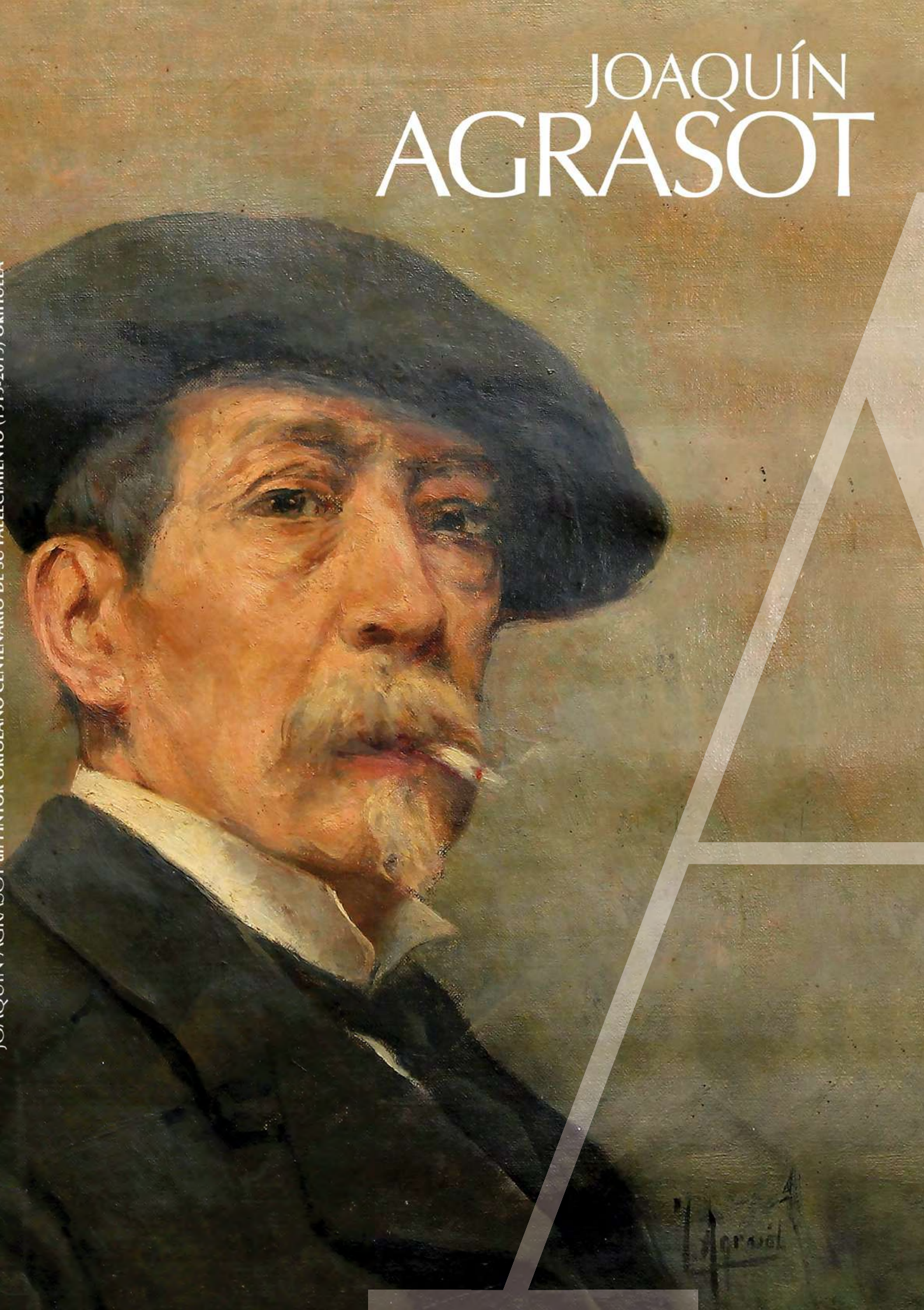
JOAQUÍN AGRASOT



JOAQUÍN AGRASOT. PINTOR ORIGINAL CENTENARIO DE SU FALLECIMIENTO (1915-2015) ORIHUELA

Joaquín Agrasot y Juan

AGRASOT

Joaquín Agrasot, pintor oriolano

Centenario de su fallecimiento 1919-2019

Palacio Sorzano de Tejada
ORIHUELA
25 de enero 2019

COMISARIADO
Antonio Párraga Campos
Mari Carmen Sánchez Mateos

COMISIÓN CENTENARIO
María del Mar Ezcurra García
Carmen Campillo Esquiva
Lourdes Martínez de Linares Ruíz
Mari Carmen Martínez Murcia
Antonio Párraga Campos
Mari Carmen Sánchez Mateos

IMÁGENES
Reproducción fotográfica: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
Colección Diputación de Alicante. MUBAG. Archivo Fotográfico MUBAG
Madrid, Museo Nacional del Prado
Museo de Bellas Artes de Valencia

TEXTOS
Pedro L. Nuño de la Rosa y Amores

DISEÑO GRÁFICO
Toni Belmonte.com

IMPRESIÓN
Onda Gráfica S.L.

ISBN: A 605-2018

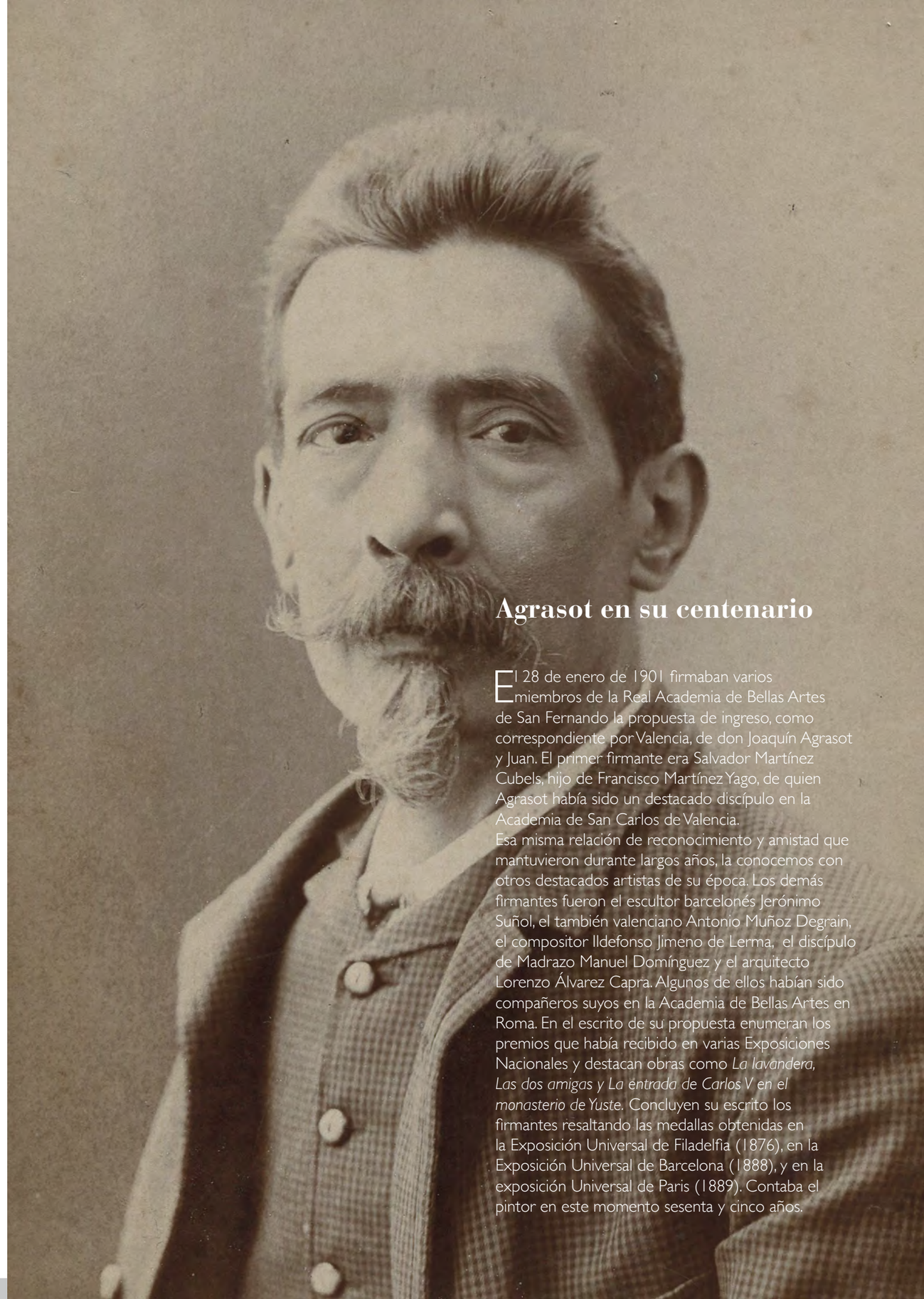
AGRADECIMIENTOS
DIPUTACIÓN DE ALICANTE. MUBAG
MUSEO CARMEN THYSSEN MÁLAGA
MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO DE ORIHUELA
FUNDACIÓN PEDRERA
COLECCIÓN PEDRERA-MARTÍNEZ
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE
CAJA RURAL CENTRAL. ORIHUELA
FUNDACIÓN DEL PATRONATO HISTÓRICO ARTÍSTICO
DE LA CIUDAD DE ORIHUELA
AMO (ARCHIVO MUNICIPAL DE ORIHUELA)
Dª AMELIA GARCÍA-HERRERA SMERDOU
Dª CARMEN AGRASOT GARCÍA-HERRERA
D. CARLOS AGRASOT GARCÍA-HERRERA
D. JAVIER EMPERADOR MARCOS
D. ANTONIO LUIS GALIANO PÉREZ
D. PERFECTO PALACIO
D. JOSÉ ANTONIO GEA FERRÁNDEZ
S. I. CATEDRAL DE ORIHUELA
ARCHIVO PARROQUIAL IGLESIA DE EL SALVADOR.

Que Joaquín Agrasot y Juan vuelva a Orihuela, a la ciudad que lo vio nacer en una víspera de Nochebuena de 1836. Que vuelva a su ciudad natal con ocasión del centenario de su fallecimiento en 1919. Que vuelva con su obra, o parte de ella, a provocar nuestro deleite con sus paisajes y retratos, con el arte de un realismo que nos hace casi introducirnos físicamente en sus juegos de sombras y volúmenes, de colores y texturas, en sus fotografías imaginadas sin cámaras ni artificios, sino reveladas sobre el lienzo con la genial maestría de quien transforma en un instante inmutable sensaciones que van más allá de lo contemplado. Que el oriolano Agrasot volviera a su Orihuela a los cien años de su desaparición era el propósito del Ayuntamiento y de su Concejalía de Cultura. Revivir a Agrasot a través de una muestra representativa de su obra.

Con la exposición organizada para conmemorar el fallecimiento del artista oriolano, formado desde su juventud fuera de Orihuela, en Valencia primero y en Roma posteriormente, hemos querido recordar al ilustre pintor fomentando el conocimiento de su legado artístico en su ciudad natal, de la que se ausentó muy joven, pero cuya luz se adivina en muchas de sus obras. La luz de un levante universal de cielos mediterráneos y tipos populares que nunca dejó atrás y que enmarcan y protagonizan, respectivamente, numerosas escenas costumbristas que encierran retratos de una factura impresionante en su detalle, pues no en vano Agrasot es un retratista de enorme nivel artístico, que consigue trascender los rasgos físicos para desvelar sentimientos tras el rostro que concluye su pincel.

Pretendemos que Agrasot vuelva a través de sus cuadros a su Orihuela cuando se cumple un siglo de su fallecimiento, acaecido en la capital del Turia casi al pie del caballete y con paleta y pinceles en las manos. Que volviera a su ciudad natal con la que nunca perdió los vínculos que le hicieron ver y pintar el mundo con el color y la luz de una tierra y un cielo que hoy, a través de esta exposición, le rinde homenaje. Disfrútenla.

Mar Ezcurra García
Concejala de Cultura.



Agrasot en su centenario

El 28 de enero de 1901 firmaban varios miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la propuesta de ingreso, como correspondiente por Valencia, de don Joaquín Agrasot y Juan. El primer firmante era Salvador Martínez Cubels, hijo de Francisco Martínez Yago, de quien Agrasot había sido un destacado discípulo en la Academia de San Carlos de Valencia.
Esa misma relación de reconocimiento y amistad que mantuvieron durante largos años, la conocemos con otros destacados artistas de su época. Los demás firmantes fueron el escultor barcelonés Jerónimo Suñol, el también valenciano Antonio Muñoz Degrain, el compositor Ildefonso Jimeno de Lerma, el discípulo de Madrazo Manuel Domínguez y el arquitecto Lorenzo Álvarez Capra. Algunos de ellos habían sido compañeros suyos en la Academia de Bellas Artes en Roma. En el escrito de su propuesta enumeran los premios que había recibido en varias Exposiciones Nacionales y destacan obras como *La lavandera, Las dos amigas y La entrada de Carlos V en el monasterio de Yuste*. Concluyen su escrito los firmantes resaltando las medallas obtenidas en la Exposición Universal de Filadelfia (1876), en la Exposición Universal de Barcelona (1888), y en la exposición Universal de Paris (1889). Contaba el pintor en este momento sesenta y cinco años.

Autorretrato.
Joaquín Agrasot y Juan.
1867.
Museo de Bellas Artes de Valencia.

En los datos biográficos de Joaquín Agrasot se cruzan los nombres de otros reconocidos artistas, que en algún caso influyeron en su obra. El primero fue Mariano Fortuny, su entrañable compañero en Roma durante varios años. Compartieron algún tiempo la misma pensión. Tenían la misma edad (Fortuny un año más joven) y visitaron juntos multitud de lugares e incluso veranearon, acompañados de sus esposas y familia en la Villa Arata de Portici. La muerte prematura de su amigo (1874) le mueve a regresar a Valencia, donde luego va a entablar contacto con Joaquín Sorolla, que pertenecía a la generación más joven de artistas valencianos. La correspondencia entre ambos tenía las formalidades de la época, pero se tratan de colegas y amigos. En las cartas y postales que Agrasot le envía no deja de mandarle afectuosos recuerdos de Emma, su mujer, tanto para él como para su esposa Clotilde. En esta relación se confirma el decidido apoyo que Agrasot tiene de parte de Sorolla para la creación de un Círculo de Bellas Artes en Valencia. Era la época de los círculos mercantiles, los ateneos y las sociedades profesionales. Para ello los artistas tenían el modelo del Círculo de Bellas Artes que se había fundado unos años antes en Madrid. Del respeto y aprecio que Sorolla sentía por Joaquín Agrasot vale como testimonio el busto de bronce, obra de Francisco Marco Diaz-Pintado que, a propuesta suya, le fue dedicado en los Jardines de la Glorieta en Valencia.

Los jóvenes artistas que se formaban a mediados del siglo XIX en las academias de bellas artes aspiraban a ser beneficiados con alguna pensión de estancia en el extranjero. Los más aventajados miraban como meta ideal la estancia en Roma. Allí llegó Joaquín Agrasot con apenas veinticuatro años y permaneció vinculado a la Ciudad Eterna, yendo y viniendo, mas de diez años. Su obra es por ello en gran parte romana, pero también se interesa por los temas que en esos momentos están imponiendo las Academias de San Fernando y de San Carlos. Realiza cuadros históricos, pero sobre todo obtiene gran éxito con los temas costumbristas. Al igual que la fotografía del momento, plasma con gran detalle y profusión de figuras, variadas escenas de la vida cotidiana en el campo, lugares de trabajo y tipos pintorescos. Lo hizo durante su estancia en Roma, pero también en sus últimos años valencianos en que desarrolla una pintura regionalista de gran calidad.

