época como el escritor Blanco Ibáñez, Sorolla llegó a convertirse en un punto de referencia para otros artistas de su tiempo, los cuales determinaron un estilo de amplia difusión. Calificado como un pintor realista “a plena luz”, el pintor logró capitular nuevos

¹⁸⁵ Pantorba, Bernardino de, 1970, p. 13.

¹⁸⁶ Entre los premios más importantes otorgados a Sorolla se contemplaban: por su obra *Otra Margarita*; una medalla de primera clase en la Exposición Nacional de Madrid de 1892 y un primer premio en la Exposición Internacional de Chicago de 1893 (además de algunas obras más del artista que también fueron premiadas en este certamen), por *El beso de la reliquia*; otra medalla de oro de tercera clase en el Salón de París de 1893, una segunda medalla de oro en la Exposición Internacional de Viena y el primero en la de Bilbao en 1894, con *La vuelta de la pesca*; medalla de segunda clase en el Salón de París de 1895, por *¡Aún dicen que el pescado es caro!*; la medalla de primera clase en la Exposición Nacional de Madrid en 1895, con el lienzo *Pescadores valencianos*; consiguió en 1896 la medalla de oro de la Exposición Internacional de Berlín, *Cosiendo la vela*; fue premiada con la medalla de oro en la Exposición Internacional de Munich de 1897 y la Gran medalla del Estado austriaco de la Exposición Internacional de Viena en 1898, *Triste herencia*; hizo que ganara el “Grand Prix” en la Exposición Universal de París en 1900 y la medalla de Honor en la Exposición Nacional de Madrid de 1901,...

planteamientos estéticos, a partir de su preliminar paso por la Escuela de San Carlos de Valencia, donde recibió la instrucción académica. Además, comulgó con la Naturaleza y se interesó, desde el principio de su carrera por las lecciones al aire libre. Así como también bebió de las fuentes foráneas del momento, acordes con el naturalismo finisecular, en la órbita de artistas como Jiménez Aranda, Gonzalo Bilbao, Bastien Lepage, Menzel, Leibl, Liebermann, Sargent, Zorn, y otros.

Algunos autores como Miguel Catalá han llegado a comparar la obra pictórica de Sorolla con el arte de la acuarela:

(...) a primera vista, con todo, nos cautiva antes la amplitud y soltura del pincel de Sorolla. Conforme el toque gana madurez, aumenta la resolución. La pintura adquiere entonces esa fluidez que se ha comparado a la de los acuarelistas ingleses. (...) ¹⁸⁷.

Como ya discernió Catalá, el protagonismo de la personalidad y el arte pictórico de Sorolla, lo convierten al mismo tiempo en un potencial acuarelista. En este sentido, ya desde sus primeros inicios se le cita pintando acuarelas. En 1879 el pintor presentó en la Exposición Regional de Valencia la acuarela *El patio del instituto*, por la que se le concedió la tercera medalla de cobre ¹⁸⁸. Momento a partir del cual se dedicó a pintar más acuarelas para su posterior venta, varias de las cuales fueron compradas por el marchante de arte levantino Jover:

(...) Benlliure acompañó al matrimonio Sorolla en Asís, y fue testigo de aquel doble trabajo que su amigo se impuso en el pueblecito umbro: de un lado, cuadritos “para la venta”; del otro, estudios para asegurar el dominio del dibujo, ensayos de técnica que tendían a una mayor fortaleza de la construcción.

Un marchante de cuadros, valenciano, que residía en Roma, el señor Jover, fue por aquellos meses del 88 y 89 el principal “cliente” de la pintura de Sorolla. En una relación de obras vendidas por entonces, que Clotilde García del Castillo, cuidadosa administradora de las ganancias de su marido, iba trazando en un cuadernito, vemos repetidamente escrito el nombre del señor Jover

¹⁸⁷Catalá Miguel A., “El dibujo y el color, elementos vertebradores de la pintura de Sorolla”, *Revista Archivo de Arte Valenciano*, vol. XLIV, Valencia, 1973, pp. 34-36.

¹⁸⁸Pantorba, Bernardino de: op cit. p. 12.

como comprador de acuarelas. En 1888 fueron ocho las adquiridas, por un total de 1459 pesetas. En 1889, cinco, cuyo importe ascendió a unas pesetas más: 1750.

Ya instalado el matrimonio en Madrid, en 1890, continuó Sorolla vendiendo obras al citado marchante (...) ¹⁸⁹.

No obstante, Sorolla continuó aportando acuarelas a otros certámenes.



II.173. Joaquín Sorolla, *Muchacha en el campo*, Roma, 1888. Acuarela sobre papel de grano fino, 35.5 x 54.5 cm. En la franja inferior de la hoja: "A mi hermana Anita/J. Sorolla/Roma 1888. Propiedad particular, Valencia.

De entre toda esta producción de obras al agua, comprendidas en estos años, aflora la acuarela *Muchacha en el campo* (II. 173), de una sensibilidad que va más allá del naturalismo. Fechada en 1888 por Sorolla, esta acuarela concierne a la etapa formativa del pintor en Italia pensionado por la Diputación de Valencia entre 1885 y 1889. Allí entró en contacto con los hermanos Benlliure:

(...)Sorolla, junto a José Benlliure, encontró de nuevo el ritmo tranquilo (...) dedicándose a la pintura de acuarelas y pequeños óleos, al estudio de maestros y autores italianos ¹⁹⁰.

A este ambiente apacible parece responder esta acuarela, *Muchacha en el campo* (II. 173). De perfil, sentada sobre la hierba, una campesina de largas trenzas y pose meditativa, humaniza el paisaje que nos ofrece. Una visión, articulada sobre papel de grano fino y formato longitudinal, con el fin de concretar cada detalle. De este modo, a la manera más clásica, Sorolla optó por la técnica directa sobre seco, en aras de un mayor control de los contornos. Colores de gran

¹⁸⁹ Ibídem., p.31.

¹⁹⁰ Vidal Corella, Vicente, 1977, pp. 109 y 110.

viveza como el rojo interpretan el vestido de la joven y las flores del primer término, subrayando estos dos elementos con fuerza. Pero son los entintados verdosos sobre una aguada amarilla subyacente, y las entonaciones terrosas, los dominantes en esta acuarela. En este sentido, los entintados verdes definitorios de la hojarasca y la vegetación más detallada, inundan la hoja elevando la línea del horizonte, para así dejar paso a las aguadas pardas del margen superior, aclaratorias de los troncos y la alberca de la zona derecha.

Esta acuarela dedicada a su hermana Anita y firmada por Sorolla en Roma, pese a ser un ejercicio virtuoso, desprende un sentimiento narrativo de acento romántico y preciosista, así como un canto espiritual a la naturaleza. En este aspecto, esta manifestación al agua “se inscribe en la línea de un realismo más esteticista y poético del que el artista hizo gala en algunas de sus creaciones realizadas en Italia en torno al año 1888. Joaquín Sorolla se deja, en cierta medida, seducir por el arte de pintores como Mariano Fortuny o, más concretamente, por las maneras de Pradilla, Villegas, Emilio Sala o Jiménez Aranda, quienes en esos momentos gozaban de un evidente prestigio¹⁹¹.”

En cuanto al estilo de algunas acuarelas concernientes a esta fase, Javier Pérez Rojas apuntó con agudeza que “conducen el preciosismo hacia un refinado esteticismo, hacia una realidad poetizada, en las que las figuras se funden en una naturaleza húmeda y misteriosa”¹⁹².

¹⁹¹ Pérez Rojas, Francisco. Javier, 2001, p. 143.

¹⁹² *Ibidem.*, p. 29.



II.174. Joaquín Sorolla, *Clotilde en la ventana*, 1888. Acuarela sobre papel, 45 x 30 cm. En el ángulo inferior derecho: "J. Sorolla/1888". Propiedad particular.

En 1888 Sorolla viajó a España para contraer matrimonio con Clotilde García del Castillo en Valencia. En esta previa estancia en su tierra natal, antes de volver a Italia e instalarse en Asís, el artista pintó la acuarela de *Clotilde en la ventana* (II. 174). En una habitación decorada con azulejos valencianos, aparece la figura de Clotilde junto a una ventana entreabierta observando, bajo la luz natural del día, la carta que quizá acababa de abrir en ese momento, dejando en el suelo un sobre blanco. A la derecha, sobre una silla de madera descansa una cesta de mimbre que alberga algún tejido de costura, en el que posiblemente estuviese trabajando la misma Clotilde. Las tonalidades bistres y amarillas del suelo y el vestido, así como el color rojo del mantón de Clotilde, frente a los tonos verdosos y más cenicientos del resto de la composición, centran nuestra atención en la figura femenina de espaldas al espectador y en los luminosos vacíos del papel, sobre todo en el del vano de la ventana. En esta acuarela de tendencia pictórica, cuya moderada jugosidad se advierte en la resolución de los entintados sobre el papel seco, se reúnen a la misma vez algunos caracteres que anuncian el transparente y brillante colorido que iremos viendo en la producción acuarelística de Sorolla.



Joaquín Sorolla, *No le despiertes*, 1889. Acuarela sobre papel. Propiedad particular.

Durante esta época Sorolla realizó también otras acuarelas autónomas, repentes y estudios, como el de un *Soldado antiguo* (1881), un *Fraile* (1881), la *Noria árabe en Valencia* (1882), *Dos figuras* (1880-1884), *Mesalina en brazos del gladiador* (1886), *Vida urbana de Roma* (1885-1888), *Dalmática* (1885-1886), *Interior de un vagón de tren* (1885-1889), *Salida del tren* (1885-1888), *Huertano* (1885-1889), *Danza báquica* (Roma, 1887), *Hilandera* (1888), *Pareja de valencianos* (1889), ...

En 1890 Sorolla participó en la exposición madrileña de pasteles y acuarelas del Círculo de Bellas Artes con las obras *El primer hijo*, *La santera*, *Serenata morisca* y la aguada *Fuenterrabía*¹⁹³. A partir de entonces, mientras iban naciendo sus hijos, en su casa de Madrid y durante unos cinco años, Sorolla se dedicó concienzudamente sobre todo por las noches, a la producción de acuarelas y alguna aguada para su posterior comercialización, según registró Pantorba:

Entre 1890 y 1895 nacieron los hijos de Sorolla. El 13 de abril de 1890, en Madrid, nació María Clotilde; el 8 de noviembre de 1892, en Valencia, Joaquín; el 12 de junio de 1895, en Valencia también, Elena. Al par que se animaba con la presencia de los hijos, el hogar del pintor reclamaba para éstos la preocupación de atenderlos y educarlos con las máximas holguras.

Sorolla, hombre que nunca, un aun en sus momentos de mayor “romanticismo”, perdió el sentido de la realidad – realista, al fin, en todo -, hubo, por tanto, de cuidar el porvenir holgado de su casa, no descuidando el cuadro de venta, mensajero de los medios deseados y buscado para ese bienestar, como tampoco se mostro reacio al encargo

¹⁹³ Pérez Rojas, Francisco. Javier, 2001, pp. 31, 33 y 42.

de parvas exigencias artísticas. Pudiera tomarse como una nota que desluce y enturbia el brillo de esta biografía de un artista íntegro, de un artista revolucionario, como, sin duda, lo fue Sorolla, al registrar los no pocos trabajos insinceros, las obras “tocadas” de industrialismo (muchas acuarelas, por ejemplo) que en aquellos años de lucha se vio obligado a realizar el pintor incansable. Pero no hay desdoro para su nombre, enaltecido en creaciones magníficas (...) ¹⁹⁴

(...) Sorolla, viviendo en Madrid, donde por aquellos años postreros del siglo pintaba retratos y estudios diversos, y hacía por las noches acuarelas “para la venta” (...) ¹⁹⁵



Joaquín Sorolla, *La Santera*,
1890. Acuarela sobre papel.
Propiedad particular.

Durante estos años Sorolla pintó un número considerable de acuarelas que en su mayor parte fueron vendidas al extranjero, por lo que en España se conservan solamente unas pocas ¹⁹⁶. Entre las acuarelas que conocemos podemos citar la de *Músicos árabes* (1890), *La Santera* (1890), *Novios valencianos* (1892), *La Favorita* (exhibida en la 8ª Exposición de la Sociedad de Acuarelistas de Madrid acontecida en el Salón Hernández en 1896), *Un lobo de mar* (fechaada por el pintor en 1894, fue presentada en la III Exposición de pintura española de 1899 que coordinó José Artal en Buenos Aires), *Clotilde con María y Joaquín* (hacia 1895), *Chula con mantón* (1896),

¹⁹⁴ Pantorba, Bernardino de: op. cit. p. 39.

¹⁹⁵ *Ibidem.*, p. 42.

¹⁹⁶ Santa-Ana, Florencio, 1992, p. 91.

Florista valenciana (1898), *Valenciana arreglando en vasar* (1898), *La cuerda nueva* (participó en la segunda Exposición de pintura española en Buenos Aires, 1898), *Odalisca* (presentada en la segunda Exposición de pintura española en Buenos Aires, 1898), *Comiendo uvas* (1898), *La hebrea* (también estuvo en la tercera Exposición Artal de Buenos Aires, 1899),...



