

MARTINEZ CHECA: PINTOR DE FLORES Y PAISAJES

María Villanueva Cobo del Prado

INTRODUCCIÓN

Fernando Martínez Checa conocido popularmente por sus cuadros de flores y paisajes, representa para Requena un eslabón importante en el panorama artístico de esta ciudad.

He realizado un minucioso trabajo de investigación siguiendo sus huellas por aquellos lugares dónde paso algún año de su vida: Madrid, Huelva, Castellón, Almería, Jaén, Baeza y Requena, ciudad dónde nació y a la que estuvo vinculado de una manera especial.

Hay varios elementos importantes a la hora de hablar de la metodología que se ha seguido: por un lado la escasez de documentación tanto en los archivos locales como en los particulares, aunque aprovecho para agradecer todo el material que se me ha facilitado, que, aún siendo escaso, ha sido de gran utilidad. Por otro lado, la investigación en archivos públicos, en concreto el Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando que ha resultado mucho más fructífera: los hallazgos documentales se centran fundamentalmente en la documentación de las Comisiones Provinciales de monumentos, su pertenencia como miembro correspondiente de esta Academia ha dejado un importante aporte documental. También ha sido de gran valor, los datos extraídos de los catálogos que se publicaron con motivo de las exposiciones de pintura, en las que tuvo una significativa participación. Mencionar también los trabajos que se han realizado en Huelva, muy especialmente la obra de Jesús Velasco, *Historia de la pintura contemporánea en Huelva 1892-*

1992. Este historiador lo sitúa en un lugar preeminente, dentro de la escuela de paisaje onubense. Y por último las publicaciones periódicas, muy especialmente las que se publicaron en Requena en los últimas décadas de siglo XIX y principios del XX.

Con esta breve trabajo, he pretendido, documentar la figura de este artista y su obra y justificar de forma rigurosa algunas realidades que todos hemos oído de boca de nuestros mayores, pero que quizá carecía de cierto rigor y fiabilidad.

Estudiar la vida y la obra de este pintor, nos ha servido también, por llegar a un conocimiento más profundo de otras realidades sociales y culturales que tuvieron lugar durante el siglo XIX.

ORIGEN Y PRIMEROS AÑOS:

LAS ACADEMIAS PROVINCIALES Y LOS MAESTROS

Fernando Martínez Checa, nació en Requena¹, recientemente adscrita a la provincia de Valencia, en la calle de las Eras, en una pequeña casita del barrio de las Ollerías² hacia el año 1858, sus padres Román y Apolonia, era gente humilde, del pueblo, dedicados como tantos otros, a las labores del campo, al cultivo de la vid, a la huerta etc.

De su infancia nos han llegado algunos datos, destacando su precoz inclinación por el dibujo, "a los cuatro años ya demostró tener afición al dibujo, cuya primera manifestación fue copiar las figuras de la baraja.

Una vez en la escuela de Telésforo López, dibujaba durante las horas que debía dedicar a la escritura teniendo que ser condescendiente con el pequeño discípulo el referido maestro, que no quiso contrariarle, y le proporcionaba los modelos apropiados que allí tenía".

Fue adoptado y acogido por la familia Moliní, con la que pasó la mayor parte de su infancia, los motivos hasta el momento se desconocen, quizá la extrema pobreza de sus padres no permitiera sostener y proporcionar una buena educación a su hijo. Esta familia, lo adoptó y tuteló durante sus primeros años de vida, hasta que tuvo la edad suficiente para marchar a otras ciudades y continuar allí sus estudios de arte.

"Muy joven le llevaron a Madrid y después a Málaga, donde estudió las asignaturas del grado de bachiller y la preparación para la Escuela de Arquitectura y Bellas Artes, ingresando en la provincial malagueña y cursando en ellas los estudios elementales."³

El aprendizaje de las artes, que en ese momento estaba en vigor, y el sistema de enseñanza que conducía a los jóvenes al ejercicio de las Bellas

1 Dado el precario estado en que quedaron los fondos de los archivos parroquiales después del 36, ha sido imposible localizar actas de bautismo y otros documentos parroquiales que hubieran facilitado la información de estos primeros años. Un artículo de un periódico local "Requeneses ilustres", *Alma solariega*, Requena 27 de Agosto de 1916, es el único aporte documental que ha nos ha permitido acceder a los datos cronológicos sobre la infancia y juventud del pintor.

2 IERERO Y MORAL, *Historia de Requena*, Requena, 1890, p.292.

3 "Requeneses ilustres". *Alma solariega*, Requena 27 de agosto de 1916.

Artes, tenía lugar en lo que se denominaban, Escuelas de Arte.⁴

En la capital, la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado se desvincula de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, a raíz de la reorganización de esta por R.O de 1 de Abril de 1846. La materia de estas enseñanzas constaba básicamente de clases sobre técnicas de dibujo y de figura, durante el primer nivel, y lo que era la escuela propiamente dicha, donde a lo largo de tres o cuatro años, los alumnos se matriculaban en distintas asignaturas, impartidas por un profesor que otorgaba menciones según las cualidades y la valoración de los alumnos. Fuera de Madrid el sistema era bastante similar.

En la zona de Andalucía existían varios núcleos de producción, generalmente ubicados en las principales capitales de provincia, que formaron auténticas escuelas con caracteres precisos y definidos. Estos núcleos fueron, principalmente, Sevilla, Cádiz, Granada y Málaga.

Las Academias Provinciales de Bellas Artes y los centros de docencia artística que a partir de 1900 funcionaron como Escuelas de Artes e Industrias, desarrollaron una importante labor de transmisión y aprendizaje del arte, de sus aulas salieron importantes artistas y en sus aulas impartieron sus enseñanzas prestigiosos profesores.

En la Escuela Provincial de Málaga recibió Martínez Checa las primeras clases de pintura de la mano de importantes maestros: Antonio Muñoz Degraín y Emilio Sala, con ellos aprendió las asignaturas de figura y paisaje. Esta referencia a los maestros aparece en casi todas las reseñas biográficas de la época.⁵

En 1870 Muñoz Degraín llegó a Málaga para ayudar a su amigo Ferrandiz que estaba realizando trabajos de decoración en el Teatro Cervantes, en 1879 fue nombrado profesor auxiliar de la Escuela, poco después viajó a Roma con una beca. Y es en 1899, cuando se trasladó a Madrid donde impartió clases en la Escuela de Bellas Artes.

Es muy probable que Martínez Checa recibiera las enseñanzas de este maestro en las dos ciudades, siendo en la Academia de la capital dónde aprendiera la asignatura de paisaje, y de su otro maestro Emilio Sala, los estudios de figura⁶.

4 Durante el periodo romántico surgió la disputa sobre la rigidez artística que suponía el aprendizaje de las artes en las tradicionales Academias. Hay que tener en cuenta que la subjetividad del artista considerado como "genio" chocaba frontalmente con el tradicional y estático modo de impartir la enseñanza en las Academias.

5 En algunos diccionarios enciclopédicos de la época aparece esta referencia: FERNANDO MARTÍNEZ (Fernando). Biog. Pintor español contemporáneo, n. En Requena (Valencia) en 30 de Mayo de 1858. Ha sido discípulo de Muñoz Degraín y de Emilio Sala y de la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Aun cuando se ha distinguido como pintor de paisajes y de floreros, se ha creado excelente reputación como crítico, profesor y conferenciante y fundador de las Escuelas de Artes e Industrias de Castellón de la Plana y de Requena. Ha viajado por Francia, Portugal, Marruecos e Italia, dónde fue pensionado por el gobierno español para estudiar la cerámica. Posee la cruz de la orden civil de Alfonso XII y otras condecoraciones nacionales y extranjeras, y es académico correspondiente de la Real de San Fernando.

