

Esteban March y sus pinturas del Museo del Prado

por

Vicente Ferrán Salvador

Tiene la escuela (1) de pintura valenciana del siglo xvii individuos pertenecientes a ella, que si bien figuran empadronados como segundones, no obstante pueden ser considerados como verdaderos hitos, dentro del amplio campo de la pintura española en dicha centuria, con razón llamada del siglo de oro de la pintura, cuyo estudio ha sido motivo de preferencias por los historiadores de Arte.

Al examinar las diversas pinturas que salieron de los distintos talleres —aquellos talleres donde en amigable hermandad trabajaban maestros y discípulos, impulsados por un mismo afán— nos hallamos ante obras con características especiales, pues los artistas, al producirlas, emplearon en ellas, los tonos calientes y fuertes de sus paletas, consecuencia de la influencia decisiva que la luz mediterránea ejercía sobre ellos, influencia que se advierte de manera perpetua y constituye una de las facetas eternas de su Arte.

(1) Empleamos la voz «escuela» aun a sabiendas de que su acepción no es del todo acorde con las tendencias sostenidas por los modernos historiadores de Arte. Pues si bien es cierto que ésta debe ser empleada para designar a una agrupación de artistas de una época, con una misma dirección estilística, con una misma manera de expresar su forma pictórica, y en cuya acepción fué siempre empleada, hay que tener en cuenta que la realidad nos hace ver que en cada momento de la vida coexisten, en las distintas generaciones que abarca el lapso de tiempo que marca un siglo, individuos de distinta formación artística, de muy distinto ritmo vital, con sus rasgos diferenciales, y ello no obstante, coexisten y trabajan, aun siendo fácil la discriminación de sus obras, y para obviar esto, y queriendo huir de esas divisiones y buscando un modo fácil y sencillo de denominación, empleamos esa acepción, aun a trueque de su antigua significación, como expresión del conjunto de diferentes pintores con sus varias tendencias.

Entre esos pintores se advierte a uno, llamado Esteban March, con características especiales; es hombre genial, que así como sus congéneres Ribalta, Ribera y Jerónimo Jacinto de Espinosa y otros, supieron tomar de la vida y ambiente en que se desenvolvieron el profundo sentir religioso que por todas partes se advertía, dando satisfacción así a las demandas continuas que de iglesias y monasterios se hacían de esta clase de pinturas, este otro, nuestro March, llevado por su temperamento excesivamente expresivo, por un sentir barroco muy suyo, irrumpe en este ciclo de pintura, desarrollando una copiosa producción, y aunque tiene —forzoso es— algunos lienzos de escaso mérito, hay otros de estimable valor, en donde hace gala de un realismo perfecto —muy propio y tan en boga durante esa memorable centuria del xvii, no sólo en Valencia, sino también en el resto de España (1). La mayoría de sus producciones delatan una marcada preferencia y especial interés por un género singular, cual es el de batallas, pintura donde él podía dar amplia satisfacción a su imaginación desbordada, de tal forma que el propio Palomino al mencionarlo expresa que *estando poseído de ese furor bélico hacía maravillas en las batallas* (2).

Las noticias biográficas de Esteban March, con todas sus incidencias, con todas sus tragedias familiares, nos las proporcionan, y muy abundantes, Palomino (3), Orellana (4), Cean Bermúdez (5), Alcahalí (6) y otros más.

Por ellos sabemos que nace en los finales del siglo xvi, en la ciudad de Valencia, y de cómo sabe aprovechar la presencia de un pintor murciano, Pedro Orrente, para seguir sus huellas y téc-

(1) Cf. LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE, *La Pintura del siglo xvii en España* (tomo XII de *Historia del arte*, 1935, Edit. Labor). FERRÁN SALVADOR, VICENTE, «El realismo en la pintura valenciana del siglo xvii», discurso de ingreso en el Centro de Cultura Valenciana, Valencia, 1945.

