

ENTRE VALLES Y MONASTERIOS: EL PAISAJE VALENCIANO A FINALES DEL SIGLO XIX

SUSANA LÓPEZ ALBERT¹

Abstract: During the second half of nineteenth century, landscape painting of Valencia was developed primarily around a specific theme, through which artists were defined as real landscape painters. These central themes were convents, *la albufera* and the orchard. The historical evolution of Valencian territory had led to the settlement of monastic orders in beautiful and remote places, which, in the course of time, provided a ruinous appearance replete with properly (indigenous) Mediterranean vegetation. Therefore, those places became privileged sites in this first search of natural landscape. In turn, the fact of being places perfectly recognizable by the public, made them an ideal place for landscape painters to demonstrate their abilities in nature painting. Gradually, the anecdotism and figuration would open way to the landscape at its best expression, turning this one into the real protagonist of the painting.

Key words: Landscape / XIX / Corbera / geography / nature.

Resumen: Durante la segunda mitad del XIX, el paisaje valenciano se desarrolló fundamentalmente en torno a una temática concreta, a través de la cual los artistas se definían como verdaderos paisajistas. Estos temas centrales fueron los conventos, la albufera y la huerta. El devenir histórico del territorio valenciano había dado lugar al asentamiento de órdenes monásticas en parajes recónditos y paisajísticamente bellos, los cuales, con el paso del tiempo, ofrecían un aspecto ruinoso repleto de vegetación propiamente mediterránea. Por ello se convirtieron en lugares privilegiados en esta primera búsqueda del natural. A su vez, el hecho de ser lugares perfectamente reconocibles para el público hizo de ellos un lugar idóneo para que el paisajista demostrase sus habilidades con el natural. Paulatinamente, el anecdotismo y la figuración dejarían paso al paisaje en su máxima expresión, convirtiéndose éste en el verdadero protagonista de la obra.

Palabras clave: Paisaje / XIX / Corbera / geografía / naturaleza.

Si buscásemos el origen del interés inusitado por el paisaje durante el siglo XIX, habría que hacer referencia a figuras clave como Saussure o Rousseau, aunque realmente sería Humboldt el que influiría directamente en la cultura europea decimonónica, llegando a España de la mano de Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza, los cuales basaron en Humboldt su nuevo modo de ver y valorar el paisaje español.²

Qué duda cabe que la nueva forma de entender el paisaje cambió radicalmente a mediados del siglo XIX, surgiendo una necesidad creciente de fi-

delidad y contacto directo con el natural, provocando una mayor implicación del artista en su obra. El sentimiento experimentado por los pintores de paisaje en el momento de la elaboración de la obra dotó a la misma de rasgos que la acercaron al espectador, logrando establecer así una mayor relación con el mismo artista.

Esa nueva necesidad de contacto directo con el natural ocasionó que desde diferentes enclaves nacionales, la referencia primera estuviera en aquellos parajes que durante los años de formación tuvieron más próximos. Así, los madrileños

¹ Fecha de recepción: enero de 2008.

² Para profundizar en el tema véase Ortega Cantero, N., "Entre la explicación y la comprensión: El concepto de paisaje en la Geografía Moderna", *Paisaje y Pensamiento*, Pensar el Paisaje 01 (CDAN 2006), Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas, Huesca, 2006, pp. 107-129.

reflejarían El Pardo, la Casa de Campo, las orillas del Manzanares o la Sierra de Guadarrama, los catalanes se concentrarían principalmente en torno al bosque de Olot, los del norte se centrarían en la ría de Pravia, el Nalón o los Picos de Europa y los andaluces en los paisajes en torno al río Guadalquivir, Granada y la zona de Alcalá de Guadaíra. Posteriormente, aspectos como el contacto entre artistas de diferentes partes de la península en la Academia madrileña, así como el desarrollo de medios de transporte como el ferrocarril, jugarían un relevante papel en la movilidad geográfica de los artistas que buscaban paisajes "pintorescos" para sus salidas frente al natural.

Así pues, durante los años de formación, los paisajistas valencianos buscaron en la geografía local lugares emblemáticos y naturalmente atractivos elevando a la categoría artística lugares cuya belleza sólo podía haber sido captada por la mirada de un artista.

Como indicaba Bonet Solves, la primera noticia sobre la implantación del nuevo sistema en la enseñanza del paisaje desde la Academia de San Carlos, en el que se incluía la copia del natural, es de 1872,³ aunque probablemente esta práctica viniese desarrollándose extraoficialmente años antes, sabiendo la labor que jugó en la aceptación del género 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 en la pintura al aire libre.

La labor de Gonzalo Salvá consistió en adaptar las fórmulas que había implantado Carlos de Haes en San Fernando, la cual llevaba un seguimiento exhaustivo de la práctica del resto de las Academias del país. Carlos de Haes miraba la naturaleza de una forma diferente, elaborando un paisaje diferente a lo que Genaro Pérez Villaamil y sus discípulos habían ofrecido hasta entonces. Por ello, sus primeros paisajes en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes no pasaron desapercibidos. Haes enseñaba a sus alumnos a mirar la naturaleza di-

rectamente buscando la belleza de cada fragmento, analizando los detalles y cuidando la composición, defendiendo que todo en el paisaje era digno de ser trasladado al lienzo.

Y si Haes salía con sus alumnos a los alrededores de Madrid, Montesinos y Salvá Simbor elegirían los alrededores de Valencia y las montañas valencianas para sus excursiones primaverales. De este modo surgieron planteamientos artísticos totalmente nuevos como el diálogo individual e íntimo del artista con la obra, o la gestación de la personalidad artística a través de la elección de uno u otro tipo de paisajes, aspectos que acentuarían la individualidad del arte y diversificación de las obras de paisaje de una manera extraordinaria.

