

## EL ÁRBOL. PROTAGONISTA DEL PAISAJE DE FIN DE SIGLO

*Susana López Albert*

Cuando se empezaron a producir las primeras salidas al natural, los artistas se enfrentaron con una Naturaleza muy distinta a la que hasta ahora habían estudiado a través de láminas o litografías en las clases académicas. Las nociones aprendidas en las aulas tuvieron que ser demostradas ante un paisaje real, diferenciándose dos tipos de artista: el verdadero genio y el laborioso discípulo aprendiz de pintor.

Si bien es cierto que no sería hasta los años 70 cuando la prensa valenciana se hiciera eco de los ejercicios al aire libre, una década antes artistas madrileños como Martí Rico o Vicente Cuadrado habían iniciado un contacto más real y directo con el paisaje. Concretamente, Rico señalaba que las clases de Genaro Villaamil eran insuficientes ante la necesidad de mostrar un mayor verismo en sus paisajes. Sin embargo, pese a la poca repercusión que las obras de estos dos artistas tuvieron en los primeros años del paisaje, son considerados como un claro precedente de lo que se estaba gestando entorno al género. No obstante, la transformación que éste necesitaba debía iniciarse desde las aulas de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, centro al que acudían los artistas buscando perfeccionar y ampliar estudios. Por ello la llegada del belga Carlos de Haes supuso una importante revolución en la pintura de paisaje nacional y como efecto rebote, en el resto de las Academias del país.

Haes consideraba que todo elemento que aparecía en la Naturaleza tenía la dignidad suficiente para alcanzar la categoría de obra de arte. Él enseñó a mirar el paisaje desde otro punto de vista, dotándole de identidad y valor en sí mismo. El asunto –que hasta ahora únicamente se había encontrado en la lectura moralizante que ofrecía la pintura de historia– pasaba a centrarse en las montañas, las rocas, un camino o un grupo de árboles. Como puede suponerse, este nuevo deseo de que el género de paisaje se situase al mismo nivel que la grandiosa pintura histórica, no fue bien visto por la crítica que arremetió duramente contra él, insistiendo en cuestiones como la ausencia de asunto, aspecto ligado a la necesidad de la presencia figurativa.

Carlos de Haes señalaba que los antiguos paisajistas rara vez distinguieron las diferentes clases de árboles y peñas en sus cuadros, ocupándose sólo de procurar que el árbol y la piedra lo pareciese, y no si pertenecían a una u otra especie. El pintor buscaba el estilo, no la originalidad ni la fisonomía del objeto que imitaba. El árbol era representado más bien como una belleza general de formas que por su propio carácter (“Discurso de Don Carlos de Haes leído en junta pública de 26 de febrero de 1860”. En: *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las tres nobles artes de San Fernando desde 19 de junio de 1859*. Tomo I. Madrid, 1872, pp. 295-296. Citado por Gutiérrez Maiquez, A., “Carlos de Haes (1826-1898). Biografía y Trayectoria artística”, *Carlos de Haes en el Museo del Prado. Museo de Bellas Artes de Valencia*, 22 junio al 29 agosto 2004, p. 27). Sin embargo, Haes no creía en la imitación pura y simple como única fidelidad en el artista.

...en los cuadros de los inteligentes naturalistas que sin renunciar a lo ideal buscan otra especie de belleza, aparecen árboles, piedras y plantas con todos sus accidentes de forma y de color. Los árboles, sobre todo, ofrecen una variedad que promete recursos que nunca se verán agotados. Comprendieron que descuidar el árbol en el paisaje era matarlo. Los árboles son las verdaderas figuras del paisaje. Cada uno tiene su fisonomía, cada uno su lugar favorito donde despliega mejor su verdadero carácter... (Gutiérrez Maiquez, A., 2004, p. 27).

Haes veía en el árbol el máximo exponente del paisaje, el verdadero protagonista, y por ello, era necesario que el artista lo conociese todo de él, “su expresión, sus costumbres e inclinaciones” insistiendo siempre a sus alumnos sobre la importancia de pintar las diferentes especies. Como indicaba Gutiérrez Maiquez (Gutiérrez Maiquez, A., 2004, *op. cit.*, p. 42), quizá sea en los estudios pintados por el belga en los Pirineos en la década de los 80, los que más ahondan en su concepción realista del paisaje, potenciando aquellos elementos constitutivos que le dan carta de naturaleza, singularizándose muy medidamente árboles, riachuelos, troncos, senderos, etc., dentro del todo unitario de la composición.

En Valencia, la presencia en los primeros años de importantes paisajistas de la talla de Antonio Gomar, Muñoz Degraín, Javier Juste, Gonzalo Salvá o José Vilar Torres, algunos de los cuales perfeccionaron sus estudios en San Fernando, así como la comparecencia de muchos de ellos a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, permitió el intercambio de información desde la capital madrileña a la ciudad de Valencia, concretamente a la Academia de Bellas Artes de San Carlos. En ella, además no se debe olvidar la labor desarrollada por Rafael Montesinos Ramiro y posteriormente por Gonzalo Salvá Simbor. La formación de Salvá Simbor, junto a pintores de Barbizon y largas temporadas en Roma y Londres, así como la asistencia a las clases de Carlos de Haes, le avalaba como uno de los mejores aspirantes a la plaza de profesor de Perspectiva y Paisaje en San Carlos.

Los cambios en el género fueron paulatinos y muy controvertidos, debatiéndose cuestiones como el aumento del tamaño de los lienzos, la desaparición de elementos figurativos o arquitectónicos, así como un cambio en los títulos que cada vez evidenciaba un nuevo acercamiento geográfico y geológico al paisaje. Los escenarios elegidos empezaron a mostrar lugares cercanos y conocidos por el espectador, de manera que quedase sobradamente demostrado que las obras partían del natural. No obstante, en estos momentos incipientes del paisaje, pese a tomarse los primeros apuntes del natural, las obras eran concluidas en el estudio y todavía mostraban rasgos tradicionales propios del arte decimonónico.

En el territorio valenciano existían reductos de antiguas comunidades monásticas que se habían asentado en la zona aprovechando el carácter solitario y frondoso del paisaje. Construcciones que durante los primeros años acapararían el protagonismo, dejando poco a poco paso al elemento natural. Por ello, lugares como el Monasterio de Santa María de la Murta, Porta-Coeli o el de Sancto-Spiritu, así como la Vall digna, Aigües-Vives y el Desierto de las Palmas, ocuparon muchas de las obras de paisaje de fin de siglo. Dentro de ellos, los artistas supieron trasladar al lienzo con toda fidelidad la vegetación propiamente mediterránea, pese a que no fue necesario un conocimiento botánico específico para poder lograr una representación real del paisaje. La fidelidad ante el paisaje se centró en el valor que éste empezó a adquirir para los artistas y en el contacto directo con el natural, buscando ante todo la verdad en sus representaciones.