(2) PALOMINO, A., *El Parnaso Español pintoresco laureado...* Madrid, 1714, página 140, publicado por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN en *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, t. IV, Madrid, 1936.

(3) Obra citada, pág. 140.

(4) ORELLANA, MARCOS ANTONIO DE, *Biografía Pictórica Valenciana*, edición preparada por Xavier de Salas, Madrid, 1930, pág. 182.

(5) CEAN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, compuesto y publicado por la Real Academia de San Fernando, Madrid, 1800, pág. 63.

(6) ALCAHALÍ, BARÓN DE, *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*, Valencia, 1897, pág. 195.

nica, recibiendo las inspiraciones que luego habremos de apreciar en alguno de sus lienzos. March, que sabe que por aquel entonces existían talleres famosos, donde era grande la demanda de pinturas, por su excelencia y bella entonación, encuentra en este pintor andariego, una técnica y un temperamento más en consonancia con su propio ser, y allí, con entusiasta labor, sigue al maestro y aprende a resolver los problemas de técnica que habían de presentársele, para la realización de su variada obra, y por ello, sus pinceles se aprestan al íntimo y dulce recato de la pintura religiosa, toda dignidad, todo ascetismo, con sus rasgos severos, como cuando pinta para la iglesia de Santos Juanes de Valencia el lienzo de la «Cena», o aquellos otros en que representa escenas de la vida de San Francisco de Paula para el convento de San Sebastián, de la misma ciudad, los cuales parece que hayan sido pintados en la sublimación de un deleite espiritual.

En otros momentos, cuando despliega ese su maravilloso instinto, hace que con máxima exageración teatral, de fuerte colorido y atinada distribución, presente sus célebres cuadros de batallas.

No olvidemos que Pedro Orrente fué quien guió —como hemos dicho— sus primeros pasos en la pintura, que March supo asimilar en gran manera, llegando a ser uno de sus mejores discípulos, adoptando más tarde, ya libre de tutelas, los tonos del claroscuro, tan en boga en la pintura valenciana en aquellos instantes, que había levantado bandera victoriosa de un grupo Francisco Ribalta. March, en algunos momentos, será un perfecto practicante de todas las bellas cualidades que adornan a Ribalta y al grupo selecto de sus discípulos, pero su propia rebeldía hará que no tenga una tendencia fija; la gama de sus pinturas abarcará desde las bellas transparencias de la pintura de Ribalta al digno aspecto de las pinturas venecianas.

No obstante ello, encontraremos que Esteban March tiene prisa en pintar; circunstancias internas de la vida familiar le obligan a ello, y en ese rápido producir, se advertirá que algunas de sus obras perderán mérito, por falta de detalle, por defecto de situación; pero ello no obstante, en otras ya en período de completa formación, se advertirá que emplea colores para producir carnaciones tostadas, con pinceladas seguras, con tonalidades que darán un tinte especial al lienzo; con evidentes señales de verdadero detalle, mientras que por el contrario, en otros se advertirá esa prisa en producir *cuadros de fácil venta, singularmente compo-*

siciones de fantásticas batallas, pintadas de modo convencional, en cuyo género fué precursor en España, como dice el Marqués de Lozoya en su *Historia del Arte Hispánico* (1).

Así, cuando pinta sus batallas, presenta composiciones y colores que denotan un gran parentesco con las pinturas venecianas, tales son sus tamaños y la manera de colocar a los personajes que integran la escena. En estas pinturas es cuando más se advierte la influencia del maestrazgo de Orrente; así, por ejemplo, el lienzo de la «Batalla de Josué», existente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, tiene un fondo excesivamente rojizo, con marcados efectos sobre las demás personas que integran esta composición, y ante estos lienzos cabe hacer la pregunta de si March no encontraría un buen punto de referencia en aquellas bellas composiciones de la pintura veneciana y en las célebres *cabañas*, tan típicas del maestro murciano.