A su vez, el paisaje pasó de no diferenciar los elementos que lo conformaban, a comenzar a buscar la variedad de las especies e ir elevando el grado de fidelidad en relación con el natural, aspecto ligado estrechamente a la necesidad de los artistas de representar exactamente aquello que veían. Los árboles siempre verdes y frondosos, los lagos o ríos de aguas tranquilas y cristalinas o las elevadas montañas teñidas con blancos puros a causa de las nieves, desaparecieron de las telas, dejando paso a parajes concretos, a montañas con nombres y apellidos y a lugares reconocibles por el ciudadano de a pie. A partir de este momento, la belleza de un determinado paisaje estará estrechamente ligada a la fidelidad para con el natural.⁴

En la mayoría de los casos, resulta difícil conocer qué motivó a los artistas en la elección de un determinado paisaje, aunque existen casos en los que sí se tiene información al respecto. Por citar algunos ejemplos, sabido es que Javier Juste caminaba durante largas horas por la Albufera buscando paisajes para sus obras entre las huertas, tal y como cuenta el Barón de Alcahalí.⁵ Se tienen noticias en primera persona de las excursiones que realizaba Salvador Abril⁶ en barco por la costa de Jávea conviviendo con los pescadores y las gentes del lugar y describiendo en sus escritos los paisajes

³ Las salidas se realizaban a partir del mes de mayo, con el buen tiempo, tomando tanto vistas de paisajes de los alrededores de Valencia, como de jardines o de flores, siendo incluida muy pronto la práctica del natural en las oposiciones que se convocaban para la cátedra de la asignatura en la Academia entre los ejercicios prácticos. Copia del expediente de oposiciones a la Cátedra de Perspectiva y Paisaje y Dibujo del Natural vacante en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Valencia, 26 noviembre 1878. Legajo 80. *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Citado por Bonet Solves, V.^a E., *Pintura de paisaje en el XIX valenciano*. Tesis de Licenciatura. Valencia, 1989, p. 114.

⁴ Bonet Solves, V.^a E., "Gonzalo Salvá Simbor, introductor del paisaje de la realidad en Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1989. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, p. 90.

⁵ Alcahalí, B. de, *Diccionario Biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897, pp. 179-181.

⁶ Abril y Blasco, S., *Recuerdos de mis excursiones*. Valencia, 1915, s/p.

con gran avidez y entusiasmo. Numerosas fotografías se conservan de Joaquín Sorolla con su esposa, su familia o con amigos pintando del natural en tantos lugares que visitó. Así como en las Academias de Bellas Artes existen los permisos de aquellos artistas que solicitaron realizar algún viaje durante el periodo académico, del mismo modo es fácil, conociendo el carácter fantasioso y exaltado de Muñoz Degraín, saber por qué eligió el picudo perfil de la Sierra de las Agujas para sus obras, o descubrir la relación que unió a Gonzalo Salvá con la Arciprestal de Chelva fruto de lo que posteriormente serían los paisajes de la Sierra del Negrete.

Sin embargo, pese a la gran cantidad de elementos naturales representados, el mayor protagonismo dentro del paisaje se lo llevó la montaña y dentro de ella, la figura del árbol. Sierras, valles, barrancos, desfiladeros, cascadas, se convertirían en los grandes protagonistas de las obras. Así por ejemplo el conocimiento del Valle de la Murta y de su monasterio llevaría a obras sobre la sierra de Corbera, la sierra de las Agujas, el Cavall Bernat, el Tallat Roig o el Barranco Negro de Alzira. La cartuja de Porta-Coeli también centraría la atención en la Sierra de Espadán sobre la que Muñoz Degraín realizaría varios estudios. Otras montañas valencianas que también aparecerían en las obras serían aquellas de la zona de Alcoi: el Montdúver y el Picaio, así como el circo de la Safor con el desfiladero de Lorcha y la zona de túneles excavados en la roca atravesados por la línea férrea de Gandia a Alcoi.

Pero entre todos, sería el triángulo formado por la Valldigna, Aigües Vives y la Murta los que reunirían las mejores condiciones paisajísticas. A estos tres valles se unirían la zona de los montes de Porta-Coeli que albergaba el monasterio homónimo y la zona de Gilet con el de Sancto-Spiritu. Las órdenes monásticas siempre habían buscado lugares apartados protegidos de una profusa vegetación natural, aspecto que proporcionaba tranquilidad y un recogimiento adecuado para los monjes. Por

lo que, debido a la dilatada historia del territorio valenciano, conservó un gran número de manifestaciones en este sentido. De ahí que paisaje y arquitectura fuesen de la mano durante los primeros años del género. Tal fue la proliferación de obras de este tipo que dicha temática llegó a convertirse en una especie de *bautismo de sangre*⁷ para cualquier artista valenciano que se preciase.

Los tres prestigiosos monasterios, el jerónimo de la Murta, el agustino de Santa María de Aguas Vivas y el cisterciense de la Valldigna, quedaban unidos por una antigua ruta de peregrinaje que ya en época medieval había sido frecuentada por los viajeros que se desplazaban por la geografía valenciana.⁸ El acceso a la zona era sencillo y se hacía mediante un ferrocarril de vapor de línea estrecha construido por el marqués de Campo en octubre de 1881, el cual cubría la línea de Carcaixent a Gandia, prolongándose posteriormente hasta Denia a partir de marzo de 1884. Sin embargo, pese a la variedad de obras que se conservan sobre la Murta y la Valldigna, la zona de Aigües Vives únicamente aparece en una obra de Javier Juste titulada *Vista de Aguas Vivas*, la cual fue presentada a la Exposición que se organizó en Valencia en 1885 con motivo de la Feria de Julio de ese año.⁹

Entre todos ellos, el primero que aparecería en las obras de paisaje fue el valle de la Murta de Alzira. El introductor de estos paisajes fue Rafael Montesinos Ramiro, el cual, pese a no impartir la asignatura de Perspectiva y Paisaje en la Academia de San Carlos, supo transmitir a sus alumnos el amor por la naturaleza y el contacto directo con el natural, abriendo un nuevo camino a la pintura de paisaje. Sus habituales salidas a la zona, en la que en más de una ocasión le acompañarían artistas como Antonio Muñoz Degraín o su propio hijo, Rafael Montesinos Ausina, incitaría a ambos a descubrir estos paisajes y trasladarlos al lienzo desde su propio punto de vista.

Para visitar el Monasterio de la Murta,¹⁰ había que tomar una tartana de alquiler de la estación del

⁷ *Catálogo humorístico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*. Madrid, 1887, p. 71.

