

DIBUJOS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII EN EL MUSEO DE SAN CARLOS, DE VALENCIA

I

Al dibujo, debido a su carácter pasajero de obra inacabada, se le ha venido rechazando en cuanto no se le ha dado el mismo valor que a la obra terminada; por este motivo o por falta de interés los dibujos han permanecido un tanto olvidados y relegados a segundo término.

A menudo se había venido hablando de su falta en la producción del artista español, señalándose que, por su carácter racionalista, eran ajenos al espíritu del país, mucho más inclinado hacia el realismo (1). Incluso se ha dicho que el temperamento artístico nacional era más dado a la magia del color (2).

La realidad es muy diferente de lo que pretenden estas afirmaciones; si bien es verdad que son escasas las obras de grandes maestros, no quiere decir, en ningún momento, que no las realizasen, sino que no han llegado a nuestros días, dado la fragilidad del material y al poco aprecio de que han gozado. De hecho, el artista español dibujaba, y así lo demuestra la gran cantidad de dibujos conservados en Museos nacionales y extranjeros, aunque los primeros un tanto olvidados y, en consecuencia, poco estudiados y escasamente conocidos. Igualmente, las almonedas, antiguos inventarios y fuentes literarias denotan gran cantidad de ellos. Así, pues, la no existencia actual en ningún modo viene a justificar su inexistencia pasada (3).

El Museo de Bellas Artes de San Carlos era una de las entidades en donde se sabía que en sus fondos existía una apreciable cantidad de dibujos pertenecientes, en su mayor parte, a la escuela valenciana, de los que sólo algunos de ellos habían sido publicados.

El origen de la colección nos es desconocido en cuanto que su existencia no depende de un legado unitario realizado al Museo en una determinada época; de igual modo, la presencia en ella de obras de diferentes momentos y nacionalidades hace pensar en un origen diverso, pero, en cualquier caso, ligado estrechamente desde su origen a la fundación del mismo.

La Academia valenciana, al igual que las demás existentes en el país, se fundó a mediados del siglo XVIII, siguiendo el modelo francés e italiano. El fin que persiguieron fue el de centralizar y dirigir la educación, viniendo a sustituir la tradición de los antiguos talleres artesanales en busca de una enseñanza más sistematizada. Estas academias, a la par que instruían en formación artística, fueron reuniendo un gran número de obras de arte, aportadas en su mayor parte por sus propios componentes, base sobre la que se fueron formando los núcleos originarios de los Museos.

Se sabe con seguridad que muchos académicos tenían en sus casas colecciones más o menos importantes de obras de arte, que en muchos casos pasarían a formar parte de los fondos del Museo a su fallecimiento. Orellana, en sus biografías, habla de estos artistas que poseían gran cantidad de obras de arte; tal es el caso de José Espinós, gran aficionado al dibujo, poseedor de una gran colección. De los dibujos que poseía se conoce el tema de algunos de ellos y el nombre de sus autores: Saura y Espinosa. Del primero, *La muerte de San Pascual Bailón y Esther ante Asuero*, ambos realizados a pluma. Mientras que de Espinosa recoge uno que representa a Cristo apareciéndose a San Ignacio, preparatorio para el lienzo de la Compañía (4).

También tenían una importante colección Mariano Ferrer, secretario de la Academia, y el pintor José Camarón y Boronat. Del primero recoge un retrato a la aguada de Miguel March, por su padre, Esteban; posiblemente se trate del dibujo existente hoy en el Museo del Prado, mientras que el de la Academia de San Fernando, en el que se representa a un muchacho mucho más joven, tal vez sea al que se refiere Orellana, que vio en poder de un presbítero de la seo. Del mismo coleccionista menciona un dibujo a la aguada de Conchillos representando la llegada a Valencia de Palomino para realizar las pinturas de San Juan del Mercado. El propio Palomino describe el dibujo, elogiando la facilidad de Conchillos en realizar dibujos a la aguada (5). Al parecer, el interés coleccionista se adueñó de personas religiosas, dada

(1) GÓMEZ SICRE, J., *Les Dessins espagnols du XV-XIX*, París, 1950 (ed. inglesa, New York, 1949), p. 5.

