

# Genaro Palau Romero

*Un pintor de Torrent*



# Genaro Palau Romero

*Un pintor de Torrent*

**ALCALDE**

Jesús Ros Piles

**CONCEJALA DEL ÁREA DE  
CULTURA, DEPORTES, TURISMO  
Y COMUNICACIÓN**

Susi Ferrer San Pablo

**CRÉDITOS DE LA PUBLICACIÓN**

Libro editado con ocasión de la exposición  
*Genaro Palau. Un pintor de Torrent*  
19.12.2018 — 31.05.2019

**COORDINACIÓN**

Ester Alba Pagán  
Universitat de València

**TEXTOS CATÁLOGO**

Ester Alba Pagán  
María Teresa Abad Azuaga  
Beatriz Ginés Fuster  
Jorge Sánchez Antúnez  
Daniel Benito Goerlich  
Carmen Pinedo Herro  
Rafael Gil Salinas  
Javier Martínez Fernández  
Adrià Besó Ros  
María José López Terrada  
Alejandro Villar Torres  
Jaume Penalba Alarcón

**TEXTOS FICHAS**

Ester Alba Pagán (EA)  
María Teresa Abad Azuaga (MAA)  
Beatriz Ginés Fuster (BGF)  
María Hernández Reinoso (MHR)  
Teresa Llácer Viel (TLV)  
María José López Terrada (MJLT)  
Javier Martínez Fernández (JM)  
Jaume Penalba Alarcón (JP)  
Marcos Sáez (MS)

**DISEÑO**

Eugenio Simó Muñoz

**IMPRESIÓN**

Gráficas Royanes

**ENCUADERNACIÓN**

Encuadermaciones Gómez

© De la presente edición:  
Ayuntamiento de Torrent  
© Textos, sus autores

**FOTOGRAFÍAS**

Chisco Ferrer  
Arxiu Municipal de Torrent  
J. Miguel Del Rey Aynat  
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza  
Archivo Huguet  
Archivo Goerlich-Palau  
Colección Real Maestranza de Caballería  
de Sevilla  
Biblioteca Valenciana  
Diputació de València  
Ajuntament de València, Arxiu Municipal  
Museu de la Ciutat de València  
Museu de Belles Arts de València  
IVAM Institut Valencià d'Art Modern  
Museu Mariano de Valencia  
Museo Sorolla de Madrid  
Fundación BBVA  
Museo Nacional del Prado  
Casa Museo Pinazo. Godella.  
Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació  
de València  
Casa-Museu Benlliure. Ajuntament de  
València  
Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu

**EDITA**

Ayuntamiento de Torrent  
Ramón y Cajal, 1  
46900 Torrent. Valencia  
Teléfono: 96 111 11 11  
www.torrent.es

Depósito Legal: V-2963-2020

ISBN 978-84-939709-7-0

ISBN 978-84-939709-8-7

Queda rigurosamente prohibida, sin  
autorización escrita de los titulares del  
Copyright, bajo las sanciones establecidas  
en las leyes, la reproducción total y o  
parcial de esta obra por cualquier medio o  
procedimiento.

**CRÉDITOS DE LA EXPOSICIÓN**

Exposición organizada por el Ajuntament  
de Torrent, en ocasión de l'Any Palau

**COMISARIADO**

Ester Alba Pagán  
Universitat de València

**COORDINACIÓN**

María Teresa Abad Azuaga

**RESTAURACIÓN**

Noema Restauradores SL

**GESTIÓN**

Presentación Mora Juan  
Ajuntament de Torrent

**DISEÑO DE MONTAJE**

Eugenio Simó Muñoz

**INSTALACIÓN, MONTAJE****Y TRANSPORTE.**

Quadre SL Manipulació i Conservació  
d'Obres d'Art

**SEGUROS**

Mapfre España Cia.

**AGRADECIMIENTOS**

M<sup>a</sup> Ángeles Gil (Museo Mariano de la  
Virgen de los Desamparados)  
Montserrat Corominas (Colección Banco  
Sabadell)  
Ángel Velasco (Museo de Bellas Artes de  
Xàtiva)  
Marta López (Museo de la Ciudad.  
Ajuntament de València)  
Jaume Coll y Liliane Cuesta (Museo  
Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias  
González Martí)  
Alicia Martínez y Beatriz Sena. (Arxiu  
Municipal. Ajuntament de València)  
Belén Gisbert (Biblioteca Histórica.  
Ajuntament de València)  
Inmaculada Renales y M<sup>a</sup> José Rodríguez  
(Museo Taurino. Diputació de València)  
Fundación Goerlich  
Miguel del Rey  
José Huguet  
Carmen Gallego  
Ángel Berlanga  
Isabel Guardiola (Hemeroteca Municipal.  
Ajuntament de València)  
Rosa Gregori (Hemeroteca Municipal.  
Ajuntament de València)  
José M<sup>a</sup> Goerlich Palau  
Familia Benlloch Baviera  
Manuel Segarra Izquierdo  
María Esperanza Segarra Izquierdo  
Iván Segrelles Molmeneu

**COLABORAN**

Caixa Rural Torrent  
Aigües de l'Horta

# Genaro Palau Romero

*Un pintor de Torrent*

VOLUMEN I



AJUNTAMENT DE TORRENT

**emat**

Espai  
Metropolità d'Art  
de Torrent

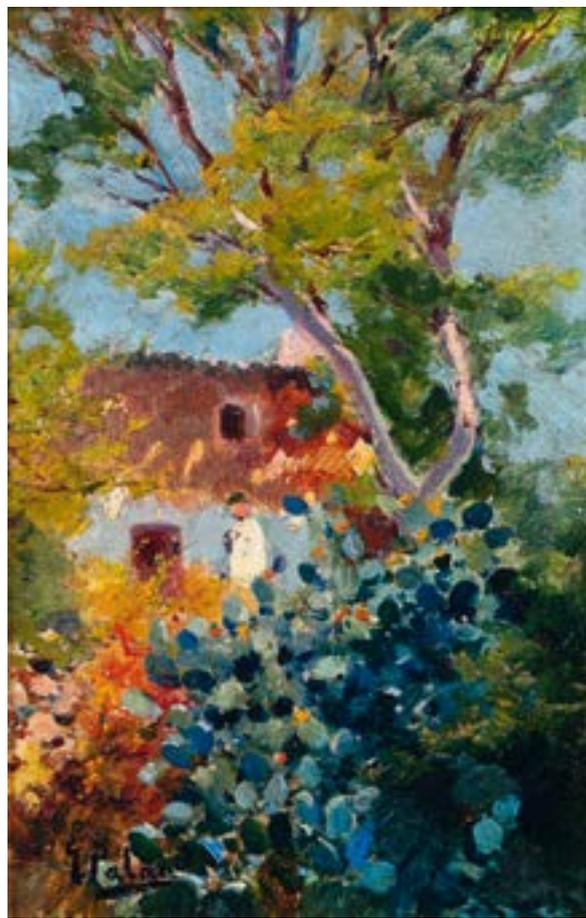
Any  
Palau



# Paisaje y poesía: de los paisajes solitarios a los jardines abandonados. La poética de Rusiñol y la estética simbolista en Genaro Palau

Ester Alba Pagán  
Universitat de València

Genaro Palau Romero  
(Torrent, 1866- València,  
1933), *Masía valenciana  
con chumbera*. Siglo XX,  
Óleo sobre tabla, 43 × 33,4  
cm (Colección particular  
Benlloch Baviera,  
València).

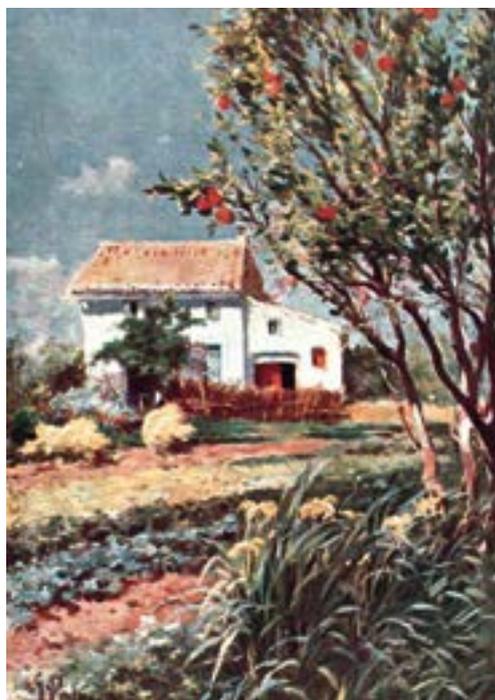


«Mira maestro, este solitario paraje quieto y hondo, tan dulce de luz y de verduras como aquellos de paz, de ternura, de encaje, en que tu corazón soñara los colores»

(Juan Ramón Jiménez, A Santiago Rusiñol (Por cierta rosa). *Jardines de España*, 1901)

### **Luz, mediterráneo y espacio mítico: Altea**

Aunque tras su llegada a Valencia y siendo ya profesor sustituto en la Escuela de San Carlos, sus paisajes evolucionan hacia un luminismo, que en ocasiones es deudor de Sorolla, pero que sobre todo es muestra de un carácter innovador, inquieto y experimentador, Palau no abandonó su peculiar manera de representar la naturaleza y, concretamente, sus detalles botánicos. En sus estudios de paisajes para la revista *Blanco y Negro* igual representaba monumentos como las puertas de Serranos de Valencia, el Castillo de Buñol o el de Oropesa; como el Palacio Ripalda o la Casa Trias del Parque Güell de Barcelona; como paisajes emblemáticos de la geografía valenciana, o jardines como los de San Onofre de Xàtiva, costas de Mallorca, etc.



Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933). *Una alquería en la provincia de Valencia*. *Blanco y Negro*, 1922, junio, 18, núm. 1.622.

Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933). *Un rincón pintoresco de la Malvarrosa en Valencia*. *Blanco y Negro*, 1922, julio, 2, núm. 1.624.

Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933). *Paisaje de barraca valenciana con pozo*. Principios siglo XX, Óleo sobre lienzo, 66,5 x 81 cm (Colección particular Benlloch Baviera, València)



Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933). *Lavandera*, Ca. 1925. Óleo sobre lienzo, 71 x 87,5 x 2 cm (Colección Particular).

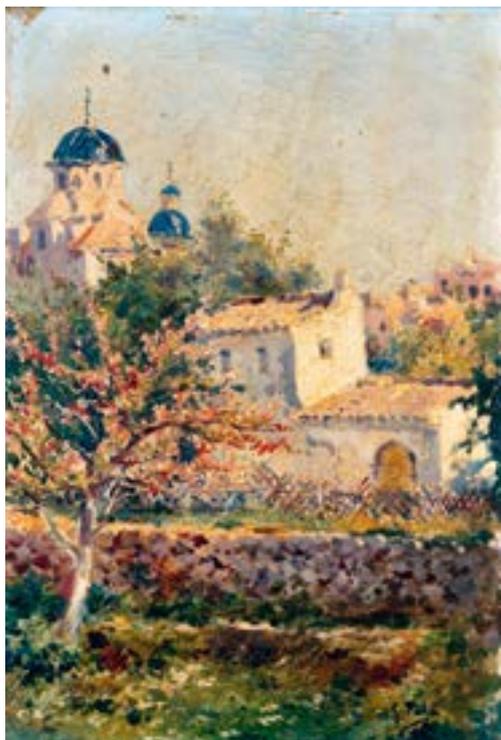
En estas obras representa vistas de arquitecturas rústicas como alquerías y masías en las que en el primer plano se define la masa vegetal de la huerta, típicamente valenciana, en la que la hojarasca azulada y plateada del cardo o de la planta de alcachofas contrasta con los arriates florales cuyos colores contrastan contra la blancura de la fachada encalada de las viviendas tradicionales. Se trata de paisajes campestres sosegados de tono bucólico, en los que están representados todos los elementos que tienen cabida en el paisaje tradicional de la huerta valenciana, solitarios o acompañados por tipos populares que otorgan a la escena los elementos concretos de referencia local, algo estereotipados, con los que obtenía un resultado efectista.

Esta tipología compositiva la mantuvo en sus paisajes alteanos. Concretamente, entre sus estudios para *Blanco y Negro* se conservaba una pequeña tabla, *Paisaje de Altea*, en la que representa una masía entre almendros floridos con la iglesia parroquial al fondo que se corresponde con los paisajes alteanos que Palau realizó en esta época, en el tiempo en el que disfrutó de periodos estivales junto a su discípulo Mompó o bien acompañando a sus alumnos en una de tantas salidas escolares.

Genaro Palau Romero  
(Torrent, 1866-  
València, 1933), *Vista  
de Altea*. Ca. 1920-30,  
(Colección particular).

Genaro Palau Romero  
(Torrent, 1866- València,  
1933), *Estudio para  
Blanco y Negro (Paisaje  
de Altea)*. Ca. 1922,  
(Colección particular  
Goerlich Palau).

Genaro Palau Romero  
(Torrent, 1866-  
València, 1933), *Vista  
de Altea*. Ca. 1920-30,  
Óleo sobre lienzo, 50  
× 41,5 cm (Colección  
particular Benlloch  
Baviera, València).



Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Estudios de paisajes para Blanco y Negro. Paisaje de Altea*, Ca. 1922, Óleo sobre tabla, 35,5 × 25 cm (Colección particular Familia Goerlich Palau); *Vista de Altea*. Ca. 1920-30, Óleo sobre tabla, 38,5 × 29,2 cm (Colección Particular) y *Paisaje costero (Altea)*. Ca. 1920-30, Óleo sobre lienzo, 50 × 41,5 cm (Colección particular Benlloch Baviera, València)

Detalles de los cuadros de Buñol y Albarracín.



Salvador Pallas Martínez,  
*Rincón de Chella*, 1910  
(colección particular).

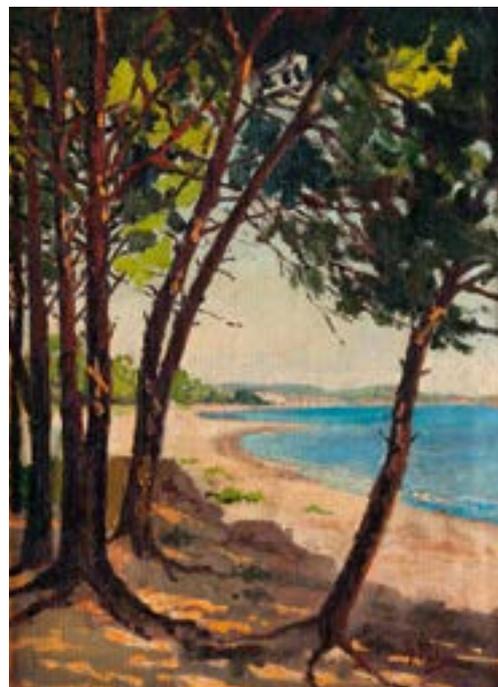


Si en sus cuadros de paisaje de interior, especialmente en Buñol o Albarracín, las calles empedradas y estrechas, las casas populares del casco antiguo y los colores terrosos y pardos dominan la escena de un lugar sin tiempo, de quietud simbólica, protagonizada tan solo por el silencioso quehacer de las mujeres que cosen en la puerta del hogar –al estilo de los pintores intimistas y simbolistas del Cercle de Sant Lluç, o de artistas posteriores como Rafael Coloma (*Mujeres en Paterna*, 1925) o Salvador Pallas Martínez (*Rincón de Chella*, 1910)-, en sus obras de la costa de Altea dominarán los paisajes en perspectiva hacia el mar o de la costa con el horizonte de la ciudad costera dominando la escena.

En esta época de plenitud artística, sus paisajes adquirirán una nueva dimensión, más modernista y simbólica, gracias a la amistad y el trabajo junto a Santiago Rusiñol. Aunque el pintor catalán pintó, como hemos visto, escenarios de la geografía valenciana desde inicios de siglo, y es posible que conociese al pintor valenciano con anterioridad, como demuestra su paisaje del calvario Torrent (1901) –no hemos de olvidar que en aquel momento Palau forma parte del elenco docente de la Escuela de Bellas Artes valenciana-, la relación con Rusiñol se estrecha a partir de 1919 cuando ambos pintan

Detalles de las costas de Mallorca.

Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Paseo del Born* (Palma de Mallorca). Ca. 1920, Acuarela. 46 x 38,2 cm (Colección Particular) y *Costa con pinada*. Ca. 1920. Óleo sobre lienzo, 61 x 52 cm (Colección particular Benlloch Baviera, València).



juntos los jardines de Monforte de Valencia. Testigo de esta estrecha amistad es el viaje que Palau realiza a la isla de Palma de Mallorca, del que nos ha quedado alguna vista de su costa, del puerto de Pollensa y del mítico paseo del Born.

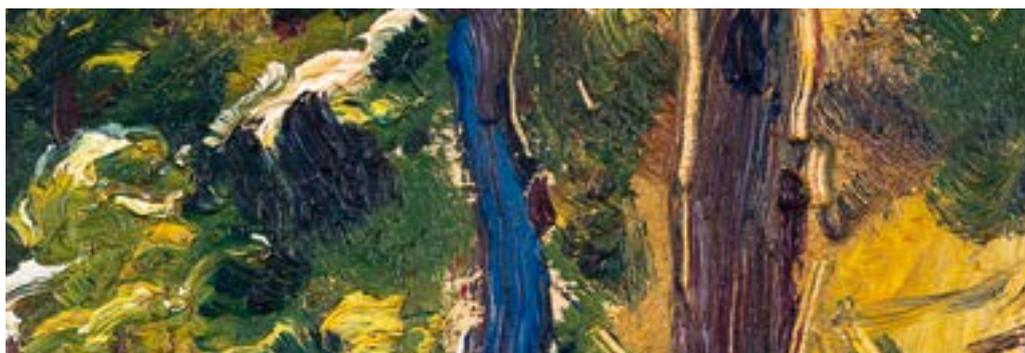
La costa de Pollensa fue, junto a la isla de Mallorca, en general, uno de los lugares predilectos de muchos artistas que convirtieron sus paisajes de interior y su costa (Deià, Serra de Tramuntana, Sa Calobra, Pollensa, etc.) en insignia del mediterraneísmo presente en el modernismo catalán. En la isla se instalaron en 1901 Joaquín Mir (1873-1940) y Rusiñol (1861-1931), quien la visitó por primera vez en 1893. Pronto la belleza virginal de la isla, casi inexplorada, se convirtió en un reclamo para toda una colonia de artistas que allí se asentaron, bien de forma permanente, bien estacionalmente, como Anglada-Camarasa (1871-1959), Cittadini (1886-1960) o Roberto Ramingó (1890-1973), e incluso Sorolla visitó la isla en alguna ocasión.