En la vida artística de Esteban March encontramos momentos en los cuales ya tiene conseguida una personalidad propia e independiente, ha logrado que el Colegio de Pintores existente en la ciudad (2) le otorgue el título de *mestre pintor*, y desde dicho instante, sus obras marcan el período medio de su evolución.

Por aquel entonces, en las obras de todo el ciclo de pintores valencianos se puede apreciar de una manera perfecta la luminosa influencia de la pintura de Ribalta; el predominio de sus tonos señeros, con sus bellas pinceladas y sus transparencias, es puntualmente, más o menos afortunadamente, repetida. La evolución estilística es acompañada de numerosas producciones.

Es sugestiva la comparación de las pinturas salidas de los pinceles de March, para apreciar así la influencia que en su obra ejercieron, de una, las iniciales lecciones de Orrente, durante su etapa primera de estancia en Valencia; de otra parte, las proporcionadas por la contemplación de las pinturas de Ribalta, erigido en jefe de escuela y de sus seguidores, que bien pronto ha de asimilar, aunque luego más tarde su iniciador, el pintor murciano, con todos

(1) LOZOYA, MARQUÉS DE, *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, 1945, t. IV, pág. 141.

(2) FERRÁN SALVADOR, VICENTE, *Capillas y Casas Gremiales de Valencia*. Valencia, 1922. TRAMOYERES BLASCO, LUIS, *Un Colegio de Pintores. Documentos inéditos para la Historia del Arte en Valencia en el siglo XVII*, Valencia, 1912. El verdadero alentador de esta entidad, inspirada en el sano empeño de purificar la pintura en la ciudad, fué Francisco Ribalta.

sus estimables lastres de su estancia en Toledo, venga de nuevo a Valencia, ejerciendo también influencia en su obra, ya en perfecta floración, como lo hizo con otros artistas, especialmente tratando de asunto religioso —como lo fué con Jerónimo Jacinto de Espinosa—, formara en sí, con aquellas inspiraciones, un conjunto seguro y estimable, que al pasar los años y ser examinadas sus composiciones, habrán de poner en guardia más de una vez, para discriminar las atribuciones que, como acertadamente dice el profesor Lafuente, se balancean entre las pinturas de Ribalta (padre e hijo), Espinosa, Orrente y aun el mismo March (1).

Las pinturas de Esteban March tendrán, pues, características varias, pero apreciables; unas serán en aquellas de figuras, de factura bien real, con excelente originalidad, aquellas que han de representar parejas de apóstoles en las cuales el detalle, la entonación propia de la distinta carnación, aparecerá bien señalada, en perfecto contraste, con los tonos pardos de sus hábitos y blancura de sus cabellos y barbas. Los tonos de luz les harán resaltar sobre el fondo de negro tono, para hallar un sencillo y sentido efecto. En otros, aquellas figuras de apóstoles ya dejarán el sentido de ascética expresión, para ser representación de personas de vida corriente, hombres y mujeres, tipos que retratará con crudeza, pero con gran naturalidad, con finas y fuertes tonalidades para lograr un gran efecto de expresión como más tarde veremos, y en bello contraste de estas pinturas, que parecen salidas de pinceles manejados por pintor de fina captación, saldrán aquellas otras de influjo tal vez necesario de su vida o de su fantasía desbordada, aquellas como antes menciona Lozoya (2), pintadas de modo convencional, pero con rasgos propios, peculiares, que le han llenado de celebridad, aunque no de grandeza.

Estimamos de mayor interés para la justa valoración de la obra de Esteban March reseñar y comentar unos lienzos de su pincel existentes en los interesantes fondos del Museo del Prado, suficientes para, entre su caudalosa producción, poder ver y apreciar las distintas facetas de aquélla, dejando para más adelante

(1) LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE, *Pedro Orrente y el perdido retablo de Villarejo de Salvanes*, *Archivo Español de Arte*, núm. XLVIII, pág. 503. «En la minuciosa labor catalogal de don Elías Tormo, en su *Guía de Levante*, hay varios ejemplos de esta vacilación; véanse las páginas 100, 107, 120 y 138.»