⁸ Este sendero era conocido con el nombre de "Pas del Pobre", ya que por él caminaban los necesitados que vivían de la caridad de los monjes de los que recibían un trozo de pan y un plato de sopa, hecho que probablemente daría lugar al reparto del "pa beneit" que actualmente se ofrece en la romería de la Murta, celebrada en Alzira durante el mes de junio. Ribera Reig, L.A., *Descobreix la Vall de la Murta*. Ajuntament d'Alzira, 1994, s/p.

⁹ Anónimo, "Bellas Artes. La exposición del Ateneo", *Las Provincias*, 14 junio 1885, pp. 1 y 2. Citado por Roig Condomina, 1994, op. cit., p. 452.

¹⁰ Sobre el monasterio y su legado artístico realizó un artículo Delicado Martínez, F., y Ballester Hermán, C., "El Monasterio Jerónimo de Santa María de la Murta, de Alzira, tras de las desamortizaciones del siglo XIX. La dispersión y pérdida de su legado artístico y cultural", *Archivo de Arte Valenciano*, 1999, pp. 80-90.



Antonio Muñoz Degraín, *Sierra de las Agujas tomada desde la loma de Cavall Bernat*. 1864, O/L, 144 × 217 cm., Fdo. ang. inf. der: "Muñoz / Agosto 64", Murcia. Museo de Bellas Artes. N° inv. 0 / 238.

Norte de Alzira y seguir la carretera de Corbera y Cullera, buscando por la derecha la falda del monte y dejando a la izquierda el inmenso valle cuyos naranjales fertiliza el Xúquer. Había que seguir luego los rodeos de un mal camino carretero que, entre secanos, se internaba en el valle llamado antes de Miralles y luego de la Murta (por los muchos mirtos que allí había al tiempo de hallarse la imagen de la Virgen). La hondonada a la que se llegaba era una espesura de aromática pinada que remontaba las cuestas, que la cercaban por todos lados menos por la única entrada o garganta de Poniente, ofreciendo un lugar verdaderamente delicioso. Y así, tras pasar los restos de una cruz de término y los muros descarnados de una ermita, se llegaba al Puente de Felipe II y a unas ruinas que anunciaban la llegada al monasterio.¹¹

El Valle de la Murta de Alzira, considerado como uno de los lugares más bellos de la geografía valenciana, había sido lugar elegido por artistas como Rafael Montesinos Ramiro¹² (1811-1877), el cual centró su atención principalmente sobre el monasterio homónimo. Pero los paisajes de Montesinos, pese a que fueron tomados del natural,

no dejaban de manifestar un excesivo cuidado y un carácter marcadamente artificial y compuesto, en los que el paisaje todavía no poseía entidad en sí mismo y se asociaba a las ruinas del lugar que eran las que dotaban de verdadero sentido a la obra. Sin embargo, pocos años después un discípulo de Montesinos, Antonio Muñoz Degraín (1840-1924), manifestó una mayor fidelidad con la realidad, fijándose en la naturaleza como protagonista. El primer biógrafo del artista, efectuando un recorrido por este paisaje valenciano, intentó trasladar el sentimiento que suscitó el lugar en Degraín, el cual se convertiría en uno de los principales valores de la obra.

...Hace falta conocer un poco el lugar para valorar esta impresión primeriza. El paisaje allí es algo extraordinario. Desde la cumbre del Caball Bernat impone contemplar la inmensa llanura regada por el Xúquer, parcelada finamente con tonos verdes jugosos y con ocres de la más variada escala... Mirando al sur aparecen, allá abajo, las ruinas del Monasterio de la Murta, en el fondo de un valle cerrado de verdor. Frondosos mirtos le dan el nombre, pero van acompañados de zarzas, jarales y carrasquillos, pinares aquí y allá, y en la lejanía los campos de naranjos ordenados y simétricos. Para llegar a ellos la sierra, en suave declive con picos y barrancos alternos, individualizados en pintorescos nombres, "Penya Rotja", "Barranch del Llop", etc.

Se comprende perfectamente la emoción que el silencio y el despliegue a sus ojos de esta espléndida vista panorámica producen en este muchacho apasionado por las lecturas fabulosas que él mismo confiesa...¹³

Este cambio de concepto experimentado en una obra como la Sierra de las Agujas resulta comprensible en un artista como Muñoz Degraín, el cual en 1861 empezó a asistir a las clases de Carlos de Haes en Madrid, entrando en contacto además con las obras que se presentaban a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Y si bien es cierto que en la obra se encontraba la influencia del maestro belga, manifestada principalmente a través de la fidelidad geológica¹⁴ así como a través de un título

¹¹ Sarthou Carreres, C., *Geografía General de Alicante, Castellón y Valencia*. Barcelona, 1920-1927, pp. 132-136.

¹² Montesinos Ramiro dedicó varias de sus obras a esta zona. Entre ellas: "La Murta. Puerta del Monasterio" (1855), "El Monasterio de la Murta" (aguatinta, 1846) y "El Monasterio Jerónimo de la Murta" (aguatinta, 1846). Aparecen reproducidos en Delicado Martínez, F., y Ballester Hermán, C., op. cit., 1999.

¹³ Rodríguez García, S., *Antonio Muñoz Degraín: pintor valenciano y español*. Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia, 1966, p. 120.

¹⁴ El acercamiento geológico hacia el paisaje fue un elemento definitorio de la obra de Haes, pese a que en ocasiones a partir de elementos concretos de referencia local, añadiera estereotipos ya fijados en pro de un resultado efectista. Gutiérrez Maiquez, A., "Carlos de Haes (1826-1898). Biografía y Trayectoria artística", *Carlos de Haes en el Museo del Prado*. Museo de Bellas Artes de Valencia, 22 junio al 29 agosto 2004, p. 24.

más que claro sobre un lugar concreto, Degraín mostraba abiertamente su personalidad en la obra. El artista siempre había mantenido que participaba poco de lo racional que suponía lo científico y consideraba a la ciencia "en contradicción con el sublime desinterés de la emoción estética".¹⁵ Sin embargo, en cierto modo la obra conciliaba ambas disciplinas ya que pese a tomar los apuntes del natural, Degraín se permitió ciertas licencias como la alpinización de los elementos del relieve y el ambiente especial con que envolvió el paisaje a través del que se negaba a abandonar cierto idealismo que consideraba inherente a toda obra artística.