Si bien es cierto que en relación con el bosque bajo, los tomillares y romerales fueron los más representados, también se encuentra alguna que otra alusión al “pimpollo”, “palmito” o la “aliaga”, aunque se desconoce si los artistas conocían dichas plantas o si por el contrario, la identificación fue aportada por el cronista que explicaba la obra.

el monte que copia Juste es el monte de verdad, el de la naturaleza, con sus monotonías y tristezas, pero con todas sus realidades. Allí esta el palmito y el romero y la aliaga y el pimpollo y las piedras con todos los matices y luces del monte bajo. Será éste más o menos bello, pero tal como es, Juste lo presenta al público (“Nuestros pintores”, *El Mercantil Valenciano*, 18 abril 1884, p. 3. Citado por Roig Condomina, 1994, *Las Exposiciones de Bellas Artes de Valencia en el siglo XIX*. Tesis Doctoral inédita, 5 vols., Universidad de Valencia, 1994, p. 558).

Sin embargo, sí se ha hallado un cierto estudio y mayor diferenciación de especies en la figura del árbol, y por ello se le trata como el verdadero protagonista del paisaje, siendo habitual centrarse en unas especies en concreto, como pinos, carrascas, almendros, olivos o alcornoques, y en estos casos, aunque en otras ocasiones se encuentran también especies como robles, olmos, sauces, chopos o cipreses.

El interés por el paisaje fue tal que artistas no dedicados específicamente al género, como Joaquín Agrasot, Mariano Barbasán Lagueruela o Salvador Abril<sup>1</sup>, le dedicarían alguna que otra obra, si bien es cierto que en ocasiones formaría parte de sus producciones aunque no fuese como elemento central. Al respecto, no se debe olvidar el interés que tuvieron los artistas de género en documentar fielmente los fondos de sus obras tomando del natural paisajes reales.

Dentro de los paisajes valencianos, fueron los pinares los grupos arbóreos que mayor presencia tuvieron, dado que éstos constituían la representación más característica de las montañas y valles. Como indicaba Costa Talens, la degradación del territorio y el abuso de plantaciones de coníferas había convertido gran parte del paisaje valenciano en un inmenso pinar, fundamentalmente de pino carrasco (*Pinus halepensis*) y pino rodeno (*Pinus pinaster*), los cuales, en Valencia, siempre había tenido un carácter secundario a partir de carrascales y alcornocales, y habían estado situados en crestas, espolones y zonas climáticamente particulares (Costa Talens, M., *La Vegetación y el Paisajes en las Tierras Valencianas*. Valencia. Ed. Rueda, 1999, p. 167).

Pinares habría en las obras sobre el valle y los montes de la Murta de Alcira de Rafael Montesinos Ramiro, Muñoz Degraín, Rafael Monleón, Montesinos Ausina, Javier Juste y José María Vilar Torres, así como en las del Convento de Sancto-Spiritu del Monte de Vilar Torres, Juste, Saborit Arosa y Francisco Mas y Carrasco. En fecha muy temprana, 1862, acerca de la desaparecida obra de Muñoz Degraín titulada *Sierra de Espadán* (Véase García Alcaraz, R., *Antonio Muñoz Degraín*, Tesis Doctoral inédita. Universidad de Valencia, 1995), aparecía una breve reseña en relación con su comparecencia en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año, destacando un grupo de “robustos pinos...en primer término”. Una obra atrevida por el carácter puro que, según la noticia de prensa, reflejaba la zona elegida por el artista.

un alegre paisaje... inundado de luz y cubierto por un cielo diáfano y sereno. Robustos pinos se destacan en el primer término, iluminados fuertemente por el sol, un río cruza a lo lejos, y tras él se levanta una cordillera, cuyos detalles permiten apreciar la transparencia de la atmósfera (*La Opinión*, 27 agosto 1862, p. 3).

Del mismo modo, en los montes de Porta-Coeli también era característica la presencia de los pinares, elementos que fueron reflejados por artistas como Francisco Jesús de la Reguera, Constantino Gómez, Ramón Stolz Seguí o el escasamente conocido Ortiz Gamundi.

Además, de entre todos ellos, se han podido rastrear diferentes especies de pinos, aunque probablemente los artistas únicamente fuesen capaces de distinguir el

---

<sup>1</sup> Nos referimos a obras como “Paisaje con encina” (Colección Serra de Alzaga) de Agrasot, “El Castaño” (Museo del Prado. Casón) de Barbasán o “Bosque en otoño” (En comercio) de Abril Blasco.

pino piñonero, ya que era conocido popularmente, incluyendo el resto –simplemente– en la familia de los pinos. Sin embargo, se pueden observar claramente las diferencias en el perfil de los más representados: el pino carrasco (*Pinus halepensis*) y el pino piñonero (*Pinus pinea*). El primero presenta un perfil más desgarrado e irregular, mientras que el segundo presenta una característica copa aparasolada.

Con el tiempo, el cambio que experimentó el paisaje, así como el estudio del árbol llegó a ser tan exhaustivo que críticos como Fernández Flórez hacían los comentarios al respecto:

...Hay árbol puesto a la orden del día por algún paisista eminente, que se ha secado, no de viejo, sino del rubor de verse tan mirado y tan reproducido. A principios de siglo era el “pais” académico, con figuras mitológicas o con pastoras vestidas de fino, y la composición era fantástica: una palmera de Nínive se columpiaba sobre un pino del Guadarrama y una acacia esférica del Parterre del Retiro (...) Convento en que esto era hacer un paisaje de prendería; más hoy se incurre en el extremo contrario; se coge el trozo de terreno que cabe en el marco, y se le pinta geológica, botánica y pericialmente (...) De lo cual suele resultar la copia de un pedazo de finca muy interesante para su propietario-. Por descontado hay modas también en los accesorios (...) Cuando gustan los almendros en flor, todo es almendros floridos; cuando begonias, todo begonias, y si se dan malvas reales, las varas de malvas suben hasta el cielo... (Fernández Flórez, I., “Exposición de Bellas Artes. Artículo V: Los demás cuadros”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 junio 1884, p. 399).

A través de las noticias de prensa y catálogos de exposiciones se tiene constancia del auge que adquirió la pintura de paisaje durante los últimos años del siglo XIX, sin embargo, físicamente, todavía se conocen pocas obras, ya que muchas de ellas se encuentran en paradero desconocido o en colecciones particulares. Entre las más conocidas cabría destacar tres de ellas, en las que se puede apreciar una de las mejores muestras de vegetación propiamente mediterránea. Las obras de Gonzalo Salvá Simbor<sup>2</sup> sobre la Sierra del Negrete y la que realizaría José María Vilar Torres, al parecer sobre los alrededores del monasterio de Sancto-Spiritu del Monte, muestran un grado de similitud tan elevado con el paisaje de ambas zonas que bien podría corresponder a una reproducción fotográfica, a no ser por la iluminación y el grado de embellecimiento con que los artistas las recubrieron. En ellas se pueden diferenciar muchas de las especies vegetales, mostrando cómo los paisajes fueron tomados directamente del natural y tras un estudio exhaustivo.

En las de la Sierra del Negrete se puede diferenciar en el estrato arbóreo la presencia de pino carrasco (*Pinus halepensis*) –en el centro de la composición– y

---

<sup>2</sup> Se ha encontrado en una casa de subastas una obra de Gonzalo Salvá que representa un grupo de pinos, la cual probablemente sería tomada de la misma zona que las de la sierra del Negrete. “Paisaje con pinos”, O/L, 30 x 50 cm. Fdo. *Sala Retiro*, 17 diciembre 2002, p. 98.