(2) SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Dibujos españoles X-XIX*, Barcelona, 1968, p. 15.

(3) RODRÍGUEZ MOÑINO, A., *Sobre la supuesta inexistencia del dibujo en antiguos maestros españoles*, «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», año 1954, pp. 144 a 149.

(4) ORELLANA, M. A., *Biografía pictórica valentina*, Madrid, 1930 (ed. Xavier de Salas, Valencia, 1967), pp. 138, 199 y 359.

(5) PALOMINO Y VELASCO, A., *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso Español y Pintoresco Laureado*, Aguilar, 1947, p. 1134; ORELLANA, ob. cit., pp. 203-214.

la importancia de las colecciones que poseían los canónigos.

Asimismo hay que señalar la presencia de la nobleza, mediante cuya protección se desarrolló la obra de algunos artistas; tal es el caso del Duque de Villahermosa, que fue durante mucho tiempo el protector de Roland Moix, pintor que desarrolló su actividad en Navarra. Al estar el duque emparentado con la nobleza valenciana, muchos cuadros suyos se encuentran ahora en el Museo, al igual que un dibujo preparatorio para el lienzo principal del retablo del altar mayor del convento de las Agustinas Recoletas de Tafalla, cuyo tema representa *La Asunción de la Virgen*.

Los antiguos catálogos del Museo no mencionan la colección de dibujos, mientras que los modernos se limitan a decirnos que es numerosa, sin adjuntar ninguna otra noticia. No obstante, algunos de ellos han sido publicados y estudiados. La única visión de conjunto, aunque sumamente somera, nos la da Tormo (6) al hacer referencia de los fondos del Museo, entonces aún asentado en el convento del Carmen, sin adjuntar ninguna noticia sobre su origen. Paralelamente han sido estudiados por Mayer y por esta revista (7). Es aquí, y con motivo de la publicación de un dibujo de Berruguete que formaba parte de la colección académica, en donde se refiere que entraría a formar parte de la misma, procedente de la que tenía formada un conserje de la corporación, Francisco Pérez, al parecer aficionado a recoger dibujos originales y que, a su fallecimiento, ocurrido en 1850, entrarían a formar parte de la colección con otros de igual procedencia (8).

Por consiguiente, y mientras se carezca de más datos, el origen de la colección tenemos que relacionarlo estrechamente con el interés por el coleccionismo, que surge en el XVIII, ya sea o bien porque se le dé al dibujo un valor intrínseco por sí mismo o por el simple hecho de coleccionar. Si tenemos en cuenta que en Valencia, a comienzos del siglo XVII, se fundó en el convento de Predicadores una Academia, de la que formaron parte no sólo artistas locales, sino también extranjeros, podemos comprender el auge que adquiriría, gracias a su creación, el estudio del dibujo, principalmente el estudio del natural ante el modelo vivo.

Se ha dicho que algunos de los dibujos existentes en la actualidad en el Museo de San Carlos son los realizados en la Academia de Santo Domingo; se afirma que no van firmados, pero que consta en ellos la fecha de su realización, lo que, indudablemente, nos

habla de las Academias de Conchillos (9), que circularían en manos de los aficionados, pasando con posterioridad al Museo. Lo mismo cabría decir de aquellos dibujos que aparecen tasados en reales, lo que viene a demostrar su circulación por el mercado de anticuarios, de donde pasarían a manos de un coleccionista para terminar engrosando los fondos del Museo.

La colección no sólo la componen dibujos de maestros valencianos, sino también de otros autores, en su mayor parte italianos, siendo, en este caso, igualmente desconocido su origen. Su presencia nos viene a confirmar un contacto de los pintores valencianos con el mundo italiano, como Ribalta, cuya estancia en El Escorial puede servir para explicar la existencia de dibujos relacionados con este centro artístico.

Hay que señalar que parte de los dibujos que componen la colección fueron enviados a Barcelona en el año 1910 para formar parte de la Exposición de Retratos y Dibujos Antiguos y Modernos. Entre los legajos de la Academia figura una relación de los que fueron enviados, en un total de 253. La Exposición se realizó del 5 al 30 de junio del mencionado año, figurando en ella dibujos de artistas valencianos e italianos (10).

