

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^a 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^a 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^a 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



La tradición valenciana y la innovación artística en Genaro Palau: marinas, calvarios y paisajes emblemáticos

Ester Alba Pagán
Universitat de València

Naturalismo y luminismo: de los primeros paisajes al costumbrismo sevillano

La pintura valenciana de los primeros años del siglo XX muestra un claro predominio del luminismo, que, introducido por Sorolla, acaba convirtiéndose en epíteto del arte valenciano pictórico, aunque esta no permanece ajena a otros magisterios y tendencias, especialmente aquellas que se sumergen en la estética de un modernismo mediterraneísta y que ofrecen una vía simbolista que en ocasiones, como es el caso de Genaro Palau, aún está por desarrollar y ofrece nuevos códigos para comprender la renovación del paisaje valenciano, de la siguiente generación.

La peculiar estética de Genaro Palau debe entenderse como un camino de exploración y de innovación constante. Su producción es reflejo de un espíritu inquieto, ávido por conocer y experimentar con nuevas formas poéticas, siempre trasladadas, en el ámbito de lo pictórico, a la captación de un paisaje que es expresión de sus inquietudes y búsquedas personales. Durante su primer periodo artístico, en el que coincide en las aulas con Sorolla, la deuda de los primeros paisajes de Palau, concretamente en sus marinas, es para con quienes pueden considerarse como sus primeros mentores: Gonzalo Salvá y el malogrado Javier Juste Cerveró, apodado «el Loco», en cuya necrológica de 14 de abril de 1899, figura Palau como discípulo -aunque Juste jamás ejerció de profesor, sí se puede constatar una clara relación entre las primeras obras de Juste y las primeras marinas de Palau-.

Comprender la trayectoria artística de Palau ayuda a desentrañar la pluralidad estética del paisaje de principios de siglo, como cambio sustancial a las formas heredadas de las poéticas de Juste, Gomar o Salvá asentadas en los años ochenta y noventa del ochocientos (Pérez Rojas, 1998: 72). Ciertamente, en la segunda mitad del siglo XIX se había iniciado una ruptura estética frente a las formas académicas clasicistas de las décadas anteriores. Un síntoma de este cambio podemos verlo reflejado en los debates artísticos que se iniciaron en el seno de la sección de Bellas Artes del Ateneo valenciano¹, en los que participaron artistas como Germán Gómez Niederleytner, Gonzalo Salvá y Nicasio Serret, defensores de la modernidad en el arte, y eruditos como Vicente Bellmont y Vicente W. Querol, quienes defendían el idealismo y la supremacía de los «nobles» asuntos de la pintura de historia frente a los temas triviales del paisaje, el género y otros «estudios del natural» (Roig, 1995: 110). Será este, el naturalismo y realismo, uno de los grandes debates del momento, entre quienes postulaban su importancia como progreso o lo veían como signo evidente de decadencia del arte, con opiniones enfrentadas como las de José Benavent Calatayud, quien esgrimía que la escuela «idealista» era superior a la «realista», aunque recomendaba la unión de ambas, y Germán Gómez Niederleytner, quien consideraba que el idealismo era en sí mismo un fin del arte y que el realismo comprendía por definición una técnica o medio artístico, y en el polo opuesto se situaba Vicente Borrás Mompó, quien veía en el naturalismo «la brillante regeneración moderna del arte» (Roig, 1995: 110). Esta opinión fue, sin duda, la mantenida por Gonzalo Salvá, artista de gran influencia entre los jóvenes artistas, quien defendía el arte moderno, pero argumentaba la necesidad de combatir el realismo exagerado, en su discurso «Del realismo en la pintura» (Discurso leído la noche del 23 de mayo de 1875 en el Ateneo de Valencia, por D. Gonzalo Salvá», 30 mayo 1875, pp. 289-294). Años más tarde, el 7 de octubre de 1883, Gonzalo Salvá leía en la Real Academia

1. «Ateneo de Valencia», *Las Provincias*, 21 noviembre 1875, p. 2

de Bellas Artes de San Carlos, con ocasión de la apertura del curso, el discurso titulado: *La importancia de la Educación Artística para la práctica de las Bellas Artes* (1883: 14), en la que realizaba un verdadero manifiesto en defensa de la pintura del natural, basada en la captación à *plein air*, al estilo de la Escuela de Barbizon: «el libro es la naturaleza, su material, el Universo. Leed sus páginas; en ella hallaréis, esa interminable bóveda celeste».

A lo largo de sus años como alumno de la Escuela de Bellas Artes, Palau emerge como un aventajado discípulo: será galardonado en diferentes ocasiones y tendrá como maestros a Salustiano Asenjo, primero, entre 1882-1883, en las aulas de Estudios elementales, concretamente en la asignatura de *Flores del Natural*, y más tarde, entre 1883-1884, en los Estudios superiores, en los que el claustro de profesores estaba compuesto por Elías Martínez Gil, encargado de la asignatura de Anatomía Pictórica, Gonzalo Salvá, al frente de las asignaturas de *Perspectiva y paisaje* y *Dibujo del natural y Acuarela*, Salustiano Asenjo en la de *Teoría e Historia de Bellas Artes*, mientras que José Fernández Olmos se encargaba de las aulas de *Colorido y composición* y Ricardo Franch Mira de las clases de *Dibujo de antiguo y ropajes* y *Grabado*².

De entre todos estos profesores, Gonzalo Salvá y Salustiano Asenjo fueron, quizá, los que en mayor grado determinaron la pulsión constante de los pintores de la época entre la tradición y la inclusión de innovaciones que determinaban los rasgos poéticos más allá de las herencias recibidas. Ya hemos visto como Salvá mantenía una postura equidistante con las formas del arte moderno, pero al mismo tiempo defendía una posición moderada frente al realismo exagerado, algo que fue habitual entre los pintores de paisaje que asumieron los cambios estéticos introducidos por Carlos Haes. Salustiano Asenjo Arozarena era, desde 1860, profesor de Teoría e Historia de las Bellas Artes en la Escuela de San Carlos de Valencia, en sustitución de Luis Gonzaga del Valle. Resulta curioso destacar como Asenjo formulaba, igualmente, en su discurso titulado *Reflexiones sobre la educación artística y sobre el deber inexcusable de fomentarla en nuestra época*³, la necesidad de un realismo moderado, al tiempo que destacaba la necesidad de unir lo real y lo ideal, en lo que se conoce en la teoría del arte como la formulación estética del término medio o del realismo razonado, tal y como lo había descrito John Ruskin en su *Modern Painters*, pero también Jean-Baptiste Tissantier en su *Espíritu de la Poesía y de las Bellas Artes o Teoría de la Belleza*.

A estas cuestiones se unía la influencia filosófica de raíz krausista que conllevó la implantación en Valencia de la Institución Libre de Enseñanza, que ponderaba el valor regeneracionista de la naturaleza y, por ende, de la pintura de paisaje. Conformada en Madrid, en 1876, por un grupo de intelectuales cercano al liberalismo, tenía una visión de la Naturaleza que, para el momento, resultaba muy novedosa en España, pero que, en realidad, era heredera del entendimiento romántico de la Naturaleza, siendo muchos los puntos en común. Entre algunas de las cuestiones,

2. *Solemne Inauguración del curso de 1882 a 1883. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Valencia: Imprenta de la Casa de Beneficencia, 1882, p. 31-32, 37, 42-43, 49. Como ha desvelado Jaime Penalba, en esos años: logra un segundo accésit durante el curso de 1883-1884 en las aulas de *Colorido y paisaje*, y un premio en *Composición*. Anteriormente, en los Estudios elementales, entre 1882-1883, había destacado por sus notas sobresalientes en el cuadro de honor y obtiene el segundo accésit en la asignatura de *Flores del Natural* impartida por Salustiano Asenjo y el primer accésit en la disciplina de *Composición*, siendo profesor José Fernández Olmos.

3. ASENJO AROZARENA, Salustiano (1867): *Apertura del curso académico de 1867 á 1868 de la Escuela de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, José Rius

la ILE planteaba el valor ideal de la naturaleza, expresado a través de su capacidad educativa, muy presente en la pedagogía de Rousseau, y la necesidad del hombre de estar en contacto con el entorno natural como medio a través del que realizarse plenamente (Hernández Perelló, 2015). El pensamiento krausista, a través de las ideas de Ahrens y Tiberghien, era una corriente sólida en la Europa del siglo XIX, que se difundió en España atendiendo al peculiar contexto político, social y cultural. En Valencia, las ideas krausistas estuvieron en la base de la configuración del pensamiento que dio germen a la Institución Libre de Enseñanza, en la que el papel de Francisco Giner de los Ríos fue fundamental para el desarrollo de la educación, pero también en la nueva manera de acercarse a la naturaleza. La publicación del *Ideal de la Humanidad para la vida* de Krause, en 1860, con comentarios de Sanz del Río sirvió para fijar la teoría del krausismo español, que con anterioridad bebía del conocimiento alcanzado a través de las publicaciones extranjeras. Una de sus metas más firmes fue cambiar la sociedad a través de la educación, por lo que consideraron necesario una enseñanza más acorde a los tiempos y abierta a lo que estaba sucediendo en el resto de Europa.

Por un lado, la ILE introdujo en su currículo escolar la práctica de excursiones a la naturaleza, cuyo principal estímulo fue el contacto con los paisajes y la realidad del país, y tuvo su influencia en el fomento de las sociedades geográficas excursionistas, por un lado, y por otro en el aprecio por la enseñanza artística fuera de las aulas, en contacto directo con la naturaleza, al tiempo que la naturaleza era considerada como fuente de todos los sentimientos positivos que ennoblecen la vida humana. Este romanticismo krausista emergerá en el seno de la corriente simbolista que se desarrollará a finales del siglo XIX. En 1845, el poeta José Castro⁴, de manera temprana, desarrollaba la necesaria vinculación idealista entre arte y poesía al afirmar que la imaginación «no se aprende en las escuelas, sino que se crea en proporción al entusiasmo artístico» y tiene su base en el manejo del color y el conocimiento de la poesía con cuyo apoyo puede remontar «la imaginación a una esfera ideal y entusiasta».