La presencia de Palau en la isla debió ser breve, pero a partir de ese momento su obra refleja un lirismo que comulga con la estética modernista catalana, y sus lienzos de la costa mallorquina recuerdan a las evocadoras vistas de la costa mallorquina pintadas por el catalán Joaquín Mir como la *Cala encantada* (1891) que conserva el Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Genaro Palau Romero  
(Torrent, 1866- València,  
1933), *Marina*. Ca. 1920,  
Óleo sobre tabla, 78  
× 79 cm (Colección  
Particular).

Detalle.

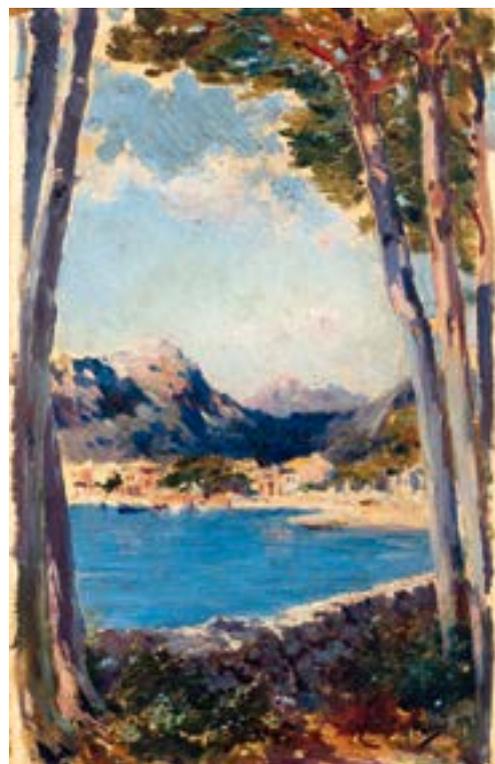


De esa etapa no se conservan grandes lienzos, sino sobre todo pequeños apuntes sobre tabla realizados en sus paseos de exploración, buscando lugares de belleza singular y pintados al aire libre. Obras de gran espontaneidad y cromatismo vibrante, en las que la influencia de Rusiñol es patente a través de formas simples y colores planos de gran esteticismo, junto a fugaces apuntes lumínicos, en los que destaca el dibujo de las formas a través de la eliminación del color, que delimita la mancha de color o bien se utiliza como recurso para generar luminosidad en las masas vegetales. Una técnica que, a través de Gustave Moureau y su preocupación por el colorismo, llegó a los simbolistas franceses y que como técnica se infiltró en el paisajismo finisecular.

Las vistas de Mallorca estuvieron presentes en la exposición del Ateneo Mercantil de Valencia (1925), en la que expone «las impresiones de Mallorca», junto a sus paisajes de Xàtiva, Altea, y las costas de Toix. La crítica destacó la evolución de «su paleta –de color, que- adquiere matices finos y variados; sus obras presentan su sentido del natural cada vez sentido de manera más propia y amena. Porque Palau quiere que su pintura tenga amenidad y sea fácilmente asequible: lo consigue».<sup>1</sup>

1. *Las Provincias*, 15 de mayo de 1925, 2

Genaro Palau Romero  
(Torrent, 1866- València,  
1933), *Vista de la Sierra de  
Bèrnia desde Moraira*. Ca.  
1920, Óleo sobre tabla,  
42 × 32,4 cm (Colección  
Particular).



En esta descripción, el crítico se refería, concretamente, a sus paisajes mallorquines, entre ellos «Cala Boca» y «El Puerto de Palma», estos dos últimos en Mallorca», en los que, además, destacaba la valentía del pintor torrentino «en el modo de aplicar el color, Palau, gallardamente, penetra en la modalidad característica de la escuela naturalista valenciana de nuestra época, y da una impresión de jugosidad grande, a la par que demuestra su seguridad y acierto en la composición». <sup>2</sup> Su inmediata acuarela del paseo de Born de Palma de Mallorca (ca. 1920, colección particular) refleja el interés de Palau por captar la esencia del lugar, transmutada en las esculturas de las esfinges que presiden el paseo y la frondosidad de sus jardines, más que por centrarse en la estética de la gran avenida y el tránsito de personas que animaban el ambiente. Para Palau, cualquier lugar, rústico o urbano, era contemplado como un jardín solitario en el que la naturaleza se erigía en protagonista única con la potencia de un esteticismo cromático y lumínico de gran lirismo.

La estética simbolista de Rusiñol y la mirada modernista que adquiere Palau se observa en una manera diferente de plasmar el paisaje, en la que el naturalismo y el preciosismo ya no están vigentes. Sus paisajes muestran lugares concretos, pero su pincelada ya no se detiene en los detalles que observan metódicamente la realidad, sino que exploran lugares recónditos, bellos, casi de un primitivismo mediterraneísta no exento de una quietud contemplativa, plácida y poética, alejada de aquellas agitadas marinas de su juventud, o de la mirada analítica de sus paisajes andaluces o de la luminista posterior.

En estas obras, y en las que posteriormente realiza en Altea, observamos el influjo de la poética mediterraneísta de Rusiñol, por mediación de quien expuso en la

---

<sup>2</sup>. *El Pueblo*, 31 de mayo de 1925

Sala Parés en 1922 y en 1924. Esta estética mediterraneísta tuvo como punto álgido la llegada de Rusiñol a la isla de Mallorca, isla con la que tenía una relación estrecha y que visitaba periódicamente desde 1893 y que adquirió especial relevancia con la publicación de su libro *L'illa de la calma*, en la que recogía sus impresiones de Mallorca. Posteriormente, fue sustancial su llegada a Ibiza que describió en su obra *Illa Blanca*, en 1912, interesado por sus yacimientos arqueológicos de los que le había hablado su amigo Josep Costa «Picarol», pero también con intereses literarios y pictóricos –escribió siete artículos en *L'Esquella de la Torratxa* y pintó cinco lienzos-.

Bajo el seudónimo de Xarau en *L'Esquella de la Torratxa*, Rusiñol escribió la impresión que le causó la luz de la isla sobre las casas blancas encaladas: «La primera impressió que vos fa aquesta illa és impressió d'enlluernament. Un ve del blau, d'un blau tan intens que arriba a semblar una majòlica, i de sobte, com si vos tiressin un raig de llum a la vista vos posen a davant vostre una faldada de cases de tan nítida blancor que sembla que vos obrin els ulls a una llum desconeguda».<sup>3</sup> Más tarde, describía su imagen blanca llena de matices: «Desde'l blanc crema, al blanc d'àgata; desde'l de gavina, al de neu; desde'l de cigne, al del marbre; cada caseta té el seu blanc que li dona fisonomia, i vistes en conjunt, a colp d'ull, semblen una capsa harmònica afinada a quart de to, que s'en podria dir en clau de sol».<sup>4</sup>

Los paisajes de Rusiñol son paisajes o rincones solitarios, sin la presencia humana, aunque su paso fugaz, momentáneo se intuye como un testigo silencioso. Los lugares representados evocan quietud, serenidad y calma, bajo los juegos de luz, las casas blancas, el mar y el cielo azul al fondo, junto a los matices cromáticos de los colores cálidos de las flores, parterres, macetas y jardines (Ferrer, 2014: 83-84), pero en los que sobresale la intensidad de la luz, cuya presencia pictórica adquiere un protagonismo anímico en la obra y acompaña a las formas solitarias de las arquitecturas y paisajes.

Estas mismas cualidades expresivas lumínicas son valoradas en la obra de Palau, especialmente a partir de 1925, cuando en el Ateneo expuso sus paisajes de La Marina, concretamente de Altea, calificados como «alegres, espléndidos de luminosidad», pertenecientes a una «nueva manera, definitiva, del maestro», que se hacía eco de las nuevas formas expresivas aprendidas por Palau del *noucentisme* rusiñolesco.<sup>5</sup> Entre las obras destacaron de nuevo aquellas en las que los estudios de luz adjetivaban los temas representados: *Puesta de sol en los valles de Altea*, *La roca dorada (Peñón de Ifach)* y *Atardecer en Altea la vieja*, junto a otros paisajes como *La Alquería de los Rosales*, *Cap Negret*, *Barcas en la playa de Altea*, *Alquería de Altea*, *La sierra de Altea*, *Las costas de Toix*, etc., además de otros paisajes, como los de las montañas de Xàtiva, las costas de Mallorca, y la vista del setabense Jardín de San Onofre.<sup>6</sup> Los paisajes de Altea vuelven a triunfar con su cromatismo lumínico en la exposición del Ateneo de 1926, pero muy especialmente lo hacen en la exposición individual que el pintor presenta en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, en 1926, que dirigía Mariano Benlliure en aquel entonces.

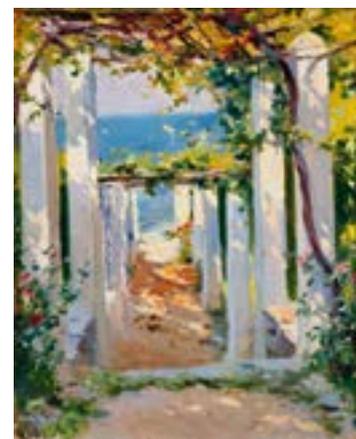
3. Santiago Rusiñol, «Iviça», *L'Esquella de la Torratxa*, 28 de febrero de 1913, p. 152.

4. Santiago Rusiñol, «Iviça», *L'Esquella de la Torratxa*, 28 de febrero de 1913, p. 152

5. *La Correspondencia de Valencia*, 6 de febrero de 1925.

6. *Las Provincias*, 15 de mayo de 1925.

Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Patio emparrado*, Principios siglo XX, Óleo sobre tabla, 34 × 44,5 cm (Colección particular Benlloch Baviera, València) y *Vista del mar desde el emparrado (Camí del Soio, Altea)*. Ca. 1920-30, Óleo sobre tabla, 54 × 46 cm (Colección particular Benlloch Baviera, València).



La exposición individual celebrada en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid en 1926 puede considerarse como la cima de su carrera artística.<sup>7</sup> En ella, el pintor presentó un total de cincuenta y cinco obras que fueron bien recibidas por la crítica artística que valoró de sus lienzos de la costa levantina: «la alegría de la luz y del color; las huertas valencianas, ubérrimas de frutas; los jardines rurales, plétóricos de flores; el mar azul intenso, los caseríos blancos, los emparrados de fresca sombra, y la playa rocosa alicantina, tan bellamente luminosa. Todo está pintado con un arte sencillo y lleno de alegría».<sup>8</sup> Pero muy especialmente se valoraba su «técnica sencilla y suelta, paleta limpia y jugosa» y su «luminosidad cegadora».<sup>9</sup>

El éxito de Palau se tradujo en la adquisición de la Dirección General de Bellas Artes de *Alquería de Salvá*, con destino al Museo de Arte Moderno<sup>10</sup> y en la donación de *Un paisaje de Altea* al Estado, hoy sin localizar.<sup>11</sup>

La relación de Genaro Palau con Altea fue estrecha y prolífica. Desde 1919, con sus paisajes de jardines, especialmente los de la serie de Monforte, el estilo del pintor había experimentado una notable evolución desde sus paisajes en los que la impronta de Gonzalo Salvá y, especialmente, de Juste se hacía notar, a un luminismo simbólico y expresivo, muy personal, a través del que expresaba su particular manera de sentir la naturaleza: así lo constataba la crítica que valoraba su estudio de la luz y la síntesis cromática de sus obras a través de la que obtenía «efectos expresivos muy excelentes».<sup>12</sup> Esta particular poética se consolida en la serie de obras en las que el paisaje de Altea es el protagonista indiscutible.

La relación de Palau con Altea se consolidó a partir de la década de 1920, momento a partir del que visitó con frecuencia la localidad, gracias a su amistad con su discípulo Joaquín Mompó Salvá, para cuya casa realizó diversos frescos murales.

7. En 1926, Palau donó un paisaje de las playas de Jávea para el Museo de la Asociación de la Prensa Valenciana, en 1926 (*La Correspondencia de Valencia*, 26 de junio de 1926), y participó también con unos luminosos paisajes de Altea en la exposición celebrada por *Los Amigos del Arte* en la Sala Imperium, en la calle de Pascual y Genís (*La Correspondencia de Valencia*, 28 de julio de 1926 y 19 de octubre de 1926). A partir de ese momento las exposiciones se suceden. En febrero de 1928, Palau participó en la *Exposición de pintura valenciana* organizada por el Ateneo Mercantil de Valencia, y en mayo de 1928, se inauguraba la exposición individual en el vestíbulo del Teatro Principal con paisajes de Altea y cuadros de flores. *El Pueblo*, 10 de febrero de 1928.

8. Así valoraba las obras el crítico Rafael Doménech en el ABC, 2 de diciembre de 1926.

9. *España y América*, 31 de marzo de 1927.

10. *Las Provincias*, 16 de diciembre de 1926.

11. Palau donó un paisaje de Altea al Estado después de la exposición de 1926. El 7 de marzo de 1927 salía publicada la aceptación del cuadro por parte del Estado en la *Gaceta de Madrid*, el cuadro con el título *Un paisaje de Altea* formó parte de la colección del actual museo del Prado (1001236) depositada en el Colegio de Sordomudos de Madrid, tras su depósito (O.M. 26 del 10 de 1931), donde desapareció.

12. *Las Provincias*, 15 de mayo de 1925.

Pero, su actividad en Altea debió ser más estrecha y profunda, quizá al modo en el que Rusiñol se había acercado a Mallorca y sobre todo a la isla de Ibiza interesado por su pasado histórico y arqueológico.

Para Rusiñol el mar poseía una esencia primigenia, entonces olvidada, mítica y representativa del misterio de lo desconocido o de la historia ancestral: «més enllà de Mallorca, seguint el camí blau del mar, aquest mar que borra les petjades dels barcos perquè la ruta siga un misteri».<sup>13</sup> En su *Illa en calma*, Rusiñol mostraba sus reflexiones sobre la isla, sus experiencias y viajes a modo de dietario emocional. El pintor había visitado Mallorca frecuentemente desde 1893, acompañado de un grupo de intelectuales como el escritor Raimon Canyelles, Frederic Gomis y el médico Font Torné, y sus impresiones fueron publicadas en *La Vanguardia* antes de tomar forma en su antológico libro. En 1901 a su regreso a la isla tomó contacto con personalidades culturales y políticas de la isla, y participó en las tertulias literarias de Can Joan Alcover junto a Antoni Maria Alcover, Gabriel Alomar, Moquel Costa i Llobera, Mateu Rotger, Miquel dels Sants Oliver, Joan Lluís Esterlich, Joan Roselló, y Mateu Obrador, germen del desarrollo de su actividad literaria, cuya esencia marcó el esteticismo de la pintura de su época. Para Rusiñol, la gente del mar vive en un espacio cerrado en sí mismo por los límites impuestos en la costa, dependiente de la naturaleza, pero al tiempo en la inmensidad del espacio del mar que no posee límites físicos.

Ciertamente, el *nouçetisme* modernista había desarrollado un significativo interés por captar la esencia de un mediterráneo simbólico, primitivo, puro y original que buscaba sus raíces en la pureza expresiva de su primitivismo secular. Las calles inhabitadas, las playas desiertas, las formas rocosas casi míticas, o el quehacer diario de los pescadores, testigos presenciales del devenir histórico y cotidiano, conformaron un abanico de paisajes simbólicos que compartieron el interés por la exploración, el estudio y el hallazgo arqueológico.

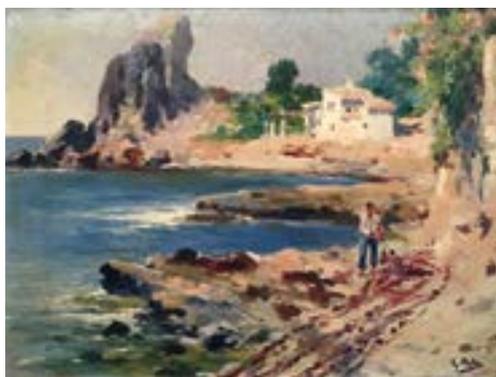
La necrópolis d'Ebusus en Ibiza fue un lugar de inspiración para Rusiñol, como muestra la *Vista del Puig de Molins*, pero también el origen de su colección arqueológica de Cau Ferrat de Sitges. El interés por la evocación del pasado fue una constante en Rusiñol (Ferrer, 2014: 87), no solo en su pintura, sino a través de su experiencia en el campo de la arqueología. En *I'illa interior*, explica la emoción de ir descubriendo «tesoros» desconocidos, y de extraerlos de la tierra, especialmente en los enterramientos del Puig dels Molins, pero también en el resto de la isla que es descrita como un gran yacimiento: «A voltes se torna a aturar, i entre'l fang surt una figura, i és tant humida i tant palpitant, que sembla talment que aquella terra la pareixi del séu si; a voltes es troba un anell i sembla que l'or s'ha immortalitzat: ni una engruna del séu metall ha perdut la virginitat, després de tants anys de tenebres».<sup>14</sup> El decadentismo que desde hace años defendía Rusiñol pretendía, entre otras cosas, recuperar todo aquello que pertenecía a otra época otorgándole el valor perdido, un acto que suponía huir del presente buscando la belleza de los testimonios del pasado (Ferrer, 2014: 91), en la que la evocación de la ruina tenía una fuerte deuda con la estética de William Morris y John Ruskin.