El objeto de este trabajo ha sido realizar un estudio de la colección de dibujos del Museo de San Carlos, fundamentalmente de la escuela valenciana, con anterioridad a su época académica, así como de las escuelas extranjeras del siglo XVI, dejando para otro trabajo los italianos del XVII y los españoles del XVIII.

* * *

El dibujo de la primera mitad del siglo XVI se manifiesta poco conocido y, de cualquier modo, como reflejo fiel de las tendencias italianas y flamencas, de mucho mayor desarrollo esta última en la pintura de ese momento, debido a su mayor semejanza con el espíritu español.

En el círculo valenciano es poco lo que se conserva de este momento. De los artistas del Renacimiento no se ha conservado nada, cuando en realidad se sabe que *Yañez de la Almedina* hizo los dibujos para el órgano de la catedral, que el tallista Luis Muñoz se encargó de trasladar a madera (11).

Es a partir de 1530 cuando nos encontramos en Valencia con la presencia de *Vicente Masip* y, años después, con la de su hijo Juan de Juanes, que crearán un verdadero estilo hasta la reacción naturalista de comienzos del siglo XVII.

(6) TORMO Y MONZÓ, E., *Valencia - Los Museos*, Madrid, 1932, pp. 35-40, 52-53 y 66-69.

(7) MAYER, A. L., *Dibujos originales de maestros españoles*, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO (en lo sucesivo, «A. A. V.»), años 1915-1916, Leipzig, 1920, láms. 23, 33 y 34.

(8) TRAMOYERES BLASCO, L., «A. A. V.», año 1917, página 112.

(9) TRAMOYERES BLASCO, L., *Un colegio de pintores. Documentos inéditos para la historia del arte pictórico de Valencia en el siglo XVII*, Madrid, 1912, Arch. Invest. Hist., pp. 6 a 71.

(10) *Catálogo de la Exposición de Retratos y Dibujos Antiguos y Modernos*, Barcelona, 1910, p. 133 y ss.

(11) SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, p. 229.

El estilo de *Juan de Juanes* se mueve dentro de la tradición manierista italiana vista en Rafael a través de su discípulo Salviati. Para sus dibujos emplea la pluma con un sombreado a rayas paralelas para conseguir un efecto de claroscuro. El papel, al igual que en el manierismo romano, lo utiliza preparado. En su obra *Los Mártires*, boceto para la credencia del lado del evangelio de la iglesia de San Nicolás, se desenvuelve dentro de la tradición del

en ocasiones, como en la ya mencionada tabla de *Los Mártires*, anula todo intento de paisaje; se encuentra todavía dentro de la tradición de la pintura hispano-flamenca, impregnada de un sentido italianizante. La tradición de la pintura medieval valenciana pesaba aún demasiado en Juanes.

A fines del siglo, hacia 1590, comienza a desaparecer la influencia de Juanes y su círculo ante la llegada de nuevas aportaciones a través de la figura de



Fig. 1.—Juan Conchillos: «Paisajes» (Los Silos de Burjasot)

modellino manierista. Al compararlo con la obra definitiva, se manifiesta en ésta un mayor agolpamiento de los personajes y sus símbolos, desapareciendo algunos elementos del dibujo, como los ángeles a los pies de San Sebastián; del mismo modo, el cuadro pierde en efectos de iluminación, mucho más intensos en el dibujo. La obra definitiva pierde en espontaneidad y se presenta más fría y académica. El segundo dibujo relacionable con su estilo no viene a aportar nada nuevo; se trata de una representación de San Vicente Ferrer, con la que el artista se suma a la tradición valenciana de representaciones del santo, sin hacer otra cosa que complacer a la devoción popular y contribuir a fomentarla. Iconográficamente viene a sumarse a la gran cantidad de los existentes, repetidos siempre con una reiteración excesiva. El dibujo, al igual que el anterior, mantiene su carácter de obra terminada; quizá en este último se deje ver una mayor blandura de modelado, anticipando el efecto final del lienzo. Sin identificarlo con ninguna obra del autor, es evidente su dependencia con otros sobre el mismo tema, como el de Villarreal de los Infantes y el del Museo del Patriarca.