(2) LOZOYA, MARQUÉS DE, *Historia del Arte Hispánico*, t. IV. pág. 141, Barcelona, 1945.



Esteban March

VIEJO BEBEDOR
(0'73 por 0'62)

Museo del Prado

(FOTO RUIZ VERNACCI)

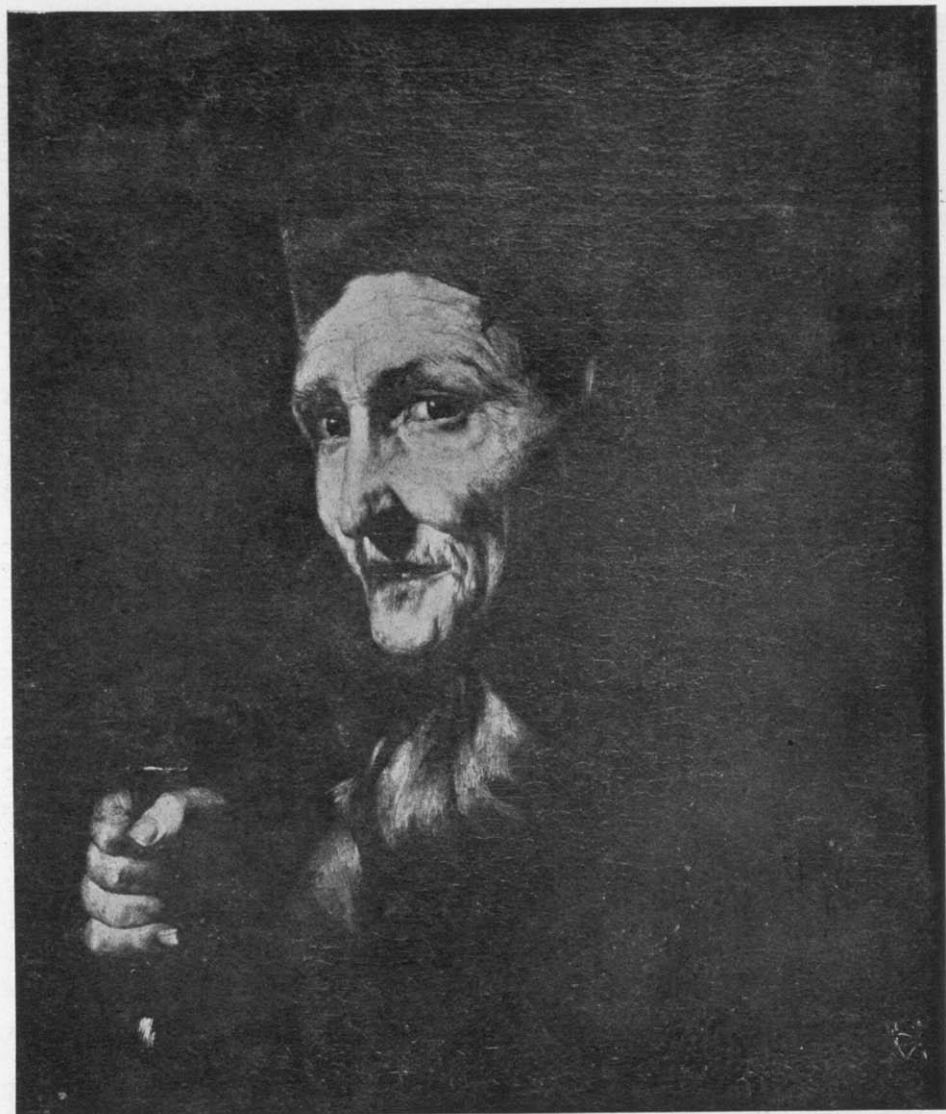


Esteban March

VIEJA CON SONAJAS
(0'80 por 0'62)

Museo del Prado

(FOTO RUIZ VERNACCI)