13. Santiago Rusiñol, «Iviça». *L'illa blanca*, en *L'Esquella de la torratxa*, 28 de febrero de 1913, p. 152.

14. Santiago Rusiñol, *L'illa interior*, en *L'Esquella de la torratxa*, 14 de marzo de 1913, p. 152.

Restos arqueológicos encontrados, en 1926, en Cap Negret, en: Martínez, 1943: 7.

Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Escena de pesca* (Cala del Soio). Ca. 1920 Óleo sobre lienzo, 45 x 37 cm (Colección particular Familia Goerlich Palau) y *Vista de Altea en la que aparece el barrio de pescadores de San Pedro*. Ca. 1920, Óleo sobre lienzo, 40 x 52 cm (Colección particular Benlloch Baviera, València).



En 1943, Francisco Martínez y Martínez publicaba un artículo dedicado a las «Antigüedades de Altea. Cap Negret», en la revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia, *Colección Aneja de Saitabi*, publicada por el Laboratorio de Arqueología y Ciencias Auxiliares y del Seminario de Historia General y de América, bajo la dirección de Manuel Ballesteros Gaibros. En el artículo describía los hallazgos encontrados en el Cap Negret, un pequeño promontorio formado por pórfido negro en grandes peñascos que se adentra en el mar y conforma la bahía de Altea, resguardada a su vez por el Morro de Toix. En el artículo narraba el hallazgo, en diciembre de 1926, de una serie de restos: «una anforita y dos cabecitas de barro», además de restos cerámicos que son desechados por el obrero Jaime Sellés, durante el transcurso de las obras de extracción del material, que requirieron dinamitar cerca de la base de la antigua torre, hoy desaparecida. Pero, la noticia más interesante que nos depara el artículo es la labor que el pintor Genaro Palau, amigo del arqueólogo, realizó con el fin de restituir al dibujo las tres piezas arqueológicas halladas en Cap Negret, que son clasificadas como piezas de origen púnico: «leamos la página de historia que nos dio Capnegret al abrir



Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Camino de Cap Negret de Altea*. Ca. 1920-30, Óleo sobre tabla, 26 x 36 cm (Colección particular Familia Goerlich Palau).

una hoja de su libro; por más que los tres objetos están mutilados como la fotografía muestra, por tener elementos en nuestras colecciones hemos podido reconstituir, lo que ha llevado a cabo el artista don Jenaro Palau, nuestro amigo, y he ahí, lector, una anforita que tanto puede ser fenicia como griega o romana, pues de la industria de los tres pueblos conocemos iguales; más por la camaradería de los demás objetos no dudamos en asegurar que perteneció a gentes venidas de Cartago, ... y debió ser un esenciero. Las figuritas nos dan también su filiación de procedencia púnica, por más que los artifices que las moldearon fueran de otras razas, como a la sola vista se desprende, especialmente de la mayor, que está proclamando con su elegante y airoso peinado la paternidad de un artista griego, y no vulgar; no así la pequeña, de más burda factura, que demuestra un artífice menos artista» (Martínez, 1943: 7).

Hasta ahora la relación de Palau con Altea se ha establecido en base al cambio que el descubrimiento de la luz mediterránea tuvo en la obra del artista, de la misma significación que la que Jávea supuso para Sorolla. Así lo manifiesta su íntimo amigo Francisco Martínez, erudito con quien Palau tuvo una estrecha amistad y con quien compartió el interés por la historia y la arqueología del lugar, en su dedicatoria final: «A nuestro amigo el artista D. Jenaro Palau, que tantos cuadros suyos se inspiraron en los campos, mar y montañas de Altea y cuya singular luminosidad allí aprendió, de tal modo que hubo de transformar su estilo pictórico al llegar a aquella y encontrarse con la insospechada luz que el brillador sol al reflejarse en el policromo mar de aquella bahía extiende por todo el cielo y tierra» (Martínez, 1943: 11). La relación entre ambos fue de estrecha colaboración, pues en alguna de las exposiciones de Palau, Francisco Martínez ofreció a los asistentes conferencias relacionadas con las obras alteanas expuestas por el pintor.<sup>15</sup>

15. Fuster, Luis «Genaro Palau», *Altea*: «nos dice la Revista Altea de febrero de 1933 que «celebró una exposición de cuadros que obtuvieron gran éxito. Por cierto, que en dicha exposición nuestro colaborador Francisco Martínez y Martínez dio una conferencia en nuestra lengua vernácula con alusiones a los cuadros expuestos...».



Ciertamente, la vinculación de Palau con Altea es más estrecha de lo que en principio pudiera parecer y sus estancias fueron largas y acompañadas de amigos con quien departía en las frecuentes veladas nocturnas de la villa, especialmente en los salones de la casa de su discípulo Mompó. De hecho, en la *Revista Altea*, órgano social de la Sociedad Filarmónica Alteanense, se recoge la noticia de la permanencia prolongada del «excelente pintor don Genaro Palau y don Enrique Mérida, secretario que fue del Ayuntamiento de esta villa, donde dejó muy buenas amistades».<sup>16</sup> Pero, como había sido frecuente en el pasado, el perfil docente de Palau emerge de nuevo, pues tal y como había sucedido con poblaciones como Buñol, Xàtiva, etc., Altea se convierte en el destino de las excursiones artísticas que el profesor realiza con sus alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos con el fin de habituarse y practicar con la composición de la luz en los ejercicios de la pintura de paisaje al aire libre.<sup>17</sup> En Altea dejó varias obras: un retrato al óleo de don Juan Bautista Cremades, párroco de la de Nuestra Señora del Consuelo, de tamaño natural, y una Virgen del Perpetuo Socorro para la Iglesia de San Francisco, que hoy se conserva en la iglesia de San Pedro y San Francisco de Altea, y cuya donación por parte del artista se acompañó con una actuación de la banda de música local. Pero sobre todo dejó las hoy desaparecidas pinturas murales con las que decoró el vestíbulo y el salón principal de la casa que Mompó tenía en la calle del Mar, derribada en 1986.

En estas pinturas, y en los estudios al aire libre y en las composiciones definitivas al óleo que dejó y formaron parte de las exitosas exposiciones, Palau refleja una personal manera de acercarse a los paisajes de Altea. Sus costas abruptas, sus calas tranquilas, las calles blancas solitarias, los patios encalados y floridos son reflejados con una luz blanca mediterránea que eclosiona con intensidad sobre las formas de la composición, un verdadero estallido de luz que en ocasiones evoluciona a formas rosáceas y simbólicas del ocaso o del alba, como la planteada en el Peñón de Ifach.

16. «Informaciones locales –Sociedad», *Revista Altea*, Octubre de 1931.

17. «Informaciones locales», *Revista Altea*, Septiembre de 1932: «Se hallan entre nosotros en excursión artística los alumnos de la Academia Superior de Bellas Artes de Valencia, dirigidos por nuestro amigo y culto profesor D. Genaro Palau».



Genaro Palau Romero  
(Torrent, 1866- València,  
1933), *Alquería en Altea*.  
Ca. 1920-30, Óleo sobre  
lienzo, 87 x 70 cm  
(Colección Particular).

No era la primera vez que Palau realizaba pinturas murales y decoraciones para espacios arquitectónicos. Al lienzo había realizado grandes composiciones alegóricas para los casinos de Torrent en 1892 y 1901, al estilo de Cortina y Emilio Sala, cuya factura se evoca en la alegoría al fresco diseñada para los techos de la casa Mompó, en los que la rosaleta de rosas, acompañada de amorcillos y palomas, es propia de la factura de sus obras de madurez, concretamente en sus vistas florales de los jardines de Monforte (1919). También para la villa que había adquirido en su ciudad natal, *Villa Berta* realizó varios murales con paisajes que evocaban sus composiciones fluviales, la albufera de Valencia, vistas de la rectoría de la Vallvidrera y el camí de les casetes en Barcelona, paisajes con pinadas, etc., sin duda paisajes que tenían un alto valor simbólico y emocional para el pintor.

Las pinturas de paisaje de Palau no son únicamente representaciones miméticas del natural, en ellas hay, como en Rusiñol, un profundo sentido simbólico del pasado histórico, de la esencia del lugar y del sentido ancestral de los lugares representados. Si para Rusiñol, las calles vacías de los pueblos mallorquines e ibicencos, las playas y calas soleadas, las casas encaladas, luminosas bajo un sol potente, muros, monumentos, murallas y jardines abandonados son testimonios del pasado y representan la lucha del hombre frente al tiempo y a la naturaleza, para Palau las calles iluminadas por el sol de Altea, las abruptas costas y sus peñascos o los jardines del convento de San Francisco son igualmente representaciones de lugares en los que el hombre expresa su devenir histórico, bien a través de lugares que solitarios, vacíos y abandonados que muestran el momento preciso en el que la presencia humana se intuye: la soledad del lugar tras el fugaz paso del hombre o de la mujer, o el momento anterior. En otras ocasiones la figura humana se inserta en el paisaje en acciones cotidianas y tradicionales, atemporales en un tiempo detenido.

Los murales de Palau para la casa de Mompó en Altea son el reflejo de la vida bohemia, en parte licenciosa, que marcó la presencia de Mompó y sus amigos en Al-

Casa de Mompó en la calle del Mar de Altea, más tarde Casa El Penyo, hacia 1980.



Pinturas murales de Genaro Palau para la casa Mompó en Altea: Camino a Cap Negret y Cap Negret desde la cala de Soio.

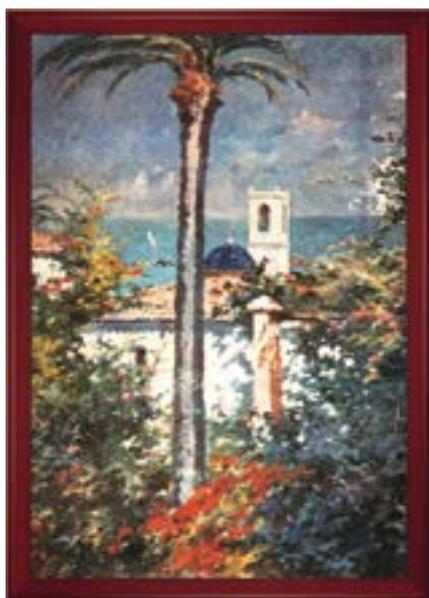


Pinturas murales de Genaro Palau para la casa Mompó: una vista de la calle del sol, y la Roca dorada o Peñón de Ifach.





Pintura mural de Genaro Palau para los techos de la Casa Mompó en Altea: Alegoría con amorcillo, rosales y palomas.



Pinturas murales de Genaro Palau para los techos de la Casa Mompó en Altea: una vista del convento de San Francisco y una vista de la playa de Altea, titulada *Barca en la playa*.

tea, hoy perdidos los conocemos gracias a las fotografías de Luis Fuster y restituidos en proporción por Miguel del Rey: «con la casa desaparecieron los frescos del pintor Genaro Palau, gran amigo del propietario, frescos que vestían el espléndido salón con su mirador, un espléndido «bow window» de los primeros construidos en Altea, abierto a una playa virgen que con el tiempo dejó de ser virgen y playa hoy, por cierto, recuperada. De la casa quedan pocas referencias, sólo la imagen de la fachada con aquella sencilla composición... La vida bohemia, en parte licenciosa, vinculada a la Altea de los años 1920 y 30 ... marcó un cierto carácter a la casa. Frescos que nos dan una imagen de aquella Altea de la primera mitad del siglo XX a través de los atentos y poéticos ojos del pintor, un paisajista reconocido. Quedan también referencias varias de la incesante actividad de sus moradores, su presencia en la vida social, sus

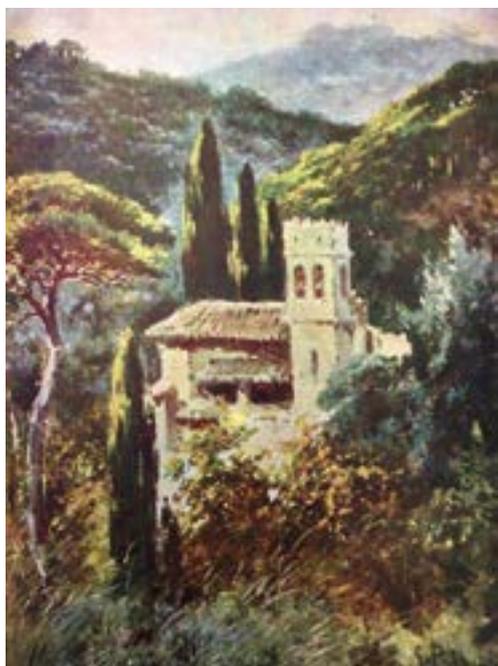
Genaro Palau, pinturas murales para su casa en Torrent, *Villa Berta*.



reuniones con otros artistas, con intelectuales o con las fuerzas vivas del pueblo. Se tiene también noticia de los bailes y sesiones musicales organizados en el salón de la casa, como nos muestran ciertos apuntes de don José Pérez Albiñana sobre la actividad de la Sociedad Filarmónica y sus miembros en aquellos años» (Del Rey, 2016).

En la casa de Mompó, Palau dejó obras que pueden situarse entre las mejores de su producción. En estos murales plasmó los paisajes más representativos de Altea: una alquería iluminada bajo el sol y cuya estética puede compararse con sus numerosos lienzos y estudios sobre tabla en los que muestra patios encalados bajo la luz filtrada a través de suculentos emparrados, o vistas del mar desde alquerías y emparrados porticados como se muestra en su magnífica y soleada *Vista de Altea* y su *Vista del mar desde el emparrado (Camí del Soio, Altea)* (colección Benlloch Baviera, Valencia), o sus láminas para la revista *Blanco y Negro*, en las que ofrece su particular visión del paisaje conformado por las antiguas alquerías alteanas.

En otras ocasiones se había acercado a la representación de alquerías, como las expuestas en la gran exposición del Museo de Arte Moderno en Madrid, en 1926, entre



ellas la mítica *Alquería Salvá*, o como en su *Alquería en Altea* (colección particular), años después reproducida casi desde el mismo ángulo y similar formato por su discípulo Mompó para *La Semana Gráfica* (1928), en las que de nuevo el mitema del pórtico emparrado hace presencia junto a las inhiestas palmeras, la valla rústica de piedra seca y la feracidad del jardín solitario, protagonista único junto a la límpida luz de un mediodía que incide sobre las formas nítidas de la arquitectura y la naturaleza.

Su visión del mar mediterráneo y de las costas alteanas se refleja en su *Barca en la playa*, un mural de una simplicidad poética, en la que la barca varada en la orilla se yergue frente a un potente mar, mientras que bajo el velamen, improvisado como toldo, se refugia un pescador que arregla sus redes de pesca, en una composición muy similar a la que, de nuevo, Mompó reflejaría en *La Semana Gráfica*, en 1929. En estas obras la quietud, el tiempo silencioso y el devenir de un espacio sin mutaciones se refleja en el acto cotidiano del quehacer sosegado y rutinario del pescador, mostrando en la escena un acto sin tiempo, casi congelado frente a un mar que es reflejo de una historia y costumbres inalteradas desde la primitiva antigüedad mediterránea. Los paralelismos entre Mompó y Palau fueron evidentes en la construcción de los primeros paisajes del discípulo, a quien la prensa valenciana, en 1929 otorgaba el epíteto de alumno del primero «de quien ha tomado procedimientos y hasta asuntos, aunque no posea todavía la soltura y la habilidad, cosas que indudablemente, necesariamente, le dará el tiempo».<sup>18</sup>

Esta misma quietud y única presencia del pescador que atiende sus redes frente al mar insondable, aparece reflejada en el mural de *Cap Negret y tómulos desde la cala del Soio*, del que se conserva un pequeño lienzo o estudio, titulado *Escena de pesca: Cala del Soio* (colección particular familia Goerlich Palau). No era esta la primera vez que Palau utilizaba sus paisajes para diferentes soportes y formatos. La rectoría de

<sup>18</sup>. Esta consideración se refleja en la crónica de la exposición de Mompó: CIMEX. «En la Asociación de la Prensa Valenciana. Mompó Salvá». *La Correspondencia de Valencia*, 28-II-1929, p. 1.

Fotografía del Homenaje a Francisco Martínez y Martínez en la Fonda de Ronda (hacia 1926), con motivo del aniversario de su obra *Coses de la meua terra*. A la izquierda de pie los pintores Palau y Mompó.



Vallvidriera de Barcelona aparecía en el mural de su casa torrentina, *villa Berta* y una composición similar se publicó en la revista *Blanco y Negro* en 1922 (septiembre, 24, núm. 1.636), así como su vista de la Albufera de valenciana, con su choza de cañas y los reflejos acuáticos es casi idéntica a un óleo de igual tema en una colección particular.

La *Vista de la calle del sol de Altea* presenta la blanca luminosidad quemada que Rusiñol refleja en sus lienzos en los que las calles abandonadas, solitarias e iluminadas bajo el sol mediterráneo son el motivo esencial de la identidad de Ibiza construida bajo su mirada. Tanto en este paisaje como en sus composiciones para *Blanco y Negro*, pero especialmente en su vista *Una calle de Altea*, portada de *La Semana Gráfica* en 1929, Palau explora las posibilidades de la intensidad de la luz y los matices lumínicos de los distintos blancos con los que dibuja las fachadas de las casas en las soleadas y solitarias calles de Altea la vieja, en ocasiones con fondos en los que las palmeras y los huertos cerrados se vislumbran en el horizonte o el azul intenso de un mar en calma sirve de contrapunto lumínico.

