

APORTACIONES ESENCIALES DE LA PINTURA VALENCIANA EN EL ARTE ESPAÑOL *

Discurso leído por el Excmo. Sr. D. José Camón Aznar en el solemne acto conmemorativo del II Centenario de la Fundación de esta Real Academia, el día 14 de febrero de 1968

EXCELENTÍSIMO SEÑOR;
SEÑORAS Y SEÑORES:

Comprenderán ustedes mi emoción al recibir esta medalla, pues de todos los honores que tengo, cierto que todos modestos, es éste el que desde ahora honraré con más devoción al llevarlo sobre mi pecho de una manera tan inmerecida.

Sólo puedo agradecer este honor mostrando aquí mismo mi devoción al arte valenciano.

Esta gloriosa Academia puede mostrar como su mejor ejecutoria esa pátina de dos siglos de vida intensa y creadora. Dos siglos que han visto la transformación más radical que ha sufrido el arte desde la época paleolítica. Pero éste es un tema que ahora no quisiera ni despuntar, y crean ustedes que estoy abrumado en estos momentos por dos sentimientos: uno de ellos, el del honor que me habéis conferido, y el segundo, por la magnitud del tema elegido. Vamos a afrontar nada menos que el estudio de las aportaciones esenciales de la pintura valenciana a la pintura española. Hay que tener en cuenta que, en un estudio recentísimo de nuestro querido académico señor Garín, ha manifestado que, desde la época paleolítica hasta nuestros días, Valencia no ha dejado de figurar a la cabeza de la pintura española.

Hago un especial hincapié en los temas históricos, dejando al margen períodos, si se quiere tan gloriosos en la pintura de Valencia, como el del siglo XVII, pero en el cual, con excepción quizá de Ribera, no presenta novedades sustanciales capaces de transformar el sesgo del arte español; ni tampoco puedo afrontar aquí el estudio de los pintores vivos, algunos de los cuales, bien insignes por cierto, me escuchan, aunque estos pintores forman uno de los núcleos, hay que decirlo, más importante de la pintura actual española. Tiene, pues, mi intervención una sola dimensión histórica.

La pintura de Valencia empieza a tener su personalidad propia a partir, a fines mejor dicho, del siglo XIV. Antes lo que había en Valencia era expansión de Aragón, de Cataluña, de Italia. Esto obedece a la conquista tardía bajo don Jaime el Conquistador, pero en seguida viene una influencia italiana muy pura; también, algo de influencia aviñonesa y de la

escuela de los Serras. Francisco Serra, que actúa en Valencia a finales del siglo —según el gran Saralegui, a quien hay que acudir siempre como maestro venerable—, es igual o se puede equiparar al maestro de Villahermosa del Rfo, aunque me parece más denso que este maestro.

Viene después la gran aportación de Gerardo Starina; como saben ustedes, estuvo aquí, fue dos veces a Florencia y sabemos que colabora en la entrada de Martín el Humano. Todo ello forma una atmósfera



El Excmo. Sr. D. José Camón Aznar durante su discurso

* Transcripción magnetofónica del discurso.



«San Pablo recibiendo como discípulo a San Lucas». Maestro de Villahermosa del Río. Museo de Valencia.

de un italianismo tan puro, de un italianismo tan exquisito y tan refinado, que deja su mejor producto en el gran retablo de Bonifacio Ferrer, el hermano de San Vicente.

Realmente me siento también encogido en este momento por hablar de fechas, de obras, de autores, que son familiares para ustedes; pero, en fin, tengo que afrontar esta tarea que me he impuesto.

En el estilo *internacional*, que yo llamo estilo *amanerado*, hay una irradiación, no bien valorada, de la escuela de Juan de Levi. Dato muy interesante es el de la influencia judaica en la pintura española del final del siglo XIV. Hay un decorativismo, un sentido lineal, algo que casi parece extremoriental, en el arte de la Corona de Aragón, de raíz hebraica. Un decorativismo, un sentido lineal en las formas, que puede proceder de este origen judaico. En seguida nos encontramos con Pedro Nicolau, que significa el tránsito del XIV al XV, en el cual hay una semejanza, digamos morfológica y no genética, con la escuela de Colonia. Se crea el primer ejemplo de un tipo de Virgen que ha de ser el más común en la escuela, lo mismo aragonesa que catalana y valenciana: la Vir-

gen entronizada y rodeada de ángeles; es el de esta imagen de un lirismo casi extremado. Saralegui define su arte como una mezcla de lirios y de rosas. Hay veladuras, transparencias, éxtasis, ángeles de musical fluencia...; algo, en fin, tan delicado que de aquí hay que arrancar una de las líneas, que no se han interrumpido hasta el siglo XVI, de esa delicadeza armoniosa, típica de la escuela valenciana.

Viene después otro maestro en el cual se acentúa una cierta punta de expresionismo que adivinamos ya en Pedro Nicolau: Miguel Alcañiz. Miguel Alcañiz pinta muy a comienzos del siglo XV, hacia el año 1405, y, como saben ustedes, comienza a poner una tendencia dramática, con un cierto acento nórdico, pero combinado también con suavidades, con dulzuras, con un modelado de tipo italiano, hasta el punto de que el maestro del Bambino Bispo, que se consideraba italiano, hoy se empieza a pensar que pueden ser sus obras producto del pincel de Miguel Alcañiz y quizá durante su estancia en Italia. Los ángeles son de una gentil belleza, con un bucleado rubio de gran armonía.

Y llegamos a uno de los espectáculos más extraños de la pintura española de comienzos del siglo XV, que es la intervención de un alemán, de un sajón, de Marsal de Sax. Sabemos que colabora con Pedro Nicolau. Su obra tiene un carácter fuertemente expresionista y representa, como si dijéramos, la primera aparición del influjo germánico en la pintura valenciana.

Hay yo no sé qué misteriosa afinidad entre el arte nórdico, digamos germánico, y el español en todo el siglo XV, acentuado en su segunda mitad. Pero aquí ya, con Marsal de Sax, esa tendencia expresionista, ruda, que busca el carácter, que llega a apurar la expresión hasta la caricatura, tan típica del arte alemán, encuentra en Valencia un cobijo, una recepción que supera a la que aquí tuvieron los artistas italianos.