Il.175. Joaquín Sorolla, *Niños leyendo*, hacia 1895-1899. Acuarela sobre papel, 34 x 50 cm. Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid.

Entre sus desplazamientos estivales a Valencia, donde pintaría sus radiantes escenas de playa, Sorolla debió crear entre otras acuarelas, el estudio de unos *Niños leyendo* (Il. 175). Quizás tomó a dos de sus hijos como modelos para la composición de esta manifestación al agua, de formato horizontal sobre papel de grano más bien fino. Da la impresión de que la imagen de los dos pequeños fue atrapada por el artista, sin que éstos apenas se percatasen de que se les estaba retratando en su tiempo de estudio. Así, sobre un tablero o atril, la niña y el niño fijan su mirada en alguna actividad intelectual, abstrayéndose de todo lo que les rodea. Entrando de pleno en la técnica de la acuarela, el pintor mancha con embebidos entintados de tonalidades finas el despejado papel blanco. Con ello, a diferencia de sus acuarelas más densas o “pictóricas”, logra expresar toda la frescura y sensación evanescente de esta técnica. A través de unas sencillas y escuetas pinceladas azules y pardas, se expresan los bustos de los niños y la fina tabla de madera. Si bien, vemos que el retrato de la niña se ha completado, en el caso del niño apenas han sido ideadas sus facciones mediante unos ligeros entintados cálidos.

La modernidad dictada por esta acuarela y otras del mismo estilo, certifica la evolución ascendente del Sorolla acuarelista. Aunque no nos referimos a la perfección técnica del procedimiento, sino más bien todo lo contrario. Es decir, a

la renuncia de cualquier rescoldo academicista que estimule la contención de los entintados, las pródigas cargas de agua y la trascendental desnudez de las reservas del papel. En este aspecto, el mayor grado de especialización como acuarelista solicita más bien un verdadero talento, con el que ser capaz de arrinconar los prejuicios académicos, en pos de experimentar la pureza de la acuarela.

En la cúspide de su carrera Sorolla recibió uno de los encargos pictóricos más importantes, hasta entonces propuestos a un pintor español. El responsable de esta gran empresa fue el acaudalado estadounidense Huntington, para quien el pintor firmó en París un contrato en noviembre de 1911, con el cometido de decorar las paredes de la Biblioteca de la Sociedad española de América. Para ello tendría que pintar unos grandes paneles al óleo con la magnánima obra de la *Visión de España* (el tamaño de estas decoraciones debía ser de tres metros o tres metros y medio de alto por setenta de largo), representando las diferentes ciudades españolas dentro de las directrices renovadoras del “regionalismo novecentista”. Esta comisión le tuvo ocupado hasta el final de su andadura artística, obligándole a deambular por toda la geografía española. Durante este periodo realizó una copiosa serie de estudios y bocetos en los que quedan patentes sus percepciones al natural de las distintas regiones españolas: los paisajes, tradiciones y personajes ataviados con sus típicos trajes regionales.

Recientemente Marcus B. Burke registró algunos detalles sobre la serie *Visión de España* de Sorolla:

El encargo de los paneles de Sorolla para la Hispanic Society se produjo a partir de unas conversaciones en París entre el fundador de la Sociedad, Archer Milton Huntington, y Sorolla a fines de octubre de 1910. Las ideas surgidas de este primer encuentro siguieron desarrollándose durante la visita de Sorolla a los Estados Unidos en la primavera de 1911, en la que el pintor se comprometió definitivamente con el proyecto y continuó trabajando en varias ideas (algunas de las primeras ideas para el proyecto quedaron reflejadas en los bocetos al gouache de pequeño tamaño que Sorolla hizo en su habitación del Savoy Hotel de Nueva York. Las imágenes están pintadas en trozos de cartón que se utilizaban para que no se arrugaran las camisas planchadas, y son parte de una serie que incluye vistas desde la ventana de la habitación del hotel).

Si bien Sorolla y Huntington habían empezado a hablar de temas históricos, pronto quedó claro que el artista no se sentía cómodo con este enfoque, y el encargo pasó a centrarse en ilustrar la geografía y las costumbres regionales de la península ibérica. Este objetivo entronca mejor con el enfoque etnográfico general de Huntington sobre la pintura contemporánea: el deseo de capturar una España que ya estaba “a punto de desaparecer” (...) Sorolla sufrió un ataque en junio de 1920 que lo dejó incapacitado. Moriría en 1923, antes de que los paneles llegaran a Nueva York, por lo que no pudo contribuir a nombrar oficialmente la serie. (...)

En cualquier caso, el formato y la iconografía de los bocetos dejan claro que, al menos a finales de 1911 y durante parte de 1912, Sorolla investigó tres ideas diferentes para organizar la decoración de la sala (...) Sorolla no solo estuvo recopilando información visual mediante fotografías – por ejemplo, de los frescos renacentistas más destacados o de áreas donde todavía podían verse trajes populares tradicionales –, sino que también estuvo trabajando de forma extremadamente experimental, utilizando los bocetos como una especie de “laboratorio” estético para desarrollar sus ideas. (...)

Finalmente se desechó la idea de una serie de retratos, y la serie se convirtió en lo que es en la actualidad: un grupo relacionado de *quadri riportati* (cuadros al óleo de gran tamaño pero separados, “trasladados” a las paredes y al techo), que representan una serie de imágenes distintas. (...)¹⁹⁷

Para el estudio previo de estos grandes paneles, Sorolla produjo más de cincuenta bocetos, para los que empleó mayormente la técnica del gouache, pero también la acuarela, la tinta y aguada. En este sentido, el pintor solía ejecutar bocetos en los que incluía una sola técnica y, por otro lado, concebía sistemas mixtos en varios de estos estudios, en los que formulaba distintas combinaciones como la de la fusión del gouache, la tinta y el lápiz.

¹⁹⁷ B. Burke, Marcus, 2015, pp. 17, 18 y 19.



II.176. Joaquín Sorolla, *La fiesta del pan*, hacia 1913. Acuarela sobre papel, 31 x 42,5 cm. Museo Sorolla, Madrid

La fiesta del pan (II.176) es una de las pocas acuarelas, destinadas al proceso de elaboración, de uno de estos paneles para la *Visión de España*. En concreto, en esta acuarela dedicada al panel de Castilla, Sorolla estudia a unos tipos sorianos. Es posible que se trate de una escena de mercado, en la que en el primer plano se hallan cuatro figuras, tres de ellas con capa y sombrero, delante de un vano o franja lavada con tinta negra. Los diferentes rayados de tinta dispuestos con la punta del pincel, en diferentes direcciones sugeridas por los cuerpos, convienen las líneas que sintetizan las poses, así como los espacios vacíos quedan dentro de la forma general de las figuras. Al mismo tiempo, observamos la insistencia de las tonalidades terrosas en las indumentarias de los personajes, añadiendo un toque de color verde en la figura del centro con chaleco verde, camisa blanca y pantalón oscuro.



II.177. Joaquín Sorolla. *El Mercado de León*, hacia 1902-1903. Acuarela y lápiz sobre papel, 68,5 x 101,5 cm. Museo Sorolla de Madrid.

El Mercado de León (II.177) es una acuarela inconclusa que al igual que *La fiesta del pan* (II.176), se centra en un escenario localizado un mercado, en este caso situado en el interior de una plaza porticada. En este entorno una muchacha de perfil con un pañuelo negro estampado

con motivos florares, anudado en la nuca, despunta a la izquierda en el primer término de la composición apaisada y detrás, de izquierda a derecha, varios grupos de figuras se acumulan delante de los puestos y la arquitectura de la plaza. Acuarelada únicamente en la franja superior, en el resto de la composición se perciben los rasguños preparatorios del diseño a grafito. El estado inacabado de esta acuarela sobre los cimientos lineales del dibujo, aumenta su poder sugestivo. Esta obra, creada unos años antes que la acuarela para el panel de Castilla (II.177), es un estudio preliminar para una composición del mismo título al óleo¹⁹⁸.



II.178. Joaquín Sorolla. *La fiesta del pan, Castilla*. Estudio de la *Visión de España*, hacia 1912-1913. Lápiz compuesto, aguada sepia, tinta negra y toques de gouache sobre papel continuo ahuesado, 16.7 x 28.1 cm. Museo Sorolla de Madrid.

De la *Fiesta del pan* (II.178), representativa del panel de Castilla, también existe otro estudio a la aguada con algún toque de gouache y tinta negra. Es una nueva escena cotidiana, alusiva a la región que representa, en la que se disponen en primer plano varios personajes rodeados de sacos y piezas cerámicas, entre los que descuellan dos mujeres explicadas con unas finas pinceladas de gouache azul. Tras estas insinuadas figuras, aparece un carro cargado con grandes tinajas y en la zona superior derecha de la hoja, a la altura de la línea del horizonte, se lee la inscripción "Toledo". En el panel definitivo también aparecerá la carreta cargada con grandes tinajas.

¹⁹⁸ Ver: Pantorba, Bernardino de: op. cit. N° cat. 639, p. 152.



Joaquín Sorolla. *La fiesta del pan/Visión de España: Castilla*, 1913. Óleo sobre lienzo. The Hispanic Society of America, New York.

En este estudio se constata la gran destreza como bocetista de Sorolla, solo comparable con el genio de Pinazo en esta modalidad artística. La ejecución briosa y los expresivos entintados, en constante agitación, crean un efecto cuyo propósito es formar la idea, no solo de la composición sino también del carácter y el movimiento de los tipos toledanos, así como del aspecto que los contrastes de luces podrían tener en la obra final o pintura proyectada.



Joaquín Sorolla. *Las grupas/Visión de España: Valencia, (fragmento)*, 1916. Óleo sobre lienzo. The Hispanic Society of America, New York.

Para la producción del panel dedicado a Valencia Sorolla regresó unos meses en su ciudad natal, durante el año 1916 en el que pintó entre enero y marzo dicho panel, con el título de *Las grupas*. En un clima agradable y más familiar el pintor, sumido en su “oasis” particular, inició los estudios y bocetos preparatorios de esta gran pintura, entre los que se encuentra un estudio al gouache sobre cartón (Il.179). En esta obra se representa un caballo mostrando las figuras invertidas con respecto a la obra definitiva. Al escorzado animal con gualdrapa roja, lo monta una pareja de valencianos con sus trajes

típicos, sobre un fondo de manchas malvas, verdes y azules que cimentan la vegetación del entorno natural.



Il.179. Joaquín Sorolla. *Las grupas*, Valencia, 1916. Gouache sobre cartón, 53 x 88 cm. Museo Sorolla de Madrid.

En este estudio Sorolla traslada al gouache los efectos de la acuarela, rechazando las sobrecargas y aligerando las manchas de color con las decididas cargas de agua. Es decir, así como el punto acuarelístico también es fácil de encontrar en algunos lienzos del pintor, aquí las transparencias logradas con una técnica de tendencia opaca, nos revelan una propiedad más acorde con el sistema de la acuarela. De este modo, a la personal sensibilidad a la hora de acercarse a los modelos de este artista, viene a sumarse la interesante y peculiar metodología con la que ha empleado el gouache en esta ocasión. Por lo que podemos apreciar en este estudio un acabado poco convencional, en cuanto a la opacidad de esta técnica se refiere, imperando la soltura o sentido natural de las pinceladas y el aporte luminoso de las reservas blancas del cartón.



Joaquín Sorolla, *Estudio de retrato de señora*, hacia 1918. Acuarela sobre papel. Propiedad particular

Durante el primer tercio del siglo XX Sorolla siguió alternando la acuarela, la tinta, el gouache, las aguadas y los lavados. Así, a la densa producción pictórica del maestro valenciano podemos seguir sumando trabajos al agua, como toda una serie de vistas de Nueva York (*Esquina de la calle 59*, *Casa de Vanderbilt*, *Carrera Maratón*, *Fifth Avenue*, etc.). Y también algunos retratos: *Elena* (1912), *Figura de mujer* (1918), *Retrato de D. Carlos Urcola* (1918), *Retrato de D. Amalio Gimeno* (1918), *Retrato del escritor D. Rodolfo Gil* (1918), *Cristina con sombrero* (1918), *Retrato del Dr. Rodríguez Sandoval* (1918), *Retrato del escultor D. José Capuz* (1918), *Retrato de D. A. Castro* (1919),...



Anders Zorn, *Cascada en la Alhambra*, 1887. Acuarela sobre papel. Colecciones Zorn., Mora. ZA. 183.



Joaquín Sorolla, *Playa de Valencia*, 1904. Acuarela sobre papel. Museo Sorolla, Madrid.

Sorolla dedicó lo mejor de sus esfuerzos a la acuarela prefiriendo, según sus necesidades, tanto la representación más

pictórica o “sólida” de esta técnica – mayormente con fines comerciales -, como su capacidad más pura, sobre todo a la hora de realizar estudios y bocetos. Y si el conjunto de su obra ha sido juzgada bajo la signo de “pintura luminista”, su producción acuarelistica también podría tacharse de lo mismo, con más razón si cabe. No olvidemos que una de las características más atrayentes de este género, es precisamente su poder lumínico y la luz radiante fue explotada por Sorolla en sus creaciones.