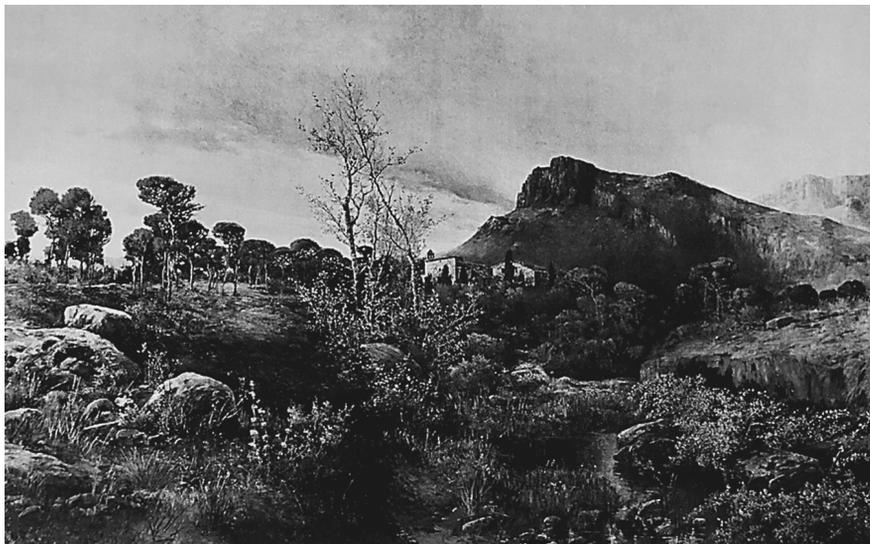
1. “Sierra del Negrete”, 1900, O/L, 104’8 × 168’7 cm., Fdo. ang. inf. izq.: “Glo. Salvá”, Valencia, Museo de Bellas Artes, nº inv. 707. Donativo del autor.

pino piñonero (*Pinus pinea*) –en el pequeño bosquecillo sobre la pendiente, así como algunas muestras de carrascales (*Quercus rotundifolia*) –formadas por el conjunto en verde oscuro que atraviesa el paisaje en una franja horizontal.

Por otro lado, en el *Paisaje de montaña* de José Vilar, se representa un panorama completo de vegetación propiamente acuática o asociada a cursos de agua, así como grupos de bosquecillos no muy frondosos de pino piñonero (*Pinus pinea*) con la característica copa aparasolada anteriormente comentada.

En otras ocasiones, aparecieron en las obras de paisaje, pinos solitarios reducidos de una vegetación anterior, tanto cuando los paisajes habían sido tomados en la geografía valenciana como fuera de ella. Algunos ejemplos son obras de Rafael Monleón Torres (*El Guadarrama desde Cercedilla*, Paradero Desconocido), Muñoz Degraín (*Sierra de las Agujas de Corbera tomada desde la loma de Cavall Bernat*. Museo del Prado. Casón), Antonio Gomar (*Paisaje*. Madrid. Palacio de Manzanedo) o Francisco Jesús Reguera (*Paisaje con árboles* o *Paisaje con sombra azul*. En comercio).

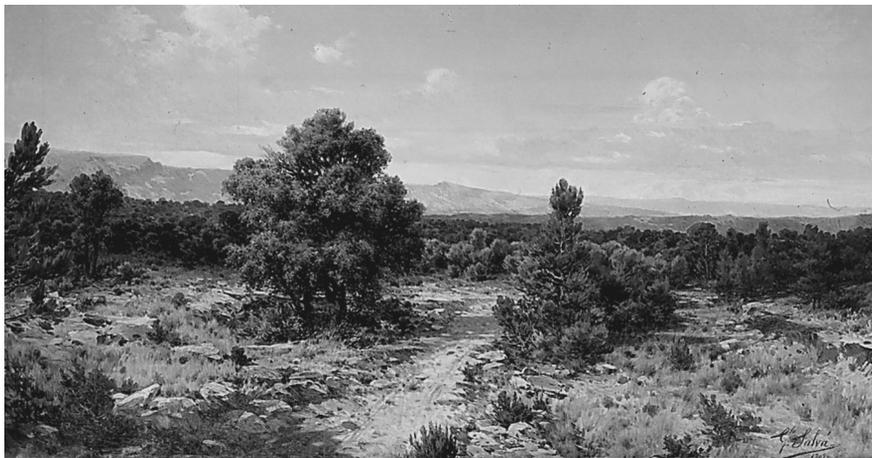
Junto a los pinares aparecerían otras especies que representaban el reducto de lo que fueron los bosques de encinares. Los encinares o carrascales constituyen la vegetación arbolada más extendida en el territorio valenciano, aunque debido a la sobreexplotación, la mayoría de los antiguos bosques de carrasca (*Quercus rotundifolia*) han desaparecido, siendo reemplazados por coscojares y lentiscales (Costa



2. "Paisaje de montaña", 1887, O/L, 196 × 345 cm., Fdo. En comercio.

Talens, M., 1999, *op. cit.*, p. 132). Por ello, restos de carrascales sólo se pueden encontrar en lugares puntales como algunos valles y laderas sin cultivar, apareciendo asociados a algunos bosquetes de laurel, hecho que sucede en los lugares cercanos a la costa como las zonas de la Casella, Serra de les Agulles, El Buixcarró o el Circo de la Safor. Sin embargo, en el interior, caso con el que se cree que están más relacionados los paisajes de Gonzalo Salvá, Antonio Gomar y Joaquín Agrasot, el carrascal presenta un matiz continental, perteneciente a la serie del *Quercus rotundifoliae sigmetum*, y que se distribuye por lugares como el Valle de Ayora, Valle de Cofrentes, Plana de Utiel, Los Serranos, Alto Palancia, Alto Mijares, Alt Maestrat y Els Ports (*Idem*, p. 142).

De todos ellos, la zona de Chelva y Utiel fue muy del gusto de los pintores de paisaje. El primero de ellos fue Gonzalo Salvá Simbor (1845-1923), que recogió en cuatro de sus obras, la belleza sencilla y natural de estos lugares, dejando el camino indicado a artistas como Salvador Ferrer Calatayud o Ramón Stolz Seguí (1870-1924) que regresarían sobre ellos años después. También de la zona de la serranía, un artista eminentemente marinista Pedro Ferrer Calatayud realizaría en alguna ocasión un paisaje sobre los paisajes de Serra. Uno de los mejores paisajes con presencia de carrascales es la obra de Gonzalo Salvá Simbor titulada *Sierra del Negrete*. En ella el artista confirió al paisaje el total protagonismo, obviando el cercano santuario de Nuestra Señora de los Remedios, pintoresco rincón adornado de huertas y arboledas, y que da nombre al pico más alto del lugar (1054 m)



3. “Paisaje con la Sierra del Negrete al fondo” o “Paisaje: Sierra de Negrete”, 1909, O/L, 105’5 × 199 cm., Fdo. ang. inf. der: “Glo. Salvá 1909”, Valencia, Museo de Bellas Artes, n° inv. 708. Donativo del autor a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

(*Idem*, 142). La elección del artista venía a corroborar el valor del paisaje en sí mismo, dejando atrás la búsqueda de entornos pintorescos que centrasen en las construcciones adyacentes su valor máximo.