Es extraño que, en tanto que en Italia florecía la gran pintura renacentista a través del siglo XV, España se vuelva de espaldas a ese país y que aquí tengan una acogida apasionada, que hace cambiar muchas veces la ruta del arte español, los pintores flamencos, norte franceses y alemanes. Claro está que uno de los lugares comunes, cuando se habla del Mediterráneo, es aludir al sol, a la claridad, idealismo, sentido plástico y lineal de las formas. Esto es cierto, sí, pero lo contrario también. No se ha hecho una concepción del arte griego desde el punto de vista de la influencia nórdica, pero las invasiones doriaas, desde el año 1000 al 800, transforman y trastornan la historia política de Grecia y tienen una gran influencia en la formación del arte griego. Hay el mundo griego, en sus estratos subterráneos; el mundo hesiódico, los mitos terribles, los monstruos, que nacen entonces al lado ciertamente de una tradición de claridad solar, de olimpismo, de mitos heroicos. Y la unión de estos dos elementos, del elemento nórdico, que en España

se refleja en toda la influencia céltica de la protohistoria, con la tradición micénica, provoca esa tensión, esa polaridad del norte y mediodía que da como producto el arte clásico, en su más soberana belleza. Perdonen ustedes esta digresión, pero, en fin, me parece que esta recepción, como les he dicho, del influjo germánico en España y concretamente la primera vez en Valencia a través de Marsal de Sax, constituye una aventura que ha de durar durante todo el siglo xv y que ha de dar también personalidad y grandeza a nuestro arte gótico, cierto que alejándolo del Renacimiento italiano casi un siglo, pero dándole en sustitución una robustez, un carácter, una fuerza de intimismo de la que carece el arte italiano.

No les voy a hablar de las obras de Marsal de Sax, pero sí quiero mencionar la destruida del Puig y el gran retablo del *Centenar de la Ploma*, de Victoria-Alberto, en el cual hay un sentido individualizador de cada uno de los personajes, un realismo feroz, hasta el punto de que Post lo compara al Bosco. Este Marsal de Sax tiene también delicadezas y suavidades, que no sabemos si proceden de él o de su colaboración con Nicolau. Este arte quedó ya en cierta manera consolidado en Valencia, pero desprendiéndose de asperezas y angulosidades. Y así nos encontramos con Gonzalo Pérez, en el que hay un leve influjo alemán que le da una gracia estática, una suavidad de imágenes, no digo ya italiano, pero sí tradicional. Mayer lo llama el Pisanello de Valencia. Hay un ensimismamiento, una sutileza en Gonzalo Pérez que lo hace una personalidad de las más destacadas de todo nuestro siglo xv.

Y llegamos con esto a la mitad del siglo xv. Y hay aquí uno de los fenómenos más extraños y más trascendentales de toda la historia de la pintura. Nosotros hemos llamado a este período el período del «gótico nominalista». Los grandes rótulos muchas veces han perturbado la visión de la evolución histórica. Bien está lo de estilo gótico, pero este estilo, desde el siglo XIII al siglo xvi, forzosamente tiene que tener una evolución y algunos cambios. Y, efectivamente, yo he adscrito el gótico del siglo XIII al idealismo platónico-aristotélico, aunque se ha abusado mucho del aristotélico; yo creo que hay más platonismo de lo que se dice en Santo Tomás de Aquino. De este platonismo procede este sentimiento de las formas, esa serenidad, ese equilibrio, esa belleza arquetípica que tienen las esculturas, por ejemplo, del siglo XIII.

Pero llega la mitad del siglo xv y hay de pronto uno de los cambios más drásticos, más bruscos que se adivinan a través de toda la pintura española. De pronto, a las suavidades éstas del estilo amanerado, del llamado estilo internacional, a ese italianismo ya completamente asimilado de esta escuela, sucede, en un cambio brusco, recto, abrupto, un influjo nórdico, un influjo flamenco que transforma, como digo, las formas y transforma sobre todo la inspiración. Y

esto tiene una concordancia bastante grande con la filosofía de su tiempo, de manera que a este gótico le llamo «nominalista», porque la escuela nominalista de Guillermo de Ocan arranca no de las ideas, que son sólo nombres, sino de las cosas reales, de las cosas concretas, de las individualidades. Y esto es sencillamente lo que ocurre en la pintura de esta segunda mitad del siglo xv. Lo que busca es el tacto, es la realidad prensil, lo inmediato, lo accesible, lo vivo, lo característico, lo individual; por esto designo a esta segunda mitad como gótico nominalista, lo mismo en pintura que en escultura.

En escultura, toda la tradición borgoñona que aquí se implanta hasta que vienen los italianos e italianizantes, al final del siglo xv y principios del xvi. Y en pintura, como saben ustedes, le cabe a Valencia la gloria (perdonen, pero voy destacando nada más lo primero y esencial) de haber tenido aquí los que transforman este estilo amanerado en estas broncas, directas, recias inspiraciones nórdicas, que se dan ya en toda la segunda mitad del siglo xv. Y así nos encontramos primero con Luis Dalmau. Ciertamente que

«Virgen entronizada». Escuela de Pedro Nicolau





Pedro Nicolau: «El Descendimiento». Museo de la catedral de Valencia

la obra importante de Luis Dalmau, como el retablo de los *Concellers*, que hoy está en el Museo de Barcelona, obra sensacional, de un Van Eyck gigantesco, ha oscurecido en cierta manera la personalidad valenciana de Luis Dalmau. Luis Dalmau es valenciano, y sabemos que en 1428 era pintor de la ciudad de Valencia; en 1436 estaba en esta ciudad y en 1437 pinta en ella, para Alfonso V, y solamente es a partir de 1443 cuando se despega de esta ciudad y cuando pinta el retablo de los *Concellers*, que no es, como les digo, más que una magnificación del *Cordero místico* de Gante. Hay en esta obra un naturalismo directo; las cabezas son retratos formidables; y, sin embargo, no abandona Luis Dalmau, ni aun en estos momentos, la nostalgia valenciana. Diremos que las solerías de sus habitaciones son valencianas, que los fondos arquitectónicos son gótico-levantino, que incluso las estatuillas son en el fondo de tipo aragonés. Hay que radicar en Valencia a este insigne pintor.