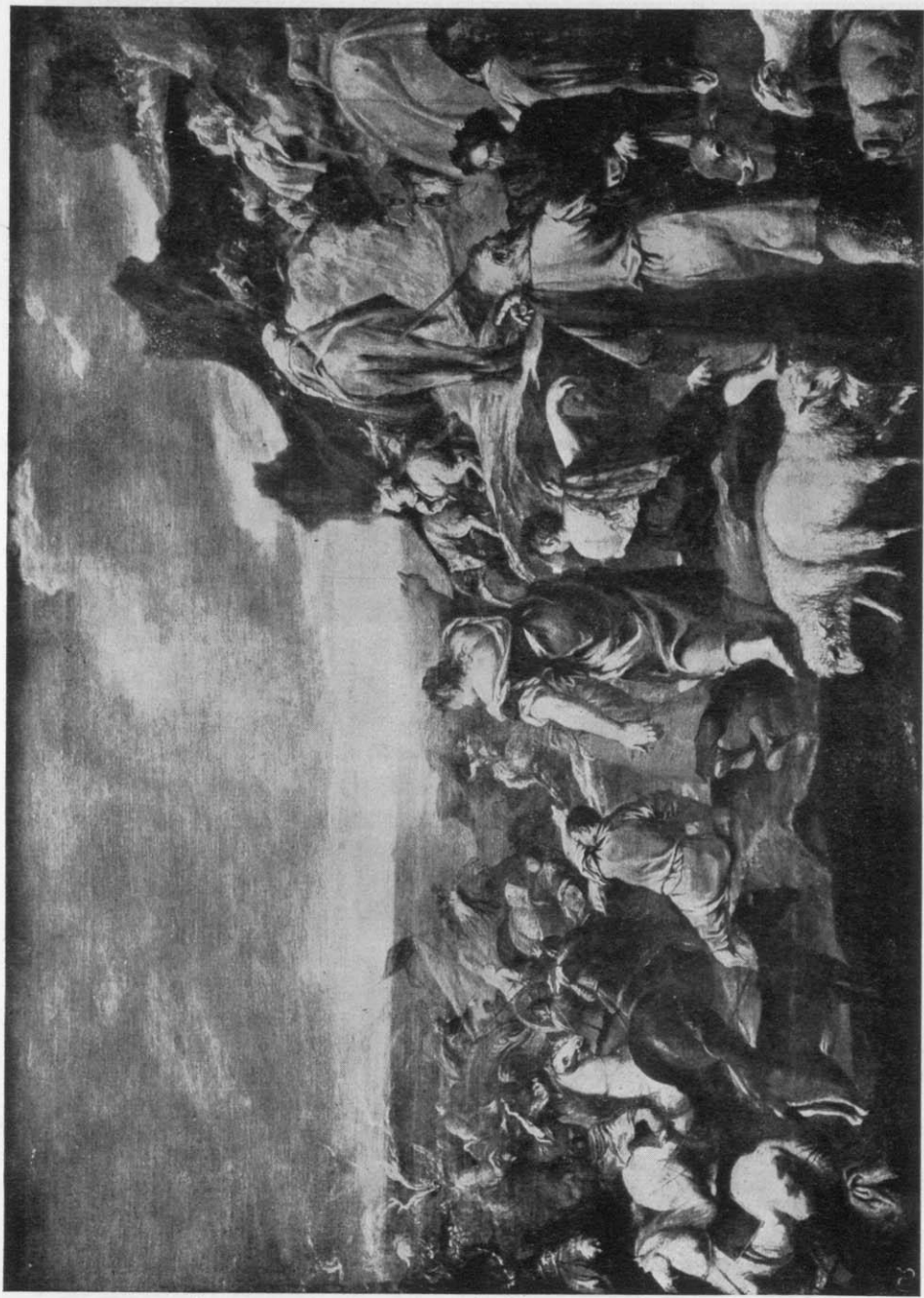


Esteban March

VIEJA BEBEDORA
(0'73 por 0'62)

Museo del Prado

(FOTO RUIZ VERNACCI)



Esteban March

PASO DEL MAR ROJO
(129 por 176)

Museo del Prado

(FOTO RUIZ VERNACCI)

la discriminación de toda su obra, teniendo a la vista el resultado del examen de las otras pinturas, que integran fondos estimables del Museo de Bellas Artes de Valencia, donde se encuentran algunos de sus interesantes lienzos de batallas.

