

ANTONIO GOMAR Y GOMAR

UN PINTOR DESCONOCIDO

(Benigánim, 26 Marzo 1849 – Madrid, 1911)¹

SUSANA LÓPEZ ALBERT
Doctora en Historia del Arte

RESUMEN

La figura de Antonio Gomar, al igual que otros muchos artistas valencianos, ha permanecido en el olvido, sabiéndose muy pocas cosas de él. Artista que muy pronto destacó entre los principales paisajistas valencianos de fin de siglo y que ampliaría sus estudios en la Academia madrileña de San Fernando, procurándose una afamada reputación en la capital. Asentado en Madrid, únicamente regresaría a Valencia en contadas ocasiones, pudiéndose encontrar obra suya en lugares como Valencia, Madrid o Santander. Como buen dibujante siempre destacó por su capacidad para captar el paisaje con toda precisión y detalle, siendo el decorativismo pictórico una de sus mayores cualidades. Atendiendo a la clientela artística como único medio de subsistencia, mucha de su producción obedece a los gustos del momento, encontrando entre ella un vasto repertorio granadino.

ABSTRACT

Antonio Gomar, as many other artists from Valencia, has remained into oblivion, being known very few things about him. Antonio Gomar is an artist who quickly stood up among the main valencian landscape painters by the end of the century, and who extended his studies at San Fernando Academy, securing his reputation in the capital. Laid down in Madrid, he only went back to Valencia in rare occasions, being able to find some of his paintings in Valencia, Madrid, or Santander. As a good draughtsman, Gomar always stood up because of his ability to get the landscape with big accuracy and detail, being pictorial decorativism one of his biggest talents. Dealing with the needs of artistic customers as the only way of live, most of his production obeys the preferences of his time, finding a huge repertoire about Granada landscapes.

Los primeros años de formación artística de Antonio Gomar y Gomar transcurrieron, como la mayoría de los artistas valencianos, en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, iniciando las primeras asignaturas en 1862 hasta el curso de 1871-72 en que aparece matriculado. Y pese a que muy pronto en Valencia empezó a ser conocido como un importante pintor de paisaje, no destacó en ningún momento en dicha asignatura durante sus años de formación². En general, su paso por la Academia Valenciana, se mantuvo en una línea muy modesta, sin distinguirse especialmente³. Durante estos años coincidió con importantes artistas como Ignacio Pinazo Camarlench, los hermanos Fenollera Ibáñez –Vicente y José María–, Genovés Llansol, Rafael Montesinos Ausina, Vicente Pla y Valor, Juan Peyró Urrea y los hermanos Martínez Cubells, Francisco y Enrique.

La asignatura de Perspectiva y Paisaje estaba a cargo entonces de Luis Téllez, aunque Gomar, al igual que haría Muñoz Degraín, siempre se inscribió

¹ No se tiene constancia de cuándo dejó Gomar su pueblo, Benigánim, ya que su primer año de matrícula en San Carlos fue 1862, cuando tendría 12 ó 13 años. Durante el curso 66-67, una tal Belén Ángel pagó las tasas de matrícula del artista, cuando normalmente el fiador de un artista era su padre o bien algún profesor que se hacía cargo del alumno. Legajo 42/5/2B. Este último caso fue el del curso de 1864-65 en que D. Joaquín Aleixandre y Gálvez, costeó las tasas de matrícula, el cual era director de la escuela pública de adultos de la ciudad, a la que había asistido Gomar, con buena calificación en las diferentes asignaturas. Véase Legajo 46 B/2/12. *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.*

² Durante el curso de 1869-70 estuvo matriculado en la asignatura de Paisaje y Dibujo del Antiguo obteniendo aprobado, aunque al año siguiente aparece matriculado de nuevo en la misma asignatura, logrando la misma calificación. Legajo 40/4/2F. *Idem.*

³ En el primer curso de 1862-63 obtuvo un sobresaliente en Dibujo Lineal, y otro en Artes Policromas en el curso 1866-67. En el curso de 1865-66 aparece matriculado en segundo de Dibujo Lineal, compartiendo pupitre con Vicente Pla y Valor, los hermanos Fenollera Ibáñez, Genovés Llansol, y Enrique Martínez Cubells, hermano de Salvador. Gomar obtendría la calificación de bueno, sobresaliendo Vicente Fenollera Ibáñez y Francisco Martínez Cubells, con la máxima nota. Legajo 40/5/3LL; Legajo 42/5/1; Legajo 42/5/2B. *Idem.*

en las Exposiciones Nacionales como discípulo de Rafael Montesinos. Sin duda el nombre que se había forjado Rafael Montesinos Ramiro dentro de la pintura valenciana como paisajista y miniaturista, condicionaba que los jóvenes artistas prefiriesen utilizarlo a él y no a Téllez como tarjeta de presentación en las Exposiciones de Bellas Artes. Dada la formación inicial recibida en la Academia valenciana, se puede intuir el tipo de paisajes que elaboraría Antonio Gomar para las primeras exposiciones en que compareció. Obras como *Ayer, Hoy, Cementerio de Morella* o *Cercanías de Murcia*, pese a reflejar paisajes reales, probablemente conservarían ciertos resabios idealistas propios de los paisajes de Montesinos. De hecho, desde la crítica se hacía referencia a cierto contenido poético que se podía encontrar en estas obras⁴. De esta misma época es un pequeño lienzo titulado *Paisaje* que recoge un apartado rincón de lo que parece ser un jardín o bosque. El autor no especifica el lugar en que fue tomado, y aunque probablemente se refiera a algún paisaje concreto, Gomar introduce elementos anecdóticos y decorativos como el pequeño banco con sombrero y sombrilla, y algunas pequeñas flores rosadas que salpican los verdes de la vegetación, una de las cualidades que le acompañará en prácticamente toda su producción.



Fig. 1.— ANTONIO GOMAR: "Paisaje", 1874, O/L, 20x34 cm. Propiedad de la Real Academia de BBAA de San Carlos, nº inv: 2091.

Entorno a 1871, Gomar prosiguió sus estudios en la Academia de San Fernando, años que estuvo bajo la formación de Carlos de Haes, el cual solía realizar salidas con sus discípulos a partir del mes de mayo aprovechado el buen tiempo y como avanzadilla a las excursiones veraniegas. Los paisajes elegidos por el maestro belga correspondían a las cercanías de Madrid, como la Casa de Campo, el Pardo, la Puerta de Hierro, la Florida⁵, zonas que se encuentran en

muchas de las obras de Gomar como *San Francisco el Grande*, *la Casa de Campo*, *El Carril de San Cecilio* o *La Universidad de Oñate*.

Pero Carlos de Haes no fue en estos primeros años el único condicionante en la obra de Antonio Gomar ya que junto al artista se pueden encontrar figuras determinantes en el paisaje de fin de siglo como Agustín Lhardy, Ramos Artal, Aureliano de Beruete y Jaime Morera, entre otros. Y así, se puede rastrear en la obra de Gomar los pequeños toques de pincel y el carácter preciosista de obras de Agustín Lhardy y Manuel Rodríguez García, los cuales recurrieron, como Gomar, al empleo en sus paisajes de elementos repetitivos que encajaban con el gusto de la sociedad del momento. Estos elementos son una prueba a su vez de la deuda de Fortuny y de las primeras producciones de Martín Rico⁶, con el que le unió una gran amistad⁷.

Estas deudas a la pintura de Martín Rico las señaló en fecha muy temprana Aureliano de Beruete, fundamentalmente en el gusto del artista "por los primeros términos a los paisajes de horizonte". Para Beruete, Gomar era "por su riqueza de colorido y cualidades artísticas en el paisaje", lo que Emilio Sala era en la figura, destacando su "buen gusto en la elección y composición y mucha gracia en el toque"⁸.

Gomar adquirió la gran pasión por los viajes de Carlos de Haes, partiendo del natural como base para la realización de sus obras. Ello ocasionó que pese a que la pintura de Gomar siempre siguió un criterio realista y buscó el natural como punto de

⁴ Uno de estos primeros paisajes de formación se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia, bajo el título "Paisaje", O/L, 20 x 34 cm., 1874. Propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, nº inv 2091. Depositado en el Palau de les Cortes valencianes procedente de la donación de Mateu Llopis en 1977. Departamento de Registro del Museo de Bellas Artes de Valencia.

⁵ Gutiérrez Maíquez, 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. 36.

⁶ Díez, J.L., "La pintura valenciana del XIX en el Museo del Prado", *Maestros de la Pintura valenciana del XIX en el Museo del Prado*. Museo del Prado, Autoridad Portuaria de Valencia, 1997, p. 74.