Se cumplen ahora cien años de la muerte del pintor oriolano que ocupó un lugar destacado en la segunda mitad del XIX. Su obra está repartida entre Italia y España, como ocurre con otros artistas que fueron pensionados a Roma y permanecieron allí varios años. No hay un museo que recoja, exponga y estudie estos nombres, que hoy son tan poco conocidos. El de Agrasot es uno de ellos, pero su obra y los documentos que debemos recuperar, están en lugares, colecciones, museos y archivos muy dispersos. El centenario que se cumple es buen momento para que se le rindan los homenajes de su ciudad natal, pero ninguno sería mejor que el de programar, con el rigor que el estudio merece, la recopilación de sus datos biográficos y profesionales, así como la de su obra completa en un extenso catálogo.

José María Luzón Nogué
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

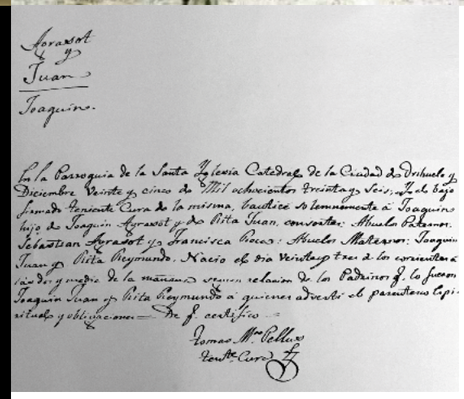
AGRASOT EN SUS ENTORNOS

13 De la Orihuela episcopal a la Valencia capital regional
15 De su paso por la Real Academia de San Carlos
19 La Roma de Fortuny y la gran pléyade española
25 De la búsqueda de las medallas al encuentro del amor
31 De su regreso a Roma a sus pasos por Granada, París y Londres
37 De una boda y un entierro
41 Entre el taller y las huertas
51 Académico y profesor interino en San Carlos
54 El regreso del héroe sencillo y cansado
55 Morir pintando
57 CATÁLOGO
145 Bibliografía

Agrasot en sus entornos

Pedro Nuño de la Rosa

Colegio Diocesano Santo Domingo. Orihuela.



Calle La Mancebería.

Partida de bautismo de Joaquín Agrasot y Juan
Libro nº4, folio 117 vuelto.
Archivo Parroquial Iglesia de El Salvador.
S. I. Catedral de Orihuela.

De la Orihuela episcopal a la Valencia capital regional

El día 23 de diciembre de 1836, nació, en la calle *La Mancebería* nº 3 de Orihuela, Joaquín Agrasot y Juan, hijo de los pasteleros Joaquín Agrasot y Roca, natural de Játiva, y de la oriolana Rita Juan y Raymundo. Un par de días después, coincidiendo con el día de Navidad, fue bautizado en la Parroquia del Salvador, todavía única Santa Iglesia Catedral del Arzobispado. Aunque se tiene constancia que el matrimonio tuvo siete hijos, tan sólo sobrevivieron cinco de ellos, Federico, Enrique, María Monserrate, José Heliodoro y el propio Joaquín.

Poco se conoce de la infancia de Joaquín Agrasot. De hecho, ni siquiera él, inquirido a tales fines por la prensa local con ocasión de la inauguración de una calle con su nombre en el año 1908, aporta de sí unos pocos antecedentes y el sentimiento de amor que profesa por su pueblo y sus gentes. Sin embargo, cabe suponer que el oficio de la repostería al que sus ascendientes maternos llevaban generaciones dedicándose, debió resultar una embrionaria influencia, habida cuenta que, en dicho oficio, era común, aunque de una manera rudimentaria, el uso de plantillas y dibujos para elaborar sus confites. Así mismo, proviniendo la cuna de su padre de agricultores y labriegos, no cuesta creer que éste le aportase un gran amor por el campo, el cual se manifiesta en la tendencia temática de su obra por los cuadros costumbristas valencianos.

Pese a que en la España de aquella época, se padecía un analfabetismo que alcanzaba a un ochenta por ciento de la población, los padres del pintor lograron, no sólo que cursase los estudios de segunda enseñanza, sino que, dadas las evidentes dotes del joven Joaquín para el dibujo, consiguiese a continuación, ingresar en la escuela de Bellas Artes de don Nicolás Dodero, cuya Academia se ubicaba en el Colegio de Santo Domingo, institución que, habiendo sido Universidad hasta fechas recientes, debido a la desamortización de Mendizábal, había degradado a mero edificio académico, para otros y distintos usos docentes.

En dichos inicios, Agrasot tuvo la oportunidad de estudiar a grandes artistas, cuyas obras se encontraban diseminadas por aquella Orihuela sacra y nobiliaria:

La tentación de Santo Tomás. Velázquez.
Museo Diocesano de Arte Sacro. Orihuela.

Jerónimo Jacinto de Espinosa, Sánchez Coello, Matías Stommer, Fray Antonio de Villlanueva e incluso a Vicente López, figura señera del neoclasicismo, cuyas temáticas, en una ciudad colmada de iglesias y conventos, orbitaba alrededor de la hagiografía católica. No obstante, entre todas ellas, debió causar especial impresión en el pintor *La Tentación de Santo Tomás de Aquino*, una mayúscula obra del barroco -hoy correctamente atribuida a Diego Velázquez (1599 - 1660)-, cuya autoría todavía oscilaba entre Nicolás de Villacis y Alonso Cano, y que, curiosamente, se conservaba aún colgada de una de las paredes del propio Colegio Santo Domingo, lo cual induce a imaginar que permitiese a Joaquín Agrasot estudiarla con la necesaria minuciosidad y atención.

De aquella primera época, se conservan *El Calvario* y *La Inmaculada*, lienzos que si bien delatan una factura todavía inexperta, no por ello esconden evidentes síntomas de haber sido ejecutadas por un adolescente con una clara propensión y dotes para el oficio de pintor.

No obstante, Antonio Sequeros (1900 - 1983), catedrático de Geografía e Historia, en su ensayo *El pintor oriolano Joaquín Agrasot* (1972), describe una serie de obras primigenias cuyos motivos se centraban tanto en parajes de su pueblo natal como en las fértiles vegas y lugares próximos por donde trascurre el río Segura, en los cuales comienzan ya a aparecer sus icónicos labriegos, pastores y demás gente del campo con quienes este retratista de intrahistorias siempre tuvo una afinidad entrañable. Afirma Sequeros haber visto esos dibujos y apuntes, siendo la fuente de su estudio –que culminó en una voluminosa tesis dirigida por el reconocido historiador de Arte, Lafuente Ferrari- Ricardo Agrasot, único hijo del pintor.

Roma

Autorretrato. Vicente López. Real Academia de BB. AA. de San Fernando. Madrid.

De su paso por la Real Academia de San Carlos

En el año 1857, Joaquín Agrasot se traslada a Valencia, donde inicia sus estudios superiores en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, recientemente ubicada en los claustros interiores del Convento del Carmen Calzado, cuyo edificio acogía a su vez a la Escuela y el Museo. Cabe destacar que esta prolongación de su enseñanza fue posible gracias al apoyo y nuevo sacrificio económico de sus padres, grandes baluartes de su carrera antes y después de esta etapa.

Allí se encuentra Joaquín con una ciudad en plena trasformación, mucho más cosmopolita, la cual diseña ya, incluso, sus planes de *ensanche*. Y es que el reinado de Isabel II había constituido una etapa de relativa estabilidad y de crecimiento para la capital del Turia. El Ayuntamiento, como el país en su conjunto, estaba en manos de una burguesía moderada, cuya consolidación de su poder e influencia, sin duda, se había fraguado al amparo de la desamortización y la prestación de servicios a la comunidad. Puede afirmarse que si algo caracteriza este periodo valenciano, es su recuperado dinamismo de la economía, a buen seguro provocado por las numerosas innovaciones que se introdujeron en la agricultura, la industria y el sector financiero. En definitiva, Valencia había dado un salto cualitativo hacia la modernidad, mejorando sustancialmente las infraestructuras y los servicios, llevándose a cabo proyectos, como el del puerto, largo tiempo demandados.

En lo que se refiere al campo artístico, la pintura valenciana gravitaba sobre el denominado *Academicismo Pictórico*, una tendencia que, si bien inicialmente había sido fiel al clasicismo barroco del setabense José de Ribera –más conocido como *Lo Spagnoletto* en Italia–, experimentaba ahora una evolución a caballo entre el *tenebrismo* beneficiario de Caravaggio y el *naturalismo luminoso*. No obstante, en los círculos académicos dominaba un neoclasicismo influenciado desde Madrid a través de pintores como Vicente López que, aunque nacidos y formados en Valencia, habían continuado sus carreras y proyecciones personales en la capital del Reino, lugar donde se consolidaban las famas de ámbito nacional.

Autorretrato. Sorolla. Museo Sorolla.

Sin embargo, no es éste un momento fácil para la Academia de Bellas Artes de San Carlos, dedicada casi por entero a batallar en dos frentes: por una parte, la complicada preservación de su autonomía respecto de las Reales Academias de Historia y nobles artes de San Fernando y, por otra, conseguir el definitivo desmantelamiento del sistema gremial en el campo de las bellas artes.

El gobierno liberal, en contrapartida al carlismo periférico, ansiaba limitar las funciones de control que ésta venía ejerciendo sobre el Museo provincial de pinturas de Valencia. De hecho, coincidiendo con la llegada del pintor oriolano, son absorbidas la Comisión Central de monumentos históricos y artísticos y las Comisiones Provinciales –ambas hasta entonces dependientes de San Carlos-, estableciéndose que pasasen a estar compuestas por corresponsales designados por la Academia de San Fernando, medida ésta que se hizo efectiva en el año 1859 con la aprobación del reglamento. Obviamente, esta tendencia centralista del gobierno supuso gran preocupación en la mentalidad burguesa valenciana, pues se temía que parte de sus mejores cuadros, especialmente las pinturas de los retablos anteriores al siglo XV, dada su rareza y calidad artística, pudieran pasar a los museos nacionales. Hasta entonces, estas instituciones habían gozado siempre de absoluta libertad, creando sus juntas de gobierno y comisiones, nombrando cargos y administrando sus fondos, lo que supuso que esta pretendida pérdida de autonomía en la gestión del patrimonio local y la tendencia centralizadora del Estado, fueran entendidas por la intelectualidad burguesa valenciana como un intento de expolio por parte de Madrid de lo que era considerado como propio: el legado artístico e histórico que para la ideología burguesa conformaba parte de su ideario *renaixentista*.

El pintor Juan Peyró. Agrasot. Colección particular.

Por todo ello, pese a contar con el apoyo de su patrono el Ayuntamiento de Valencia y de la Diputación Provincial, tanto en lo político como en lo económico, lo cual, si bien le permitió continuar con su función didáctica –experimentando incluso un notorio crecimiento en las cifras del alumnado–, no consiguió evitar que, finalmente, el Museo dejase de estar bajo su cuidado y dirección, sustituyéndose definitivamente la antigua comisión por una conformada bajo la exclusiva designa de San Fernando.

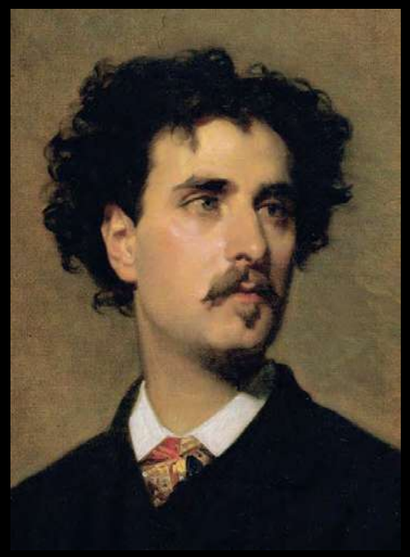
No obstante, tales turbulencias no impidieron que fuese, precisamente en estos años, cuando coincidiera en la Academia una generación de estudiantes –entre los que se encuentra el propio Joaquín- que, además de provocar gran eco en el panorama plástico del momento, terminarían por conformar para la Historia la nómina de artistas del denominado *"nuevo siglo de oro de la pintura valenciana":* Francisco Domingo Marqués, Bernardo Ferrándiz Bádenes, Antonio Muñoz Degrain y más tarde, Salvador Martínez Cubells, Juan Peyró Urrea, Ignacio Pinazo Camarlench, Emilio Sala Francés, José Benlliure Gil o Joaquín Sorolla Bastida. Todos ellos, con su particular forma de pintar y una desaforada obsesión común por capturar efectos lumínicos, constituirán una escuela coherente y bien definida,

cuya contribución, en palabras del crítico Don Francisco María Tubino (1833 - 1888), supuso "*el renacimiento de la pintura española*", en consideración a la decisiva renovación que supuso para las artes pictóricas decimonónicas.

Siendo cierto que la mayor parte de ellos se servirá de grandes lienzos para participar en los concursos y exposiciones nacionales de su época, es al recurrir a formatos de menor tamaño cuando realmente consiguen captar esa inmediatez luminosa que los define, instantáneas del momento ejecutadas de un modo aparentemente arrebatado, a pincelada rápida, conjuntos de manchas de color que, en ocasiones, proporcionan a sus obras un aspecto abocetado o aparentemente inconcluso. De hecho, su estilo ha llegado a ser definido popularmente como *escuela impresionista valenciana*, lo cual, tratándose de un movimiento absolutamente ajeno a los planteamientos filosóficos del impresionismo, no sería tan acertado como calificarlos de luministas, plenaritas o instantistas.

Francisco Martínez Yago, pintado por su hijo Salvador Martínez Cubells. 1857.
© Madrid, Museo del Prado. .

Durante estos años, Agrasot estudia Aritmética, Dibujo, Perspectiva o Teoría e Historia del Arte, recibiendo clases de destacados académicos tales como el dibujante y paisajista Luis Téllez, el precoz catedrático Salustiano Asenjo o el pintor colorista alcoyano Placido Francés y Pascual. Pero entre todos ellos, destaca la figura del pionero restaurador religioso Francisco Martínez Yago, profesor y conserje de la Academia –toda vez que padre y abuelo de la saga Martínez Cubells–, de quien terminó siendo Joaquín discípulo predilecto. Será bajo su influencia y tutelaje que el oriolano, con tan sólo veinticuatro años, participase con seis lienzos en la Exposición Agrícola, Industrial y Artística (octubre, 1860) organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País, donde obtuvo una medalla de bronce que, a buen seguro, sirvió de aliento para que continuase con sus estudios en la Academia, terminando la carrera un año después. De todos ellos, se conoce el que lleva por título *El sacrificio de Isaac* que se conserva en el Museo de Arte Sacro de Orihuela, *La educación de la Virgen*, *D. Juan Alfonso de Alburquerque, obispo de Córdoba*, *La Sacra Familia* y dos paisajes, cuyo destino, lamentablemente, se desconoce.



Retrato de Mariano Fortuny.
Federico de Madrazo.
Reproducción fotográfica: Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.

La Roma de Fortuny y la gran pléyade española

En el siglo XIX, viajar a Roma era un destino obligado para cualquier artista, único modo de conocer –y verdaderamente interiorizar– las obras de los grandes maestros del Renacimiento y del Barroco y, por supuesto, también los de una antigüedad clásica siempre eterna. Es por ello comprensible que, pese a no contar con otra ayuda económica que la perennemente proporcionada por sus padres –aunque en esta ocasión discretamente aumentada por medio del patrocinio del vinicultor don Antonio Sánchez Almodóvar–, el joven Joaquín no dudase en marchar allí, apenas hubo finalizado sus estudios en la Academia.

Café Greco.