Singer Sargent. *El baño*, 1912.

Acuarela sobre papel. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Por otra parte, la producción al agua de Sorolla podría entroncar con el lenguaje acuarelistico del pintor estadounidense Singer Sargent (1856-1925), quien le llegó a regalar una de sus acuarelas al maestro valenciano - con el que mantenía una amistad -, y del sueco Anders Zorn (1860-1920). Pues en las acuarelas de estos dos artistas prevalece una intensidad lumínica superior a la de otros acuarelistas, e incluso a veces algún juego cromático de eco impresionista que también hemos localizado en algunas acuarelas del pintor valenciano.

Ramón Reig Coromias también valoró la genialidad acuarelistica de Sorolla en su libro *La acuarela en España*:

Como acuarelista fue algo extraordinario. Se dedicó a ella ya durante su primera juventud (...) Dentro de su técnica personal, sus acuarelas son únicas y magistrales, por su vigor, despreocupación, amplia pincelada, solidez constructiva y firmeza en el dibujo, recordándonos algunas de ellas a sus óleos de fluida materia. Una buena muestra de ello la tenemos en los retratos que se guardan en el Museo de su nombre en Madrid¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Reig Corominas, Ramón: op. cit., p. 74.

4. 5. La recepción de la acuarela durante primer tercio del siglo XX.

Tras el legado acuarelístico de artistas activos en el último tercio del siglo XIX y principios del XX como Plácido Francés, Agrasot, Francisco Domingo, Rafael Monleón, Ignacio Pinazo, Alberola Berenguer, Francisco Miralles, Franco Salinas, Vicente Poveda, Emilio Sala, Cecilio Pla, Puig Roda, Constantino Gómez, Garnelo Fillol, José Navarro, Los Benlliure y Sorolla, entre otros, las nuevas generaciones de acuarelistas vivirán aunque, no por falta de vocación, un estacionamiento en el género de la acuarela. Pues sobre todo los artistas activos durante el primer tercio del siglo XX, seguirán jugando con una combinación de reiteraciones. Ya que como suele ser habitual en la historia del arte, existen convenciones reinterpretativas asimiladas por el pintor, aunque en ocasiones con un talento especial y a su manera personal. Sin embargo, pese a los modernos planteamientos estéticos, tanto pictóricos como acuarelísticos, predichos por pintores como Pinazo, solo unos pocos artífices valencianos con veredas diferentes, evocaron el arte de la acuarela con un nuevo estímulo, si bien la mayoría de ellos demostraron una gran capacidad de maduración en el aspecto técnico de la misma.

Tras la consolidación de la restauración española y el afianzamiento del sector industrial, la nueva situación socio-económica posibilitó el proceso de modernización con el desarrollo de las ciudades y el crecimiento de las clases medias. Una nueva realidad que afectó a la cultura provocando la necesidad de introducir nuevos lenguajes, como así ocurrió con el arte pictórico todavía sostenido por la tradición. De hecho, mientras las vanguardias luchaban por hacerse un hueco, el gusto regionalista de las clases burguesas persistía. En Valencia durante el primer tercio del siglo XX, un buen número de artistas eligieron como meta segura el academicismo o la pintura más oficial, acudiendo a las exposiciones nacionales. Por otra parte, aunque no todos los pintores valencianos fueron sorollistas, algunos se dejaron atrapar por el rentable estilo de Sorolla.

La exposición Regional de Valencia de 1909 y la Nacional de 1910, valieron de plataforma para dar a conocer nuevos talentos artísticos, así como para homenajear a los ya consagrados. Sin obstante, el estacionamiento del arte

académico, adicto al tema “regional”, fue el detonante de un nuevo anhelo renovador. Estimuladas por esta energía, surgieron a partir de 1912 las exposiciones de “Arte joven” en la Sala Imperium. Aunque fue la exposición de 1918 la primera manifestación de la “vanguardia artística valenciana”, en la que participaron pintores así como buenos acuarelistas. Tal es el caso de Vicente Mulet Claver (1897-1945), Pedro de Valencia (Valencia, 1902-1971), Genaro Lahuerta López (Valencia, 1905-1985), etc.

En cierto sentido, estas posiciones encontradas afectaron al género de la acuarela. Ya que a pesar de los continuos esfuerzos promovidos desde las entidades promotoras y las academias, por ennoblecerla y ajustarla a la misma categoría de otras técnicas como el óleo, a principios del siglo XX el arte de la acuarela atravesó una profunda crisis en nuestro país. Principalmente, debido a un estancamiento técnico y temático. No obstante, este declive entró en recuperación poco a poco gracias a una serie de artistas, cuya maestría y empeño en el impulso de la acuarela alumbró a las generaciones venideras.



Ricardo Verde. *Mujer con ramo*. Acuarela y tinta negra sobre papel. Museo Nacional de Cerámica González Martí, Valencia.

Durante el primer tercio del siglo XX muchos artistas siguieron optando por las técnicas al agua, tanto por libre, como en calidad de ilustradores y decoradores, a la par con la evolución de las artes gráficas. Se emplearon las técnicas al agua, tanto para la creación de dibujos acuarelados, aguadas, y acuarelas. A través del mundo de la ilustración toda una serie de

artistas, contribuyeron a la difusión del dibujo, empleando igualmente la acuarela con resultados magistrales. Sin ir más lejos, las exposiciones dedicadas en exclusiva al dibujo y la acuarela fueron cada vez más comunes, como así lo recoge la crítica artística de estos años. El ejemplo más sobresaliente, por el éxito de convocatoria, en cuanto a la participación de algunos de los mejores artistas valencianos, fue la exposición del Círculo de Bellas Artes de 1917. A este evento alude una noticia aportada por el *Mercantil Valenciano*:

Se ha inaugurado la Exposición de acuarelas y dibujos a lápiz, tinta y al pastel, organizada por el Círculo de Bellas Artes en su salón de Exposiciones. Han concurrido a dicho certamen artístico los más notables artistas valencianos con obras importantes, que seguramente interesarán al público y a la crítica. Recordamos entre otros expositores a los maestros Agrasot, Stolz, Navarro, Carreres, Peris Brell, Romero Orozco, y a los distinguidos artistas Rivelles, Gras, Badenes, Barreira, Vercher, Roig Baviera, Goñi, Puchol, Vidal Corella, Carbonell, Igual y Peiró²⁰⁰.

Uno de los artistas más representativos del campo de la ilustración fue Enrique Pertegás Ferrer (Valencia, 1894-1961), cuya formación tuvo lugar en la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Ganador en 1909 de una primera medalla en la Exposición Regional de Valencia, Pertegás también llegó a ser uno de los dibujantes más significativos del naciente cómic valenciano. Y al igual que los artistas Barreira, F. Povo, J. Mateu y Amadeo Roca, entre otros, colaboró en la ilustración de revistas como *La semana Gráfica*, *El Cuento de Dumenche* y *Pensat i fet*.

²⁰⁰ Anónimo, "El Círculo de Bellas Artes." *El Mercantil Valenciano*, 25 de diciembre de 1917.



Il. 180. Enrique Pertegas. *Salomé danzando ante la cabeza del Bautista*, hacia 1920-1925. Acuarela sobre papel. Propiedad particular.

La predilección por los temas míticos de Pertegás no impidió que su poética preliminar, de tendencia modernista, experimentase una transición hacia el art déco. En cuanto a su técnica acuarelística este artista dominó como pocos, las tintas sobre papel así como el empleo del lápiz. Esta destreza la observamos en la acuarela *Salomé danzando ante la cabeza del Bautista* (Il. 180), en la que se desarrolla uno de los actos bíblicos más recurrentes de la historia del arte, con un resultado sensual y a la vez místico. La escena tiene lugar frente a la ciudad de Jerusalén en una especie de templo abierto, en el que aparece la encendida “menorá” (candelabro judío o lámpara de aceite de siete brazos) y una Salomé desnuda que baila frente al decapitado Juan Bautista. Sobre la cabeza del Bautista, depositada en el suelo, sobrevuela una paloma blanca que se detiene, como símbolo de ascensión espiritual o santidad.

A pesar de la falta de espontaneidad de la que adolece la acuarela que nos ocupa, en ella se suscita una sofisticada y a la vez serena visión del tema tratado. La gama de verdes, azules y ocre, al servicio del riguroso poder constructivo, en detrimento de las transparencias y los vacíos del papel, dispensa un carácter muy pictórico a esta creación y algo forzado. Por lo demás, son evidentes las claves estilísticas que evocan el orientalismo simbolista del pintor Gustave Moreau

(París, 1826-1898), así como también a ciertos figurines o bocetos vinculados con los ballets rusos de Serguéi Diaghilev (Rusia, 1872-Venecia, 1929)²⁰¹.



Gustave Moreau. *La aparición (Salomé)* 1876. Acuarela sobre papel.

Museo del Louvre, París.

Con el título de “Enrique Pertegás y sus acuarelas”, Llores Piquer analizó en un artículo para la prensa, su faceta acuarelística:

(...) Las treinta y seis acuarelas tienen por motivo el culto más fervoroso a la mujer, a esa fémica toda tentación hecha carne,...

Ninguna de sus acuarelas es un simple modelo puesto ante el pintor; en todas hallareis un rasgo de ingenio delicioso, una nota de fino humorismo o una dulce censura.

“Mujeres frívolas” es el título que el artista puso a su exposición.

Hablar de la técnica de Pertegás sería utilizar adjetivos de elogio a cada momento. Todas sus acuarelas llevan como el sello del artista. Pertegás ha conseguido un estilo propio, una manera de hacer muy suya, franca, de suaves entonaciones cromáticas y esto es lo más digno de consideración en un artista que, como el que nos ocupa, domina soberanamente la línea²⁰².

²⁰¹ La estética de los Ballets rusos tuvo una gran influencia en la ilustración gráfica. Sobre este tema véase: Pérez Rojas, Francisco Javier, *Art Decó en España*, 1990, p.77.

²⁰² Llores Piquer. V., “En el Ateneo mercantil. Enrique Pertegás y sus acuarelas”, *El Pueblo*, miércoles 24 de febrero de 1926, p.1.

En estas reflexiones Llores Piquer no solo aludió a la impecable técnica del Pertegás acuarelista, sino también a la importancia de la naturaleza femenina en su obra.

El universo Segrelles

“Realmente, Segrelles, dentro de su estilo – que se formó con los ilustradores ingleses – como ilustrador, es genial, insuperable, en cambio, como pintor, no añade nada nuevo y tiene escaso interés”²⁰³. Estas líneas introductorias anuncian un juicio ciertamente generalizado, así como compartido por el mismo artista. Es decir, se valora más a José Segrelles Albert (Albaida, 1885-1969), por su excelencia en el mundo de la ilustración que como pintor. Pero por otro lado, como afirman la mayoría de los autores, fue uno de los mejores acuarelistas del panorama nacional e internacional de su época, por lo que su contribución acuarelistica es uno de los legados más importantes, tanto en cantidad como en calidad, de la historia de la acuarela en España.

Discípulo de Isidoro Garnelo y Joaquín Sorolla, José Segrelles empleó varias técnicas como la aguada, acuarela, gouache, óleo, temple,...Realizó sus primeros estudios artísticos en la Academia de Bellas Artes de Valencia (1893) y en la Escuela de Artesanos de la misma ciudad. No obstante, tras esta primera experiencia, el artista albaidense completó su formación en la Escuela de la Lonja de Barcelona, donde se matriculó en 1906. Esta etapa en Segrelles fue de vital importancia, en cuanto al contacto con el arte de la acuarela. Ya que el joven pintor se convirtió en alumno de Antonio Caba Casamitjana, quien como ya comentamos anteriormente fue un reputado acuarelista y maestro de futuros acuarelistas. Por otra parte, también influyó en Segrelles su trabajo en el estudio del fotógrafo “Napoleón”, donde aprendió a iluminar a la aguada los positivos fotográficos. Además de tener la oportunidad de conocer en el contexto catalán, la obra pictórica y acuarelistica de Mariano Fortuny y otros renombrados acuarelistas catalanes.

²⁰³ De Contreras y López de Ayala, Juan (Marqués de Lozoya), “Parlamento pronunciado el día 1 de Julio de 1974 como miembro del tribunal Académico que juzgó la tesis doctoral *José Segrelles Albert (1974)*” en Montagud Piera, Bernardo, 1985, p. 9.



José Segrelles. *Alí Babá y los cuarenta ladrones: Después de varias danzas se puso a bailar la de la daga*, 1929. Acuarela sobre papel. Propiedad particular.