Su personalidad se nos manifiesta un tanto arcaica, el abigarramiento de la composición, por lo que

Zariñena, que representa el tránsito entre los dos siglos. Con él comienzan a llegar a la pintura valenciana ecos tizianescos, aunque se ha señalado que no refleja las influencias que serían de esperar en un pintor formado con un maestro italiano (12). La relación de *Zariñena* con el mundo italiano se realizó, sobre todo, a través del norte de Italia.

Su personalidad se encuentra fundida con la pintura trentina, en Sevilla, con un Luis de Vargas, y en El Escorial, con Navarrete el Mudo. Incluso en la propia Valencia, el patriarca Ribera, que fue durante algún tiempo su protector, intentó realizar un reflejo de las decoraciones escurialenses en su Colegio del Corpus Christi, cuyos frescos denotan una clara dependencia con aquéllas. Pictóricamente su estilo se aleja de Juanes, desaparece el modelado escultórico por una pintura mucho más imprecisa de gusto veneciano. Los personajes de sus cuadros, como los apóstoles del Museo, resultan monumentales, dentro de la tradición de Miguel Ángel. De este momento son de destacar los dibujos de San Pablo, San Felipe y Santiago, realizados a pluma en un trazo rápido

(12) FITZ DARBY, D., *Juan Sariñena y sus colegas*, Valencia, 1967, Inst. Alfonso el Magnánimo, p. 65.

y nervioso, con ligeros toques de aguada para acentuar el claroscuro; desaparece la tradición del *modellino* manierista para llegar a un tipo de dibujo mucho más libre y espontáneo; tal vez sería posible situarlos no muy lejos de la órbita de este artista.

En la aportación escurialense, en donde se deja ver un gusto naturalista y un tratamiento de la iluminación de inspiración veneciana, se encuentra el origen de la escuela valenciana de comienzos de siglo.



Fig. 2.—Francisco Ribalta: «Preparativos para la Crucifixión»

La figura capital que encarnará esta nueva etapa de la escuela será la de *Francisco Ribalta* y los artistas formados en su círculo, en primer lugar su hijo Juan, cuya personalidad no se encuentra todavía totalmente diferenciada de la de su padre. Ribalta se alza como el gran propagador de una pintura de gusto naturalista, todavía muy dentro de la tradición escurialense, muy palpable en algunas de sus obras.

En sus dibujos su estilo se caracteriza por la simplicidad de su trazo; emplea la pluma y, con un ligero toque, perfila el contorno de la figura, insistiendo en aquellos puntos en donde trata de conseguir una mayor intensidad. Para el modelado, así como para el efecto de luces, emplea la aguada. La simplicidad de su trazo es tan intensa que, en ocasiones, las distintas partes del rostro quedan reducidas a un simple borrón de tinta. El dibujo, que representa a *San Bruno*, es el preparatorio, y no copia, por la distinta posición del libro, de uno de los lienzos del retablo de Portaceli, hoy en el Museo.

En ocasiones se manifiesta como continuador de la tradición de Juanes, como en el dibujo *Cristo en el momento de instituir la Eucaristía*; en cuanto al tipo de composición, una de las más difundidas por aquél, el dibujo se manifiesta como una obra típica de Ribalta; sobresale por la rapidez de su trazo y mediante el uso de la aguada, que no se ciñe al contorno, sino que lo sobrepasa, consigue el efecto de claroscuro. En el que representa *La preparación*

para la crucifixión (fig. 2) se mueve dentro de las obras del mismo tema por él realizadas. En cuanto a su técnica, el dibujo se presenta algo diferente. El plumeado resulta más preciso, se pierde el nerviosismo, y el modelado tan intenso de la aguada conduce a dar a la obra un carácter mucho más escultórico. Su mayor semejanza se manifiesta con el lienzo de la iglesia de Torrente, que se atribuye a Juan Ribalta.