⁷ González, C., y Martí, M., *Pintores españoles en Roma 1850-1900*. Tusquets editores, Barcelona, 1987, p. 258.

⁸ Beruete, A. de., *Pintura española del siglo XIX*. Madrid, 1918, p. 132.

partida de sus composiciones, también contuvo cierta falta de identificación y un afán decorativista que, en ocasiones, le restaría autenticidad. Sin embargo, este decorativismo al que ahora se alude como una deficiencia en el realismo del artista, en su época se tradujo en una buena aceptación por parte de la crítica y en el mercado del arte.

Este aspecto se encuentra directamente relacionado con un elemento que el artista ya había trabajado a fondo en la Academia valenciana y que perfeccionó junto a Carlos de Haes, su habilidad para el dibujo⁹, en el que, al igual que el maestro, llegó a ser un gran especialista, hasta el punto de que estuvo presente durante toda su producción, y no fue más que en contadas ocasiones, cuando permitió que el color se antepusiera y mostrara una pincelada más ancha y pastosa, encontrándose en estas obras cierto paralelismo con algunas de cariz institucionista de Aureliano de Beruete¹⁰.



Fig. 2.- ANTONIO GOMAR: "Paisaje", 1911, O/L, 62x92 cm. Colección del Círculo de Bellas Artes de Madrid

Tras asentarse en Madrid, como buen artista de su tiempo, se sintió atraído por diferentes lugares, siempre ávido de paisajes nuevos y diferentes a los que estaba acostumbrado. Por ello, la geografía del paisaje en la obra de Gomar no obedece a una zona en concreto y existen referencias a sus viajes por Francia, Alemania, Suiza, Italia y Rusia, aunque únicamente existe constancia documental sobre uno realizado a Francia. Además, existe una obra del artista, *Un paisaje de Tánger*, que vendría a corroborar un viaje a África, como se señalaba. Alcahalí hacía hincapié en su capacidad para enfrentarse a diferentes entornos:

«Con la misma exactitud roba a la naturaleza sus húmedas neblinas al trasladar al lienzo los países del Norte, que pinta con rayos de sol las moriscas viviendas granadinas. Ha sido este artista el primero en España que ha dado verdadero alcance al paisaje, rompiendo con la tradición de copiar sólo la naturaleza»¹¹

En el mes de septiembre de 1887 se tiene constancia de que realizó un viaje a Alemania, haciéndose referencia a los "preciosos estudios en las orillas del Rhin (...) trasladando a sus tablas los castillos que parecen teatros de románticas leyendas..."¹². Al regresar de Alemania en octubre, se quedaría en París, aunque no se dan más datos sobre lo que realizó allí¹³.

El afán excursionista característico de los pintores de fin de siglo no se limitó únicamente al atractivo que suscitaron los paisajes exóticos de Próximo Oriente o el norte de África, sino que también se dio en otras ciudades europeas más próximas. Pero pese a las salidas al exterior, la mayor parte de su producción estuvo centrada en los paisajes andaluces, aspecto estrechamente relacionado con la demanda de la clientela artística de los mismos. El artista tras sufrir el desencanto de la tercera medalla en la Exposición de 1881, no volvió a comparecer en las muestras oficiales hasta 1901, sirviéndose, durante este tiempo, de otros medios de promoción que existían en Madrid. La labor de galeristas como Pedro Bosch o Hernández en la comercialización de las obras de arte, aunque no fueron exactamente marchantes de arte como Goupil, la Casa Petit en París o la casa Capobianchi en Roma¹⁴, tuvieron un gran peso en el mercado del arte español de finales

⁹ Sobre el dibujo en Carlos de Haes véase Gutiérrez Maíquez, 2004, Op.cit, pp. 51-53.

¹⁰ Pérez Rojas, Fco. J., *El esplendor de la pintura valenciana (1868-1930): Preciosismo y Simbolismo*. Sala de Exposiciones del Edificio del Reloj Puerto de Valencia. Valencia, 2001, p. 345.

¹¹ Alcahalí, B. de., *Diccionario Biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897, p. 144.

¹² Anónimo. "Pintores valencianos en París", *Las Provincias*, 6 octubre 1887, p. 2.

¹³ "Gomar se halla en la capital de Francia de regreso de una larga excursión por Alemania, y muy pronto volverá a Madrid. El pintor de las ruinas de Toledo y de los Cármes de Granada...", González, C., *Pintores valencianos de las escuelas de Roma y París*. Madrid, 1990, p. 56.

¹⁴ Fontbona, F., "El Conde de Artal y la ampliación del mercado del arte español en Argentina", *Salones Artal*. Madrid, 1995, s/p.

del XIX. Del mismo modo, también fue frecuente que los artistas expusieran sus obras en los principales comercios de la ciudad, como la Platería Martínez, entre otros.

Por ello, como ha señalado Bonet Solves, probablemente fuese la búsqueda de un mercado más rico, el hecho que condicionase la decisión del artista de marchar a Madrid¹⁵, y su presencia en dichas galerías, determinaría la gran cantidad de obras de temática granadina que le permitirían adquirir rápidamente una posición prestigiosa dentro de la sociedad madrileña, ocasionándole en años sucesivos importantes encargos.

Los paisajes granadinos transmitían la tradición islámica española como carta de presentación de cara al visitante extranjero, representando aquellos mágicos y plácidos jardines que tantas veces habían cantado los viajeros románticos del XVIII en sus viajes por España. La herencia en las construcciones granadinas, con sus decoraciones abigarradas y singulares, constituía una fuente de inspiración inagotable, de la que se servían los arquitectos a la hora de elegir la decoración de los más famosos cafés de la ciudad¹⁶.

La imagen de Granada formaba parte de esa imagen pintoresca y folklórica de España, siendo un tipo de obra muy admirada por el comprador de obras de arte. Entre las obras de Gomar centradas en este tema están: *Barrio de gitanos de Granada*, *La Alhambra y la Vega (Granada)*, *Torre de la Alhambra*, *El Albaicín*, *Caseros Andaluces*, etc. Dentro de los paisajes andaluces, otra obra que habría que citar sería la que el artista realizó sobre Alcalá de Guadaíra, titulada *Vista de Alcalá de Guadaíra*, y que presentó a la quinta exposición que realizó el Ateneo de Valencia en el mes de abril de 1874¹⁷.

Es probable que Gomar realizase algún viaje a la zona durante este año, ya que en febrero de 1875¹⁸, en una noticia de prensa se señalaba que se habían visto dos paisajes de Granada en el estudio del pintor que se encontraba por entonces en Madrid, aunque no se puede precisar exactamente el período de dicho viaje. En Alcalá de Guadaíra, surgió una activa colonia de paisajistas al estilo de otras que surgieron a finales de siglo, asociadas a un entorno natural propicio para las salidas de los artistas al aire libre. Lugares como Muros de Pravia en Asturias o

la escuela de paisajistas de Olot serían los ejemplos más significativos.

En Andalucía, la vertiente del paisajismo¹⁹ que seguía la tradición de Carlos de Haes tenía su máximo exponente en la figura de Emilio Ocón y Rivas, y se concentraba en el grupo de pintores reunidos en Alcalá de Guadaíra, cobijados por el prestigio de los hermanos Jiménez Aranda, José y Luis, pudiendo encontrar en la zona a artistas como Casanovas, Gil, Lafita, Pando, Prielo y García Rodríguez²⁰.

Y si la claridad en los tonos llegaría a convertirse en uno de los elementos definitorios de la obra de

¹⁵ Como indica Bonet, Gomar fue uno de los artistas que marchó a Madrid buscando un mercado mucho más rico, junto con artistas de la talla de Muñoz Degraín, Mariano Barbasán, Francisco Mas y Carrasco y muchos otros. Ello ocasionó que en Valencia la evolución del paisaje quedase anclada en las enseñanzas de Haes y no seguir evolucionando por sí mismo. Bonet Solves, V^o. E., 1988, *Pintura de paisaje en el XIX valenciano*. Tesis de Licenciatura. Valencia, 1988, p. 575.

¹⁶ El valenciano Café de España aludía en su decoración a las estancias de la Alhambra en arquerías e inscripciones. Sobre el café y su decoración véase Roig Condomina y Sempere Vilaplana, 2001/02, Op.cit, pp. 597-611 y Sempere Vilaplana, "Los establecimientos hosteleros valencianos del siglo XIX como medio de proyección social del artista". *La Aplicación del genio. La enseñanza en la Escuela Valenciana de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la Sociedad Valenciana Museo del siglo XIX*. Valencia, 2004, p. 170-194.