La presencia de la solitaria encina en el centro de la composición, acapara el total protagonismo del paisaje. Frente a ella, en el punto de vista donde se situaría el artista, se adivina por un fragmento en la sombra, otro ejemplar de carrasca del que éste se sirve jugando con el claroscuro para iluminar fuertemente el centro de la composición. A la izquierda de la carrasca central, se recoge otro joven ejemplar así como sendas muestras de pino carrasco (*Pinus halepensis*), con su forma irregular de carácter piramidal y aspecto despeinado en la copa. Contrastando con el carácter abierto del terreno en primer plano, habitual en las formaciones de carrascal de matiz continental en el territorio valenciano, se abre una extensa franja de pinares, con un verde más potente, que marca la horizontal en la obra, precedidos por un grupo de carrascas con una tonalidad verdosa más agrisada. Finalmente, en el estrato herbáceo, pequeñas matas de tomillares y romerales perfilan el trazado del camino.

Desde otra tesitura las obras de Joaquín Agrasot, demostraban, en un artista dedicado a la pintura de costumbres valencianas, el interés por el paisaje y la preocupación por la captación fiel del natural. *Paisaje con encina*, reproducía una encina solitaria en el margen del camino, rodeada de campos de vid. Pese a no poder situar geográficamente el paisaje, podría tratarse de alguna zona de las tierras altas del interior valenciano, en las que es frecuente también el cultivo de la vid, paisaje perfectamente reconocible en la Orihuela natal del artista.

Otro ejemplo de reducto de carrascal se encuentra en la obra de Antonio Gomar sobre la fuente de El Genovés, titulada *La fuente de San Pascual*, en la que tres ejemplares de carrasca, destacan sobre la ladera en la subida a la ermita del pueblo. De ellos no queda ningún rastro en la actualidad, aunque probablemente, cuando el pintor realizó la obra, la vegetación se correspondiese con la representada, ya que el aspecto que muestra en la actualidad obedece a una remodelación posterior. Además, la zona de la Costera así como la de la Vall d'Albaida conservaban en la época del Gomar importantes ejemplares de carrascas, con los que éste estaría familiarizado<sup>3</sup>.

Otro de los grandes atractivos del paisaje valenciano alejado de lo relativo al relieve, fueron aquellos bellos lugares repletos de vegetación junto a los ríos. El carácter de algunos ríos de la Comunidad Valenciana, asociados en determinados casos a un relieve accidentado y ligeramente inclinado, originaba lugares de gran belleza y a los que los artistas dedicaron algunas de sus obras. El territorio valenciano se caracteriza más que por sus ríos, por sus abundantes ramblas y barrancos, ya que debido a la climatología del territorio, la mayoría de ellos presentan un cauce seco la mayor parte del año. Por ello, la vegetación es distinta, encontrando una secuenciación formada por saucedas, choperas y olmedas en los primeros, y talayares y adelfares en los segundos (Costa Talens, M., 1999, *op. cit.*, p. 214). Entre los ríos más importantes cabría citar algunos como el Turia, el Xúquer, el Palancia y el Serpis o Alcoi, así como entre las ramblas estaría la de Carraixet, la de Cervera o la de Chiva (www.uv.es., Segura F., Ramblas y barrancos. Los ríos de piedras, Consultado el 07/06/2007).

De la gran mayoría de los paisajes valencianos únicamente se puede contar con los datos de las descripciones en la prensa o de los títulos de las obras, y en ellas no se especifican datos sobre las especies arbóreas propias de la vegetación de ribera. Por ello, al no conocer las obras físicamente, no se puede aventurar la presencia de la misma. Algunos ejemplos serían *A orillas del Turia* (1872) de Montesinos Ausina, *Orillas del Guadalaviar* (1889) de Salvá Simbor, *Un molino* (1893) de Vilar Torres<sup>4</sup> o *Orillas del Turia* (1899) de Suay Dagués, artista poco conocido y que desarrolló la mayor parte de su actividad fuera de Valencia (VV.AA., 1993, T.10, p. 358). Otros ríos serían *Ribera del Júcar* (1889) de Mariano Marín y Collado, *Río Palancia* (1892) de José María Vilar ó *Recuerdo del río Buñol* (1886) de Vilar Torres (López Albert, S., *Una nueva visión de la pintura valenciana. Los elementos botánicos y el paisaje*. Tesis Doctoral inédita, 2006. Universitat de València, p. 167).

---

<sup>3</sup> Antonio Gomar nació en la localidad de Benigànim, pueblo muy cercano a El Genovés, el cual el artista tenía que atravesar para llegar a su pueblo. La fuente de San Pascual se halla situada junto al camino de acceso.

<sup>4</sup> Con el mismo título pero fechada en 1895 se conserva una obra en el Museo de Bellas Artes de Cádiz. "El Molino", O/L, 90 x 160 cm, Fdo: "J. Vilar / Valencia 95". Cádiz, Museo de Bellas Artes, n° inv. 438.

Sin embargo, existen algunas obras que sin especificar la zona geográfica representada, aluden a la vegetación de ribera propiamente dicha. Es el caso del poco conocido Francisco Jesús de la Reguera (1852-1887)<sup>5</sup>, que en 1885 presentaría a la exposición valenciana que organizó el Ateneo, dos “paisajes muy hermosos” en los que, según la prensa, había caracterizado bien “árboles distintos, álamos y chopos” (Anónimo, “Bellas Artes. La Exposición del Ateneo”, *Las Provincias*, 14 enero 1885, pp. 1 y 2). Curiosamente, dos obras bajo el mismo título, *Dos estudios de álamos blancos*, serían presentadas por Reguera a la Nacional de 1887<sup>6</sup>, tratándose probablemente de las mismas obras. Al año siguiente, otro importante paisajista valenciano José María Vilar Torres, presentaba una obra a la Exposición de Barcelona en la que se representaba un molino asociado a un río, destacándose la presencia de un “grupo hermosísimo de álamos blancos” (Anónimo., “La Exposición Universal de Barcelona”, *Las Provincias*, 25 abril 1888, pp. 2 y 3. Citado por Roig Condomina, 1994, *op.cit.*, p. 840).

Probablemente se tratase de paisajes valencianos, ya que dentro de las alamedas mediterráneas hay que señalar que el álamo blanco (*Populus alba*) junto con el álamo negro (*Populus nigra*), son los dos chopos dominantes, siendo el estrato arbóreo dominante el álamo blanco, el cual puede convivir junto al fresno y el olmo (Costa Talens, M., 1999, *op.cit.*, p. 217).

Otro artista que también recogería en alguna de sus obras la vegetación de ribera fue Javier Juste Cerveró (1856-1899) en un paisaje que fue reproducido como portada de la revista *Oro de Ley* (*Oro de Ley*, nº 311, 30 junio 1929). En la obra, se representaba una especie de molino o noria que albergaba en su parte más alta la típica construcción valenciana de un palomar, que acentuaba la verticalidad de la obra y a la que se sumaba un grupo de grandes chopos situados a la orilla de un río. No se ha podido determinar la zona en cuestión, pero es sabido que en los márgenes de los ríos valencianos, se situaron gran cantidad de molinos para lavar el grano y norias para la canalización del regadío, sobre todo en la parte alta del curso de los ríos.