Ya en las actas de la Academia de San Carlos se describía la obra como un *paisaje serrano con la aspereza del monte bajo*,¹⁶ poniendo de manifiesto el tratamiento natural que el artista había conferido a la obra. El cuadro se completaba con una fuerte cornisa y roquedo en primer plano que aumentaban la profundidad del paisaje, junto con algunas pinceladas de vegetación bien resueltas dominando el pino carrasco (*Pinus halepensis*), de carácter tortuoso por situarse en un escarpe, así como se podían apreciar formaciones más densas que trataban de representar carrascales (*Quercus rotundifolia*) y fresnedas (*Fraxinus ornus*) de umbrías, valles y depresiones, sin quedar exentos del cuadro los matorrales de zonas abiertas formados por pequeñas matas de tomillares y romerales.

Posteriormente, un artista poco conocido en su faceta como paisajista, Rafael Monleón Torres (1843-1900), excelente y afamado pintor de marinas que desempeñaría un importante papel como arqueólogo naval, se fijó en estos paisajes valencianos. Y así, presentaría a la Regional Valenciana de 1867 *Varias vistas del Barranco de la Murta*, obras que se encuentran en paradero desconocido.¹⁷ Sin embargo, en el caso de Monleón estaríamos hablando de una formación mucho más rica, ya que además de asistir con Degraín a las clases de Carlos de Haes, en 1865 viajó por primera vez a París estudiando las obras del Louvre y los pintores de Barbizón, trasladándose en 1866 a Bruselas



Sierra de las Agujas de Corbera. Vista desde el Cavall Bernat.

donde se especializó en marinas, asistiendo a las clases del marinista Clays.¹⁸ Este aspecto fue apreciado por la crítica a través de las obras sobre la Murta que presentaría a la Regional de 1867.

Don Rafael Monleón dedicado casi exclusivamente a la especialidad de marinas, ha presentado muestras de su aprovechamiento en el estilo que tan ventajosamente, y con tal general aceptación pintaba antes, bajo la dirección del Sr. Haes y de sus recientes adelantos en la escuela flamenca, a cuyo estudio en la actualidad se dedica en Bruselas.¹⁹

Otro artista que dedicaría también un amplio repertorio al valle y a su monasterio fue Rafael Montesinos Ausina (1846-¿?), hijo del anteriormente nombrado Montesinos Ramiro, que sería discípulo de su padre y de Muñoz Degraín. Con obras como *Estrecho camino de la Murta* (ca. 1871), *Valle de Corbera* (ca. 1874) o *El Valle de la Murta* (ca. 1883), venía a continuar el interés por esta zona emblemática de la geografía valenciana, resaltándose el aspecto natural del paisaje.

...en la representación del Valle de Corbera, donde las rocas que en primer término figuran, aparecen severas por sus formas, grandiosas por su ejecución y con el bello color que da siempre la copia exacta del natural...²⁰

¹⁵ *Discursos leídos ante la Real Academia de BBAA de San Fernando en la recepción pública del Sr. Antonio Muñoz Degraín*. Madrid, 1899, pp. 7-10.

¹⁶ Citado por Rodríguez García, S., 1966, op. cit., p. 40.

¹⁷ Anónimo, "Exposición Regional", *Diario de Valencia*, 23 junio 1867.

¹⁸ González Martí, M., "Exposición. Polifacético artista valenciano: Rafael Monleón Torres", *Valencia Atracción*, 1968, nº 398, pp. 8-10.

¹⁹ R. F y B., "Las bellas artes en la Exposición Regional. IV", *Las Provincias*, 23 junio 1867, p. 1.

²⁰ Véase N. S., "Exposición de Bellas Artes en el Ateneo. I", *Las Provincias*, 25 enero 1874, p. 1 y N. S., "Exposición de Bellas Artes en el Ateneo. II", *Las Provincias*, 27 enero 1874, p. 1. Citado por Roig Condomina, Vte., *Las Exposiciones de Bellas Artes de Valencia en el siglo XIX*. Tesis Doctoral inédita, 5 vol., Universidad de Valencia, 1994, pp. 333-334.

El año del *Valle de la Murta*, Montesinos expuso en la Nacional Valenciana siete paisajes, siendo esta obra junto con otra titulada *El jardín de D. Balbino Andreu*, las dos que seguían en tamaño a la mayor de todas titulada *El Amanecer en el Real*. La obra, según Vilanova,²¹ de haber estado expuesta junto a la del jardín, hubiese contrastado con ella enormemente, ya que la primera representaba "la naturaleza agreste e inculta", y la segunda "la elegancia y buen gusto de una mansión aristocrática". Sin embargo, se le recriminaba al artista "alguna dureza" en la obra de la Murta.

Del mismo modo, unos años después, Javier Juste Cerveró (1856-1899) elegiría para la Exposición Nacional de 1884 un paisaje de la Murta de Alzira sobre el que desde la prensa se hacía hincapié en la vista del antiguo monasterio. La obra titulada *Paisaje de la Murta* fue presentada junto a una *Vista del Convento del Spiritu Santo*, consiguiendo ese año una medalla de segunda clase. Sobre la obra decía *Las Provincias*:

...otro paisaje envía a Madrid, éste, risueño, fresco y sumamente pintoresco: la vista del antiguo monasterio de la Murta, cerca de Alzira²²

Al año siguiente, en junio de 1885, sería José María Vilar Torres (1828-1904), que se había iniciado en el mundo artístico tardíamente, el que seguía de nuevo a su maestro Juste presentando la obra *Recuerdo de la Murta* a la exposición celebrada por el Ateneo Valenciano. Junto a ella, presentó cuatro paisajes, que en ningún momento se consideraron como obra de aficionado, "sino de artista muy artista",²³ siendo calificados de "bellísimos" y que revelaban "notables adelantos".²⁴ Vilar fue premiado con una medalla de la Academia de San Carlos.²⁵