Precisamente son sus vistas de la costa las que ofrecen un registro simbólico potente, en el que mito e historia se confunden con el paisaje presente reflejo de la emoción del pintor. En uno de sus estudios al óleo sobre lienzo, Palau representa la costa alteana con la Serra Gelada al fondo. Las casas blancas de los pescadores del barrio de San Pedro a orillas del mar cohabitan con las barcas varadas en la orilla, contrapunto a la arena rosada por la luz del mediodía, mientras el perfil imponente de la Serra Gelada se desliza visualmente hacia el mar, con el Faro de l'Albir sobre el peñasco. La atmósfera sosegada de la apacible calma de la cala, recogida al abrigo del mar abierto, forma parte de la expresión simbólica transmitida por el pintor, quien conscientemente nos sumerge en una mediterraneidad ancestral, atemporal, de ritmos pausados en los que el tiempo no ha discurrido desde épocas inmemoriales. Poética que volverá a utilizar en su vista desde la cala del Soio.

Tanto en el mural como en el estudio al óleo, Palau representa una pequeña cala rústica rocosa, la cala de Soio, situada junto al Portet de L'Olla en la Partida Negret. Se trata de un lugar pintoresco, ubicado junto a un pequeño puerto pesquero de embarcaciones modestas. Palau recoge la cotidianidad del trasiego diario de los pescadores que preparan sus redes en el estrecho margen de las rocas, bajo la tranquilidad apacible del mar y la luminosidad blanca de las casas construidas frente al mar. La cala con su característica piedra volcánica contrasta cromáticamente frente a la blanca luminosidad del suave oleaje de un mar en calma que rompe en las rocas. La tranquilidad y superficie apacible del mar, de aguas calmas, se deben a su ubicación al abrigo del portet de L'Olla y Cap Negret. Este peñasco, caracterizado por sus afloraciones de pórfido negro que le otorgan su peculiar cromatismo es representado majestuoso, como emblema épico geológico e histórico. En el lienzo se percibe el túmulo basáltico y los restos de la torre de Juan Bautista Antonelli (Propuesta para construir en el informe de J.B. Antonelli (1563) y por Acuña, (1585), bajo la que se hallaron los restos arqueológicos descritos por Francisco Martínez y restituidos al dibujo por Genaro Palau.

En este paisaje Palau se deja seducir por el abrupto paisaje y el contraste entre el sosiego de la cala y la irrupción en la lejanía del Cap Negret, en el que se ubicaba la torre Antonelli, perteneciente al antiguo Castell del Cap Negret (Manrique Gonzaga, V.,1673), señalado por Palau como evidencia de la ruina de un pasado evocado. Túmulo y la base de la torre arruinada emergen como testigos mudos frente a la roca ígnea.

El cap Negret volvía a aparecer en el mural del *Camino del Cap Negret de Altea*, del que, de nuevo, conservamos un estudio preparatorio sobre tabla (Colección particular Familia Goerlich Palau), una obra que junto *Altea con la iglesia de la Asunción* (Principios siglo XX, Colección particular Benlloch Baviera) y *Vista de Altea* (Ca. 1920-30, Colección Particular), reflejan la cotidianeidad de los paisajes alteanos, esencialmente relacionados con las descripciones que Francisco Martínez realizaba de Altea la vieja en su obra *Cosas de la meua terra*.

Palau representa el camino de tierra que une Altea con el Cap Negret, ofreciendo un importante testimonio anterior a la construcción de la carretera de los años 30, bañada por una luz matizada y una perspectiva acusada, casi fotográfica. El pintor aleja la mirada del perfil seductor de Altea para dirigir la vista hacia puente del río Algar, cuyos sillares separan el cauce de la vía fluvial del mar. A pesar de que se trata del delta del río, Palau ha preferido centrarse en la construcción de paso por la que avanza una figura humana, apenas evidenciada por la sombra arrojada sobre el suelo, para centrarse en la rica vegetación, esta última protagonista del paisaje.

Esta misma sosegada percepción del litoral es la que Palau plasma en su lienzo conocido como *Playas de Dénia*, pero que en realidad muestra una espectacular vista de Toix y de la playa de la Solsida. Gracias a la prensa de la época sabemos que Palau presentó en varias exposiciones, a partir de 1925, «las costas de Toix y las impresiones de Mallorca» que se «manifiestan con su vigorosa luz».<sup>19</sup> En esta obra Palau se centra en el peculiar perfil del Morro de Toix, y se aleja del luminismo sorollesco y del regionalismo naturalista valenciano para adentrarse en una innovadora mirada mediterraneísta del litoral, de corte *noucentista*. En este elogio al mediterraneísmo destaca la soledad del paisaje, la grandiosidad de la naturaleza representada, generando un fuerte contraste entre la suave calidez de las calas litorales que lamen

---

19. *Las Provincias*, 15 de mayo de 1925.

Genaro Palau Romero  
(Torrent, 1866- València,  
1933), *Playas de Dénia*  
(en realidad el Morro de  
Toix). Ca. 1920-30, Óleo  
sobre lienzo, 91,8 x 71,1  
cm (Colección de Arte  
Banco Sabadell).

Detalles.



la orilla del litoral y el carácter abrupto de los cortantes acantilados del morro de Toix, cuya singularidad es epicentro de la esencia de esta marina.

Francisco Martínez (1943) retrató a Palau como un pintor de poesía y belleza. A través de sus palabras podemos evocar el lirismo de esta obra: «Genaro Palau canta en sus lienzos como un poeta; canta al mar todo serenidad apenas estremecido por las autocataratas de las olas, al pie de los peñones rosados, de las cimas azules, de las playas pedregosas que reverberan cegadoramente; canta las alquerías blancas que sombrean los parrales con finas tintas violetas; la huerta, olorosa y fecunda en calientes tonos; la lejanía que dora el sol poniente; las barcas que sestean al arrullo del mar y los pinos altos, vestidos de terciopelo y oro, de tronco rosado... Palau es un poeta que escribe son los más brillantes colores sus poemas de amor a la luz y a la naturaleza. Palau no se fatiga, no se cansa. La paleta parece vibrar como una lira; su alma arde y se entrega al amor del paisaje. Los lienzos de Palau no se creen. No parecen verdad. El color canta con tal pasión, el asunto está tan cariñosamente elegido, la emoción conseguida con tan sencillo procedimiento, que todo aquel que no haya visitado esas tierras amadas del sol pensará que no todo es verdadero. Y lo es».

En 1925, en la exposición en el Ateneo Mercantil, la crítica artística aplaudía la pincelada más sintética y menos preciosista de sus paisajes y vistas de la costa de Altea: «en la Exposición a que nos referimos se nota una evolución del artista en pro de aquella manera de sentir el arte. Es una depuración en el estudio de las luces y en la síntesis de las tonalidades, que producen efectos expresivos muy excelentes. Palau va evolucionando, pues, y cada obra suya presenta una nueva fase de la conquista del natural: es cada cuadro una delectación, un descanso espiritual».<sup>20</sup>

Esa esencia mítica, casi épica se plasma con fuerza en su lienzo dedicado al Peñón de Ifach, titulado en críticas de arte de las diferentes exposiciones en las que estuvo expuesto como *La Roca Dorada*. En la misma exposición de 1925 se alababa «la vigorosa impresión del peñón de Calpe: un acierto en el punto de vista, en el

20. *Las Provincias*, 15 de mayo de 1925, p. 2.



Genaro Palau Romero  
(Torrent, 1866- València,  
1933), *Peñón d'Ifach (Calp)*  
o *La Roca Dorada*. Ca.  
1920-30, Óleo sobre  
lienzo, 78 x 63 cm  
(Colección de Arte Banco  
Sabadell).

color, en la manera de «cortar» el cuadro, el cual ofrece la impresión de la soberbia peña con toda su grandeza».<sup>21</sup> El lienzo, junto al de Toix, forma un conjunto artístico que constituye el epicentro de su producción alteana.

El lienzo del Peñón de Ifach tuvo también, como otros lienzos inspirados en los paisajes de Altea, su réplica en los murales de la casa de Mompó, tristemente desaparecida. Ambos muestran un paisaje en el que domina un romanticismo que tiene elementos en común con las obras de Muñoz Degrain y un subjetivismo dramático que lo pone en relación con las perspectivas majestuosas de Pérez Villaamil. En él la impregnación del misterio, del destino, la soledad, y el vacío evocan un dramatismo épico, grandilocuente que se potencia a través de la dramática perspectiva en picado que ofrece desde lo alto de la sierra de Oltà.

Desde un altozano, el espectador contempla la amplia visualidad de la planicie litoral que se abre desde las abruptas cornisas de la montaña que desciende hacia el mar, sobre el que el peñón sobresale como un testimonio heroico de la naturaleza, que señorea sobre un cielo preñado de las rosáceas brumas del atardecer, mientras el mar apacible es representado como un mar ancestral, contenedor de la memoria del pasado y del mito.

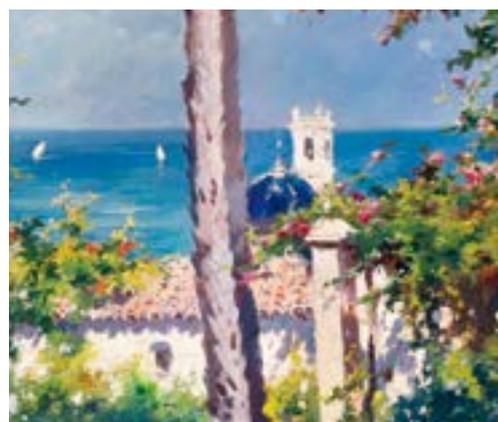
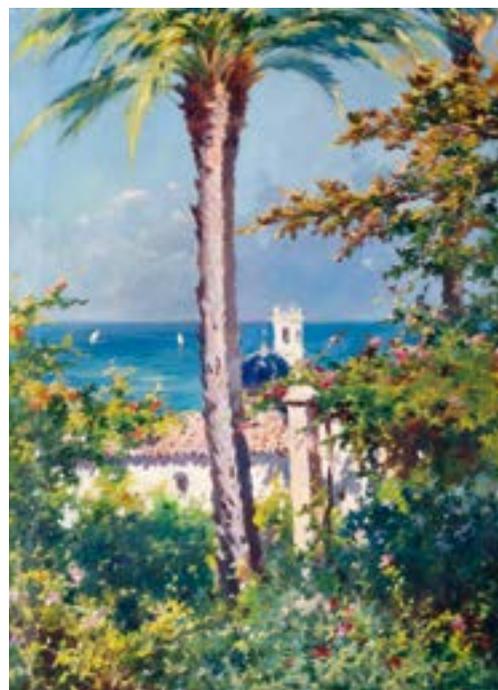
Frente a él se yergue la ciudad de Calpe que con sus murallas, torre e iglesia se desdibuja en un espacio sin tiempo. El color se matiza y envuelve la superficie con una luz tenue, también del mediterráneo, pero no con la intensa luz del mediodía, sino de un cromatismo crepuscular, casi trágico que bebe de ese dramatismo épico también wagneriano y simbolista, así como del sintetismo cromático de la pincelada modernista de Rusiñol.

La preocupación lumínica, perenne protagonista en la obra pleinairista de Palau, se evoca, de nuevo, a través de los títulos que el pintor otorga a sus obras, y de los que se da noticia en la exposición del Ateneo valenciano en 1925: *Puesta de sol en los valles de Altea*, *Atardecer en Altea la vieja*, y *La roca dorada*, sobrenombre que significativamente otorga al Peñón de Ifach. En ellos, Emilio Fonet, en su

21. *Las Provincias*, 15 de mayo de 1925, p. 2

Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Paisaje de Altea con la iglesia del convento de San Francisco*. Ca. 1920-30, Óleo sobre lienzo, 80 × 62 cm. Colección particular Benlloch Baviera, València y *Vista de Altea (Huerto del Convento de San Francisco)*, Ca. 1920-30 Óleo sobre lienzo, 87 × 70 cm (Colección Particular).

Detalles.



artículo «Tres Poemas», observaba una trascendencia poética que iba más allá del naturalismo pictórico: «están sentidos y son una música, una diafanidad de aire quieto sobre valles verdes y horizontes gemados por las lejanas montañas azules. Tienen la elevación de estrofas. Y la Roca dorada, este peñón de Ifac que se florea en la explanada azul y quieta del mar, de un mar encantado por unas velas latinas, tiene la maravilla de los sublime. Ellos solos bastan a acreditar un gran pintor. Son, en efecto, la gracia del hallazgo del sentimiento de un artista al cabo de muchos años de fértiles trabajos ante la Naturaleza, que -y sobre todo en Valencia, - es siempre tan bella y tiene tal variedad de luces y de encantos, que se necesita una verdadera vida dedicada a estudiarla para llegar a robarle un poco de su emoción verdadera. Y esto tan difícil, esto que pocos alcanzan a conseguir, Genaro Palau lo ha conseguido plenamente en los tres poemas que cantan, que rezan, que plasman unos momentos sensitivos de nuestros más bellos paisajes».<sup>22</sup>

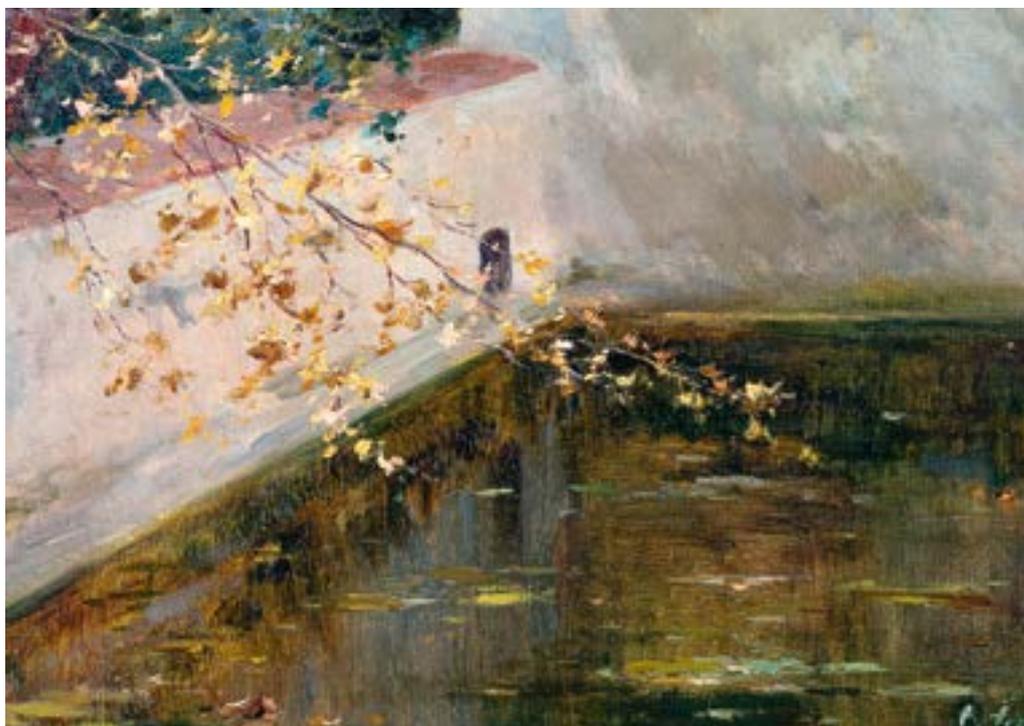
22. *La Correspondencia de Valencia*, 6 de febrero 1925, 3-4



El interés por los jardines vuelve a plasmarse en el mural de la casa de Mompó en el que se ofrece una vista sobre el huerto del convento de San Francisco de Altea cuya perspectiva se desliza hasta el mar, del que se conserva un lienzo idéntico, pareja del *Paisaje de Altea con la iglesia del convento de San Francisco* (colección Benlloch Baviera, Valencia). En el primero, el feraz jardín o huerto franciscano sirve de pretexto a la mirada analítica de Palau que se centra en los matices del verde del follaje de arbustos y árboles y en la riqueza cromática de las flores que irrumpen con su estallido de color.

En 1728 los hermanos franciscanos procedentes de Benissa se instalaron en la antigua ermita de San Pedro, cercana a la llamada playa del Bol, en el extremo norte del denso poblado de pescadores, del hoy barrio de San Pedro. Allí se levantó el convento y el hospicio de San Francisco, del que hoy solo se conserva la iglesia de San Pedro y San Francisco, a lo largo del siglo XVIII con las aportaciones de los fieles y las donaciones de algunas familias. En el lienzo de Palau, en el horizonte, la iglesia del convento franciscano se alza, confundiéndose con el cerúleo cielo, con su cúpula cubierta por tejas azules vidriadas, siguiendo la tradición constructiva propia de las poblaciones mediterráneas, flanqueada por la estilizada figura de las palmeras. Destaca la centralidad de la puerta de acceso al antiguo huerto-jardín franciscano, en el que a diferencia del jardín geométrico que se plasma en los dibujos conservados del siglo XVIII, realizados por Francisco Ricaud en 1740 (Del Rey, 2016) destaca el huerto de naranjos y los frutales, especialmente los granados, que enmarcan los muros perimetrales del jardín, junto a otros arbustos. Este huerto se extendía al noreste del convento y como describe Miguel del Rey se situaba «entre un camino rural que lo bordeaba por el oeste y las tierras que daban ya a la playa en aquellos momentos».<sup>23</sup> Aquel jardín geométrico de ordenados parterres de plantas medicinales, aromáticas o huerto, mostrado por Ricaud, experimentó una variación a partir de los procesos de desamortización, en los que el huerto se fragmentó y las parcelas pasaron a formar parte de las casas que abrían su fachada a la actual calle Altea. Por ello, la mirada de Palau sobre la puerta y muro de cierre del huerto supone un significativo testimonio que muestra el proceso de ocupación del huerto y la variación en los cultivos, pero aun conservando parte de su esencia original. En esa esencia del antiguo jardín se detiene la mirada de Palau, en el escenario de un espacio de historia, transmutado, vivo, pero abandonado, que muestra la melancolía de lo que fue y la presencia del hoy. Un paisaje que es reflejo de la intervención del ser humano, cuya huella se intuye en las formas arquitectónicas, pero cuya presencia se elude, mostrando la poética del jardín abandonado, solitario y lleno de evocaciones.

23. <https://arquitecturauralvalenciana.blogspot>. Blog de Miguel del Rey.