Su estilo como dibujante se encuentra fuertemente influido por el del genovés Luca Cambiaso; pero mientras que en éste la capacidad de simplificación le lleva a realizar en algunas obras figuras como si se tratase de simples cuerpos geométricos, convirtiéndose en muchos casos en un antecedente cubista, el valenciano, falto de esta intensidad, no consigue los mismos efectos. En aquellas obras en las que Cambiaso no se acerca tanto a la geometrización, *Marco Curcio arrojándose a la sima*, se manifiesta más palpablemente su semejanza estilística. La relación de Ribalta con Cambiaso se llevó a cabo en El Escorial, en donde estuvo personalmente.

Siguiendo la tradición tenebrista, pero alejado de la influencia manierista, hay que situar la figura de *Pedro Orrente*. Como pintor se encuentra fuertemente influenciado por el arte de los Bassanos, de quienes tomó el gusto por las composiciones sencillas, impregnadas de ambiente cotidiano. Como dibujante, su estilo se encuentra dentro de la tradición naturalista, propia de la pintura de este período. Los dibujos conservados en el Museo a él atribuibles con seguridad, son todos ellos parciales, de los que se serviría para sus composiciones, como el que representa a un muchacho transportando cántaros, preparatorio para el cuadro de *Las bodas de Caná*, de la iglesia de La Guardia, de Toledo. El *Muchacho sentado* se ha pensado como un estudio parcial para una *Cena en Emaus*.

Para estos dibujos emplea la sanguina o, en otros casos, el lápiz negro grueso, insistiendo bastante en los contornos, con un sombreado a rayas paralelas, un tanto difuminado, con lo que consigue un efecto mucho más pictórico que trasluce en parte la pastosidad de la pintura veneciana. Sin embargo, para las composiciones, prefiere la pluma y la aguada, con la que consigue dotar a la obra de un carácter tenebrista, notándose en ellas la dependencia con Ribalta. Sus dibujos parciales, en los que retrata a personajes callejeros, captando de ese modo la realidad aisladamente, servirán de fundamento a Espinosa.

La gran figura de la escuela, dentro ya del segundo tercio del siglo, la encarnará *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. Recogerá el gusto naturalista de Orrente; pero mientras que en aquél se encuentra todavía impregnado de elementos venecianos, aquí adquirirá personalidad propia. Como pintor, es uno de esos artistas cuya obra se mueve dentro de unos moldes determinados que no cambian nunca, aunque en este caso tampoco manifestará decadencia en sus últimos

años. Realiza casi exclusivamente grandes conjuntos iconográficos para los conventos de la región, resultando por ello monótono y reiterativo. En cuanto a su labor como dibujante, se manifiesta como uno de los artistas que más se han inspirado en el natural, mediante un detallado y minucioso estudio de la realidad previo a la ejecución de la obra definitiva.

La gran cantidad de dibujos de él conservados en el Museo dan una idea clara de su manera de hacer y, al mismo tiempo, nos es posible agruparlos en tres bloques, de acuerdo con las características propias de cada uno de ellos: dibujos previos de figuras, dibujos parciales de telas, para pasar luego a la composición definitiva.

Es en estos dibujos previos de figuras en los que se manifiesta más claramente su dependencia estilística con Orrente. En ellos hace un estudio del hombre de la calle en posturas que le son comunes en su vida cotidiana. Una vez fijada la primera idea, en la que capta al modelo que tiene ante él, ya sea con el fin de emplearlo para alguna de sus obras o de recogerlo con vistas a su posterior utilización, pasa a un minucioso y detallado estudio del mismo. Es entonces cuando realiza los apuntes de telas, en los que se deja ver palpablemente su interés y maestría en la ejecución de los ropajes. Para estos últimos probablemente se serviría del maniquí, o tal vez recurriese al modelo vivo. En ocasiones aparece en el mismo pliego la figura ya terminada en todas sus partes, mientras que en la parte superior se puede observar un estudio detallado de algunos elementos compositivos de la misma, fundamentalmente de las telas, realizando un estudio analítico de las partes que componen la totalidad.