Dentro de la vegetación de ribera, aunque fuera del territorio valenciano, otro artista del que se conservan varias obras asociadas a cursos de agua fue Antonio Muñoz Degraín. Algunas de ellas son *Crepúsculo*<sup>7</sup>, *El Tajo bajo la lluvia*<sup>8</sup> *Río Piedra. Monas-*

<sup>5</sup> La obra figuró durante 1994 en la casa de subastas Sotheby's Madrid, en la que aparecía bajo el título “Paisaje con árboles”, para volver a encontrarla en el 2002 en la Sala Retiro madrileña, esta vez titulada como “Paisaje con sombrilla azul”. Su precio de salida había descendido considerablemente. Véase *Sotheby's Madrid*, 22 noviembre 1994, s/p. y *Sala Retiro*, 5 marzo 2002, p. 96. Se trataba de un óleo sobre lienzo, 60 × 39 cm. y aparecía firmado.

<sup>6</sup> “Orillas del Tajo en Aranjuez”, 1'60 × 1'10 cm., nº cat: 674, “Estudio de álamos blancos”, 60 × 36 cm., nº inv: 675 y “Estudio de álamos blancos”, 60 × 36 cm., nº inv: 676. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, pp. 163-164.

<sup>7</sup> “Crepúsculo”, ca. 1915, O/L, 60 × 80 cm, Fdo. parte. inf. der: “Muñoz Degraín/ 24.VI.1915”. Valencia, Museo de Bellas Artes, nº inv: 925. Donación del autor.

<sup>8</sup> “El Tajo bajo la lluvia”, ca. 1912, O/L, 73 × 58 cm, no presenta firma. Granada. Fundación Rodríguez-Acosta, nº cat: 89.

terio de Piedra<sup>9</sup>. Situados en ambos casos en los márgenes de ríos o lagunas, el primero de ellos en un lugar totalmente impreciso y el segundo centrado en un día lluvioso y gris en las orillas del Tajo. En esta última, pese al carácter esquemático de los árboles, el artista supo mantener las características necesarias para poder definirlos.

Los paisajes del Monasterio de Piedra fueron uno de los lugares más frecuentados por los pintores de paisaje de fin de siglo, siendo Carlos de Haes el verdadero descubridor de los mismos. Sin embargo, entre los artistas valencianos, fue Muñoz Degraín el que más veces los representó, centrándose siempre en el aspecto natural del paisaje. Uno de ellos es *Río Piedra. Monasterio de Piedra*, obra en la que el artista reprodujo probablemente el conocido Torrente de los Mirlos, un espacio tapiado de una profusa vegetación enmarcado por la presencia de dos grandes olmos<sup>10</sup>. No obstante, pese a la fidelidad con el paisaje y su total protagonismo, el aspecto que más atrapa la mirada del espectador es el valiente colorido que el autor prodiga en las precipitadas aguas y en la vegetación, aspecto que le confiere total individualidad y personalidad a un paisaje tantas veces representado.

Desde otro punto de vista, se enfrentaba Antonio Gomar al paisaje que decoraría la pared de mayor tamaño del comedor del Palacio de Manzanedo en Madrid, en el que, sin especificar el lugar geográfico, reflejaba perfectamente la gradación de saucedas, choperas o alamedas y olmedas propias de la vegetación de ribera.

Pero junto a las dos especies representativas del territorio valenciano: pinares y carrascales, los artistas recogieron otras variedades muy presentes en los paisajes valencianos. Una de ellas fue el ciprés (*Cupressus sempervirens*), el cual pese a no tratarse de una especie natural, su presencia junto a ermitas y calvarios dada su simbología ascensional, formaba parte de la vida del territorio sin causar ninguna extrañeza. Algunas muestras de ello fueron obras como *El cementerio de Carraixet*<sup>11</sup> de Javier Juste, o las obras de Antonio Gomar, *El Cementerio de Morella*<sup>12</sup>, *Capilla rural*<sup>13</sup> o *El calvario de Benigánim*<sup>14</sup>. Sin embargo, hubo un ar-

<sup>9</sup> “Río Piedra. Monasterio de Piedra”, ca. 1901, O/L, 89 × 135 cm, Fdo. ang. inf. izq: “Muñoz Degraín”. Valencia, Museo de Bellas Artes, n° inv: 976. Donación del autor.

<sup>10</sup> Las olmedas son las formaciones de ribera menos exigentes en humedad y representan el paso hacia las comunidades de los suelos terrestres. Aunque alejadas del agua necesitan suelos profundos y húmedos, pero quedan fuera de las zonas de avenida. Costa Talens, M., *op. cit.*, 1999, p. 217.

<sup>11</sup> La obra fue presentada junto a otros dos paisajes a la exposición de 1875 que organizó el Ateneo Científico valenciano como homenaje a Fortuny y Rosales. Véase Z., “Ateneo de Valencia. Esposición de Bellas Artes”, *Las Provincias*, 3 junio 1875, p. 1. Citado por Roig Condomina, *op. cit.*, 1999, p. 402.

<sup>12</sup> 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. López Albert, S., *op. cit.*, 2006, p. 258.

<sup>13</sup> La obra “Capilla rural” se encuentra en paradero desconocido y sus datos se conservan en los Archivos de la MNAC. “Capella rural”, O/Tela, 86 × 120 cm., Signat “A. Gomar. Madrid”, No datat. Donació de Camil Fabra Marqués d’Alella, 1902, MNAC / MAM 24.172. Memòria d’ubicació: 11/04/1932 en la Diputació. Catàleg 1906, n° 208, p. 54 y Catàleg 1926, n° 95, p. 255.

<sup>14</sup> “Calvario de Benigánim”, fue presentado en 1912 a la Nacional de Bellas Artes junto con otras tres obras, como homenaje al artista fallecido el año anterior. Las obras fueron: “Una ace-

tista algo más joven que los anteriores, Constantino Gómez (1864-1937), que los trató desde otro punto de vista<sup>15</sup>. En su obra *Cipreses y Naranjos*, éstos tenían una función mucho más práctica, ya que situados como linde en los campos de naranjos de la Ribera valenciana, eran empleados como barrera que absorbiera los aires salinos del mar, tan nefastos para la producción de cítricos. En este caso, el carácter antrópico del paisaje era trasladado fielmente por el artista, mostrándose como perfecto conocedor del cultivo pese a que su mayor objetivo se centraba en ensalzar el naranjal valenciano.

Incluso el injustamente valorado José Navarro Llorens (1867-1923), conserva una obra titulada *La ermita*<sup>16</sup>, que recuerda muchas de las producciones intimistas del catalán Modest Urgell, en la que como es propio, a uno de los lados de la construcción se contabilizan hasta cuatro cipreses acompañados por otras especies entre las que sobresalen dos magníficos pinos (*Pinus pinea*)<sup>17</sup>.