Pero no sería únicamente la Sierra de Corbera el elemento representado, sino que se recogerían di-

ferentes lugares y accidentes propios de la zona, como el Barranco Negro o el Tallat Roig. Este sería el caso de la obra de Rafael Montesinos Ausina (1846-¿?) titulada *El Barranco Negro*, presentada en 1871 en la Exposición Nacional, participación que señala Ossorio y Bernard, junto con otras dos obras, *La caída de la tarde* y *Estrecho camino de La Murta*.²⁶ Esta zona de la sierra de Corbera se sitúa entre el relieve del Cavall Bernat y la Cruz del Cardenal, y recibe este nombre precisamente por su profundidad y por el carácter abrigado que presenta. A su vez, la zona del Tallat Roig fue reflejada como paraje agreste y completamente novedoso por Antonio Muñoz Degraín (1840-1924). El paisajista valenciano fue el único que recogió con su obra *El Tallat Roig* esta zona de la sierra alcireña. En Corbera existen dos "tallats", el "roig" y el "blanc", el primero situado al este y el segundo al norte respecto del Cavall Bernat. Todas las rocas son calcáreas, aunque dependiendo de la mayor o menor oxidación de los elementos férricos de la caliza y de los restos de "terra rossa", se origina una diferente coloración blanquecina o rojiza, de ahí el nombre que reciben.

Este elemento colorístico así como la morfología de pared vertical, suscitó un gran atractivo para Degraín, que reflejó con la obra un interés cercano a los planteamientos de Carlos de Haes en cuanto al interés por reflejar los elementos geológicos del paisaje. Esta línea iniciada por Degraín en estos años, no tuvo, sin embargo, una continuación en el resto de su producción, ya que el artista transformaría sus paisajes guiado por el sentimiento que los diferentes ambientes suscitaban en él.

La obra fue presentada a la Exposición del Ateneo en enero de 1874. Sobre su autor comentaba Fernando Alisal que era "amigo de pintar la naturaleza agreste" y que en su cuadro, en el que reconocía un "gran acierto en la composición y en la

²¹ Sobre la crítica de Vilanova véase F.V., "La Exposición de Bellas Artes de 1883. I", pp. 252-253 y *La Ilustración Valenciana*, 12 agosto de 1883 y F.V., "La Exposición de Bellas Artes de 1883 (continuación) II", *La Ilustración Valenciana*, 19 agosto 1883, pp. 257-259. Citado por Roig Condomina, 1994, op. cit., p. 636.

²² Anónimo, "Cuadro de los pintores valencianos para la Exposición Nacional de Bellas Artes", *Las Provincias*, 17 abril 1884, p. 2. Citado por Roig Condomina, 1994, op. cit., p. 550.

²³ Citado por Roig Condomina, 1994, op. cit., pp. 446-447.

²⁴ "Bellas Artes. La exposición del Ateneo", *Las Provincias*, 14 junio 1885, pp. 1 y 2. Roig Condomina, 1994, op. cit., p. 454.

²⁵ *Las Provincias*, 11 junio 1885, p. 2 y *El Mercantil Valenciano*, 12 junio 1885, p. 3. Citado por Roig Condomina, 1994, op. cit., p. 451.

²⁶ Véase al respecto Ossorio y Bernard, M., *Galería Biográfica de Artistas Españoles del S XIX*. Madrid, 1868, p. 462. Citado por Piqueras, M.ª J., y Bonet Solves, V.ª E., op. cit., sin año. Véase también Bonet Solves, V.ª E., 1988, op. cit., p. 260. Por otra parte, Pantorba no comenta nada al respecto de la presencia del artista en la citada exposición. Véase Pantorba, B. de, *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, 1980, p. 104.



El Tallat Roig (Fotogr. Societat Alzirencia de Muntanyers).



exactitud de la forma", había "valentía, y un cierto no sé qué de triste, en las empinadas y escuetas rocas, y en las plantas que se desarrollan luchando contra fuerzas enemigas"; así como que estaba pintado "con vigorosa paleta", en las que se podía observar que su autor había tenido que "luchar con la grandeza del país que abarca en el pequeño lienzo".²⁷ De gran elogio eran también las palabras de Serret i Comín desde el periódico *Las Provincias* sobre el cuadro de Muñoz Degraín:

...no sabemos que admirar más, si la belleza de fondo o la verdad en los detalles de las peñas que en primer término presenta aquella árida naturaleza, el grupo de pequeños árboles y de escarpadas rocas que se descubre a la derecha del cuadro, está bien compuesto y admirablemente pintado, condiciones que alcanzan también a la totalidad, pues la frescura del color y el ambiente de que goza el precioso país que nos ocupa, son tan envidiables como el acierto del artista en la colocación de los lejos (sic)²⁸

Se ha hecho alusión anteriormente a la incidencia del ferrocarril en este primer acercamiento a los paisajes. Por lo que, dejando la Murta, cabría hablar del Monasterio de Porta-Coeli, al cual se accedía fácilmente acercando al visitante plácidos parajes de vegetación mediterránea de gran belleza.

Para ir a Porta-Coeli, hay que aprovechar el ferrocarril de vía estrecha que, pasando por Burjassot, Godella y Moncada, nos lleva a Bétera (...) y allí toma-

remos un camino carretero, el cual, en una hora, nos lleva a los pinares que cubren aún las faldas de la montaña. No son grandes los pinos, ni se explotan más que para el carboneo; pero forman pintoresco bosque, en el que se ensanchan los pulmones, respirando sus aromáticos y vivificantes efluvios. El áspero camino va subiendo, ora entre las espesas pimpolladas del pinar, ora por los claros que en él abren el hacha y el arado, y a media altura de la montaña, al salir de un desmonte, se nos presenta un atrevido puente de cantería sobre un encajonado barranco, y a la otra parte, algo distante, una extensa línea de grandes edificios, que parecen pegados a la montaña. Ya estamos en Porta-Coeli. Nos apeamos al pie de dos olmos centenarios y gigantes, que sombrean su entrada, y contemplamos embebecidos el halagador panorama.²⁹

Cavanilles³⁰ hablaba de la belleza y salubridad de los alrededores de Porta-Coeli, considerándolo lo más extraordinario y atrayente entre los paisajes valencianos. En su ascensión al monte mayor, se saludaban los picos de Espadán y Penyagolosa, destacando su montuosa cara norte llegando a su cima compuesta de "psamita", conocida como rodano rojo. La vegetación se distribuía en pinares que se extendían hacia Olocau y en viñedos, olivares, algarroberales y otros cultivos, hacia el mediodía. Numerosas fuentes se encontraban en la zona, algunas de las cuales fluían del barranco que se descolgaba por detrás del monasterio y que albergaba álamos, chopos, adelfas y zarza-

²⁷ F.A., "Exposición de Bellas Artes en el Ateneo", *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, 15 febrero 1874, pp. 81-82. Citado por Roig Condomina, 1994, op. cit., pp. 333-334.