¹⁷ "X", "Exposición de Bellas Artes en el Ateneo. Pintura", *Las Provincias*, 1 mayo 1874, p. 1. Posteriormente el Ateneo sacaría la misma crónica en el Boletín. NSC., "Exposición de Bellas Artes en el Ateneo. Pintura", *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, 15 junio 1874, pp. 331-334 y Nicasio Serret., "Exposición de Bellas Artes en el Ateneo", *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, 30 junio 1874. Noticia proporcionada por Roig Condomina, *Las Exposiciones de Bellas Artes de Valencia en el siglo XIX*. (Tesis Doctoral inédita, 5 vols). Universitat de València, 1994, pp. 360-363.

¹⁸ Nicasio Serret Comin, "Los pintores valencianos en Madrid", *Boletín del Ateneo de Valencia*, 15 febrero 1875, pp. 74-81. Citado por Roig Condomina, V., *La crítica de arte en la prensa valenciana del S XIX*. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació Generalitat Valenciana Diputació Provincial de Valencia. Valencia, 1989, p. 7.

¹⁹ Véase Villar Movellán, A., "Andalucía: Periferia en la tradición", *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918*. 1993/94, pp. 225-234.

²⁰ Muchas obras del sevillano Manuel García Rodríguez reprodujeron paisajes de esta zona, aunque dada la datación de las obras de las que se dispone, Gomar no coincidiría con el artista sevillano. "Alcalá de Guadaíra", (1901), *Subastas Castellana*, 31 marzo 1998, p. 95; "Lavanderas", (1912), *Sotheby's Spanish Painting 1850-1930*, 16 nov 2004, London, p. 72; "Venta en Alcalá de Guadaíra", (1904) *Arte, Información y Gestión*. 14 noviembre 2001, p. 85.

Gomar, todas aquellas sobre paisaje andaluz incidían sobre este hecho, observándose un mismo tratamiento: una luz potente²¹, que se reflejará sobre todo en la vegetación amarillenta de los primeros términos. Del mismo modo, muchas de las composiciones aparecían animadas por cursos de agua, en algunos casos por la presencia del Darro o el Guadalquivir, y en otros por la canalización instalada en los cármenes granadinos, responsable de la frondosa vegetación característica de los jardines granadinos.

Probablemente, durante alguna de las visitas que el artista realizase a Granada, el artista aprovecharía para desplazarse hasta Marruecos, como prueba una noticia encontrada de diciembre de 1881.

«Del mismo artista –que no perdona medio para procurar a su cuadros conveniente variedad–, espero para dentro de poco interesantes trabajos, pues acaba de realizar un viaje a Marruecos, de donde ha traído un rico arsenal de estudios que copian monumentos, caseríos, agrupaciones de árboles y todo cuanto ha encontrado que pueda servirle para presentar con entera verdad esas hermosas composiciones árabes, que tanto gustan hoy a los aficionados»²²

Otra parte importante en la producción paisajística de Antonio Gomar, se sitúa en aquellos paisajes que dedicó a Valencia y ciudades cercanas. Una parte corresponde a sus primeras obras de formación y en años posteriores regresaría sobre ellos ocasionalmente, fruto de alguna visita a su pueblo natal. Morella, Murcia, Benigánim, El Genovés, recogen lugares próximos a Valencia y cercanos a la infancia y los primeros años del artista, reproduciendo *El Cementerio* (1874) y *la Fuente de la esperanza de Morella* (1871), *Cercanías de Murcia* (1874), *El Calvario de Benigánim* (1912), *Paisaje con alberca* y *La Fuente de San Pascual*. En estas obras, sin embargo, Gomar no buscaba lugares emblemáticos o significativos del lugar, como sucede en muchos de los paisajes de Granada, sino reflejar lugares sencillos cercanos a su vida cotidiana. Del mismo modo, existió también cierto interés popular en la elección de lugares como fuentes, calvarios o cementerios, aspecto que se incrementaría en los primeros años del siglo XX. Entre las obras de este tipo, un caso diferente lo constituye *Paisaje con alberca*, obra que se ha incluido en este grupo porque aparece firmada en Valencia, y que recoge un fragmento de un patio interior de carácter más privado. Diferente

en tanto en cuanto, se desconoce el lugar en el que fue tomada y, pese al decorativismo propio del artista, traslada una realidad completamente reconocible, sin inventos añadidos. Sin embargo, las construcciones del pueblo que enmarca la composición no parecen corresponder a ningún pueblo en concreto, pese a que la cerámica vidriada de las cubiertas es fácilmente reconocible en el territorio valenciano.



Fig. 3.– ANTONIO GOMAR: “Paisaje con alberca”, O/L, 75’5x126’3 cm. Fdo. abajo.der: “A. Gomar/Valencia”. Museo de la Habana, nº inv: 93-463.

Por otro lado, dejando los paisajes valencianos, una incógnita en la obra de Gomar la constituyen su serie sobre la zona de Cutanilla (1904), ya que por el momento, sólo se tiene constancia de los títulos de las obras²³. Las obras sobre Cutanilla fueron presentadas por Gomar a la Exposición Nacional de 1904, reproduciendo su cantera, cascadas, etc, aunque no se conserva ninguna descripción ni se tienen sobre el paradero de dichos paisajes. Únicamente, existe una

²¹ Como bien indica Bonet Solves: “gusta de representar aquellas zonas de España en que la luminosidad es más intensa”. Bonet Solves, V^a. E., 1988, op.cit, p. 173.

²² Aurelio Querol., “Algo sobre los artistas valencianos en Madrid”, 29 diciembre 1881, *Revista de Valencia*, p. 85.

²³ Parece ser que existe un monte cercano a Madrid llamado, de Cutanilla, muy cerca de Sigüenza, provincia de Guadalajara. Se tienen noticias de que allí existía un palacete edificado a finales del siglo XIX, que tuvo por primer dueño al Duque de Pastrana donde se celebraban discretas reuniones en las que conspiraban los más influyentes personajes de la sociedad y de la política madrileña. Además, se tienen noticias de la presencia en Cutanilla del rey SSM Alfonso XIII y de que existía una estación de ferrocarril privada a la propia finca en la que se realizaban convenciones de carácter privado. Sin embargo, no se tiene la certeza de que el artista reprodujese este lugar.

obra titulada *La Cantero. Paisaje y peñas*²⁴, encontrada en una casa de subastas, coincide en dimensiones con una de las que presentaría el artista al citado evento, aunque el grado de aproximación al paisaje no ofrece los datos suficientes para poder determinar geográficamente el lugar. Sin embargo, esta obra ofrecía los rasgos definitorios de un concienzuda observación del natural, enlazando con el tratamiento y el valor geológico del paisaje, analizando la cantera de lo que parecen calizas, fuertemente iluminadas por el sol, que Gomar toma intencionadamente desde un punto de vista bajo, ofreciendo una visión grandiosa de un paisaje tan poco "bello" y con una gran mole de piedras como único elemento compositivo.

Además de los lugares citados, habría que añadir una importante producción del artista entorno a jardines, huertos, acequias, etc, reflejo del interés de su interés por los lugares sencillos y cercanos, muy en la línea del nuevo concepto del paisaje de fin de siglo. Quizás encontrase Gomar en los jardines o los pequeños huertos familiares, lugares en los que poder desarrollar libremente su faceta decorativista, con abundancia de flores y toques muy menudos.

Y finalmente, dentro de este recorrido por lo que se ha llamado la geografía del paisaje de Antonio Gomar, habría que hablar sobre sus paisajes del Norte²⁵. En los que habría que incluir todos aquellos que pintó durante su estancia en Santander, así como los que realizó sobre los Picos de Europa para la decoración de la Casona de los Mazarrasa en Villaverde de Pontones. Estos últimos, relativos a la decoración mural, habría que incluirlos a su vez, dentro de una parte de la producción que realizó Gomar en importantes palacios madrileños y cántabros. La decoración del palacio de los Duques de Manzanedo en Madrid, el Café Fornos²⁶, la Cantina Americana²⁷, la casona de los Mazarrasa en Villaverde de Pontones, el casino de El Sardinero de Santander, serían ejemplos de ello.

La posición artística que Antonio Gomar alcanzó dentro de la sociedad valenciana, en la que pronto se situó dentro de los mejores paisajistas del momento, fue su mejor carta de presentación en los círculos madrileños.

Desde un primer momento Antonio Gomar compareció a casi todas las Exposiciones valencianas, situándose, en poco tiempo, entre los paisajistas de mayor prestigio, entre los que habría que citar a

Rafael Montesinos, Javier Juste o Muñoz Degraín. No obstante, su primera aparición en una exposición fue en Madrid en la Nacional de 1871, en la que presentó un paisaje titulado *Fuente de la Esperanza de Morella*²⁸. La obra fue valorada positivamente desde la crítica valenciana que veía en "la soltura, vigor y firmeza" del pincel de Gomar un provechoso futuro.