Corría el año 1861 y la ciudad que se encontró Agrasot era bien distinta a la que conocemos hoy. Aunque el trazado medieval y el renacentista todavía permanecían intactos, no sucedía igual con el Foro, el Capitolio o el Coliseo, los cuales, no limitándose a guardar para sí su actual aspecto de ruina desmemoriada, componían una triste mezcolanza de arcos rotos y muros derruidos, carcomidos por la maleza, donde a las vacas se le permitía pastar a sus anchas.

Una Roma donde artistas, músicos y escritores de todas las nacionalidades con tendencia a reunirse alrededor de la plaza del Popolo, y nuclearmente en el célebre Café Greco, en la vía Condotti, del cual Pedro Antonio Ruiz de Alarcón, en su obra De Madrid a Nápoles -1861-, describiría diciendo: "allí tienen una sala particular los españoles; allí he encontrado a mi antiguo amigo el escultor Vilches; al pintor de batallas Fortuny..., a Palmaroli, pensionado por los reyes de España, y que pinta un cuadro de devoción que se elogia mucho (…) a Marcial, a Francés, a Rosales, y a otros cuyos nombres no recuerdo".

Roma. Siglo XIX

Acuarela. Fortuny. Colección Pedrera-Martínez. Orihuela.

Efectivamente, Joaquín coincide allí con Alejo Vera, Luis Álvarez, Dióscoro de la Puebla, el palentino Casado del Alisal –en su momento rencoroso enemigo de Agrasot–, Jerónimo Suñol o los recién mencionados Vicente Palmaroli y Eduardo Rosales. Así mismo, cabe destacar el papel que jugaría a favor del oriolano el pintor Bernardo Ferrándiz Badenes, quien, habiendo sido compañero suyo en la Academia de San Carlos, actuó para él de cicerone, introduciéndolo en aquel universo artístico en pleno ambiente nazareno, y llevándole a entablar una profunda amistad –que se prolongaría el resto de sus vidas– con el pintor catalán Mariano Fortuny i Marsal, a la postre, personaje de mayor influencia en la suerte, artística y personal, de Agrasot. Junto a él, y en compañía del gerundense Tomás Moragas, compartiría hospedaje en el segundo piso del número veinticinco de la Vía Dei Genovesi.

"Llegó a la Ciudad Eterna en las postrimerías del poder papal, y en ella conoció a Mariano Fortuny" –leemos en un texto del escritor José Doménech, publicado en una revista madrileña de comienzos de siglo, añadiendo de seguido –"*El temperamento artístico de Fortuny, enérgico y de una tenacidad sin límites, era un gran apoyo para que no flaquearan un solo momento los estímulos juveniles de Agrasot*".

Es de reseñar que Fortuny vivía al margen de aquel influjo nostálgico que provocaba Roma. De hecho, tal y como nos recuerda Alessandro Sagramora, la impresión que el pintor había tenido, apenas llegó a la ciudad, era que se trataba de *"un vasto cementerio visitado por extranjeros"*. Esta mentalidad del genio de Reus, contraria a los influjos de lo común, caló profundamente en un Joaquín, todavía tierno en su estilo, a la vez que lo empujó, en compañía sus dos célebres amigos, a huir de las corrientes artísticas que circulaban por la ciudad: el academicismo y los temas de la Antigüedad, el verismo, la pintura histórica, el romanticismo... Y, cómo no, también de esa tendencia de estudiantes y pensionados por copiar cuadros de pintores famosos.

En su lugar, prefirieron acudir a la Academia Giggi Talaraci –tantas veces, mal citada Gigi o Chigi-, en la Vía Margutta, donde estudiaron el natural, pretendiendo imprimir a sus composiciones algo distinto: Vida. Un concepto imposible de descubrir en aquellas obras, amaneradas y convencionales, de los artistas de la primera mitad del siglo, salvedad hecha de contadísimas excepciones. Y es allí, frente aquellos cuerpos desnudos –de cualquier género y edad- donde Agrasot consigue encontrar la denominada "*verdad pintada*", esto es, la búsqueda sincera de la exactitud del modelo, supeditada ésta a la impronta y ejecución de su genio.

Todavía es época de penurias, aunque nos parece excesivo lo trascrito por el mentado biógrafo Antonio Sequeros, cuando haciéndose eco de lo que le cuenta el único hijo del pintor, Ricardo Agrasot, –que los dos pintores compartían un par de zapatos cuyo uso reservaban para visitar a marchantes o pudientes notorios–, aun siendo fuente fiable, quizás quiso exaltar la tópica despreocupación romántica de los artistas. Lo que sí resulta ciertamente seguro es que compartieron taller, y muchas salidas, incluso nocturnas, para esbozar del natural sus apuntes y pruebas de color, que luego trasladarían al cuadro. Como Agrasot confiesa en su correspondencia, Fortuny era capaz de captar todo cuando tuviera delante y sin mirar al papel.

Y como quiera que el arte y el hambre acostumbran a compartir camino, no es de extrañar que la mayor parte de los pintores de la época, se rindiesen al gusto de una burguesía ávida por colgar de sus paredes decorativos "*Casacones*" similares a los que, desde París, venían practicando pintores como Meissonier. Se trataba de lienzos donde el artista capturaba un espacio y un tiempo *ideales* para aquella clientela venida de *menos a más*, ansiosa por suplantar ese marchamo y prestigio que, el linaje y la historia, otorgaba a los nobles a los cuales acababan de desbancar. Por ello, si bien poseer pinturas antiguas hubiera representado su ideal, cuanto menos sí necesitaban obtener reconstrucciones imaginarias de ese *entonces* nunca sucedido, ilusorias conexiones con el pasado, la posibilidad de recrear, como propios, ambientes lujosos y escenas falsamente históricas…

No es de extrañar, por tanto, que ambos cediesen ante la incipiente demanda y comenzasen a pintar este tipo de cuadros, recurriendo, sin embargo, al pequeño y mediano formato –*el denominado quadretto*–, pues consideraban que así resultarían más comerciales. Esto último, si bien resultó ser cierto en cuanto a su aceptación popular, produjo un gran malestar entre los demás pintores, incluido gran parte de su propio círculo de amigos, llegando en algunos casos a apenas saludarse. Y, aunque este dato pueda llamar la atención, tiene su razón de ser, según nos explica Martín Rico: "*En aquella época casi todos los pintores que había en Roma se dedicaban a la pintura histórica o religiosa, la gran pintura, la oficial, y no podía gustarles la pequeña pintura de género; creían que para pintar pequeño no había más que tomar telas pequeñas, no iba más allá su criterio*".

Sin embargo, poco debieron importarle estos menosprecios al genio catalán, pues aún dará una nueva vuelta de tuerca al género, definitiva para ser encumbrado a lo más alto de un mercado –todavía embrionario-, que muy pronto lo haría rico: mientras los demás imitaban las temáticas parisinas,

José Villegas Cordero.
Colección Pedrera-Martínez. Orihuela.

José Benlliure Gil.
Colección Pedrera-Martínez. Orihuela.

Ramón Tusquets.
Colección Pedrera-Martínez. Orihuela.

Fortuny prefiere *adaptarlas*. De esta manera, donde se pintan Mosqueteros sacados de las novelas de Dumas, él los convierte en tercios de Flandes; los casacones del siglo XVIII, en él fueron de inspiración goyesca; los temas orientalistas, los transformó en nazarís… Y tal fue su éxito que, hasta pintores franceses en Roma como Regnault y Clairin, hicieron *tablautins* de temática española…

Y es que, si bien muchos de los pintores continuaron fieles a las corrientes oficiales –pintando grandes cuadros de temática antigua–, otros tantos estaban en la órbita de Fortuny, del *quadretto* de exitosa venta, como fueran los casos, ya no sólo de José Tapiró, Ramón Tusquets o Joaquín Agrasot –siempre todos *a rueda* del de Reus–, sino también de los italianos como Attile Simonetti, Cesare Biseo o Ettore Forti, por citar algunos. Sobre ellos escribiría Federico Zandomeneghi: *"Roma esperaba la llegada de Fortuny, y el día en que el artista empezó a ser conocido y a vender sus cuadros a precios fabulosos, se vieron salir de todas las esquinas de la gran ciudad a jóvenes que, tomando la paleta como si fueran las tijeras de un sastre, imitaron servilmente al pintor afortunado y llegaron a la fama del maestro pintor por las tarifas de sus ventas en menos tiempo que el que les hubiera sido necesario para aprender los elementos del arte."*

En definitiva, el debate entre la *verdadera* pintura, ésa cuya representación abanderaban pintores como Bernardo Celentano y Giovanni Costa, y la de *moda* de Fortuny y su círculo, estaba servido.

Así mismo, resulta reseñable, que fuese durante aquella primera etapa de su amistad, cuando Mariano lo retratase a Joaquín, al menos, en cuatro ocasiones:

El primero de ellos, ejecutado sobre un pequeño lienzo (28 x 22 cm), sostiene el cuerpo entero del oriolano, enfundado con una levita y tocado con un elegante sombrero, manifestando una actitud altiva. En su ángulo inferior izquierdo, puede leerse "*Al Amic Agrasot/Fortuny Roma 1864*". Esta obra se conserva en Barcelona, en una colección privada.

Su siguiente retrato, de similares dimensiones (31× 24,5 cm) plasma a Joaquín en su estudio, con pose disciplinante. Está apoyado sobre la pared que sirve de fondo al cuadro, sosteniendo una calavera en su mano izquierda, –seguramente queriendo simbolizar la precariedad de las cosas –la vanitas–, en contraste con la sublimación del arte– y nuevamente tocándose, en esta ocasión con una enorme chapela roja carlista. Se observa la presencia de una mesa con diversos envases de porcelana y vidrio, una silla con papeles y una chimenea. Destaca el foco de luz que inunda el estudio, resaltando las tonalidades empleadas, acentuándose los contrastes entre el rojo y el negro, punto culminante de la escena. Pese a las rápidas pinceladas, no se omite el gran detallismo en la composición, destacando el potente dibujo que siempre exhibiría el maestro de Reus, otorgándole a su amigo Joaquín gran viveza y expresividad. Tanto fue así que Agrasot agradeció profundamente a Fortuny la elaboración de este retrato, considerándolo una de las obras maestras de su colección, la cual puede ser admirada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, institución a la que le fue donada en el año 1915 por un sobrino del escultor Jerónimo Suñol Pujol. De hecho, y como dato, cabe reseñar que no fuera hasta 1945 que se reconociese que el figurante fuera Agrasot, catalogándose, hasta entonces, como un retrato realizado por el catalán al citado escultor.

Un tercero, vestido de Arlequín, también en colección privada al igual que un cuarto descubierto recientemente, donde supuestamente el retratado es un Joaquín Agrasot de cara sonriente, ataviado con capa española, que no llega a medio cuerpo.

Reproducción fotográfica: Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.

Lavandera de la Scarpa.
Agrasot. 1864.
© Madrid, Museo del Prado..

De la búsqueda de las medallas al encuentro del amor

Es éste un tiempo en que el pintor oriolano envía desde Roma a España parte de su obra a diversas exposiciones, tanto de índole nacional como provincial. Fruto de ello, es la obtención de la tercera medalla en la Exposición Nacional de 1864 con su *Lavandera de la Scarpa*, que sería adquirida por el Estado –cuatro mil reales fue su precio-, perteneciente a la pinacoteca del Museo de Arte Moderno de Madrid, depositada en la Delegación del Gobierno en Barcelona y actualmente en el madrileño Museo del Prado.

Sobre el lienzo se representa a una joven lavandera de la Scarpa, población cercana a Roma, situada en una de las riberas del río Teverone, vestida con el atuendo propio de las campesinas romanas, mientras cuelga la ropa de la empalizada de un corral. Si bien pueda ser cierto que su postura contenga cierta retórica académica, también lo es que Joaquín consigue definir sus formas de manera rotunda, fundamentadas en la solidez de su dibujo, en tanto concede una presencia igualmente contundente a la modelo, subrayando su volumen con trazos de enorme precisión y gran detalle en su indumentaria y adornos. Pero donde alcanza el súmmum la obra es en la desenvoltura con la que Agrasot solventa el entorno escenográfico, consiguiendo efectos de una riqueza y jugosidad pictóricas especialmente atractivas para el espectador, donde destacan el grupo de las gallinas, resueltas con enorme brío y audacia técnica…

La pintura fue considerada por el crítico Bernardino de Pantorba como un "*buen trozo -de pintura- aunque duro*", siendo en efecto, una obra claramente representativa de los años romanos del oriolano, en los que todavía su técnica, de empaste denso, estaba sujeta a un dibujo preciso que modelaba las figuras con demasiada corporeidad, sin la desenvoltura de su obra posterior. Aun así, cabe reseñar que ya se manifiesta la rica textura pictórica tan característica en la obra de Joaquín, decididamente inmerso en esa especie de *realismo renovador* propugnado por el círculo de pintores españoles residentes en la Roma de aquellos años. Si bien, en este caso, Agrasot, que contaba con sólo veintiséis años cuando pinta este lienzo, todavía muestra cierta timidez en su formato, no consiguiendo más alto galardón en la citada exposición al sospecharse por parte del jurado que las gallinas habían sido ejecutadas por el pincel de su amigo Fortuny…

Ello puede que encuentre su explicación, precisamente, en ese sentido, tantas veces rocambolesco y populista, que acompaña a los críticos igual que una segunda piel. Como si esa incapacidad para ejecutar aquello que los pinceles del oriolano sí lograban, precisamente, les obligara a valerse de las palabras –aunque éstas no sirvieran más que para sostener infamias– con el fin de desacreditar, ya no sólo a Agrasot, sino a tantos otros que vivieron –y convivieron– bajo el influjo del genio de Reus…

Quizás por esa misma razón, al resultar tan sumamente torpe el intento, fuera que Joaquín insistiera, a partir de entonces, en el asunto *gallináceo*, en un sempiterno empeño de demostrarlo suyo, reproduciéndolo en otros de sus lienzos a la menor ocasión.

Así mismo, estando claro que Agrasot no piensa dejarse arredrar por la adversidad crítica, y es más, animado por su reciente medalla, vuelve a presentarse al año siguiente al certamen nacional con dos obras: *Una escena rural en los Estados Pontificios* y *Las dos amigas*, resultando éste quizás, a la postre, su cuadro más famoso.

Sobre el lienzo muestran que han madurado las formulaciones anteriores, tanto por la amable elegancia de la composición, sugerida y amparada en su argumento pastoril, como en la vivacidad fresca y jugosa con que está representada esa pequeña cabritilla que acompaña el sueño de la pastorcilla y, sobre todo, convive la pujante intención realista con la que Agrasot resuelve el paisaje de pradera en que se integran las figuras. Es innegable que nuevamente puede verse en su obra el influjo de Fortuny, pero en modo alguno en la línea con la que la crítica optó, nuevamente, por desacreditarle.

De hecho, la más conocida de tales difamaciones fue la publicada, sin comedimiento alguno, en el *Periódico satírico-político*, Gil Blas, del 14 de febrero de 1867, dentro de un artículo titulado Exposición de Bellas Artes:

"*La luz debe repartirse gratis en el estudio del señor Fortuny: tan de sobra la tiene el joven maestro catalán. Si lo dudáis volver los ojos a Las dos amigas, que en la pared de enfrente nos presenta el Sr. Agrasot… tocando casi del mismo modo la yerba, los ropajes, el pelo de la cabra y las carnes de la niña. Por fortuna el Sr. Agrasot trabaja en buena escuela, y quien tanta cosa le ha enseñado con su ejemplo, también le enseñará cómo se expresa con el toque la diferencia de textura que hay entre la epidermis de un niño y la piel de un rumiante. La fontana de Julio III, es un cuadro precioso, y la burra que en ella bebe puede llevar en el anca la marca de Fortuny…*

Pero ¿por qué no ha de encerrarse jamás un artista en los límites naturales de su talento? ¿Por qué, frente a estas dos muestras acabadas en su género, nos presenta el señor Agrasot aquel Josué de circo olímpico, haciendo equilibrios académicos sobre una jaca educada por Ciniselli?"