La información gráfica que se acompaña nos relevará, en parte, de hacer una descripción al detalle de estas pinturas, que por sí solas constituyen —aparte la apreciación de su valor artístico, que luego será comentado— uno de los momentos más interesantes de la vida del pintor, en circunstancias en las cuales parecen triunfar sus dotes personales y muestran serenidad de acción e intención, tranquilidad y equilibrio, tan distinto de aquellos otros de que nos hablan sus biógrafos y han sido tan propalados, de enfervorización a toque de clarín y golpe de sable (1).

Hechas estas aclaraciones agruparemos las pinturas, para su mejor comprensión, en dos divisiones, una que denominaremos *Pinturas del Museo del Prado* y otra *Pinturas del Museo de Valencia*, aclarando de antemano que estas dos divisiones no responden a una diferenciación de estilo ni siquiera de procedimiento, sino única y exclusivamente se hace como base de una clara localización.

Cuatro son las pinturas que figuran catalogadas en el Museo del Prado (2). De ellas, tres corresponden al subgénero de figura, y la cuarta al llamado histórico, tipo muy a propósito para fastuosas representaciones. No incluimos en este pequeño elenco el autorretrato del pintor, que Mayer, en su *Historia de la Pintura Española* (3), reproduce, si bien con signo interrogante, porque estudios posteriores y publicaciones han descartado dicha asignación (4).

(1) ORELLANA, MARCOS ANTONIO DE, *Biografía Pictórica Valentina*, edición preparada por Xavier de Salas, Madrid, 1930.

(2) Hemos tomado como base para la descripción de las pinturas el texto que nos proporciona el último de los catálogos publicados de dicho Museo. = Museo del Prado, *Catálogo de los cuadros, Madrid, MCMXLII*, precedido de una *Advertencia preliminar*, cuyo autor es el subdirector del indicado centro y catedrático de la Universidad Central, Dr. D. Francisco J. Sánchez Cantón.

(3) MAYER, AUGUSTO L., *Historia de la Pintura Española*, Madrid, 1942, pág. 307.

(4) Lienzo de 0'95 × 0'71. De más de medio cuerpo mirando hacia la derecha, pintando en un lienzo, en la mano izquierda una paleta, pelo negro enmarañado y cuello de camisa que dobla sobre el tabardo. El *Catálogo del Museo del Prado*, de don Pedro de Madrazo, con adiciones y correcciones y biografía en nota a cada autor de don Pedro Beroqui, recogió la opinión de ser éste el auto-

VIEJO BEBEDOR.

(Lienzo de 0'73 × 0'62.) Núm. 878.

Figura de poco menos de medio cuerpo; en su mano sostiene con los dedos una copa. El rostro sólo se ve parte de la cara, principalmente nariz, ojo derecho —pues la figura está hacia ese lado— y oreja. Túnica oscura con cuello blanco algo abierto, las mangas con ribete blanco. El fondo, muy propio de escuela tenebrista; cara y mano, con destacada claridad.

Las pinceladas son muy acusadas, el efecto es bello, el dibujo es ajustado.

VIEJA BEBEDORA.

(Lienzo de 0'73 × 0'62.) Núm. 879.

Pareja del anterior, figura de medio cuerpo, mirando hacia la izquierda; en la mano derecha sostiene, cogida por el cuello, una botella. Esta interesante pintura es más estimable porque tiene mayor expresión para la representación de vieja gastada, sin dientes, con arrugas, lo que le permite hacer una gala de detalle. El rostro destaca de manera valiente sobre el fondo clásico tenebrista.

VIEJA CON UNAS SONAJAS.