A finales del siglo XIX, algunos intelectuales institucionistas llegaron a Valencia, entre ellos Eduardo Pérez Pujol; un único valenciano Eduardo Soler y Pérez; José Villó y Ruiz; Alfredo Calderón y Arana, y Aniceto Sela y Sampil (Esteban León, 1974, 120), quienes difundieron el pensamiento institucionista en diferentes ámbitos de la cultura y de la sociedad valencianas. Especialmente entre intelectuales afines a la Universitat de València o implicados en la creación de instituciones educativas encaminadas al gran objetivo institucionista de la regeneración social, como: la Escuela de Artesanos, la Escuela de Comercio para Señoras, la Institución para la Enseñanza de la Mujer, Extensión Universitaria, la Universidad Popular, etc.

En el ámbito artístico, la mirada hacia una naturaleza como expresión idealizada de la regeneración del pueblo y de la sociedad generó un interés por captar pictóricamente lugares paisajísticamente simbólicos, espectaculares y ctónicos, especialmente la montaña, convertida en símbolo de una naturaleza no contaminada. Al mismo tiempo, los parajes emblemáticos, especialmente históricos, que aludían a un pasado pretérito, fundacional, religioso o medieval, fueron lugares predilectos rescatados por los pinceles de los artistas o por la pluma del escritor, al tiempo que conectaba con los principios de la *renaixença valenciana* de investigar sobre los orígenes de la sociedad valenciana. Así, la ILE sintió auténtica predilección

4. CASTRO, J. de, «Bellas Artes», *La Esmeralda*, 12 enero 1845, n.º 5, pp. 1-2.

por la representación del Monasterio de Santa María de la Murta, Cartuja del Paular en la Sierra de Peñalara, etc. Ermitas, calvarios, castillos, ciudades medievales y otras escenografías de un patrimonio cultural y natural, considerados testimonios históricos de una mitificada Edad Media, experimentaron un importante desarrollo: «Giner de los Ríos, en 1885 volvía, como los románticos, a entender el paisaje desde los sentidos, no describirlo tanto desde lo visto como de lo sentido, sin descartar con ello alcanzar una realidad del mismo, pero no estancándose los pintores en la superficie externa del mismo sino en profundidad para poder tener la capacidad de transmitir una realidad que transcurría desde lo puramente físico a lo más profundo de su esencia, lo que Krause llamaba (alma) y que Giner o Muñoz Degrain comprendieron como la de la naturaleza» (Hernández Perelló, 2015).

Así, a la necesidad del contacto directo con el natural se unía la plasmación del sentimiento experimentado por el artista en el proceso de elaboración de la obra, una poética expresiva que acercaba la obra al espectador a través de la manera de plasmar el paisaje, en el que el sentimiento de nostalgia y melancolía estaban presentes. El gran introductor de la pintura de paisaje captada al aire libre del natural fue el pintor de origen belga Carlos de Haes. El paisajista, aunque nacido en Bruselas el 27 de enero de 1826, pasó su infancia en España, concretamente en Málaga, ciudad a la que su familia se trasladó en 1835 donde se formaría con el pintor Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853). En 1850 marchó a Bélgica y permaneció en Bruselas cinco años bajo el magisterio del paisajista Joseph Quinaux (1822-1895), quien le introdujo en la pintura à *plein air* de la escuela de Barbizon y en la captación naturalista del paisaje de Constable. Su regreso a España en 1855 supuso el inicio de un cambio sustancial en la pintura de paisaje, especialmente tras presentar obra a la Exposición Nacional de 1856 y ganar la cátedra de paisaje en 1857, tras la muerte de Fernando Ferrant (1810-1856). A partir de ese momento, Haes como docente introducirá las excursiones de observación de la naturaleza en sus enseñanzas. Sus vistas de las sierras de Madrid, Guadarrama, y sobre todo los Picos de Europa, en 1876, suponen la inclusión de la montaña como elemento de representación, por sus cualidades estéticas, el interés científico de la observación natural y geográfica, pero también por el ideal que la Institución Libre de Enseñanza, siguiendo las teorías idealistas de Krause. Esta mirada idealizada sobre la naturaleza establecía la capacidad regenerativa de esta a través de su estudio, pero también de su contemplación.

Su innovadora concepción del paisaje supuso un revulsivo en el arte español. En las obras de Haes, el paisaje centra su atención en la contemplación directa de la naturaleza, aunque sus composiciones son acabadas en el estudio, pero sobre todo se convierte en único asunto de representación al independizarse de la figura humana. Su principal aportación fue el equilibrio ambiental dentro de la unidad compositiva, sin protagonismo de los diferentes elementos que conforman el paisaje : gamas cromáticas de verdes, pardos y ocre, paisajes campestres teñidos de bucolismo en los que árboles frondosos, riachuelos que reflejan la luz del atardecer, luces y sombras matizadas por el movimiento del follaje o las reverberaciones del agua, y las montañas que diluidas en la lejanía cerrando la composición, se unían a la captación naturalista del detalle que describía minuciosamente el aspecto geológico de la peña o sus sombras proyectadas (Gutiérrez, 2008).

Gran parte del ideario estético de Haes puede sustraerse de su discurso *De la pintura de Paisaje Antigua y Moderna*, leído en 1860 con ocasión de su ingreso como



Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Silla del Papa*. Ca. 1920, Óleo sobre lienzo 108 x 82 x 5 cm. (Colección familia Goerlich Palau).

Detalle.



académico de número en la de Bellas Artes de San Fernando: «En los cuadros de los inteligentes naturalistas que sin renunciar a lo ideal buscan otra especie de belleza, aparecen árboles, piedras y plantas con todos sus accidentes de forma y color. Los árboles, sobre todo, ofrecen una variedad que promete recursos que nunca se verán agotados. Comprendieron que descuidar el árbol en el paisaje era matarlo. Los árboles son las verdaderas figuras del paisaje. Cada uno tiene su fisonomía, cada uno su lugar favorito donde despliega mejor su carácter». En sus obras Haes otorgaba además una especial importancia al tratamiento de la luz y del color, especialmente de los celajes y los fenómenos atmosféricos teñidos de la luz ambarina del ocaso: «¿oh qué ansiedad la del pintor ante los magníficos espectáculos de la naturaleza! ¿Cómo reproducir, cómo fijar sus efectos fugaces? ¿Qué valen nuestros pobres medios de imitación para hacer la luz y la sombra? ¿Qué relación hay entre el blanco opaco de la paleta y las finas y delicadas claridades de la aurora o el esplendente brillo del sol en toda su majestad? Y, sin embargo, solo con el auxilio de estos colores groseros, que no son sino sombra y materia vil en comparación con la luz etérea, debemos producir los mismos efectos, las mismas impresiones que causan el sol poniente o el claro despuntar del alba. Con eso contamos para imitar hasta lo que sentimos, es decir, la fluidez, la distancia, el misterio, la luz, el encanto y la poesía...».⁵

La mirada de los pintores se posó en enclaves cercanos y accesibles, y la revolución del ferrocarril tuvo un papel sustancial en el descubrimiento de enclaves emblemáticos y naturalmente atractivos, lo que permitió, además, la movilidad geográfica de los artistas y la exploración de nuevos paisajes que captar en sus salidas al natural. De esta manera, los artistas madrileños explorarían El Pardo, la Casa de Campo, las orillas del Manzanares o la Sierra de Guadarrama, los catalanes se concentrarían principalmente en torno a las montañas de Olot, los del norte

5. Haes, Carlos, *De la pintura de Paisaje Antigua y Moderna*, 1860

se reflejarían en sus cuadros la ría de Pravia, el Nalón o los Picos de Europa y los andaluces los paisajes en torno al río Guadalquivir, Granada y la zona de Alcalá de Guadaíra (López Albert, 2008: 105-6). La trayectoria de Palau no fue muy diferente, pues se iniciaría en los paisajes más cercanos como Torrent y Valencia, y más tarde exploraría nuevos territorios como las costas catalanas, especialmente Tarragona, y las andaluzas como Cádiz, para posteriormente durante su etapa sevillana, captar los paisajes del Guadalquivir y Sierra Nevada en Granada. Esta actitud inquieta, ávida por encontrar nuevos lugares que representar será una constante en su vida artística que le llevará de Barcelona a Mallorca, de Buñol a Altea, de Xàtiva a Oropesa destacando una visión poética de las ciudades y sus monumentos, del mar y la costa del mediterráneo, pero muy especialmente en sus jardines, plasmación íntima de la poética del pintor. Como afirmaba el crítico de arte Pedro Gómez Martí en el Diario de Valencia (1923): «el estudio de Genaro Palau está donde residen sus modelos, y como este pintor nuestro es paisajista, quiere decirse que su estudio está en todas partes y no está en ninguna; está allá donde el paisaje se encuentra».⁶

A menudo, en la estética contemporánea el paisajismo pictórico bebe de la idea de que cada paisaje posee un poderoso «sentido del tiempo», una idea que narra la construcción del espacio como una imagen de la historia del lugar. Esta idea, cuyos antecedentes se remontan a Alexander Pope, en el siglo XVIII, fueron explorados por los pleinairistas y los impresionistas, que mostraron una amplia preocupación por derivar la expresión de la captación de la realidad a su condición temporal, bajo la luz diversa de cada momento del día, algo que como veremos Palau ejercitará con frecuencia (Pena, 2010 :507).

La influencia de Haes en la obra de Palau no es una cuestión técnica, pues el torrentino se abrirá a otras corrientes paisajísticas típicas del *noucentisme*, como el modernismo simbolista de Rusiñol, sino especialmente conceptual. Ambos se dedicaron a lo largo de su trayectoria artística a una prolífica y constante dedicación a la pintura de paisaje entendida como una mezcla de ciencia, técnica y poesía, una combinación que se hacía explícita en los parajes naturales que descubrían en sus excursiones por los rincones de la geografía visitada. Es evidente la importancia que Haes ejerció a través de una nueva manera de mirar e interpretar el paisaje «en generaciones enteras de pintores, herederos de sus enseñanzas, que serían en su madurez protagonistas del paisajismo de entre siglos de nuestro país» (Díez, 2004: 9). En ese sentido la figura de Palau queda todavía por desentrañar, especialmente en su doble vertiente, como artista –cuyo estudio iniciamos aquí–, y como maestro de artistas –aún por profundizar–, especialmente a través de su magisterio en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, como profesor de paisaje y, en concreto, a través de su relación más estrecha con quienes pueden considerarse como sus discípulos como Joaquín Mompó, o los iniciadores de la Juventud Artística valenciana y jóvenes artistas como Dubón o Renau.