Y es que, lo injusto de tamañas afirmaciones cabe encontrarlo en que, realmente, lejos de suscitar Fortuny en Agrasot una imitación superficial de su estilo exquisitamente virtuoso y decorativo, lo que sí despertó en el joven pintor oriolano fue el deseo de mostrar, a través de esta obra, una auténtica asimilación personal, por ello sugerente, del estilo romano de la primera madurez de Fortuny, cosa ésta bien diferente a la difamación recién reproducida. Es más, a la influencia de Fortuny, responde Joaquín con una extraordinaria desenvoltura sujeta, sin embargo, a la disciplina de un dibujo preciso, elaborado todo ello con una agudísima observación del natural y de los infinitos matices de luz y color que el sol provoca sobre las figuras y el paisaje.

Las dos amigas.
Agrasot. 1866.
© Madrid, Museo del Prado.

Será por ello, que el propio Mariano Fortuny, a través de una carta remitida a Agrasot, no tuviera reparo en desmentir el injusto disparate, escribiendo:

"*Roma, febrero 1867.*

Mi querido Joaquín: Hoy he sabido lo que dice el periódico Gil Blas con referencia a tus cuadros y que él llama de mi escuela; según dicen habla de ti muy injustamente. Esto me repugna mucho, hasta el punto de estar dispuesto a responder a dicho periódico como se merece. ¿Es posible que en España la crítica se haga así? Muy injustos son con nosotros. Por supuesto que veo en ello el móvil de algún artista de los que se venden por amigos ¡Quien te había de decir que mi amistad había de ser interpretada tan equívocamente, hasta el punto de ver en tus cuadros mi mano! Ten valor y no dudes que con tus obras harás saltar a los que tan ligeramente te juzgan, y pruébales con nuevos adelantos que tu pintura es tuya, toda tuya; que de mí no has recibido más que el parecer de un amigo, jamás como maestro. No me importa que la presente la lean tus amigos y enemigos. Para mí es un deber el salvar la reputación de un amigo que aprecio, y el estar callado en semejante caso sería apoyar lo que dicen y hacerme un mérito que no merezco. Que sepan pues, no me debes nada, más que la franca y sincera amistad de tu amigo que te aprecia. Fortuny. Escríbeme".

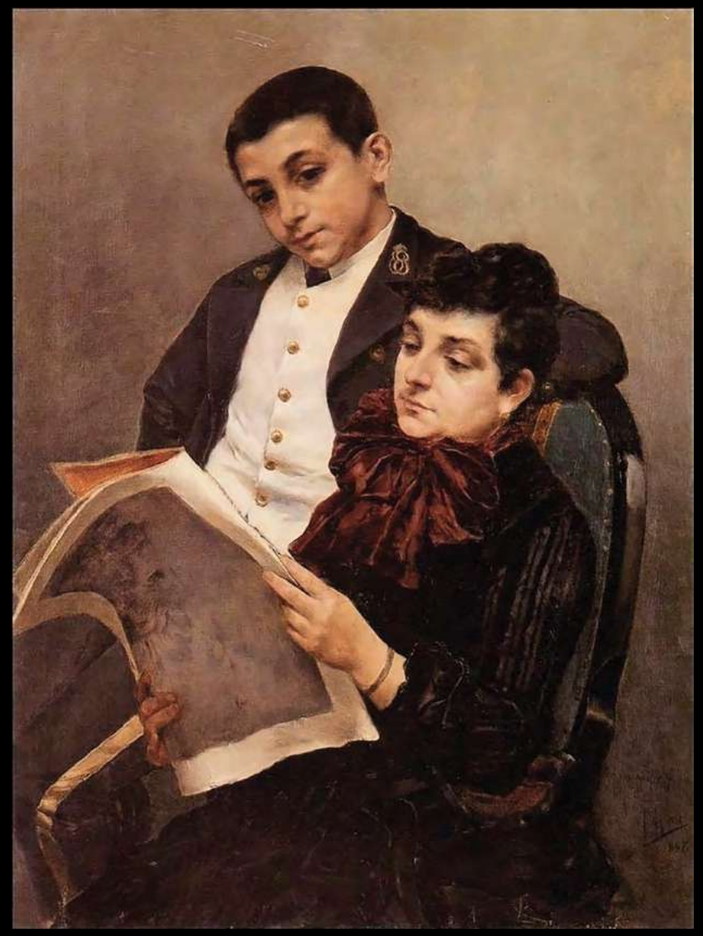
Medalla de Filadelfia

Pese a todo ello, obtuvo segunda medalla del Certamen Nacional, siendo casi una década después, también premiado en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876. Hoy puede disfrutarse en el Museo del Prado en Madrid.

Sea como fuere, consecuencia de su presencia en la Exposición Nacional de Bellas Artes de aquel año, Agrasot regresa a España e inicia una serie de viajes por diversas capitales, en compañía, entre otros amigos y condiscípulos, de Antonio Muñoz Degrain y Francisco Domingo, con quienes participó en la Primera Exposición Regional de Valencia donde, según Llorens Barber, consigue una medalla de oro. Es muy probable que el reencuentro con estos amigos con ocasión de esta muestra, explique una fotografía de Agrasot y Domingo Marqués, en el estudio de Antonio García Peris, en la que ambos aparecen de pie, tocados con sombrero y estrechándose la mano.

Así, entre las obras más destacadas de este breve periplo por la geografía nacional, cabe mencionar la obra *Retrato del amigo Francisco*, fechada en Madrid en 1867, donde se muestra el busto, enchaquetado y con corbata de lazo rosa, del referido Francisco Domingo Marqués, condiscípulo de Joaquín en la Real Academia de Bellas de San Carlos.

Y es, curiosamente, a lo largo de aquel viaje cuando Agrasot, que aprovecha también para regresar a Orihuela a fin de visitar a familiares y amigos conoce en Alicante a María Leandra Zaragoza Cubero –por todos conocida como Emma–, catorce años menor que él e hija de un próspero comerciante ilicitano, Bartolomé Zaragoza, y de su mujer Micaela, de la cual se enamora perdidamente, iniciando una relación que ambos sostendrán sobre un intenso carteo, durante varios años.



Esposa e hijo del pintor.
Agrasot.
Museo de Bellas Artes de Valencia.

El joven Baco.
Agrasot.
Museo de Bellas Artes de Valencia.

Matrimonio Agrasot.

De su regreso a Roma a sus pasos por Granada, París y Londres

En el año 1863, la Excelentísima Diputación Provincial de Alicante, no tiene otro remedio que atender ciertos aspectos culturales y artísticos que venían fraguándose con fuerza desde Madrid: en la capital habían comenzado a otorgarse ayudas o becas –las denominadas pensiones– a sus artistas, con el fin de que estos pudiesen ampliar sus estudios en el extranjero. Lógicamente, las Diputaciones Provinciales no tuvieron otra que sumarse y apoyar, también, la creación artística local mediante la concesión de pensiones similares, ya no sólo para que sus pintores pudiesen ampliar sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, sino también en los grandes centros del arte mundial: Roma y París. De hecho, entre Valencia y Alicante, apenas mediaron unos días en la creación de sus pensiones y respectivas dotaciones: si en la actual capital de la Comunidad esto sucedió el tres de febrero de 1863, sólo hubo que esperar hasta el dos de marzo de ese mismo año para que la Diputación Alicantina otorgase su primera ayuda, en este caso, a Francisco Bushell y Laussat, a quien le siguieron pintores como Lorenzo Casanova, Cabrera y Bañuls, entre otros. Sin embargo, no fue hasta octubre del año 1868, recién vivido el proceso de la *septembrina* que ésta le fuese concedida a Agrasot, a solicitud del propio pintor, tal y como se refleja en el libro de Actas de la Diputación de aquel mismo mes:

"*Leída una instancia de D. Joaquín Agrasot, vecino de Orihuela, en solicitud de que se le pensione con el fin de pasar al extranjero a estudiar y perfeccionarse en el arte de la pintura, y después de apoyarla convenientemente... reconociendo los méritos del interesado, acordó –la Diputación– concederle una pensión de 1.200 escudos anuales, a la cual disfrutará por espacio de cuatro años... haciéndose para ello la oportuna transferencia*".

Nuevamente en Roma, Agrasot insiste en concursar en todo certamen posible, no dejándose vencer por la crítica ni porque fuera bien sabido que, por lo general, los premios solían recaer sobre aquellas obras que se constreñían a un academicismo riguroso del que él nunca fue afín. De hecho, en sus participaciones, rara es la ocasión en la que probase con temáticas conmemorativas de hitos remotos o ajustando su composición al tamaño del lienzo esperado. En su lugar, Joaquín prefería componer estructuras pictóricas en las que se plasmasen otra clase de imágenes bien distintas, interiorizadas, más propias, en las antípodas de la metáfora e inventiva que rezumaban los cuadros históricos.

Es en este momento cuando Joaquín ejecuta dos de sus mejores anatomías, merecedoras aquí, cuanto menos, de una sucinta reseña:

Baco Joven (1870), que se puede admirar en el Museo de Bellas Artes de Valencia, donde su delicada captación de la anatomía encuentra máxima expresión en una silueta de espaldas que roza una feminidad sublime.

Desnudo femenino. Agrasot. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Desnudo femenino (1871), actualmente en el Museo de San Pío V, Valencia, en el que Agrasot muestra a la modelo recostada sobre un, aparentemente improvisado, lecho recubierto por una tela blanca, también en una postura de espaldas, en cierta manera evocadora de la Venus velazqueña. Se descubre en él una técnica innegablemente deudora de Fortuny, sobre todo en el modelado armónico del cuerpo y sus marcadas formas, para las que se vale de una pincelada pulida y lisa.

Sin embargo, es precisamente en el mismo año en que efectúa esta última obra, cuando Joaquín es reclamado por la corte española para que regrese a España y se instale en Madrid con el fin de pintar un nuevo retrato de Amadeo I de Saboya. De tan plausible noticia, inmediatamente se hace eco la prensa local, publicando el once de febrero del corriente: "*Artista. El conocido y aventajado pintor Sr. Agrasot, pensionado en Italia por la Diputación de esta Provincia, llegó ayer a Orihuela su pueblo natal, para pasar desde allí a Madrid con objeto de hacer el retrato de S.M. el rey con destino al salón de sesiones de la Diputación Provincial*". Casualmente –o no–, durante su estancia en Madrid, es convocado por primera vez, junto a Pascual Alegre y Antonio Gilbert, como Jurado de la Exposición Nacional de aquella temporada.

En esta obra, Agrasot demuestra haber renovado su lenguaje pictórico, consiguiendo que se convierta en una de las representaciones más realistas que se conozca del efímero monarca: un lienzo donde la elegante pose del retratado no consigue evitar que se adviertan tormentosas preocupaciones pesando sobre su rostro, e incluso, el profundo hastío que debía sentir ante la difícil situación que supiera ya demasiado próxima. De hecho, Joaquín aprovecha esa mirada ausente, apenas sostenida sobre los ojos del rey, para transmitir una distancia infinita y desinterés para con el espectador que, sin duda, refleja la falta de empatía con un país que, muy pronto, dejará de gobernar. Sin embargo, en contraposición a todo ello –y pese al carácter oficial de la obra–, el oriolano se vale de los asombros cromatismos nacidos de su paleta y ese agudizado sentido del detalle para culminar la obra, resultando ésta tan bien remunerada que, tras su entrega, le permitió hacer una pausa en su periplo romano, para instalarse en Granada, otra vez junto a su sempiterno amigo Fortuny.

Se ha referido en numerosas ocasiones que se aloja en la fonda *Los siete suelos,* un vasto establecimiento hotelero situado a los pies del recinto amurallado de la Alhambra, junto a los restos de la Puerta de los Siete Suelos, muy popular entre los artistas que visitaban Granada. De hecho, si es allí donde, en el verano de 1870, se instala el propio Fortuny junto a su esposa, Cecilia Madrazo y Garreta. Sin embargo, cuando Joaquín se aloja en Granada, lo hace en la propia residencia-taller que tenía alquilada el maestro de Reus, la Casa de Buena Vista, situada en el Campo de los Mártires, una edificación entera que disponía de una zona al aire libre, ausencia de todo vecino e increíbles vistas sobre la vega. Es allí, además, donde Agrasot tiene la oportunidad de coincidir nuevamente con Attilio Simonetti, Tomás Moragas, Manuel Ussel de Guimbarda y Malibrán, José Tapiró, Sabino Barnabé, y los excelsos cuñados de Mariano, Raimundo y Ricardo Madrazo. De hecho, en una carta de este último a su padre, se señala: "*Ya sabrás por Cecilia que esto se ha vuelto una Academia. Aquí en esta casa hay siete pintores*".

A esta breve estancia en la ciudad morisca debemos obras como *Viejo de espaldas* para el cual el oriolano se sirvió de modelo de Heredia Cortés, el cual también posaba para Martín Rebollo, Ricardo Madrazo y el propio Fortuny. Se trata de una obra admirable en la que se representa un viejo enjuto, moreno, de pelo y barba desaliñada, que Agrasot resuelve de forma un tanto académica, con gran rigor en el dibujo, y su natural riqueza cromática.

Y también el casi expresionista *Moro*, representando con descarado interés preciosista, tanto en las armas como en el atuendo, solventados ambos con excelente trazo, contrastando, de manera notable, con su rostro, apenas sugerido.

Tras su estancia en Granada, Joaquín Agrasot consigue un reconocimiento internacional que resultaba absolutamente necesario encontrar –no tanto por simple agasajo personal como por ser una cuestión íntimamente ligada a su sustento–, explicándose así sus, también breves pero muy fructíferas, estancias en Francia e Inglaterra, siendo en este último país donde entonces –y en años venideros– presentará mayor número de obras, de la mano del marchante Thomas J. Gullick –que también lo fuera de Raimundo Tusquets–, con gran aceptación de crítica y público: en 1872, con el cuadro *The Studio Shrine* en The French Gallery; en 1873, en la exposición de la New British Institution con la obra *Preparing for the bullfight*; en abril de 1875, en la French Gallery, con la obra *The Conjuror*; y en mayo en la exposición de High Class Continental Paintings de la galería Goupil londinense junto a los españoles Villegas y su íntimo amigo Fortuny; en 1877, expuso *A fête day in Granada* en la French Gallery; y en 1878, otra obra en la exposición de la galería Georges Turner de Liverpool que organizaban los marchantes Hollender y Cremetti; finalmente, en 1880, cerraría su ciclo expositivo en Inglaterra, presentando la obra *The gunsmith´s* en el museo Walker Art Gallery de Liverpool.

Recuerdos de Granada.
A. Muñoz Degrain. 1881. © Madrid, Museo del Prado.

Viejo de espaldas.
Agrasot.
Colección Pedrera-Martínez. Orihuela.

Desnudo al sol.
Fortuny.
© Madrid, Museo del Prado.

José Armet y Portanell.
Colección Pedrera-Martínez. Orihuela.

El prestidigitador. 1800.
Catálogo Joaquín Agrasot y Juan. Lorenzo Hdez. Guardiola.
Museo de Bellas Artes Gravina. MUBAG. Alicante.