Para estos dibujos parciales emplea un lápiz negro, graso, carbón, que le sirve para perfilar el contorno con un trazo no muy grueso, consiguiendo el volumen gracias a la utilización de un modelado a rayas paralelas muy definidas, debido al empleo del papel verjurado, que no permite la fusión del polvo de carbón a menos que se utilice un difumino para esparcirlo por igual. En ocasiones, y para resaltar los efectos de claroscuro, emplea la tiza o clarión.

Para las composiciones prefiere un estudio de conjunto, realizado, en la mayoría de los casos, a pluma y aguada, aunque en ocasiones añade toques de óleo, *La Asunción de la Virgen*.

Lo que acabamos de exponer nos deja ver que, aunque Espinosa no sea una de las grandes figuras de nuestra pintura, ya que en algunos su producción se manifiesta arcaizante al no evolucionar ante unas nuevas concepciones estéticas, fundamentadas en los cambios de gusto, se nos presenta como un artista que pensaba sus composiciones, las estudiaba mediante el dibujo, siendo éste el único medio de fijación de sus ideas iniciales.

Su personalidad dejó gran huella en la escuela valenciana de la segunda mitad del siglo. Entre sus discípulos hay que señalar a Vicente Salvador Gó-



Fig. 3.—Andrés Marzo: «Declaración de la Inmaculada Concepción»

mez. La figura de este artista se nos revela de interés en cuanto que fue director de la Academia formada en el convento de Santo Domingo, así como autor de una cartilla de dibujo cuyas láminas servirían de modelo y guía a los asistentes de la misma (13).

Dentro de este momento hay que situar la figura de *Andrés Marzo*, recientemente citado, dentro de la órbita de Espinosa (14). Poco es lo que se sabe de él, a excepción de que dio el dibujo para el grabado que aparece en la portada del libro que Juan Bautista Valda escribió con motivo de la Declaración de la Inmaculada Concepción, por Decreto de Alejandro VII, a instancia de Felipe IV, sobre las fiestas con que la ciudad de Valencia celebró este acontecimiento. La lámina que figura en esta obra aparece fechada en 1663, constando en ella el nombre del grabador, J. Caudí, y el de Andrés Marzo, como dibujante de

(13) ORELLANA, ob. cit., p. 268.

(14) PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *J. J. de Espinosa*, Madrid, 1971, p. 55.

la misma. Un dibujo con el mismo tema guarda el Museo (fig. 3) y otro se conserva en el Prado, perteneciente al legado Fernández Durán, ya atribuido a este autor, a la vista de su relación con el grabado (15). De los dos dibujos, el que mantiene una mayor dependencia estilística con el grabado es el del Museo valenciano. La existencia de ambos y su similitud con el grabado, aunque en ningún momento se trate del modelo definitivo, demuestra que la composición fue motivo de estudio y preparación para los artistas de la época.

Otro artista que cabría situar en este momento es *Pablo Pontons*, igualmente perteneciente a su círculo, incluso colaboró con él en algunas series monásticas. En estas ocasiones se mueve más dentro del estilo de éste que del de Orrente, su supuesto maestro. En sus dibujos se deja ver la misma técnica estilística iniciada por Orrente y que tan ampliamente se desarrolla bajo Espinosa y su círculo: el lápiz negro graso, grásiento, carbón, y el sombreado a rayas paralelas. En el Museo hay que señalar la existencia de un dibujo preparatorio para el lienzo que se conserva en el mismo, atribuido a Orrente, *El martirio de San Juan en la tina de aceite* (fig. 4). Apenas si se manifiestan algunas diferencias con el cuadro, a excepción de una variante iconográfica en la representación del santo como un joven en su martirio. Debido al anacronismo, el artista se vio obligado a corregirlo en el lienzo. Mientras que el cuadro ha sido tradicionalmente atribuido a Orrente, el dibujo porta una antigua atribución a Pontons, denotando una mayor similitud con la obra de Espinosa.