6 Cfr. Np.2.

Como complemento de su formación, en estos primeros años estuvo pensionado por la Infanta Isabel⁷ para el estudio de cerámica en Italia.

Las pensiones en el extranjero cobraron especial relieve a partir de la segunda mitad del siglo XIX, era necesario para consolidar el aprendizaje de un artista que este completara sus estudios en el extranjero. En general, Roma se convirtió en el principal destino internacional para los artistas españoles. Las mujeres de la monarquía y especialmente la infanta Isabel. "La Chata"⁸ establecieron un cierto mecenazgo sobre estos artistas, tutelándolos y promoviendo estas becas en el extranjero.

Un testimonio oral, de dudosa fiabilidad, contaba que dicha Infanta, paseando un día por el Retiro vio pintar a Martínez Checa, le pareció que pintaba con maestría y quiso invitarle a palacio para realizar algunas obras. Desde entonces fueron frecuentes las visitas a la familia real. En cierta ocasión el rey le animó a que fuera con más asiduidad el Palacio, pero Checa dado su carácter bohemio y poco amigo de etiquetas y protocolos denegó la invitación; el motivo que alegó: había que vestirse con la corrección que requería y guardar una cierta compostura. Cuando el rey oyó semejante argumentación, con asombro y a la vez con simpatía, le permitió que asistiera a las dependencias reales como quisiera, sin protocolos ni etiquetas de ninguna clase. Este ha sido uno de los pocos testimonios, junto con un jarrón de cerámica regalo del rey y un cuadro dedicado a la Reina regente⁹, que nos permite constatar una vinculación con la casa real.

Algunos artículos de los periódicos contemporáneos han llevado más lejos, esta relación "Asombra pensar el muy digno y meritísimo modo con que se encumbró el artista por el áspera senda conducente al pináculo del arte de Parrasio; como por su soplo divino, por su *daimonon*, llegó desde humilde cuna, a cruzar el umbral de reales palacios, a preceptor de princesas."¹⁰

Por el momento, la investigación no nos ha aportado ningún dato más sobre la posible vinculación como pintor de cámara.¹¹

7 "... y encontrar benevolencia y digno apoyo en las reales Infantas y princesas de España, a quienes debió una pensión, que si bien cobró por algún tiempo, después la renunció, porque con su homnoso trabajo ganaba lo suficiente y sobrado para atender decorosamente a su manutención y vestido" HERRERO Y MORA, E., *Historia de Requena*, Requena, 1890, p.292.

8 La infanta Isabel, conocida públicamente como la Chata, hermana del rey Alfonso XII, ejerció notable influencia sobre artistas, tutelando a muchos de ellos " Aunque no le gustaba leer, protegió muy generosamente a literatos y músicos, a pintores y escultores..." BALANSÓ, J., *Las perlas de la corona*, Madrid 1994, p.106.

9 A partir de 1889 se autoriza dedicar obras a SSMM, así consta en el Archivo general del Palacio Real (en sucesivas notas AGP). Sección Administrativa, Leg. 937.

10 "Requena", *Alma Solarteaga*, Requena 27 de Agosto de 1916.

11 Se ha realizado una minuciosa investigación en A.G.P. se han consultado los archivos de la infanta Isabel Francisca sin ningún éxito debido fundamentalmente a la escasez de archivo. Casi no se conserva documentación de esta infanta porque vivió la mayor parte de su vida fuera de Palacio y murió sin herederos. Lo único que se ha podido estudiar es la sección bolsillo secreto, donde figuran todos las cuentas particulares de los miembros de la casa real, con la idea de documentar lo referente a los gastos de posibles pensiones de artistas en el extranjero. Para ampliar la información sobre esta infanta se pueden consultar los siguientes legajos en AGP: *Consignación de la Infanta Isabel Francisca, hija de la Reina, 1868*, sección histórica C.^a 16/2 y *Bolsillo particular de la Infanta Isabel*, Sección administrativa Leg.322.

Su obra se dirigió a un público como veremos más adelante mucho menos ambicioso, a una burguesía que demandaba un cuadro de pequeño formato con una temática mucho más simple y cotidiana.

Los pintores de esta época, en relación a su mecenazgo, quedaban divididos en dos grupos: de una parte los pintores protegidos; pintores de cámara de la monarquía, retratistas de moda, premiados y pensionados por las academias o el gobierno, triunfadores de las Exposiciones Universales y receptores de encargos oficiales. De otra parte, aquellos pintores alejados del ambiente oficial, que pintaban por su cuenta, que lograban modestos éxitos en ambientes menos brillantes; que se movían con escasos medios, que difícilmente alcanzaban pensiones para estudiar en París o Roma, pero que empezaban a tener un apoyo por parte de esa pequeña clase social.

Es en este marco, donde se podría incluir a este artista. No fue por tanto un pintor de cámara, ni un artista elevado a tal rango por el mecenazgo aristocrático, ni siquiera un pintor de rotundo éxito, con una participación exhaustiva en las Exposiciones Nacionales e Internacionales, aunque sí logró algún reconocimiento público. Fue Martínez Checa un pintor discreto, vinculado a una burguesía naciente que demandaba pequeñas obras, para la decoración de sus viviendas, como muchos otros que surgieron en esta época, en reacción a las ya manidas pretensiones de los pintores de temas de historia y de grandes formatos, ligado a pequeñas ciudades dónde será conocido y estimado.

Después de su estancia en Madrid se estableció en varias ciudades andaluzas y allí fue consolidando más propiamente su estilo: Huelva, Almería, Baeza y Jaén, fueron los principales focos de producción. La vinculación con estos lugares vino dada por su presencia en las Comisiones Provinciales de monumentos y sus enseñanzas en los distintos Institutos, a los que estuvo adscrito casi hasta su muerte, ejerciendo siempre un trabajo docente, como profesor, crítico, conferenciante, escritor etc, compatible con su constante elaboración pictórica.

Los últimos años de su vida los pasó en Baeza y allí murió en el año 1933.

LOS TEMAS: FLORES Y PAISAJES.

a.-El alma del paisaje: una concepción personal del paisaje:

Para entender su visión del paisaje es preciso recurrir a lo que el mismo dijo de aquellos lugares donde vivió.

"Se ha dicho por un gran pensador que <<el paisaje es un estado del alma>>, necesitándose una exquisitez y un refinamiento espiritual muy grandes para sentir y transcribir, las sinfonías, armonías y contrastes que nos inspiran la naturaleza, fuente inagotable de todo lo bello...

Y son los poetas, los pintores y los músicos, los que extraen, digámoslo así, los elementos necesarios para sus poemas, cuadros y composiciones musicales, que nos hacen vivir en los ensoñados y encantadores mundos del Arte.

Nuestro gran poeta Gustavo Adolfo Bécquer, nos hace percibir el alma del paisaje en sus admirables versos y en sus narraciones en prosa¹²; y al incomparable poeta alemán Enrique Heine le basta hacer soñar al pino del Norte con la palmera oriental para interpretar no solamente el alma del paisaje, sino también el amor romántico. De nuestros pintores, mi ilustre maestro Muñoz Degraín y el exquisito intérprete de los jardines abandonados, Santiago Rusiñol, nos hacen sentir el alma de sus admirables producciones; así como el gran Millet, francés, por no citar más¹³. El alma del célebre cuadro de éste <<El Ángelus>>, en el que aparece una gran extensión de terreno de labranza, en cuyo primer término y ya puesto el sol, reza al descubierta, al parecer un joven matrimonio que se dedican a las faenas del campo, nos da maravillosamente la emoción de la tarde.

Es un momento de calma, de reposo, de armonía infinita que conmueve el alma. Pero, ¿qué alma es esa, la del paisaje o la nuestra? ¿o son las dos que vibran al unísono dentro del alma universal?...