De una boda y un entierro

El dieciséis de octubre de 1872, contrae finalmente matrimonio con su adorada Emma en la Parroquia Alicantina de San Nicolás de Bari, hoy Concatedral. Apenas celebrado el enlace, Joaquín desea regresar a Roma, pero la recién desposada acusa fuertes angustias que le impiden que viaje en barco, debiendo abordar la pareja, en su lugar, un tedioso viaje en trenes y diligencias a través del litoral español, francés e italiano, hasta alcanzar su destino en la céntrica Vía del Corso, en Roma.

De esta época son obras tan destacadas como *El charlatán* (1873) y *El prestidigitador* (1874).

Sucede entonces que Mariano Fortuny también acaba de regresar a la Ciudad Eterna. Y así es como la joven Emma conocerá a la mujer de Fortuny, Cecilia, forjándose entre ambas una amistad semejante a la que, desde hace más de una década, guardan para sí sus respectivos esposos. El encanto de la joven Emma subyuga a la mujer de Fortuny, Cecilia Madrazo, a la que ya conocía Agrasot desde su estancia en Granada. (Cecilia, nieta e hija de la saga Madrazo, dominadora de la pintura española, y todo cuanto concerniese a las Bellas Artes, prácticamente durante todo el siglo XIX, museos, academias, certámenes, compras por parte del Estado, etc. Es de resaltar que Federico Madrazo, siendo ya famoso y adinerado pintor internacional de la Corte madrileña, consintió en que su hija Cecilia se casara con aquel joven Fortuny de escasos recursos económicos, familia humilde y todavía por demostrarse como pintor en los grandes Salones parisinos y madrileños. Cabe aquí también señalar que Federico Madrazo siempre apoyó a Agrasot, desde sus altas e influyentes posibilidades, avalando al de Orihuela, en el que creía).

Junto con ellos, viajan a Nápoles y más tarde a Portici, pasando juntos el verano de 1874, donde el genio de Reus alquiló *Vila Arata* una extraordinaria villa frente al mar, en las faldas del Vesubio, en la cual alargaron una estancia que se suponía estival hasta bien entrado el otoño. Son recibidos por el pintor Morelli, sus alumnos e, incluso, una banda de música. Es un momento en que ambos pintores se vuelven especialmente fecundos. De hecho, Ricardo, cuñado de Mariano e inseparable de los

La señora Agrasot. Fortuny.
Colección particular. Barcelona.

Fortuny desde mediados de 1868, escribiría a su padre diciendo: "*Creo que si Mariano pudiera poner ruedas al estudio suyo de Roma, lo traería aquí con sumo gusto*". Allí colorearon, afanosos y al aire libre, bocetos –sin apenas dibujo previo– y acuarelas, que tal vez, si la enfermedad no se hubiera cruzado fatalmente en la vida del catalán, hubiera supuesto un cambio radical en sus respectivas trayectorias pictóricas, una transición hacia el trazo libre y la espátula suelta, pese a la tendencia de Agrasot a realizar una estructura previa, ya afianzada desde su paso por Granada.

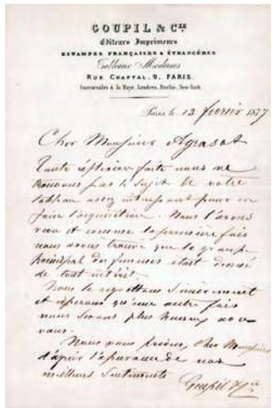
De aquellos días, cabe reseñar los diversos retratos que el de Reus realizará de Emma, entre los que destaca una acuarela de reminiscencias japonesas, en la que demuestra que ya está harto de los encargos de su marchante, el comerciante de arte Goupil, y busca nuevas formulaciones muy cercanas al Impresionismo. Así mismo, realiza durante aquel verano, diversos dibujos tales como *La Señora de Agrasot bordando* (Madrid, Biblioteca Nacional), *La Señora de Agrasot en un ambiente de interior japonés* (Colección particular), *La Señora de Agrasot cosiendo* (Princeton, Art Museum) o *La Señora de Agrasot en el diván* y *La Señora de Agrasot y los niños de Fortuny* (ambos en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña), efectuados a pluma, lápiz y acuarela.

A finales de octubre, los Agrasot regresan a Roma y el 6 de noviembre lo hace el matrimonio Fortuny, acusando notablemente Mariano las fiebres intermitentes de una malaria que ya había padecido en 1869. El veintiuno de noviembre, con apenas 36 años fallecía el gran pintor catalán, entre vómitos de sangre, provocados por una úlcera péptica, seguramente avivada por el excesivo consumo de quinina que tomaba para aliviar las toses, excitadas por una tuberculosis mal curada.

Según José Villegas Cordero (1844/1921), el escultor Suñol y Pujol (1839/1902) "*procedió a sacar la mascarilla del cadáver y un molde de la mano derecha*". Molde de la mano derecha que, como nos dice Antonio Sequeros en su extensa biografía sobre Agrasot, puntualmente contrastada en larga correspondencia con Ricardo Agrasot: "*Por cierto que en este estudio* (se refiere al de la calle Pintor López), *y como fervoroso y permanente homenaje del pintor a su entrañable amigo Fortuny, ocupará siempre un lugar preferente en él la mascarilla del malogrado autor de La Vicaría, juntamente con un vaciado de la mano derecha, que un año cubriera el féretro del gran artista catalán, presidido todo ello por una fotografía de Fortuny en el lecho mortuorio, ornada con una corona de laurel que el propio Agrasot se encargaba de renovar continuamente*". Ítem más, Sequeros refuerza su aserto remitiéndonos a la crónica de Vicente Vidal Corella publicada en el diario *Las Provincias*, de Valencia, el 10 de agosto de 1969, *Sorolla y el Pintor Agrasot*.

En este orden de cosas es conveniente también indicar que, como solía ser habitual en estos casos, de los moldes extraídos por Suñol, se hicieron un número indeterminado de copias, conservándose alguna de ellas en colecciones privadas o instituciones.

A pesar de que apenas siete años después se inauguraría la Academia Española de Bellas Artes de Roma, la desaparición de Fortuny, y de quienes hasta entonces habían bebido de su caudal pictórico, no hablo de los imitadores, provocará una notable pérdida de influencia de "*noi spagnoli*" en la capital del nuevo Estado italiano. Quebranto aquel que a unos los devolverá a España, y otros marcharán hasta París, ya residencia, más o menos ocasional, de muchos compatriotas que buscaban el epicentro expansivo de los nuevos mercados artísticos. Pero, como se demuestra en carta signada por la empresa Goupil&Cie (1877), Agrasot ya no interesa tanto como cuando vivía Fortuny, pues ahora el preferido en la reconvertida empresa marchanta es Bernardo Ferrándiz, quien, después de su etapa parisina, ya vivía en Málaga.



GOUPIL & Cie
Éditeurs Imprimeurs
GRAVURES FRANÇAISES & ÉTRANGÈRES
Tableaux Modernes
RUE CHAPTAL, 9, PARIS.
Succursales à la Haye, Londres, Berlin, New York

Paris le 13 février 1877

Cher Monsieur Agrasot

Cette dernière fois nous ne manquerons pas à l'objet de votre lettre, et vous pouvez compter sur votre bienveuillance. Nous tâcherons non seulement de pouvoir faire une vente avec un de ces amateurs principal de peintures étrangères de tout intérêt.

Nous le supplierons sincèrement de réparer ce mauvais pas, nous serons plus heureux en vous.

Nous vous prions, Cher Monsieur, d'après l'éparanade de nos meilleurs sentiments

Goupil & Cie

Colección privada.

Cabe reseñar que no dudó Cecilia en nombrar como uno de los albaceas testamentarios de las obras y antigüedades de Fortuny al propio Agrasot, con el fin de proceder a la subasta de las mismas. En esta triste misión, como ejemplarmente documenta Carlos González Navarro en su artículo *Testamentaría e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma*, lo acompañarán los artistas italianos Giovanni Martinetti y Vincenzo Capobiachi, así como sus compañeros José Villegas, Lorenzo Vallés, Ramón Tusquets, Luis Álvarez Catalá, y el escultor Jerónimo Suñol.

A partir de aquí cambia totalmente el rumbo de Agrasot. Aunque se traslada durante unos meses a Venecia, no tarda en decidirse por regresar a España, empujado por dos poderosas razones: el embarazo de su esposa y el final de su pensión, que llega a su fin, precisamente, en aquel desafortunado año 1874.

No obstante, antes pintaría *Los perros sabios*, *La fontana del palacio de julio II en Roma*, *Una escuela aldeana en los Estados Pontificios* y el cuadro homenaje a su amigo, compañero y maestro, *El taller de Fortuny*.

Emma y Joaquín regresan a España, permaneciendo en Alicante donde nacerá el 9 de junio de 1875 su hijo Ricardo Gervasio Joaquín Agustín Agrasot Zaragoza, a quien equívocamente se le atribuye ser un buen pintor, cuando en lo que sí destacó fue como profesor de Historia del Arte (Córdoba, Granada y Málaga donde falleció en 1966), siendo citado encomiablemente por sus estudios sobre Egiptología; valga un pequeño paréntesis para puntualizar que, si resulta innegable la influencia de Agrasot sobre algunos pintores continuistas de su obra, como el de mayor renombre, Luis Beut Lluch (1893-1929), o Juan Belda Morales, la indiscutible y más auténtica seguidora de Joaquín Agrasot, fue su nuera Carmen Franch (hija del pintor y notable grabador Ricardo Franch), cuyas figuras habrá que reivindicar haciéndoles justicia más pronto que tarde, sobre todo a ella, pues todavía nadie se ocupa y preocupa en profundidad de tantas otras artistas del XIX que vivieron al arrimo de las grandes autorías masculinas.

Una escuela aldeana en los Estados Pontificios. Agrasot.
Reproducción fotográfica: Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.

Joaquín Agrasot y Juan

Entre el taller y las huertas

A su regreso, Agrasot se encuentra un panorama muy parecido al que había dejado antes de partir a Italia una década atrás. Todavía impera la denominada *pintura de historia*, grandes cuadros que tienen como denominador común a reyes y emperadores, en suma, la narración pictórica de las efemérides más gloriosas.

Pero Joaquín –si bien existirán notables excepciones de las que más tarde se hablará– continúa tendiendo hacia una pintura menos comprometida de lo que pudiera ser la interpretación artística de la historia y los grandes lienzos destinados, claramente, a conseguir la medalla de primera clase en la Exposición Nacional más próxima. Si bien no regresa al *tableautin* y prefiere pintar cuadros de tamaño medio, sí persigue alcanzar a una amplia parte del público valiéndose de un lenguaje sencillo –si bien siempre dotado de esa técnica y sapiencia pictórica que ya le son propias–. Es así como llega al Costumbrismo.

Definitivamente asentados en nuestro país, el matrimonio Agrasot decide instalarse en Valencia, tan querida y vivida por el pintor desde sus tiempos como estudiante en la Academia de San Carlos, y donde muy buenas y sólidas amistades había dejado.

Así, sucede que en el año 1876, los Agrasot fijan su domicilio en la calle Corona desde donde, diariamente, se dedica a pintar de forma incansable, ensimismado en su paleta y ajeno a toda circunstancia que no esté relacionada con su propio mundo. Cabe recordar a José Francés cuando explica que el oriolano "*por las mañanas trabajaba cinco, seis horas seguidas en su estudio; por las tardes acudía a su tertulia del Círculo –se refería al Círculo de Bellas Artes– y en los maravillosos crepúsculos de la Valencia sensual y perfumada, atravesaba la ciudad antigua, erguido dentro de su capa, gallardamente ladeado el sombrerón bohemio sobre su rostro de blanca perilla y ojos fulgurantes...*".

Allí el pintor trabajará sin descanso, persiguiendo una línea tan particular como definitiva, toda vez que realiza una prolija y diversa obra en temas y tamaños que también le permiten subsistir –aunque sobriamente-, máxime ahora que tienen un hijo.

Agricultor. Agrasot. Colección privada.

Agrasot. Colección Pedrera-Martínez. Orihuela..

Y es en el año 1878 cuando la familia Agrasot se instala para siempre, vivienda y estudio, en la calle del Pintor Vicente López Nº3, invariable residencia el matrimonio hasta el fallecimiento de ambos. Cabe apuntar que desde la defunción de Joaquín el estudio será ocupado por Luis Beut –quizás su más reconocido seguidor, al punto de que en ocasiones se han confundido cuadros del discípulo como si fueran auténticos del maestro- hasta su muerte en 1929.

Y es que Agrasot, quien ya tiene una merecida reputación, pintaba sin cesar, incluso bocetando o dando las últimas pinceladas a varios cuadros a la vez, en tanto se entretenía dando largos paseos con su libreta de apuntes, buscando capturar extramuros de la ciudad, variopintos labriegos o sus blanqueadas alquerías. Así, dada su facilidad y experiencia consolidada, ensaya varios géneros, por entonces en boga, solicitados por el boyante mercado francés, centro neurálgico de la modernidad, con temas muy reclamados en el mercado internacional, tales como las escenas taurinas, o *tablautins* como *La vitrina del coleccionista*; *Las guapas gitanas* y *Manolas* (1879, 1880 y 1886), esta última en el MUBAG.

Así, durante los veranos, Emma y Joaquín vuelven a la capital alicantina, siendo recibidos en casa de los Zaragoza, y aprovechan para visitar Orihuela y, cómo no, a los padres de Agrasot: buena muestra de ello suponen dos sus excelentes oleos, *Vista del puerto de Alicante* y *La feria de Orihuela*, en los cuales pone de manifiesto su perfecto sentido y conocimiento de la cotidianidad: si en uno son los desocupados paseantes con el fondo del amurallado Benacantil, con barcos cargueros fondeados, todo bajo un hermoso cielo azul jaspeado de nubes viajeras, en el otro, es un cielo nítido el telón de fondo sobre los feriantes de ganado que se muestran en un descanso –aprovechado para fumar– donde resuelven intercambios y se mueven con absoluta credibilidad entre las caballerías. Y es que, de alguna manera, supone esto un reto a la fotografía, que avanza exponencialmente: si la cámara refleja exactamente lo que ve el objetivo, la pintura responde desde la libre subjetividad del artista, forzando su propia perspectiva.

Es un tiempo en que Agrasot abandona Alicante dejando a Emma en compañía de sus padres y al cuidado de su hijo, con el fin de realizar largas escapadas hasta lugares como Pozo Cañada (Albacete) o las provincias de León y Teruel, e incluso para desplazarse a la isla de Mallorca. De esta suerte, sucederá que, en 1879, se dé incluso la curiosa circunstancia de encontrarnos con un Agrasot metido, por una vez en su dilatada vida, a reportero gráfico: el semanario *La Ilustración Española y Americana*, para el que ciertamente ya había trabajado con anterioridad, lo envió, en calidad de corresponsal, a cubrir la calamitosa *riada de Santa Teresa*, ubicándose el fondo de sus dibujos en las calles que parecen canales, donde las gentes intentan salvarse del agua torrentera de un Segura desbordado, causante de algunas muertes, y los campos, desgarrados árboles y plantaciones, se ahogaban en mitad de sucias lagunas y cenagales.

Así, recién llegada la década de los ochenta, se descubre un Agrasot que no sólo es ya un pintor sobradamente destacado y admirado, sino también una autoridad en las Bellas Artes. De hecho, las más prestigiosas revistas de la época, tales como la citada *Ilustración Artística Española y Americana, La Ilustración Artística de Barcelona, La Esfera, Blanco y Negro, Álbum Salón,* etc., compran y publican sus creaciones; entre tanto, una burguesía nacida con la expansión de la ciudad del Turia, obliga con sus gustos a que Joaquín acabe instalándose en esa temática campera que tan profundamente conocía de su infancia y juventud en Orihuela, sobre la que creará auténticas coreografías pictóricas, de sainete, antípodas de la escenografía casi operística que facturan otros como Casado del Alisal, Lorenzo Vallés, Dióscoro Teófilo de la Puebla, Moreno Carbonero, Gisbert, etc., destinados estos, eso sí, a obtener siempre medallas y huecos en las paredes de los museos.