Nos encontramos en este momento con otro maes-

tro extraordinario que está en esta dirección: con Jacomart. Desempeña Jacomart un papel muy parecido al de Ribera en el siglo XVII. Jacomart es en cierta manera el creador del que ahora, después de Post, se denomina estilo *mediterráneo*; un estilo que si es italiano, pero al mismo tiempo teñido de elementos nórdicos, germánicos y españoles, que se desarrolla sobre todo alrededor de Nápoles. En cierta manera, debido a la protección de Alfonso V, podemos decir que Jacomart fue un verdadero dictador artístico. Es el suyo un arte de raíz eyckiniana, pero suavizado también por el inevitable contacto de italianismo que tuvo por su estancia en Italia. Su arte es una hispanización a la vez del arte de Nápoles y del arte flamenco. Nace, como ustedes saben, en Valencia, entre los años 1409 y 1417, y en 1440 ya era famoso y pinta para Nápoles —que es lo que a nosotros nos interesa ahora—, para la iglesia de la Paz. Se relaciona con el cardenal Borja, después Calixto III, y es el pintor de corte en la época de Juan II. Es muy complejo el estilo de Jacomart; di-



Marsal de Sax: «La incredulidad de Santo Tomás». Museo de la catedral de Valencia.

fácil definirlo, pues junto a un influjo italiano muy superficial hay también una reciedumbre en los personajes, una viril plasticidad en el modelado, una solidez de volúmenes que lo asemeja, y en cierta manera supera, a la generación siguiente de los Bermejo, Gallego, etc. Hay una predilección por los oros, por los brocados, por los hieratismos, pero su pintura es más serena, más corpórea.

A su lado tenemos otro pintor —pues en Valencia, afortunadamente, hay siempre una dualidad de estilos, una dualidad de tendencias que da interés alucinante a su pintura—, a Juan Rexach. Juan Rexach es el representante de una tendencia más tradicional, más dulce, menos problemática. Entre 1460 y 1480 podemos decir que está toda la pintura valenciana, en su mayor parte, en su órbita. Representa Rexach, por muy amable, por muy exquisito que sea, una cierta regresión estilística. No visitó Italia, y esto le perjudicó, pues hace su perspectiva más plana, las tintas más simples, más claras. Cuando se descubrió el retablo de Cubells con su firma, inmediatamente se le incorporaron, sobre todo por eruditos valencianos, una porción de obras a su paleta. Una primera parte tiene su obra más plástica, más derivada de Jacomart, más flamenca; después se hace más puro, más italiano, más renaciente. Hay subyacente en todas sus obras una belleza lírica, una armonía de color, un sentido, sobre todo decorativo, que da esa hermosura irreal a sus pinturas. Este arte, el arte de Rexach, que fue muy copioso y de gran abundancia, perjudicó en cierta manera a la evolución del arte levantino, porque detuvo esa corriente impetuosa que arrancaba de Jacomart. Luego, una serie de maestros, Valentín Montoliu, por ejemplo (hay una célebre monografía de Manuel Betí), con un humanismo muy dulce, una belleza muy lírica todavía dentro del estilo internacional. Después, otros maestros; el maestro de Altura, con unos refinamientos cortesanos en sus figuras de gran belleza; el maestro de la Porciúncula y unos maestros populares que apenas están estudiados, pero que son de gran interés, paralelos a los maestros renacentistas. Estos maestros populares valencianos, aunque algo desmañados de forma, muestran un fondo digamos místico, místico-dramático, con un sentido pasional de las formas que continúa una tradición gótica y que se inserta en el Renacimiento cronológicamente, sin adscribirse a sus movimientos.

Estamos muy al comienzo todavía del tema. Quiero hablar de los comienzos del Renacimiento. Apenas puedo hablar de Paolo de San Leocadio, cuyo sentido, en cierta manera retardatario de las formas, le permite, en comparación con lo que se hacía en Italia, incorporarse aquí a las últimas formas góticas. Sin embargo, hay en sus obras una sensación de serenidad romana, de robustez (viene recomendado por Alejandro VI), que se aúna a algún eco nórdico de Memling. Esta tendencia italiana se refuerza por el maestro napolitano Pagano, más amplio, con una evolución a lo renaciente.

Extraño es el arte de los Osonas, padre e hijo; representan como un poco lo de Pedro Berruguete en Castilla. Una reacción goticista en medio de este ambiente italiano que entonces empezaba a rodear a la pintura valenciana. En la obra de Osona padre se



Gonzalo Pérez: «San Martín», tabla central del tríplico de los Martí de Torres. Museo de Valencia.

encuentran el Renacimiento y el goticismo, o sea los dos movimientos más antagonicos que se han producido en la historia del Arte. Es difícil su adscripción al Renacimiento, aunque es cierto que hay una intromisión de elementos renacentistas en sus cuadros, pero son elementos accesorios; es el suyo un arte híbrido, pero no por eso menos importante. Se desconecta de Rexach y hay en sus obras una especie de sequedad metálica, una claridad polar; sus obras parecen cristalizadas, tiene algo, no sé, de una transparencia, de una congelada claridad que le llena de interés; un sentido espacial de gran aliento. Los personajes tienen un sentido discursivo en los ademanes;

desaparecen los oros, las figuras son ágiles y vibrantes. Hay algunas resonancias italianas, de Squarcione sobre todo, y de los artistas paduanos. Con Rodrigo de Osona hijo ocurre otro fenómeno también frecuente en el arte español de ese momento. Hay en él una reacción goticista, una nostalgia del pasado. Ob-

hijo; hay en este pintor una mayor crudeza en las expresiones, unos personajes en composiciones más amontonadas y también una mayor monumentalidad y un realismo en los detalles decorativos, sobre todo en los arcos, en las carpinterías, en la solería, que recuerdan ese sentido descriptivo y realista del arte



Luis Dalmau: «La Virgen "dels Concellers"». Museo de Arte de Cataluña, Barcelona

serven ustedes que en España las formas, las artes retardatarias, son muy frecuentes, y no por eso peyorativas, no por eso hay que cargar acentos sobre ellas de menosprecio; tengamos en cuenta que aquí, casi al final del siglo XVI, se están construyendo dos de las catedrales góticas más importantes del mundo en ese momento, que son las de Segovia y de Salamanca, cuando ya se había superado el Renacimiento en Italia.

Y ya, en fin, ampliando un poco este mundo de las formas, casi me atrevo a decir que la grandeza de Don Quijote reside precisamente en que es un caballero del siglo XV enfrentándose con una sociedad del siglo XVI. Pues bien, hay una reacción goticista en estos maestros que en Castilla la encontramos en Pedro Berruguete y en Valencia en Rodrigo de Osona

gótico. Hay una fuerza, como si dijéramos concentrada, en estas figuras que nos impide adscribirlas al Renacimiento.