(Lienzo de 0'80 × 0'62.) Núm. 880.

Sobre un fondo pardusco aparece la figura de un mujer, poco más de medio cuerpo, mirando hacia la derecha; viste túnica escotada, camisa entreabierta que permite ver el escote y en su mano derecha sostiene hacia lo alto unas sonajas, de donde toma el título. La cabeza, de buen dibujo, cubierta por una toca, dejando ver algo de pelo.

Es digno de admirar en esta pintura el detalle de los huesos que apuntan bajo la piel en el hombro, como así también los tonos de fuerte realismo que sabe dar al rostro risueño de la vieja. Los detalles de claro del rostro, piel y mano contrastan fuertemente con el fondo y colores del vestido.

Estas pinturas ingresaron en los fondos del Museo cuando lo

retrato del pintor habida cuenta de los rasgos varoniles y características que le encuadraban; mas posteriormente, el señor Sánchez Cantón, al publicar en *Dibujos Españoles* (t. III, lám. CCLV) uno, de la colección Fernández Durán, obligó a desecher esta opinión. Más tarde, R. Longhi lo hace suponer como obra de autor italiano del siglo XVII; así lo acepta el autor de la *Advertencia del Catálogo*, de 1942, clasificándolo entre los *Anónimos italianos*, núm. 877, pág. 807.

fueron las colecciones que Isabel de Farnesio había reunido, y estuvieron por algún tiempo asignadas —así figuran en los inventarios (1)— como pinturas de Ribera.

Se desconocen las fechas en que fueron pintadas, como así también el lugar de su prístina existencia antes que ingresaran en las colecciones regias. Los detalles y precisión de pinceladas, como así también la colocación de las retratadas, nos inducen a sospechar si March conocería láminas o estampas de Rembrandt o de su escuela e influenciado por éstas y habiendo asimilado las pinturas ribaltianas y de Ribera, no es difícil ni aventurado asignarle esta paternidad en obras tan estimables.

En cuanto a la fecha o período de realización, puede deducirse por la calidad de las pinceladas y aplicación de color que éstas serían realizadas en una de las etapas de afirmación de su pintura, que bien pudiera ser por los años 1640 a 1650, en cuya fecha ya sabía él ejecutar estas composiciones, reveladoras del espíritu del retratado, con gran parecido con el modelo y que él había de transmitir a sus discípulos predilectos como Juan Conchillos (2), Senent Vila (3), Luis Sotomayor (4) y su propio hijo Miguel, que al morir el padre marchará a Roma y perfeccionará sus estudios para ser luego pintor de retratos y bellos bodegones y continuar la tradición paterna de las clásicas batallas (5).

(1) Los dos primeros, según inventario de 1746, en el Palacio de la Granja; el tercero, en 1700, en el Palacio Real, y ya en 1772 y 1794, como existentes en el Palacio del Retiro, *Catálogo* antes citado, pág. 360.

(2) JUAN CONCHILLOS Y FALCÓ nació en Valencia, en 13 de marzo de 1641. Careciendo de medios de subsistencia, entró como servidor de March; después de la muerte del maestro, fundó una escuela de dibujo, que llevó con éxito; realizó diferentes pinturas de mérito, siendo uno de los dibujantes de más valor de su tiempo. Sus obras estimables fueron para iglesias y algunas se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Falleció ya paralítico y ciego en 11 de mayo de 1711. MAYER, *Historia de la Pintura Española*.

(3) SENENT VILA. 1673 es la fecha de su nacimiento. Fué uno de los discípulos predilectos de Esteban March; se distinguió por su gran afición al dibujo del desnudo. Trasladado a Murcia, allí realizó interesantes pinturas. Falleció en dicha ciudad de Murcia en 1708.

(4) LUIS SOTOMAYOR, nacido en esta ciudad en 1635, aprendió dignamente en el taller de March, si bien, más tarde, al trasladarse a Madrid perfeccionó su arte con las lecciones de Juan Carreño. Su vida activa le ocasionó una rápida enfermedad, falleciendo en Madrid en 1673, a los 38 años.