Aunque la pintura costumbrista se consideraba una especie de proletariado artístico, poco parece importar esto a Joaquín. Su constante comunicación con Fortuny, le supuso un enriquecimiento en su formación técnica que seguramente le hará, incluso, anticiparse a su propia evolución como artista y ello porque, según nos describe Francisco Javier Pérez Rojas, "*Su pintura era un estímulo al margen de la ortodoxia y los estereotipos académicos*". Quizás sea este descaro, lo que empuje a Agrasot a alejarse de esa visión del pueblo idealizada que definía a los costumbristas. La sobriedad y la calidad plástica, serán sus dos prioridades. Mientras que este género deambulaba por la fiesta como máxima expresión de tensión dramática, limitándose a plasmar ambientes idealizados, de plenitud y felicidad, en los cuadros de Agrasot hay una mayúscula sensación de cercanía, como si al posar su mirada sobre una escena la hubiera memorizado, con todos sus matices, sin nostalgias románticas ni aspavientos narrativos, fotografías de instantes condenados a ser eternos gracias a su pincel. De hecho, en esta línea, y abusando de Pérez Rojas, la pintura de Agrasot componía un sinfín de "*retratos de tipos populares en los que parece resaltar su interés fisonomista*".

Antonio Fabres y Costa.
Colección Pedrera-Martínez. Orihuela..

Por ello, sería un error confundir con *pintoresquismo* unas obras, que si bien no renuncian a la estética y el colorido propia de su género, constituyen un fiel retrato de la época y la vida popular, siendo que, incluso las vestimentas que se reflejan en sus cuadros –hoy mal considerada como *folclórica*– no eran trajes sancionados por el pasado, es decir, tradicionales, sino tan usuales como semejantes entre sí, cuyo encomio antropológico tantas veces le han agradecido a Agrasot los estudiosos del traje rural valenciano.

De hecho, también en su tiempo, hubo comentarios de prensa que anduvieron muy aviesos y sensibles con el naturalismo de corte agrario. Cabe traer, como ejemplo de ello, el artículo publicado por M. Coque en *La Gaceta Universal* –18 de junio de 1881–, en el que arremete contra los pintores costumbristas, señalando que: "*Para estos tales un burro, divinamente pintado, puede casi ponerse a la altura de las primeras gradas de la Escuela de Atenas; para mí no. A mí, francamente, un burro no me dice nada; y cuanto más burro menos. Admiro a esos magnates que dan por el retrato de un pollino tres o cuatro mil reales, aunque puedan contársele todos los pelos, y no le falte más que hablar*".

Así mismo, los personajes a los que recurre Joaquín se repiten, una y otra vez, variando su situación en la obra: el gitano con vara y un mulo, la pareja de huertanos hablando, las tartanas, el jinete de espaldas, o ciertos árboles y casetas de feriantes. Claro exponente de ello, dicho sea a título enunciativo que no limitativo, sus obras prácticamente idénticas *Gitano con asno* (Óleo leo sobre lienzo, 30x56cm) y *¡Allá va* (Óleo sobre lienzo, 30x56cm), *Sobremesa valenciana* (Óleo sobre lienzo, 44 X 77 cm) o *Huertanos y huertanas en el exterior de una alquería* (Óleo sobre lienzo 60 x 120 cm), a las que seguirá una larga serie de composiciones que explican porque González Martí lo bautizase como *el pintor de los huertanos* en varios artículos dedicados a los más sobresalientes artistas valencianos, que fueron publicados en la revista *Oro de ley* -1928-, expresión ésta que, a su vez, ha sido recogida por otros escritores que se han ocupado de él:

"*Agrasot traducía al lienzo las escenas campesinas, rodeándolas de una exquisita y aristocrática dicción artística; aquellas cabezas curtidas por el sol ríen, gozan, expresan cuanto en la fiesta acontece; todos los detalles del cuadro acusan conocimiento perfecto de la indumentaria, como también apropiada elección del lugar donde se desarrolla; rica alquería de elevado emparrado*…".

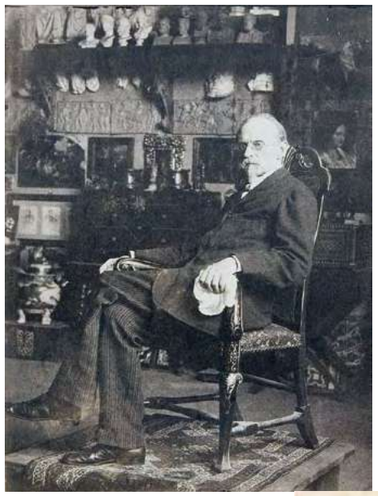
Sea por ello, que se deba diferir del criterio de algunos otros historiadores, como pueda ser el caso de Isabel Tejada, cuando afirma -incluyendo a Agrasot- , que "*La burguesía decimonónica gustaba de una pintura que banalizaba y folclorizaba la vida de las clases populares*", pues, su pintura se limita a capturar realidades "*actuales*", lo que, quizás, nos aproxime más a posturas como las publicadas en diversos artículos de Reyero, Barón, J. L. Díaz, y otros tantos estudiosos, coincidentes en que no se debe acercar uno a su pintura "*con la lente del presente*".

José Jiménez Aranda. Colección Pedrera-Martínez. Orihuela..

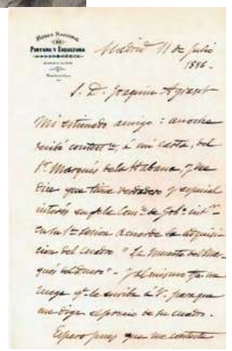
La reputación de Agrasot aumenta. Sus cuadros –en acuarela y al óleo– resultan divertidos. Son distendidos, incluso musicales. Y es que Joaquín ha descubierto cómo y de qué forma calar en el público en aquel momento "*postromántico*", naturalista y realista a la vez en la que esa fiera crítica oficial comienza a exigir rigor, en tanto el común espectador de las obras de arte ha terminado por mostrar cansancio ante muertes truculentas, sacrificios heroicos, invasiones de romanos y de bárbaros, traiciones, leyendas y orígenes de nacionalidades muy concretas. Agrasot, siempre fiel a sí mismo, pinta personas, caballerías y cualquier animal doméstico, fueran lujosos perros de lanas o cruzados chuchos aldeanos, indiferente hacia la crítica.

De esta suerte, no tardará en ser convocado a exponer en muestras de carácter nacional e internacional, tan prestigiosas como visitadas, terminando por ser, incluso, jurado de las mismas entre sus más renombrados compañeros de profesión. Paradójicamente, y consecuencia inequívoca de su labor como miembro de tribunal, sucederá que, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881 –igual que lo había sido antes en la Exposición Nacional de 1871 y lo sería, después, en la de 1892-, se acarreará las soterradas iras de Casado del Alisal al no haberle otorgado en dicho certamen su voto al palentino cuando éste presentó con su célebre y dramático cuadro *La campana de Huesca* –por cierto, obra posteriormente adquirida por el Estado bajo la presión y expreso deseo de Emilio Castelar por un montante de treinta y cinco mil pesetas, con objeto de colocarlo en el nuevo Museo del Prado, aunque hoy se encuentre alojado en el Ayuntamiento de Huesca–. Casado de Alisal, rencoroso por lo que él consideraba un afrenta personal contra su arte, aprovechando la ocasión de ser miembro del mismo tribunal en posteriores convocatorias nacionales –1884 y 1887–, devolvió a Agrasot el supuesto agravio, negándole el voto a favor

Colección privada.



Federico de Madrazo en su estudio



Colección privada.

suyo en ninguna de las obras que presentó a dichas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, *La muerte del general Concha* (o Marqués del Duero, hoy expuesta en el Senado español) y *Entrada del emperador Carlos V en el Monasterio de Yuste*.

Sobre el primero se plasma el momento exacto en que el General Gutiérrez de la Concha, Marqués del Duero, hasta entonces victorioso General isabelino, al mando del ejército del Norte, y en contienda abierta con las tropas Carlistas, en la batalla de Abárzuza (junio, 1874), tiene que ser retirado por sus oficiales, todavía sujeto a los lomos de su caballo, por haber resultado mortalmente alcanzado por un disparo deudor de la batalla.

Agrasot, con este imponente óleo, (3,75 X 5,13 cm.) de Historia, al tiempo que patentiza un hecho acaecido apenas 10 años antes, expone las fatales consecuencias de una guerra fratricida entre españoles, e inclusive vecinos, algo que no gustó a cierta crítica todavía muy sensibilizada en una sola identidad nacional, tras la ya tercera y última ofensiva carlista.

Resulta curioso admirar la manera en que Agrasot mezcla los géneros, realizando un ejemplar ejercicio de simbiosis entre la temática histórica y su estilo fresco y desenvuelto, destacando los colores claros y luminosos, con sumo realismo, igual que si el oriolano hubiera tenido ocasión de pintar la escena del "natural".

La intervención de Federico de Madrazo, director de la Academia de San Fernando y del Museo del Prado resultará decisiva para que el Estado adquiera el cuadro, según podemos leer en carta del propio Madrazo a Agrasot el 8-7-1886 y otra apenas tres días después.

Y, posiblemente escarmentado por la división de opiniones y crítica, sintiéndose aún más mediatizado por la querencia general hacia la pintura de Historia, Joaquín presenta otro lienzo, ahora panorámico pero menos comprometido con la inmediatez y, quizás también, más del gusto de la mística popular, como fue su *Entrada del emperador Carlos V en el Monasterio de Yuste*, por el que tampoco obtendrá su ansiada Primera Medalla, pero sí su compra por parte del Museo del Prado, que después lo enviará a Oviedo, donde acabara por ser destruido en la turbulenta Revolución de Asturias, octubre 1934. De hecho, es posible hacerse una idea

Muerte del Marqués del Duero.
Agrasot.
Palacio del Senado. Madrid.

El emperador Carlos V entrando en el Monasteriao de Yuste. Agrasot.

de lo tiquismiquis historicistas que podían ser los críticos de la época, recuperando las palabras de Vicenti A. cuando, comentando en la revista El Globo, de uno de junio de 1887, comenta sobre la *Exposición de Bellas Artes* –en el apartado dedicado a Agrasot– que *"a pesar de ser un buen cuadro de bella factura, tiene el defecto de que Carlos V no se parece exactamente al que pintó Tiziano o esculpió Pompeyo Leoni"*.

En cualquier caso, y volviendo al asunto de su desencuentro con Casado de Alisal, la desdichada realidad fue que poco –o nada– pudo hacer Agrasot con su voto para que no le concedieran la Medalla de Honor al palentino. En esta ocasión fue entregado al arquitecto Juan de Madrazo –fallecido el año anterior– hermano de Federico de Madrazo vicepresidente del jurado, gracias a un proyecto para la restauración de la catedral de León.

No debe olvidarse, sin embargo, que Agrasot había concurrido al anterior certamen de 1884 con *La presentación del primer nieto*, una obra de menor tamaño (54 × 77 cm) aunque más convencional y cortesana, dirigida a un público muy propenso a las habilidades minuciosas del detalle así como a los pomposos temas del idealizado pasado nobiliario dieciochesco. Téngase en cuenta que, por primera vez, las Exposiciones Nacionales eran visitadas y comentadas por afluencias de gente –hecho insólito hasta entonces– cuyos efectos propicios o desfavorables no se hacían esperar en la prensa más punzante. A este tenor, Jesús Gutiérrez Burón apunta, en el número 45 de *Cuadernos de Arte* que se trata de "*auténticos fenómenos de masas*" que estaban "*reguladas por los diez artículos de Real Decreto de constitución, destinados a profesionalizar estos certámenes*"; incluso se extiende dicho autor explicándonos los conflictos para elegir jurado que, "*enfrentaba habitualmente a los artistas –exigían su exclusividad en función de competencia– y a los críticos – defendían su derecho en razón del destino de los cuadros: el público –*", y hasta "*no menos problemas planteaba su elección que no desdecía a las campañas políticas*" llegando a la conclusión que "*la simple relación de las cifras globales –17 exposiciones, 2557 expositores, 11.419 obras, 591 medallas, 6999 menciones y 603 adquisiciones oficiales, aparte de los cerca de 2.000 artículos– deja bien claro su papel trascendental en el desarrollo de un arte al que los cambios sociales y la adecuación a las nuevas circunstancias, habían llevado a mediados de siglo, casi hasta la desaparición, sin que, paradójicamente, hubiera perdido su relevancia social. Del "España ya no existe" de 1851 se pasa a este florecimiento que demuestra lo acertado de la creación de las Exposiciones Nacionales, pues, como repetidamente reconoce la prensa contemporánea, cumplieron con el cometido asignado: el renacimiento del arte español.*"

En 1882, expondría Agrasot en el Ateneo Científico, Literario y Artístico, sociedad cultural de Valencia, toda vez que combinaba su tiempo interviniendo en las famosas veladas artístico literarias, donde mucho se discutía sobre el pasado y el presente de la cultura valenciana.

Es más, el pintor oriolano fue también el fundador y primer presidente –de hecho, "Honorario" hasta su muerte– del Círculo de Bellas Artes de Valencia, donde, además, acabaría siendo jurado en distintos certámenes artísticos, toda vez que participaba en la organización de varias exposiciones, e incluso, apoyando a los iniciáticos pintores –entre los que se incluía su admirado Sorolla– que formarían el grupo de la *Juventud Artística* –1916–, impulsores del Proyecto para un Palacio de las Artes, los cuales reconocerían la valía de Agrasot nombrándolo vicepresidente del mismo colectivo.

En un trabajo del profesor Vicente Mª Roig Condomina sobre "*La creación del Círculo de Bellas Artes en 1894*" reseñando extenso artículo en *Las Provincias*, 22 diciembre 1889, sobre la "*Exposición de obras de arte y antigüedades*", nos informa que:

"De Joaquín Agrasot, que tenía un buen número de cuadros, y «buenos», según el comentarista, citaba La Maja de 1800 y La Marquesita de 1800, «dos tipos preciosos y bien contratados»; la Tentación, en el que aparecía un fraile a quien hostigaba una visión femenina, del que opinaba que era un trabajo «bien compuesto y pintado con primor»; una Maja, «guapetona», y una Juerga; teniendo a todo lo de este autor por «interesante».

Todo ello proporciona una clarísima idea de cómo Joaquín Agrasot podía pasar de una temática a otra sin desmerecer ninguna, pero siempre marcando su propia estilística.

Así, por esa época, Agrasot ya no trabaja con Goupil, sino que manda sus obras al Salón de París a través de Chez M.Raymond, terminado por establecer contacto con la colonia de Jiménez Aranda. Gracias a estos hermanos, José y Luis , que Agrasot expondrá en varias ediciones del mentado salón parisino. Y es que París ha sustituido a Roma como capitalidad artística. De hecho, allí llegarán, entre otros cuadros suyos, las anteriormente mencionadas *Las dos amigas*, *Feria de Orihuela*, *En casa del armero*, *Un domingo en el campo en Valencia*, o *Pastora de la provincia de León*, por la que conseguirá una tercera medalla.

Círculo de Bellas Artes de Valencia.
Colección privada.

Palacio Salvatti. Agrasot.

La postrera década del siglo XIX y primera del XX, suponen para Agrasot el triunfo tanto entre las minorías artísticas e intelectuales como sobre el gran público, este último encantado con la reivindicación afianzada sobre impecable factura y ese folklore recuperador de tradiciones rescatadas. Sirva de ejemplo, su estupenda acuarela sobre papel *Descanso la corrida de toros* propiedad del museo malagueño Carmen Thyssen Bornemisza. De esta suerte, acabará Agrasot invitado a participar en ferias y muestras de la ciudad, pues sobradamente conocen el afecto y fervor que le profesa el público.