### **Poesía y pinturas: la estética del jardín abandonado en Rusiñol y Genaro Palau**

A lo largo de su producción artística Palau había mostrado un claro interés por captar la esencia de pequeños rincones de jardines, patios y huertas, en los que emerge una visión poetizada de la naturaleza. Con frecuencia frente a Cataluña, Valencia ha sido tradicionalmente considerada por la historiografía artística como el otro gran foco de pintura española emparentada con el mediterráneo. De esa manera se viene entendiendo que, frente al innovador modernismo catalán, el foco valenciano consiguió consolidar un papel diferente a partir de los géneros y estilos tradicionales que se desarrollaron a partir del realismo ochocentista rural y costumbrista, cuyo epítome más elevado fue la pintura luminista de Sorolla. No obstante, hasta este momento ha sido poco cultivado el significado de la llegada del *postmodernismo*, especialmente el simbolismo y el *nouvetisme* en tierras valencianas entendidos como una vuelta al mediterraneísmo y a la tradición autóctona (Cabañas, 1996: 115-134).

Especialmente en las primeras décadas del siglo XX, se formula una nueva tendencia que predicaba una renovadora estética fundamentada en la emoción, y que encontró su vehículo de expresión en la pintura y en la poesía, capaces de transmitir, con una voluntad regeneradora, las sensaciones que la contemplación de la naturaleza generaba. Las obras de Genaro Palau, su contacto con Rusiñol, sus estancias en Mallorca o sus exposiciones en la Sala Parés de Barcelona, lo conectan con la órbita modernista y simbolista catalana que fusionada con el legado luminista valenciano generó, como hemos visto, una estética propia de acento intimista y simbolista centrada en el paisaje contemplado como expresión de la emoción del pintor. Esta pintura personal e íntima fue habitual en el entresiglos a través de los denominados *jardines de artista* que poblaron la obra pictórica de autores tan diversos como Claude Monet (Giverny) y Max Liebermann (Wannsee).

Rusiñol, en las postrimerías del XIX, se había erigido en uno de los artistas más significativos del modernismo, especialmente a través de sus «festes modernistes» auspiciadas en Sitges (1892-1899), pero sobre todo a partir del desarrollo del tema del jardín como uno de los elementos más estrechamente ligados a su estética y a su visión de la naturaleza y el paisaje, especialmente en *Impressions i paisatges*: «El paisatgista [...] porta un llenguatge dintre: el llenguatge de la visió. Sap veure i sap escoltar, i pot entendre i fer-se entendre per la llum que tenen les coses i pel reflectiment que ell els torna» (Rusiñol, 1976: 464). Para el pintor catalán la pintura ofrecía una amplia galería de sensaciones y emociones que expresó a través de la palabra, en su faceta literaria, y a través de la pintura, en su faceta como pintor, ligadas a un simbolismo que unía ambas expresiones creativas como complementos mutuos: «que senti la intimitat de les coses, no la presència; del color, les vibracions; del dibuix, el caràcter; de la composició, la nota vibrant i sentidora; i de tot, l'essència misteriosa» (Rusiñol, 1976: 614).

Tanto en sus obras dedicadas a los jardines (Palau, 2017), como en las posteriores destinadas a recoger las impresiones y experiencias en las islas del Mediterráneo, especialmente en *L'illa de la calma* (1922) dedicada a sus estancias en Mallorca, Rusiñol declara de manera constante la poca importancia que la figura humana adquiere en sus paisajes, constituyendo casi elementos antitéticos. En sus descripciones paisajísticas describió las escenas en las que las personas se incluyen a través de los ojos del pintor, reduciendo la descripción a la mera técnica pictórica, apenas una pincelada o un punto de color entre la masa de cromática, absorbidas por el paisaje y formando parte del mismo (Roch, 1983: 33). Todos ellos elementos son utilizados por Palau en sus composiciones en las que el ser humano se desvanece o forma parte del paisaje como un elemento más, sin relevancia o protagonismo sustancial, reducido a una mera anécdota o desapareciendo como en sus jardines de Monforte.

La influencia ejercida por Rusiñol en la generación de pintores de su época tuvo una doble vertiente, en la que el aspecto literario marcó a toda una generación. Rusiñol desarrolló una prosa pictórica a través de la que hacía suya la consabida frase de Simónidas de Keos, transmitida por Plutarco: «la pintura es poesía muda y la poesía, una pintura parlante» (Buch, 1972: 21, en Soler: 2008: 11), una sinestesia entre las artes que cobrará fuerza, antes mediante el romanticismo, en el siglo XX. A menudo Rusiñol, empleó en sus cuadros y poesías una fuerza descriptiva que lo acercaba al concepto de la retórica a través de la *ekphrasis*<sup>24</sup>, al igual que lo hiciera Rubén Darío al exclamar que «hay mucho de pintura en la poesía, y hay mucho de poesía en la pintura» (Darío, 1950: I, 661). En definitiva, una unión de las artes que estuvo presente en la estética de las óperas de Wagner y en el arte total de los prerrafaelitas ingleses al integrar *òpsis* (pintura), *lexis* (literatura) y *melos* (música) (Cerdà, 1981: 20). En este sentido, no hemos de olvidar que la influencia del prerrafaelitismo en la obra de Rusiñol se consolidó en su etapa italiana, fundamental en el nacimiento de su estética simbolista (Cerdà, 1981, 312-347).

Todo esto concuerda con los planteamientos artísticos de Rusiñol, quien en sus pinturas no solo se limitaba a copiar la naturaleza de manera mimética y realista, sino que en sus descripciones pictóricas las interpretaba, especialmente en sus

---

24. Se plantea que ya Homero había utilizado este recurso literario en la *Iliada*, cuando describe de manera detallada y minuciosa el escudo de Aquiles (libro XVIII), desde la perspectiva del que contempla y observa el objeto, espacio o escena Buch, 1972: 19.



paisajes de marinas, edificios, calles de un pueblo y en sus jardines, de tendencia modernista (Roch, 1983: 34, Marfany, 1978: 30, Soler, 1996). Igualmente, en sus descripciones literarias la naturaleza se describía de forma lírica, como las tardes en los Pirineos calificadas como armoniosas igual que las «melodías de Beethoven» (Rusiñol, 1976: 259), o en els *Fulls de la vida*, en los que comparaba al arte como un alma al que la pintura servía de vestido (Soler, 2008: 14).

En este fenómeno, poético-pictórico en el que la *ekphrasis* cobró una importancia significativa, fue fundamental el papel de las reproducciones artísticas, como las que el marchante y editor Adolphe Goupil desarrolló. Ruben Darío (1920 circa: 17-36) en su obra *Tesoro de las Bellas Artes modernas*, alababa la posibilidad de observar las obras de arte sin la necesidad de desplazarse a los lejanos museos, en ocasiones no a disposición de todos los bolsillos (Schulman, 2014: 23-32 y Rovira, 2017: 117). No es de extrañar que pronto las revistas culturales modernistas tomaran el ejemplo y como las españolas *Blanco y Negro* y *La Semana Gráfica* incluyesen entre sus páginas reproducciones de las obras de sus artistas colaboradores, entre los que, como hemos visto en otros capítulos, destacó Palau, y Rusiñol a través de sus *Jardines de España* inició la tendencia de reproducir las obras de arte a través de láminas que reproducían sus pinturas de paisaje como medio a través del que acercarse al espectador.

Pronto los paisajes de Rusiñol, concretamente sus jardines, se convirtieron en sinécdoque de la belleza poética. Así, Rubén Darío describía los jardines de Rusiñol<sup>25</sup> como aquel lugar «en donde se quedan por largo rato los artistas, los concedores de lo bello discreto, de lo bello amable, de lo bello ensoñador, los adoradores de la

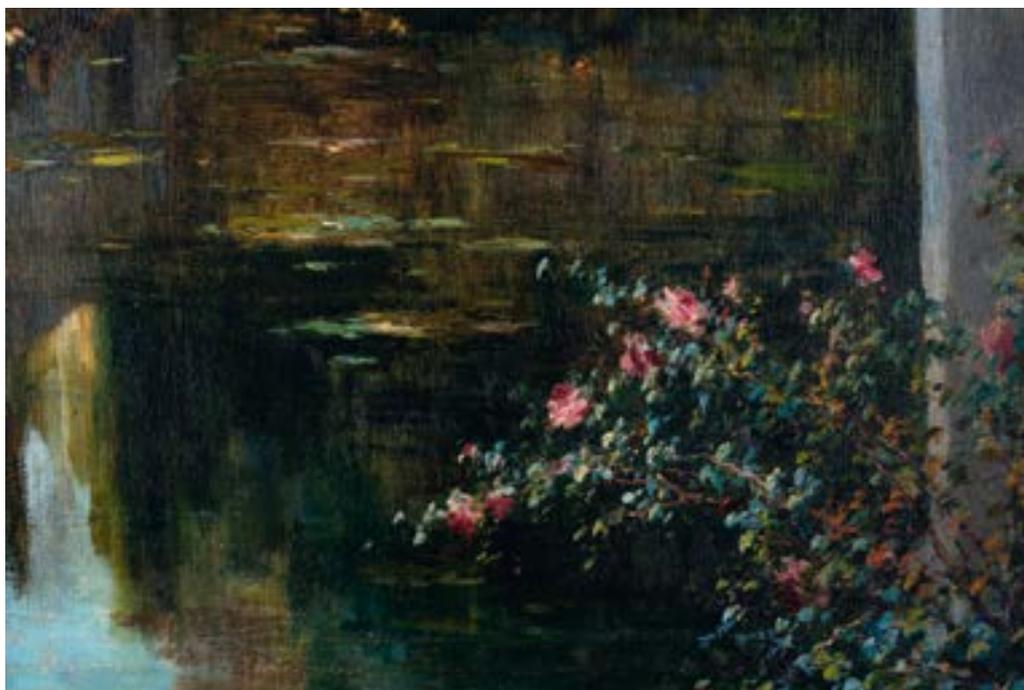
25. Curiosamente, la opinión de Rubén Darío sobre Sorolla era bien diferente al que reconocía «su vasto dominio de la pintura y su indigente comprensión del arte» (Acereda, 2003: 119-143), quizá por su escasa presencia en el campo de las letras.

poesía pintada, es ante los cuadros de Santiago Rusiñol (Palau, 2017). Poesía de los «jardines de España», poesía de los arrayanes y de los cipreses; poesía de los solitarios y viejos y melancólicos rincones llenos de la nobleza desvanecida de antiguas edades; poesía de los almendros en flor en el campo verde cerca del mar azul, en las luminosas Baleares; patio de los naranjos, con las notas de oro, en el oscuro ramaje; blancas barcas; melancolía del valle en la ternura de la tarde, y la maravilla solar anotada en pautas delicadas. Baste decir que, en las telas de este poeta, hay el mismo *charme* profundo y aristocrático que en sus prosas poémicas» (Darío, 1917b: 185), mientras que los paisajes de Pollensa eran descritos como «flor de luz y de seda de sol» (Darío, 1978, 2011: 539). Su simbolismo de jardines galantes y el cisne como emblema fue habitual en la estética finisecular a la que no fue lejano el propio Genaro Palau, y que Rubén Darío recoge en su *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (ed. 2004).

De esta manera, el tema del jardín, por su primordial asociación estética con el concepto de lo bello, se convirtió en la perfecta expresión del simbolismo finisecular, surgido en parte como reacción ante el positivismo y el naturalismo (Litvak, 2000: 485-507). Rusiñol se convirtió en el indiscutible iniciador de la temática de los jardines, especialmente asociados a la idea de los jardines abandonados y solitarios, pretexto pictórico y literario que se convirtió en el motivo básico de la estética de entresiglos. En 1900, en la colección *L'Avenç* publicó una pieza teatral corta, titulada «El jardí abandonat. Quadro poemàtic en un acte», que describía como «un jardí descuradit, un jardí clàssic, amb plantés nobles, emmalaltides pel descuit, i conservant el segell distingit que no tenen els jardins improvisats, un jardí amb pàtina de vellesa, modelat pels besos del temps i impregnat de la tristesa que donen els arbres antics i les plantes arrelades. A un costat, una glorieta de xiprers retallats amb simetria; al fons, una graderia de marbre pintada per la molsa i amb les lloses esgrogueïdes; a la dreta, el palau, amb figures esgrafiades, mig destenyides per la pluja; desmais i xiprers al lluny; en primer terme, un sortidor d'aigües quietes i somortes» (Balcells, 1982: 524).

En esta primera descripción se observan los elementos que serán comunes a su poética pictórica: los cipreses, los jardines con estatuas, las fuentes silenciosas, la pátina del tiempo, los árboles amarillos, los desmayos sentidos y los mármoles verdosos, componentes de la retórica del jardín abandonado. Esta visión poetizada de los jardines se trasladará, posteriormente a su *Jardins d'Espanya*, en el que se incluye un prólogo del autor, ocho poemas de creadores catalanes -M. S. Oliver, Joan Alcover, Apel·les Mestres, Miquel Costa i Llobera, E. Guanyabéns, F. Matheu, Joan Maragall y Gabriel Alomar- en honor al artista y su obra y reproducciones cuarenta de sus paisajes (diecisiete son de origen granadino, catorce de enclaves de Mallorca, dos proceden de Tarragona, otros tantos de Aranjuez y finalmente un solo jardín tiene su origen en Valencia, La Granja, Barcelona, Sitges y Montserrat).

El libro artístico gozó de tal éxito entre la crítica modernista, que algunos años después se realizó una segunda edición ampliada del mismo. Junto a las ocho poesías en catalán, el volumen acogía ahora siete poemas en castellano: la *Oración en el jardín*, de Enrique Díaz Canedo; el *Año sentimental* de Francisco A. de Icaza; *Granada* de Manuel Machado; *Los jardines de España* de Eduardo Marquina; *A Santiago Rusiñol* de Gregorio Martínez Sierra; *Jardines* de Ramón Pérez de Ayala; *A Santiago Rusiñol*, y *Por cierta rosa* de Juan Ramón Jiménez.



Ya en sus primeros lienzos, sus escenas de Montjuic, las calles de San Gervasio, Vallcarca, sus claustros, ermitas e iglesias aparecen teñidos de una profunda melancolía, pero es durante su primera estancia en París, en 1888, en la que Rusiñol alquiló una casa en la *rue de l'Orient* junto a un jardín de árboles muertos, cuyos troncos pintó de verde con el fin de generar la ilusión de que respiraban, cuando el tema del jardín se introduce en su poética pictórica. Esta melancolía y nostalgia, junto a una cierta idea de decadencia, será uno de los aspectos comunes de sus primeros jardines, en los que existe una cierta visión darwiniana del ritmo del tiempo aplicado al jardín como símbolo del edén. Jardines solitarios, abandonados, otoñales, parques viejos, etc., impregnarán la estética decadentista de toda una generación de pintores y poetas que convertirán el jardín en la sombra del paraíso perdido, rescatado del túnel del tiempo (Litvak, 2000: 485-507). Para Rusiñol, los colores ejercieron una expresividad simbólica, más que naturalista: «el color es el sol, es bruma el violeta, el gris, el perla, el verde hoja» (Pla, 1989: 33). En cierto modo, el jardín se enfrentaba al mito y era expresión de la decadencia del ser humano, de su decrepitud, de su vejez. La modalidad individualizada del jardín abandonado será por excelencia el epitome del espacio acotado, sometido a la pericia y vigilancia del ser humano: el jardín, el huerto o la huerta, fueron espacios a través de los que los artistas desarrollaron su mirada más íntima, en ocasiones como lugares en los que el hombre no es visible pero su presencia se intuye, en soledad y silencio, en otras abandonados y condenados al devenir del tiempo y a su declive.<sup>26</sup>

Durante su estancia en Italia, el simbolismo prerrafaelita penetró en Rusiñol, cautivado por los paisajes embellecidos por la mano del hombre, frente al natural de los plenairistas franceses. Pero, fue su paso por Granada lo que decidió su estética, centrada casi monotemáticamente (a excepción de algún paisaje mallorquín

<sup>26</sup> Un caso sintomático es el del escritor Josep Pla, quien puede ser considerado un hito en la construcción de este mitema. Fuster, 1969.



e ibicenco) en los jardines. Entre las *Cartas de Andalucía* que Rusiñol publicó en *La Vanguardia*, la dedicada a *El Generalife* -impresa el veintiocho de noviembre de 1895 y recogida posteriormente en el volumen de *Impresiones de arte*- es quizá una de las más bellas en las que recoge las sensaciones experimentadas por el pintor ante el jardín antiguo y el espacio impregnado de poesía, misterio, enigma y melancolía de un espíritu lánguido. En ese sentido, el paso de Palau por Sevilla y Granada supuso el descubrimiento de una nueva estética, admirador de los jardines del costumbrismo andaluz y de sus emblemáticos paisajes y su estética comienza a abandonar los escenarios abiertos para centrarse en el detalle concreto de los patios, cortijos y huertas. Así, el primer contacto de Rusiñol con los paisajes de jardines, al igual que sucede con Palau, se produce en tierras andaluzas, concretamente en Granada, cuyos jardines expuso en París en 1896 bajo el título *Jardines árabes de Granada*. Tres años más tarde, en 1899 inauguró en la Galería Art Nouveau de París, una de las más importantes de la capital francesa, la serie *Jardines de España*. De su interés por la poética simbólica del jardín son buena muestra las distintas ediciones del álbum 'Jardins d'Espanya' de Rusiñol, publicaciones literarias del artista como 'Oracions' y 'El jardí abandonat', así como las numerosas fotografías de jardines que captó en sus viajes con su cámara fotográfica, y que le servían para enmarcar los paisajes que pintaba al aire libre y al natural. Así, poesía y pintura se daban cita en los pinceles de Rusiñol, y esa particular estética modernista, simbólica y lírica impregnó el quehacer artístico de Genaro Palau, que coincidió con el catalán en los jardines de Monforte y al que le unió una intensa amistad como demuestra la exposición de sus pinturas en la Sala Parés de Barcelona o las vistas de Mallorca, a donde viajó junto a Rusiñol.