Pero súbitamente, y de una manera también deslumbradora, abrupta, sin precedentes que lo justifiquen, aparecen aquí los dos Hernandos. Claro está que es una vergüenza para mí el hablar aquí de los Hernandos, estando presente el señor Garín, quien ha escrito un libro sobre ellos, tan erudito.

Hay que decir, sin embargo, que estos Hernandos traen a la pintura española la resonancia del pintor más intelectual, más ensimismado, de todo el Renacimiento, de Leonardo de Vinci. Cortan con la tradición. Como les digo a ustedes, el Renacimiento viene aquí con estos maestros en sus formas más espirituales y misteriosas. Son las formas más cargadas



Escuela de Luis Dalmau: «La Anunciación». Arte flamenco-valenciano. Colección Marqués de Mascarell. Valencia

de pensamiento; revelan sus expresiones todas las flexiones del alma y una técnica con la cual entra también una de las formas del Renacimiento en España. La sombra no es autónoma de la luz, sino que

va unida a la luz; la sombra se funde con la luz, y ello crea el *sfumato* leonardesco. Hay esta ambigüedad en las expresiones típicas de Leonardo, en las cuales hay una mezcla en esas sonrisas de melancolía,

de ensimismamiento, de misterio... No hay que decir que existe (y con esto yo tengo que saltar cosas que tenía escritas) la dificultad, todavía viva, de separar la obra de los dos, aunque nos hayamos esforzado en aclarar este asunto. Uno de ellos, un Hernando *spagnuolo*, pintaba con Leonardo. ¿Cuál de los dos? Es difícil; yo creo que era, contra lo que se dice en las historias del arte habituales, Yáñez; Yáñez se adhiere a las fórmulas leonardescas con fidelidad en tipos, en fisonomía y hasta en color, en los escorzos, en la sonrisa, en el claroscuro, en los fondos románticos, en las miradas contemplativas, en los pliegues en blandas caídas... Repite la Mona Lisa, la Virgen y Santa Ana, sobre todo en sus obras de Cuenca. Llanos, a juzgar por sus obras en la región murciana, es más bronco y realista, más hispánico. Hay en sus rostros varoniles más aspereza y vigor, la agrupación es más compacta; es muy posible que Hernando de los Llanos se formara en Valencia, con Pablo de San Leocadio o con Francesco Pagano. La primera vez que aparece en Valencia es el año 1506. Pero hay una cosa muy notable, y es que en 1507, lo cual indica que era ya popular en Valencia, le paga el Cabildo a Hernando de los Llanos una cantidad «e son companyó». O sea que se ve que el importante y

el que era conocido era Hernando de los Llanos. No puedo explicar todo lo que habría tratado sobre la gran pintura del retablo de la catedral de Valencia. Es la composición más compleja que hay en la pintura española de este momento, y probablemente el eco más directo, más todavía que en Milán, de Leonardo de Vinci. Hay un humanismo, una profundidad psicológica, una espaciosidad, una monumentalidad romana, clásica, una perspectiva sólo comparable a las de Rafael en el Vaticano; unas agrupaciones por planos paralelos o en semicírculos como los grandes frescos de Rafael; un impulso ascendente y, sobre todo, una clásica quietud, conseguida por compensaciones; una preocupación, si se fijan ustedes, por el movimiento de cada cabeza que llena de trepidación al cuadro. Aun los personajes que parecen quietos, observen que están en tensión, en tensión intelectual, y todo ello con unas perspectivas y hasta con unos accesorios, por ejemplo los trajes, idóneos a la psicología de los personajes. Ciertamente, además del de Leonardo, hay que destacar influjos de Rafael y del Perugino.

Luego no podemos extendernos en otros discípulos de estos maestros, maestro del Grifo, Felipe-Pablo, maestro de Alcira, etc. Y a su lado, otro grupo de maestros que hay que llamar maestros platerescos, porque en ellos hay todavía resabios góticos y una aceptación del Renacimiento hispanizándolo y combinándolo con la tradición gótica del siglo xv. En este sentido, el maestro de Perea, de quien Aldana acaba de hacer un estudio muy importante; el maestro de Artés, Nicolás Falcó, el maestro de Calviá, etcétera. Algunas aportaciones muy puras, por ejemplo en Rubiales, de la escuela de Umbría (este Rubiales trabaja en Roma ayudando a Vasari en el palacio de la Cancillería).

Y llegamos al problema de los dos Juanes, de Vicente Juan Masip y de Juan de Juanes; también es una demasía por mi parte ocuparme de esto aquí, cuando hay una tesis doctoral espléndida de Albí sobre estos dos maestros.

Desde 1501 sabemos que Vicente Juan Masip está en la región valenciana. ¿Viaja a Italia? Seguramente. Hay contactos prerrafaelescos, y una cierta semejanza con el purismo italiano del norte. Hay una mezcla de platonismo en las formas y de realismo en los detalles, perfiles puros de un encanto indefinible. Algo, ¿cómo les diré a ustedes?, como obra en agraz, como una aceptación primera de un movimiento artístico, algo primaveral, pero ya asimilado, con una tendencia a la simetría que, en parte, llena también de encanto a sus cuadros; ahora bien, hay una tendencia hoy a exaltar la obra de Vicente Juan Masip y quizás, sin quererlo, a costa de la gloria del hijo. No soy partidario de esto; creo que Vicente Juan Masip es importante, es un pintor delicado, pintor que se asimila lo más puro del primer Rafael y de los precedentes de Rafael; pero creo que la grandeza de Juan de Juanes no debe quedar oscure-



Maestro de Perea: «La Epifanía» (detalle). Museo de Valencia



Rodrigo de Osona (hijo): «Cristo ante Pilatos». Museo de Valencia

cida por la gloria del padre. Juan de Juanes es el pintor de la religiosidad española de ese momento, y quizá de todos los momentos, con una belleza tan pura que ya en el siglo XVII García Hidalgo lo llama «el segundo Rafael». Hay en su arte influjos de San Leocadio, probablemente de los Hernandos, y creemos, aunque no consta documentalmente, en un viaje a Italia. Y quizá se puede identificar el Joannis Hispanus que firma un cuadro en una colección de Milán, la *Deposición de Cristo*, con Juan de Juanes.