²⁸ Sobre la exposición hizo una amplia crónica el artista y crítico de arte Nicasio Serret Comín en *Las Provincias*. Véase N. S., "Exposición de Bellas Artes en el Ateneo. I", *Las Provincias*, 25 enero 1874, p. 1 y N. S., "Exposición de Bellas Artes en el Ateneo. II", *Las Provincias*, 27 enero 1874, p. 1.

²⁹ Idem.

³⁰ Cavanilles, *Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, Agricultura, Población y Frutos del Reino de Valencia*. 2 tomos. Ed. Albatros, 1995. Valencia, p. 45. Reproducción facsímil de la edición de: Madrid: Imprenta Real, 1795-1797.

les.³¹ Todos estos elementos convirtieron a la zona en un punto atrayente para artistas y curiosos visitantes.

Entre los artistas valencianos que reflejaron estos paisajes estuvieron Francisco Jesús Reguera, Ramón Stolz Seguí y el escasamente conocido Salvador Ferrer Calatayud, que pintó en los alrededores de Serra hacia 1897, localidad que lindaba con el término de Porta-Coeli.

Para la Nacional de 1884, Francisco Jesús Reguera (1852-1887) presentó, entre otras obras, un paisaje titulado *Cercanías de Porta Coeli a la caída de la tarde*,³² en la que pese a la presencia de algunos animales, dominaba el elemento natural.

...muy poético, tomado de los alrededores de Porta-Coeli, al caer de la tarde. En primer término hay una pradera llena de flores, cuyo abigarramiento de matices traduce el artista por medio de pinceladas sueltas. Entre la yerba (...) una bancada de polluelos de perdiz, porque ven al gavián que baja sobre ellas. El fondo de montañas muy bonito.³³

Sin embargo, no fue ésta la única ocasión en que el artista reflejaba este lugar,³⁴ ya que un año antes Reguera había presentado a la Nacional de 1883 celebrada en Valencia, tres obras que se centraban en estos paisajes y por los que obtuvo medalla de cobre.³⁵ Todos de menores dimensiones al presentado a la Nacional un año después,³⁶ y de los que se hablaba desde la prensa local, titulándolos: *El amanecer*, *Un campo de trigo* y *Un paisa-*

je muy solitario de montaña. Sin embargo, según el crítico Vilanova, las cualidades del artista dejaban mucho que desear.

De manchas de color, carmín el uno y amarillo el otro, podemos calificar los dos primeros cuadros, y en cuanto al tercero, su tinta carmínea uniforme le da todo el aspecto de pintura de azulejo. ¡Qué triste es que el Sr. Reguera, en quien reconocemos muy buenas condiciones, se amanece así!³⁷

La prueba del interés por el paisaje de Porta-Coeli se encuentra unos años después, en artistas de generaciones posteriores, tales como Constantino Gómez Salvador e incluso Ramón Stolz Seguí y José Ortiz Gamundi. Constantino Gómez (1864-1937) presentaría dos paisajes a la Internacional de 1892, uno de ellos titulado *Paisaje de Porta Coeli*,³⁸ escenario que repetiría ese mismo año Stolz Seguí (1872-1924) con su obra *Cercanías de Porta-Coeli*,³⁹ ambas en paradero desconocido. Sobre el paisaje de Stolz se decía en un periódico valenciano:

El Sr. Stols (sic), brillante alumno de nuestra Escuela de Bellas Artes, se exhibirá por primera vez en Madrid con un paisaje de las cercanías de PortaCoeli. El terreno es accidentado, con altos y corpulentos carrascales, y se desliza por entre las breñas claro arroyo, donde apagan la sed algunos corderos que apacenta una mujer...⁴⁰

Un artista prácticamente desconocido y perteneciente a la segunda mitad del siglo XIX fue Ortiz

³¹ *Geografía del Reino de Valencia*. Tomo: Provincia de Valencia, pp. 794, 809 y 810.

³² "Alrededores de PortaCoeli, Valencia (a la caída de la tarde)", n.º 598, 164 x 103 cm. y "Camino de Mogente. Valencia (al mediodía)", n.º 599, 70 x 47 cm. *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*. Madrid, 1884, p. 117.

³³ "Cuadros de los pintores valencianos para la Exposición Nacional de Bellas Artes", *Las Provincias*, 17 abril 1884, p. 2. Roig Condomina, op. cit., 1994, p. 548.

³⁴ Ossorio y Bernard señalaba que Reguera había presentado a la Exposición de 1881 cinco paisajes, entre los que figuraba una obra titulada "PortaCoeli". Sin embargo, en el catálogo de dicha exposición no figuraba. Véase Ossorio y Bernard, op. cit., 1868, p. 570 y *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*. Madrid, 1881, p. 111.

³⁵ "Exposición regional. Relación de los señores expositores premiados", *El Mercantil Valenciano*, 9 diciembre 1883, p. 1 y "Sociedad Económica de Amigos del País". Distribución de premios". *Las Provincias*, 9 diciembre 1883, pp. 1-2. Citado por Roig Condomina, 1994, op. cit., p. 682.

³⁶ La obra "Cercanías de Porta-Coeli a la caída de la tarde", de 1884, medía 164 x 105 cm., mientras que los otros tres paisajes de 1883, 0'60 x 0'35 m, respectivamente. *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Valencia de 1883*, Valencia, 1883, p. 142 y *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884, p. 117.

³⁷ F.V., "La Exposición de Bellas Artes de 1883. I", pp. 252-253 y *La Ilustración Valenciana*, 12 agosto de 1883"; F.V., "La Exposición de Bellas Artes de 1883 (continuación) II, *La Ilustración Valenciana*, 19 agosto 1883, pp. 257-259. Citado por Roig Condomina, 1994, op. cit., p. 667.