El triunfo de Rusiñol con la colección *Jardines de España*, en 1899, en la sala *Art Nouveau* de S. Bing en París fue decisiva. Para esa ocasión presentó treinta y dos cuadros (veinticinco de Granada, uno de Aranjuez, uno de La Granja, dos de Sitges, dos de Tarragona y uno del Laberinto de Horta) que sorprendió a la crítica por el «fondo tan complejo de emociones que evocan sus lienzos, el lazo de secreto tedio y melancolía que une al artista con sus paisajes» (Litvak, 2000: 489). Su

Rusiñol en los jardines de Monforte (Archivo Goerlich Palau).

Rusiñol en el Teatro romano de Sagunt. (Colección Particular).



estética influyó en poetas como Juan Ramón Jiménez, quien le dedicó un poema al jardín solitario del pintor en su *Jardines lejanos*; en Pérez Ayala, en Azorín y sus jardines castellanos abandonados; en García Lorca en *Impresiones y paisajes* y el jardín muerto; en Machado y sus parques viejos, e incluso en Manuel de Falla con su *Noche en los jardines de España* (Sermarquez, 1968; Utrillo, 1989: 45). Así, entre 1895 y 1920, pintores y poetas cultivaron con asiduidad el jardín como motivo paisajístico. La fijación de este espacio, a medio camino entre el arte y la naturaleza, permitió a los creadores dar cuenta de su personal visión del motivo (Ponce, 2013: 305).

No en balde, el propio Rusiñol apremiaba al poeta a visitar el jardín e impregnarse de su peculiar emoción transmitida:

«Ve pronto a ellos si quieres contagiarte por un momento de aquella tristeza de ensueño que hace palidecer el pensamiento para poder soñar más tiempo, que te da deseos de hacer versos y borrarlos como se borran los versos hechos en los jardines, que te da deseos de abrazar las formas que se desvanecen y las estatuas que caen y las grandezas que mueren. Ve a ellos, poeta, si quieres escuchar la poesía un buen momento de la vida»<sup>27</sup>.

Esta simbiosis entre naturaleza, pintura y poesía fue un descubrimiento que marcó el rumbo del simbolismo español. Con ocasión de la muestra parisina, el escritor Jean Lorrain definía la obra del artista catalán como impresionante: «se desprende de ella otra melancolía, la melancolía de soledad y de tristeza opresora de las monarquías decrepitas, una tristeza adormilada de los parques reales, inmovilizados en el silencio, como embalsamados en calor y abandono. Versalles españoles, marcados por esta especie de muerte que parece haber caído, en los países de raza latina, sobre toda la obra de los Borbones: Borbones de Francia, Borbones de España, dinastías cuyo sudario se arrastra y pesa en las alamedas rectas de Aranjuez como en los boscajes de Trianon». Con ocasión de la inauguración de la exposición en la sala Parés, en 1900 (*Jardins d'España*), el poeta Eduardo Marquina le dedicaba unos descriptivos alejandrinos:

27. Santiago RUSIÑOL, «Jardines de España», *Pel & Ploma*, 1903, p. 366.



Genaro Palau Romero  
(Torrent, 1866- València,  
1933), *Vista del jardín de  
Monforte o La Entrada  
al Jardín*. Ca. 1919, Óleo  
sobre lienzo, 82 x 113 cm  
(Colección Particular  
Familia Goerlich Palau).

Detalles.

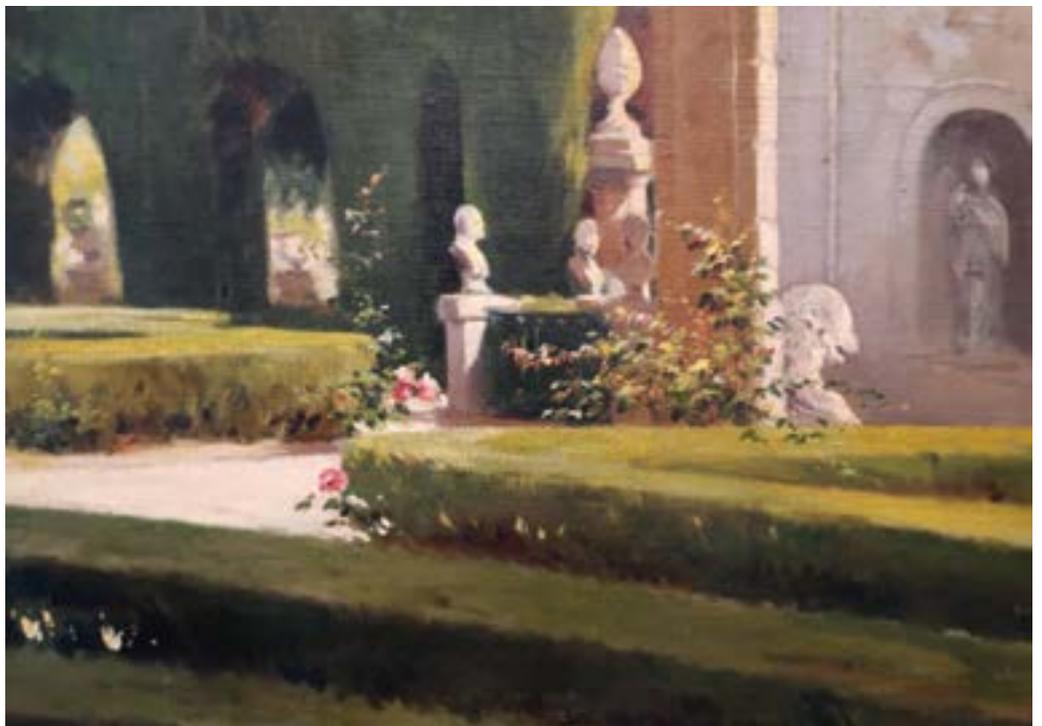


«Silenciosos caminos, soñolientas arcadas,  
inmóviles estanques y ventanas cerradas:  
nada vive entre medio de la intensa verdura,  
para tus cuadros tristes no queda una figura.

...

Todo aquel mundo viejo, solitarios jardines,  
que bulliciosamente llenó vuestros confines  
ha desaparecido, sin daros descendencia.  
¡Oh abominados padres que no dejáis herencia!»  
(Ponce, 2013: 305-358)

Genaro Palau Romero  
(Torrent, 1866- València,  
1933), *Vista del jardín de  
Monforte*. Ca. 1919, Óleo  
sobre lienzo, 76,5 × 91 cm  
(Colección Particular).



En *Jardines de España*, Juan Ramón Jiménez dedicó al modernista catalán el poema, «A Santiago Rusiñol (Por cierta rosa)»:

Mira, Maestro, este solitario paraje  
quieto y hondo, tan dulce de luz y de verdores  
como aquellos de paz, de ternura, de encaje,  
en que tu corazón soñara los colores.  
Su ocaso vago tiene tu doliente elocuencia,  
tu oración de otras tardes en su cenit persiste,  
se hunde en la noche azul con aquella demencia  
de nostalgia que tú callando nos dijiste.  
El agua que en el fondo de esta gruta, obstinada  
cual en un reloj triste, cóncavamente llora,  
refresca la penumbra con la esencia mojada  
que enredó a sus misterios tu alma embalsamadora.  
Y, cielo abierto en flor, Venus clara y celeste,  
esta rosa, en su tallo de un verde no aprendido,  
recoge la luz última del crepúsculo este  
que parece que tú otra vez, has sentido;  
fantasma de matices, doncella que trocace,  
voluble, su oro en plata, su plata en violeta,  
como si, en un anhelo de encantos, imitase  
tu corazón romántico de pintor y poeta...  
Decoración de ensueño ya mirada de estrellas,  
donde el surtidor pálido al cielo se levanta,  
mientras el ruiseñor, loco de penas bellas,  
quieto frente a la rosa que tú has pintado, canta.  
¡Soledad que el amor deja al arte! ¡Sombrosa  
senda en que vaga aún tu pincel vespertino!  
¡Glorieta de pasión, en que es reina tu rosa  
de un mundo más pequeño, más dulce y más divino!<sup>28</sup>

La soledad y el silencio de los jardines descritos por los pinceles y por los versos de los creadores de fin de siglo, destaca por la potencia poética de sus espacios: el silencio, la soledad, las silenciosas veredas, las estatuas calladas e inmóviles, asociadas al amor y a la belleza. Estas mismas consideraciones las podemos encontrar en las valoraciones que la crítica de arte realizó en torno a la serie que Genaro Palau dedicó a los jardines de Monforte, en donde, al menos, entre 1910, cuando datan los primeros lienzos del catalán centrados en este espacio, hasta 1919 ambos pintores, Rusiñol y Palau coincidieron pintando los mismos rincones del emblemático e intimista jardín valenciano. Desde 1912, Rusiñol había frecuentado los jardines de Monforte, y ya desde principios de siglo se había acercado a los paisajes sacros valencianos como ermitas y calvarios, entre los que destaca el del Calvario de Sagunt y el de Torrent, que representa en 1901 (Pérez Rojas, 2007: 710-716).

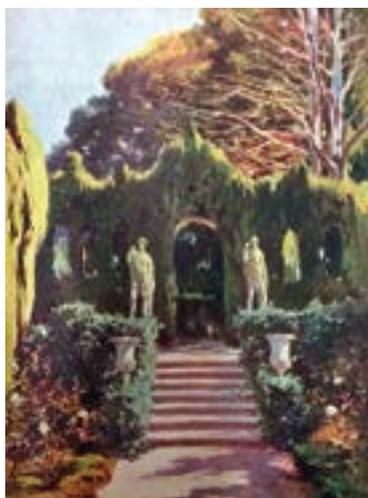
En 1920, con ocasión de la exposición celebrada en el Teatro principal de Valencia, *Las Provincias* (3 de marzo de 1920) describía sus cuadros conformados por

---

28. *Jardines de España*, por Santiago Rusiñol, Madrid, Renacimiento, 1914, p. 21.

Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Un jardín de Monforte para Blanco y Negro* (21 mayo 1922, núm. 1.622).

Santiago Rusiñol. *Jardí de Monforte II*. 1912. Colección particular.



«glorietas suaves, luces tranquilas, tienen motivos infinitos para tentar a un artista. Y la poesía, y aquel supremo equilibrio de los colores y de las líneas de tan admirable sitio, con sus silencios y admirables misterios bien a propósito resultan para producir obras de profundo sentir». Este es el inicio de un reconocimiento que le llevará a presentar su obra en las exposiciones de la Sala Parés de Barcelona de 1922 y 1924, así como en las exposiciones individuales en el Ateneo Mercantil de 1925 y 1926, pero sobre todo en la exposición del Museo Nacional de Arte Moderno de 1926. Resulta curioso observar como a pesar de que la estética del modernista catalán impregna los jardines de Palau, la crítica mantiene la importancia de su herencia valenciana: «en estos tiempos de fervientes impresionismos, los cuadros expuestos en el teatro Principal significan una aspiración de unir los clásicos paisajes valencianos, verbigracia: las maneras de Agrasot, de Juste, de Salvá (si bien las vigorosas interpretaciones de este maestro merecen lugar aparte), con orientaciones espirituales, si no de técnica, a lo Rusiñol».<sup>29</sup>

Por mediación de la estética de Rusiñol, Palau abandona el toque empastado y preciosista del color y el *vibrato* lumínico para componer con amplias pinceladas diluidas y de gran variedad tonal, cuyos juegos efectistas se consiguen a través de la yuxtaposición de colores de intensidad variable o incluso el raspado del lienzo, cuya trama dejada a la superficie casi sin preparación otorga una luminosidad que juega con los efectos de una atmósfera tenue, atemporal, casi invariable que roza la contemplación espiritual del jardín interior de estética modernista.

Esta estética podemos vislumbrarla en la poesía de Ramon Pérez de Ayala quien, en 1908, en «Jardines (Modos del alma)», incluido en *El sendero andante*, dedicaba al pintor catalán un poema en el que recogía la esencia de sus jardines y que describía la estética del momento asociada a esta individualizada temática de la pintura de paisaje:

El tumulto de fuerzas, ahora afines  
y luego enemiga, se encalma  
y halla conciencia y expresión. Jardines.  
Dijéranse modos del alma.

29. *Las Provincias*, 3 de marzo de 1920

El estanque en arroyo es ojo casto  
y de firmamento está hambriento;  
que no se lacia el diamantino pasto  
de la carne del firmamento.  
El ciprés caviloso, erecto y fuerte,  
que en lo azul recorta su ojiva,  
no es otra cosa que el miedo a la muerte  
por amor a la rosa viva.  
El rojo del clavel, carnal congoja.  
Y la cencida superficie  
verde del prado, y una que otra hoja  
seca; dolor en la molicie.  
La estatua mutilada, ídolo roto;  
la fe que perdió su entereza.  
El borboteo de un anhelo ignoto  
sobre el musgo de la pereza.  
Las avenidas tersas y nevadas,  
perdiéndose en los arrayanes,  
igual que entre flaquezas emboscadas  
se derriten nuestros afanes.  
Y las sutiles aves huideras  
sobre un ocaso de carmín;  
memorias, ilusiones y quimeras.  
Y al fin, el último jardín.  
Santiago: tus pinceles poetizan  
las cosas, con clarividente  
emoción, y en tus parques se deslizan  
las almas silenciosamente.»

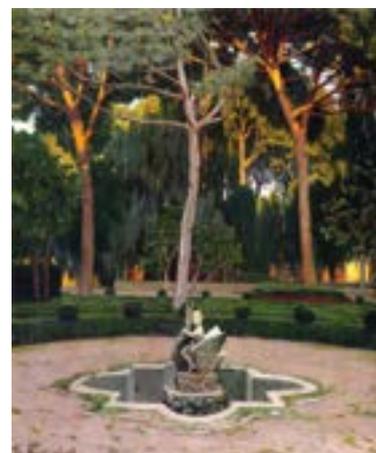
Los habitantes solitarios del jardín son las esculturas que evocan a las divinidades clásicas: dioses, ninfas, personajes míticos se despliegan en terrazas, escaleras, hornacinas y fuentes. Con frecuencia aluden a la mitología clásica relacionada con el jardín y el amor: «Flora, la diosa italiana de las plantas primaverales. Término divinidad que marca los límites, Venus, sensual y triunfante, Baco, el dios del arrebató, el frenesí y el entusiasmo. Son seres peligrosos, pues no hay que olvidar que el jardín es dominio de los dioses de sexualidad desenfrenada» (Litvak, 2000: 487). Un *Jardín de esculturas* de Genaro Palau y *Cástor y Pólux* de Rusiñol hacen alusión al mismo lugar. La primera obra creemos que se trata de la que en la exposición de 1920 figuró como «Paseo del umbráculo», de la que se mencionaba que poseía «colores apagados, pero de exquisita ejecución», y que con el título *Jardines de las esculturas*, formase, junto al *Lago de los sauces*, parte de las obras que llevó a la exposición de la Sala Parés de 1922, aunque esta también puede tratarse de la *Glorieta de los arcos*.<sup>30</sup> El caso es que los colores otoñales, pardos y apagados del crepúsculo que son mencionados por la crítica corresponden a la luminosidad de la obra en la que Palau representa la fuente adornada con la escultura de los amantes Dafnis y Cloe, a cuyos pies se vislumbra las ramas de un rosal rosa, característico de las composiciones florales de Palau. Esta

30. *ABC*, 18 de junio de 1922

Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Vista de Monforte* o *Paseo por el umbráculo de Monforte*. Ca. 1919, Óleo sobre lienzo, 88 x 69 cm (Colección particular Familia Goerlich Palau) y Santiago Rusiñol, *Càstor i Pòl·lux. Jardines de Monforte*, 1912 (Colección Particular).

Detalle.

Santiago Rusiñol. *Jardí de Monforte*. 1919. Colección Gerstenmaier.



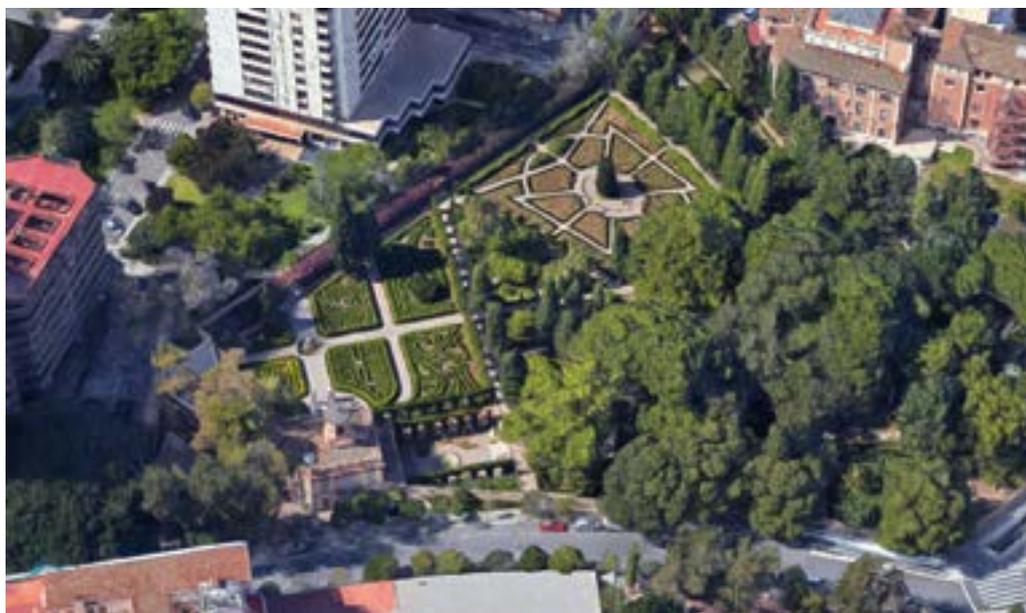
misma fuente, aunque desde perspectiva diversa, es representada por Rusiñol en su obra titulada *Càstor y Pólux* (Jardines de Monforte de Valencia), obra que realizó en 1912 y en la que es evidente el equívoco en la identificación de los protagonistas de la escultura. Como es habitual en los jardines románticos y neoclásicos las esculturas estaban relacionadas con la temática mitológica del amor. El mito de Dafnis y Cloe, es conocido gracias a la fábula pastoril compuesta, en el siglo III o IV d.C, por el escritor griego Longus que narra los amores de dos huérfanos: Dafnis y Cloe, que fueron criados por padres de acogida, unos pastores, y se enamoraron, llegando a casarse viviendo una vida prolongada y feliz en un entorno bucólico. Desde entonces, Dafnis y Cloe han sido considerados el ideal de la pareja pastoril, así como símbolo del amor juvenil que descubierto desde la inocencia supone el paso a la adultez.