A los veinticinco años de edad Segrelles comenzó a trabajar para el mundo de la ilustración. A tal efecto, empezó ilustrando veintiuna colecciones que contenían 726 cuadernos con 670 acuarelas y otros muchos dibujos a plumilla, para las editoriales F. Granada y Cia y Molina y Maza. Algunos de los títulos de estas colecciones son: *La máscara de hierro*, *El hijo del contrabandista* y *El último mohicano*. A partir de entonces hasta, aproximadamente 1966, se dedicó sucesivamente a ilustrar revistas, libros, cuadernos y carteles. Así, fueron sucediéndose los encargos para cuya preparación, Segrelles solía optar por técnicas como la acuarela, la aguada, gouache, plumilla y óleo. Entre sus obras más importantes destacan las ilustraciones para *El Quijote* (1918, acuarela y óleo), *Las florecillas de San Francisco* (1923, acuarela, aguada y guache), *Los siete pecados capitales* (1925, acuarela) y *Las Mil y una noches* (1929, acuarela).



José Segrelles. *Sueño de George, duque de Clarence, preso en la Torre de Londres*. (Shakespeare, "Ricardo III," acto I. esc. IV) Acuarela sobre papel. The Illustrated London News. Propiedad particular.

En cuanto a la incursión del Segrelles en el mundo de la ilustración europea y americana, cabe destacar su colaboración con “The Illustrated London News” (1927), para la que realizó *A painter vision of Beethoven; music trasladet into color* y *La visión artística del infierno de Dante*. De su estancia en Nueva York (1929-1932) nacieron asimismo ilustraciones para el “Cosmopolitan”, “Reedbook” y “American Magazine”, entre otras.

En una entrevista concedida al periódico *Las Provincias* de 1964, Segrelles reconoció lo mucho que le debía a la acuarela:

A mí me formó y dio popularidad la acuarela. En la acuarela he hecho cosas originales mientras que al óleo pinto como cualquier artista²⁰⁴.

Con esta sincera declaración a la periodista María Consuelo, Segrelles manifestó ser plenamente consciente de su maestría como acuarelista. En efecto, este control de la técnica le sirvió para explotar todas sus posibilidades en un estilo de tendencia más pictórica. Los colores y masas suelen estar en sus obras perfectamente situados y aislados con contornos de dibujos densos. El pintor valenciano recreó ambientes con inteligencia, buscando la exploración de los valores tonales, así como en la elección de una paleta de colores ajustada al tema.

²⁰⁴ *Las Provincias*, 26 de julio de 1964. Recogido por Susana Vilaplana, 2007.

Con preferencia por los azules, esgrimió el sugestivo y eléctrico “azul Segrelles”, tan aludido por los historiadores del arte.

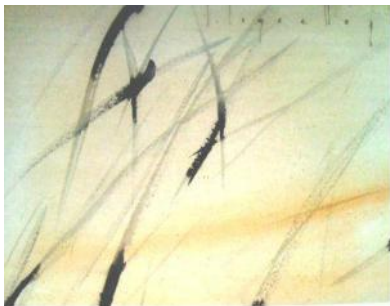
Para concluir nuestra breve introducción a la obra acuarelística de Segrelles, hemos seleccionado unas notas de prensa con motivo de una exposición suya en 1928, en la cual se apuntan sus extraordinarias dotes artísticas:

Segrelles no es solo un artista en quien el idealismo y la fantasía se aúnan para producir las obras más bellas que nunca ilustraron las letras de los inmortales; es también un filósofo de amplia visión en sus prodigiosos aciertos, dando forma tangible a la melodía musical y a la epopeya de Mosén Cinto (...).

La exposición cautiva desde el primer momento.

Maneja el artista con igual dominio el pincel y la pluma, y como, además, es un dibujante formidable, sus cuadros subyugan por la luminosidad de sus tintas, como por la seguridad en el trazo, la suavidad de tonos y la sal sáfica de sus alegorías²⁰⁵.

Las diferentes personalidades de Pertegás y Segrelles como acuarelistas, ejemplifican la propensión de muchos artistas valencianos hacia la acuarela pictórica más densa. Ambos pintores juegan con el concepto decorativo con tendencia a lo alegórico, mediante una gran meditación y ejecución correctísima. Es decir, en términos generales, no les interesa la acuarela en su vertiente más pura o etérea, ni la velocidad que ofrece este sistema.



José Segrelles. *Ráfagas*. Felicitación navideña. Tinta sobre papel. Propiedad particular.

Aunque en Segrelles estos temas más suntuosos podrían pecar de fingidos, a no ser por el gran talento desplegado por este artista

²⁰⁵ Anónimo, “En el Círculo de Bellas Artes. Exposición Segrelles”. *El Pueblo*, martes 1º de mayo de 1928, p.1.

figurativo en sus trabajos al agua. Por consiguiente, sin detrimento del procedimiento, logra la solidez y propiedades convenientes a la pintura al óleo sobre el papel, con un refinado y peculiar efecto aterciopelado. Si bien, en contadas ocasiones, quizá debido a sus compromisos con el campo de la ilustración y sus exigencias, Segrelles apuesta por la libertad que estimula la técnica de la acuarela. Al contrario que Pertegás, quien prefiere no arriesgarse o recurrir a maniobras atrevidas. En este sentido, del mismo modo que observamos en otros acuarelistas, este pintor valenciano se aferra al oficio seguro, aunque a veces sus acuarelas adolezcan de una dura ejecución, aletargando la prosperidad de la acuarela en Valencia.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Podemos avanzar una serie de conclusiones que nos permiten sentar unas bases firmes sobre la historia de la acuarela valenciana, reivindicando el fértil y activo movimiento acuarelístico valenciano en la época de Ignacio Pinazo y su repercusión ulterior. Pues en esos años se produjo uno de los momentos de mayor esplendor de esta escuela localista, sobre todo gracias a la implicación de un conjunto de pintores ilustres en esta modalidad artística.

Algunos autores opinan que la pintura al óleo favoreció la evolución de la acuarela en España, pues la mayor parte de los artistas simultanearon los dos sistemas bajo un mismo procedimiento, realizando pura y sencillamente una transposición de técnicas. Esto hizo que se enfocaran los temas de un modo similar y que la doctrina artística fuera común. Solo cambiaban los utensilios y materiales, sustituyéndose la pastosidad cromática del óleo, sobre tela o tabla, por las tintas y la gracilidad de los colores a la acuarela administrados sobre papel o cartulina. Sin embargo, el empleo de esta idéntica metodología para expresar los asuntos en ambos sistemas artísticos, no solía usarse en la acuarela extranjera. Es decir, fuera de España la mayor parte de los acuarelistas lograban sus objetivos a través de recursos exclusivamente acuarelísticos²⁰⁶.

El gran auge de la pintura al óleo en España durante nuestro “siglo de oro”, es un punto interesante a tener en cuenta. Ya que su efectiva secuela podría haber contribuido a esta patente falta de tradición, en cuanto al cultivo de una escuela nacional de acuarela se refiere. Este hecho explica que todavía hoy dispongamos de una insuficiente bibliografía sobre la acuarela en nuestro país, puesto que el cerco se reduce a un escaso número de publicaciones, de las cuales, muchas son breves disertaciones para catálogos de exposición. Mariano Fuster, Ángel Avilés, Alcántara, Julio Cavestany, Reig Corominas, y Camón Aznar, entre otros, son algunos de los artistas y teóricos españoles que han abordado, unos con más hondura y acierto que otros, el estudio sobre la acuarela en España. No obstante, a la vista de un panorama bibliográfico tan escaso, nos han sido muy útiles las pocas publicaciones sobre este tema que hemos ido localizando.

²⁰⁶ Reig Corominas, Ramón: op. cit. pp.22 y 23.

Por su parte, Camón Aznar escribió un artículo dedicado a la exposición de acuarelas celebrada por la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1946, en el cual comentó algunas de las obras expuestas, así como el significado de la acuarela en los momentos iniciales de su desarrollo. Se refirió concretamente a “la falta de un interés esencial en nuestros pintores hacia esta modalidad artística (...)”²⁰⁷, considerando un “género menor” a la técnica de la acuarela. Una incuestionable falta de tradición, que el historiador relacionaba asimismo con la inexistente “obsesión paisajista” en España, que sí existía a principios del siglo XIX en Inglaterra y Francia. A grandes rasgos, los pintores españoles preferían la figura; una atinada observación apuntalada además por otros autores como Cavestany, Fuster y Reig Corominas. En efecto, el estudio directo de la naturaleza ensambla con el género paisajístico, el cual, siendo expresado por los sistemas al agua tiene la viabilidad de conquistar una fluidez y espontaneidad fuera de lo común.

La importancia del paisajismo valenciano en cuanto al desarrollo posterior de la acuarela localista, es un punto interesante a tener en cuenta, pese a la patente propensión entre los pintores valencianos a la figura y el retrato. En este aspecto, los marinistas Montesinos, Salvador Abril, Javier Juste, Gonzálo Salvá o Rafael Monleón, entre otros, ejercieron un influjo notable en los artistas más dados a la acuarela de paisaje. En el estricto sentido acuarelístico, Monleón, es casi con total seguridad, el más fértil de todos ellos. Pues las acuarelas y dibujos acuarelados del pintor valenciano, sobre distintos tipos de embarcaciones, son un temprano ejemplo de este género acuarelístico en Valencia.

Ahora bien, el aprendizaje de la acuarela como parte de la realización artística va a cobrar sentido en las Escuelas de Bellas Artes y las academias. El punto de partida está en la inclusión docente de esta materia, en las instituciones oficiales y en los centros artísticos. En Valencia, como en otras sedes importantes de España, la creación de una academia de acuarela a partir del modelo madrileño, fecundó el vehículo perfecto en aras del desarrollo de una escuela local. Es más, las academias valencianas fueron de primera clase. De cualquier forma, todo este

²⁰⁷ Camón Aznar, J. “La acuarela en España”, *ABC*, Madrid, 29 de Junio, 1946, p. 1.

proceso innovador resultó beneficioso para el desarrollo artístico del último tercio del siglo XIX. Para el caso de la instrucción acuarelística levantina, el profundo interés de las corporaciones y la Academia de Bellas Artes de San Carlos, apoyada por la defensa desinteresada de los jóvenes artistas y de los profesores, supuso indudables ventajas para la formación de las nuevas y jóvenes generaciones que consagraron la acuarela en todas sus vertientes. De hecho, una noticia reflejada en *Las Provincias* de 1871, nos advierte del temprano propósito de establecer en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, una clase nocturna de acuarela siguiendo el modelo de la academia Gigi de Roma. Así, Valencia sería la segunda ciudad española en contar con una academia de acuarela en una entidad oficial de esta categoría.

La acuarela tuvo a sus más valiosos representantes entre los artistas que fueron pensionados en Roma, primero por la presencia de Fortuny y tras su muerte, la de su legado. Aunque con un interés desigual, los pintores valencianos también se rindieron ante el estilo fortuniano, dedicando buena parte de sus actividades a la formulación de acuarelas. Así, creció el anhelo de especialización, en la mayoría de los casos con fines económicos, en la técnica de la acuarela. Pero, además de esta fuente inspiradora, en Roma el ambiente acuarelístico se concentraba asimismo en los talleres, centros de estudio y academias como la Cauva y la famosa Gigi, donde la práctica de las técnicas al agua era ejercida por alumnos italianos y de otros lugares del mundo. En la vía Margutta se encontraba la academia Gigi, que era la más popular y concurrida. En realidad, unas clases que eran muy buscadas y poco usuales eran las de acuarela, que como sabemos había puesto de moda Fortuny, y de gran estimación en el mercado artístico inglés, siendo la academia Cauva la más especializada en esta técnica. Entre los pintores valencianos que fueron alguna vez alumnos de estas academias se encontraban Agrasot, Vicente Poveda, Pinazo, Isidoro Garnelo Fillol, Puig Roda y José Benlliure.

Los acuarelistas españoles acostumbraban a utilizar la acuarela de una forma directa, con un profuso manejo del pincel “sin servirse de preparaciones ni de fórmulas, persiguiendo la objetividad del modelo sin retardar la transcripción, ni detenerse en elaboraciones que podrían demorar la captación rápida de lo que

se intenta fijar en el papel”²⁰⁸. Estas observaciones de Reig Corominas revelan una práctica alejada de la tendencia oficial, pues aunque se impartían clases de acuarela en la Academia de Bellas Artes de San Carlos y en las asociaciones culturales valencianas, al igual que se hacía en el resto de España, la predisposición de esta técnica hacia la libertad creativa y su inmediatez, jugaron un papel fundamental en cuanto al paulatino tratamiento de la pureza del género entre los acuarelistas locales. No obstante, creemos que la especialización acuarelística también está motivada por una sólida tradición, ya que para que la acuarela sea cultivada por un número cada vez mayor de artistas, es necesario que exista todo un movimiento acuarelístico capaz de gestar fuertes raíces. Por ello, fueron muy importantes, tanto la academia de Bellas Artes como las clases nocturnas de acuarela del Ateneo valenciano y su tejido promotor.