Al margen de los paisajes valencianos, el ciprés también fue un elemento muy empleado en los jardines granadinos, especialmente en los cármenes, siendo situado siempre en la parte superior de la colina para que no entorpeciese la visibilidad, acentuando la verticalidad del terreno, encontrando la mayor manifestación de éstos en la obra de Antonio Gomar y Gomar (1849-1911) titulada *Paisaje de Granada*<sup>18</sup>. En ella, el artista reproducía uno de los cármenes más famosos de Granada conocido como el Carmen de los cipreses. El papel desempeñado por el carmen como lugar de esparcimiento y de entorno útil, justificaba la presencia de especies tanto productivas, como los frutales, con otras de carácter ornamental, de ahí la presencia conjunta del ciprés, el laurel y el magnolio con los cerezos, higueras, nísperos y debajo los rosales y claveles con los pimientos, tomates y fresas (Prieto-Moreno, F., *Los jardines de Granada*, Ed. Cigüeña, S.L, Madrid, 1952).

quia”, “Trigo y naranjos” y “El huerto”. “El calvario de Benigánim”, n° 369, 0’52 × 0’82 cm.; “Una acequia”, n° 370, 0’59 × 0’89 cm.; “Trigo y Naranjos”, n° cat. 371, 0’59 × 0’90 cm.; “El huerto”, n° cat. 372, 0’60 × 0’90 cm. *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912*. Madrid, 1912, p. 31.

<sup>15</sup> El artista posee otra obra en la que aparecen cipreses, en la que se muestra más fiel al estilo por el que finalmente se decantó. “Paisaje con cipreses”, O/T, 18’2 × 25’4 cm., Fdo. ang. inf. der: “Constantino Gómez”. Museo de l’Almudí, Xàtiva, n° identif: P-000319. Se trata de una tabla sin datar, que fue donada junto con otras obras por la hija del pintor al Museo del Almudí de Játiva. Museo del Almudí, n° inv: 319.

<sup>16</sup> “La ermita”, 1904, O/L, 92 × 109 cm., fdo. y fech. en comercio. *Fernando Durán*, 14 y 15 marzo 1990, s/p.

<sup>17</sup> Sin duda, dada la presencia del artista catalán en las Exposiciones Nacionales, Navarro Llorens conocería sus obras, aunque se desconoce si la obra del valenciano respondía a un paisaje real o fue producto de la evocación. Muchas de las obras de Llorens sobre paisajes estaban envueltos en una especie de ambiente brumoso que los alejaba en cierto modo de la realidad, a diferencia de su producción orientalista o aquellas obras dedicadas a los tipos, en las que la luz y el colorido constituyen el mayor punto de conexión con lo real. Véase López Albert, S., 2006, pp. 502-503.

<sup>18</sup> “Paisaje de Granada”, O/L, 153’5 × 110 cm., fdo. ang. inf. der: “A. Gomar”, en comercio. *Sala Retiro*, junio 2003, s/p.



4. “Cipreses y Naranjos”, O/L, 72 × 130 cm., Valencia, Museo de Bellas Artes, nº inv: 1315. Donación al Museo de D. Manuel González Martí y D<sup>a</sup> Carmen Carbonell (1958).

Del mismo modo, cipreses muertos o casi muertos representaría también en varias ocasiones Muñoz Degraín (1840-1923), en diferentes versiones sobre *Paisaje granadino*<sup>19</sup>, empleándolos para marcar el eje vertical de la composición, y que dejaban entrever entre sus ramas pobres de vegetación el perfil de Sierra Nevada.

Finalmente, la paulatina aceptación del género supuso la incorporación de especies cercanas y cotidianas al artista, encontrando también la belleza digna de ser trasladada al lienzo en cultivos como almendros, olivos, algarrobos, moreras y frutales. Unas veces fueron tratados como elementos individuales, recogiendo casi siempre momentos relacionados con la floración, y en otras ocasiones, formaron parte del paisaje erigiéndose en protagonistas de la escena.

Artistas como Antonio Gomar reflejaría en sus obras otra especie muy propia del cultivo de secano, el almendro. Sin embargo, éstos casi siempre estuvieron incluidos dentro de las escenas, como es el caso de *El Madrid viejo*<sup>20</sup>, y en contadas

<sup>19</sup> “Paisaje granadino”, 1915, O/L, 112’5 × 151 cm., fdo. ang. inf. izq.: “Muñoz Degraín / 24.IV.1915”. Valencia, Círculo de Bellas Artes. Donación del autor; “Paisaje de Granada”, 1920, O/L, 83 × 125 cm., fdo. ang. inf. izq. “Muñoz Degraín / Granada 2.V.20”. Granada, Museo de Bellas Artes, nº inv.: 503. Donación del autor.

<sup>20</sup> “El Madrid viejo”, L, 110 × 175 cm, Fdo. En comercio. *Subastas Fernando Durán*, 21 mayo 1991, s/p.



5. "Paisaje de Granada", O/L, 153'5 × 110 cm., Fdo. ang. inf. der: "A. Gomar". En comercio.

ocasiones de manera individualizada, como en *Paisaje con almendros*<sup>21</sup>. Del mismo modo, artistas como Fernando Martínez Checa o Joaquín Sorolla realizarían algún que otro estudio sobre este cultivo tan extendido sobretudo en la meseta. Martínez Checa lo haría en una obra que presentó a la Nacional de 1887 titulada *Almendros en flor, cercanías de Huelva*<sup>22</sup>, y Sorolla en varios estudios realizados fundamentalmente durante su estancia en Italia entre 1885-1889<sup>23</sup>.

El almendro (Costa Talens, M., 1999, *op. cit.*, p. 258) cultivo de secano por excelencia junto a los algarrobos, olivos y viñas, fue uno de los árboles de mayor presencia en las tierras castellanas, motivo que probablemente induciría a Carlos de Haes sobre su estudio. La belleza de los campos en flor en la primavera temprana, originaba grandes extensiones de flores blancas o rosadas en función de la variedad cultivada, así como la formación de un tapiz de florecillas silvestres en la base de los campos de gran belleza. Por ello, se repitieron constantemente en las obras hasta el punto de llegar a ser en cierto modo excesivos. Recuérdese por ejemplo, la presencia sistemática de los almendros en la pintura de Aureliano de Beruete (*Almendros en flor*, 1910) (Pena López, M.C., “Centro y periferia en la Modernización de la Pintura Española” [1880-1918]. *Centro y Periferia en la Modernización de la Pintura Española [1880-1918]*, Madrid, Palacio de Velázquez; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1993, p. 102).

Otra especie también propia del secano que ofrecía un doble atractivo, fue el olivo. En primer lugar su particular tronco retorcido confería a estos árboles una singular belleza, aspecto al que se unía su coloración agrisada y pálida que lo hacían fácilmente identificable dentro del paisaje. Un grupo de olivos era fácilmente reconocible, pese al escueto tratamiento, en la obra de Rafael Monleón Torres titulada *Paisaje* conservada en el Museo de cerámica González Martí, uno de los pocos paisajes que se conocen del marinista, el cual asistiría a las clases de Carlos de Haes donde desarrollaría su actividad siendo nombrado director del Museo de la Marina. Los olivos de Rafael Monleón muestran aquellos rasgos que destacaba González Martí del artista, destacando que “como Muñoz Degraín, no se preocupa(ba) nunca en su arte de la manera de hacer”, viendo como el “pincel corre sobre el lienzo rápido, al descuido, desgarbadamente, atento tan sólo a copiar la verdad que ve en el natural y que por momentos se le escapa al cambiar los efectos de luz” (González Martí, M., “De la Historia del Arte Valenciano. El Aguafuerte. VIII Paisajes y Marinas”, *Oro de Ley*, 31 octubre 1930, nº 327, p. 243).