Yo llevo en la mía la de muchos paisajes que algunas veces he tratado de transcribir por medio de los colores y hasta de la escritura; ¡pero es tan difícil conseguirlo! Es tan bella, tan delicada, tan sutil, la poesía de esos sublimes momentos de armonía, que sucede lo que al tocar las irisadas alas de las mariposas: que el polvillo de oro, se queda pegado a nuestros torpes dedos. Y sin embargo, el hombre artista jamás puede renunciar a su noble empeño de hacer sentir, de comunicar a sus semejantes, por los medios que están a su alcance, las infinitas bellezas del Universo.

Y como la Belleza está en cuanto nos rodea, en el infinito, principio y fin de todo lo creado, el arte está en nosotros, pero siempre en relación con la Obra Única.

El arte lo puede embellecer todo; la cuestión está en elegir los temas que la naturaleza nos inspira y desarrollarlos sintética y armoniosamente hasta llegar al alma de las cosas.¹⁴

En este artículo queda claro su modo de entender el paisaje, concebido como un híbrido del espíritu romántico y del gusto por lo real. Se trata de condensar y armonizar, los elementos de inspiración que integran el paisaje, con el objetivo de llegar al alma de las cosas. En este acercamiento a la naturaleza hay una clara proyección de su yo y un respeto a la realidad, que generará una técnica y un modo de hacer propios.

Esta relación dará como resultado un retrato del paisaje, exhaustivo, detallista, mimético, pulcro, dibujístico y una participación y afluencia activa de su ser manifestado en la búsqueda de nuevas experiencias técnicas "al intentar empíricamente captar la luz a través de un color que le nace de dentro de su ser, y no del dictamen inquebrantable de la naturaleza". "Fue otro buscador de un juego decorativo de líneas y curvas, el primero que retrató en toda profundidad la inmensidad del paisaje de Huelva capital, de cabezos, rías y playas con pinares no escapando su espíritu a la belleza insuperable e indescriptible"¹⁵.

12 El espíritu romántico, aunque ya lejano cronológicamente, está latente y se puede apreciar en muchos de sus artículos publicados en la prensa local.

13 Destaca tres pintores de muy distinta procedencia y de distintos estilos. Muñoz Degraín dentro del paisajismo valenciano de corte realista. Santiago Rusiñol dentro del modernismo catalán y Millet pintor adscrito al realismo francés. Este dato sugiere el espíritu abierto y ecléctico de Martínez Checa.

14 "Alma de paisaje" *Ayer y hoy*, Baeza 5 de octubre 1924.

15 VELASCO NEVADO J., *Historia de la pintura contemporánea en Huelva, 1882-1992*, Huelva 1993, p.51.

El pintor pretende recoger los escenarios y resaltar en ellos sus formas y sus colores, su ambiente tan diverso en las distintas horas del día, en las distintas estaciones del año, efectos climáticos y atmosféricos capaces de transformar y diferenciar un mismo paisaje ya sea de noche o de día, invierno o en verano.

b.-El paisaje urbano:

Pero no fue solo la naturaleza la que inspiró y posibilitó una parte importante de su creación artística. También los núcleos urbanos y rurales fueron objeto de inspiración.

En ese gusto por lo autóctono, que queda claramente constatado en la representación de los paisajes, da un paso más, tomando como motivo de inspiración el interior de las ciudades y pueblos que le eran tan familiares: las calles, las plazas, los rincones, los balcones, los muros con macizos en flor etc., fue otro modo más de llegar a la esencia de lo originario. Este nuevo campo de inspiración estética, que plasmó con enorme maestría también hay que relacionarlo con la obra de Muñoz Degraín y otros pintores románticos, atraídos por el ambiente pintoresco de ciudades como Granada, Sevilla, Córdoba etc.

Entre estas representaciones de lugares y sitios, cabe centrar la atención en Requena, ciudad a la que estuvo muy vinculado, aunque durante muchos años solo pudo ir en los meses estivales. La prensa local de esta época recoge varios artículos de su estancia en esta ciudad y del profundo cariño que sentía por la tierra de sus ancestros.

Voy a despedirme de vosotras y de vosotros hasta otro año si tengo la suerte de volver, que lo prometo si puede ser, y como garantía de mi palabra, os dejo la mejor parte de mi alma, la más espiritual que seguirá viviendo aquí, admirando virtudes y belleza, viendo como en sueño fantástico, iluminadas con la plateada e incierta luz, las góticas portadas de nuestras Iglesias, las solitarias plazas y placetas, los heráldicos escudos, los enrejados y estrechos callejones, todo lo que constituye la villa solar gloriosa de nuestros mayores, desde cuyas alturas se contempla la siempre vega que riega el Oleana, esa extensión tan bella y productora, la de las grandiosas alamedas, la de los campos esmeralda, la de las sugestivas perspectivas, cuantas veces allá en mi niñez, ya lejana, la contemplé como la contemplo ahora a la melancólica luz del sol poniente, dorada por los últimos rayos que parecían indicarme el camino que debía seguir para conquistar un modesto nombre, y con el, lo que al cabo de muchas luchas os puedo ofrecer: algunas ideas y ánimo para emprender lo que creo conviene a nuestro pueblo.¹⁶

Este amor a lo autóctono, a lo local, a la cuna de su nacimiento etc, también queda reflejado en otro artículo dedicado a su amigo el concertista Práxedes Gil-Orozco, natural de Requena en el que se aprecia claramente el carácter romántico en la exaltación al sentimiento patriótico de un determinado lugar.

En la primera, a más de la magistral ejecución, pone el Gran Orozco de su cosecha en la interpretación saliendo ganando con ello la obra de Arcas que
16 CHECA F.M. "Despedida", *El Distrito*, Requena, Septiembre de 1912.

es cuanto se puede conseguir. Y es, que el arte como dijo Zola, es la Naturaleza vista a través del temperamento, y nuestro Práxedes, lo es y de primer orden interpretando el arte y sus sublimes armonías a través del suyo, exquisito(...) En la segunda es decir en *Recuerdos de Pernambuco* el artista se remonta a lo sublime, al ideal del arte, exprimiendo, digámoslo así, el jugo, la esencia de él. El tono romántico está latente en casi todos sus escritos, su concepción del arte como *Naturaleza vista a través de un temperamento*, da de lleno en la diana del romanticismo estético. Yo no puedo oír con tranquilidad esa composición, a mi modo de ver y sentir, la más inspirada entre todas las de nuestro gran artista, música que hace en mi alma una dulce y melancólica revolución estética y no se porqué misterio las relaciones me invitan a pintar paisajes soñados de la pintoresca América. Ya se ve que, aunque la inspiración del natural es muy significativa en su modo de hacer, sigue perdurando la visión pintoresca y romántica de la naturaleza, teniendo una importancia decisiva el predominio de la sensibilidad sobre la razón. "Los románticos afirmaban que lo que hay de más esencial en la personalidad humana, no son las ideas que suelen ser ajenas sino los sentimientos."¹⁷

La técnica que emplea irá avanzando hacia un detallismo preciosista: suelen ser cuadros de pequeño formato donde todo es susceptible de ser representado, desde los balcones repletos de geranios en contraste con las blancas paredes, hasta plazas, fachadas de iglesias y puentes de piedra. Se puede apreciar algún avance en los descubrimientos estéticos en los contrastes de luces en la elaboración de paisajes nocturnos la luz de luna, la iluminación artificial de farolas, los brillos que provoca la lluvia en los suelos mojados etc. Esta experimentación directa de los cambios atmosféricos, de los contrastes de luces y sombras será una manera de romper con la monotonía de la representación de una calle, una plaza o incluso un paisaje con lago, u otro de alta montaña.