«...Afiliado en la misma escuela que determina la extraña paleta del mencionado pintor (Muñoz Degraín), apareció un cuadro del Sr. Gomar, *Cercanías de la fuente de la Esperanza* (Morella), que si bien adolece de las imperfecciones, muy especialmente de color, que hemos censurado en el anterior artista, recomiéndase en cambio por una soltura, vigor y firmeza de pincel, notables en un principiante como es su joven autor...»²⁹

De hecho, ya sus primeros paisajes³⁰ suscitaron gran interés augurando al "nuevo Calame", como se

²⁴ En la obra se representa como elemento principal del paisaje unas grandes rocas, resaltando el aspecto geológico del terreno. "La Cantero. Paisaje y peñas", O/L, 111 x 156 cm., Fdo. *Subastas Duran*, 15 al 17 diciembre 1993, p. 34. El artista presentó a la Nacional de 1904 una obra titulada "La cantera de Cutamilla" y medía 110 x 155 cm. (nº cat. 533), aunque se desconoce si se trata de la misma obra. Véase el *Catálogo de la Nacional de 1904*.

²⁵ Existe una obra de 1877 titulada "Paisaje con río" que reproduce un paisaje del norte, aunque se desconoce el lugar en concreto. La obra, actualmente en la MNAC fue donada por el Marqués d'Alélla en 1902. Archivo de la MNAC, Barcelona.

²⁶ En 1879, Gomar estaba decorando en Madrid el famoso Café Fornos, lugar de reunión de los paisajistas de moda. Allí por ejemplo se reunieron más de veinte veces Federico de Madrazo y Carlos de Haes, manteniendo una estrecha amistad, según consta en la agenda de 1858 de Madrazo. Véase Gutiérrez Maiquez, 2004, Op.cit, p. 24. Gomar gozaba de un importante prestigio en la corte como retratista y decorador, y no sería extraño que el Marqués de Pombo viera los lienzos y solicitase sus servicios para decorar el Casino santanderino. Gomar decoró en el café un techo y varios paisajes en las paredes al fresco. Véase Alonso Laza, 1992, Op.cit, p. 572.

²⁷ Alcalá, B.de., 1897, Op.cit, p. 144.

²⁸ "Exposición Nacional de Bellas Artes", *Diario Mercantil de Valencia*, 9 nov 1871, p. 2-3 y "Gacetilla General", *Diario Mercantil de Valencia*, 15 noviembre 1871, p. 2. Citado por Piqueras y Bonet, Op.cit, s/p. En la Biblioteca Nacional no consta ningún catálogo correspondiente a la muestra de 1872 ó 1871.

²⁹ Luis Alfonso, "Los pintores valencianos en las exposición de 1871", *Boletín del Ateneo de Valencia*, 29 febrero 1872, p. 128.

³⁰ Las primeras exposiciones a las que se presentó en Valencia fueron las organizadas por la Academia de Bellas Artes de San Carlos con motivo de la feria de julio de 1871 y 1872. En la primera presentó dos acuarelas y dos estudios a lápiz del natural, obteniendo una medalla de cobre. Véase, Luis Alfonso, "Exposición de Bellas Artes", *Las Provincias*, 25 julio 1871,

le calificó en una ocasión, "los brillantes resultados de otros artistas valencianos", destacando siempre la valentía que demostraba en sus obras, aunque se insistía en que debía seguir perfeccionándose "con el trabajo y la aplicación, la soltura y facilidad que poseía para el género"³¹. Entre los elementos que más se valoraron en sus inicios, figuraba en primer lugar su capacidad para el dibujo, en segundo lugar su valentía y finalmente, el gusto del artista por los colores claros, que ofrecían a la obra un aspecto de acuarela. De ellos, la precisión en el dibujo y una paleta muy clara y brillante, serán dos elementos definitorios del estilo del artista a lo largo de toda su producción. Obras como el *Cementerio de Morella*³² (enero 1874), demostraban la observación directa del natural, representando perfectamente la hora elegida, la adecuada elección de los detalles y la "valentía y suavidad a un mismo tiempo en la ejecución"³³. Se hacía hincapié en la "exactitud de tonos envidiable" empleada y la sensación que Gomar había logrado transmitir con la representación del "tranquilo y modesto cementerio de aldea descrito por Bécquer", presentando "un asunto completo y perfectamente desarrollado"³⁴.

Sin embargo, en estas primeras obras se le recriminaron elementos como la perspectiva, censurando que "las líneas del terreno" fuesen "algo monótonas y vulgares", falta sin lo cual, "y con un poco más de amplitud", el cuadro habría sido "perfecto"³⁵. Las obras de Gomar nunca pasaban desapercibidas junto a los demás paisajes de las exposiciones. En febrero de 1874, en la Exposición del Ateneo, *Cercanías de Murcia*, estaba según la crítica, "entre lo más interesante de la exposición" y figuraba junto a los "mejores paisajes de Montesinos y Muñoz Degraín". En el comentario crítico se apreció, en esta ocasión, un elemento nuevo, ya que no estaba presente ese gusto de Gomar "de expresar en sus paisajes alguna idea poética o filosófica". En esta ocasión, había representado un cuadro que era "traslado fiel" del natural, lo cual fue considerado como una cualidad muy favorable³⁶.

Para la última exposición del Ateneo celebrada en abril de 1874³⁷, presentaría *Recuerdos de Alcalá de Guadaíra*, un paisaje algo más alejado y que suscitaba ciertas dudas sobre un posible viaje del artista a la zona. En esta obra fue la primera ocasión que se apreció un elemento muy común en casi toda la producción de Gomar: el gusto por las tintas claras.

En estos primeros años del paisaje, no obstante, no se supo apreciar en toda su magnitud este "aspecto de acuarela" del artista, sino que se preferían otro tipo de colores que le diesen a la obra un efecto "más vigoroso" que hubiese aumentado "el mérito de sus paisajes"³⁸.

No existen noticias de que el artista se presentase a la exposición de mayo de 1875 en honor de Rosales y Fortuny³⁹. Probablemente se encontrase ya en

p. 2; y M., "Exposición de Bellas Artes", *Diario Mercantil de Valencia*, 12 agosto 1871, p. 2. En la segunda presentó tres paisajes, uno de los cuales, correspondía a un jardín que también fue premiado. "Noticias locales", *Las Provincias*, 24 julio 1872, p. 2 / 30 julio 1872, p. 2 / 4 diciembre 1872, p. 2; Véase también *El Mercantil Valenciano*, 31 julio 1872, p. 2. Noticias proporcionadas por Roig Condomina, 1994, Op.cit., pp. 262, 285 y 297. En la feria de julio de 1873, Gomar figuró entre los artistas seleccionados para formar parte del jurado en la calificación de las obras de arte. *Las Provincias*, 26 agosto 1873, p. 2. Citado Roig Condomina, 1994, Op.cit., p. 303. Y, finalmente, a la exposición de la feria de julio de 1874 también se presentaría con "Un paisaje", pero no se ha hallado información al respecto. Roig Condomina, 1994, Op.cit., p. 380.

³¹ Luis Alfonso., 25 julio 1871. Idem.

³² Parece ser que la obra la había pintado Gomar para la regional de Barcelona de 1872, presentándola junto a otros dos paisajes: "Ayer" y "Hoy". El mismo paisaje volvería a comparecer en 1873 y finalmente en enero de 1874 en la exposición del Ateneo.

³³ F.A., "Exposición de Bellas Artes en el Ateneo", *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, 15 febrero 1874, pp. 81-82. Roig Condomina, 1994, Op.cit., p. 332.

³⁴ NSC., "Exposición de Bellas Artes en el Ateneo. I", *Las Provincias*, 25 enero 1874, p.1 y N.S.C., "Exposición de Bellas Artes en el Ateneo. II", *Las Provincias*, 27 enero 1874, p. 1, p. 335.

³⁵ F.A., *Boletín* 15 febrero 1874. Citado por Roig Condomina, 1994, Op.cit., p. 334.

³⁶ NSC., "Exposiciones en el Ateneo de Valencia. Segunda Exposición", *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, 30 abril 1874. Noticia proporcionada por Roig Condomina, 1994, Op.cit., pp. 236-242.

³⁷ "X" en la de pintura: "Exposición de Bellas Artes en el Ateneo. Pintura", *Las Provincias*, 1 mayo 1874, p. 1. Posteriormente el Ateneo sacaría la misma crónica en el *Boletín*. NSC., "Exposición de Bellas Artes en el Ateneo. Pintura", *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, 15 junio 1874, pp. 331-334 y Nicasio Serret., "Exposición de Bellas Artes en el Ateneo", *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, 30 junio 1874, Citado por Roig Condomina, 1994, pp. 360-363.