Resulta curioso que en un artista como Muñoz Degraín, amante del carácter tortuoso de los troncos, sólo se ha encontrado una obra dedicada específicamente

---

<sup>21</sup> “Paisaje con almendros”, O/T, 35’5 × 20 cm, Fdo.y dedicado en ang. inf. der: “Gomar”, en comercio. *Subastas Ansorena*, 20-21 mayo 2002, s/p.

<sup>22</sup> “Almendros en flor, cercanías de Huelva”, 80 × 1’30 cm. (nº cat: 478). Figuró junto a dos paisajes de Alcalá de Guadaíra. Véase el *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887, p. 117.

<sup>23</sup> Nº cat: 134, 135 y 136. Catálogo de Pintura. Museo Sorolla, Madrid, 1982.

al olivo. Se titula *Olivos*<sup>24</sup>, y corresponde a una pequeña tabla encontrada en una casa de subastas en la que el motivo central lo constituye el tronco de este árbol de tonos terrosos y agrisados que prácticamente se funde con el fondo a no ser por la presencia de las verdes hojas. En otras ocasiones trataría Degraín el carácter monumental de algunas especies arbóreas, pero no serían olivos. De hecho, Muñoz Degraín fue uno de los paisajistas valencianos que más incidió en la representación del árbol como concepto, analizando los troncos de formas retorcidas o los árboles muertos y deformes, sin insistir especialmente sobre la especie representada. En la mayor parte de los casos serían pinos, aunque también se pueden ver en sus obras olmos, olivos y algún ciprés. En estas obras, el interés no estaba tanto en representar una especie determinada como en emplear simbólicamente el carácter tortuoso del tronco y compararlo con la naturaleza humana.

El olivo fue ampliamente desarrollado por Joaquín Sorolla durante su estancia en Italia entre 1885-1889, concretamente en la zona de Asís. De esta época el artista conserva al menos cinco, entre paisajes y estudios, sobre ellos<sup>25</sup>. Del mismo modo, también aparecían manzanos en dos obras de Sorolla realizadas durante su estancia en Italia, pese a que se dedicase preferentemente a los olivares de Asís.

En cuanto a los frutales, sin duda el más representado fue el naranjal, empleado, en la mayoría de los casos, como telón de fondo de la composición, acaparando el protagonismo las figuras en primer término o alguna que otra barraca. La huerta, estuvo permanentemente ligada a los fondos de numerosas escenas de huertanos y huertanas que se realizaron en la pintura valencina a finales de siglo, por lo que los artistas tuvieron un profundo conocimiento de la misma, ya que en su afán de mantenerse fieles a la realidad, debían documentarse para que sus fondos transmitiesen la mayor veracidad posible<sup>26</sup>. Sin embargo, la visión que se tiene de la huerta a través de la pintura valenciana, deja de lado lo que es la producción propiamente de la huerta, centrandó su atención en el naranjo y en ocasiones en el arroz, siempre asociado a la presencia de la Albufera. Aunque si dejamos a un lado el estrato arbóreo, el cultivo propiamente de la huerta, las llamadas plantas herbáceas, sea uno de los más característicos en el territorio valenciano (Costa Talens, M., *op. cit.*, 1999, pp. 250-255). Sin duda, el impulso que supuso la naranja para la economía valenciana en el siglo XIX, determinaría el camino que adquirió la pintura, creando esa imagen de rico vergel al que se aludía anteriormente, ensal-

<sup>24</sup> “Olivos”, O/T, 24 x 29 cm. Fdo. ang. inf. izq. “M. Degraín”. *Subastas Ansorena*, 22 octubre 1990, s/p.

<sup>25</sup> Véase en el catálogo de 1982 aquellas obras catalogadas con los números 179, 186, 187, 188 y 190. *Catálogo del Museo Sorolla*, Madrid, 1982, p. 68.

<sup>26</sup> Los artistas dedicados al género costumbrista paseaban por la huerta en busca de parajes naturales que acompañaran a sus composiciones y de modelos que dieran forma a sus escenas. Véase Bonet Solves, V<sup>a</sup>.E<sup>a</sup>., “Construyendo una imagen, creando escuela: consideraciones sobre la pintura de género del siglo XIX en España”, *Ars Longa*, n<sup>o</sup> 9-10, Universitat de València, 2000, pp. 145-156.

zando el trabajo del huertano y mostrando una vida alegre y bulliciosa que no se correspondía del todo con la dureza de estos cultivos, recayendo en un excesivo folklorismo, el cual se ha mantenido hasta nuestros días.

En este punto, la presencia de los campos de naranjos, las adelfas que los bordean, los campos de arroz próximos a la Albufera, los emparrados frente a las barracas y alquerías, constituyeron importantes escenarios del paisaje valenciano. Una huerta muy pocas veces exenta de figuras, sino que creado por el hombre requería de su presencia para entender por completo su significado. Sin embargo, existieron estudios de elementos (emparrados, naranjas, flores) que pertenecían a ese paisaje, en los que los artistas fijaron su atención, reproduciendo un escenario cercano y familiar, porque como se decía, “Valencia era la huerta”<sup>27</sup> y así era visto por los lugareños y por los extranjeros que visitaban la ciudad. Únicamente, en la obra anteriormente comentada de Constantino Gómez, *Cipreses y Naranjos*, se puede hablar de total protagonismo del naranjal, enlazando con la plástica modernista y regionalista y con el momento de máxima exportación de naranja. Por ello, a no ser estudios en concreto sobre un grupo de naranjas o de ramas de azahar, los campos de naranjos o grupos de naranjos aislados aparecerían siempre como escenario de huertanos y huertanas que danzaban bajo un fresco emparrado o comían animados alrededor de una paella.

Pero sin duda, el primero que explotó este sentimiento regionalista del escenario de la huerta fue Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1924), en una de las obras más ejemplares en este sentido, *Entre Naranjos*, en la que se representaba una versión desenfadada de una comida campestre, en la que los naranjos se transformaban en un jardín amoroso. Algunos otros ejemplos en los que existe la presencia del naranjo es *Idilio, Paisaje de Valencia* (1884)<sup>28</sup>, y *Valenciana recogiendo naranjas* (1908)<sup>29</sup>. Otros como Julio Peris Brell (1866-1944) (*Julio Peris Brell (1866-1944)*, Museo del Siglo XIX, 29 oct 2003 al 11 enero 2004. Catala Gorgues, M.A), reproduciría en numerosas ocasiones los naranjos en la zona de Corbera, anteriormente comentada en alusión al valle y monasterio de la Murta, situada en el corazón de la producción de naranjos por antonomasia, la zona de Alzira y Carcaixent (*Paisaje de Corbera con*

<sup>27</sup> “L’Horta! El gran tòpic de València... Era l’únic de què es parlava en esmentar la ciutat cap i casal del País Valencià. Sempre en els seus viatges, en saber que era d’aquella terra, li parlaven de l’horta maravillosa, d’aquell gran orgull dels seus conciudadans que, quan els naturals d’altres ciutats esmentaven les belleses pròpies, les institucions culturals, la personalitat distintiva... responien: Sí, tot això està molt be, pero... i l’Horta de València!”. F. Carreres y de Calatayud., *El caballero del dubte*, Castelló de la Plana, 1933, p. 124. Citado en J.V. Boira Maiques, *La ciudad de Valencia y su imagen pública*, Valencia, 1992, s/p. y en Bonet Solves, V<sup>a</sup>.E., 1993, *op. cit.*, p. 257.