Con la presencia de las esculturas, ambos pintores evocaban la soledad del jardín vacío, sin la presencia humana, cuya belleza quedaba solo a ojos de las inertes esculturas pálidas y a los del pintor seducido por la riqueza de las formas y el simbolismo de los colores, como las rosas que bajo los pies de la escultura adquieren una fuerte carga metafórica.



Vista del Pabellón principal, enfrente del que se halla la entrada principal que da al jardín de esculturas.

Vista aérea de los Jardines de Monforte: jardín geométrico y bosque.



Las obras de los jardines de Monforte presentadas en 1920 en la exposición del Teatro principal son enunciadas en el diario *El Pueblo* (4 de marzo) que describe naturaleza representada por el valenciano como «cuidada, dócil, amorosa», casi mítica: «solamente así se comprende los tonos verdes, dulces, apacibles de la «Glorieta de los Arcos»; el cielo plano, uniforme, inexpressivo, de la «Entrada al jardín». El cielo de Palau es un cielo falso; la realidad no da nunca ni en ningún momento tonalidades generales, colores únicos. En «El lago de la fuente», los reflejos de las aguas están muy entonados; allí es donde más domina el temperamento del pintor. Lo mismo en el «Paseo del umbráculo», de colores apagados, pero de exquisita ejecución. Y después, en todo, la nota dominante es la serenidad del pintor». Paisajes solitarios e intimistas, en los que el mundo del ser humano se desvanece, su presencia es nula y queda reducida a la del espectador subyugado por la fuerte carga lírica que se nos comunica a través de la mirada y de los pinceles del artista.

El diseño de los jardines de Monforte fue encargado al arquitecto Sebastián Monleón Estellés (1815-1878), quien finalizó las obras en 1859, junto a la construcción de un palacete de estilo academicista francés. El planteamiento de los jardines se desarrolló en tres partes: el pabellón de descanso o palacete, dos pequeños jardines de tipo privado o intimista que flanquean el edificio, y los jardines propiamente

dichos que ocupan la mayor extensión del terreno. Tras ser declarado «jardín artístico», por decreto de 30 de mayo de 1941, su restauración fue encomendada a Javier Winthuysen, llevada a cabo por el jardinero mayor municipal Ramón Peris. Por ello, la obra de Palau resulta sustancial para comprender el aspecto original de los jardines, al menos los de época de Joaquín Monforte Parrés, de quien toman su actual nombre, esposo de Josefa Sancho Conchés, heredera del matrimonio entre Juan Bautista Romero y Mariana Conchés, de quien era sobrina.

Tanto Palau como Rusiñol se dejaron seducir por el marcado contraste entre el jardín neoclásico y el jardín romántico que divide el espacio. Considerado como el «último jardín histórico-artístico del siglo XIX... en la ciudad de Valencia», contiene 33 estatuas de mármol y varios estanques, el mayor de ellos con forma de flor de nenúfar, destacando algunos grandes ejemplares de magnolio, de ginkgo y el ciprés llorón. El primer jardín aparece dominado por la presencia de esculturas neoclásica y parterres cortados con formas geométricas, cuyo origen se remonta a un huerto propiedad de José Vich, barón de Laurí, a las afueras de la ciudad amurallada de Valencia, traspasado el cauce del río Turia. En 1849, el 3 de agosto, los terrenos son adquiridos por Juan Bautista Romero Almenar, marqués de San Juan. En ese lugar, Juan Bautista Romero inicia la construcción de un jardín que debía competir con el cercano «Hort de les freses» y los jardines del Palacio Ripalda, constituyendo una de las veredas más bellas para el paseo y disfrute de la ciudad de Valencia, conocida como la «volta del Rossinyol» (Gómez Gil, 2018: 35-56). El jardín romántico de Monforte, igualmente diseñado por Sebastián Monleón, destaca por su «Montañita» artificial, junto a la que se sitúa la entrada de la Gruta –en la que se habilitó un antiguo aljibe desde el que se suministraba el agua para todas las fuentes ornamentales del jardín y sobre la que se sitúa un mirador-. Así la construcción de «la montañita» artificial se ideó con el fin para dar presión al agua, se creó el mirador y un pequeño puente sobre una cascada rodeada de helechos. Al pie de «la montañita», rodeado de diferentes árboles -centro del bosque-, se ubicó un amplio estanque que capta la atención de este entorno en el que sobresalen especies arbóreas de gran rareza y espectacularidad botánica.

Los jardines de Monforte en Valencia pintados por Rusiñol pertenecen a una época más avanzada que sus *Jardines de España*. Allí coincidió con su amigo Palau y ambos pintaron idénticos lugares. Los elementos elegidos por Rusiñol en sus jardines son constantes. En sus primeros jardines favorece el tema del jardín clásico, armoniosamente construido por la mano del hombre en el que la naturaleza se encuentra domesticada. Un mundo de formas a través de la que se modela el espacio y la arquitectura define el lugar, junto a las formas geométricas de los parterres recortados, estatuas, rejas y muros que cierran y contienen el lugar. Arcos, pórticos, escaleras, terrazas y pérgolas son utilizados para generar un efecto escenográfico que con frecuencia recuerda un teatro solitario, abandonado, solo poblado por las enigmáticas esculturas.

Palau más descriptivo muestra a través de sus pinturas un amplio recorrido por los distintos lugares del jardín y ofrece diversas y variadas vistas. Rusiñol se centra en lugares concretos en los que se detiene para plasmar una luz concreta, un color o una emoción. Esta misma emocionalidad sensorial es captada por Palau que se centra, como veremos, en los mismos lugares que Rusiñol y plasma, con variaciones, los mismos lugares.



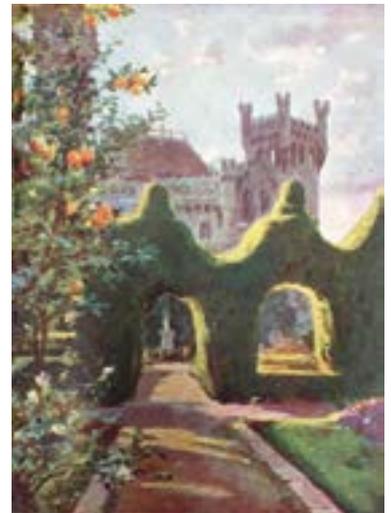
Entre los cuadros dedicados al jardín neoclásico, de formas vegetales geométricas y esculturas clásicas, destacan los lienzos: *Vista del jardín de Monforte o La Entrada al Jardín* (1919, colección particular); *Vista de Monforte o Paseo por el umbráculo de Monforte* (1919, colección particular Familia Goerlich Palau) conocido como *Jardín de esculturas*; *Vista del jardín de Monforte* (1919, colección particular); *Glorieta de los arcos del Jardín de Monforte* (1919-1920, Museu de la Ciutat de València) y su estudio o apunte, y los *Jardines de Monforte con vista al Palacete de Ripalda* (1922, Museu de Belles Arts de València). De los que conocemos que Palau realizó al menos dos composiciones para la revista *Blanco y Negro*: *Vista del Palacio Ripalda desde los jardines de Monforte de Valencia* (30 de abril de 1922, nº 1615) y *Un jardín de Monforte* (21 mayo 1922, núm. 1.622).

Estos lienzos, concretamente la *Glorieta de los arcos* y *Un jardín de Monforte* para la revista *Blanco y Negro*, se corresponden con las vistas que Rusiñol realizó entre 1917 -1919: *Los Jardines de Monforte* (Hacia 1917. Colección BBVA), y *Un jardín neoclásico o Jardín de Monforte* (Museu del Modernismo).

La primera obra de Palau muestra la entrada al jardín dominado por las formas arquitectónicas y las esculturas de leones, en piedra blanca, realizados hacia 1850 por José Bellver Collazos (Ávila 1824-Madrid 1869) para la escalinata del Congreso de los Diputados en Madrid y adquiridos por Juan Bautista Romero en Madrid con el fin de decorar el espacio de acceso a sus jardines y otorgarles así un porte majestuoso y señorial y cuatro figuras femeninas sobre pedestal que representan a los cuatro continentes -América con el caimán, Asia con un camello, Europa con un caballo y África con el león-, réplicas exactas de las que se encuentran en los Jardines de Parcent. Junto a la puerta, Palau representa las esculturas en busto que representan a distintos filósofos, escritores y poetas. Como jardín geométrico, cuenta con un laberinto de boj, parterres con esculturas de bustos de poetas y filósofos y esculturas mitológicas. En este lienzo, Palau se centra en la majestuosidad de la arquitectura de la entrada. El magisterio ejercido por Rusiñol se aprecia en la evocación casi espiri-

Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Jardines de Monforte con vista al Palacete de Ripalda*, Museu de Belles Arts de València, 1922. Palau. *Vista del Palacio Ripalda desde los jardines de Monforte de Valencia*. *Blanco y Negro* (30 de abril de 1922, nº 1615).

Palacio Ripalda y jardines antes de su desaparición a mediados del siglo XX.



tual de las formas sosegadas y la quietud del ambiente que alcanza una sensorialidad modernista, así como en su particular colorido de azules intensos, verdes empolvados, y pardos de diferente luminosidad.

A esta composición le siguió la vista de los jardines con la fuente de Dafnis y Cloe como protagonista, y a esta la *Vista del jardín de Monforte* (1919, colección particular), desde la parte interior del acceso que tiene como protagonista la escultura de Europa, con el caballo, que como las que representaban los otros tres continentes, es una réplica exacta de las que adornaron los jardines de Parcent. Las enseñanzas de Rusiñol se evidencian en el interés por contraponer las arquitecturas y esculturas con las formas geométricas y arquitectónicas recreadas a través de la poda de la masa perenne del follaje de los cipreses y los setos y parterres de boj. Una perspectiva en la que las formas arcadas de los cipreses se erigen en protagonista y conductor visual que repetirá en su conocida obra los *Jardines de Monforte con vista al Palacete de Ripalda*, (1922, Museu de Belles Arts de València, 1922), que desde otro ángulo fue incluido en la lámina de *Blanco y negro Vista del Palacio Ripalda desde los jardines de Monforte de Valencia* (30 de abril de 1922, nº 1615). En estas vistas las formas arquitectónicas vegetales compiten con la belleza del peculiar château romántico neomedieval, proyectado por Arnau y Monmeneu en la década de 1880. No será esta la última vez que Palau se deje seducir por la armoniosa espectacularidad



Santiago Rusiñol, *Jardín de Aranjuez con el fauno viejo* (Museo Nacional-Centro de Arte Reina Sofía) y *Jardín de las elegías* (colección particular).

del palacio de Ripalda del que se conservan varios estudios o apuntes desde el cauce del río Turia y que muestran varios momentos de su construcción.

En sus cuadros dedicados a la Glorieta de los arcos o al Jardín de las esculturas, las arquitecturas vegetales, las murallas de ciprés, el boj recortado, arcadas, nichos, esculturas y una vegetación domesticada a través del «artificio de la poda» recrea una *Natura artificiosa* que se contrapone a la *Natura naturans* en la que el tiempo muestra su devenir (Battisti, 1972: 1-36). Las distintas vistas de Palau y Rusiñol de los jardines de Monforte, pero especialmente las dedicadas a la *Glorieta de los arcos* del jardín neoclásico reflejan los mismos elementos poéticos que Valle Inclán introduce en su *Sonata de primavera*: «Aquel viejo jardín de mirtos y laureles mostrábase bajo el sol poniente lleno de gracia gentilica. En el fondo, caminando por los tortuosos senderos de un laberinto».

Si en su *Jardín de las elegías* (colección particular), Rusiñol mostraba el declive de los espacios abandonados, fagocitados por el musgo derramado sobre la piedra de las fuentes y las hierbas afloran entre los resquicios, en su *Jardín de Aranjuez con el fauno viejo* (Museo Nacional-Centro de Arte Reina Sofía) se interesa por los juegos geométricos de la vegetación recortada en círculos concéntricos y en el centro del laberinto como único espectador la escultura clásica del fauno, dios silvestre, y la geometría se impone frente al bosquecillo otoñal.

Esta última composición: arquitecturas vegetales, esculturas y un aspecto teatral del paisaje, cuyo telón de fondo es la naturaleza del bosquecillo –*natura naturans*– en la que el color otoñal de las hojas caducifolias contrasta con el verde empolvado de los perennes cipreses, es la que años después retomará en sus jardines de Monforte en Valencia. Concretamente en Rusiñol, en sus *Jardines de Monforte* (1917, Colección BBVA), los que los colores otoñales captados con la luz matinal que penetra en el jardín desde el este irrumpen en el bosquecillo dominado por el imponente ginkgo, cuyas hojas doradas contrastan con los colores sombríos del jardín acotado por las formas arcadas de los recortados cipreses. En el *Jardín neoclásico* o *Jardín de Monforte* (1917, Museu del Modernisme), la vegetación podada genera una masa a través de la muralla verde de los cipreses, cuyas tonalidades sombrías ocupan la mayor parte del cuadro y encierran el espacio sobre sí mismo. Solo la fuente y su reflejo funcionan como elementos de apertura visual. Frente al muro perenne, el bosquecillo contrasta con su vitalidad y a través de sus hojas caducifolias podemos intuir el devenir estacional en las diversas composiciones que los pinceles del catalán generaron. La emoción del color ambarino, tan solo se refleja en la reverberación del agua de la fuente en el centro

de la composición. El silencio, la quietud, la soledad están presentes a través de la impasibilidad de las esculturas clásicas, dispuestas sobre la escalinata, que otorgan a la escena un aspecto teatralizado, al estilo de Zayas. Una poética de la melancolía que Palau recogió en sus cuadros de estos mismos solitarios jardines, que en definitiva son expresión de las emociones del pintor en el acto de la contemplación.

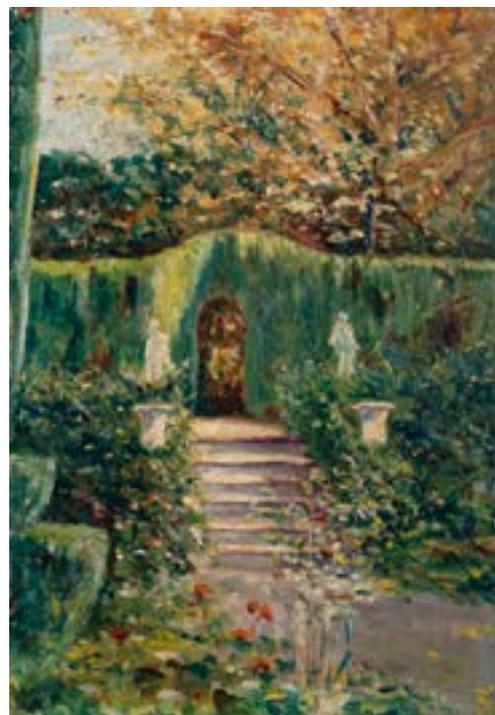
Palau representa este mismo lugar en su célebre composición *Glorieta de los arcos del Jardín de Monforte* (1919, Museu de la Ciutat de València), adquirida por el ayuntamiento de Valencia tras la exposición individual que se le dedicó en el Teatro Principal. Ambos pintores se dejaron seducir por el encanto de este pequeño lugar de los jardines, encerrado en sí mismo, como un lugar secreto que aguarda ser descubierto por el viandante, acunado por el susurrante sonido del agua en surtidores, cascadas y fuentes. Se trata de uno de los dos pequeños jardines intimistas ubicados alrededor el pabellón. Un espacio cerrado por un pequeño muro de escasa altura en cuyo centro se sitúa una alberca rodeada por una pequeña verja de hierro con un surtidor en el centro, y que culmina con una sencilla portada formada por un arco de medio punto, adornada con dos tritones o hipocampos, a la que se accede por una pequeña escalera que salva el desnivel del terreno, permite el paso a los jardines. Palau utiliza un momento del día distinto, una luz potente y refulgente que ilumina con intensidad las esculturas y que muestra el interés por captar distintos momentos del día y las variaciones estacionales en el lugar, que concretamente se pueden seguir gracias a los colores cambiantes del ginko que se erige protagonista como telón de fondo del teatralizado espacio delimitado por los arcos de cipreses. Así se muestra la lámina de Palau *Un jardín de Monforte (Blanco y Negro, 21 mayo 1922, núm. 1.622)* y en su pequeño apunte sobre tabla *Estudio de Monforte* (1919, colección particular), en el que destaca el colorido otoñal del majestuoso árbol y el contraste con la verde masa del follaje sempiterno y artificialmente construido.

En los jardines de Monforte, ambos pintores incorporaron al esquema verde detenido en el tiempo, el lento nacer del follaje, su exuberante madurez, su desnuda vejez, con un sinfín de luces, colores, texturas y ritmos. Con frecuencia, los colores predilectos son los de la calidez otoñal, asociada a la pérdida de un amor, a los arbustos sin flor o al color gris de los cipreses. Tonalidades que Valle Inclán supo cómo nadie recoger en su *Sonata de Otoño*, en la que los jardines abandonados «exhalaban ese aroma indeciso que tiene la melancolía de los recuerdos. En el fondo del laberinto murmuraba la fuente rodeada de cipreses, y el amarillo del agua, parecía difundir por el jardín un sueño pacífico de vejez, de recogimiento y de abandono»<sup>31</sup>.