³⁸ Idem.

³⁹ Sobre Gomar únicamente se hacía referencia a través de una obra de Juste titulada "Cementerio de Carraixet", cuyo celaje recordaba otra obra de Gomar. Suponemos que el crítico estaría haciendo referencia al anteriormente comentado "Cementerio de Morella". Z., "Ateneo de Valencia. Exposición de Bellas Artes", *Las Provincias*, 3 junio 1875, p. 1 y "Ateneo Valenciano. Exposición", *El Mercantil Valenciano*, 27 mayo 1875, p. 2. Citado por Roig Condomina, 1994, Op.cit., pp. 400-402.

Madrid, ya que desde la organización de la misma exposición se hacía notar la ausencia de muchos de los más importantes artistas del momento, debido al traslado de sus estudios a Madrid y Barcelona, hecho que derivaría finalmente en que la muestra se presentase como una "exhibición amistosa para los amateurs"⁴⁰.

A partir de este momento, la presencia de Gomar en las exposiciones valencianas desaparece, reduciéndose a algún que otro envío desde Madrid, como aquellos paisajes que enviaría con motivo de la visita de Alfonso XII en 1877⁴¹, y los dos paisajes de grandes dimensiones de Madrid y Granada que envió a la regional de 1883.⁴²

Estos dos paisajes de la Regional, fueron muy bien acogidos por la crítica, siendo ampliamente comentados y valorados. Aunque un gran número de la producción de Gomar es de pequeño formato, el artista gustaba de los grandes lienzos, y la mayor parte de las obras que se conocen sobre él, corroboran dicha afirmación. Las obras de la Regional constituían dos vistas emblemáticas de dos importantes ciudades, concretamente *El Madrid viejo*, que respondía a una vista de Madrid desde el Campo del Moro y *Los Alrededores de la Alhambra de Granada*, que aparecía en el catálogo de la exposición como *El camino del Sacromonte*. La vista de Madrid era de mayores dimensiones que la de Granada y pertenecía al comerciante de arte Pedro Bosch⁴³. Por otra parte, el destino del paisaje granadino era adornar el Palacio del Sr. Anglada en el Paseo de la Castellana⁴⁴. Estas dos obras constituyen una de las pocas ocasiones en que se indica la época del año en que fue tomado el paisaje. En la de Granada se precisa que es en verano, ya que con los rigores del sol se ha quemado la hierba y por eso muestra un color amarillento. En la obra de Madrid se especifican concretamente, los meses de abril y mayo.

«...Aquel suelo es el suelo de las riberas del Manzanares en los meses de abril y mayo, con sus trigos, sus praderas, sus árboles frutales, característico en la corte con su ambiente...»⁴⁵

La reseña periodística sobre la vista de Madrid, especificaba exactamente el encuadre empleado por el artista, representando "una vista de esa parte de Madrid que da al río, tomada desde abajo, desde el puente de Segovia"⁴⁶. En la obra, al igual que sucedía

en el paisaje de Granada, se podían divisar algunos de los edificios más emblemáticos de Madrid: "la Armería, los Consejos, San Francisco el Grande, el palacio del duque de Osuna, y finalmente, en uno de los extremos los jardines del duque y de San Francisco"⁴⁷. La obra demostraba que Gomar había realizado "un portento de estudio, de ejecución (y) de laboriosidad", destacando otros elementos como "el kiosco de madera, los cestos de flores y las ramas de lilas", así como "unos grupos de árboles que da gloria verlos"⁴⁸. En ella, todo estaba "precisado con maestría", reproduciendo "uno de los pocos puntos pintorescos de las cercanías de la corte", aunque el paisaje granadino era de mejor calidad, por la perspectiva y el acabado que el artista había empleado en la luz, denotando cierto abuso del azul⁴⁹.

La vista de Granada, reproducía uno de los paisajes típicos granadinos, las cuevas del Sacromonte, vivienda de los gitanos de Loja, haciéndose alusión a

⁴⁰ *Las Provincias*, 3 junio 1875 y *El Mercantil Valenciano*, 27 mayo 1875. Idem

⁴¹ *Las Provincias*, 29 febrero 1877, p. 2 y 22 febrero 1877, p. 2. Idem, p. 472.

⁴² "Vista de Madrid", 2 x 1'20 cm.; "Vista de Granada", 1'50 x 1'20 cm. Por noticias de prensa se sabe que antes del mes de marzo de 1882 estuvo en Granada de donde trajo una colección de «cuadritos semejantes a Fortuny y Martín Rico». "Noticias locales", *Las Provincias*, 29 Julio 1881, p. 2.

⁴³ *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional Valenciana de 1883*. Valencia, 1883, p. 138. Citado por Piqueras y Bonet, Op.cit, sin datar, s/p. La obra que aparecía firmada, fue subastada dentro del lote 29 por la conocida casa de subastas madrileña Fernando Durán en mayo de 1991. Y pese a que las medidas diferían de las expuestas en el catálogo, la reproducción de la obra por la casa de subastas coincidía exactamente con la descripción que sobre ella se hacía desde la prensa en 1883. Fue titulada "El Madrid viejo", O/L, 110 x 175 cm, Fdo.

⁴⁴ Aureliano Querol., "Los pintores valencianos en Madrid", *Las Provincias*, 8 julio 1882, p. 1-2; "Los pintores valencianos en Madrid", *Las Provincias*, 14 enero 1883, p. 2; *El Mercantil Valenciano*, 11 marzo 1882, p. 2 y 7 julio 1883, p. 2 y *Las Provincias*, 6 julio 1883. Véase también Piqueras y Bonet Solves, Op.cit, P. 65-71.

⁴⁵ J.S., "La exposición de Bellas Artes", *Las Provincias*, 10 octubre 1883, pp. 1-2. Citado por Roig Condomina, 1994, Op.cit, P. 664.

⁴⁶ J.S., *Las Provincias*, 10 octubre 1883, Idem.

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ F.V., "La Exposición de Bellas Artes de 1883. I", p. 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. Roig Condomina, 1994, Op.cit, P. 662.

las que existían en Burjassot y Godella⁵⁰. La precisión del dibujo de Gomar llegaba hasta el punto de que al fondo de la composición se podía apreciar Granada y una parte de la Alhambra, concretamente, "la Casa Real, la torre de las Danzas, la mezquita mozárabe y la histórica torre de la Vega"⁵¹. Desde la crítica se alababa la obra, afirmando que Gomar había "estudiado Granada como ningún pintor la ha estudiado", y además, señalaba, la había "comprendido".

Sin embargo, el cronista hacía hincapié en la mala iluminación de las instalaciones de la Exposición, ya que no se podía apreciar el logro adquirido a la hora de captar "la transparencia del aire" como lo hacía Haes y "la luz del sol zenital", como lo hacía Gomar. Se señalaba que los paisajistas actuales "de talento como Pradilla, Haes, Gomar, Martín Rico y Muñoz Degraín", habían logrado pintar el ambiente y la luz como no lo habían conseguido los antiguos paisajistas y que la iluminación que a veces se realizaba en las exposiciones, no permitía apreciarlo con claridad. La admiración completa a la obra de Gomar la manifestaba El Campo con las siguientes líneas:

«El pintor valenciano tiene una poderosa individualidad. Ve la naturaleza tal cual es, por un prisma suyo, no la traduce; su realismo es un realismo poético. Admirable colorista como es, no por ello olvida el dibujo ni descuida la composición. Sus facultades son armónicas, su talento concibe bien la manera de apropiarse lo bello de lo real y su paleta derrama torrentes de luz. Como pintor del suelo apenas tiene rival. Los cuadros de Gomar nos hacen amar el campo y bendecir la Naturaleza »⁵².

Curiosamente sólo se hacía alusión a la presencia de una figura en el paisaje de Granada en la crítica que realizaba José J. Herrero para, la cual, "colocada con gracia y pintada con soltura", animaba el lienzo. Del mismo modo, se ensalzaba el "color jugoso y fresco" de ambas obras, "su tonalidad luciente y su dominio de la luz"⁵³. Sobre la otra obra, Herrero centraba su atención entre otros elementos, concretamente, en "los almendros en flor inimitables de tono y dispuestos con gentileza"⁵⁴.

Gomar obtuvo medalla de oro por sus paisajes⁵⁵, junto con Vicente Borrás, Joaquín Sorolla, Eduardo Soler, C. Llorens Miralles, José Aixa, José Ramón y Joaquín María Belda.