³⁸ "Paisaje de PortaCoeli", n.º 475, 75 x 58 cm. *Catálogo Oficial de la Exposición Internacional de 1892*. Madrid, 1892, pp. 77-78.

³⁹ "Cercanías de Porta-Coeli", 60 x 1 m, n.º 1214. *Catálogo de la Exposición Internacional de 1892*. Versión oficial. Madrid, 1892, p. 178.

⁴⁰ Anónimo, "Bellas Artes. Los pintores valencianos en la Exposición Internacional de Madrid", *Las Provincias*, 12 agosto 1892, p. 2.

Gamundi, el cual participó en las exposiciones que se organizaron en Valencia durante el último tercio del siglo XIX y principios del XX. También compareció a la Internacional de 1892 celebrada en Madrid, con un paisaje titulado *Porta-Coeli*,⁴¹ de medianas proporciones, obra que presentaría junto con un retrato.

Y finalmente, pero no por ello en último lugar, cabría analizar el conjunto paisajístico que rodea el Convento del Sancti-Spiritu, ubicado en la Sierra Calderona. Aloy y Carreres lo señalaban como uno de los espacios más próximos a la ciudad de Valencia, con un relieve accidentado conformado por barrancos, puntales, cimas y molas, destacando el Gorgo (907 m), el Pico del Águila (878 m), el Montmajor (892 m), Penyes Altes (825 m) y Rebal-sadors (802 m), entre otras. Compuesta en su mayor parte por rodeno (Marines y Olocau), de ahí su color rojizo, conservaba significativas extensiones de alcornocales autóctonos y entornos de gran interés cultural y botánico como la Cartuja de Porta-Coeli en Serra, el Castell del Real o el poblado ibérico del Puntal dels Llops en Olocau. Además de que la zona ofrecía una riqueza natural especial en el territorio valenciano, los artistas que se fijaron en ella se caracterizaron por trasladar pulcramente al lienzo los diferentes elementos. Así, en las descripciones de prensa sobre obras de Javier Jute, de Vilar Torres o de Enrique Saborit Arosa, prima al máximo este elemento de tallista.

Únicamente se conserva el paisaje que se cree presentó Vilar Torres a la Exposición Internacional de 1887, el cual coincide extremadamente con uno que se ha encontrado en comercio fechado en 1885.⁴² Esta obra serviría de muestra para corroborar las descripciones que se hicieron en prensa sobre los paisajes de los otros dos artistas.

el convento de Sancti-Spiritus con sus vertientes pedregosas, en un día nublado y triste; un fraile, con un borriquillo, regresaba al religioso albergue. Es un paisaje sencillísimo, severo sin accidentes, sin episodios, que produce una impresión especial de melancolía. El cielo cubierto enteramente de nubes, que

dejan pasar bastante luz, es una de las cosas que más me gusta en él...⁴³

el monte que copia Juste es el monte de verdad, el de la naturaleza, con sus monotonías y tristezas, pero con todas sus realidades. Allí está el palmito y el romero y la aliaga y el pimpollo y las piedras con todos los matices y luces del monte bajo. Será éste más o menos bello, pero tal como es, Juste lo presenta al público⁴⁴

La obra de Juste, no obstante, mostraba todavía alguna muestra propia del paisaje de la época en un sometimiento a la crítica, que exigía la presencia figurativa en las obras para justificar el asunto. Sin embargo el empequeñecido tamaño del fraile y borriquillo no restaba el total protagonismo al paisaje, sobre el que el cronista se explaya tranquilamente.

Resulta muy significativo la insistencia en la diferenciación de los elementos naturales, mostrando el interés del artista por reproducir fielmente la vegetación de la zona y la morfología del terreno, centrándose en las diferentes tonalidades de las rocas y del monte bajo. Juste fue uno de los pocos en los que la crítica apreció una variedad vegetal evidente, siendo este hecho apreciado como una de sus principales características, sobre la que, por otro lado, sería duramente increpado.

Unos años después y siguiendo los pasos de su maestro, José María Vilar Torres (1828-1904), presentaría *Paisaje del Santo Espíritu* para la Internacional de 1887.⁴⁵ Vilar recogía una amplia panorámica del monasterio, cobijado por el perfil del Pico del Águila (878 m), divisándose el conjunto de edificios a lo lejos, pasando casi desapercibidos ante la gran variedad vegetal del lugar, pudiéndose perfilar las diferentes especies con relativa facilidad. Y pese a que no se ha encontrado ninguna descripción sobre la obra que el artista presentase a la Nacional de 1887, sí podría servir el comentario que realizó un crítico sobre otro paisaje del Santo Spiritu del pintor valenciano Enrique Saborit Arosa, el cual también centró su atención en este paisaje valenciano destinándolo a la Universal de Barcelona de 1888.