Por otro lado, el dibujo y la acuarela como técnicas auxiliares en pro de la composición de obras definitivas, son sin duda dos de los aspectos más interesantes a estudiar en la obra de los grandes maestros del arte, pues sobre todo en la producción dibujística y, en cierta medida, también en las técnicas al agua - siempre y cuando no se trate de una acuarela autónoma -, suele fijarse la reflexión de la primitiva idea del artista, que con frecuencia se corrige y después se completa con otros diseños. En este sentido, se nos permite apreciar el desarrollo de sus obras finales, el adentrarnos en su íntimo ‘laboratorio creativo’ y descubrir sus procedimientos. Es más, la mayoría de las veces, la obra concluida mediante otros métodos como el óleo, no contiene la desenvoltura del estudio sobre el soporte de papel: vacilaciones, arrepentimientos, diseños espontáneos, etc.

El dialogo entre la acuarela, el dibujo y la pintura, es evidente, por lo que algunos autores consideran este género de esencia más pictórica, otros de índole más dibujística, y un último sector distingue una mezcla entre estos dos sistemas. Nosotros hemos diferenciado varios estilos o tendencias acuarelísticas, si bien algunas de ellas no son del todo afines a las precisas fórmulas de este sistema al agua. En primer lugar tenemos el dibujo acuarelado “seco-dibujístico”, en el que la acuarela está subordinada al dibujo. Este uso más dibujístico, fue cultivado por Esquivel y otros acuarelistas de la escuela romántica, quienes optaron por una

²⁰⁸ Reig Corominas, Ramón: op. cit. p. 23.

acuarela más “pedagógica” de tintes ilustrativos, cercanos a la estampa o al “cromo,” que a la acuarela académica o “clásica”, cultivada por la mayoría de los artistas nacidos a mediados del siglo XIX. En este aspecto, cuando la acuarela no es aplicada con toda su pureza, puede facilitar un procedimiento “ilustrativo” realizado con el color, el lápiz, o la tinta. Es muy habitual su empleo para la animación de proyectos arquitectónicos, los cuales son iluminados por los arquitectos con este medio más “seco”. Por el contrario, la acuarela “óptico colorista” de propensión más pictórica fue introducida en España por Villaamil con sus paisajes a la acuarela de estilo “vibrante paisajístico”, influenciados por los especialistas ingleses en este género. Sin embargo, la predilección por la representación de la figura humana de los pintores españoles, a lo largo del siglo XIX, acrecentará la producción de acuarelas figurativas, tanto de tendencia dibujística como pictórica, pues en contadas ocasiones hallaremos una “acuarela pura”, no solo debido a la dificultad técnica que conlleva su ejecución, sino también al peso de los formularios académicos. Por último, en una directriz más cercana a los efectos pictóricos, está el estilo “detallista virtuosístico”, estrechamente relacionado con Mariano Fortuny, quien generó una ulterior escuela de grandes acuarelistas e imitadores. En realidad, Fortuny hace trasposiciones de un medio pictórico a otro, pues por norma general trasladaba a sus acuarelas las recetas de la pintura preciosista, que lo convirtió en una celebridad disputada por los marchantes de arte.

A través del análisis comparativo vislumbramos que durante el último tercio del siglo XIX, fueron pocos los artistas valencianos que prescindieron de un concepto acuarelístico clásico de tendencias académicas. La “auto-instrucción” de la acuarela de la que adolecían los pintores consumados, no podía, en absoluto, fraguar el profesionalismo específico que hoy existe en los acuarelistas. Es decir, si nos fijamos en pintores como Agrasot y Puig Roda, nos damos cuenta de cómo éstos concibieron sus acuarelas dentro de un estilo académico tradicional, del mismo modo que sus óleos de género costumbrista. A esta corriente se ciñen las acuarelas, asimismo autónomas, de José Benlliure, Franco Salinas y Rafael Alberola, pese a que en algunas de éstas coexiste una especial deferencia en cuanto al tratamiento de las transparencias. En otros artistas como Francisco Miralles, Isidoro Garneno Fillol, Emilio Sala y Cecilio Pla, el tema de la mujer

como motivo acuarelistico, es transmitido con una sensibilidad romántica sometida a las pulcritudes clásicas del procedimiento, si bien, en Garnelo Fillol, Sala y Pla, se distinguen logros técnicos de connotaciones más modernas. Estas mismas connotaciones, son las que manan de las acuarelas de figura de Vicente Poveda, pues con gran maestría este pintor logró acercarse a los parámetros acuarelisticos actuales. Asimismo, Constantino Gómez sin llegar a extralimitarse en el aporte de novedades técnicas, nos ha dejado acuarelas de resultados excelentes en cuanto a la sutilidad de las transparencias y fluidez de los entintados.

Pero como en todas las épocas de la historia del arte, surgen artistas geniales que se desmarcan de la tendencia general. En este sentido, uno de los puntales de la escuela pictórica levantina fue sin duda alguna Ignacio Pinazo. El maestro valenciano fue capaz de desenvolverse con éxito en diferentes técnicas, a través de las que exploraba heterogéneas tácticas, en pos de desarrollar sus objetivos artísticos también sobre el papel. Pinazo representa una de las excepciones más interesantes en este aspecto, pues sintió la necesidad de encauzar la acuarela por nuevos rumbos. Sus temas principalmente de figura, se imponen por la seguridad que muestran. Es decir, pese al estilo libre de muchas de sus creaciones al agua, no rompe del todo con la tradición, intuyéndose a la vez un espíritu de modernidad latente. Pinazo prefería los motivos o modelos tomados del natural, pues pese a contar con la transmisión del patrimonio figurativo de la Academia, desde su juventud demostró una tendencia hacia la verosimilitud y la voluntaria renuncia de la idealización. En efecto, este artista tenía una facilidad innata para extraer del natural su particular y “moderna visión del mundo”. Tanto en sus acuarelas de carácter más improvisado, o, a modo de repente, así como en las más preconcebidas, se traduce siempre la sabia del genio pinaziano.

Más jóvenes que Pinazo, los pintores Joaquín Sorolla, José Navarro y Peppino Benlliure, descuellan también como acuarelistas, tanto por su gran maestría técnica como por el temperamento innovador que consignaron en pro del arte de la acuarela. La genial personalidad artística de Sorolla como pintor, es indiscutible y bien conocida por todos, sin embargo su trabajo acuarelistico no ha sido lo suficientemente valorado. Grosso modo, la evolución del pintor hacia la capacidad más pura de la acuarela, está estrechamente relacionada con esa

“despreocupación” a la que se refería Reig Corominas. Es decir, en cierta medida muchas de las acuarelas de Sorolla gestadas con fines comerciales, comulgan estilísticamente con las pinturas fundadas con los mismos argumentos. Por el contrario, las acuarelas más personales de Sorolla, cuya técnica se ajusta a los patrones de este difícil sistema al agua, son las que éste creó con total libertad e independencia del mercado artístico. En este tipo de obras el artista valenciano se desprende, incluso de sus habilidades para satisfacer “menudencias”, para así deleitarnos con purificadas acuarelas de prodigiosos efectos modernos.

Navarro y Peppino fueron unos verdaderos iniciados en el procedimiento de la acuarela. Pues estos dos artistas se desligaron de la disciplina académica, para someterse a otra más frágil, con propensión a la pureza del género. Desde nuestro punto de vista, el pasmoso dominio de la acuarela en Navarro creemos que lo eclipsa como pintor. Es más, en la producción acuarelística de este artista valenciano, podría aprenderse el concepto de cómo debe ser una acuarela en su expresión precisa. Son definitorias de la personalidad de Navarro, la estimulante frescura y la positiva energía que aún pervive, tanto en sus acuarelas de figura como en las de paisaje.

Peppino Benlliure ha sido uno de los acuarelistas valencianos más completos y polifacéticos que hayan existido jamás, en el sentido estricto de la palabra. Pese a la influencia directa de su familia y de Sorolla, Peppino no tardó en exteriorizar su personal estilo. La originalidad de timbre moderno con la que abordaba los temas regionalistas y otros géneros como el retrato, lo convirtió en una de las promesas del arte valenciano de su época. Al mismo tiempo, pronto empezó a recurrir a la acuarela de forma brillante, desde distintas concepciones, como son: la de pintor, arquitecto, ilustrador y decorador. Por ello, fue uno de los pocos acuarelistas en abordar casi todos los estilos e inclinaciones de esta técnica, ya fueran de propensión húmeda, o, más seca, dependientes del dibujo o desvinculados del mismo. Tal era la profesionalidad como acuarelista de Peppino, cuyo conjunto de dibujos acuarelados realizados en Portacoeli están ejecutados con tal detalle y fidelidad al natural, que parecen concebidos para ilustrar algún manual de botánica o zoología. De igual manera, en los dibujos acuarelados

“geométricos modernistas”, también creados por el artista en la última etapa de su carrera, se distinguen sin dificultad diseños de joyería, vidrieras, mosaicos,...

Tras este repaso sobre las aportaciones de estos artistas, conformadores de la primera escuela de acuarelistas valencianos, podemos asentar que la importancia que consigue la acuarela en la Valencia del último tercio y finales del siglo XIX, tiene que ver con la rápida efectividad de las agrupaciones de acuarelistas y el creciente valor autónomo de la acuarela. Así, la acuarela como género independiente queda subrayada por el hecho de que sus cultivadores tuvieron la conciencia de darle el lugar que se merecía como obra de arte por sí misma. Existe el afán de hacer una acuarela local y una preocupación por adecuarla a todos los géneros pictóricos, sobre todo con la clara intención de forjar una tradición acuarelistica en Valencia.

En la actualidad la técnica de la acuarela ha conquistado un digno lugar en calidad y cantidad comparable a la pintura al óleo, pero no siempre fue así. La mayoría de los autores coinciden en que la acuarela fue hacia finales del siglo XIX tendiendo hacia la “vulgarización”, pues los acuarelistas se preocupaban más por las “dificultades técnicas” que de elevarla a la categoría artística, que tuvo en la época de los grandes maestros. Pese a la gran calidad acuarelistica de muchos artistas, éstos siguieron tendencias caducas no aportando novedad alguna, salvándose por la destreza en el dibujo, pero con la falta de entusiasmo que podría librar a la acuarela del puro “mecanismo”. La estereotipada formulación técnica, compartida por la mayoría de los acuarelistas españoles del último tercio del siglo XIX, solo fue compensada gracias a las geniales aportaciones de unos cuantos artistas que pese a no lograr detener de forma inmediata la decadencia de la acuarela, sí sembraron a través de sus ejemplos el nuevo despertar de dicha técnica. Desde entonces, aunque la acuarela se seguirá empleando en todos sus estilos, su pureza reaparece sin prejuicios para ser expresada con sus particulares tonos desleídos, los planos sumarios y los sugestivos vacíos del papel.

Sin desglosarse de la propensión figurativa de la centuria anterior, van surgiendo nuevos lenguajes artísticos durante el primer tercio del siglo XX. Lenguajes, entre los que la acuarela con mayor o menor protagonismo también tendrá cabida. Los artistas dedicados sobre todo a las surgentes Artes gráficas,

adoptan las tintas y la acuarela para la composición de obras, en aras de la imagen impresa de revistas, libros y carteles. “En este momento la imagen cobra un extraordinario desarrollo debido a las posibilidades de comunicación que ofrecen una serie de nuevas publicaciones periódicas ilustradas y al impacto cada vez mayor del cartel comercial”²⁰⁹.

Son interesantes, al menos como modelo, las evocadoras acuarelas de Enrique Pertegás, en la órbita del decorativismo de ciertas contaminaciones Art Déco, en pleno desarrollo a partir de 1920. De hecho, las acuarelas de Pertegás manifiestan el común refinamiento formal, explotado además por otros acuarelistas y dibujantes vinculados al mundo de la ilustración. En el aspecto estrictamente acuarelístico, estos artistas empleaban esta técnica en su vertiente más funcional pues, en verdad, utilizaban la acuarela como un medio o herramienta proyectual y no como un fin.

La formidable e internacional faceta ilustrativa del pintor valenciano José Segrelles para la que éste empleó como base, además del dibujo o el gouache, la acuarela, sigue siendo uno de los semblantes más reconocidos de su labor artística. No obstante, pocas veces se repara en la profunda vocación por la acuarela declarada por Segrelles. En este sentido, la acuarela se convierte en algo más que un medio, a través del cual concertar imágenes al servicio de la ilustración. Mucho del fabuloso mundo de este artista albaidense se materializó en sus acuarelas de “espacios siderales”, monstruos, sueños extraños, etc. En verdad, la producción acuarelística de Segrelles es muy apropiada para la revista y el género ilustrativo. Sin embargo, al mismo tiempo, la acuarela toma un sentido más trascendente al iluminar las particulares visiones de este artista. Es decir, esta originalidad innata y la inequívoca maestría técnica, son las claves de la propulsión que Segrelles dispensó al arte de la acuarela, contribuyendo así en el florecimiento de la misma que se venía incubando. Es más, pese a la carestía de acuarelistas lo suficientemente notables, durante el primer tercio del siglo XX, la eficaz y vasta producción acuarelística de artistas como Segrelles, bastó para optimizar el camino de la revivificación de la acuarela en Valencia

²⁰⁹ Alcaide Delgado, José Luís y Pérez Rojas, Francisco Javier, 1991, p. 9.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV., *Primer centenario de la muerte de Fortuny*, cat. exp., Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1975.