Además de señalar su popular y conocida temática costumbrista, Lorenzo Hernández Guardiola, afirma que: "*por estos años de 1900, Agrasot debió retomar ciertos asuntos, que había cultivado tiempo atrás. Me refiero a los temas orientales, que ahora concretiza en una serie de odaliscas*".

Pero todavía tendrá tiempo Agrasot, en uno de esos veranos que sigue pasando en Alicante, para pintar los techos de la señorial casa Salvetti, cuya perfecta restauración puede admirarse hoy, convertida la mansión decimonónica en funcionales suites y apartamentos vacacionales.

Así, alcanzados los cincuenta años, Agrasot sabe muy bien quién es, y a dónde ha llegado en la pintura para mantener confortablemente a su familia. Las veleidades, ensayos de búsquedas romanas –fueran tanto de género como estilo– dan ahora paso a un artista consistente y de sobrado oficio, por quien se muestra entusiasta admirador, entre otros muchos, el ya entonces rutilante Joaquín Sorolla, que no sólo acude al estudio de Agrasot, sino que recoge ideas huertanas para reinterpretarlas, poniendo, a disposición del maestro, obras en cualquier ocasión que se le solicite para un homenaje y/o monumento a otros pintores, como sucediera, según leemos en correspondencia de Sorolla a Agrasot fechada en Roma (1886), aportando "*unas acuarelas*" para sufragar la escultura que estaba esculpiendo Mariano Benlliure, de José de Ribera(1591-1652).

Familia Agrasot en su estudio
Colección privada.

Académico y profesor interino en San Carlos

Pero a Agrasot aún le queda un íntimo anhelo para sentirse plenamente completo como humanista: desea ejercer la docencia en la Escuela Superior de San Carlos, donde él mismo había estudiado.

Sucede entonces que el catedrático de Grabado y Dibujo Antiguo Ricardo Franch, se ve obligado a abandonar las clases por una grave enfermedad que fatalmente acabará con su vida en el año 1888. De esta guisa, Agrasot ocupará su puesto en el curso 1899-1900. Su discurso de ingreso será un meditado alegato en defensa de la enseñanza finisecular, más bien dirigido al alumnado –y con veladas acusaciones al academicismo oficial anclado en el inmovilismo desde los tiempos de Vicente López–. Así, del todo injustamente, su plaza de "interino", terminará por ser concedida a otro profesor, pese a que resultaba criterio unánime de profesores y alumnos que terminarían por otorgarle una plaza "*fija*" en el claustro de profesores, dado su prestigio como pintor, dilatadamente probado, con hartas medallas y premios en su haber y cualidades en su ya contrastado magisterio. Será por eso que, desde entonces, se abrirá una brecha postural entre la Academia y Agrasot que no encontrará solución ni con la muerte del pintor, como denota el educado pero frío agradecimiento que su esposa y su hijo Ricardo, dedicarían al protocolario pésame enviado por la Academia de San Carlos, con un injustificado y sonrojante retraso.

Y es que ya en 1902, Joaquín intentaría presentar su renuncia irrevocable ante la Academia, la cual no será aceptada, probablemente por una velada contrición ante las recriminaciones del mundo artístico valenciano, madrileño -Agrasot era también Académico de San Fernando desde 1901- y barcelonés, donde el pintor exponía con cierta frecuencia; esta distancia se mantendrá hasta que en 1912, finalmente rendida la Academia, decida acceder a la dimisión, lo cual le ha procurado, a la misma, no pocas críticas, propias y ajenas. Valga decir, para incomodidad y vergüenza de la dirección de la Academia que, en 1910, visitada Valencia por el rey Alfonso XIII, alguien le recuerda al monarca que Joaquín Agrasot y Juan fue propuesto como comendador de la Orden de Alfonso XII, resultando que éste acaba por elogiar cuadros del pintor oriolano como el *Huertano*, conocido también por *El castizo* que, con pose altanera, hoy se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Murcia.

A su vez, en Barcelona obtiene un notable éxito exponiendo en la galería Robira y Parés con cuadros como *Preludio del baile* (1889), valiéndose su nombre de la segunda medalla la Exposición Internacional de Barcelona que obtendría en la capital catalana en 1888, así como los números monográficos, entre los que destacó *La Ilustración Artística* de julio de 1892 y diciembre de 1893, del influyente crítico Comás Blanco, dedicándole una página entera, o la de la revista *Blanco y Negro* en noviembre de 1895.

También Agrasot se ha decidido por los paisajes –jardines esencialmente–, antes desacreditados por académicos críticos como temática única, y ahora puestos de actualidad, no exenta de un cierto mimetismo hacia "*lo francés*", imponiendo una pintura más preocupada por la forma que por la temática, aunque con fuertes discusiones entre lo que empieza a conocerse como "*arte por el arte*" y los que defienden un argumentario social y comprometido.

Paradójicamente, los enemigos de Agrasot –que siempre los hay- lo acusan de ser un "*pintor de caballete*", desconociendo, por ignorancia o aversión, de una supuesta "*vanguardia*", al arte realista anterior, que Agrasot y desde el plantío en Orihuela, sus tiempos en Roma, y las continuas salidas no sólo a la huerta valenciana, sino a las austeras mesetas, dibujó sobre papel y cartoncillos, pintando cuadros que, más tarde eso sí, remataba en su estudio. Véase al respecto tanto el cuadro *Un jardín* –1900, Museo de Bellas Artes de Valencia–, o el pequeño, pero maravilloso en propia soledad: *La carrasca* (1904).

Así las cosas, se ha escrito que Agrasot no tuvo excesivo interés por la "*pintura de tema social*", lo cual no debe tomarse como cierto pues, si bien es verdad que debía centrar su pintura en una temática que le permitiese sostener a su familia, existen otros cuadros tan relevantes en su obra como *Las dos amigas*, *Las hermanas de la Caridad*, *La sopa de los pobres*, o la impresionante *Muerte del Marqués del Duero*, con un concepto compositivo casi de estampa épica de guerra. Cualquiera de estas tres piezas agrasotianas, por todos conocidas, sí tienen, cuando menos, una trastienda absolutamente social, aunque no lleguen a la exégesis del naturalismo de pintores como Daumier, Antonio Gisbert o Ramón Casas, seguro más comprometidos ideológicamente con la incipiente izquierda anarco-socialista.

Es por eso que se explique que ya a finales del XIX, Agrasor decida recuperar formulaciones plásticas del pasado, también con ese tipo de personajes y figuras que tanto en su estatismo como en el bullicio precisamente logrados lo dieron a conocer: desnudos –como excepcional *Estudio de desnudo*, 1885–; soldados de Flandes y mosqueteros acuartelados–, *En la cantina*, o *En la herrería*; hilanderas y costureras– *Conversación*, 1890, *Costurera valenciana*, o esa preciosista cual un renacentista holandés, *Vieja hilando* (reproducida por Sequeros en la página 159 de su biografía sobre Agrasot); odaliscas, –siempre lujosamente ataviadas, en varias versiones y poses (como las que posee el MUBAG; mozas y mozos de la España rural interior;– *Aldeana leonesa*, *Figuras del pasado*, *Salida de la procesión de León*–; y, claro está, la valencianía rural, –*Floristas valencianas*, *Huertanos y huertanas en una alquería*, *Bautizo en la huerta valenciana* (1909), *El vendedor de aves* (1910) y un larguísimo etcétera como expresión de la belleza y la bondad vistas desde la perspectiva de un pintor sobradamente reconocido y laureado por su superior e indiscutible quehacer durante seis décadas que lo convierten, prácticamente, en el indiscutible decano entre los pintores españoles, junto a sus siempre apreciados coetáneos Antonio Muñoz Degrain, Francisco Domingo Marqués, José Villegas, Alejo Vera y Francisco Pradilla, que, con su habitual dramatismo, inmortaliza también a Agrasot en el entierro de Fortuny, aunque para ello usó con toda seguridad una fotografía hecha en el jardín de Villa Martinori, en Roma en 1873.

La carta. Agrasot. Colección privada.

El estudio de Agrasot y sus discípulos.

El regreso del héroe sencillo y cansado

En Orihuela, tras la insistencia de periódicos locales como *La Comarca, El Diario* o *La Huerta,* acaban concediéndole una calle con su nombre, la antigua "*Corredera*", aunque el pintor a causa de los achaques en la vista y de un resfriado, no puede asistir al homenaje público el 8 de agosto de 1908; su carta al Ayuntamiento es toda una demostración de sencillez personal y de amorosa remembranza para con su pueblo. Sí lo hará más tarde, en noviembre, siendo recibido por las autoridades con todos los honores, aunque el día anduvo tormentoso.

Escribe Agrasot, en contestación a la invitación del consistorio oriolano: "… *Añada V.E. a ello, como razón secundaria, también pesa en mi ánimo, el considerable merecido de la distinción con la que se me honra y mi poco gusto por las exhibiciones y entusiasmos, que habían de llenarme de confusión por considerarme sin méritos que lo justifiquen.*

Si mis achaques no me privaran de cumplir mis deseos, ya visitaré esa ciudad en tiempo de más calma. Si siempre sentí gran amor a Orihuela por ser mi ciudad natal y donde transcurrieron los años más hermosos de mi vida, añádanse hoy nuevos motivos para que nunca pueda olvidarla…"

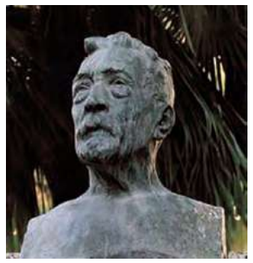
Aun podrá asumir algunos encargos, tales como el retrato de Trinitario Ruiz Vallarino que le encarga Ayuntamiento de su ciudad natal, para que acompañe al de su padre, Trinitario Ruiz Capdepón, al que ya pintara décadas atrás. Pero su salud irá empeorando, el pulso ya no será el mismo, y aunque le sobren las ganas –empujado por ese espíritu irreductible para el trabajo de vivir para pintar– las fuerzas si le flaquean, resistiendo, eso sí, como nos cuenta el crítico de arte José Francés:

"*Era un viejo alto y fuerte cuando yo le conocí hace un año (1918). Fue en el Círculo de Bellas Artes de Valencia. Agrasot tenía la mirada penetrante, inquisitiva desde el abismo lúcido de sus ojos negros; el habla fácil, contagiosamente entusiasta. Se tocaba la cabeza, que ha ido a la tumba sin ser del todo blanca, con un chapeo de forma bohemia; se cubría el cuerpo con la capa virilmente española, que es como un grito de masculinidad entre el afeminamiento de estos modernos gabanes de trabilla con que se fingen caderas los niños "bien". Daba todo él la sensación de un inmortal, de un hombre a quien la Intrusa no vencería nunca*".

Sorolla aportará mil pesetas para el inicio de una suscripción promocionada desde el Círculo de Bellas Artes valenciano en 1918, con el fin de hacerle un busto broncíneo a Joaquín Agrasot, cuya cabeza ya estaba moldeando Francisco Marco Díaz-Pintado, mientras el pedestal sería diseñado en el mismo estudio de Agrasot por el propio Sorolla, que, de vez en cuando, lo visitaba para hablar de Arte e interesarse por la salud del maestro, al que sin duda profesaba infinito cariño y respeto.

Desgraciadamente Agrasot no pudo asistir a inauguración de su monumento en La Glorieta de Valencia, donde hoy lo acompañan sus ilustres amigos Muñoz Degrain y Francisco Domingo Marqués.

Agrasot y el escultor Francisco Marco
Colección privada.



Escultura en los jardines
de la Glorieta. Valencia

Morir pintando

De la bonhomía y afecto filial que los Agrasot sienten por sus padres, dan prueba la madre de Emma que, recientemente enviudada, se trasladó de Alicante a Valencia para vivir con ellos; o el padre de Joaquín, del que los críticos de arte, V. Aguilera Cerni y J. Garneria, en su libro *Seis maestros de nuestra pintura*, afirman que cumplió noventa y nueve años, sirviendo como prueba de ello el entrañable retrato expresionista que en 1890 pintara de su progenitor con la leyenda "*Mi padre a los noventa y siete años*". Por los trazos se notan que las extraordinarias facultades para combinar trazos abocetados con otros de esa pulcritud de orfebre o miniaturista, capaz de cuadros como *El primer nieto*, pintado apenas seis años antes, o *El coleccionista*, también por esas fechas, donde se denota que ni en la vista ni el pulso son ya los mismos.

Ochenta años son muchos para un hombre que ha trabajado demasiado. Sus pulmones, rendidos al atascado de la nicotina, responden mal a los insistentes resfriados, y su cuerpo, toda la vida erguido –hasta altivo– comienza a curvarse.

Hasta el último aliento, Agrasot estuvo pintando. De hecho, sólo consigue retirarlo de su estudio una pulmonía, a la postre definitiva, que acabará con su vida el ocho de enero de 1919, cumplidos ya los ochenta y dos años. Estaba realizando, sin saberlo, su último cuadro –hoy todavía conservado por su familia– sobre el cual señala Hernández Guardiola que "*supone también una prueba excepcional de la manera de trabajar de Agrasot, dibujando primero a lápiz directamente sobre lienzo y después coloreándolo dejando la resolución de las figuras para el final, tras haber completado el ambiente o entorno de las mismas*".

Su entierro, cómo no, será un auténtico duelo popular.

Y cabe preguntarse, desde la perspectiva del siglo XXI –y sirva esta reflexión a modo de epílogo–, ¿qué importancia pueda tener hoy, Joaquín Agrasot? La respuesta es inequívoca: mucha, e irá en aumento, pese a los condicionados impuestos por el arranque de las *vanguardias* que parten del Impresionismo, cuyos precedentes se alargan desde Velázquez, pasando por Goya, la escuela de Barbizon o los mismos Macchiaioli italianos.

La producción de este pintor, profesor que fue de dibujo antiguo en San Carlos y además académico y presidente del Círculo artístico, es inmensa. Desde los cuadros históricos a las acuarelas de fina textura y veladuras espléndidas, los retratos, sus estudios de desnudo de impecable anatomía, los paisajes costumbristas o su incursión en el mundo oriental; chisperas, manolas, labriegos, borrachos, mendigos, casacones y petimetres. Temas taurinos o inherentes al mundo de la fiesta, escenarios de Sóller, de Granada, de Teruel, de León, de Sevilla, y tipos de otras regiones que no fueron la suya propia huertana y luminosa, incluso, y más concretamente las varias oriolanas que dejó. Mujeres gallegas o leonesas, buhoneros y mosqueteros.

Colección privada.

Pero Agrasot llevaba "*la huerta metida en el hondón de su alma*". Porque su amor al paisaje responde a las palabras que escribiese Balsa de la Vega: "*los costumbristas no marchaban solos por el campo del arte; en la literatura también se realizaba el realismo... muchas producciones de la pluma, se alzan frente al drama romántico y al clásico ditirambo*".

Pero es Agrasot, como sucediera a Fortuny, un solitario que sólo se mira a sí mismo y pinta desde el interior, si cabe con una nueva formulación del "*arte por el arte*", alejado de compromisos ideológicos o de reivindicación social; en eso, ¿qué duda cabe? ambos tienden al idealismo de agradar al espectador, pero sin concesiones, pues esas las dejan para cuadros y cuadritos que les dan de comer, a las modas imperantes.