Tras la Exposición Regional, únicamente se constató la presencia de las obras de Gomar en la muestra que organizó en mayo de 1886 el recientemente inaugurado Café de España⁵⁶ y para la Exposición Ribera en abril del año siguiente en la que también figurarían obras de los artistas que estaban establecidos en Madrid o Roma. Entre ellas figuró un paisaje de Gomar⁵⁷.

En cuanto a la presencia de Gomar en Madrid, se puede hablar de ella al menos desde 1874⁵⁸, ya que existe una crónica de Nicasio Serret Comín de febrero de 1875, sobre los pintores valencianos en Madrid, haciendo referencia a Ricardo Navarrete, Emilio Sala, Martínez, Plácido Francés, Rafael Monleón, Franco y Benlliure. El crítico aludía a dos paisajes de Granada que había visto de Antonio Gomar y sobre la laboriosidad que éste dedicaba en la búsqueda y elección de sus paisajes, transmitiendo "el sentimiento artístico" que le guiaba para "coger la cartera" y dirigirse "trepando montes, atravesando valles y deteniéndose ante los frondosos bosques a sorprender la verdad en la naturaleza", ya que así sabía que sus trabajos respirarían "la fragante esencia" que rechazaba "al amaneramiento".⁵⁹

Ambas obras eran de pequeñas dimensiones y reproducían una especie de jardín y un grupo de

⁵⁰ Unos años antes, Gomar ya había reproducido el Sacromonte granadino en uno de los paneles que realizó para la decoración de la Casona de los Mazarrasa en Villaverde. La obra se tituló "Cuevas del Sacromonte. Granada", actualmente en una colección particular.

⁵¹ J.S., *Las Provincias*, 10 octubre 1883, Citado por Roig Condomina, 1994, Op.cit, p. 662

⁵² Idem.

⁵³ J.J. Herrero., "La pintura en la exposición regional. I", *Las Provincias*, 1 agosto 1883, pp.- 2 y 3 y "La pintura en la Exposición Regional II", *Las Provincias*, 3 agosto 1883, p.2. Citado por Roig Condomina, 1994, Op.cit, p. 664.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ "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. Roig Condomina, 1994, Op.cit, p. 682 .

⁵⁶ Gomar presentó un paisaje. *El Mercantil Valenciano*, 6 mayo 1886, p.2. Noticia proporcionada por Roig Condomina, 1994, Op.cit, p. 715.

⁵⁷ Véase Roig Condomina, 1994, Op.cit, p. 727.

⁵⁸ Aunque se señala que hasta 1880 no establecerá su residencia definitiva.

⁵⁹ Nicasio Serret Comín, "Los pintores valencianos en Madrid", *Boletín del Ateneo de Valencia*, 15 febrero 1875, pp. 74-81. Citado por Roig Condomina, V., 1989, Op.cit, p. 76.

casas, paisajes granadinos, esta vez, sin buscar ninguna vista emblemática de la ciudad.

«...Agrupados alrededor de una balsa, cuyos paramentos han enverdecido el agua y los años, se ven dos álamos blancos, algunas espinosas ramas de zarzamora que medio ocultan una pequeña casa de labor, un florido almendro y varios rosales que entrelazando sus flores con las del lirio, se inclinan para besar la alfombra de verde césped que tapiza todo el terreno...

el otro cuadrado...sumamente acabada del natural, en la que componen todo su conjunto unas pobres casas de las afueras de Granada, una escarpada cuesta que conduce a ellas, y el cielo manchado por ligeras y blancas nubes...»⁶⁰

Estas obras ya no eran “esa multitud de estudios en que luchando frente a frente con la naturaleza” el artista había “robado la imponente desnudez de las severas peñas, grandiosidad de los robustos árboles y lo tétrico de los solitarios desfiladeros: sino que poetizando esa misma naturaleza, embelleciéndola con detalles nacidos de su fecunda paleta”, había “traducido el sentimiento misterioso y secreto que el Supremo Artífice depositó en un pedazo de montaña, en un extenso horizonte, en un pequeño lago, o en un sombrío bosque...” y lo había “impreso sobre los lienzos con su siempre vigoroso estilo, su notoria fantasía y la delicadeza de sus justos y castizos tonos”⁶¹. Era un acercamiento más intimista sobre el paisaje.

Ante el fracaso del artista en la Nacional de 1881⁶², la estancia de Gomar en Madrid se tradujo en su participación en los salones del Sr. Hernández⁶³ y del Sr. Bosch y en la exposición de sus obras en diferentes comercios de la ciudad, como fue la platería Martínez, donde en 1877, expuso *Ermitas de Córdoba* y *Una vista de la Casa de Campo*. Del mismo modo, participaría en otras exposiciones que tuvieron lugar en Valencia, Sevilla y Barcelona. Así, a la de Barcelona de 1872, volvió a presentar dos de los paisajes (*Ayer, Hoy y Cementerio de Morella*) que presentaría a la de la feria de Julio valenciana de ese mismo año.⁶⁴ Al año siguiente participaría en la regional de Sevilla, aunque no se tiene constancia de las obras presentadas. Del mismo modo en Madrid, expuso en 1882 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid dos obras tituladas *La Casa de Labate* y *El carril de San Cecilio*,

así como participó en la Exposición que realizó la Sociedad de Acuarelistas con *Paisajes de Granada, Tánger* y otros lugares⁶⁵.

En relación con la tercera medalla obtenida por Gomar en 1881, el artista debía haber depositado muchas esperanzas en la obra, dada su reputada carrera como paisajista y la posición que había adquirido en Madrid. El motivo que eligió reflejaba una faceta desconocida del artista, ya que se hacía alusión a las obras pastoriles de alabanza a la naturaleza en las que pese a la ausencia figurativa, ésta se intuía a través de diferentes elementos que se representaban. Gomar, se mantuvo en su línea de paisajista pero representando un “paisaje pastoril, arcádico, una égloga sin figuras, y que la imaginación puede poblar a su antojo con la enamorada Cloe y la desdenosa Galatea”⁶⁶. La obra de la discordia se titulaba *Terminalia* y fue adquirida por el Ministerio de Fomento de Madrid. Actualmente se halla en paradero desconocido, y sólo se conserva de ella una reproducción fotográfica en blanco y negro, en la que se puede observar con toda exactitud los motivos y elementos descritos por *El Correo* madrileño, transcritos por *Las Provincias* para la ciudad de Valencia.

«Quien recuerde las obras de los grandes poetas bucólicos (...) gozará y se recreará ante el paisaje de Gomar, creyendo ver reproducido uno de aquellos bellísimos lugares donde faunas y ninfas, zagalas y pastoras, rendían culto libre y hermoso a la única religión posible, la religión de la naturaleza. Tras unos troncos ceñidos de engalanados tirso (...) parece que se escuchan los agudos gritos de las mozuelas perseguidas, y

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Idem.

⁶² De 1881 es un obra de Gomar titulado “Paisaje de Granada”, que aparece reproducido en *Diccionario de pintores españoles del S. XX*, Forum Artis, S.A. Madrid, 1994, T. 6, p. 1675.

⁶³ En el Salón Hernández de 1882, Gomar expuso un paisaje de Granada titulado “El Albaicín de Granada”. Véase *Los Salones Artal. Pintura española en los inicios del S. XX*. Museo Nacional de Buenos Aires Buenos Aires, 1995. p. 102.

⁶⁴ “Noticias locales”, *Las Provincias*, 6 octubre 1872, p. 2. Véase Bonet Solves, V^a. E., Op.cit, 1988, p. 243.

⁶⁵ A. Q., “Los artistas valencianos en Madrid”, *Revista de Valencia*, 1 Julio 1882, p. 375. Idem.

⁶⁶ “Artistas Valencianos. El cuadro de Gomar”, *Las Provincias*, 11 Junio 1881, p. 2. Noticia proporcionada por Roig Condomina, 1994, Op.cit, p. 259.

como prueba de su paso, allí están esmaltándose de verdura del césped las flores que dejaron caer en la acelerada fuga (...) Desparrramados por el suelo están los alegres instrumentos de sus juguetones músicos; el ruidoso pandero, las tubias, la siringa, la flauta de dos tubos y caído junto ellos el tirso engalanado con cintas y ceñido de hojas de adelfa. Al fondo, cerca de una hondonada cobijado bajo la sombra bienhechora de entrelazadas ramas, acariciado el pedestal por las blancas calas que suben desde el agua hasta besarle, está el dios Término que preside las fiestas de los bosques y contempla envidioso los amores de las gentes del campo. La luz de la mañana lo envuelve todo, y el poético encanto de su albor primero, es el mayor encanto del cuadro. Es la obra de un pintor poeta, pero no es un lienzo para el vulgo. Gomar ha hecho un paisaje pastoril, arcádico, una égloga sin figuras, y que la imaginación puede poblar a su antojo con la enamorada Cloe y la desdeñosa Galatea.