Con Juan de Juanes digamos que el platonismo pictórico entra en España en su plenitud; no hay temas de crítica ni de exaltación excesiva, si no es en cuanto a su técnica. Es un idealismo el de Juan de Juanes que no atenúa esta multitud de detalles realistas en las expresiones y en las facies individuales. Pero el suyo es un arte de arquetipos. Las personas representan los rasgos más universales. No hay en sus obras desgarró, no hay predilección por el carácter individual; realmente, en su arte hay poca evolución, quizá por su misma perfección y además porque en él, que era un pintor idealista, las ideas son inmutables y absolutas. Antes de 1560 hay un sincretismo romano, con un influjo probable de Della Porta;

su belleza es estereotipada; los gestos, calmos; los contrapostos, florentinos; los tipos femeninos, ciertamente, son reflejo de Rafael; hay una cierta tendencia a la verticalidad, pero el mayor influjo es el de Leonardo. Y aquí tenemos que detenernos un momento en una de sus creaciones más geniales y tampoco demasiado exaltada. Es su imagen del Salvador. La concepción del Salvador (en esto sigue algo a Leonardo de Vinci) no como «todo poder», ni siquiera como en el final del gótico, como «todo dolor», sino como el Omnisciente; como decía San Juan de la Cruz, «toda ciencia trascendiendo»; toda la sabiduría, en esa faz solar, plena, tranquila y, eso sí, con una punta de tristeza. Ya Palomino dice: «Parece que Cristo, Nuestro Señor, no pudo tener otro semblante, porque éste es el más hermoso que puede haber entre los hijos de los hombres.» Quizá hay una especie de espíritu carmelitano en la obra de este hombre, pues para interpretar la faz de Cristo, de San Juan de la Cruz, no hay mejor representación que la de Juan de Juanes. Quizá con la cabeza de



Juan de Juanes: «El Salvador»

Cristo de *El expolio*, del Greco, sean el arquetipo de la divinidad. Es difícil hablar de estas cosas sublimes. Algo parecido ocurre con *La Cena*. Pero *La Cena* de Juan de Juanes tiene una concepción distinta de la de Leonardo de Vinci. Hay, sí, una ordenación por



Ribalta: «San Pedro»

tríadas, como en Leonardo; en cada apóstol hay una reacción emotiva diferente, pero el motivo es distinto; no es la reacción, como en Leonardo de Vinci, espantada, o confusa, ante el anuncio de la traición, sino los gestos de éxtasis o de estupefacción ante el ofrecimiento de su propio Cuerpo. Su Inmaculada es un poco estática. No había llegado el ímpetu barroco, el ímpetu estelar de Murillo.

No puedo ocuparme de sus discípulos y contemporáneos.

Vamos a afrontar ahora el estudio de una de las personalidades más fuertes (también tengo que restringir mucho de lo que tenía escrito sobre Ribalta).

Lo mismo puedo decir aquí que en los anteriores: que es una audacia por mi parte hablar de Ribalta delante de Ferrán, que ha escrito *La aportación valenciana a la gran pintura del siglo XVII*; después de Espresati, después de González Martí, que tiene una biografía tan hermosa sobre Ribalta. Pero tenemos que empezar este estudio diciendo que Ribalta encarna el tránsito del arte español del siglo XVI al XVII. Ningún arte como el suyo, por un lado más terminal, más de final de un momento, ni tampoco más innovador, pues recoge las últimas expresiones de un manierismo ya decadente y sin savia personal; y al mismo tiempo es el que inicia un potente realismo que



Ribalta: «San Bruno». Museo de Valencia

busca la calidad de las cosas y que afronta la luz como una manera de exaltar los valores más concretos y las expresiones más espirituales. No hay tampoco, a través de su arte, cuyas etapas todavía no son bien conocidas, una línea evolutiva que justifique su últi-



PEDRO NICOLAU: ANUNCIACION. TABLA VALENCIANA DEL SIGLO XV

MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

ma manera, en la cual se condensan las mejores calidades de nuestra pintura barroca. Temperamento muy asimilista y sin temor, sin reparo, en reflejar directamente sus modelos, diríase que su pintura se va transformando según la contemplación de obras y ambientes que determinan nuevas modalidades; y es de advertir que pocas veces encontramos también un progreso que vaya más a compás de sus años.

Las obras juveniles, a través de las raras muestras que de ellas conocemos, se adaptan a la modalidad manierista, repitiendo modelos renacientes, en tanto que las últimas obras proveen de novedades sensoriales a la pintura española, con descubrimientos en luces, expresiones y perspectivas que han de quedar ya como símbolos del alma barroca. Como indicios para el estudio de su arte, señalemos una tendencia a la aproximación a un primer plano de sus figuras, hasta concretarse en esas monumentales expresiones y formas del retablo de Portaceli, del Museo de Valencia, que nos abruman con la imponencia de su cercanía. Y en armonía con esta aproximación tan imperiosa de sus protagonistas, una disminución de la perspectiva de los fondos, que tanta importancia tienen, con sus arquitecturas y luces, en las obras primeras.

Otro proceso indudable es el de concentración del esquema compositivo, que arranca de una predilección por escenarios desparramados, por multiplicación de figuras y anécdotas a lo italiano, a lo Bassano, para ir reduciendo el ámbito historial, apretando la composición, siendo muy sintomático el agrupar *La Cena* no en una mesa rectangular, sino circular, hasta plasmar el interés emocional de cada figura, que exalta así todos los valores expresivos.

Otra tendencia, otra evolución, es a la robustez de las formas, que quedan en sus últimas obras (hay que pensar en estos cuadros a que me he referido antes del Museo de Valencia) más engruesadas, más palpables. Su realismo es también cada vez más pungente y espontáneo. Según se va liberando de los prejuicios manieristas, van entrando en sus cuadros los objetos, las expresiones, los interiores cotidianos en toda su cruda veracidad. Quizá una de las conquistas más fecundas de Ribalta sea la de haber aportado al arte español el gusto por unas superficies diferenciadas en cada objeto, con todos sus tactos y sus peculiaridades vivos y habituales.

Cierto que al mismo tiempo que Ribalta se pintaba en Sevilla por Velázquez con análogas ambiciones naturalistas, pero en Ribalta, cosa que no ocurría en Velázquez, este amor a las cosas de todos los días se sublima al incorporarlo a los temas sublimes. En cuanto al color, también podemos señalar un proceso de liberación de las tintas variadas y gayas, procedentes de su inspiración veneciana, y una definida voluntad de retracción hacia gamas más esenciales y monocromas; hay, en general, casi un olvido del azul, y en su lugar predominan unos colores tostados, parduscos, donde la luz puede caer abultando los



J. J. Espinosa: «La última comunión de la Magdalena». Museo de Valencia.

relieves, exaltando rictus y haciendo asomar el alma a través de esas violentas claridades. Ha nacido con Ribalta el color del barroco, el «pardo de taller», el color que, como dice Spengler, es un color de infinito y que puede ser modulado según los estados de conciencia. Color por sí mismo dinámico, que monumentaliza las cosas y las capacita para ser modeladas por sombras que humanizan a las figuras.