Sus pretensiones no son grandiosas, no se trata de representar grandes ciudades, ni monumentos históricos, sino la vida cotidiana, los lugares sencillos y apacibles donde pasó su vida: Huelva, Jaén, Baeza, Almería, Requena etc.

De estos pueblos le gusta pintar "los caminos" del pueblo y al pueblo salen y llevan los caminos y éste es un tema al que a menudo acude el realismo. Son sitios pintorescos que atraviesan lugares de encanto. Las veredas rurales son un medio para hacernos apreciar un paisaje cambiante y agreste que se estrecha entre cañadas, sigue el curso del río cristalino que corría entre angostas aunque muy deleitosas praderas(...). Las rutas permiten apreciar la belleza del paisaje unida a nociones de utilidad en beneficio de la comunidad. Son veredas, senderos y carreteras primitivas gastadas tan solo por el tráfico local, e íntimamente ajustadas a la topografía y al suelo. Cambiantes o intransitables de acuerdo con las estaciones. Sirven para unir

¹⁷ ATIENZA, M., VILLANUEVA, M., *Goya y el Romanticismo*, trabajo de investigación, sin publicar.

una aldea con otra para mantener y reforzar un orden social..."¹⁸ No se trata de un gusto por la naturaleza panteísta o sacralizada como los románticos Villamil o Antonio Brugada.

Lo que se percibe en casi todos los cuadros es la presencia humana de manera sugerente. Pinta lo que ve el hombre: la naturaleza que le rodea y pinta el lugar donde vive el hombre: sus pueblos, sus viviendas, sus plazas. Por otro lado es curioso observar, como raras veces aparece en sus cuadros la figura humana, y las pocas veces que aparece, se encuentra perfectamente sincronizada en este estilo de pintura, que podríamos llamar rural. El pintor suprime por completo la anécdota e incluso a los protagonistas de sus cuadros, aunque a veces admita breves siluetas vivientes que otorgan humilde movimiento y calor humano al paisaje.

Este efecto de apacibilidad, de dulzura, de entusiasmo por la pequeñez de lo autóctono y de lo cotidiano, de raíz decimonónica, lo consigue a través de una técnica en la que pervive la pincelada menuda y diluida, donde la mancha cromática queda difuminada en el lienzo. El colorido pardo y terroso sin apenas contraste de luces en las representaciones de superficies planas, como pueden ser muros, casas, tapias y puentes, se ve salpicado de pequeñas notas de color que dan vida a una vegetación que crece a sus pies: pequeñas flores de jardín, adelfas, árboles frutales, almendros en flor, tiestos con plantas. Todos estos elementos naturales, se desbordan por muros y balcones, produciendo un colorido de gran vitalidad. El efecto cromático que produce la vegetación lo consigue por medio de minúsculos toques uniformes de color puro con connotaciones casi puntillista. Este gusto por la representación exhaustiva de pequeñas plantas y flores con un realismo casi mimético será simultáneamente reflejado en las representaciones urbanas y del paisaje y más ampliamente desarrollado en la pintura de flores.

c.-Las flores:

Quizá fue más popular por este tema, en el caso de Requena motivado también por la proliferación de cuadros que pintó su hija Matilde. Lo que sí es cierto que se hizo popular entre la sociedad burguesa, de la Requena decimonónica, porque resultaban muy aptos par la decoración de sus viviendas.

El tema de la flor ha sido tratado ampliamente dentro del mundo artístico, la flor ha pasado de ser un elemento puramente decorativo, a ser un elemento considerado de primera categoría. "Ya es sabido como desde el arte antiguo hasta nuestros días ha sido siempre la flor tratada con amorosa solicitud, ya sea surgiendo de la piedra de Gaudí, ya marcando el punto del equilibrio en un bodegón barroco o interior flamenco, bien estallado en las orgías lumínicas de Van Gogh o en los floreros de Matisse o de Paul Klee. Toda una escala de armonía que nos viene desde la lejana Antigüedad hasta

¹⁸ LITVAK, L., *El tiempo de los trenes, el paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona 1991, p.79.

nuestro hoy y que nos habla -cuantas veces con más elocuencia que los documentos- de una sensibilidad, de una estética profundamente arraigada en el hombre que contempla la naturaleza y la transporta a creaciones eternas"¹⁹. La estética floral había sido tratada de forma más o menos puntual, en cada uno de los periodos históricos²⁰. Como género independiente -como explica la doctora López Terrada-apareció en el siglo XVI, si bien, durante las etapas anteriores, había acompañado a otros géneros, el retrato, la pintura religiosa, la mitológica, con una clara intención simbólica o decorativa. A partir del siglo XVI la pintura de flores se adscribirá dentro del título genérico de los bodegones, naturalezas muertas o como dicen los ingleses Still Life (vida quieta), adquiriendo un desarrollo considerable a mediados del siglo XVII, con la obra de Juan de Arellano (1614-1676), sin duda el máximo representante de este género en España²¹. Será a comienzos del XIX, cuando adquiere un protagonismo especial, independizándose de otros temas y géneros, en defensa de una autonomía a la que responderá el gusto de numerosos pintores.

No obstante, aunque adquirió una consideración mayor, seguía siendo un género propio de aficionados y de pintores con escasa formación técnica. A lo largo de esta centuria, consiguió una meritoria aceptación y valoración, equiparándose a un género tan respetado como era el retrato. Como dato cuantitativo en la Exposición de 1897 Sebastián Gessa Arias ganó la primera medalla por un florero²², un premio sin antecedentes que abría el camino, a una nueva consideración. A partir de este momento, se inaugura una sección de artes decorativas, que muy pronto asumió la presencia de numerosos artistas, determinando el desarrollo y asentamiento definitivo de este tema. "Carente de numerarlo la clase social burguesa no está en condiciones de adquirir ninguna importante creación artística y buscan la copia o la miniatura haciendo pasar el arte de una técnica mayor a otra menor. El burgués quiere tener como ya hemos dicho su galería de arte como la tienen

19 ALDANA FERNANDEZ, S., *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*, Valencia 1970, p.22.

20 Para profundizar en la temática floral a lo largo de la historia, mencionar la obra de M^a José López Terrada, *Tradición e en la pintura valenciana de flores 1600-1850*, en los primeros capítulos trata de forma sintética y perfectamente documentada el uso y el significado de algunas especies florales. La escuela valenciana de flores, creó el núcleo de pintores mejor formados "cuya producción continuó sin interrupción hasta bien entrado el siglo XIX."

21 NAVARRETE PRIETO, B., "Juan de Arellano, fiel interprete de la primavera" en *Galería Antiquaria*, Año XVI-Junio 1998-nº162. En este breve artículo comenta el catálogo de la Exposición celebrada en la Fundación Caja Madrid obra de Pérez Sánchez. Juan de Arellano puede situarse en el punto de partida del despegue de la temática floral, considerada independientemente.