Los jardines de Rusiñol no son floridos, sino que el pintor es seducido por el sentido arquitectónico del elemento vegetal y el diseño geométrico, con el fin de obtener una visión artificiosa de la naturaleza en un orden sin tiempo. Por el contrario, Palau dedicará algunas de sus mejores visiones de Monforte a la captación de las diferentes especies botánicas florales, que se analizan en el siguiente ensayo. Su tendencia es menos dramática y más luminosa que los melancólicos escenarios que Rusiñol refleja.

No obstante, en Monforte Rusiñol y Palau indagan no solo las cualidades del jardín neoclásico, geométrico y ordenado, sino que se dejan seducir por el jardín romántico y su estanque rodeado de una naturaleza más voluptuosa. Sus vistas de parterres y cipreses recortados contrastan con la otra zona ajardinada en torno al

<sup>31</sup> Valle INCLÁN, *Sonata de otoño*, OC II, Madrid 1952, 139-40.



Santiago Rusiñol. *Jardines Monforte, València*. 1917, Colección BBVA.

Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933). *Glorieta de los arcos del Jardín de Monforte*. Ca. 1919-1920, Óleo sobre lienzo, 80 × 100 cm (Museu de la Ciutat de València), en el que se ha eliminado la fuente central.

Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Estudio de Monforte (Glorieta de los arcos)* Ca. 1919, Óleo sobre tabla (Colección particular).

romántico estanque. El jardín neoclásico ofrece la mirada a un lugar en el que se concentra una vegetación arreglada según el gusto francés de jardines geométricos, en contraposición al resto del jardín en donde destacan los árboles y la vegetación un poco más salvaje. Allí la vegetación adquiere exuberancias y efectos de jardín paisajístico en torno a un montículo artificial rodeado vegetación y exóticos árboles, una frondosidad y distribución silvestre que Palau y Rusiñol introducen y advierten a través de los árboles que tras la línea geométrica de los cipreses se vislumbran, en un fuerte contraste visual.

El jardín romántico tiene como protagonista un escondido rincón en el que los árboles, concretamente las seductoras ramas del ciprés llorón caen languidecidas sobre las aguas especulares del estanque. Los reflejos en estanques y fuentes habían sido explorados por Rusiñol anteriormente en sus vistas de las alamedas de los jardines de Aranjuez, El Escorial y La Granja, o en su paradigmático *El Embarcadero* junto al Tajo en Aranjuez, en los que la crítica noventayochista quiso ver la plasmación de la decadencia de las dinastías de un pasado perdido. En el *Estany dels desmais*, Rusiñol refleja una estética llena de nostalgia poética, pero alejada de los simbolismos decadentistas y de las alusiones a una España negra en declive.

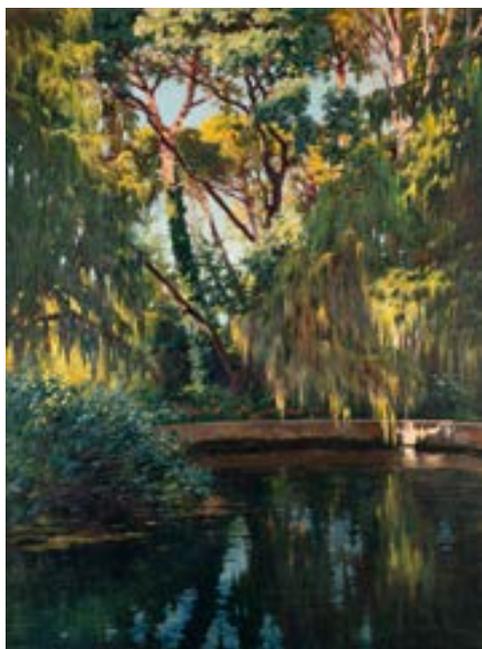
Los reflejos en las aguas pausadas del estanque reflejan un tiempo suspendido en un espacio ideal y estático. El reflejo del agua tuvo una gran importancia en el simbolismo poético. En sus *Soledades* (1903), Juan Ramón Jiménez referenciaba los reflejos del agua quieta de las fuentes de la lírica de Machado, quien a su vez en su *Ninfeas* (1901), dedicaba un poema al anterior aludiendo a los «mágicos lagos en tristes jardines» (Gullón, 1986: 148). Pero el reflejo es ante todo el lugar a través del que la pintura refleja la naturaleza como espejo de la mente del pintor, un espacio recreado, lírico y enriquecido.

Santiago Rusiñol.  
*Estany dels desmais*. 1918.  
Colección Particular.



«En el espejo lívido, el jardín  
copia sus grandes frondas amarillas;  
el cielo azul es más divino en él,  
en él se ríen pájaros y brisas!»  
(Jiménez, ed. 1967: 1048)

Palau emulará a Rusiñol en su cuadro *El lago de los sauces* (1922, Colección particular Familia Goerlich Palau), en el que muestra una vista semejante a la captada por Rusiñol en su *Estany dels desmais* (1918, Museu del Modernisme). Con anterioridad Palau había realizado un cuadro de este mismo espacio, desde un ángulo de vista diferente, *El lago de la Fuente* (1920, Colección particular Benlloch Baviera, València), y un pequeño estudio o apunte de color *Estudio del estanque de Monforte* (1919, Colección particular). Ambos pintores se sintieron seducidos por el estanque con forma de nenúfar rodeado por el « bosquete » con árboles de gran empaque y de especies botánicas diversas, atraídos por los colores, la transparencia de las aguas, los reflejos y la vibración cromática del ambiente. Es aquí donde la vegetación adquiere exuberancias y efectos de jardín paisajístico en torno a un montículo artificial rodeado de añosos pinos, y en donde las magnolias, el laurel y el exótico *ginkgo biloba* y especialmente los colores grisáceos de los cipreses llorones reflejan sus frondosidades sobre la tersura cristalina del agua remansada en el gran estanque o lago artificial. El lienzo *El lago de la Fuente* fue presentado por Palau en la exposición del Teatro principal (1920) del que se destacaba el acierto en el reflejo acuático a través del que el pintor expresaba serenidad y sosiego. El 1922, su otro

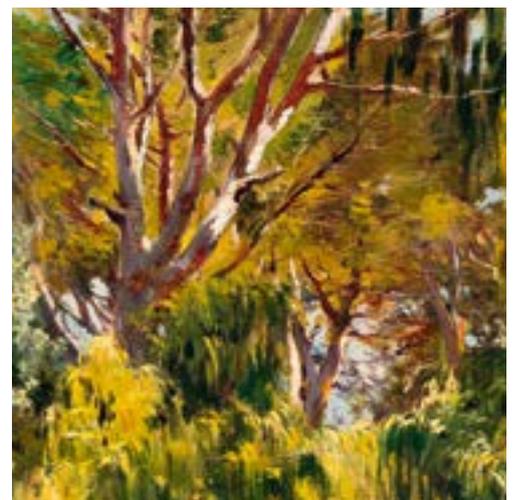
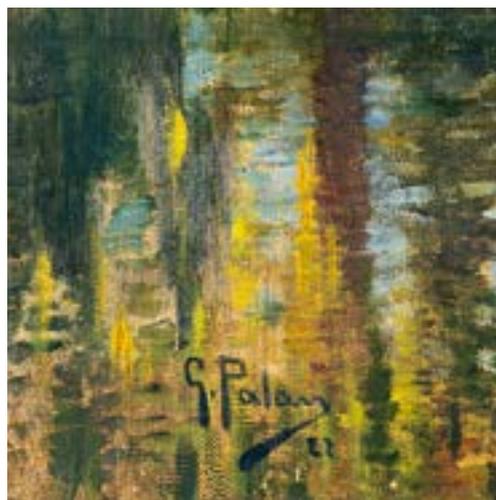
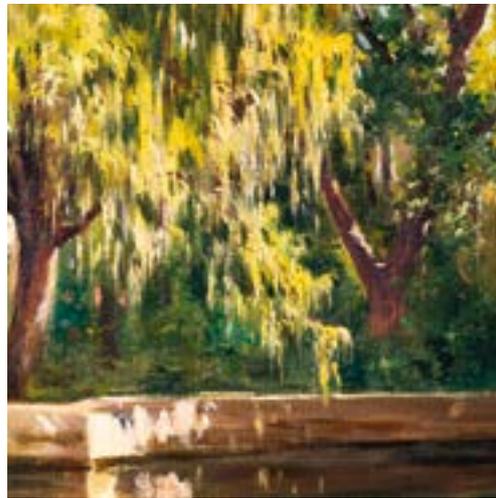


lienzo *El lago de los sauces* estaría presente en la exposición de la Sala Parés de ese mismo año.

En 1918, el pintor modernista catalán había captado la belleza del estanque rodeado de sauces y otras especies que enfáticamente tituló con el poético «Estany dels desmais» (Museu del Modernisme), en el que predomina el porte melancólico del *Cupressus funebris*, cuyas hojas en sombra caen sobre las aguas quietas del estanque y el sol irrumpe desde el lateral iluminando los pinos del fondo compositivo. En sus estanques, Palau se recrea en los reflejos del agua bajo la iridiscencia de la luz y el contraste entre la superficie límpida de agua y la masa erguida de los papiros. La luz, el cromatismo de los árboles que rodean el estanque, el contraste entre las formas erguidas del pino rodeno con su copa abierta y el porte melancólico del ciprés llorón es utilizado por Palau para generar una emoción cromática llena de matices, en la que la luz es la protagonista. Una luz que incide, como en la obra de Rusiñol, desde el exterior del jardín e irrumpe con colores cálidos, casi dorados, de la luz que ilumina y baña las superficies vegetales y reverbera sobre la límpida superficie acuática. Con esta obra, Palau alcanza su madurez artística y define su estilo, abandonando el naturalismo paisajista por una clara evocación poética. Así lo reseñaba, en 1925, la crítica a tenor de su exposición en el Ateneo Mercantil: «Paisajista por naturaleza. Palau va evolucionando en su arte, y esto es el mejor indicio de su temperamento. Su paleta adquiere matices finos y variados; sus obras presentan su sentido del natural cada vez sentido de manera más propia y amena... Dentro de la evolución moderna de la pintura es muy fácil caer en el preciosismo de la técnica precisa, que el instinto y el juicio del pintor estén muy sobre sí, para no dejarse llevar del arte fácil... para conseguir un verdadero «intérprete del natural». Intérprete, decimos, y no copista; para lograr esto hay que ser dueño de la idea y que ésta determine su técnica propia en cada momento... se nota una evolución del artista en pro de aquella manera de sentir el arte. Es una depuración en el estudio de las luces y en la síntesis de las tonalidades, que producen efectos expresivos muy excelentes. Palau

Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Estanque de Monforte o El lago de la fuente*. 1920, Óleo sobre lienzo, 111 × 86 cm (Colección particular Benlloch Baviera, València) y *Estanque de Monforte o El lago de los sauces*. 1922, Óleo sobre lienzo, 113 × 143 cm (Colección particular Familia Goerlich Palau).

Detalles.



va evolucionando, pues, y cada obra suya presenta una nueva fase de la conquista del natural: es cada cuadro una delectación, un descanso espiritual». <sup>32</sup>

En el prólogo de su edición de *Jardines de España* de 1903, Rusiñol reiteraba su relación poética con la pintura (Casacuberta, 1997: 289)

«I és que els jardins són el paisatge posat en vers, i els versos escrits en plantes van escassejant pertot arreu; és que els jardins són versos vius, versos amb saba i amb aroma; i com el jardiner poeta, per a rimar els llargs caminals ombrívols, per a estilitzar els boixos fent-los seguir simétriques harmonies, per a posar en estrofes de verdor les imatges de les plantes i les teories de figures, per a versificar la Natura i fer cants d'ombres i clarors, necessita de l'alegria dels temps i de la prosperitat dels homes i els homes, ai!, ja no estan per poesies, i ni els temps per magnificències; els versos escrits en jardí se van omplint d'herba de prosa, en l'aspre terror d'Espanya!».

Efectivamente, Rusiñol reflejaba el intenso y fructífero diálogo que los jóvenes maestros de la poesía modernista mantuvieron con los pintores coetáneos. De esta relación surgieron, a modo de *ekphrasis* como descripción literaria de una obra de arte visual, *Retratos antiguos* (1902) de Antonio de Zayas o *Apolo. Teatro pictórico* (1911) de Manuel Machado (Ponce, 2013: 305). La trascendencia de los jardines de Rusiñol tuvo un reflejo en la obra de otros tantos artistas de su tiempo, como es evidente en el caso de Palau. Entre ellos, cabe destacar a Joaquín Sorolla quien igualmente se dejó seducir por los jardines andaluces, tras su viaje en 1902 y su regreso a Sevilla en 1908, pero especialmente durante su estancia en Granada entre 1909 y 1910, momento en el que es seducido por los jardines y el entorno monumental de la Alhambra y los jardines del Generalife. Esta experiencia marcó las inclinaciones personales del pintor, quien al adquirir los terrenos en el paseo del Obelisco proyectó una casa-taller en la que se evocaba el modelo de los patios y jardines andaluces, un lugar en el que como Monet en Giverny se convirtió en lugar de recreo y de captación sensorial de color y luz (Luca de Tena, 2017).

Sus primeros jardines, como el *Jardín de los Adarves de la Alhambra* (1909-10), la *Fuente y jardín de la Alcazaba de Granada* (1917) o la *Alberca del Alcázar de Sevilla* (1910) se pueden incluir en la serie de jardines que, como los de Rusiñol, surgen de una pulsión elegíaca, en los que la atmósfera melancólica se percibe en los tonos sombríos, los senderos desiertos, la erosión de las arquitecturas y los reflejos vibrantes de los efectos acuáticos de las fuentes y las albercas (López, 2012: 147).

Algunas de las composiciones de Sorolla, como su *Alberca del Alcázar de Sevilla* (1910) recuerda en composición y perspectiva el *Jardín de San Onofre* de Palau, un cuadro inspirado en Xàtiva, desde el que se capta el calvario setabense. Revisitado continuamente como un pintor luminista, regionalista y naturalista, a partir de la primera década del siglo XX, Sorolla inicia un camino hacia el simbolismo pictórico que como ha indicado Pérez Rojas hubiera dado resultados insospechados sino hubiese sido por el encargo de las *Regiones de España* de la Hispanic Society que le ocupó los últimos años de su vida de manera absorbente. De hecho, el contacto desde 1902 entre Sorolla y el poeta Juan Ramón Jiménez, por mediación del neurólogo Luis Simarro, fue estrecha y fructífera, y quizá el germen del interés del valenciano por esta expresión más poética de la pintura de paisaje. De hecho, en 1904 la revista *Alma española* incluía una obra de Juan Ramón Jiménez titulada *Sol de la tarde (pensando en el último cuadro de Joaquín Sorolla)*, y por mediación

---

32. *Las Provincias*, 15 de mayo de 1925



Joaquín Sorolla, *Jardín de los Adarves*. Alhambra, 1909-1910. Colección particular, *Fuente y jardín de la Alcazaba* (Granada), 1917, y *Alberca del Alcázar de Sevilla*, 1910. Museo Sorolla.

de ambos, pintor y poeta, la Junta de Ampliación de Estudios concedió a Javier Winthuysen una pensión de estudios con el fin de investigar el origen de los jardines españoles históricos y su singularidad.

La obra de Juan Ramón Jiménez, estudiada por Ponce Cárdenas (2013: 305-358) con minuciosidad, presenta una estética simbolista en la que sus jardines, desde sus juveniles *Rimas* y *Arias Tristes* hasta sus *Jardines lejanos* (Varo, 2008: 123-130), pueden ser considerados como *ekphrasis* del jardín simbolista. En ellos el otoño, el crepúsculo, la melancolía, la ensoñación, la muerte, la añoranza, la luz dorada y pálida, las aguas estancadas y silenciosas, las reverberaciones acuáticas y su presencia dominante, las sendas solitarias, la tristeza indefinida, el aroma de la decadencia, la musicalidad son elementos comunes a la poética pictórica de Rusiñol, y lugares comunes del jardín finisecular, transitado por Verlaine y Samain, pero también por Sorolla y por Genaro Palau, especialmente.

*Jardines lejanos* puede ser considerado como los *Jardines de España* y las *Oracions*<sup>33</sup> de Rusiñol un libro de arte, que significativamente estaba dedicado a otro pintor valenciano: Emilio Sala, al que concede el título de «maestro de las rosas». En este poemario el escritor emplea como adjetivo el color: gris, oro, verde, violeta y blanco, y la luz: «una armonía de matices dorados y rosas, combinados ocasionalmente con violetas y malvas: «la tarde está rosa» (VIII), «hay lumbres amarillas / que son oro y rosas cálidas» (VIII), «todo bajo el cielo rosa / y el oro de tus pestañas» (XIII), «el malva / y el rosa del cielo harán / bien a las frondas doradas» (XIII)» (Ponce, 2013: 350).

En definitiva, se trata de los colores y de las luces empleadas por los pintores simbolistas que a través de su estética íntima y personal expresada en sus paisajes de jardines elocuentes y solitarios se convertían en poetas pictóricos de la luz y el color, al tiempo que los poetas del entresiglos se convertían en pintores de la palabra y el verso.

Las relaciones entre Rusiñol y Palau, entre Sorolla y Juan Ramón Jiménez, aún con Emilio Sala ofrecen nuevas perspectivas en las que indagar en la historia de un arte valenciano, todavía hoy incompleta y sesgada por el interés y la visión basada en el protagonismo de la pintura de un naturalismo luminista, que lejos de ser estático, inmóvil, monolítico o involucionado generó caminos bifurcados, encrucijadas sin explorar y nuevos senderos que se abren al investigador en un mayor conocimiento de las poéticas que surgieron en las primeras décadas del XX valenciano y que construyeron la base de la construcción de la modernidad y la llegada de las primeras vanguardias.

33. Los libros de arte habían poblado el panorama modernista catalán «como las citadas *Oracions*, surgidas de la colaboración entre Rusiñol (poesía), Utrillo (imagen) y Morera (música). poema breve publicado en 1906 en el volumen *Las hojas verdes*», Ponce, 2013: 350.