El paisaje de Palau ofrece un recorrido por las distintas tendencias artísticas que fueron jalonando el XIX y en las que el pintor ejerce como un experimentador ávido por absorber distintas tendencias hasta hallar su propia poética. Poco a poco va abandonando los grandes lienzos de composición y su obra admite diversos formatos destinados a las exposiciones en las que presentó obra, como la Sala Parés, el Museo de Arte Moderno de Madrid, el Teatro principal o el Ateneo valenciano, en



Genaro Palau Romero (Torrent, 1866-València, 1933), *Paisaje de Sierra Nevada*. 1892. Óleo sobre lienzo, 68 x 39 cm (Colección de Arte Banco Sabadell).

6. GÓMEZ MARTÍ, Pedro. «Por esos estudios. Pintores». *Diario de Valencia*, 12-IV-1923, p. 1.

Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Cartel Feria Muestrario de València*. 1918, Litografía, 97 × 129 cm (Archivo Histórico Municipal. Ayuntamiento de València) y *Vista del puerto de València. Estudio para la Feria Muestrario de València*. Ca. 1918, Óleo sobre lienzo, 52,5 × 76 cm. (Colección particular Benlloch Baviera, València).



las que se sometió al juicio de la crítica, pero que además desarrolló como medio de subsistencia adecuándose al nuevo gusto de la clientela de la alta sociedad de la época, interesada por el nuevo gusto de la pintura de paisaje, y, lo que es más interesante, como mecanismo de estudio y composición para su obra gráfica, tanto en sus carteles como, especialmente, en sus diseños para las ilustraciones de *Blanco y Negro* y la *Semana gráfica*, en las que empleará con frecuencia sus paisajes pintados. Un buen ejemplo de ello, es su lienzo *Vista del puerto de València. Estudio para la Feria Muestrario de València* (hacia 1918), en el que muestra una panorámica del puerto de Valencia realizada desde mar adentro, con el Edificio del Reloj al fondo, y en el que se aprecia la modernización de sus diques, composición que incluiría en su gran lienzo *Feria Muestrario de València* (1918), que le serviría como modelo de composición para su *Cartel Feria Muestrario de València* (1918, Archivo Histórico Municipal. Ayuntamiento de València).

Si Carlos de Haes nos ofreció la transmisión de una grandiosidad poderosa de la Naturaleza, con un verismo sincero, simple y sereno en el que dominan las grandes panorámicas, Palau centró su atención en el espacio cercano, en la mirada concreta e íntima, a través de la que el equilibrio parte de la descripción exquisita de los matices, fruto de una observación minuciosa y atenta: huertas, alquerías, jardines interiores, calas y pequeños y bellos lugares ocupan el lugar de las composiciones de paisaje grandilocuentes. No obstante, sí que mantuvo del maestro del paisaje esa preocupación por transmitir la quietud silenciosa de una naturaleza que es representada como producto de una contemplación reposada, en la que el lirismo se sobrepone a la captación de lo real.

Pero no solo eso, el aprendizaje del estudio al aire libre conllevaba un sistema de producción artística que no solo se traducían en la obra final de gran formato, sino que, frente a la dimensión más pública del artista, los pintores del momento realizaron numerosos estudios al óleo que pintaban en sus salidas al campo, solos o acompañados de sus discípulos. Artistas como Sorolla o Pinazo realizaron magistrales apuntes breves, estudios de composición, luz y color como parte de su trabajo al aire libre. Palau como Haes realizará estos estudios junto a colegas, como Rusiñol, o junto a sus alumnos como en las excursiones colectivas realizadas como profesor de San Carlos de Valencia a Xàtiva, Serra, Portacoeli, Sancti Spiritu y Buñol⁷, muestra de su incondicional adhesión por el paisaje al natural, o acompañado de sus discípulos

⁷ Palau visitó en compañía de sus alumnos Buñol, en 1906; Sancti Spiritu, en 1913, Serra y Portacoeli, en 1921, y Xàtiva en 1923. *La Correspondencia de València*, 27-3-1906, 17-10-1913 y 18-2-1921; *Las Provincias*, 20-4-1923, 27-4-1923.



Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), Estudios de paisajes para Blanco y Negro (*Alquería, Barraca, Rincón del Parque Güell y Paisaje de Altea*). Ca. 1922, Óleo sobre tabla, 35,5 × 25 cm (Colección particular Familia Goerlich Palau).



Genaro Palau Romero
(Torrent, 1866-
València, 1933), *Marina
(Naufragio)*, Barcas
en la playa. 1885, Óleo
sobre nácar, 25 x 20 cm
(Colección Particular
Familia Goerlich Palau).



como Mompó en Altea; pero, además, guardó a lo largo de su vida, al igual que otros pintores, estas pequeñas telas y tablitas de paisaje pintadas *à plein air*. Se trata de apuntes instantáneos tomados al natural en una sola sesión, con probabilidad en sesiones de no más de una o dos horas, realizados sobre soportes diferentes como telas, cartones, tablillas o incluso caracolas. Algunas de ellas tienen la experimentación propia del luminismo sorollesco y el interés por el costumbrismo de evidente sentido literario, como *Bueyes en la playa*, *Paisaje con barracas valencianas*, *Barca en la playa* (1897) o *Velas latinas*, siendo especialmente interesantes sus apuntes cromáticos en las *Marinas sobre nácar*, en las que utiliza el tema del naufragio y las escenas marineras, propias de su juventud, en las que con evidente alarde técnico ejecuta verdaderos estudios de color a través de los que el artista experimenta con la aplicación directa del pigmento, sin dibujo previo ni estudio preparatorio, sin margen para el error ni la corrección; muestra no solo de la habilidad y destreza del pintor, sino de su temprano dominio de la composición, la perspectiva y la utilización de los colores y la captación de la luz a través de la superposición de blancos empastados que generan vibración lumínica y profundidad.

En otros de sus estudios, ya en su madurez, exploró un sentido poético de la naturaleza observada, con frecuencia escenarios triviales e intrascendentes: un recóndito rincón de la huerta, un pórtico emparrado o los jardines de una arquitectónica de tipo rural que ofrecen una visión sugerente casi de sosiego estático de la vida popular y de los lugares por los que transcurre. Pero muy especialmente sus apuntes de los jardines valencianos, como su *Estudio de Monforte para la Glorieta de los arcos* (1919), *Estudio del estanque de Monforte* (1919), su *Vista del palacio Ripalda en construcción desde el Túria* (1885), y su *Vista del Palacio Ripalda*, ofrecen estudios de color y de luz, captando con brevedad instantánea los diferentes matices del color de la naturaleza bajo la incidencia de la diferente luminosidad de las horas del día, en los que observamos al Palau más íntimo; al artista en contacto directo con la Naturaleza, sin afectación ni la artificialidad de las obras finales. En estos apuntes, el pintor contempla la naturaleza sin filtros interpuestos.

El color cobra vida a través del pincel en ejecuciones rápidas que muestran aquello que el pintor iba descubriendo en su ejercicio al natural: la luz de atardecer o del amanecer, la reverberación de la luz en el estanque y la vibración acuática, los colores matizados por la incidencia lumínica en su exploración de jardines, costas y pueblos en sus excursiones por la geografía española, pero especialmente la valen-



Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Vista del Palacio Ripalda*. Colección particular.

Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Vista del Palacio Ripalda en construcción desde el Túria*, 1885, Óleo sobre tabla, 43,5 × 34,4 cm (Colección particular Benlloch Baviera, València).



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

Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Estudio del estanque de Monforte*. Ca. 1919, Óleo sobre tabla, 23,7 × 34 cm (Colección Particular) y *Estudio de Monforte (Glorieta de los arcos)*, Óleo sobre tabla, Ca. 1919 (Colección particular).



ciana, atraído por los rincones más recónditos de los arroyuelos y ríos de Buñol, las composiciones florales de los jardines de Monforte, los caminos, senderos y veredas, en los que hallamos a un artista directo y fresco, que trabaja el color con energía y resuelve con empastes y eliminación de color, trabaja con la luz y los claroscuros, da toques de blanco puro para el luminismo buscado y centra la atención en la riqueza cromática floral que tanto le caracteriza.

Esta sinceridad de sus apuntes fue justamente alabada por la crítica. En 1925, Palau presentaba a la Exposición del Ateneo Mercantil varias obras, entre ellas varios estudios y apuntes en los que el pintor mostraba «esa intimidad que los pintores saben poner en tales obras, tan atractivas por lo mismo, y tan sinceras».⁸

De entre sus apuntes, sus estudios de Buñol, concretamente los realizados en 1906, acompañado por sus estudiantes, y los realizados posteriormente durante sus estancias veraniegas en la localidad fueron considerados como lo mejor de su producción, plasmación de «sol y vida»: «son momentos muy interesantes sorprendidos en un rincón de tan grandes bellezas como es este pueblo. Sol del mediodía es un acierto de color y de luz».⁹

En exposición individual dedicada a Genaro Palau en el Teatro Principal en 1920 se exhibieron un total de veintidós paisajes recientes realizados en diversos lugares de tierras valencianas, entre ellos, Buñol.¹⁰ Gracias a la prensa de la época sabemos que se titulaban *Sol de mediodía*, *Sol de tarde*, *Calle de la Alpujarra*, *Calle Empedrado*, *Las cuatro esquinas*, *Calle del Castillo*, junto a varias perspectivas de las ruinas del Castillo. Igualmente, en 1922 en la Sala Parés se cita la obra *la Calle del Moro*, entre otras cuya temática no es recogida.¹¹ Lo más interesante de estas composiciones es el interés del pintor por la experimentación con la luz y sus variaciones cromáticas, centrado en la captación de la luminosidad a las diferentes horas del día, cuestión que se había convertido en una prioridad de los artistas del *plein air*. Una preocupación por la luz que será una constante, igualmente, en sus obras dedicadas a los jardines de Monforte, en las que las formas domesticadas de la naturaleza urbana, celosamente guardada para ser descubierta por el viandante, son captadas bajo la luz diferente de la mañana, el mediodía y el ocaso. Estas preocupaciones por la representación de las formas y el color habían sido recurrentes durante las experimentaciones impresionistas, especialmente en Monet. No obstante, en el caso de Palau no se trata de la aplicación de la ley científica de la división de colores del impresionismo, ni de la pincelada fragmentada en miles de breves toques de color, sino que prima el significado simbólico del color y de la forma representada en el que las formas se dibujan lumínicamente acorde a la intensidad lumínica proyectada, que lo acerca a las experimentaciones de los luministas del momento, en ocasiones con carácter analítico como en los estudios de Buñol, o con carácter simbólico y poético de la luz reflejada como en sus melancólicas vistas de los jardines de Monforte, en los que la estética de Rusiñol, pintor del modernismo y el simbolismo, se deja notar.