<sup>28</sup> Óleo/Tabla, 0’088 × 0’136, Inscr: V<sup>a</sup> 51 a lápiz (ang. inf. izdo). *Museo Sorolla. Catálogo de pinturas*, Madrid, 1982.

<sup>29</sup> “Valenciana recogiendo naranjas”, O/Tela, 106 × 156 cm. Fdo. extremo. inf. izq: “J. Sorolla/1908”. *Sorolla y sus contemporáneos*. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana. Bancaja, Valencia, 2005, p. 38.



6. “La acequia”, O/L, 62 × 90’5 cm., Fdo. abajo. der: “A. Gomar”. En comercio.

*naranjos y Naranjos en Corbera*<sup>30</sup>), obras recogidas en la finca del médico de la localidad en la que Peris Brell pasó algunas temporadas.

Otro artista que también recogería en sus obras diferentes especies de frutales fue Antonio Gomar y Gomar. Parece ser que el artista reproducía un grupo de manzanos en su obra *Paisaje andaluz*, así como regresaría sobre ellos en *La acequia*, obra en la que se podría aventurar un grupo de cerezos aunque quizá excesivamente grandiosos. En primer término, una morera se distingue en primer término, aunque resulta extraño que aparezca sin hojas, dada la época del año en que se supone que el artista realizó la obra. Las moreras junto a la caña de azúcar, habían constituido una parte importante de la economía valenciana durante el siglo XVIII, extendiéndose considerablemente, aunque con la introducción de nuevos cultivos llegados de América, como el cacahuete, los pimientos y los tomates, poco a poco entraría en crisis junto al cáñamo.

La toma de contacto con paisajes reales evidenció uno de los elementos permanentes y definatorios de todo el arte del siglo XX. El concepto de individualidad artística entraría a conformar un aspecto determinante de la obra, en la que la capacidad del artista para la elección y disposición de los diferentes elementos de una obra, mostraría la infinita riqueza de la creación artística contemporánea.

---

<sup>30</sup> “Paisaje de Corbera con naranjos”, 1927, O/L, 50 × 61 cm. Fdo: “J. Peris Brell / Corbera 1927”, Valencia. Museo de Bellas Artes / “Naranjos en Corbera”, 1927, O/Tabla, 24 × 34 cm. Fdo: “J. Peris Brell / Corbera”, 1927, Valencia. Colección particular.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, Bellas Artes. La Esposición del Ateneo, *Las Provincias*, 14 junio 1885, pp. 1 y 2.
- ANÓNIMO, La Esposición Universal de Barcelona, *Las Provincias*, 25 abril 1888, pp. 2 y 3.
- ANÓNIMO, Noticias locales, *La Opinión*, 27 agosto 1862, p. 3.
- BOIRA MAIQUES, J.V. (1992): La ciudad de Valencia y su imagen pública, Valencia, s/p.
- BONET SOLVES, V<sup>a</sup>.E<sup>a</sup>. (2000): Construyendo una imagen, creando escuela: consideraciones sobre la pintura de género del siglo XIX en España, *Ars Longa*, nº 9-10, Universitat de València, pp. 145-156.
- CATALÁ GORGUES, M.A. (2003-2004), Julio Peris Brell (1866-1944), Museo del Siglo XIX, 29 oct al 11 enero.
- CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE BELLAS ARTES DE 1887, Madrid, pp. 163-164.
- CATÁLOGO OFICIAL DE LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1912, Madrid, 1912, p. 31.
- CATÁLOGO OFICIAL DE LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1887, Madrid, 1887, p. 117.
- COSTA TALENS, M. (1999): La Vegetación y el Paisajes en las Tierras Valenciana, Valencia, Rueda, p. 167.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, I., Exposición de Bellas Artes. Artículo V: Los demás cuadros, *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 30 junio 1884, p. 399.
- GARCÍA ALCARAZ, R. (1995): Antonio Muñoz Degraín, *Tesis Doctoral inédita*. Universidad de Valencia.
- GONZÁLEZ MARTI, M. (1930): De la Historia del Arte Valenciano. El Aguafuerte. VIII Paisajes y Marinas, *Oro de Ley*, 31 octubre, nº 327, p. 243.
- GUTIÉRREZ MAIQUEZ, A. (2004): 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, p. 27.
- LÓPEZ ALBERT, S. (2006): Una nueva visión de la pintura valenciana. Los elementos botánicos y el paisaje. *Tesis Doctoral inédita*, Universitat de València, p. 167.
- ORO DE LEY (1929): nº 311, 30 junio, portada.
- PENA LÓPEZ, M.<sup>a</sup>C. (1993): Centro y Periferia en la Modernización de la Pintura Española (1880-1918), *Centro y Periferia en la Modernización de la Pintura Española (1880-1918)*, Madrid, Palacio de Velázquez; Bilbao, Museo Bellas Artes, p. 102.
- PRIETO-MORENO, F. (1952): Los jardines de Granada, Editorial Cigüeña, S.L., Madrid, s/p.
- ROIG CONDOMINA, VTE. (1994): Las Exposiciones de Bellas Artes de Valencia en el siglo XIX. *Tesis Doctoral inédita*, 5 vols., Universidad de Valencia.
- SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO, F. DE (1982): Museo Sorolla. Catálogo de pintura. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Subdirección General de Museos. Patronato Nacional de Museos. Catalogación Florencio de Santa-Ana y Alvarez-Ossorio. Madrid.
- SEGURA, Fr. (2007): Ramblas y Barrancos. Los ríos de piedras, <http://www.uv.es/>, Consultado el 7-6-2007.
- SUBASTAS (1990): *Ansorena*, 22 octubre, s/p.

- SUBASTAS (2002): *Ansorena*, 20-21 mayo, s/p.  
SUBASTAS (1990): *Fernando Durán*, 14 y 15 marzo, s/p.  
SUBASTAS (1991): *Fernando Durán*, 21 mayo, s/p.  
SUBASTAS (2002): *Sala Retiro*, 5 marzo, p. 96.  
SUBASTAS (2002): *Sala Retiro*, 17 diciembre, p. 98.  
SUBASTAS (2003): *Sala Retiro*, junio, s/p.  
SUBASTAS (1994): *Sotheby's Madrid*, 22 noviembre, s/p.  
Z., Ateneo de Valencia. Esposición de Bellas Artes, *Las Provincias*, 3 junio 1875, p. 1.