AA. VV., *La col.lecció Raimon Casellas. Dibuxos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. cat. exp., Barcelona, Palau de Montjuïc, 1992.

AA. VV., *Sorolla-Zorn*, cat. exp., Madrid, Museo Sorolla, Ministerio de Cultura, 1992.

AA. VV., *J. M. Turner 1775-1851. Impresiones de Gran Bretaña y el continente europeo*, cat. exp., Barcelona, Fundación “la Caixa”, 1993.

AA. VV., *Pintores valencianos en el Museo de la Habana*, cat. exp., Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.

AA. VV., *Francisco Domingo*, cat. exp., Valencia, Fundación Bancaja, 1998.

AA. VV., *La pintura Preciosista Española de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, cat. exp., Valencia, Fundación IPEC, Autoridad portuaria de Valencia, 1999.

A.A.V.V., *Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919). Exposición antológica*, cat. exp., Autoridad Portuaria de Valencia, 2003.

A.A.V.V., *Durero. Obras maestras de la Albertina*, cat. exp., Museo del Prado, Madrid, 2005.

A.A.V.V., *La pintura española de los siglos XIX y XX en la colección Gerstenmaier*, cat. exp., Ayuntamiento de Madrid, 2007.

A.A.V.V., *Colección de dibujos del Museo Nacional de San Carlos*, cat. exp., Fundación Mapfre Instituto de Cultura, y CONACULTA, México, 2011.

A.A.V.V., *La mano con lápiz. Dibujos del siglo XX*, cat. exp., Fundación Mapfre Instituto de Cultura, Madrid, 2011.

A.A.V.V., *No solo Goya Adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado, 1997-2010*, cat. exp., Museo del Prado, Madrid, 2011.

A.A.V.V., *Fortuny y el esplendor de la acuarela española*, cat. exp., Museo del Prado, Madrid, 2011.

A.A.V.V., *Sorolla íntimo. Bocetos de España.*, cat. exp., Fundación Bancaja, Valencia, 2015.

ADDISON, Joseph, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, 1712 (tr. de Tonia Raquejo Grado, Madrid, La balsa de la Medusa, 37. Clásicos, Visor Distribuciones, S. A., 1991).

AGUILERA CERNI, Vicente y GARNERIA, J., *Seis maestros de nuestra pintura*, vol. I, Valencia, Vicent García Editores, 1981.

AGUILERA CERNI, Vicente, *Y. Pinazo*, Valencia, Vicente García Editores, 1982.

ALCAHALI, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Federico Domenech, 1897.

ALCAIDE DELGADO, José Luís y PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, *Del modernismo al Art Déco. La ilustración gráfica en Valencia*, cat. exp., Universidad de Valencia, 1991.

ALCAIDE, José Luís, “Ignacio Pinazo”, en *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, tomo VIII, Antiquaria, Madrid, 1992, pp. 157-169.

ALCAIDE DELGADO, José Luís, *Manuel González Martí y la ilustración gráfica de su época (1890-1918)*, Tesis doctoral inédita, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Valencia, 1999.

ALCAIDE DELGADO, José Luís y PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, *Un siglo de carteles. Feria de Játiva 1889-2000.*, cat. exp., Ayuntamiento de Játiva, 2001.

ALCAIDE DELGADO, José Luís, “Pinazo y el mar. Sensualidad edénica y tragedia nacional”, en *Ignacio Pinazo. Los inicios de la pintura moderna*, cat. exp. Valencia, Fundación Mapfre Vida, 2005, pp.252-269.

ALCAIDE DELGADO, José Luís y PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, *Cien años de expresión artística en Godella: Pinazo, Navarro y las primeras generaciones del novecientos*, cat. exp., Generalidad valenciana, 2010.

ÁLVAREZ-OSSORIO, Florencio de Santa-Ana, *Catálogo de pintura-Museo Sorolla*, Tomos I-II, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2002.

ARGAN GIULIO Carlo, *L'Arte Moderna 1.770-1.970*, Florencia, G. C. Sansón S. p. A., 1970, (tr. española de Joaquín Espinosa Carbonell, *Pintura y Escultura en Europa 1.770-1.970*, vols. I y II, Valencia, Fernando Torres [vol. I, 1ª ed. 1975 y vol. II, 4ª ed. 1977]).

AZCÁRRAGA, Adolfo de, *Arte y artistas valencianos*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1999.

BARÓN DAVIWER, *Fortuny: Sa vie, son oeuvre, sa correspondance*, París, 1875.

BARÓN THAIDIGSMANN, Javier: “Estudio para “Pompas de jabón”, en *Colección Pedro Masaveu. Pintores del siglo XIX*, Centro Cultural Caja de Asturias-Palacio Revillagigedo, Gijón, 1998, pp. 50-51.

BARTOLOMÉ DE COSSÍO, Manuel, *Aproximación a la pintura española*, Madrid, Akal, 1985.

BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, ed. Antonio Pizza y Daniel Aragón, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995.

BAZIN, Germain, *Baroque and Rococo*, Thames and Hudson Ltd, 1964 (tr. De José Luís Fernández-Villanueva, *Barroco y Rococó*, Barcelona, Destino, 1992).

- BERUETE Y MORET, Aureliano de, *Historia de la pintura española en el siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*, Madrid, 1926.
- BONET, Juan Manuel, “Pinazo, el nostre contemporani”, en *Ignasi Pinazo en la col.lecció de l’IVAM*, Castellón, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana / Diputación de Castellón, 1996.
- B. BURKE, Marcus, “Técnicas modernas en los bocetos al gouache para la serie Visión de España de Sorolla”, en *Sorolla íntimo. Bocetos de visión de España*, cat. exp. Valencia, Fundación Bancaja, 2015, pp. 17-39.
- BELINCHON, Margarita, “Observaciones científicas en la obra de Peppino Benlliure, un artista entre dos siglos”, en *Peppino Benlliure. Apuntes de Historia Natural*, cat. exp. Ayuntamiento de Valencia, 2014, p.13.
- BENEZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Paris, Librairie Gründ, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, ed. Antonio Pizza y Daniel Aragón, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995.
- BONET SOLVES, Victoria E., *José Benlliure Gil (1855-1937). El oficio de pintor*, Ayuntamiento de Valencia, 1998.
- CALVO SERRALLER, Francisco., *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*, Madrid, Alianza, 1990.
- CALVO SERRALLER, Francisco., *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Los géneros de la pintura*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, S. L., 2005.
- CASADO ALCADE, Esteban, “El mito de Italia y los pintores de la Academia de Roma”, en *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma (1873-1903)*, cat. exp., Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1992.

CASADO CIMIANO, Pedro, *Diccionario biográfico de ilustradores españoles del siglo XIX*, Madrid, Ollero y Ramos, Editores. S.L., 2006.

CAMPOY A. M., *Genaro Lahuerta. Artistas Españoles Contemporáneos*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.

CAVESTANY, Julio, *Exposición de Acuarelas y Aguadas españolas*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1946

CENNINO CENNINI, *Il Libro dell'Arte*, (tr. española del italiano de Fernando Olmeda Latorre, *El libro del Arte*, Madrid, Edición Akal, S. A., 2002.

CHASTEL, André, "El Artista" en GARÍN, Eugenio (ed.), *L'uomo del Rinascimento*, Roma-Bari, Gius. Laterza y Figli Spa., 1988 (tr. española del italiano a cargo de Manuel Rivero Rodríguez, Juan Pan Montonjo y Ricardo Artola, *El hombre del Renacimiento*, Madrid Alianza Editorial S.A., 1990), pp. 229-258.

CHENG, François, *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 2005.

CHILVERS, Ian, *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*, Oxford University Press, 1990 (tr. De Alberto Adell, Bernardo Moreno Carrillo, María Ángeles Tojas Roger y Federico Zaragoza, *Diccionario de arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1995).

D'HOST, Jean-Georges, "Versailles au temps des Rois" en *Art e Histoire de Paris et Versailles*, París, Bonechi, 1996, pp. 179-207.

DE DIEGO, Estrella, *La mujer y la pintura del siglo XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2009

DE LOS LLANOS, José, *L'acquarelle de Dürer à Kandinsky*, Paris, Éditions Hazan, 1996 (2ª. ed. 2004)

DIEZ, José Luís, *La pintura valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado*, Valencia, Autoridad Portuaria de Valencia y Museo del Prado, 1997.

DIEZ, José Luís, *La pintura española del siglo XIX en el Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Bancaja, 2005.

DIEZ, José Luís, *Eduardo Rosales (1836-1873). Dibujos. Catálogo Razonado*, Vols.: I-II, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2007.

ESPI VALDÉS, Adrián, *El Pintor Emilio Sala y su obra*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1975.

ESPINÓS DÍAZ, Adela, “Del fin del Barroco al Rococó inclusive” en AA. VV., *Historia del arte valenciano*, vol. 4, Valencia, Consorci d’editors valencians, S.A., 1989, pp. 162-177

ESPINÓS DÍAZ, Adela, “Desembarco de Francisco I, rey de Francia, en el Muelle de Valencia”, AA.VV., *Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del museo de Bellas Artes de Valencia*, cat. exp. Madrid, Museo de Bellas Artes de Valencia-Fundación Central Hispano, 1996. p. 196

FARALDO, Ramón, *Acuarelas de grandes maestros*, cat. exp., Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1975.

FERÁNDEZ PARDO, Francisco, “F. Domingo Marqués, maestro de pintores” en AA. VV., *Francisco Domingo*, cat. exp., Valencia, Fundación Bancaja, 1998, pp. 8-73.

FONTBONA Francesc y CORREDOR-MATEOS, José, *Pintores valencianos de los siglos XIX y XX en la Colección del Grupo Banco Hispano Americano*, cat. exp., Valencia, Banco Hispano Americano, 1987.

FONTBONA Francesc, *Història de l’Art Català. Del Neoclasicismo a la Restauracio 1808-1888*, vol. VI, Barcelona, Edicions 62, 1983.

FURIÓ, Antoni, *Història de país valencià*, Valencia, Eliseu Climent, 2002.

GALLEGO, Julián, “Nostalgias de Roma”, en *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma (1873-1903)*, cat. exp., Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1992, pág. 15.

GALLEGO, Julián, “Memorias de un viajero por la tierra y el mar”, en A. A V. V., *Sorolla. Pequeño formato*, cat. exp., Valencia, Ministerio de Cultura/Autoridad Portuaria de Valencia, 1995, pp. 13-18.

GARCÍA DE VARGAS, Ricardo, “Godella y los Pinazo”. Conferencia inaugural del curso 1968 de la Sección de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia del Centro de Cultura Valenciana, Valencia, Semana Gráfica, S.A. 1968.

GARCÍA DE CORTAZAR, Fernando, *Historia de España. De Atapuerca al euro*, Barcelona, Editorial Planeta, S. A., 2006.

GARCÍA GUATAS, Manuel y NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *El Arte. El siglo XIX*, Madrid, Dastin Export, S. L., 2003.

GARCÍA PEIRÓ, Javier, *Casa Museo Benlliure*, Ayuntamiento de Valencia, 2013 2003.

GARÍN LLOMBART, Felipe V., *Los Benlliure. Retrato de familia*, cat. exp., Autoridad portuaria de Valencia, Generalidad valenciana, 1998.

GARÍN LLOMBART, Felipe V., “Los Pinazo” en A. A V. V., *Grandes pintores de la Comunidad valenciana. Pasión por la luz*, El Mundo, Valencia, Editorial Gules. S. L., 1999, pp. 257-268.

GONZÁLEZ DE CANALES Y LÓPEZ OBRERO, Fernando, “Vida y obra de Rafael Monleón Torres” en *Rafael Monleón Torres. Pintor y arqueólogo naval (1843-190)* cat. exp., Museo de Bellas Artes de Valencia, Generalidad valenciana, 2008, pp. 11-30.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos y MARTÍ AYXELÀ, Montserrat, *Pintores españoles en París (1850-1900)*, Barcelona, Tusquets, 1989.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos y MARTÍ AYXELÀ, Montserrat, *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, (1ª ed. 1987), Barcelona, Tusquets, 1996.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel, *Pintores valencianos del siglo XIX .Pinazo, su vida y su obra (1849-1916)*, Valencia, Instituto General y Técnico, 1920.

GÓMEZ MORENO, María Elena, *Pintura y Escultura Españolas del siglo XIX*, SUMMA ARTIS, vol. XXXV, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1993.

GRACIA BENEYTO, Carmen, *Mirando una época. La pintura de la Diputación de Valencia de 1860 a 1936*, cat. exp., Diputació de València, 1991.

GRACIA BENEYTO, Carmen, *Arte Valenciano*, Madrid, Cátedra, 1998.

GRACIA BENEYTO, Carmen, *La imagen del pensamiento: el paisaje en Ignacio Pinazo*, cat. exp., Valencia, Fundación Bancaja, 2001.

GRACIA BENEYTO, Carmen, *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987.

GUILLERMO DE OSMA, *De Goya a Picasso 1800-1900*, cat. exp. Guillermo de Osma Galería, Madrid, 2005.