Dentro del mismo período, aunque alejado de la influencia de Espinosa, hay que situar la figura de *Esteban March*, artista que ya no contribuirá a aumentar la tradición de las tranquilas composiciones religiosas, sino que preferirá otras de tipo anecdótico, sobre todo escenas con muchos personajes, batallas bíblicas, mucho más próximas a su carácter impulsivo y violento.

Sus dibujos se manifiestan como un reflejo fiel de su temperamento. Para ellos emplea la pluma, cuya grafía nerviosa y muy rápida refleja un gran dinamismo y agilidad. La utiliza gruesa sobre todo para los dibujos de batallas, mientras que para los retratos la prefiere más fina. Resulta muy característico en él el empleo de un trazo nervioso dado en distintas direcciones, mezclándose los unos con los otros. En ocasiones, la pluma incide con tal fuerza que se producen manchas de tinta, con las que contribuye a aumentar el carácter tan personal de sus dibujos.

Estilísticamente se mueve dentro de la misma línea que en Sevilla representó la figura de Herrera, pero con una grafía mucho más violenta y dinámica, aun-

que sin llegar a la calidad de los suyos. Generalmente prefiere la pluma sola, que le sirve mejor para el efecto que trata de conseguir, aunque a veces también utiliza la aguada para resaltar los contrastes de luces; no la emplea demasiado, ya que con los trazos tan entrecruzados de la pluma consigue el sombreado en los puntos donde lo desea.

Gran importancia dentro de sus dibujos la adquieren los retratos, bien suyos o de su hijo Miguel, de los que se conservan varios en el Museo del Prado y en la Academia de San Fernando. En todos ellos se muestra como un gran captador de la psicología del personaje, en este caso la suya propia.

March se nos presenta en ocasiones como un artista que realiza sus composiciones sirviéndose de una estampa, que copia literalmente un grabado que reproduce una obra de Tiziano para el palacio ducal de Venecia. El dibujo lo realizó en Madrid, en 1651, según consta en la inscripción al pie del mismo. En esta ocasión se somete al modelo que tiene delante, utiliza la pluma y la aguada y se aparta de su tradicional manera de hacer.

Entre los discípulos de March, tenemos la figura de *Conchillos*. La gran cantidad de dibujos de él conservados nos le presentan como un infatigable dibujante, y gracias a las afirmaciones de Palomino, ampliamente recogidas, se sabe que era gran aficionado a realizar una figura de carbón cada noche, constanding en ella la fecha del día y año, y en ocasiones hasta la hora. En Valencia tuvo establecida academia de dibujo, en donde podía realizar sus figuras de carbón. Mientras que como pintor ocupa un puesto de escaso interés, su figura como dibujante mantiene un lugar importante entre sus contemporáneos.

La mayoría de los dibujos de él conservados son figuras de academia, en las que repite a veces el mismo modelo en posiciones diferentes; para ellas utiliza el carbón y la tiza en aquellos puntos en donde quiere resaltar la luz. Emplea casi siempre papel preparado, teñido de azul o verde. El modelado en ellas es escultórico, no muy bien conseguido anatómicamente en cuanto a escorzos y actitudes. Como cabe en el género de las academias, resulta monótono y reiterativo ante la repetición de los mismos modelos.

Donde su estilo se manifiesta más ágil es en los paisajes; para ellos emplea la pluma y la aguada de tonalidad pardo-rojiza. Resultan minuciosos en cuanto a la descripción topográfica. Nuevamente aparecen fechados, junto con notas aclaratorias del lugar donde han sido realizados: «En el año de N.^a S.^a de Gracia, en el río Mixares»; *Torre de Paterna, Puente de Cuarte*. Indudablemente se trata de estas obras a las que se refiere Palomino cuando relata la gran facilidad que tuvo en realizar dibujos a la aguada de cuanto veía o le parecía curioso, pasando a describirnos algunos de ellos (16) (fig. 1).

En otros casos, como en *La calavera*, se mueve

(15) SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Dibujos españoles*, cinco vols., Madrid, 1930, t. III, lám. 257; PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de dibujos del Museo del Prado*, Madrid, 1972, páginas 104-105.