No puedo extenderme en el estudio de su obra, en sus períodos madrileño, valenciano, etc., pero sí decir que hay una diferencia fundamental en el claroscuro de Ribalta del de los que han de seguir. En el claroscuro de Ribalta, y algo parecido ocurre con Ribera —y esto es muy importante en sí—, hay esa división de luces y sombras, pero absolutamente distinto del Caravaggio. En el Caravaggio lo vital, lo que da al cuadro misterio y belleza, son las zonas sombrías que dramatizan, que son sólo la revelación de las partes claras. Estas se sumergen en un abismo de oscuridad que llena de tensión a la composición. La concepción de Ribalta es la opuesta; en él lo sustantivo es la luz y la oscuridad, es sólo el apoyo para que brote luminoso el tema del cuadro. Esta luz coloca a las formas en un primer plano, no sólo óptico,



Vicente López: «El general Narváez, duque de Valencia» (detalle). Museo de Valencia.

sino significativo. En los cuadros claroscuroistas de Ribalta es difícil hablar de tenebrismo. Habría que hablar más bien de luminismo. No existe en este pintor ese diedro de luz y sombras que hay en Caravaggio e incluso en Ribera.

Es probable, y con esto salto ya a otra personalidad, que ese cambio de manera tan radical que observamos en sus últimos tiempos sea debido al influjo de su hijo Juan, que con él colaboró. Y también aquí habría que reparar en el arte español una injusticia, y es el olvido en que se tiene a Juan de Ribalta. Yo creo que si Juan de Ribalta no muere tan joven (el mismo año que su padre, a consecuencia de una peste que hubo en Valencia) hubiera sido una personalidad, quizá la que, con Zurbarán, hubiera podido hombrarse con Velázquez. Una pintura recia, original, de una gran fortaleza, de un gran sentido plástico. Algunas de las obras que se atribuyen al padre son indudablemente del hijo, como, por ejemplo, un retrato que hay en el Museo de Barcelona.

Y ahora vamos a hablar, a decir dos palabras, sobre la sombra en la pintura, puesto que vamos a encarnarnos con Ribera. ¿Es posible que hayan pasado

tantos siglos, tantos milenios, sin que se haya descubierto el valor de la sombra? La sombra de la caverna, en Platón; la sombra de todo lo que abraza el sol, y, en último término, la sombra de los dramas en la pintura... Ha sido preciso que, tras las gracias renacientes y tras el platonismo que había cubierto de bellas figuras lienzos y muros, haya una dualidad, se observe una realidad, que enfrenta, patéticos, separados por aristas que diríamos bélicas, la luz de las sombras. Y aquí nos encontramos ya en el Concilio de Trento. Aquí está otra vez perenne, obsesivo, oponiéndose a todo el posible panteísmo nórdico, el sentido religioso de los países soleados, ahora reforzado por la actitud católica frente a la Reforma. Hay que separar el bien del mal y reconocer que el mundo no está sumergido en una beata unanimidad, sino que hay unas teorías solares y triunfadoras y obras abismales y tenebrosas. Y el arte ha incorporado también a la pintura esta conciencia del mundo como lucha. Todo cuanto existe es un diedro de luz y de sombra, de claridad y de negro, los dos opuestos y además inseparables. Y para que los rasgos de una faz broten luminosos y alucinantes tienen que apoyarse en unas masas de densa oscuridad que son como el terciopelo a la joya. En estos finales del siglo XVI la Contrarreforma ha endurecido y torneado con precisión la doctrina católica; y Caravaggio, y en nuestro caso Ribalta y después Ribera, han modelado los relieves dando a las sombras una sustantividad tan enérgica y digna como la de las luces. No se ha estudiado el costado dramático de esta concepción pictórica; basta que se plantee en este tenebrismo para que los rasgos iluminados se adelanten gritadores, en llaga viva, imponiendo su fulgor y su mensaje. Y cortados con violencia, no natural, sino doctrinal, por las sombras que los respaldan y empujan al primer plano de la emoción. No hay transición, no hay diálogo, no hay pacto, no hay claroscuro de medias tintas. Aquí están los dos mundos secos y presentes, juntos el resplandor y la noche, y, lo que es más significativo, inseparables; la oscuridad, como el plinto, como sostén de la luz, la mano que levanta la antorcha y la luz, requeridora, adelantada, quilla del Universo, el abismo y el rayo, en la misma forma, creando, por su misma contradicción, una intensidad patética que el arte no había conocido antes. Estos apóstoles, por ejemplo, de Ribera, en esas caras dramáticas, tienen que sostener al mismo tiempo el sí y el no, el sol y la sombra, el ángel y el diablo. Y aquí llegamos a estudiar, aunque sea somerísimamente, la personalidad de Ribera.

Siempre se ha adscrito Ribera al Caravaggio, al claroscuro de este pintor. Sin embargo, es muy distinto. La materia es más flexible; el toque, más largo, más árido, más abierto, más acariciador; las superficies no están cerradas como en las obras de Caravaggio, sino abiertas. En las primeras obras abundan los rosas, los azules, los rojos intensos. Luego, su paleta se refina, se hace más delgada y abundan las platas,

los grises, las atmósferas velazqueñas. No hay esa impresión en sus obras, ¿qué se yo?, de campana neumática que tienen las del Caravaggio, de energía sin atmósfera. Cada vez es más impetuoso su impulso hacia la luz y hacia la alegría cromática. En cierta manera, podemos decir que aristocratiza a Caravaggio. Lo que en Caravaggio era un regusto, delectación en lo vulgar, en Ribera, como les digo, se selectiza.