HALL, James, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, James Hall, 1974 (tr. española de Jesús Fernández Zulaica, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987).

HEARD HAMILTON, George, *Painting and Sculpture in Europe 1880/1940*, England, Penguin Books, Ltd., Nikolaus Pevsner y Judy Nairn (eds.), 1967, 1972, (tr. española de Genoveva Ruíz-Ramón, *Pintura y Escultura en Europa 1880/1940*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 4º. ed., 1989.)

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, “La forja de un pintor. Entre España e Italia, 1836-1875” en *Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919).Exposición Antológica*, cat. exp., Autoridad Portuaria de Valencia, 2003.

HONOUR, Hugh, *El Romanticismo*, Fleming Honour, 1979, (tr. española de Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza S. A., 2004)

HOUGHTON BRODRICK, A., *An Outline of Chinese Painting*, London, Avalon Press, Ltd. 1949, (tr. española, *La pintura china*, Fondo de cultura económica México-Buenos Aires, 1954.)

JIMÉNEZ PEYDRÓ, Ricardo, “Ilustración entomológica: Peppino Benlliure”, en *Peppino Benlliure. Apuntes de Historia Natural*, cat. exp. Ayuntamiento de Valencia, 2014, p. 11.

JIAYI, Zhang y CHONGZHENG, Nie, *Pintura china tradicional. Historia cantada en poemas sin voz*, China intercontinental press, 2000.

LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, tomo II, Madrid, Akal, S. A, (5º ed. 1987.)

LEYMARIE, Jean, *L'aquarello*, Milano (Italia), Skira Editore, 1998 (tr. española a cargo de Montserrat Conill Marfà, *La acuarela*, Barcelona, Ediciones Carroggio S.A., 1998.)

LOMONACO, Gian Francesco, *Acquarelli dell'Ottocento, La Società degli Acquarellisti a Roma*, Roma, Fratelli Palombi, 1987.

LÓPEZ CHAVARRI, E. L., “El arte personal de Ignacio Pinazo Camarlench”, en *Exposición Homenaje del Círculo de Bellas Artes de Valencia*, cat. exp. Valencia, 1962

LOZOYA, Marqués de y HETSCH Rolf, *Exposición de acuarelas, dibujos y grabados alemanes de los siglos XIX y XX*, Sevilla, Museo Provincial de Bellas Artes, 1946.

LOZOYA, Marqués de, *Mariano Fortuny*, Madrid, Fundación Universitaria española, 1975.

LLODRÀ, Joan, Miguel, *Fortuny. Grandes Genios Del Arte Contemporáneo Español-El siglo XX*, Biblioteca El Mundo, Ciro Ediciones, S. A., Madrid, 2006.

MARTÍN, Rosa, “Josep Benlliure Ortiz” en *Josep Benlliure Ortiz (Roma 1884-Valencia 1916)* cat. exp., Ayuntamiento de Valencia, 1984, pp. 7-10.

MASERAS, Alfonso y FAGES DE CLIMENT, C., *Fortuny. La mitad de una vida*, Madrid-Barcelona, Espasa Calpe, 1937.

- MATILLA, José Manuel, *Durero. Acuarelas y dibujos*, Madrid, Taschen, 2005.
- MATILLA, José Manuel, *Roma en el bolsillo. Cuadernos de dibujo y aprendizaje artístico del siglo XVIII*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 2013.
- MATITTI, Flavia, “La Roma de Ignacio Pinazo” en *Ignacio Pinazo en Italia*, cat. exp., Valencia, IVAM, 2008, p. 219.
- MONZÓ, José Vicente, “Valencia en la época de Ignacio Pinazo” en *Momentos (1864-1916). Valencia en la época de Ignacio Pinazo*, Valencia, Bancaja, 2001 pp.4-6
- NAVARRETE PRIETO, Benito, *El papel del dibujo en España*, Madrid, Caylus. Barcelona, Artur Ramón, 2006.
- NIETO ALCAIDE, Victor y CHECA, Fernando, *El Renacimiento. El arte y los sistemas visuales*. Madrid, Ediciones ISTMO, S. A., 1993.
- NOVOTNY, FRITZ, *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880*, England, Penguin Books, Ltd., Nikolaus Pevsner y Judy Nairn (eds.), 1960, 1971 (tr. de Silvia Herbert, *Pintura y escultura en Europa 1780-1880*, Madrid, Cátedra, 1989).
- OSSORIO y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Giner, 1975. (2.^a ed. 1883-84).
- OSSORIO y BERNARD, Manuel, *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, Tomo II, Madrid, Ediciones Anticuaria, S. A., 1988.
- PANOFSKY Erwin, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 1943, 1955 (tr. al español de María Luisa Balseiro, *La vida y el Arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza Forma, 1982, 1995)
- PANTORBA, Bernardino de, *La vida y obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Extensa, Gráficas Monteverde, 1970 (2.^a ed., ampliada; 1.^a ed., 1953).

PARRAMÓN, José. M., *El gran libro de la acuarela*, Barcelona, Parramón Ediciones, 1988 (10º. ed. 2003.)

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier y GARCÍA CASTELLÓN, Manuel, *El siglo XX. Persistencias y Rupturas*, Madrid, Sílex, 1994.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, “Ignacio Pinazo”, en A. A V. V, *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, tomo VIII, Madrid, Antiquaria, 1992, pp. 157-169.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, “Un período de esplendor: La pintura valenciana entre 1880 y 1918”, en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, cat. exp., Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 163-173.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, “De la crisis del sorollismo a un cierto realismo mágico, 1910-1930”, en A.A V.V., *Un siglo de pintura valenciana 1880-1980. Intuiciones y propuestas*, cat. exp., Valencia, IVAM Centre Julio González, 1994.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, *Sorolla en las colecciones valencianas*, cat. exp., Generalidad valenciana, 1997.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, *Tipos y paisajes. Valencia 1890-1931*, cat. exp., Valencia, Generalidad valenciana, 1998.

PÉREZ, ROJAS, Francisco Javier y ALCAIDE DELGADO, José Luis, “Emilio Sala y Cecilio Pla” en A.A V.V., *Grandes pintores de la Comunidad Valenciana. Pasión por la luz*, núm. 25, Valencia, El Mundo, 1999, pp. 294-302.

PÉREZ, ROJAS, Francisco Javier y ALCAIDE, José Luís, *Ignacio Pinazo en la colección del IVAM*, cat. exp., Valencia, ALDEASA/IVAM, 2001.

PÉREZ, ROJAS, Francisco Javier y ALCAIDE, José Luís, *Ignacio Pinazo. Paisaje marítimo*, cat. exp., Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2006.

PÉREZ, ROJAS, Francisco Javier, “La generación de 1870 (II)”, en A.A V.V., *Grandes pintores de El Mundo*, 1999, pp. 318-328.

PÉREZ, ROJAS, Francisco Javier, *Preciosismo y Simbolismo. Pintura valenciana (1868-1940)*, cat. exp., Museo de Bellas Artes Da Coruña, 2001.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, *Ignacio Pinazo. Los inicios de la pintura moderna*, cat. exp., Madrid, Fundación cultural Mafre Vida, 2005.

PÉREZ, ROJAS, Francisco Javier, “Ignacio Pinazo Camarlench. Historia, estudios e impresiones,” en *Ignacio Pinazo Camarlench [historia, estudios e impresiones]*, cat. exp., Caja Granada IVAM, Valencia-Granada, 2006, pp. 21-52.

PÉREZ, ROJAS, Francisco Javier, *Pinazo en Italia*, cat.exp., Valencia, IVAM, 2008.

PÉREZ, ROJAS, Francisco Javier, “Sorolla y la pintura española de su época”, en *Joaquín Sorolla, 1863-1923*, cat.exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, pp.143-160.

PÉREZ, ROJAS, Francisco Javier, *El Humo del Amor*, catálogo de exposición, Valencia, IVAM, 2011.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Madrid, Ediciones Cátedra S. L., 1986.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Pintura Barroca en España. 1600-1750*, Madrid, Ediciones Cátedra S. A., 1992.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, “La práctica del dibujo en la España barroca” en A.A.V.V, *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, Visor, 1999, pp. 113-142.

PISCHEL, Gina, *Breve storia dell' arte cinese*, Milán, 1967 (tr. española de Josefina Gómez Mendoza, *Breve historia del arte chino*, Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1967.

PLA VIVAS, Vicente, “La pintura valenciana de marinas a fines del XIX: una encrucijada de sentidos”, en *Mare Nostrum. Visions de la Mediterrània en pintors valencians del segle XIX i principis del XX*, cat. exp., Jávea, Generalitat Valenciana, 1999, págs. 104-121.

PONS-SOROLLA, RUIZ DE LA PRADA, Blanca, “Joaquín Sorolla, el hombre y el artista”, en *Sorolla. (Fondos del Museo Sorolla)*, cat. exp., Valencia, Bancaja, 1995, pp. 35-47.

QUESADA, Luís, *Los pintores valencianos en las escuelas de Roma y París 1870-1900*, cat. exp., Palacio de la Scala, Banco Bilbao Vizcaya-Exc. Diputación Provincial de Valencia, 1990.

RAFOLS, J. F., *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días*, Tomo I, Barcelona, Editorial Millá, 1951.

REIG COROMINAS, Ramón, *La acuarela en España*, Barcelona, José Porter editor, 1954.

REYERO, Carlos, *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, 1989.

REYERO, Carlos y FREIXA, Mirella, *Pintura y escultura en España 1800-1910*, Madrid, Cátedra S.A., 1995.

REYERO, Carlos, “Los pintores valencianos del siglo XIX entre París y Roma” en DÍEZ, José Luís, *Maestros de la pintura valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado*, cat. exp., Valencia, Museo del Prado y autoridad portuaria de Valencia, 1997, pp.17-35.

REYERO, Carlos y CASADO, Esteban, *Roma: mito, modernidad y vanguardia. Pintores pensionados de la Academia de España 1900-1936*, Roma, 1998.

RINCÓN GARCÍA, Wifredo, *Francisco Pradilla (1848-1921)*, Madrid, Cipsa, 1987.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago, *El pintor Francisco Domingo Marqués. Resumen de su vida y significado de su obra*, Círculo de Bellas Artes de Valencia, 1950.

ROSENBLUM, Robert, *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*, Taurus, Madrid, 1986

ROWLEY, George, *Principios de la pintura china*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

SAID, E. *Orientalismo*, Destino, Barcelona, 2000.

SAMPERE Y MIQUEL, Salvador, *Mariano Fortuny. Álbum. Colección escogida de cuadros, bocetos y dibujos*, Barcelona, Imprenta y librería religiosa y científica, 1880.

SANTA ANA, Florencio y OSSORIO, Álvarez, “Aproximación a Joaquín Sorolla” en *Sorolla. Pequeño formato*, cat. exp., Valencia, Ministerio de Cultura/Autoridad Portuaria de Valencia, 1995, pp. 19-22.

SANTA-ANA, Florencio, “Joaquín Sorolla y Bastida”, en A.A V.V., *Sorolla-Zorn*, cat. exp., Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 19-38.

SAURET GUERRERO, Teresa, *Bernardo Ferrándiz Bádenes (Valencia 1835-Málaga 1885) y el Eclecticismo pictórico del siglo XIX*. Málaga, Benedito Editores, 1996.

SCHAEFFNER, Claude, *Pintura japonesa*, París, Edition Rencontre Llausanne, 1966, (tr. española de Rafael Santos Torroella, Madrid, Aguilar, S. A. Ediciones, 1969.)

SCHAEFFNER, Claude, *Pintura china*, París, Edition Rencontre Llausanne, 1966, (tr. española de Rafael Santos Torroella, Madrid, Aguilar, S. A. Ediciones, 1969.)

SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1974 (1ªed. 1968)

SCHMUTZLER, Robert, *Art Nouveau-Jugendstil*, Stuttgart, Berd Hatje, 1977 (tr. española de Felipe Ramírez Carro, *El modernismo*, Madrid, Alianza Forma, 1980, 1982, 1985, 1992)

SHAKESPEARE, William, *King Henry IV, Part. A*. R. HUMPHREYS (Ed.). The Arden Shakespeare. London, Methuen, 1975 (1960)

SIMÓ, Trinidad, *J. Sorolla*, Valencia, Vicent García Editores S .A., 1980.

SUCKALE, Robert, *Kunst in Deutschland. Von Karl dem Grossen bis Heute*, Köln, Dumont, 1998.

SULLIVAN, Michael, *Arte chino y japonés*, Las Bellas Artes, tomo 9, Londres, 1969.

TENA ARREGUI, Asun y CASAR PINAZO, José Ignacio, “El Cuaderno 21. Colección de la Casa Museo Pinazo” en A.A V.V., *I. Pinazo (1849-1916). Els seus dibuixos al Museu de Belles Arts de València. Col.lecció de la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Carles*, cat. exp., Generalitat valenciana, 2006.

TRIADÓ, Joan-Ramón, CALVO, Elena y GASSÓS, Dolors, *La pintura catalana. Dibujantes y acuarelistas de los siglos XIX y XX*, Barcelona, Skira-Carroggio S.A. 1995.