(5) MIGUEL MARCH, nacido en Valencia en 1638, fué uno de los constantes discípulos de su padre, y a su fallecimiento, se trasladó a Roma, donde tomó

EL PASO DEL MAR ROJO.

(Lienzo de 1'29 × 1'76.) Núm. 883.

Pintura de gran presentación y escenificación; aquí parece que el pintor ha querido hacer gala de destreza en el manejo de los pinceles, no obstante la variada condición de los personajes que integran la escena, sabiendo representar toda la grandeza que la mención del hecho histórico nos merece.

En primer lugar aparecen, a la derecha, tranquilos y salvos, diversos grupos de israelitas con sus ganados, guiados por Moisés, una vez han atravesado el Mar Rojo y se encuentran en la tierra prometida; a su izquierda, los ejércitos egipcios que les persiguen se encuentran entre las olas, que avanzan anegándolos, una vez realizado el milagro.

La representación escénica en esta pintura tiene detalles de varias influencias pictóricas, que la técnica del pintor ha experimentado.

Así, en el grupo de pastores de ovejas de la parte derecha se puede atisbar las influencias de su maestro Orrente: tales son las calidades y detalles, en vestidos y rostros, que aun parece que llevan en sí, los dispersos grupos que suben por las montañas; la impresión de la persecución egipcia.

Así también, aquel otro que espera ya en lo alto la llegada de los demás, son de pintura veneciana, como anotan Mayer y Post (1), muy rubenianas las dos mujeres centrales, que ayudan a los ancianos descalzos a subir a la montaña, como lugar seguro, y con respecto a los grupos de guerreros egipcios, se advierten calidades muy expresivas, en cuanto a detalle y coloración.

Procede esta pintura, como las anteriores, de las distintas colecciones regias que ingresaron como fondos propios en el Museo de

las lecciones de Carlos Maratta. Fué un buen imitador de su padre en el género de batallas, especializándose en naturalezas muertas, bodegones: mereciéndose citar las «Cuatro estaciones», del Museo de Valencia; «Bodegón con paisaje», firmado en 1661, y «Caza muerta en un paisaje», propiedad de nuestro deudo el Marqués de Montartal, de Valencia.

Cfr. *Floreros y bodegones en la Pintura Española*, catálogo ilustrado de la Exposición de la Sociedad Española de Amigos del Arte, reseñada por Julio Cabestany, Madrid, 1936-1940, y Barón de San Petriño, *Los retratos ecuestres de los Juliá* (Bol. de la Soc. Esp. de Exc., tomo XLIX, 1941).

(1) MAYER, A., *Historia de la Pintura Española*, 1942, y POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*.

Madrid, figurando en 1772 como existente en el Palacio del Buen Retiro (1).

Tiene, además, esta pintura un detalle interesante: en uno de sus extremos —inferior derecha— aparece una cartela donde se lee esta palabra: *Esteve*. Dato de gran importancia, puesto que permite ya documentar una de las obras bellas de este pintor que, por lo general, no firmaba sus obras y si alguna de las veces lo realiza es poniendo su nombre, cual si esta señal fuera lo suficiente para distinguirlo entre todas las demás pinturas.

Por la completa colocación y detalle, permiten asignarle una fecha para su realización, que deberá ser, por los años finales de su vida azarosa. Sabido es que fallece en la ciudad de Valencia, según todos sus biógrafos, en el año 1660; por desgracia, archivos y pinturas sufrieron los efectos de la vida y se perdieron para siempre; pero no por ello puede ser olvidado este pintor, que si bien, como antes apuntamos, no existen obras fechadas que permitan jalonar una producción numerosa, como es la suya, sí por las que ahora hemos considerado podemos incluirlo entre los valores de la escuela valenciana en ese bello y sugestivo período que abarca esa gran centuria **XVII**.

(1) *Catálogo* antes citado, pág. 360.