Hay un grupo de obras de Ribera de tipo clásico, en las cuales la belleza renaciente se expresa en toda su potencia; por ejemplo, el *Apolo y Marsias* de Roma. Hay otro cuadro en Bruselas, también muy importante, el de *La muerte de Adonis*, precioso; pero hay otro grupo de obras en Ribera extraordinariamente raro, simpático, alucinante, que es el de los filósofos-mendigos. Adscribe la filosofía en sus más altas cumbres, Platón, Aristóteles, Anaxágoras, Pitágoras, etcétera, a mendigos astrosos. ¿Qué quiere decir esto?, ¿la miseria unida a la inteligencia?, ¿unas cabezas fulgurantes, poderosas, unidas a los harapos? ¿Será esto un autorretrato? ¿Querrá ello simbolizar esta decadencia en que él se sentía sumergido, este abandono —murió en la mayor miseria— junto a su potencia de creador? No lo sé. Lo cierto es que hay en su vida una gran nostalgia de España y de su Valencia. «¿Por qué no vienes?», le dice Jusepe Martínez, y le contesta con una cosa muy amarga, pero muy real: «Por temer —le contesta Ribera— que el primer año fuera recibido como un gran pintor y el ser ignorado en el segundo, pues ante su presencia se pierde el respeto que se tiene por los hombres.» En fin, no puedo extenderme en el estudio de Ribera, sino limitarme simplemente a exaltar ese valor, esa belleza realista, esa monumentalidad grandiosa que tienen sus composiciones. Eugenio d'Ors comparaba a un gran baile ruso su *San Bartolomé*. A anotar ante ustedes esa concentración espiritual, esas cabezas alucinantes, de «barrio latino», de sus apóstoles. Ese barroquismo en la luz y en la tactilidad tridimensional, esa individualización poderosa.

Ya en el siglo XVII, habría que hablar de Jerónimo Jacinto Espinosa, del que Ferrán tiene tan bella monografía, que es llamado, como saben ustedes, «el Zurbarán valenciano». También habría que hablar, aunque sólo fuera de pasada, de Esteban March. Esteban March es un pintor que, quizá formado con Orrente, pero en cuya obra hay un fuego, un desmelenamiento de tipo barroco que, en cierta manera, le acerca a Herrera el sevillano.

Y llegamos ya al siglo XVIII, con los dos grandes maestros: Mariano Salvador Maella, en el cual hay dos vertientes muy claras: una de tono académico (saben ustedes que colabora en la fábrica de tapices), y otra, muy preciosa, abocetada, fresca, suculenta de toque, de gran espontaneidad. Algo parecido le pasa a Vicente López. Vicente López, también no sé por qué, es un autor no demasiado valorado hoy; yo creo que es el pintor de más fabulosa técnica de su

tiempo. Ya saben ustedes que estudia en la Academia valenciana; su triunfo acaece después de 1814. ¿Quién tiene razón? ¿Tiene el tiempo? ¿Tiene el arte? ¿Tiene la sensibilidad? ¿Tiene, mejor dicho, nuestra sensibilidad? Porque resulta que Vicente López triunfa en España después de 1814. Y se desdeña a Goya en los retratos oficiales, y es Vicente López el que pinta entonces. Ahora bien, desde el punto de vista del arte, la razón la tiene Goya; desde el punto de vista del tiempo, hay que decirlo, frente a todos los que se han ocupado de este asunto, Vicente López. Vicente López está en la línea de la gran pintura europea de entonces; está en la línea de David, de Ingres; está en el estilo de los que buscan un realismo cor-



Francisco Domingo: «Cantaoras». Museo de Valencia

poral. Es, sí, si quieren ustedes, duro, de superficies compactas, unidas, pero esto es lo que entonces se llevaba en el mundo. Y si hoy estamos exaltando a Ingres —precisamente es su centenario este año— y se están publicando monografías de este gran maestro, la personalidad que podemos oponer, con ventaja por nuestra parte, a esta escuela es Vicente López. El impresionismo de Goya es, sí, más adelantado, está más afín a nuestro gusto, es infinitamente más genial; pero, con arreglo a la estética de su tiempo, el que se adscribe —no se adelanta como Goya— a su época es Vicente López.

Y en esta frenética carrera, en la cual vamos dejando por los lados residuos de la gran pintura valenciana porque no puedo hacer más que atender a lo esencial, llegamos al otro gran momento de la pintura valenciana, al momento del impresionismo. Esto es otro tema que es una de mis obsesiones. Por el mundo, cuando se habla de impresionismo, no se admite más que el francés y surgen los nombres de Renoir, Degas, Monet, etc. Recuerdo en un coloquio sobre arte, en Burdeos, la repulsa que obtuvieron mis palabras cuando dije que el impresionismo español era anterior y más radical que el francés. Nuestro impresionismo arranca ya del Greco. Y a través de Ve-

lázquez y de Goya, el impresionismo brota de raíz española, con mucha más radicalidad, a través de Villamil, de Lucas y singularmente de la escuela valenciana. Ahora bien, con una diferencia con el impresionismo francés. En tanto que este impresionismo, el de *plen air*, es el que estudia los tránsitos de la luz, el que coloca su interés en la emoción lumínica, en los brillos, en los reflejos, el impresionismo español lo coloca en el movimiento, en el frenesí dinámico, en captar la gracia de los giros.

Pues bien, en este impresionismo español hay que decir que los nombres, si no los primeros, esto no, pero sí los más ilustres, son de pintores valencianos. Es aquí donde el impresionismo deja los mejores recuerdos. No puedo extenderme en el estudio de casi ninguno de ellos, ni mucho menos en el estudio del impresionismo en general. Tengo un libro reciente sobre esto, donde lo estudio desde su relación con el tiempo, con las teorías de Bergson, por ejemplo. Pero aquí sólo puedo decir que el impresionismo encuentra en Valencia los cultivadores, en España, más refinados y más nacionales. Por ejemplo, en Domingo Marqués, que, aunque hay diversas fases en su pintura que lo sitúan en la tradición octocentista, a veces, como en los tablotines. Pero en sus cuadros de crea-



Ignacio Pinazo Camarlench: «Interior de alquería valenciana». Museo de Valencia

ción lo hacen asemejarse en el fuego de su pincel, en el desgarrar de su inspiración, en la que explaya un ardiente cromatismo, a lo más exaltado y a lo mejor de la pintura europea.