VALERO CUENCA, Aurora, “Blasco Ibáñez y la pintura valenciana: Pinazo y Sorolla” en A.A.V.V., *La Valencia de Vicente Blasco Ibáñez*, cat. exp., Diputación de Valencia, 1998, pp. 93-102.

VIDAL CORELLA, Vicente, *Los Benlliure y su época*, Valencia, Prometeo S. L., 1977.

VILAPLANA, Susana, *José Segrelles. Las mil y una noches. Setenta años*. cat. exp. Generalidad Valencia, 2007.

VIVES I PIQUÉ, Rosa y CUENCA GARCÍA, M.^a Luisa, *Mariano Fortuny Marsal. Mariano Fortuny Madrazo. Grabados y dibujos*, cat. exp., Madrid, Electa, 1994.

WERNER GIROHN, Hans, *La obra pictórica completa de Holbein el Joven*, (tr. al español de Francisco J. Alcántara, Barcelona-Madrid, Ed. Noguer, S. A., [1ª ed. 1971], 1972)

WOLF, Norbert, *La pintura del Romanticismo*, Köln (Deutschland), Taschen, 1999 (tr. al español a cargo de P. L. Green, Colonia/Madrid, TASCHEN, 1999).

WOLF, Norbert, *Hans Holbein el joven (1497/98-1543). El Rafael alemán*, Köln (Deutschland), TASCHEN, 2004, (tr. al español de José García, Aquisgrán, Madrid, 2004)

ZABALA, Arturo, *Un siglo de arte valenciano. Exposiciones conmemorativas de las pensiones de Bellas Artes de la Diputación Provincial de Valencia*, Valencia, Diputación Provincial, 1965.

HEMEROGRAFÍA

ALCOLEA BLANCO Santiago, “Fortuny: Puntualizaciones al catálogo de una exposición (I-II)” en la *Revista Archivo Español de Arte*, vol. *LXIII*, Madrid, 1990, pp. 571-591.

ANDRÉS CABRELLES, R., “Ignacio Pinazo”, en *Las Bellas Artes*, número II, Valencia, 15-9-1894.

ARIAS ANGLÉS, Enrique, “Nuevas obras de Jenaro Pérez Villaamil y Carlos de Haes”, en la *Revista Archivo español de arte*, número 306, Madrid, 2004, pp. 177-190.

ARIAS ANGLÉS, Enrique, “Pérez Villaamil y los inicios del orientalismo en la pintura española”, en la *Revista Archivo español de arte*, número 281, Madrid, 1998, pp. 1-15.

BARBERÁN, Juan, J., “Isidoro Garnelo Fillol, pintor y maestro (1857-1939)”, en la *Revista Archivo de Arte Valenciano*, vol. *XXXVIII*, Valencia, 1967, pp. 29-46.

BAYARRI, J. M^a, “El pintor José Benlliure Gil (1855-1955) I centenario de su nacimiento”, en la *Revista Archivo de Arte Valenciano*, vol. *XXVI*, Valencia, pp. 85-91.

BENLLIURE GIL, José, “El pintor José Benlliure Ortiz. Recuerdos de su vida artística”, en la *Revista Archivo de Arte Valenciano*, vol. *II*, número 4, 1916 Valencia, pp. 141-147.

BENLLIURE GIL, José, “Recuerdos de Arte. Francisco Domingo”, en la *Revista Archivo de Arte Valenciano*, vol. *II*, 1916 Valencia, pp. 16-18.

BERUETE YMORET, Aureliano de, “Emilio Sala”, en *Museum*, Barcelona, número 2, 1911, pp. 69-75.

BONET SOLVES, Victoria, “Construyendo una imagen, creando escuela: consideraciones sobre la pintura de género del siglo XIX en España”, en *ARS*

LONGA, *Cuadernos de Arte*, 9-10, Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valencia, 1996-1997, pp. 145-156.

BUELGA LASTRA, Luz, “Dibujos exploratorios de Sorolla. Apuntes de la playa,” en la *Revista Archivo de de Arte Valenciano*. Número único, Valencia, 1991, pp.76-79.

BUENO CAMENO, Francisco Carlos y BLASCO MAGRANER, Joaé Salvador, “Cecilio Pla, Vicente Peydró y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: revelaciones inéditas”, en la *Revista Archivo de Arte Valenciano*, vol. *XCIII*, Valencia, 2012, pp.115-125.

CAMÓN AZNAR, José, “Ignacio Pinazo Camarlench”, en *Revista de Arte Goya*, número 15, Madrid, 1956, pp. 161-171.

CAMÓN AZNAR, José, “El instantanismo valenciano”, en *Revista de Arte Goya*, número 104, Madrid, 1971, pp. 120-125.

CAMÓN AZNAR, José, “Fortuny, pintor mudéjar”, en *Revista de Arte Goya*, número 123, Madrid, 1974, pp. 136-144.

CANTÓ RUBIO, Juan, “Sorolla y la mujer”, en la *Revista Archivo de Arte Valenciano*, vol. *XLVI*, Valencia, 1975, pp.91-94.

CATALÀ GORGUES, Miguel Ángel, “El dibujo y el color, elementos vertebradores de la pintura de Sorolla”, en la *Revista Archivo de Arte Valenciano*, vol. *XLIV*, Valencia, 1973, pp.34-36.

CERVERA FERNÁNDEZ, Isabel, “Paisajismo y jardín en China”, en *ARS LONGA. Cuadernos de Arte. 9-10*. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valencia. 2000, pp. 27-35.

DE LA CALLE, Román, “Los aforismos de Pinzo”, en la *Revista Archivo de Arte Valenciano*. Publicación de *La Real Academia de San Carlos*, Valencia, 1987, pp. 93-96.

DE NAVASCUES BENLLOCH, Pilar, “Sorolla y Sargent”, en la *Revista de Arte Goya*, número 235, Madrid, 1993-1994, pp. 142-151.

DÍAZ PINTADO, Marco, “Recuerdos personales de Sorolla”, en la *Revista Archivo de Arte Valenciano*, vol. XLV, Valencia, 1974, pp. 88-92.

DICENTA DE VERA, F. “La pintura religiosa de Segrelles”, en la *Revista Archivo de Arte Valenciano*, vol. XL, Valencia, 1969, pp.26-27.

DOMÉNEC, Rafael, “Ignacio Pinazo”, en *Pequeñas monografías de Arte (Revista mensual ilustrada de arquitectura, pintura, escultura y artes decorativas)*, Madrid (1908-1909), vol. II, pp. 1-8 de pintura.

ESPÍ VALDÉS, Adrian, “Apuntes para una biografía del pintor Agrasot”, en la *Revista Archivo de Arte Valenciano*, vol. XLII, Valencia, 1971, pp. 37-44.

ESPÍ VALDÉS, Adrian, “Dos pintores luministas: Sala y Sorolla”, en la *Revista Archivo de Arte Valenciano*, vol. XXXIV, Valencia, 1963, pp. 100-102.

ESPÍ VALDÉS, Adrian, “Plácido Frances, Pintor y catedrático de Antiguo y Natural en Valencia, a la luz de los documentos de la Academia de San Carlos”, en la *Revista Archivo de Arte Valenciano*, vol. XLVII, Valencia, 1976, pp. 73-80.

ESPÍ VALDÉS, Adrian, “Semblanza biográfica y pictórica del pintor Plácido Francés y Pascual”, Madrid, Separata de la *Revista Arte Español*, Asociación de amigos del Arte, 1963.

FRANCÉS, José (Silvio Lago), “Los grandes pintores españoles. Ignacio Pinazo Camarlench”, en *La Esfera*, número 234, 1918, p. 89.

GALLEGO Julián, “Fortuny en el Casón”, en *Revista de Arte Goya*, número 104, Madrid, 1971, pp. 90-97.

GANTES GARCÍA, Pablo, “José Navarro Llorens y su etapa de discípulo en la Academia de BB.AA. de San Carlos”, en la *Revista Archivo de Arte Valenciano*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Número único, Valencia, 2005, pp.91-97.

GARCÍA LLANSÓ, A., “Ignacio Pinazo”, en *La Ilustración Artística*, año XXXI, número 1590, Barcelona, 17-6-1912, pp. 400-401.

GARÍN, F. M^a., “En el centenario: Un Segrelles desconocido”, en la *Revista Archivo de Arte Valenciano*, vol. LXVI, Valencia, 1985, p. 3.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, “Fortuny en el primer centenario de su muerte” en *Revista de Arte Goya*, Madrid, 1974, pp. 160-165.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, “Los Pinazo”, en *Grandes pintores de la Comunidad Valenciana. Pasión por la luz*, núm. 22, Valencia, El Mundo, 1999, pp. 257-268.

GIL, Rodolfo, “Ignacio Pinazo Camarlench”, en *La Ilustración Española y Americana*, número LVII, Madrid, 1913

GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos y MARTÍ AYXELÀ, Montse, “Documenta Fortunyana” en la *Revista Archivo Español de Arte*, vol. LXIV, Madrid, 1991, pp. 293-309.

GRACIA BENEYTO, Carmen, “Domingo y la cultura artística valenciana entre 1860 y 1875”, en la *Revista Archivo de Arte Valenciano*, vol. XLVII, Valencia, 1963, pp. 94-96.

LAGO, SILVIO, José Francés, “Valencia y Pinazo”, en *El Año Artístico*, Madrid, 1919

MANAUT NOGUÉS, J., “El Círculo de Bellas Artes y la vida artística de Valencia”, en *La Esfera*, Año 4, número 185, Madrid, 17 de julio de 1917, pp. 28 y 29.

MARTÍN LÓPEZ, Rosa, “José Benlliure Ortíz (Roma 1884-Valencia 1916)”, en la *Revista Archivo de Arte Valenciano*, vol. LXV, Valencia, 1984, pp. 77-68.

OMBUENA, José, “Segrelles, entre la fantasía y realidad”, en la *Revista Archivo de Arte Valenciano*, vol. XXXV, Valencia, 1964, pp.31-34.

PONS SOROLLA, Francisco, “La obra de Sorolla al cumplirse el cincuentenario de su muerte”, en la *Revista Archivo de Arte Valenciano*, vol. XLV, Valencia, 1974, pp.83-85.

ROIG CONDOMINA, Vicente, “Algunas notas sobre los inicios del Círculo de Bellas Artes de Valencia y su actividad en el siglo XIX”, en *ARS LONGA, Cuadernos de Arte*, 7-8, Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valencia, 1996-1997, pp. 107-113.

ROIG CONDOMINA, Vicente, “El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Valencia y su aportación a las Artes en el último tercio del siglo XIX”, en *ARS LONGA*, 6, 1996. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valencia, 1995, pp. 107-113.

ROIG CONDOMINA, Vicente, “El Iris (1879-1882): Un ejemplo de sociedad recreativa valenciana del siglo XIX promotora del arte”, en *ARS LONGA, Cuadernos de Arte*. 9-10. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valencia, 2000, pp. 239-246.

ROIG CONDOMINA, Vicente, “La Sociedad valenciana de Bellas Artes o Centro Artístico de la Calle de Cabilleros (1889-1891): El antecedente más inmediato del Círculo de Bellas Artes de Valencia” en *Saitiabi*, nº 49, Universidad de Valencia, 1999, pp. 473-482.

SEMPERE VILAPLANA, Luisa, “La colección de pinturas y dibujos de las escuelas de artesanos de Valencia”, en *ARS LONGA, Cuadernos de Arte*. 9-10. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valencia, 2000, pp. 313-320.

TEJEDA MARTÍN, Isabel, “El contexto artístico alicantino de entre siglos (1873-1918); La costosa entrada de la renovación lingüística”, en *INVESTIGACIÓN Y DOCENCIA EN LAS BELLAS ARTES. Colección entorno al Arte. Nº 4*. Musivisual, Madrid, 1998, pp. 9-35.

VÁZQUEZ GIL, Roger, “Ignacio Pinazo. Necrología”, en la *Revista Archivo de arte valenciano*, vol. III, Valencia, 1916, pp. 148-152.

WEBGRAFÍA

<http://ddd.uab.cat/> (Deposito digital de documentos de la Universidad Autónoma de Barcelona)

<http://dialnet.unirioja.es/>

<http://prensahistorica.mcu.es/> (Biblioteca virtual de prensa histórica)

<http://www.aedamadrid.org> (Asociación madrileña de acuarelistas)

<http://www.artehistoria.jcyl.es>

<http://www.artisangallery.es>

<http://www.britishmuseum.org/>

<http://www.fernandoduransubastas.com>

<http://www.louvre.fr/en>.

<http://www.mecd.gob.es> (Catálogo de museos en MECD-Ceres colecciones en red)

<http://www.mnac.es> (museo nacional de arte de Cataluña)

<http://www.museodelprado.es>

<http://www.museothyssen.org/>

<http://museosorolla.mcu.es/>

<http://www.nationalgallery.org>

<http://www.pintura.ut.org>

<http://www.uv.es/uvweb/servei-biblioteques-documentacio/es>.

<http://www.wikipedia.org.es>