Hacer esto en los tiempos que corren sin que resulte *cursi* sólo puede hacerlo un artista de refinado gusto y exquisita elegancia.

Dibujo, aire, luz, fondo y color están tratadas con sin igual esmero, siendo la frescura y brillantez de tonos verdaderamente envidiables.

En lo que el cuadro tiene de compuesto hay (ilegible) delicadeza, y lo que ha sido copia del natural está (ilegible), en la imaginación ha sido poeta. Y el pincel (ilegible), puede ver quien tenga ojos en la cara, la poesía de la belleza y el resplandor de la verdad»⁶⁷

La obra, según Aurelio Querol, fue adquirida por el Ministerio de Fomento, "para que figur (ase) en su galería de cuadro de autores contemporáneos"⁶⁸, aunque fue allí precisamente donde se le perdió la pista.

Al año siguiente, y contrariamente a lo señalado, el artista se presentó a la Nacional con una obra de las mismas características que la del año anterior. La obra *Una pradera cercada de bosque* transmitía este mismo ambiente bucólico. Alcahalí la describía diciendo.

«Hay en ella esparcidos entre el marchito césped címbalos, tirsos y flores, elocuentes de la bacanal dionisia de pasada noche. Es una verdadera joya dicho cuadro»⁶⁹



Fig. 4. – ANTONIO GOMAR: "Terminalia". Fdo.ang.inf.der: "A. GOMAR / ilegible". Inscripción ang. inf. izq: "1.1060" Archivo fotográfico del Museo del Prado. Casón del Buen Retiro. Paradero Desconocido.

Tras un considerable vacío, Gomar volvería a participar en las Exposiciones Nacionales de 1901 y 1904, ya que las obras que figuraron en la de 1912 fueron a título póstumo, recientemente fallecido en

⁶⁷ Idem, p. 262.

⁶⁸ Aurelio Querol, "Algo sobre los artistas valencianos en Madrid", 29 diciembre 1881, *Revista de Valencia*, p.82.

⁶⁹ Alcahalí, B. de., *Diccionario Biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1898, p. 144.

1911⁷⁰. Nuevamente, en 1901, Granada fue el paisaje elegido para su regreso a las muestras oficiales madrileñas. La obra se titulaba *Apunte de Granada*.⁷¹ Será en 1904 cuando el artista presente su serie sobre paisajes de Cutanilla, lugar al que ya se ha aludido anteriormente. La obras enviadas fueron *La Cantera de Cutanilla*, *Las encinas de los pavos*, *El monte del matorral*, *La peña del Águila (Cutanilla)*, *La república de Cutanilla* y *El Palacio de San Francisco de Borja (Gandia)*.⁷²

En la Nacional de 1912, tras su reciente muerte en 1911, las obras elegidas para representar a Gomar recogían paisajes cercanos al artista, probablemente fruto de alguna visita estival reciente a su pueblo natal. Gomar había recogido en estas obras elementos sencillos: un calvario, una acequia y un huerto. Las obras fueron: *El calvario de Benigánim*, *Una acequia*, *Trigo y naranjos*, y *El huerto*.⁷³ Sobre el artista hablaba el crítico Octavio Picón en los siguientes términos:

«Nadie ha pintado, me atreveré a decir que nadie ha sentido como Antonio Gomar la luz de España, cuya infinita variedad de gradaciones, tonalidades e intensidades ha fijado en centenares de lienzos y de tablas, donde se pueden contemplar, como por ventanas abiertas, todos los cambiantes, todos los aspectos del cielo de la patria, desde el ambiente húmedo y gris de los Picos de Europa y las Asturias de Santillana, hasta la atmósfera abrasada de los naranjales de Játiva y los cármenes de Granada; desde las brumas de los montes que vierten sus aguas en el Cantábrico, hasta la claridad solemne y majestuosa de las llanuras castellanas»⁷⁴



Fig. 5.— ANTONIO GOMAR: "Rincón del jardín", O/L, 61x89'5 cm. Fdo. abajo. der: "A. Gomar". En comercio.

Al parecer el artista no gozaba de muy buena salud, ya que tras su reciente nombramiento como Profesor auxiliar interino en julio de 1910⁷⁵ de la Escuela especial de pintura, escultura y grabado, se le concedió una licencia de un mes en diciembre⁷⁶. El artista, únicamente ocuparía el puesto durante un año, ya que en junio de 1911, se notificaba su fallecimiento⁷⁷.

En cuanto a su labor dentro de las decoraciones murales, habría que considerar su intervención en el Casino del Sardinero de Santander⁷⁸ en 1890, y

⁷⁰ Tras su muerte, dada la mediocre situación económica de la familia, sus amigos Sorolla, Cecilio Pla, Agustín Lhardy y Jacinto Octavio Picón, organizaron una gran exposición con 164 obras diversas, con el fin de allegar fondos a la viuda y a los hijos del pintor. Quesada, L., *Los pintores valencianos en las Escuelas de Roma y París*, Banco Bilbao Vizcaya en colaboración con la Excm. Diputación Provincial de Valencia, Palacio de la Scala, mayo-junio 1990, p. 36

⁷¹ La obra figuró con el número de catálogo, 490 y media 140 x 90 cm. Según el catálogo, el artista residía en la calle Hileras, nº 4. *Catálogo-Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901*. Madrid, 1901, p. 67.

⁷² "La Cantera de Cutamilla" (nº 533, 1'10 x 1'55 cm.), "Las Encinas de los Pavos" (nº 534, 0'41 x 0'71 cm.), "El Monte del Matorral" (nº 535, 0'93 x 0'61 cm.), La Peña del Águila (Cutamilla) (nº 536, 0'93 x 0'61 cm.), Palacio de San Francisco de Borja (Gandia) (nº 537, 0'95 x 0'74 cm. y La república de Cutamilla (propiedad de D. Alfredo G. Arderius) (0'81 x 0'65 cm.). *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904*. Madrid, 1904, p. 34.

⁷³ "El calvario de Benigánim", nº 369, 0'52 x 0'82 cm.; "Una acequia", nº 370, 0'59 x 0'89 cm.; "Trigo y Naranjos", nº cat. 371, 0'59 x 0'90 cm.; "El huerto", nº cat. 372, 0'60 x 0'90 cm. *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912*. Madrid, 1912, p. 31.

⁷⁴ *Almanaque Las Provincias*, 1912, p. 306-307.

⁷⁵ Citado por Sánchez Trigueros, J. A., *Documentos sobre pintores valencianos del siglo XIX*. Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València, 4 vols. València, 2000, AGA, EC, Caja 14.829

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Con fecha de 26 de junio de 1911 se oficia el fallecimiento del artista con fecha de 21 del citado mes y año, firmada por Muñoz Degraín, que por esos años ocupaba el cargo de Director de la Escuela. AGA, EC, Caja 14.829. Sánchez Trigueros, Op.cit. 2000.

⁷⁸ En el *Diario de un viajero*, de 1890, Juan R. de Treceño, hacía alusión a Casino del Sardinero, en el que había visto la decoración de Antonio Gomar que había pintado en la rotonda y salón principal. Eran grandes paneaux que representaban "El Palacio de Elsedo", "La Oración de la mañana" y "La Oración de la tarde", entre otros lienzos admirables que representan "hitos" de la Montaña, como el famoso Palacio de Elsedo, ubicado en la localidad de Pámanes. El casino fue remodelado en 1890 por los hijos del Marqués Juan Pombo y Cornejo, por lo que Simón Cabarga señala que Gomar ya se encontraba en Cantabria con anterioridad a 1890. Información hallada en Alonso Laza, 1992, Op.cit, p. 394.



Fig. 6.- ANTONIO GOMAR: "La Acequia", O/L, 62x90'5 cm.
Fdo. abajo. der: "A. Gomar". En comercio.

posteriormente, los doce "panneaux"⁷⁹ que realizó para el Salón de Fiestas de la Casona de los Mazarrasa en Villaverde de Pontones⁸⁰ así como los cinco para el Comedor del Palacio de los Duques de Santoña⁸¹, sede actual de la Cámara de Comercio de Madrid.⁸²

El origen de dichos encargos, hay que buscarlos en la popularidad adquirida por el artista desde su llegada a Madrid y de la posición alcanzada en el mundo del arte. Gomar realizó decoraciones en algunos de los más importantes establecimientos de Madrid, como el desaparecido Café Fornos⁸³, decorado por el artista en 1879, por lo que no sería extraño que el Marqués de Juan Pombo viera los lienzos y solicitase sus servicios para decorar el Casino santanderino. Alonso Laza señalaba que la presencia de Antonio Gomar en Santander estaba documentada en 1898, participando en el Álbum titulado *Patria*, pero que en 1890, el artista ya estaba vinculado a La Montaña, porque en el Catálogo de la Exposición Nacional de ese año, aparecía como profesor de Carlos Pombo, un pintor santanderino, de quien también existe un paisaje en la Casona y al que le unió una estrecha amistad⁸⁴.