No se ha valorado la última fase de este gran pintor valenciano, que lo coloca en la vanguardia de las teorías impresionistas. Domingo Marqués, en esa época final, restringe su gama, emplea como ingrediente cromático principal los ocres, y sus manchas

insinuado, abocetando los toques, pero sin que ello suponga flojedad alguna en el modelado. Siguiendo, naturalmente, la inspiración del gran maestro González Martí, hablando de Pinazo, hay que distinguir las cuatro fases de su pintura que determinan su evolución. Pinazo es un gran dibujante, y con esas pinceladas abiertas asegura toda la contextura real de una forma. Quedan estas superficies porosas, espiritualizadas por la levedad de la materia, definiendo



Sorolla: «La vuelta de la pesca»

son como golpes que modelan, geniales y sintéticos. El tema, que antes le interesaba tanto, en los tablotines, ahora lo desdeña; y sobre todo en los pequeños cuadros de flores o en sus apuntes de paisaje, donde está este pintor seguro, concentrado, define a las formas con unas pinceladas que llevan cada una en su seno una luz o un relieve. Le falta la truculencia cromática de Van Gogh, es cierto. Su inspiración es más sobria, más castigada, más hispánica y menos espectacular, pero no por eso menos radical en las premisas evolutivas del impresionismo.

Siento no poder extenderme más; llevo ya más de una hora y aún tengo que hablar de otros maestros. Sobre todo, de Pinazo. Pinazo es un impresionista en la técnica, aunque a veces no le interesen los problemas típicamente impresionistas de la luz o del movimiento. Pinazo utiliza la técnica impresionista, más que para revelar las luces de un paisaje o para sorprender el tránsito veloz de un movimiento, para, con sus largas pinceladas desunidas, representar unas formas llenas de gracia y de ternura; con un modelado

siempre los rasgos esenciales; su tema principal son las figuras, que este pintor empasta, dejando poros de vacío entre las flexibles manchas que, de una manera genial y rápida, sujetan las formas. Es, sobre todo, en los retratos, en todos los retratos de sus hijos, tan repetidos, donde esta manera bocetística alcanza sus más felices efectos. Las tiernas expresiones infantiles se hallan como sorprendidas en la flor de su gracia. Ha tenido una audacia grande al pintar con esta técnica, que generalmente (no hay más que pensar en los cuadros franceses) es de pequeños formatos, un gran tema de historia como *El testamento de Jaime el Conquistador*. Cuadro fabuloso, de los más hermosos de nuestro arte. Se habla del *Testamento de Isabel la Católica*, de Rosales; yo pondría a su lado este de Pinazo, en el cual las figuras solemnes, históricas, están tratadas con solemne justeza psicológica y con la más vivaz pincelada.

También tendríamos que ocuparnos de Muñoz Degraín, que es un impresionista, aunque hay que colocar su interés, más que en esta técnica, en su fanta-

sía en el color. Los toques sueltos de Muñoz Degrain parecen un amontonamiento de piedras preciosas, grandes escenarios con brillos y con reflejos de joya. Hierven los destellos, y esos montes alpinos, de una grandeza fantasmagórica, tienen unos cascos suntuosos. Yo definiría a Muñoz Degrain como un orfebre wagneriano. Tiene siempre algo de escenográfico, una voluntad creadora que se plasma, más que en la invención de formas, en la de tonos. Siempre chispeante y vivo.

Y ahora vamos a afrontar, por último, el gran maestro que crea una escuela impresionista de los más felices efectos en la historia de este movimiento. Hay que hablar de Sorolla. Cuando vean ustedes una historia, que no sea española, del impresionismo, nunca aparece Sorolla. Ello es inexplicable, pero tenemos que soportar los españoles esta servidumbre. Sorolla hay que decir que es el genio más hercúleo de todo el impresionismo, y por eso su técnica no podía contentarse con las fórmulas habituales del impresionismo francés; para su inspiración, de gran acorde, no podía servir ese menudo divisionismo de las pinceladas, ese enjambre de toques con los cuales quería sujetar la huella del instante. Sorolla, dueño de una técnica perfecta, con una asombrosa seguridad de dibujo, maneja las grandes medidas con temas donde cabe una humanidad y unos cielos de grandeza normal; lo que Sorolla aprecia en los bordes de nuestro mar no es la atmósfera transida de luces que pasan, sino el reflejo, pero consolidado, como golpes de oro, de los grandes destellos que cabrillean; el sol cayendo sobre los árboles o sobre las tierras, o sobre las aguas y desprendiendo haces de luz. Por esto sus manchas de sol no tienen ese menudo temblor de los impresionistas típicos, sino que son fúlgidas, sustantivas y adheridas a unas formas con tal justeza que la modelan.

Como nota definitoria del arte de Sorolla, y que en cierto modo lo diferencia de los demás impresionistas europeos, es que éstos prefieren —y ello es la clave para la comprensión de los impresionistas europeos—

para sus cuadros, para sus paisajes, las neblinas, los soles vagos, las atmósferas matizadas, no atravesadas por el sol, mientras que para Sorolla es esencial el rayo de sol que se quiebra e ilumina con fulgor rápido y macizo en unas superficies. Los niños desnudos jugando al sol de la playa son los ejemplos más representativos de este impresionismo que recoge el golpe de luz, que refleja una epidermis húmeda; por estos los cuadros de Sorolla tienen esa hermosa vitalidad, esa robusta concepción de los destellos que viven en el cuadro por sí mismos, por su mismo estallido luminoso. Pero esta técnica impresionista en Sorolla no es privativa de las aguas glaucas, no; son los temas urbanos, a veces, y de gabinete; por ejemplo, los retratos. Sorolla maneja también una pincelada frondosa y leve, que le permite efigiar a sus modelos con esa alada elegancia, recogiendo su expresión más típica y más, digamos, huidiza.

En resumen, con Sorolla entra en la pintura el Mediterráneo. Es éste un acontecimiento sensacional en la historia del arte. Con Sorolla entra, como un ser vivo y musculado, con sus movimientos, el sol, jaspeando las superficies, reflejando en las aguas resplandecientes y adaptándose a las móviles epidermis. Un impresionismo que desafía el resplandor solar y lo sujeta hercúleamente, fijándolo en todo su macizo incendio; no tamizando, como en las orillas del Sena, sino viviendo, con taurina energía, como un bloque sanguíneo, pero, eso sí, con una pincelada suelta y resolutiva, con toques que lo sujetan y permiten que todos sus destellos queden prendidos en el lienzo. Este es el impresionismo valenciano, no flor del instante, no a merced del tiempo y de su fugacidad, sino sustantivo y producto de una técnica que ablanda y espiritualiza la materia.

Ya he abusado de la paciencia de ustedes. He procurado resaltar los detalles, las notas esenciales de este arte levantino, que es hoy la gloria mayor de la pintura española. Y nada más, señores. (*Largos aplausos.*)

Le Causa Buen