Entre ermitas y calvarios: el paisaje de Genaro Palau y el simbolismo

En el ámbito valenciano la primera noticia sobre la enseñanza de la pintura de paisaje del natural en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos no se produce hasta 1872 (Bonet, 1989), momento en el que se inicia la práctica de salir, a partir del mes de mayo, para pintar jardines o paisajes cercanos, preferiblemente los alrededores de Valencia

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

9. *El Pueblo*, 4 de marzo de 1920, p. 2, en el que hace referencia a la exposición individual organizada en el Teatro principal de Valencia.

10. *La Correspondencia de Valencia*, 2-3-1920.

11. Buñol fue uno de los parajes más representados por Palau, además de estas obras y las dedicadas a sus parajes naturales como la Silla del Papa o el río Juanes y el río Buñol, Palau realizó varias vistas para el semanario *Blanco y Negro*, a partir de 1922: *Una Calle de Buñol* (nº 1.612, 9 de abril de 1922), una de sus primeras composiciones junto a la vista de *El Castillo de Buñol* (nº 1.611, 2 de abril 1922), una *Pintoresca calle de Buñol* (nº 1.637, 1 octubre de 1922), *Alrededores de Buñol* (nº 1.650, 31 diciembre de 1922), en la que destaca la vista panorámica hacia el castillo, y paisajes naturales como *Un rincón del río Juanes* (nº 1630, 13 agosto 1922), y la *Cueva de las Palomas* (n. 1647, 10 de diciembre de 1922).



Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Mujeres en la Cuesta del Castillo de Buñol*. Ca. 1920, Óleo sobre lienzo, 52,5 × 67 cm (Colección particular Benlloch Baviera, València) y «*Pintoresca calle de Buñol*», *Blanco y Negro* (núm n^o 1.637), 1 octubre de 1922.

o las montañas valencianas accesibles a través del ferrocarril -Sagunto, Castellón, Benicassim, Oropesa, Buñol, Utiel, Xàtiva, etc., en el caso de Palau-. No obstante, es posible que esta práctica se desarrollase anteriormente por artistas y profesores como Rafael Montesinos Ramiro y posteriormente Gonzalo Salvá Simbor, artista que había estado en contacto con la Escuela de Barbizon y animaba constantemente a sus discípulos a la pintura al aire libre, adaptando las fórmulas que Haes había implantado en la de San Fernando: buscar la belleza en cada fragmento del paisaje, analizando los detalles y cuidando la composición (López Albert, 2008 : 106), sistema que años más tarde Palau imitaría con sus alumnos, explorando parajes como Xàtiva o Buñol.

La pintura de paisaje española había irrumpido tardíamente, respecto a otros países europeos. Mientras que en Francia el premio de paisaje histórico se creaba en 1817, la primera cátedra de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando era formada en 1844, siendo su primer profesor el pintor Jenaro Pérez Villaamil, romántico tardío y de tonos orientalistas (Arias Anglés, 1980). La llegada de Haes supuso un fuerte revulsivo, al introducir una nueva manera de ver y experimentar el paisaje, aunque su realismo no mostraba la radicalidad técnica ni teórica de los pintores de la escuela de Barbizon. Como hemos visto, Haes aprendió las nuevas técnicas del realismo de manos de un moderado Quineaux, lo que supuso la introducción de un realismo novedoso en el ambiente español, pero cargado de resabios idealizadores academicistas, aunque pronto evolucionaría hacia un interés por la captación de los elementos geológicos que integraría en sus paisajes como en *Los Picos de Europa*, el *Monasterio de Piedra*, etc., preocupado por la peculiaridad de las formas terráqueas o los roquedos de cierta peculiaridad geológica, cercana a la manera de representar el paisaje, centrando la atención en un detalle concreto y no el paisaje abierto, al modo de lo que habían experimentado los prerrafaelistas ingleses.

Los paisajes de Palau como *Sierra Nevada* (1892), o su *Cortijo sevillano*, realizados durante su estancia andaluza, siguen los preceptos del paisajismo naturalista. En el primero de los lienzos, el protagonismo viene definido por el árbol situado en el término medio de la composición. Su posición lateral marca la oblicuidad del camino que serpentea hasta perderse entre muros y matorrales que dirigen nuestra mirada a un caserío ubicado en el centro de la composición, mientras al fondo, diluidas, se hallan las montañas de Sierra Nevada, en una visión muy diferente a la que, años más tarde Sorolla muestra en 1902, en su *Sierra Nevada en Invierno*

Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Cortijo sevillano*. 1894-1897, Óleo sobre lienzo, 56 x 82 cm (Colección particular Benlloch Baviera, València) y *Albambra en Otoño*, Hacia 1897 (en comercio).

Sorolla. *Sierra Nevada en Otoño* (1910, Museo Sorolla).



y su *Sierra Nevada en otoño* (1910, Museo Sorolla), de pincelada más suelta y color empastado.

Bien diferente es su imagen del cortijo sevillano, en el que muestra su predilección por paisajes más íntimos y cotidianos; lugares sugerentes, recónditos, descubiertos e inmortalizados por los pinceles del artista que capta con maestría la naturaleza que a menudo envuelve la escena y que se abre a la nota arquitectónica, de un mundo rural que es representado con una entonación entre nostálgica y melancólica, más que realista sin más. En estas composiciones en las que la nota poética se acentuaba, Palau se hacía eco de la mirada idealista que Haes proyectaba en sus paisajes a través del uso de la luz y el color: «El pintor de paisaje, dicen, solo debe ser colorista. Convengo en que no puede dejar de serlo, porque el color es el principal medio de que la naturaleza se vale para llegar por los sentidos al alma; porque él es quien da al paisaje expresión y poesía. Pero ¿basta esa cualidad para

crear un buen paisajista? Y la forma, ¿no ha de contarse para nada? El descuido de la forma es tan funesto al paisaje como a la figura; si no crea defectos marcados, priva de grandes bellezas».¹²

Este realismo moderado o razonado, preñado de componentes idealistas, es el que Genaro Palau desarrolló en el programa que presentó a la plaza de profesor de *Paisaje elemental* en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la que compitió con artistas como José Navarro Llorens, Enrique Saborit, Bartolomé Soriano Marco, José Vilar, Andrés Gras, Ferrer Calatayud, Julio Peris Brell, Antonio Vila, José Genovés, Vicente Borrás Abella, Constantino Gómez Salvador y Enrique Blay. En su ejercicio, Genaro Palau defendía la pintura de paisaje asociada al ideal, al defender que «una de las partes que constituyen el bello arte de la pintura [...]. Su importancia es conocida, su estudio extensísimo dado al sublime fin que el arte se propone para que lleguen al alma las bellezas de la naturaleza por medio del dibujo y el color». Con ello defendía el proceso de aprendizaje y práctica del paisaje desde sus más elementales rudimentos, como es el dibujo –la forma y composición- antes de enfrentarse al natural: «Tratándose pues de la asignatura de paisaje elemental, que vienen a ser los preliminares del dibujo, es necesario trazar un camino fácil para su estudio, a fin de que el alumno pueda sin fatiga llegar ha [a] comprender una parte tan esencial como es la del dibujo en el paisaje».¹³

Estas formas idealistas, son empleadas, igualmente, por Palau en sus interesantes composiciones alegóricas realizadas para los casinos de Torrent. En ellas las formas simbolistas, casi modernistas, en la utilización de telas, ropajes, juegos florales, amorcillos, etc., recuerdan a las composiciones realizadas por Emilio Sala para los techos del Café Fomos y de la Cantina Americana, en los que representa idéntica temática alegórica entre la tradición y la modernidad, como en su *Alegoría de la música*, la *Alegoría de las letras* (MUBAG), y otras; así como a las de Antonio Cortina, conservadas en el Ateneo valenciano, en las que destaca un esteticismo del dibujo y las composiciones en las que la idealización cohabita con el realismo de la modernidad.

Estas mismas consideraciones, la permanente pulsión entre lo natural y lo ideal, vuelven a ponerse de relieve en los paisajes, que al óleo o en pequeños apuntes o estudios sobre tabla, realizaría en Buñol o en Altea. Las composiciones en diagonal, en las que el camino avanza entre arboledas será recurrente en composiciones como *Camino entre arboledas* o *Camino del Cap Negret de Altea*, en los que Palau plasma su particular visión del paisaje como resultado de su continuo deambular por la huerta y los campos de la geografía valenciana, que envuelve de idílica e intencionada tranquilidad: paisajes desnudos, solitarios o en los que la figura humana se integra casi como anécdota.

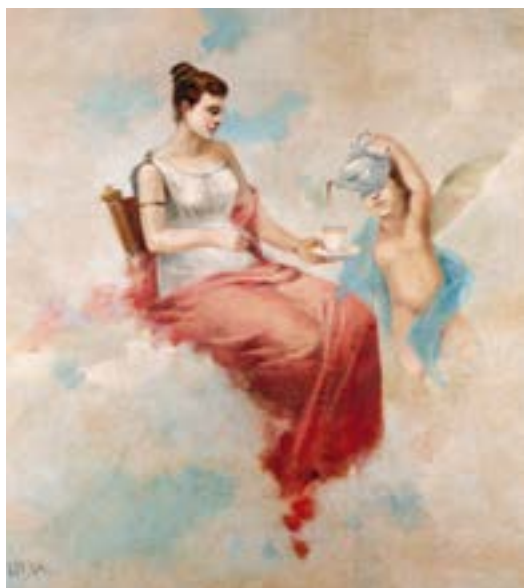
Son paisajes de un romanticismo que enlaza con un simbolismo expresivo en la manera de mirar. Con frecuencia la luz ambarina y tenue que envuelve brumosa las formas naturales se recrea sobre los paisajes como en la *Silla del Papa de Buñol*, o atiende a las formas geológicas peculiares de las rocas en el cauce del *Río Juanes*, en el que destaca una mirada moderna, casi fotográfica en la forma de concentrar la visión en el detalle y no en la amplitud paisajística.