22 GUTIERREZ BURÓN, J. "Exposiciones Nacionales de Bellas Artes". *Cuadernos de Arte español*, Historia 16, p.29. Sobre los premiados en las exposiciones nacionales del siglo XIX se puede consultar el *Catálogo de las Exposiciones Nacionales del siglo XIX*, Centro cultural Conde Duque, Madrid 1988. "Pantorba escribió que no podía alcanzarla por entonces sino Sebastián Gessa, que era aquí el maestro indiscutible en ese género. El cuadro de flores y frutas, premiado en esa ocasión, es uno de los buenos estudios de calidades, minuciosamente trabajados, que dieron prestigio de bodegonista al notable y honrado pintor gaditano"(p.188).

los nobles, de ahí el éxito de los lienzos de pequeño formato que no suelen responder por sus motivos a temas en los que predomine la estética de la época, sino que por sus precios pueden constituir el ornato de la sala principal de la casa. El papel del burgués respecto al Arte, será fomentar la pintura breve y halagadora alejada de los misterios religiosos o complicadas simbologías mitológicas y por ello las flores gozan de su casi exclusivo favor".²³

Otro factor favorecedor, el creciente interés por la historia natural que se convirtió en una de las grandes fascinaciones del siglo XIX. Una historia de detalles, con unos deseos de llegar a descubrir todas las partes que constituyen cualquier elemento natural. Interés que no solo recogerá el mundo plástico sino también la literatura. En las obras de Pardo Bazán se describe esta profusión de detalles y particularidades "eran begonias rosas, de elegante hechura y velludo follaje". Penetrar en este mundo natural que se estaba descubriendo, motivaba una emoción casi religiosa. A base de observar los pequeños y grandes elementos que la naturaleza ofrecía, empezó a forjarse un gusto por la descripción literaria y artística de esos detalles naturales.

En cuanto a los movimientos artísticos, nos encontramos en los albores del modernismo, directamente relacionado con ese gusto por la naturaleza, aunque todavía las ideas románticas, se respiran en la atmósfera del último tercio del XIX.

El siglo XIX verá su esplendor, pero también su agonía. A finales de este siglo, otros intereses empiezan a surgir en una mentalidad en constante y rápido desarrollo, marcada por el interés hacia las nuevas tecnologías. Y ya en los inicios del XX las flores dejan de interesar, tomando la delantera otros temas y asuntos más consonantes, con el desarrollo social y cultural de la era industrial.

En el caso de nuestro pintor, el gusto por la pintura de flores pervive hasta los últimos años de su vida. Adscrito a un lugar donde, los cambios sociales y culturales, tardarán en dejar la huella de un cambio.

Aunque ha sido más conocido popularmente por sus floreros, su producción en este género fue menor en comparación con los paisajes. Creó una pequeña escuela de seguidoras, en el caso de Requena fue constituida por miembros de su propia familia. Su hija Matilde secundó y desarrolló el estilo iniciado por su padre ampliando la temática de flores entre un público popular²⁴. En este sentido cabe vincularlo en la pintura onubense con la escuela de Lola Falcet²⁵.

El tema de las flores va a ser demandado por una clientela sin grandes

²³ *Ibidem*, p.48.

²⁴ La popularidad que alcanzó su hija, si bien no puede compararse a la del padre, si tuvo una resonancia considerable en el ambiente cultural de Requena. También se dedicó su hija al género de las flores, especialmente a las rosas.

²⁵ Pintó flores y formó una pequeña academia privada en Huelva donde se enseñaba esta técnica.

aspiraciones, los burgueses adinerados de las ciudades y pueblos donde vivió, los propios amigos y familiares del pintor etc.

La flor será considerada, elemento de expresión de la belleza, el lugar apto para desarrollar las teorías del color, la forma, el volumen, la armonía etc. Todo ese modo de concebir la belleza de las cosas, llegando al alma, a su misma esencia, se refleja en la repetitiva y casi obsesiva fijación, por pintar las mismas rosas, los mismos tamaños y volúmenes las mismas disposiciones en el plano, sin apenas variantes ni progresiones. Quiere llegar a representar un concepto concreto de rosa, a través de esa incursión en el ser, cuyo resultado será, una representación caracterizada siempre por el tratamiento volumétrico y el empleo de colores específicos y reiterativos.

"Una flor encierra en la brevedad de su existencia una armonía difícilmente superable y es motivo en su contemplación, de génesis de sensaciones agradables. Ya sea aislada, ya formando ramilletes siempre en flor con ese aire de cosa limitada y perfecta, sin exigencias de mayor perfección, recuerda confusamente al cuerpo humano, incapaz de extraerse a sí mismo más belleza. Si la flor está aislada, bien sea silvestre, bien cultivada, nos arrebata el ánimo; si está junto a otras, semejantes o no, su propia diferente belleza destaca y realza la de aquellas que la rodean"²⁶.

De su formación académica no se sabe nada, por el momento no parece que estuviera adscrito a ninguna escuela de flores. Nos inclinamos más bien a hablar de un autoaprendizaje basado en la observación del natural.

Las especies de flores que pintaba eran fundamentalmente rosas y claveles. La rosa ha sido una especie muy valorada y representada desde la antigüedad. Las especies que conocemos en la actualidad son fruto de un proceso de hibridación continuo²⁷. Las rosas aparecen en la representación de escenas, sobre todo religiosas, durante el Renacimiento y Barroco, vinculadas a escenas marianas y con una importante carga simbólica. A lo largo de los siglos siguientes, estas flores reivindicaron su independencia apareciendo de forma exclusiva en bodegones. Perfectamente detalladas en el tratado de pintura de Palomino "ordenadas según su importancia comenzó por la rosa a la que considera "la reina de las flores", insistiendo en su mucha variedad porque las hay blancas, rosadas o encarnadas, disciplinadas o carmesíes, aterciopeladas, que llaman carmines, encarnadas, ó de color de fuego, con el embés dorado, y otras totalmente amarillas, describiendo con precisión las principales especies de rosas que he visto naturales en los jardines del Buen Retiro, y demás Palacios Reales, y jardines de señores"²⁸

26 ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Pintores valencianos de flores 1766-1866*. Valencia p.22

27 Para profundizar en el estudio de la evolución de estas especies y su desarrollo en la pintura de este género, el capítulo segundo de la obra *Tradicón y cambio en la pintura valenciana de flores*, de la doctora Lopez Terrada hace un estudio minucioso y exhaustivo sobre el desarrollo de las distintas especies de rosas y claveles y su incidencia en el arte.

28 PALOMINO, Vol. II, p.82, Libro V, capítulo VII: "De los países, flores y frutas y otros adherentes", en *Tradicón y cambio en la pintura valenciana de flores*, LOPEZ TERRADA, M. J., Valencia 2001, p.164.

Otra tipología que repetirá insaciablemente, será el clavel introducido por los árabes en España durante la Edad Media, también Palomino hace una detallada descripción de esta especie "este siendo doble, es muy poblado, cesposo, hermoso, y de varios colores, porque los hay blancos, azotados, morados, carmesíes, encarnadinos, y terciopelados, y todos son de una hechura, mayores o menores, y del medio de la copa les salen dos briznas blancas, que se cruzan, enroscándose una hacia un lado, y otra hacia el otro; y todas las hojas son blancas por el nacimiento, y en los extremos de ellas son algo harpadas con unas punticas o almenillas. El cañoncillo donde están contenidas, es a manera de bellota verde, y comienza por el pezón con dos órdenes de quatro punticas verdes muy unidas y acaban. Su vástago es liso, largo y delgado, y hace un nudillo, del qual despide dos hojas, una a cada lado, y esta son largas, encorvadas y algo hacia fuera, y acanaladas, angostas y agudas, y su color es algo azulado"²⁹.

Por otro lado en el siglo XIX, estas dos especies, muy en consonancia con la mentalidad romántica, tipifican la visión de una España pintoresca, promovida por la literatura de viajeros ingleses y franceses.

En el caso de Checa, esta visión, pintoresca en lo que se refiere a la interpretación amplia de un espacio geográfico nacional, o a la interpretación más reducida de un lugar concreto, se traduce en la proliferación de las flores más comunes o más íntimamente ligadas, a un espacio determinado. En definitiva, lo propio de la tierra es lo que, sin duda alguna, le gustaba representar, claveles rojos reventones, rosas rojas, rosas, amarillas, siempre de gran volumen, abiertas, mostrándonos la suave textura de los pétalos en contraste con la voluptuosidad de sus formas. Normalmente aparecen esparcidas por una superficie terrosa, ocupando casi la totalidad del lienzo, en algunos cuadros, ni siquiera aparece el nacimiento de la flor, estas invaden el espacio con su volumen y majestuosidad.