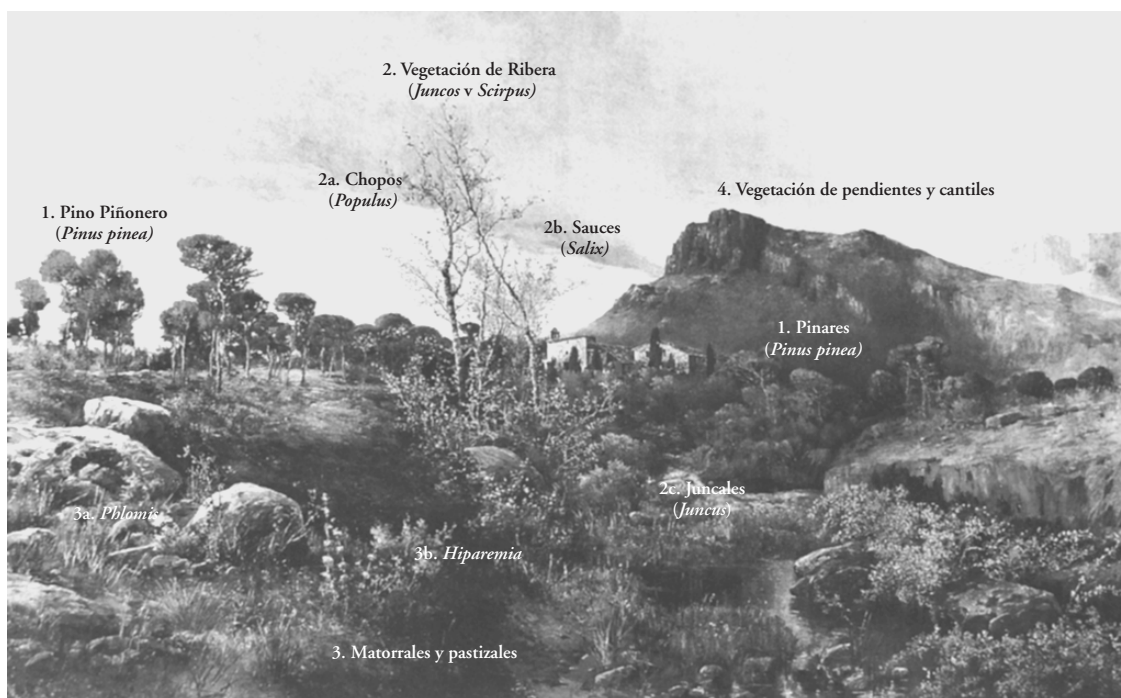
⁴¹ "Porta-Coeli", nº cat. 864, 30 x 40 cm. *Catálogo de la Exposición Internacional de 1892*. Versión oficial. Madrid, 1892, p. 133.

⁴² Era habitual que los artistas presentasen obras a las exposiciones que tuviesen en reserva, sin pintarlas específicamente para un certamen u otro. Por ello, aunque la obra esté fechada en 1885, podría presentarse en 1887.

⁴³ "Cuadros de los pintores valencianos para la Exposición Nacional de Bellas Artes", *Las Provincias*, 17 abril 1884, p. 2. Citado por Roig Condomina, 1994, op. cit., p. 548.

⁴⁴ "Nuestros pintores", *El Mercantil Valenciano*, 18 abril 1884, p. 3. Citado por Roig Condomina, 1994, op. cit., p. 558.

⁴⁵ *Las Provincias*, 24 abril 1887, p. 2. Citado por Roig Condomina, op. cit., 1994, p. 831.



José María Vilar Torres, *Paisaje de montaña*, O/L, 196 × 345 cm. Fdo. y fech. en Valencia, 1887. En comercio.

...a la derecha se ve una planicie ligeramente ondulada y cubierta de matas de romero y tomillo, y allá a lo lejos se distingue el convento con una torrecilla con dos campanas. Un camino irregular divide este lado del opuesto, formado por un montículo cubierto de pinar. La hora escogida por el Sr. Saborit es la del crepúsculo vespertino (...) suaves tintas rosadas y violáceas matizan el paisaje con sus correspondientes gradaciones de color, ligeras nubecillas lo empañan, quitándole la monotonía que de otro modo hubiese resultado...

El ambiente de luz diáfana y clara que envuelve el cuadro, el reposo y placidez que se advierte en la tonalidad, los delicados contrastes que lo esmaltan y la corrección y esmero con que se halla ejecutado, hacen que dicho lienzo, que mide aproximadamente dos metros de ancho por uno y medio de alto, sea digno de figurar en el certamen barcelonés.⁴⁶

Pese a que la obra de Vilar Torres se halla en paradero desconocido, se muestra un paisaje hallado en una casa de subastas,⁴⁷ que podría corresponder a éste, ya que existen múltiples coincidencias, siendo una muestra de la capacidad del artista como observador de la naturaleza. El paisaje representa claramente una combinación entre vegeta-

ción natural desarrollada en la zona de montaña y en el curso de agua que se adivina en primer plano donde la vegetación acuática de ribera está representada por juncales (*Juncus* y *Scirpus*), así como chopos (*Populus*) y sauces (*Salix*) en las zonas húmedas no inundables. Desde el punto de vista de la vegetación, toma gran protagonismo el pinar en el que se distingue algún pino de halepo (*Pinus halepensis*) y por la forma aparasolada de alguna copa, zonas de pinos piñoneros (*Pinus pinea*), lo que indicaría suelos de textura arenosa, aunque la dominante está constituida por el pino de halepo. En la zona de matorrales y pastizales, entre bloques, se puede distinguir algún *Phlomis* y alguna *Hiparrhenia*.

Finalmente, de 1882 existe noticia de otro paisaje tomado de las cercanías de Sancto Spiritu perteneciente a Francisco Mas y Carrasco, artista que como tantos otros desarrollaría su carrera artística en la capital madrileña. La obra era descrita en *Las Provincias* como "una ladera pedregosa, en primer término, y en el fondo montañas cerúleas, medio cubiertas por blancas nubes".⁴⁸

⁴⁶ "Cuadros para la Exposición Universal de Barcelona", *El Mercantil Valenciano*, 22 abril 1888, p. 2. Citado por Roig Condomina, 1994, op. cit., p. 836.

⁴⁷ Véase *Sala Retiro*, Caja Madrid, 5 marzo 2002, s/p.

⁴⁸ Anónimo, "Noticias locales", *Las Provincias*, 2 junio 1882, p. 2. Citado por Bonet Solves, V.ª E., 1988, op. cit., p. 252.

Pese a la escasa localización de obra de arte, la valiosa información que se desprende de todas estas noticias de prensa da muestras de la proliferación y paulatina aceptación que tuvo el género del paisaje durante la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, el proceso fue lento y difícil, de manera que cuando todavía no había sido definitivamente aceptado por todos, ya tenían lugar otros planteamientos mucho más novedosos y transgresores.

La geografía valenciana entraría a formar parte del repertorio de los paisajistas del mismo modo

que sucedería en el resto del país, y en este sentido Valencia se hallaba en sintonía con el desarrollo artístico nacional. No obstante, ciertos planteamientos tradicionales que se respiraban desde la Academia valenciana eran vertidos en el sentimiento público, aspecto que determinaría que aquellos artistas que decidieron quedarse en Valencia –muchos más de los que se cree– tuvieran que replegarse a un tipo de obra tradicional para subsistir, teniendo que reservar para uso particular su capacidad artística.