12. Haes, Carlos, *De la pintura de Paisaje Antigua y Moderna*, 1860.

13. 1891, junio 27. Valencia. Constitución definitiva del tribunal de oposiciones a la cátedra libre de paisaje [paisaje] elemental en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, *Museo / Academia / Escuela de Bellas Artes (pintura)*, 83-B/1/37.

Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *La dansa*. 1901, Óleo sobre lienzo, 139 x 139 cm (Colección de Arte Banco Sabadell) y *Musa tomando café*. 1892, Óleo sobre lienzo, 156 x 140 cm (Colección particular Benlloch Baviera, València).

Emilio Sala Francés [Alcoy, 1850 – Madrid, 1910], *Alegoría de la Música*. Óleo sobre lienzo, 180,5 x 216 cm (Mubag).



Estas representaciones se hacían eco de la difusión del pensamiento positivista, que, a mediados del siglo XIX, a través del realismo naturalista propagó la concepción del paisaje como reflejo de una realidad geográfica que definía y condicionaba la identidad de sus habitantes. Estos constructos pictóricos fueron desarrollados por los discípulos de Haes, y se habían alimentado del espíritu más crítico alimentado por la revolución de 1868, en el marco de la decadencia colonial



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) y *Camino entre arboledas*, principios siglo XX, Óleo sobre tabla, 38 x 27,5 cm (Colección Particular).

Detalle.



y de un regeneracionismo –una nueva ética y una nueva estética- para una España moderna y regenerada (Pena, 2010 :514).

En el ámbito catalán el paisaje realista de Martí Alsina, la Escuela de Olot o el Cercle de Sant Lluc generaron una nueva forma de enfrentarse al paisaje como símbolo nacional y expresión melancólica de un tiempo perdido, mientras que en el ámbito castellano el sentido estético de la meseta peninsular se conformó como uno de las más representativos, tan solo rivalizando con la sensualidad luminista del mediterraneísmo de Sorolla y sus seguidores.

El texto *Paisaje* de Giner de los Ríos (1885) supuso una de las lecturas fundamentales para los paisajistas de finales del XIX, un canto a las cualidades geográficas peninsulares, a sus llanuras, montañas, sierras, etc. Nuevos escenarios en los que la modernidad estética hallaba una belleza moral y espiritual, superior a la sensualidad de otros paisajes. Esta mirada de la Institución Libre de Enseñanza, que combinaba el análisis científico o geográfico de la naturaleza con una visión heredera del romanticismo y el krausismo, otorgaba un alto valor educativo a la naturaleza, capaz de ennoblecer la vida humana a través del esteticismo de la contemplación del paisaje.

Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Río Buñol*. Ca. 1920, Óleo sobre lienzo, 65 x 55 cm (Colección particular Benlloch Baviera, València) y *Río Juanes*. Ca. 1920, Óleo sobre lienzo, 56 x 43 cm. (Colección particular Benlloch Baviera, València).

Detalle.



Esta mirada dual de la naturaleza fue habitual entre los primeros paisajistas de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, como Rafael Monleón, Muñoz Degrain, Javier Juste, Salvá Simbor, Rafael Montesinos Ausina, José María Vilar Torres, Francisco Jesús Reguera, Ramón Stolz o Salvador Ferrer Calatayud, siendo su introductor Rafael Montesinos Ramiro, quien aunque no fue profesor de la asignatura de Perspectiva y Paisaje, fue uno de los primeros en transmitir a sus alumnos el contacto con el natural, abriendo un nuevo camino a la pintura de paisaje, a la que se añadiría el contacto de los artistas valencianos con la escuela de Carlos Haes y con la escuela de Barbizon. Uno de los primeros artistas en realizar excursiones

para pintar al aire libre fue Salvador Abril, quien en sus anotaciones *Recuerdos de mis excursiones* (1915) recogía sus andaduras por la costa de Jávea, su convivencia con los pescadores y gentes del lugar y la descripción de paisajes con cierta ansia detallista y entusiasmo ávido. Sorolla, Palau, Rusiñol y otros tantos aparecen a menudo retratados en fotografías, o en lienzos, pintando al natural. La búsqueda de paisajes emblemáticos en Valencia centró primero la mirada en la Huerta y en la Albufera, pero pronto la montaña adquirió fuerza gracias al regeneracionismo, en el sentido que la ILE otorgaba a la naturaleza. Sierras, Valles, desfiladeros, barrancos o cascadas se convirtieron en los protagonistas de las obras, junto a lugares emblemáticos por su sacralidad. Entre estos últimos la Valldigna, Aigües Vives, la Murta, Portacoeli o el monasterio de Sancto-Spiritu en Gilet serán los lugares escogidos por los pintores: naturaleza y arquitectura serán los primeros elementos presentes en el género de paisaje, hasta tal punto que «dicha temática llegó a convertirse en una especie de bautismo de sangre para cualquier artista valenciano que se preciase» (López Albert, 2008 : 107).

Lugares apartados de los núcleos de población, ubicados entre profusa vegetación o en lo elevado de orografías espectaculares, que comunicaban tranquilidad y recogimiento -a menudo parajes asociados a peregrinajes, orígenes medievales o de edad moderna-, de fuerte carácter identitario e histórico, eran mostrados bajo la quietud de una atmósfera de sosiego y calma que tiñe de fuerte espiritualidad a la naturaleza representada. Si Rafael Montesinos Ramiro había representado en varias ocasiones el paisaje y arquitectura del monasterio de la Murta, Muñoz Degrain se fijaba en la *Sierra de las Agujas tomada desde la loma de Cavall Bernat* (Museo de Bellas Artes de Murcia, 1864) con la fidelidad geológica de Haes; Rafael Monleón Torres lo hacía respecto al barranco de la Murta, y Rafael Montesinos Ausina del Valle de Corbera y del Valle de la Murta. Javier Juste, quien fue amigo y maestro de Palau en su juventud, eligió igualmente la Murta, paisaje que junto al Convento del Sancti Spiritu le valió la medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884, al igual que José Vilar Torres. Otro tanto sucede con los parajes aledaños a la cartuja de Portacoeli -frecuentes en las pinturas de Francisco Jesús Reguera, Ramón Stolz Seguí, Constantino Gómez, Ortiz Gamundi y el escasamente conocido Salvador Ferrer Calatayud, quien pintó en los alrededores de Serra hacia 1897, etc.-, y con el conjunto paisajístico que rodea el Convento del Sancti-Spiritu, descrito por los pinceles de Javier Juste, de Vilar Torres o de Enrique Saborit Arosa.

Como profesor de perspectiva y paisaje, -primero, a partir de 1901, luego como auxiliar de la cátedra de Paisaje como sustituto personal de la clase de Paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, y, más tarde, como Perspectiva lineal y paisaje, a partir de 1923 tras la muerte de Gonzalo Salvá-, Palau recogió esta tendencia en la enseñanza artística, favoreciendo la salida de los alumnos fuera del aula y fomentando el estudio del paisaje al natural. Precisamente los lugares escogidos por Palau en sus excursiones con los estudiantes fueron Buñol, en 1906; Sancti Spiritu, en 1913, Serra y Portacoeli, en 1921, y Xàtiva en 1923, y a partir de esa fecha era frecuente que, durante los veranos, pasase, además, largos estadios junto a sus alumnos en Altea, concretamente en la casa que su discípulo Mompó tenía en la localidad. Las primeras obras de Palau se insertan en esta corriente del paisaje emblemático.

Para el Casino de la calle Sagra pintó dos paisajes emblemáticos:



Genaro Palau Romero
(Torrent, 1866- València,
1933), *Ermita de Sant
Gregori*. 1892, Óleo sobre
lienzo, 163 x 65 cm
(Colección de Arte Banco
Sabadell).

Detalle.



torrentinos: *La ermita de Sant Gregori* y *El convento de Monte-Sión* (1892), en los que recoge esta tendencia de unir arquitectura sagrada y paisaje, aunque matizado por la luz envolvente dorada del atardecer y la quietud de las formas. La soledad del paraje está cercana a las experiencias de la escuela de Barbizon o incluso a las ambarinas ambientaciones de los paisajes de Vayreda y de la Escuela de Olot, en los que la luz adquiere una visualidad atmosférica envolvente que difumina las formas y las llena de una poética ambientación. Una atmósfera brumosa que cohabita próxima a las enseñanzas de su maestro Juste y al color matizado, tenue y simbólico de Muñoz Degrain, especialmente presente en los matices lumínicos entre ocre, anaranjados y rosáceos.

Este interés por la representación de paisajes fundacionales, en los que destacan las arquitecturas religiosas medievales, -calvarios, conventos, ermitas-,



Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Cipreses de Sagunto*. Ca. 1930, Óleo sobre tabla, 82 x 57 cm (Colección particular Benlloch Baviera, València).

«Un rincón de Sagunto», *Blanco y Negro*, núm. 1.613 (16 de abril de 1922).



Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Chalet de Torrent* (Jardín de San Onofre con vista del Calvario Alto). 1922, Óleo sobre lienzo, 96 x 73 cm (Colección de Arte Banco Sabadell).

Portada de Blanco y Negro, Jardín de San Onofre, núm. 1.719 (27 abril 1924).

construidas en lugares retirados pero próximos a las poblaciones y de naturaleza estéticamente sublime, se erige en conformador de una identidad visual a través de la que el paisaje se constituía en receptáculo de la historicidad de la población, en ocasiones, incluso fundacional. Esta identidad construida a través del paisaje es mostrada por Palau en su *Vista del Calvario Alto de Xàtiva desde el Jardín de San Onofre* y en su *Vista de Xàtiva desde la subida de la polaca* (1922), en la que se vislumbra la ermita del Puig. Estos paisajes son muestra de la preocupación de Palau por unir paisaje y sacralidad, en los que los monumentos adquieren un especial y simbólico protagonismo. Por esas mismas fechas, representó, también, la ermita de

Genaro Palau Romero
(Torrent, 1866- València,
1933), *Alrededores de
Xàtiva o Vista de Játiva*.
1924, 112 x 86,6 cm,
Óleo sobre lienzo
(Museu de Xàtiva).

Portada de Blanco y Negro,
Vista de Játiva, núm. 1.727
(22 de junio de 1924).