A pesar de la linealidad dominante en su estilo, se puede apreciar una cierta evolución. Sus flores al paso del tiempo, van adquiriendo más consistencia corpórea. Pasamos de la sutileza plana, en el modo de realizar las primeras flores, a la voluptuosidad y aumento de tamaño de los años 20 y 30. Ni los estudios de perspectiva, ni la profundidad, ni las sombras adquieren una importancia y una preocupación en su obra, ni siquiera el recurso de los fondos o el soporte, parece una cuestión a investigar en su evolución técnica.

Raras veces aparecen en jarrones, la mayoría de las veces se sitúan apoyadas en supuestos planos, desparramadas o naciendo del inicio del lienzo, provocando un efecto de suspensión. Las flores en estos casos ocupan casi la totalidad del cuadro con un punto de vista muy bajo.

Flores de almendro, pequeños ramilletes de violetas y bella de día, delicadas amapolas, son algunas de las especies secundarias que también

²⁹ Ibidem.

sirvieron de inspiración.

En unos casos elige especies comunes, algunas de ellas pintadas del natural, en otros casos, especies singulares y fantásticas, fruto de su invención, a las que ha conseguido dar vida y credibilidad.

El lienzo y la tabla son los soportes elegidos aunque también empleó otros materiales.

Hay una abundante producción de una serie de pequeñas postalillas con decoración floral y paisajes, postales que enviaba a sus más allegados familiares y amigos, se conservan algunas de ellas, pintadas habitualmente con acuarelas muy poco disueltas.

Se conservan, también, algunos bocetos, con grecas florales para decoración de interiores, cenefas de pared, decoración de techos etc., según un tipo de decoración de tradición barroca introducida por Mitelli y Colona, pintores italianos que introducen ya en la segunda mitad del XVII las decoraciones al fresco con jarrones y guirnaldas. El tema de las guirnaldas, también fue muy usado en épocas anteriores sobre todo en el barroco con una clara intención decorativa.

El soporte realmente era lo de menos, no le daba excesiva importancia, desde pequeño, fomentó esta afición dibujando en la pared del balcón de su casa, con un simple carboncillo, la procesión que pasaba por la calle. Fue capaz de pintar en cualquier lugar. Hasta en el cristal de un escaparate, para disimular una grieta, pintó una rama de almendro en flor, o para la decoración de una puerta de cristal, o de un espejo. Destaca un cuadro conservado en la Granja, dedicado a la Reina Regente, el marco aparece también decorado con flores y con pequeñas ramas de almendro como continuación del contenido del cuadro.

Hubo también en su producción artística otros temas importantes, las marinas y dentro de los paisajes la alusión al jardín. Situando este tema en su estancia en las ciudades andaluzas.

LAS EXPOSICIONES DE PINTURA EN EL SIGLO XIX: PARTICIPACIÓN EN LOS CERTÁMENES PÚBLICOS

Exposiciones ha habido desde la antigüedad clásica. Con motivo de algún acontecimiento de relevancia política, se aprovechaba para exponer obras de arte y objetos de valor artístico.

A partir del XIX, las exposiciones recogen la influencia del cambio de mentalidad surgida a partir de la revolución francesa. La desaparición del antiguo régimen y la defensa de los principios democráticos, de libertad e igualdad, incidieron de manera clara, en ese nuevo modo de entender estos certámenes públicos. Las exposiciones aparecían, vinculadas a las nuevas tendencias sociales y a ese intento de popularizar la cultura y las manifestaciones plásticas. Con ellas se conseguirá una mayor integración del arte en la sociedad. Provocado por el actual papel del público, un papel activo en la

valoración de las obras, dejando al margen la exclusiva función de coleccionista que tendría en los siglos anteriores. La consecuencia parece clara: un aumento de pintores y obras, y la consecuente proliferación de artistas prestigiosos. A la vez el desarrollo del comercio y del mercado, a todos los niveles sociales, permite, que el interés del espectador por determinadas obras de arte, no se quede únicamente en la pura contemplación, sino que facilite su adquisición.

La importancia del mercado, dará lugar a una concepción más profesional de la tarea artística. El arte será un producto más, de fácil comercialización y supeditado a las leyes de la oferta y la demanda³⁰.

Ya se ve que el artista, en su desarrollo como pintor, se verá influido por una serie de factores que determinarán su estilo, su calidad y los temas y asuntos a tratar. En definitiva se convierte en un profesional, supeditado a las leyes comerciales. Este tipo de ideas sobre la profesionalidad de los certámenes artísticos, eran defendidas por Galofre que pretendía con estos postulados adecuar esa protección necesaria del arte con una evolución y adecuación hacia el mundo moderno.

Además de esa idea de libertad de mercado, la mentalidad liberal que se respira en el ambiente cultural del XIX, se refleja también en la "libertad en la formación y en el ejercicio de la profesión, igualdad de oportunidades tanto para los artistas en la presentación de las obras, como para el público en su elección y valoración"³¹. Así las Exposiciones serán un escenario adecuado del progreso ya conseguido, y un "impulsador" de las nuevas libertades.

Fundadas por real decreto "en estas y en otras no menos consideraciones se fundó el decreto de 28 de Diciembre de 1853 para acordar Exposiciones públicas de obras de Bellas Artes, las cuales tenían lugar cada dos años, siendo admitidas todas las obras de pintura, escultura y arquitectura, ejecutadas por españoles y aún por extranjeros en territorio español"³².

30 Esta facilidad en la relación entre espectador-obra-artista, que se concreta en la compra de obras de arte, queda bien desarrollada en la tesis de Gutiérrez Buron, "Satisfacción al público al proporcionarle un conjunto variado de obras, dándole ocasión a ejercitar su derecho al deleite y a la educación, a regular los caminos del arte gracias a la declamatoria, sin concepto peyorativo alguno, ley del mercado, y el nuevo imperio de la crítica, posibilitando una intervención directa en el proceso artístico que hasta entonces no había tenido, y que se convertirá en una de las características del arte moderno.(...) Las exposiciones en este sentido presentan u ofrecen una serie de productos, léase obras de arte, en competencia con otras del mismo género, para que el comprador pueda confrontar libre y adecuadamente la relación calidad-precio-gusto propio. Es decir, en las Exposiciones interviene de una manera decisiva el principio de igualdad de oportunidades tanto para el artista-expositor como para el aficionado-comprador, el dinero como único elemento diferenciador y regulador de todo el proceso, y por último, la profesionalidad del expositor, obligado a dar el máximo de sí, ya que al no disponer de asociaciones u organismos gremiales que protejan su trabajo y aseguren su comercialización, depende por entero de la calidad de su trabajo en competencia con los demás" GUTIERREZ BURON, J., *Exposiciones nacionales de pintura en España en el siglo XIX*. Tesis doctoral. Universidad Complutense, Madrid, 1987, p.293.

31 *Ibidem*, p.289.

32 *Exposiciones Nacionales. Relación de premiados 1858-1910*, Leg.171-1/5. Archivo Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Como dice Galofre con motivo de la exposición de la Academia en 1852 "su finalidad es dar a conocer obras que a caso, quedarían desapercibidas; formar la reputación de los artistas, elevar el crédito de las nobles artes, presentar buenos hechos históricos: despertar la afición a los rasgos del heroísmo, en una palabra, contribuir altamente a la gran obra de la civilización que tan viva y relevantemente, tiene por objeto el sublime arte de Apeles"³³. este autor defendía la necesidad de organizar un buen número de Exposiciones anuales para que las obras tengan salida y para que haya una participación por parte del público español mayor y participe del sentimiento y amor a las artes. Y que los propios artistas, por su ingenio, vayan saliendo a medida de lo que pida la sociedad. Esta propuesta fue aceptada y llevada a cabo por el ministro de Fomento, Agustín Esteban Collantes redactor del real Decreto cuyo contenido se apoyaba básicamente en las propuestas de Galofre, poniendo de manifiesto todos los argumentos que defendía: la importancia social del arte, la capacidad didáctica de las mismas y sobre todo la carga nacionalista: serán las obras expuestas consideradas elementos de identificación nacional.