Según la crónica santanderina de Simón Cabarga, cuando los hijos del Marqués Juan Pombo y Cornejo⁸⁵, remodelaron el Casino del Sardinero en 1890, había en la rotonda y salón principal grandes paneaux que "había pintado Antonio Gomar, un valenciano enamorado de Santander"⁸⁶. Por tanto, si Gomar realizó los paneles antes de la remodelación del Sardinero, su presencia en Santander es anterior a 1890. Además del Sardinero, la serie de sus paisajes del Norte estaría enclavada por una parte en las obras

de Villaverde, y por otro lado en las obras que realizó a raíz de su estancia en Cantabria⁸⁷. Cantabria fue foco de atracción para algunos pintores como Gomar y no únicamente para satisfacer encargos, sino para trabajar libremente el paisaje.⁸⁸

Los paisajes del comedor de la casa de la familia Mazarrasa, sobre todo los dedicados a las minas de hierro que D. Juan Mazarrasa tenía en los Picos de Europa, muestran un Antonio Gomar hasta ahora desconocido, ya que en ellas el artista reflejaba el paisaje tal y como era, con precisión y conocimiento

⁷⁹ Los llamados "panneaux", fueron una importante fuente de ingresos para muchos artistas, entre ellos Gomar, Antonio Cortina, Ignacio Pinazo, Emilio Sala, Blas Benlliure o Cecilio Pla, entre otros.

⁸⁰ Véase Alonso Laza, M., "Pintura del siglo XIX en las casonas cántabras: ¿Un caso periférico?. La Casona de los Mazarrasa en Villaverde de Pontones", *Actas del VIII Congreso de Historia del Arte*. Cáceres, 3-6 octubre 1990, Mérida, 1992, pp. 392-394.

⁸¹ En la sala que decoró Gomar en el Palacio de los Duques de Manzanedo, se reproducen cinco recuadros con paisajes en el comedor del Palacio. No parece que respondan a ningún hilo argumental como los paneaux que realizó el artista para Villaverde, pero estamos en vistas de una investigación que permita su estudio. Parece que ser que el Duque, quería recoger en su palacio una muestra de los estilos más variados y en boga del momento, por lo que encargó a Gomar decorar el salón simplemente con paisajes. Además de las obras de Gomar, la decoración del salón se completa con obra de otros artistas de menor importancia. Capella, M., *La Casa- Palacio de la Cámara de Industria de Madrid: Antecedentes históricos, su valor artístico actual*. Madrid: Samarán, 1961 y Capella, M y Borrás, T., *La Casa- Palacio de la Cámara de Industria de Madrid (Antigua mansión de los Duques de Santoña La Casa- Palacio de la Cámara de Industria de Madrid)*, Madrid: Agesa, 1972.

⁸² Sabemos que el 19 de octubre de 1883 Gomar estuvo en Madrid pintando un cuadro para el comedor de un palacio, aunque no se especifica cual.

⁸³ Según Alonso Laza, en 1879, Gomar estaba decorando el citado Café, presuponiendo que sería allí donde el Marqués Juan Pombo contrataría al pintor para decorar el Sardinero santanderino. Véase Alonso Laza, 1992, Op.cit, p. 394.

⁸⁴ Alonso Laza señala que la decoración actual de dicho Casino no corresponde a la mano de Gomar, ya que la obra de Gomar se destruyó con el edificio original. Sin embargo, por los rasgos estilísticos que contiene la obra, existen demasiadas coincidencias con Antonio Gomar y muchos de los elementos representados nos inducen a pensar lo contrario.

⁸⁵ Véase Alonso Laza, 1992, Op.cit, p. 572.

⁸⁶ Juan R. De Treceño, "Diario de un viajero", *De Cantabria, Santander*, 1890, p. 248-254

⁸⁷ Se ha constatado que existe una serie de obras realizadas por Antonio Gomar en Santander, sobre las que se está preparando un estudio para una publicación posterior.

⁸⁸ Barón, J., "Renovación y modernización en la pintura de Asturias", *Centro y Periferia en la Modernización de la pintura española (1880-1918)*. Palacio de Velázquez, Madrid. Museo de Bellas Artes, Bilbao. 1993/94, pp. 351-369.

de la zona, prescindiendo de todo recurso decorativo. Los colores, la luz es mucho mas oscura que en la obra granadina, dada la diferente calidad de la luz. En ellas, el artista tomaba una zona de los picos de Europa que no se había visto en la pintura de Carlos de Haes, en la que siempre se reprodujo la zona en un sentido como de parque natural, con sus imponentes montañas, sus portentosa vegetación. Pero lo que reproduce Gomar son peñas peladas, una zona pedregosa propia de una zona de minas, un lugar de trabajo, algo diferente. Gomar supo recoger muy bien el encargo que el marqués le había encomendado.

La primera noticia sobre la decoración en Villaverde residía en un estudio realizado por Alonso Laza sobre la pintura del XIX en las casonas cántabras. La decoración constaba de doce paneles situados entre los grandes ventanales, de diferentes medidas, y dedicados a diferentes lugares de Granada, Sevilla y Madrid, así como diversos ámbitos de Cantabria (como La cruz de Liérganes), completando el conjunto un grupo de obras que reproducen vistas de las minas de los Picos de Europa. D. Juan Manuel de Mazarrasa, envió a Gomar a los Picos de Europa para tomar apuntes de todos los paisajes que rodeaban las minas de Andara, propiedad de la familia: un lienzo refleja el lago donde se lavaba el material, otro la subida del mineral a la mina, etc. D. Juan Mazarrasa había trasladado a su Casona, para su disfrute íntimo, aquello que tenía en propiedad.

Este tipo de encargos fueron muy habituales en la época, ya que permitían al distinguido personaje la posibilidad de mostrar sus propiedades a las visitas que recibiese en su casa. Señala Alonso Laza, que D. Juan Manuel de Mazarrasa, con el encargo de estos paisajes, representa al aspecto de lo "íntimo y particular". Gomar pinta para el Sr. Mazarrasa aquello que éste tiene en propiedad, para poder admirarlo después en su casa, en su tiempo de ocio, vinculando de esta forma: propiedad-tiempo de ocio-disfrute particular e íntimo.⁸⁹

Además de las vistas de las minas, la decoración se completaba con diferentes paisajes de Granada, Sevilla, Madrid y Cantabria, pero siempre la imagen más conocida de cada una de las ciudades. De Granada, la Alhambra; de Sevilla, sus calles; y de Madrid, San Francisco el Grande; y de Cantabria, los Picos de Europa.

Considerado en su época como un gran paisajista, se ha señalado que probablemente sería el más dotado de todos⁹⁰. La aportación de Gomar a la pintura de paisaje valenciano, radicó en que como Gonzalo Salvá, Javier Juste o José Vilar Torres, retrató parajes conocidos de la geografía y mostró su interés por la captación sobre el natural, reflejando paisajes reales, constituyendo en ocasiones, inestimables documentos gráficos.

Sus obras, mayoritariamente, poseyeron además ese carácter poético y decorativo con que las dotaba, elemento que venía determinado por el mercado del arte al cual estuvo sometido durante toda su carrera. En una ocasión se señalaba que si Gomar hubiese viajado para estudiar y no para vivir, quizá su producción habría sido diferente, señalándose que el artista había tenido que trabajar mucho para vivir bien⁹¹. Gomar se situaría dentro de los artistas de paisaje de transición, si se analiza su forma de construir el paisaje, a partir de apuntes del natural pero terminando la obra en el estudio. Sin embargo, fuera de esta consideración global de la pintura de paisaje, la pintura de Gomar se puede incluir dentro de las más importantes manifestaciones de la pintura de paisaje valenciano de fin de siglo.

⁸⁹ Alonso Laza, 1990/92, Op.cit, p. 394.

⁹⁰ Citado por Victoria E. Bonet Solves en el comentario de "Paisaje" de José Vilar Torres en Pérez Rojas, J., "Un período de esplendor: la pintura valenciana entre 1880- 1918", *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918*. Madrid, 1993, p. 165.

⁹¹ J.S., *Las Provincias*, 10 octubre 1883, p. 2.