Genaro Palau Romero
(Torrent, 1866-
València, 1933), *Vista
de Peñíscola*. Ca. 1920
Óleo sobre lienzo, 90
x 60 cm (Colección
particular Benlloch
Baviera, València).



la Virgen de la Ermitana en su *Vista de Peñíscola* y, hacia 1930, lo hacía con la Ermita de la Soledad del *Calvario de Sagunt*, y muy especialmente con su ilustración *Un rincón de Sagunto* para la revista *Blanco y Negro* (16 de abril de 1922, núm. 1.613).

De estos mismos lugares Rusiñol nos dejó uno de sus mejores lienzos, el *Calvario de Torrent* (1901), en el que centra la mirada sobre el espacio abierto del calvario, enmarcado por muros enmarcados y casilicios, cuya blancura contrasta con las figuras negras de las mujeres que se adentran en el espacio, cuya verticalidad simbólicamente se refuerza con la presencia erguida de los cipreses, muy similar a su otra obra dedicada a los calvarios valencianos: *El Calvario de Sagunto* (MNBA, 1910). En esta obra domina la poética de la quietud, el silencio y el recogimiento; elementos comunes entre ambos autores: paisajes solitarios e intimistas. Un rincón de los jardines de Monforte, un emparrado de una alquería en Altea, una alberca o un



Genaro Palau Romero
(Torrent, 1866- València,
1933), *Alrededores de
Xàtiva o Vista de Játiva*.
1924, 112 × 86,6 cm,
Óleo sobre lienzo
(Museu de Xàtiva).
Detalle

jardín ofrecen una visión apacible de la naturaleza, de los que emana cierta carga emotiva y melancólica, reveladora de la sensibilidad del artista. Una tendencia que será mantenida por otros artistas valencianos del momento, como muestra el lienzo *Paisaje de Torrent: La Ermita* (hacia 1917, Museo de Bellas Artes de Valencia), de Antonio Esteve, o los *Calvarios* (hacia 1920, colección particular) de José Guiteras de Soto, y la *Ermita de Moncada* (hacia 1910, colección particular) de Enrique Cuñat.

Por último, la frecuencia con la que los artistas simbolistas y modernistas catalanes representaron estos mismos lugares del paisaje valenciano hace que debamos, al menos, plantearnos que el contacto de Palau con la órbita de Rusiñol pudo producirse mucho antes de su colaboración en los jardines de Monforte (1919). Ciertamente, en 1903 el catalán José Nogué, pintaba el *Calvario de Sagunto* (Museu d'Art Modern de Tarragona), desde un ángulo muy similar al mostrado en la obra de Palau y con una composición semejante, aunque el tratamiento de la luz del atardecer es algo diferente, más próxima a la ambientación atmosférica crepuscular que Palau emplea en sus obras torrentinas, época por la que Rusiñol pintaba calvarios y ermitas de la geografía valenciana con su peculiar construcción simbólica del silencio y del recogimiento espiritual que estos lugares evocaban.¹⁴

14. Las visitas a Sagunto eran frecuentes, los profesores de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia solían realizar juntos a sus alumnos excursiones en las que visitaban la localidad, sus ruinas y sus paisajes, tal y como muestran la serie de fotografías en las que, hacia 1920, José Benlliure aparece retratado con sus alumnos junto a los vestigios romanos.

José Guiteras de Soto
Calvarios (hacia 1920,
colección particular).

Enrique Cuñat, *Ermita
de Moncada* (hacia 1910,
colección particular).

José Nogué, pintaba
el *Calvario de Sagunto*
(Museu d'Art Modern
de Tarragona).

Santiago Rusiñol,
*Calvario en Sagunto a la
caída de la tarde*, 1901.



Calma y quietud. Tormenta y naufragio: dos estéticas, dos aprendizajes

Aunque Haes se había acercado al marinismo en obras como *Rompientes de olas*, -en la que representaba un mar revuelto cuyas olas golpean la superficie rocosa de la costa de Lequeito¹⁵ y el perfil del litoral se va diluyendo entre la masa nubosa de un cielo tormentoso (Gutiérrez, 2004: 224)-; como en sus representaciones de la bajamar en Guethary, o como en la melancolía expresada en el naufragio de su *Restos de naufragio (San Juan de Luz)* (1883, Museo del Prado), el marinismo valenciano posee una estrecha deuda con la técnica introducida por Rafael Monleón Torres. El pintor valenciano había marchado, junto a Muñoz Degraín, a Madrid con el fin de asistir a las clases de Carlos de Haes y había viajado a París a estudiar las obras del Louvre y a los pintores de la escuela de Barbizon, periplo que le llevará, en 1866, a marchar a Brujas en donde se especializó en el género de las marinas en las clases del marinista Paul Jean Clays. Allí se interesó por estudiar y tomar apuntes de buques y embarcaciones de todo país y época, dejando huella profunda en su manera de interpretar el paisaje marino y la historia de la construcción naval.

Clays mostraba una factura que rompía con las marinas convencionales y artificiales de su maestro Théodore Gudin y se acercó a una interpretación sincera de la naturaleza al recrearse en la vida pacífica de los ríos, el movimiento de los puertos, las atmósferas límpidas, el peso de las aguas y la transparencia de los horizontes

¹⁵ Jaime Morera había triunfado con su *Mar Cantábrico* (Museo del Prado), imitando el recurso del rompiente de ola que Haes introduce como elemento compositivo.



Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Marina*. Hacia 1885 (colección particular).

Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Naufragio*. Hacia 1885 (en comercio).



húmedos, nubosos y tormentosos, atravesados por una luz que iluminaba el cielo como una gema. Una tendencia que observamos en las marinas de Javier Juste y en los lienzos de Palau: la *Costa de Tarragona* (1886), *Mujeres en la orilla* (1885), *Vistas de Cádiz* (hacia 1893) y el *Puente de Triana* (1894). En ellos hallamos los ecos de la pintura de marinas que triunfaban en la época, como *En alta mar o A la deriva* de Salvador Abril y Blasco, (1887, Museo Nacional del Prado, depósito en el Museo de Bellas Artes de Valencia San Pío V), *Epílogo* de Eliseo Meifrén Roig (Museo Nacional del Prado, depósito en el Museo de Pontevedra), o *Nuevo peligro* José Fernández Alvarado (1897, Museo Nacional del Prado, depósito en el Ayuntamiento de Irún), incluso en las frecuentes de Pedro Ferrer Calatayud como *Salvamento del naufrago*. Pero, muy

Eliseo Meifrén Roig,
Epílogo (Museo Nacional
del Prado, depósito en el
Museo de Pontevedra.

Salvador Abril y Blasco,
En alta mar o A la deriva
de (1887, Museo Nacional
del Prado, depósito en el
Museo de Bellas Artes de
Valencia San Pío V).



especialmente, la deuda de Palau será con su maestro Javier Juste, quien obtuvo en la Exposición Nacional de 1884 la segunda medalla con una de sus primeras marinas, *El puerto de Valencia en un día de Levante*. La crítica artística se mostraba optimista ante la nutrida escuela marinista valenciana: «debemos envanecernos de que haya en Valencia tan buenos marinistas: Monleón tiene una gran reputación en España y es conocido fuera de ella; Juste, aunque no tan extendida fama, tiene ya acreditado su mérito, y hace poco hemos hablado de los jóvenes artistas señores Abril y Sorolla, que con extraordinaria precocidad se distinguen en este difícil género».¹⁶

Este gusto por marinas de mares tempestuosos y embravecidos, así como por colores grises y tonos oscuros fueron frecuentes en la época, junto a playas en calma, puertos y atardeceres en el litoral. Aunque las de mayor aceptación fueron las primeras, especialmente en el caso de Juste al que se admiraba por sus naufragios de cielos tormentosos y tonos grisáceos, como el mostrado en escaparate de la calle Zaragoza, en 1882, cuyas «aguas rompen fuertemente contra los peñascos de un islote, donde se levanta un faro, y en segundo término un buque es agitado bravamente por las encrespadas olas».¹⁷

16. *Mercantil valenciano*, 12 septiembre de 1880, p. 2.

17. *Mercantil valenciano*, 29 enero 1882, p. 2



Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Naufragio*. 1891, Óleo sobre lienzo, 77,5 x 121 cm (Colección Manuel Segarra Izquierdo) y *Marina*. 1889, Óleo sobre lienzo, 27 x 37 cm (Colección particular Benlloch Baviera, València).



Javier Juste Cerveró (1856-1899), *Naufragio*. Finales siglo XIX, Óleo sobre lienzo (Colección particular Benlloch Baviera, València).

Detalle.



José Navarro Llorens,
Amenaza de naufragio.
1894, (Museo Thyssen
Málaga) © Colección
Carmen Thyssen-
Bornemisza.



Esta estética será dominante entre las primeras marinas de Palau como en su *Naufragio* (1891) y en su *Marina* (1889), en las que el artista, como otros de la época, se dejaba subyugar «por mostrar puertos y faros, los mares embravecidos, tempestades, la calma chicha, el agua y sus transparencias» (Pérez Rojas, 1998 :60). Su *Naufragio* (1891) se inserta en la línea de temas dramáticos relacionados con las tormentas marítimas que fueron frecuentes en la década de 1890. Concretamente a la Exposición Nacional de 1895, José Navarro Llorens presentaba su gran lienzo *Amenaza de naufragio* (1894, Museo Thyssen Málaga), con el que obtuvo una medalla honorífica; Sorolla obtenía la primera medalla con ¡Aún dicen que el pescado es caro!, y la medalla de segunda clase fue a parar a Primitivo Álvarez con *Víctimas del mar* y a Luis Bertodano con *La nieta del marinero*. De hecho, será con este género con el que Palau obtendrá sus primeros reconocimientos, como hemos visto en los capítulos anteriores.

No obstante, la obra de Palau refleja una modernidad que trasciende los planteamientos del marinismo valenciano y lo pone en relación con el *Naufragio* de Juste, en el que hace presencia el interés por los fenómenos atmosféricos y una peculiar perspectiva concéntrica o espiral que era habitual en el romanticismo pictórico inglés, concretamente en la obra de tormentas y naufragios de William Turner. Todo parece indicar que hacia 1882 Javier Juste marchó a Londres¹⁸ y allí entró en contacto con el marismo inglés y su interés por los naufragios bajo una estética cercana a la filosofía de lo sublime que ponía el acento en la captación de los fenómenos atmosféricos efímeros y el interés por representar la lluvia, la tormenta o el mar embravecido, llegando incluso a desdibujar las formas subyacentes bajo la cortina del fenómeno tempestuoso. Igualmente, en la obra de Juste destaca la utilización de la perspectiva concéntrica, la experimentación de técnicas mixtas, así como la técnica de arañar y raspar la superficie pictórica para generar un mayor abanico de efectos

18. Ese mismo año, el *Mercantil valenciano*, 28 julio 1882, p. 2, daba noticia de una pintura de una maja sobre un sillón al aire libre, y se anunciaba que «será llevada según nuestras noticias a Londres».



Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Vista del Guadalquivir*, 1894. Óleo sobre lienzo, 113 x 155 x 7 cm (Colección María Esperanza Segarra Izquierdo); *Torre del Oro* (Sevilla). 1894, Óleo sobre lienzo, 68 x 44 cm (Colección de Arte Banco Sabadell), y *Vista del Guadalquivir*. 1894, Óleo sobre lienzo, 68 x 44 cm (Colección de Arte Banco Sabadell).



Detalles

David Roberts, *La Torre del Oro* (1833, óleo sobre tabla, Museo del Prado).



pictóricos y lumínicos y ahondar en la capacidad expresiva del color. De hecho, Juste, como hiciera Turner, utiliza sus propias manos para obtener los efectos atmosféricos que acompañan la tempestad -la huella de sus dedos es visible en el acto moldear el dinamismo imparabile de la tormenta-. El humo de sus barcos de vapor parece confundirse con las tonalidades oscuras, grisáceas de la tormenta, generando un efecto lumínico que recuerda al efecto causado por Turner en su obra *El Temerario remolcado a su último ataque* (National Gallery, Londres, 1838), así como es evidente el interés por las formas de los modernos buques a vapor enfrentados como símbolo del progreso del hombre a la fuerza indómita de la naturaleza.

De Turner es igualmente prestado el juego planteado entre lo viejo y lo nuevo que se observa en los detalles navales dispuestos por Genaro Palau en sus diversas *Vistas del Guadalquivir*, realizadas durante su periodo sevillano, a partir de 1894. En ellas, la ciudad y los barcos actúan como anécdotas que marcan una narrativa que, con el anecdotismo de las figuras de primer plano, singularizan el lugar representado. El protagonismo de los barcos a vapor y de las velas y de los grandes hitos monumentales de Sevilla como la Torre del Oro y al fondo la Giralda muestran un conocimiento amplio, posiblemente adquirido en su estancia en la ciudad, de las vistas del romanticismo sevillano de Domínguez Bécquer, Pérez Villaamil, Emilio Ocón y Rivas y, muy especialmente, de David Roberts y Manuel Barrón.

En sus vistas las pequeñas barcas, modestas, compiten en el tráfico fluvial con los veleros clásicos - incluso llegamos a vislumbrar una carabela o barco de vela- y los barcos de desnudos mástiles junto a los de chimeneas al vapor, ejemplo de la modernidad. En alguna de sus vistas anteriores había narrado la contradicción entre lo antiguo y lo moderno yuxtaponiendo la modernidad del famoso puente de Triana o de Isabel II, uno de los puentes de hierro más antiguos, y las formas de la ciudad

Manuel Barrón y Carrillo,
Vista del Guadalquivir. 1854.
© Colección Carmen
Thyssen-Bornemisza en
préstamo gratuito al
Museo Carmen Thyssen
Málaga.



ancestral y sus gentes. Este interés por la representación del puerto de Sevilla y la llegada de la modernidad, protagonizada a través de los vapores que recorrían el lecho fluvial, fue un tema recurrente en la época como las obras de Adolfo Giráldez Peñalver, como su *Puerto de Sevilla* (Museo Thyssen de Málaga), y fueron frecuentes en Guillermo Gómez Gil a través de sus vistas del puerto de Málaga (Moreno, 2014).

El fastuoso pasado árabe de Sevilla y su carácter cosmopolita y exótico fueron objeto de especial atención por parte de numerosos escritores y artistas extranjeros que reflejaron sus monumentos y el pintoresquismo de sus gentes. Uno de los más significativos fue David Roberts (1796-1864), pintor romántico británico que entre 1832 y 1833 visitó España, en su viaje hacia Tánger, y plasmó una visión romántica, exótica y pintoresca de Andalucía, como muestra su paisaje de *El Guadalquivir y la Torre del Oro* (Museo del Prado), cuya luz tenue del amanecer, la quietud de las aguas y el ambiente brumoso son aspectos que encontramos en las obras de la serie sevillana de Palau.

Roberts fue una figura sustancial. A través de sus cuadros, litografías y acuarelas, - que publicó en forma de grabados y litografías con el nombre de *Picturesque Sketches in Spain During the Years 1832 y 1833*- supo captar la esencia de lugares ya de por sí evocadores, que realzaba mediante alteraciones en la escala, y dejó una notable huella en paisajistas españoles como Jenaro Pérez Villaamil, o en franceses como Gustave Doré. Su huella es palpable en la obra romántica de los paisajistas andaluces como Manuel Barrón y Carrillo, quien en su *Vista del Guadalquivir* muestra un encuadre semejante a la vista de Roberts de la ciudad hispalense con el cauce del río Guadalquivir en primer plano. Una vista monumental, tomada desde el sur, desde una posición cercana a la Punta del Verde, a la altura de los alrededores del paseo de las Delicias de Arjona y que como apuntó Fernández Lacomba (2014) obedece a la primera visión que de la ciudad de Sevilla tenían los viajeros extranjeros

a su llegada a la ciudad: «en especial los viajeros de época romántica –que- por lo general llegados a la ciudad en barco, remontando el cauce desde Cádiz –obtenían- una visión inesperada e impresionante, y que de hecho permaneció grabada en la memoria de muchos visitantes».

De hecho, Barrón realizó, como lo haría décadas después Palau, varias vistas que respondían a diferentes encuadres del Guadalquivir, versiones diferentes tomadas desde distintos tramos y lugares pintorescos del río, teniendo como telón de fondo la Torre del Oro y el Guadalquivir. Se trata de vistas descriptivas y un tanto escenográficas iluminadas por la luz del ocaso que desdibuja el perfil de la ciudad y hace despuntar las elevadas torres sobre el horizonte. En la obra de Barrón, los detalles como el puerto y la presencia de navíos de rueda a vapor, como símbolo de la incipiente revolución industrial, son epítomes que Palau recogerá en sus obras durante su aprendizaje sevillano. Un significativo contrapunto a la modernidad y al progreso simbolizados por el barco a vapor. Este contraste entre la máquina y la barca tradicional representa dos mundos que se contraponen y conviven y que, salvando las diferencias, era una temática con idénticos elementos William Turner mostró en su emblemático *Lluvia, vapor y velocidad*. No hemos de olvidar que Roberts conoció a Turner y que con frecuencia utilizó composiciones y materialidades semejantes. Así, el conocimiento de la pintura de Turner llega a Palau a través de Juste y a través del conocimiento de la pintura de David Roberts.

En su *Vista de la Torre del Oro*, Palau se acerca a la obra de David Roberts, *El Guadalquivir y la Torre del Oro* (1833, Museo del Prado), en la que se recogen elementos propios del paisajismo romántico evocado, como en el tratamiento de la luz, la atmósfera brumosa y envolvente que rodea la superficie pictórica y que se une a lo aprendido de Juste, concretamente interesado por los fenómenos atmosféricos al estilo inglés.

En su lienzo *Vista del Guadalquivir*, Palau otorga una gran importancia a los celajes que dominan la escena a través del contraste de blancos y azules, así como la evocadora luz que se irradia desde la línea del horizonte y en la que los malvas, rosáceos y anaranjados tiñen la escena de una nostálgica quietud. La reverberación de la luz sobre el espejo acuoso de la superficie del río y las notas de variación verdosa de las arboledas conforman una vista escenográfica dominada por la nota arquitectónica de la Giralda y el barco a vapor navegando por el río. Una panorámica que era habitual en el XIX y que introduce un punto de modernidad y progreso que supone una novedad respecto al costumbrismo anterior.

La influencia de Roberts sobre la pintura de paisaje española fue fundamental. Durante su viaje por España, en Sevilla, en 1833, coincide con Jenaro Pérez de Villaamil, quizá el más destacado paisajista español del XIX. En su pintura de paisaje, Roberts centrará la mirada en el carácter monumental del pasado árabe de la ciudad, protagonizado por la Torre del Oro y, por otra parte, el tipismo español y las tradiciones sevillanas. Un tema pictórico, las vistas del Guadalquivir a su paso por Sevilla, que gozará de gran éxito a lo largo del XIX como muestran las obras de Andrés Cortes Aguilar o de Manuel Barrón y Carrillo, como su *Vista del Guadalquivir* (1854, Museo Thyssen) o su *Guadalquivir a su paso por Sevilla* (1851, Museo de la Habana), entre otros (Guiterman, 1978, Luna, 1993).

Así, es durante su etapa sevillana cuando el estilo de Palau madura y se aleja del marinismo tradicional valenciano para evolucionar sometido al aprendizaje de



Andrés Cortés y Aguilar,
*Paisaje fluvial con lavandera
y pescador*. 1863.

© Colección Carmen
Thyssen-Bornemisza en
préstamo gratuito al
Museo Carmen Thyssen
Málaga.

las técnicas del paisajismo de los románticos andaluces que tanto habían aprendido de David Roberts y de Pérez Villaamil. El artista experimenta con la luz y el cambio lumínico acorde a la hora del día representada, así como con el estado de los cielos. La luz cambia de la mañana al mediodía y al plomizo de la tarde y bascula de los cielos despejados, seminublados, con cúmulos nubosos, a la masa nubosa grisácea que antecede la tormenta estival vespertina. Existe en ello un interés del pintor por captar una naturaleza cuyo color se transforma al compás de los cambios lumínicos y los fenómenos atmosféricos generados. Es en este momento en el que su mirada se va desprendiendo del costumbrismo estereotipado y se centra en la observación concreta del paisaje representado, así como en los elementos que lo conforman e incluye la modernidad en sus composiciones, constituyéndose como un pintor de su tiempo. Aún sin abandonar la ambientación romántica de la luz envolvente y la atmósfera brumosa, sus obras van dejando atrás la inclusión de la figura humana anecdótica, para centrarse en el paisaje solitario.