En cuanto a los temas representados hay una clara evolución: en un principio, la pintura de historia será la más tratada, pero hacia la mitad de siglo, la pintura social cogerá el relevo debido a una mayor atención y demanda del público.

Un género en alza serán los paisajes rurales, también los urbanos, y las marinas. El triunfo de estos dos géneros, es debido al éxito de dos artistas que protagonizarán la nueva valoración de estos temas en las Nacionales, Haes, en relación al paisaje y Sorolla, en relación a las marinas.

El género religioso empezará a decaer notablemente, preludiado ya por Gregorio Casadeval al inicio de las Exposiciones: "Penoso es decir, pero el sublime espíritu religioso que se albergaba en el noble pecho español, ha huido ante el poderoso influjo del oro; no existen ya aquellas inspiraciones que produjeron los coellos, velázquez, murillos, riberas, morales, apenas existen aquellos ilustrados mecenas que alentaban y protegían al artista; y al fin al pintor religioso, casi no existe ya en España. La inspiración más artística tiene que ceder ante la cruel necesidad de sustituirla por el materialismo prosaico de un retrato".

Periodicidad de las Exposiciones Nacionales y participación de Martínez Checa³⁴:

En el siglo XIX se realizaron 17 exposiciones con carácter nacional: 1856, 1858, 1860, 1862, 1864, 1866-67, 1871, 1878, 1881, 1884, 1887,

33 GUTIERREZ BURÓN, J., *Exposiciones nacionales de pintura en España en el siglo XIX*. Tesis doctoral, Madrid 1987, p.284.

34 Se han consultado casi todos los catálogos de certámenes públicos de pintura que se celebraron en España, la mayoría se encuentran en la Biblioteca Nacional y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su participación se centra en las Exposiciones de carácter nacional y en las organizadas por el Circulo de bellas artes.

1890, 1892, 1895, 1897 y 1899. Fernando Martínez Checa participó en un total de seis Exposiciones en 1887, 1890, 1892, 1895, 1897, 1898, con 21 obras, y una mención honorífica en la de 1892.³⁵

La exposición nacional de 1887 fue la primera en la que participó, el presidente fue Federico Madrazo y Kuntz y el secretario Augusto Comas y Blanco en esta exposición presentó tres cuadros de paisajes de Huelva y de Alcalá de Guadaira, actualmente en paradero desconocido.

En este año hubo algunos cambios en la consideración de los premios con las consiguientes críticas de los entendidos. Muchos de los diarios y semanarios de la época recogen la opinión pública y la polémica que surge con motivo de estos certámenes y sus continuas modificaciones.

"Suprimidas en el actual reglamento las menciones honoríficas y las propuestas de cruces que servían como premios de estímulo a los artistas que, sin realizar obras de gran perfección, demostraban condiciones excepcionales para el porvenir, estos premios han de tener cabida ahora entre las terceras medallas. Por eso era natural pedir ampliación en esta clase, y aún mayor de la solicitada; pero nunca para incurrir en las desigualdades que las señaladas en los primeros y segundos premios"³⁶.

En estos artículos de prensa se recogen noticias y críticas positivas de los nuevos temas: los paisajes, las marinas, las flores, haciendo halago del nuevo gusto que se irá imponiendo en la naciente clase burguesa del Madrid decimonónico.

En la exposición de 1890, siendo el presidente Vicente de Santamaría de Prados expone con el número 586 una única obra, un florero de gran formato. En las breves referencias biográficas casi siempre aparecen citados sus maestros Muñoz Degraín y Emilio Sala.

La crítica que se recoge en la prensa diaria, arremete contra los cuadros de historia, aludiendo a la vulgaridad que supone seguir insistiendo en los temas inspirados, o mejor dicho copiados, de la historia clásica.

"La Exposición de 1890 señala el periodo más crítico que ha recorrido la pintura española en este siglo. El efectismo, único ideal de los artistas atacados de la manía de esa enfermiza gloria tributada por el vulgo ofrécese en una decadencia tan absoluta que no podrá ni dar señales de vida en la Exposición que ha de celebrarse dentro de dos años... Por primera vez se presentan en nuestras exposiciones los marinistas españoles como falange resuelta a conquistar un nombre entre los más afamados. El desventurado Juste la selló con su vigoroso sentimiento de la naturaleza y desde entonces cada nueva Exposición ha señalado un nuevo progreso. Véase florecer el paisaje en esta Exposición, en que figura el Nacimiento del Ebro, del no menos desventurado Casimiro Sainz, primer paisajista verdaderamente español.

³⁵ En el ANEXO 3 se transcriben los catálogos de estas exposiciones de forma literal junto con la breve reseña biográfica que aparece en todos los catálogos oficiales.

³⁶ BLASCO, R., "La Exposición de Bellas Artes: premios y jurados", *La Regencia*, n.º 214, Madrid, 10 de Junio de 1887.

cuyo naturalismo reposado y tranquilo recuerda el que comunica imperecedero encanto a nuestro gran arte del siglo XVII. En más de una ocasión hemos condensado nuestro juicio sobre la pintura y escultura de este certamen en la frase "muerte y renacimiento": muerte del efectismo, de la manía de tratar asuntos de historia de cientos de preocupaciones, restos desfigurados de un clasicismo vergonzante aunque disimulado con modernos oropeles. Y renacimiento de ese franco amor a la naturaleza que posee a los artistas siempre que se aproximan a grandes épocas como á la que estamos abocados"³⁷. Este artículo recoge ese gusto que se está empezando a gestar, por los cuadros de marinas y paisajes en detrimento de los cuadros de historia.

En 1892, siendo Presidente Nuevamente Federico Madrazo, expone dos obras catalogadas con el número 718 y 719, se trata de un florero grande y un pequeño paisaje de Requena.

En esta exposición realizada en el Palacio de la Industria y de las Artes, recibió una mención honorífica especial por unanimidad por el cuadro de flores, catalogado con el número 718.

Comas y Blanco, expone cuales debían de ser los parámetros a seguir por las autoridades, para la calificación de las obras expuestas " brevedad sin ligereza en el examen de las obras: amplitud de criterios en los fallos, prescindiendo de los prejuicios de escuela y de las rutinas de procedimiento; cautela con los que empiezan, respeto con los que acaban, deben ser las reglas a las cuales ajusten su conducta las personas que los artista designen para desempeñar la difícilísima misión de juzgar sus obras"³⁸.

Las exposiciones eran un acontecimiento popular de bastante envergadura. Durante su duración, aparecen artículos publicados por estudiosos exponiendo sus críticas y la valoración que estos acontecimientos les merecen.

Con motivo de la Exposición de 1892 *El Imparcial* y *el Correo*, entre otros, recogen una serie de artículos de Federico Balart y de Comas y Blanco, con algunas críticas, algunas muy mordaces.

El viernes 28 de octubre de ese año, Balart publica su primer artículo sobre la Exposición de Bellas Artes, el tono de crítica arremete primero contra las malas condiciones del edificio y su dificultad para albergar obras de arte y seguidamente contra el desorden que impera en su ubicación " El banquete de mi amigo es el símbolo más exacto del caos artístico presentado a la paciente sagacidad del público en el Palacio de Bellas Artes. Después de saborear los cuadros uno a uno durante dos meses, el Jurado los ofrece revueltos al estudio de la crítica, como quien dice : <<anda con ellos; que para ensartar una tajada en ese mar de caldo sin sustancia, ya necesitas buen ojo y buen tenedor>>.