(16) PALOMINO, ob. cit., p. 1134.

dentro de la tradición del siglo xvii del bodegón de *Vanitas*. Emplea un lenguaje simbólico, del que se sirve para señalar la intemporalidad de la vida y lo pasajero de ella, mediante distintos elementos, como las tijeras que cortan el papel, y la flecha que atraviesa la hoja en donde está escrito: «*Frv-*

vamente deja de utilizar el carbón para emplear la pluma y la aguada, mientras que las luces quedan destacadas con el albayalde. En los dos primeros se deja ver su influencia en grabados flamencos, mientras que en *La Asunción* se refleja un conocimiento del arte de los Carracci.



Fig. 4.—Pablo Pontons: «San Juan evangelista en el martirio de la tina de aceites»

rvm presens praeter», mientras que en el centro de la composición, y señalada por un dedo, nos presenta la calavera como única realidad. En este caso es donde su estilo se aproxima más al de March, en cuanto que utiliza los mismos elementos, rechaza el carbón y el papel teñido, para utilizar la pluma de trazo reposado; pero, de cualquier forma, su tratamiento está muy alejado de la manera de hacer tan personal de aquél.

En cuanto a sus temas religiosos, no aporta nada nuevo de lo ya visto en sus academias, nue-

En este momento hay que señalar la personalidad de *Vicente Giner*, artista que permaneció durante varios años en Roma, en donde cultivó una pintura con grandes arquitecturas como fondo. Al parecer como consecuencia de su retorno, el gusto por este tipo de composiciones se difundió por la escuela valenciana. *La liberación de San Pedro* sería un ejemplo claro de este gusto por las grandes perspectivas arquitectónicas como encuadre de la escena. Por otra parte, este dibujo, cuyo estilo se manifiesta ya avanzado, mantiene estrecha dependencia con el cuadro que so-

bre el mismo tema se conserva en la Colección Mayer de Méjico, de Vicente Salvador y Gómez, citado anteriormente como discípulo de Espinosa. El dibujo, al igual que el cuadro de la colección mejicana, se encuentra alejado del estilo de su maestro; las figuras ganan en agilidad, se hacen menos pesadas; por otra parte, la iluminación pierde el carácter tenebrista y adquiere un tono mucho más escenográfico.

Igualmente de este período tenemos la figura de Mosén Domingo Saura, muerto en 1715. Se mencionan varios cuadros de su mano en el convento de Villarreal, sobre la historia de San Pascual Bailón; otros en colecciones americanas, al parecer dentro de la tradición de Espinosa. Nos interesa destacarle en cuanto que Orellana le menciona como un gran dibujante, muy estudioso, de tal modo que siempre llevaba consigo los instrumentos que le permitiesen realizar en cualquier momento un dibujo de aquello que le pareciese interesante. Al parecer, sus dibujos circularon en manos de los coleccionistas valencianos del siglo XVIII; dos de ellos estaban en poder de José Espinós: uno representaba *La muerte de San Pascual Bailón*, que nos hace pensar en el dibujo que figura en el Museo, erróneamente atribuido a Ribalta; el

otro, *Esther ante Asuero*, ambos realizados a pluma (17).

De Evaristo Muñoz también sabemos, por sus contemporáneos, que, al igual que su maestro Conchillos, mantuvo academia de dibujo en su casa, a su regreso de Mallorca, protegida por el capitán general de la ciudad (18).

Entre los pintores de la última generación del siglo XVII se encuentra la personalidad de Gaspar de la Huerta. Formado en el estudio del natural, a veces ante el modelo vivo, al que retrataba en plena calle, dándole luego algún dinero, como relata Orellana (19). Otras veces se servía de estampas o de obras de otros artistas. *San Pedro y San Pablo aprobando una orden*, realizado a sanguina, bueno en su composición, evidencia un estilo algo más avanzado, pero con ciertos elementos de Espinosa todavía bastante fuertes.

ADELA ESPINOS DIAZ

(Concluirá.)

-
- (17) ORELLANA, ob. cit., pp. 359-360.
(18) ORELLANA, ob. cit., pp. 379-381.
(19) ORELLANA, ob. cit., p. 516.