En este periodo Genaro Palau conoce la pintura romántica costumbrista sevillana y su estética se permea en las obras del periodo. Los viajeros románticos sintieron una gran admiración por el paisaje urbano andaluz, por sus vestigios andalusíes y por los tipos populares. En Sevilla, la Giralda, la Torre del Oro y los Reales Alcázares y sus jardines cautivaron a escritores y pintores de la misma manera que la Alhambra lo hacía en Granada. Una multitud de obras al óleo, acuarela o grabados se vendían en pequeños establecimientos y eran expuestas en sus escaparates, donde podían ser admiradas por transeúntes y artistas venidos de fuera.

Las exposiciones de arte fueron frecuentes en la época, especialmente en torno a la corte sevillana de los Duques de Montpensier, Antonio María de Orleans, príncipe de Francia y duque de Montpensier, y María Luisa Fernanda de Borbón, hermana de Isabel II. En Sevilla fomentaron las actividades culturales y artísticas y



Genaro Palau Romero (Torrent, 1866- València, 1933), *Puente de Triana*. 1894, Óleo sobre lienzo, 46x32 cm (Colección Particular) y *Vistas de Cádiz*. Ca. 1893, Óleo sobre lienzo, 54 x 35 cm (Colección Particular).

se convirtieron en los principales mecenas de la ciudad, coleccionando y reuniendo una gran cantidad de obras de arte de temática española, conocida como la Galería Orleans, que se vendió en Londres en 1892 (Moreno, 2014 : 59), con obras de artistas como Rafael Benjumea, Joaquín Domínguez Bécquer, Alfred Dehodencq, etc.

Por otro lado, igual que sucedía en Valencia, Zaragoza, etc., en Sevilla fueron frecuentes las exposiciones de pintura en locales no especializados: cualquier espacio servía de escaparate a los artistas contemporáneos ante la falta de comercios o marchantes especializados y suponía una oportunidad para los pintores y el aprecio del público. Lo habitual era que el artista diera a conocer sus cuadros en tiendas de muebles o de objetos de decoración o en comercios de cualquier tipo, que dejaban en depósito y que eran exhibidos en la vitrina o escaparate principal para mostrarlos a la vista. Habitualmente, se trataba de comercios céntricos, ubicados en las arterias principales de la ciudad y en los que las obras artísticas que podían ser vistas y admiradas por los transeúntes, pero en el caso de Sevilla, también, por los muchos turistas y viajeros que dirigían sus pisadas hacia la capital andaluza en búsqueda de aquel legado andalusí que desde el romanticismo había calado profundamente como mitema en el gusto europeo (Lorente, 2000: 391-409).

Las ciudades andaluzas, pero principalmente Sevilla y Granada, se convirtieron en el destino de artistas franceses e ingleses que plasmaron la peculiaridad de la fisonomía monumental y de los paisajes andaluces en los que encontraban un orientalismo que evocaba su pasado andalusí, especialmente a través de paisajes y visiones escenográficas de la ciudad como las aportadas por David Roberts y que Palau retoma casi medio siglo después.

Una imagen de Andalucía, idealizada por los viajeros extranjeros, fundamentalmente ingleses y franceses, que ofrecieron una mirada exaltada de costumbres, música y bailes populares a los que Palau no fue tampoco indiferente como muestra un cuadro en el que aparecen unos niños jugando a los toros en el interior de un tradicional patio andaluz, una de las pocas obras de género costumbrista en la que Palau se aparta de su omnipresente interés por el paisaje. Recordemos que el comercio de pinturas como recuerdo de viaje fue habitual en lugares como Sevilla, ciudad en la que los artistas ponían a disposición de los acomodados viajeros extranjeros sus obras en las que, a modo de las postales posteriores, ofrecían idílicas vistas de rincones pintorescos, paisajes emblemáticos y vistas de la ciudad, cuya presencia se remarcaba a través de la representación de sus monumentos más emblemáticos.



Genaro Palau Romero
(Torrent, 1866- València,
1933), *Paisaje sevillano*
(Puerta de Cortijo). 1894.
Óleo sobre lienzo, 69 × 39
cm (Colección de Arte
Banco Sabadell).

Junto a la captación de los paisajes emblemáticos, en estas vistas del Guadalquivir (1894) Palau ofrece un interés por los recursos fotográficos, a través de encuadres de gran modernidad, o el detalle nítido de la vegetación de la ribera del río Guadalquivir: pequeñas flores, como margaritas y otras herbáceas, arbustos y ramas compiten en una observación metódica de la naturaleza, en la que existe un interés botánico singular en la captación de las especies y su color.

Las riberas del río representan la flora silvestre y la pincelada se hace precisa, casi preciosista en la aplicación de las tonalidades del color vegetal, en el primer término, para ir diluyendo la pincelada en el fondo de la composición. La naturaleza de primer término se escribe a base de pequeñas pinceladas que a modo de notas de color vibran sobre la superficie del lienzo con una materialidad que contrasta con la nitidez de la superficie acuosa o los celajes plomizos que anuncian tormenta o con la evocadora luz que se irradia desde la línea del horizonte y en la que los tonos ambarinos tiñen la escena de una quietud silenciosa y llena de una onírica melancolía.

Genaro Palau Romero
(Torrent, 1866- València,
1933), *Jardín*. Principios
siglo XX, Óleo sobre
lienzo, 35,5 × 26 cm
(Colección Particular)
y *Patio de una casa en
Xàtiva*. Ca. 1906, Óleo
sobre lienzo, 72 × 55,3 cm
(Colección particular).



Este interés por la representación vegetal de jardines escondidos, recónditos y feraces tiene un primer testimonio en su lienzo *Puerta de Cortijo* (1894), en el que muestra un paisaje sevillano con la Giralda al fondo y el detalle de las arquitecturas andalusíes que evocan un pasado exótico, cuya blancura de los muros de la tapia esconde un huerto o vergel de naranjos y otros agrios. Frente al muro, la mirada de Palau se detiene en la singularidad floral de los patios andaluces: macetas de terracota con geranios, rosas de pitimíní, pendientes de la reina y colocasias u *orejas de elefante* forman parte de un conjunto altamente estético, que repetirá en su *Cortijo Sevillano* (1894-1897), en el que introduce elementos que repetirá en sus paisajes de huertas y vergeles valencianos, en los que alquerías, masías y barracas forman parte de arquitecturas servidas como pretexto para recrearse en el estallido de luz y color que conlleva la representación de flores, vegetales y otras especies botánicas.

El espíritu inquieto de Genaro Palau se percibe en su constante deambular por el territorio con el fin de descubrir paisajes nuevos e inexplorados, a través de los que capta una estampa que bascula entre el paisajismo natural y el paisajismo rural en el que pone el acento en las construcciones arquitectónicas tradicionales de la vida rústica y bucólica: lugares intrascendentes y cotidianos, rincones de vibrante color que trabajaba en jornadas largas con el caballete a la sombra de un pórtico, de una arboleda o de un emparrado. Estos paisajes más íntimos y cotidianos son escenarios sugerentes, recónditos, descubiertos e inmortalizados por los pinceles del artista que capta con maestría la naturaleza que a menudo envuelve la escena y que se centra por igual en el elemento arquitectónico, expresión de un mundo rural que es representado con una entonación entre nostálgica y melancólica, más que realista sin más.

Sus cortijos, masías y alquerías se acompañan de la nota del jardín, en primer plano, entre solitario y poético, en el que las macetas de barro de rojos geranios, aspidistras, malvarrosas y lirios dominan la escena y recuerdan a los escenarios de los frondosos patios andaluces que acompañan a las escenas cotidianas e



José Benlliure Gil, *El mercado de flores*, s.f. Óleo sobre lienzo, 64,3 × 104,3 cm. © Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en préstamo gratuito al Museo Carmen Thyssen Málaga.

intrascendentes de Manuel Cabral Aguado Bejarano, como en su óleo *Bailando* (1889, Museo Thyssen Málaga), o a las escenas de Manuel Wssel de Guimbarada, José Moreno Carbonero o Joaquín Turina y Areal. Pero, sobre todo, la pincelada colorista, vibrante, empastada que aplica sobre los elementos botánicos y la hojarasca de sus primeros términos rompe con el naturalismo de sus composiciones de paisaje pleinairista y ofrece un enfoque más preciosista a su pintura, que abandonará posteriormente en sus composiciones rusiñolescas.

El preciosismo pictórico, como parte de la observación analítica y descriptiva de los matices múltiples de la naturaleza, inaugurado por Mariano Fortuny tuvo un eco significativo en las producciones de José Benlliure, Emilio Sala o Raimundo Madrazo. En la representación de sus primeros jardines andaluces y valencianos, como en los descritos anteriormente o en su cuadro del *Jardín de San Onofre* de Xàtiva, Palau se hace eco de esta manera de plasmar la naturaleza a través de una pintura colorista y empastada en pequeños toques que otorgan una factura acabada y de perfección en los detalles.

Las características técnicas y cromáticas de estas obras de Palau se acercan a las de Francisco Domingo, Mariano Fortuny y especialmente a las de la primera época de José Benlliure y recuerdan concretamente a su emblemático *El mercado de flores de Valencia* (Museo Thyssen Málaga), en la que Benlliure utiliza una pincelada pequeña y precisa con la que los elementos vegetales adquieren precisión y nitidez a través de este singular uso del color. Este tipo de composiciones coloristas que remarcaban la cromía del lienzo a través de las composiciones florales y el uso del color en pinceladas pequeñas y empastadas en pequeños toques fue frecuente en la época, como demuestran las composiciones de José Gallegos y Arnosa, pero especialmente las de Manuel García Rodríguez, quien en su *Compás del convento de Santa Paula* (Museo Thyssen) utiliza tonos luministas, reflejos acuáticos y pinceladas miniaturistas de las flores que ofrecen descripciones de corte preciosista que recuerdan a la manera con la que Palau representa los detalles descriptivos de sus huertos y jardines, en los que prima la atención cromática, como en sus primeras alquerías alteanas y en sus jardines setabenses.

Manuel Cabral Aguado Bejarano, *Bailando*. 1889, Óleo sobre lienzo, 56 × 44 cm. © Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en préstamo gratuito al Museo Carmen Thyssen Málaga.

Manuel García Rodríguez, *Compás del Convento de Santa Paula, Sevilla*. c.1920-1925. Óleo sobre lienzo, 73,7 × 97,8 cm. © Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en préstamo gratuito al Museo Carmen Thyssen Málaga.