37 ALCANTARA, F., "La Exposición de Bellas Artes de 1890", *La Ilustración Ibérica*, Madrid 21 de Junio de 1890.

38 COMAS Y BLANCO, A., "La Exposición Internacional de Bellas Artes", *El Correo*, Madrid 24 de Septiembre de 1892.

Inútil sería protestar contra un igualitarismo tan generosamente desatinado, que nos da confundido lo bueno con lo malo y con lo peor. Días atrás me decían dos dignos individuos del jurado: Las exposiciones se han de hacer a gusto de los artistas: quién así no las quiera quédese en su casa³⁹.

Ya se ve que las críticas a la organización y al jurado estaban a la orden del día.

"Dignos de lástima son, verdaderamente nuestros artistas, cuando se reflexiona la escasa y perjudicial intervención que los extraños toman en lo que constituye la realización del ideal artístico.

Apenas abierta la Exposición, cuando ni tiempo ha tenido el público de recorrer todas las salas del edificio donde está instalado el actual certamen, cuando ni siquiera la crítica seria y concienzuda ha podido formar juicio acabado del valor total de las obras, ya hablan unos cuantos, ganosos de sorprender la opinión, de cuadros que representan la nota más poética, original y sentida de todos los que allí están expuestos; ya otros después de haber recorrido las salas al trote, según su propia confesión, declaran muy formalmente no haber encontrado nada excepcional, que merezca la medalla de honor; y por último, no falta quién mostrándose descontentadizo, se lamenta de que en su primera visita no hallase un rasgo genial, siquiera fuese incorrecto. Cuando nuestros artistas después del trabajo que les ha costado desprenderse de las viejas tradiciones, que tenían sujeto el moderno concepto estético a lo que representaba el arte de nuestros abuelos, consideren que aquí se juzga en un minuto lo que se pensó en largas horas de meditación; que aquí se sueña todavía no ya con el clasicismo, ni con el romanticismo, ni con el realismo, sino con la incorrección genial, posible es que, pensando en la exactitud de las palabras del poeta, vuelva a <<hablar en necio para darle gusto>>⁴⁰.

El vapuleo que reciben los jurados, es causado casi siempre por la mala organización de la crítica, y por la mentalidad que imperaba en esos momentos, quizá todavía anclada en el pasado y con poca apertura hacia nuevas corrientes y artistas.

Las referencias periodísticas a las exposiciones, casi siempre recogían el resultado de la observación, derivada de un paseo más o menos ordenado de las distintas salas. En estos recorridos las referencias a pintores y obras casi siempre tenían por objeto aquellos que ya habían recibido un premio en anteriores exposiciones, o se hacían claramente meritorios de algún premio de primera clase. Ello explicaría que aún habiendo recibido una mención honorífica no aparezca en los periódicos consultados ninguna referencia a Martínez Checa.

En 1897 presenta nuevamente dos floreros de pequeño formato.

39 BALART, F., "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid 28 de Octubre de 1892.

40 COMAS Y BLANCO, A., "La Exposición Internacional de Bellas Artes", *El Correo*, Martes, 25 de Octubre de 1892.

La última exposición nacional de la que tenemos noticia es la de 1899, en este certamen expuso el mayor número de obras: un total de cinco: dos paisajes de Huelva, una puesta de sol de Santander y un florero.

En el último tercio del siglo XIX también participó en algunas exposiciones del Círculo de Bellas Artes.

En 1893 participó en la Exposición Bienal que se celebró en Madrid en el Palacio de Cristal, aparece citado en el Catálogo

En el siglo XX, se han revisado todos los catálogos de las Exposiciones Nacionales y solo se ha encontrado participación de Martínez Checa en la de 1904.

La participación de Martínez Checa en las Exposiciones nacionales e internacionales, le coloca en el nivel de los artistas que se fueron popularizando. No hay que olvidar que sus maestros Muñoz Degraín y Emilio Sala, alguna vez formaron parte de los jurados de admisión. No cabe duda que esta circunstancia facilitó la participación en estos certámenes.

Casi todos los artistas que saltaron a la fama en los sucesivos años hicieron acto de presencia en estos certámenes artísticos y muchos de ellos iniciaron aquí, a pesar de las críticas, el comienzo de su reconocimiento social. Eduardo Rosales con el Testamento de Doña Isabel "La Católica", primera medalla en la Exposición de 1864, Antonio Gisbert con el cuadro los Comenceros Padilla, Bravo y Maldonado, primera medalla en la Exposición de 1860, Francisco Pradilla, con la representación de Doña Juana la Loca, medalla de honor en la Exposición 1878.

También participó en otras Exposiciones de carácter regional, como la realizada en Huelva en 1905, era la primera vez que se realizaba un certamen de estas características. La obra expuesta fueron varios bodegones y floreros.

CONCLUSIÓN

La historia local, lo que se ha llamado la pequeña historia en todas sus facetas, es a veces más decisiva en el proceso evolutivo de la formación de una mentalidad, que los grandes sucesos históricos, artísticos o culturales. Por ello hacer un estudio a fondo de un pintor, que quizá no ha tenido una proyección nacional como otros, puede ayudar, en sucesivos estudios, a establecer las coordenadas necesarias para entender un determinado suceso artístico, como puede ser la creación de una escuela, el gusto por un determinado tema y sobre todo entender el desarrollo cultural y artístico de una ciudad, completando así el estudio general de un espacio geográfico más amplio.

En este sentido volver a insistir en la decisiva importancia que tuvo Martínez Checa en la creación y formación de la escuela de pintura de Huelva. También en Requena dejó una importante estela artística, es un pintor conocido y de fama, quizá por esa basta producción, engrosada sobre todo por los encargos que venían de familiares, amigos y conocidos y por ese

enorme aprecio que sintió siempre por la ciudad donde nació y que dejó constancia en los numerosos artículos de prensa " Mi Requena, la llevo en el corazón en el cerebro, en mi retina de hombre y de artista. Constantemente en mi peregrinación por el mundo me ha acompañado su querido recuerdo(...) ¡las flores de Requena, que bellas y que hermosas son! Fueron las primeras que me sirvieron de modelo, las que impresionaron mi alma en mi hermoso jardín de la casa natal, de la casa en que me crié los primeros años de mi vida. Aún existen rosales y jadmineros de aquellos tiempos muy lejanos".

INTERVENCIONES ANTERIORES

La imagen llegó desprovista del vestido y las joyas propias de la virgen de los Desamparados (Foto 3). Tenía al descubierto la cabeza dejando ver faltantes de película pictórica, quizá por el rozamiento de la peluca, y algunos pelos estaban adheridos.

En la frente presentaba un desgaste de película pictórica, quizá provocada también por la peluca (Foto 4).

Para colocar a los nuevo niños se le aplicaron unos anclajes en el vestido (Fotos 5y 6) y se le perforó la mano para sostener al niño en brazos (Foto 7). Estos anclajes al ser colocados le originaron pérdida de soporte.

Presenta numerosos orificios, sobre todo en la parte posterior, pero no se sabe con seguridad si fueron causados por el manto o, por otra causa (Foto 8).

Lo que más destaca es el lijado de los laterales de la imagen, realizados seguramente para que la virgen tuviera la medida exacta para colocarle el manto (Fotos 9 y 10).

Para disimular toda la remodelación se repintó toda la imagen con un pigmento al óleo, pero aplicado de tal forma que llegó a tapar parte del dorado original.