En definitiva, fue Joaquín Agrasot un artista sentimental evocador de campesinos y campesinas, de "*la horta*" –como también lo fueron Ferrándiz, Muñoz Degrain o Sorolla–, simplemente porque no quiso ni la prosopopeya de la pintura Histórica, ni prodigarse demasiado en el retrato, ni en el paisajismo sin figuras vivientes y vividas. Y por ello, su obra gira en torno al ser humano, tantas veces anónimo, y a sus gestos y miradas –sea bordando, leyendo un periódico o ajustando cuentas caseras–, una "*naturalidad*" donde, muy pocos, han conseguido alcanzar la excelencia.

Si es cierto que a partir del inicio de este milenio se empezó a revindicar el siglo XIX más español y menos francés, sobre todo con la ampliación del Museo del Prado donde también está presente Agrasot, no es menos obligado ahora que, tan autonomista como se ha convertido la gran mayoría de este país, aprovechando que se cumple el centenario de la muerte de este ilustre oriolano, revindicar, estudiar en profundidad y asumir la grandeza de un hombre tosco y sencillo, de enorme talento y recursos, cuya figura ha quedado impresa entre las más destacadas del Nuevo Siglo de Oro valenciano, y, por ende, del español.

CATÁLOGO

Sacrificio de Isaac
Óleo sobre lienzo.
182,5 X 122,5 cm.

Fundación del Patronato Histórico Artístico de la Ciudad de Orihuela. Depósito Museo Diocesano de Arte Sacro, Orihuela

Pintado en 1860, y presentado en la Exposición Agrícola, Industrial y Artística en octubre del mismo año, que organizó en Alicante la Sociedad Económica de Amigos del País. Todavía bajo la influencia de su maestro Martínez Yago, excelente autor, pero sobre todo restaurador de obras religiosas del mejor barroquismo valenciano, el alumno Agrasot vuelve a los temas piadosos de su mocedad, ahora a sus 24 años, acomete su propia representación del fragmento del Génesis cuando Yahvé le ordena Isaac matar al propio hijo Isaac, probando así su fidelidad más absoluta.

Vendados los ojos de su vástago, el padre con el puñal alzado para cumplir el mandato de Dios, se ve detenido por un ángel que le aferra el brazo impidiendo el filicidio, mientras le muestra un cordero para que sea sacrificado en lugar del muchacho. Entre las diferentes versiones que conocemos de este tema bíblico, nos parece que Agrasot pudo basarse en la de Pedro de Orrente (1580-1645), que, con toda seguridad pintara en Valencia, al tiempo que *El martirio de San Sebastián,* como uno de los mejores tenebristas del barroco español, compitiendo con su máximo exponente en vista José de Ribera. Todas esas influencias, Orrente, Ribera, además de las ilustraciones sobre Bassano, Caravaggio, etc., y por supuesto la tutela de Martínez Yago, debieron influir esta obra de grandes aspiraciones, demostrando que su formación empieza a completarse.

La curación de Tobías
Óleo sobre lienzo
91 x 114cm.

Colección Diputación
de Alicante. MUBAG.
Archivo Fotográfico MUBAG

Estamos ante un pintor que acaba de descubrir la todavía meca del Arte que por entonces significaba Roma. Una ciudad cuya avanzadilla artística, aunque influida por el Romanticismo y el iniciático Realismo franceses, estaba aún, y en parte, bajo la influencia de los "Nazarenos", pintores centroeuropeos, mayormente alemanes, que llegan a Italia para abrazar costumbres monacales de la Baja Edad Media, y con ellas la pintura al fresco o sobre tabla del Quattrocento italiano. Al igual que antes había pasado con Fortuny o Rosales, Agrasot se siente tentado por seguir esta corriente contraria al claroscuro, recuperadora colores planos en su amplitud y pureza, de perspectivas más primarias, y de una sencillez esquemática propia de los artistas anteriores al Cinquecento. A varios de estos presupuestos "Nazarenos", responde, inclusive en el tema, esta importante obra del Agrasot más joven: la pintó en 1863.

Las figuras encuadradas al más puro estilo prerrenacentista, son la antítesis del barroco y del neoclasicismo que Agrasot ha estudiado en la Escuela de Bellas Artes San Carlos de Valencia. Un plano principal, el único importante donde encuadrar esta escena bíblica, y tanto el segundo como el tercer espacio en perspectiva resultan complementarios sin mayor relevancia que la excusa de un paisaje insustancial como base descriptiva necesaria para completar el cuadro. Nótese el forzado hieratismo de los personajes a imagen y semejanza de los primitivos flamencos e italianos que tanto influyeron también sobre los prerrafaelistas ingleses, quienes, sin dejar de oponerse a la Academia, precisaron con mayor rigor, o interés que los alemanes, el dibujo; evolución que corre paralela a los pintores españoles en Roma a partir de 1860.

Retrato de Amadeo I
Óleo sobre lienzo
228 x 146cm.

Colección Diputación de Alicante. MUBAG. Archivo Fotográfico MUBAG

Impresionante retrato de cuerpo entero de uno de nuestros más breves reinados. Amadeo de Saboya hijo de Víctor Manuel II rey de Piamonte-Cerdeña, elegido, entre otros candidatos, para que venga a reinar España que, por entonces era una Monarquía Parlamentaria, pero paradójicamente no tenía monarca desde el exilio de la reina Isabel II.

El Gobierno y la Corte, llaman a Agrasot que está en Roma, con el importante encargo de retratar al recién restaurado en el trono español. El oriolano, lógicamente escaso de dinero sabiendo que es trabajo muy bien pagado, regresa en 1871, primero a su pueblo natal y después a Madrid donde Amadeo posará para él, vestido con el traje institucional de gala, condecoraciones y banda del cargo incluidas, situándose en el Salón del Trono del Palacio de Oriente. Tras suyo, pueden verse la pequeña escalinata, uno de los dos leones que componen el conjunto, y el sillón Real con el escudo de la monarquía española.

Sutil y expresivamente Agrasot sabía reflejar como pocos a esos personajes humildes y plenos en toda su espontaneidad en sus gracejos y fidelidad de ambientaciones exteriores, tampoco se quedó rezagado cuando tuvo que retratar altas dignidades del Estado, como es el caso.

Todo en el monarca refleja empaque, distinción y buena figura, pero y también preocupación en el gesto reflexivo; no olvidemos que todo su reinado fue un encadenamiento de problemas políticos hasta que, harto de imposibilidades y malas jugadas en la Corte y en el Parlamento, abandonó el país.

Si Agrasot era capaz de hacer auténticas filigranas en sus mínimos tableautins, cuánta no menos habilidad podía demostrar frente a un cuadro de este formidable tamaño. Desde la perspectiva geométrica del suelo y los escalones, pasando por el cuerpo entero del retratado con minuciosidad hasta en la más casi imperceptible pincelada, o el reflexivo rostro, demuestran su preparación neoclásica, pero y también su avance hacia el realismo más depurado.

Cardenal
Acuarela
31 x 23 cm.

Colección
Pedrera-Martínez

La impronta eclesiástica siempre estuvo presente en nuestro autor desde sus primeras obras en la obispal Orihuela donde nace, crece y surge su ya irrenunciable vocación artística, hasta en la papal Roma y su gestación como pintor experto en el oficio y decidida necesidad vitalista.

Este *tableautin* (pequeño formato y fácil salida en el mercado) es, ante todo, un ensayo pictórico, una manera de hacer las cosas que alcanza plena vigencia en torno al círculo de amigos o seguidores del Fortuny acuarelista, esencialmente Martín Rico, en la Ciudad Eterna y más tarde en Granada; es decir bocetar dibujo a lápiz y después sobreponer color del muestrario ofrecido desde la caja de acuarelas, empezando por un amarillo Nápoles, distintos sienas hasta llegar al negro; incluso, y a veces, sin apunte dibujístico previo.

La actitud relajada de Su Eminencia sentado, dejándose caer sobre la silla y con las piernas abiertas, gesticulando para dar explicaciones sobre algún asunto, parece que poco trascendental, resulta de una humana verosimilitud muy al gusto del Agrasot más realista. Su manejo del pincel fino captando detalles como el cordón y la cruz o el Anillo Cardenalicio, y la transición de los tonos anaranjados a su acentuación en cárdenos, algo más oscuros que facilitan el sombreado a la luz lateral, sólo puede captarlos un virtuoso, como él, en la fugacidad de la acuarela (impresión de capas transparentes), sobre un fondo que deja al beatífico interlocutor como en el aire.

Los tres mosqueteros
Óleo sobre lienzo
52 x 35,5 cm.

Colección
Pedrera-Martínez

Motivo este de espadachines, muy solicitado en la época. Recuérdese la influencia de la novela *Los 3 Mosqueteros* de Alejandro Dumas, publicada 1844, que, como buena ficción de la épica del XVII, no dejaba de relatar la intrahistoria habitual de pasadas glorias guerreras y maniqueístas intrigas palaciegas. Un cuadro que podía colgar cualquier burgués en sus estancias domésticas; o, si se quiere una interpretación acorde con la sociología del Arte: es el formato reducido –y más vendible– de aquellos enormes lienzos que reflejaban hitos históricos para admiración del numeroso público concurrente a las Exposiciones Nacionales estimuladas por los políticos y sus comisionados en cuestiones artísticas (mayormente del bando liberal), a las que invariablemente concursaban pintores y escultores buscando la nombradía que les valiera para ejecutar estas obras de dimensión reducida, más factibles con la demanda vigente y de comercialización casi segura. Sin embargo, Agrasot no está por la heroicidad de los espadachines en duelo, como en ocasiones pintara su amigo Domingo Marqués, sino que nos los muestra tranquilos y adormilados a las puertas de un cuartel, mientras otros soldados aparecen por el arco del fondo sorprendiéndolos en su descuidado sueño.

Destacan en este lienzo las perfectas geometrías del empedrado, arco, ventana y el banco donde sestan los mosqueteros, además de la muy conseguida gestualidad de cada uno de los personajes detenidos como en una instantánea.

Pintor
Óleo sobre lienzo
59 x 37cm

Colección
Pedrera-Martínez

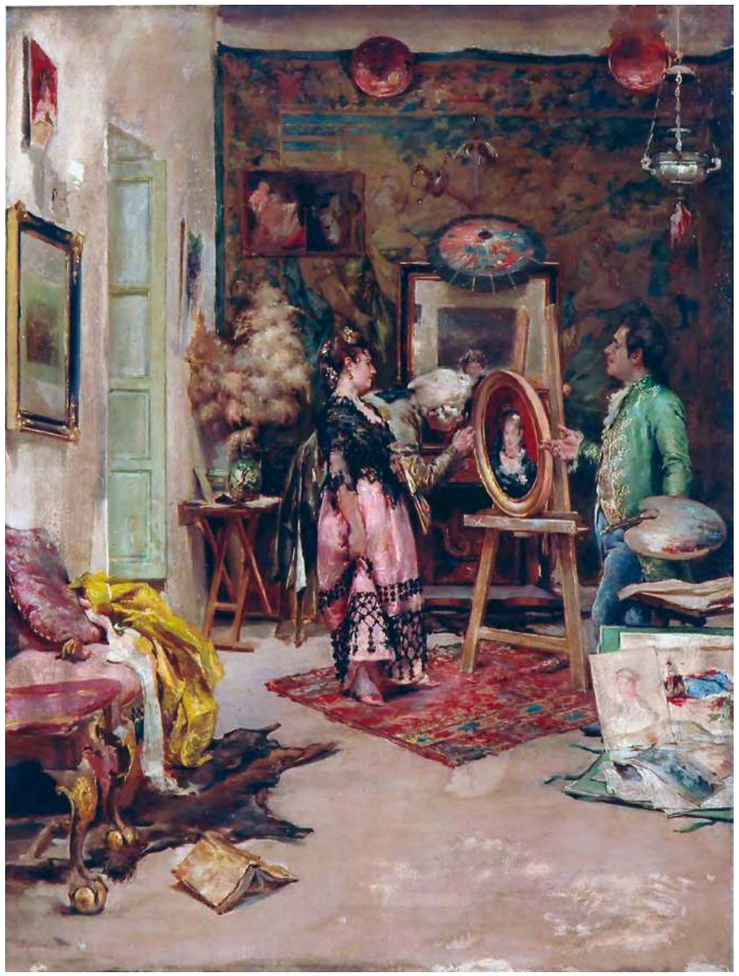
De nuevo vuelve Agrasot al "arte por el arte", y "al cuadro dentro del cuadro". La modelo que está pintando este artista dieciochesco, tiene lejana relación con el desnudo que Agrasot realizó en libre versión de la Venus de Velázquez.

Un pintor en plena faena de taller (no se observa la modelo), y sí los distintos planos sucesivos de la estancia representando cuadros, alacenas y cerámicas como demostración del perfecto conocimiento de la perspectiva en interiores.

El estudio del pintor
Óleo sobre tabla
39 x 30 cm.

Colección
Pedrera-Martínez

De nuevo entra Agrasot con esta tablita en el tema que le es más próximo: el taller de trabajo con su evidente acumulación de piezas artísticas, decorativas mobiliario. Una joven goyesca atiende las explicaciones del pintor frente a su retrato, mientras el caballero, quizás el padre de la muchacha, lo observa detenidamente con el monóculo. Hay un detalle que nos lleva a pensar que este cuadro lo realizó Agrasot cuando estaba próximo a Fortuny, pues la sombrilla japonesa, apoyada sobre el tapiz de fondo, delata el reciente descubrimiento por parte del de Reus, recién vuelto de París, entusiasmado con el arte de las estampaciones niponas como se aprecia en las pinturas de Portici.



La primera etapa
Óleo sobre tabla
16,5 x 26,5 cm.

Colección
Pedrera-Martínez

Estamos ante un *tableautin* de los muchos que pintó Agrasot como forma de supervivencia, pero sin demasiadas concesiones a la galería, aplicando invariablemente en sus cuadros una natural sinceridad intrahistórica, transmitiéndonos un preciso instante de lo más habitual en la vida de estos soldados de fortuna viajando de un lugar a otro; los caballos en el abrevadero, los espadachines reponiendo fuerzas y dos labradoras castellanas que les sirven refrigerio. Todo dentro de una naturalidad cuya toma desde el lienzo no puede ser más campechana.

En este cuadrito se da una curiosa convivencia de personajes muy agrasotianos como las campesinas, pero y también nuevamente aparecen los mosqueteros tan del gusto del gusto social adepto a la novela de aventuras y por entregas. Ilustraciones que se utilizaban como reclamo visual para acompañar, documentando con imágenes, los textos literarios en las revistas de amplias temáticas y tiradas, como *La Ilustración Artística*, en la que igualmente trabajó Joaquín Agrasot.

Descanso en la taberna
Óleo sobre lienzo
18 x 13 cm.

Colección
Pedrera-Martínez.

Si ha habido un pintor que encantase a la burguesía francesa de su tiempo, ese no fue otro que Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-1891). Sus cuadros sobre marchas de las grandes campañas militares napoleónicas, fueron muy admirados en el Segundo Imperio, pero y también sus cuadros de pequeños formatos (tableautin) en los que representaba escenas alegres de la cotidianidad en el siglo XVIII, pero desde una estética plenamente decimonónica. Fortuny lo admiraba por su precisión, y transmitió ese afecto a sus amigos pintores de Roma y Granada, entre los que, siempre contó con Agrasot.

El oriolano siempre supo ejecutar su particular visión de otros artistas, nunca copiados tal cual, sino obligándolos a una segunda lectura de aquellos a la manera del sincretismo que a él le interesaba personalmente.

Este divertido joven, cachimba en mano, jarras de barro pintada y vaso de vino, ataviado con vestimenta dieciochesca, tiene el encanto no sólo del dominio del dibujo tanto en la postura anatómica como al delinear sus ropas, sino que también resulta aquí un virtuoso del color en sus diferentes tonalidades de granates al rojo vivo, negros grises y blancos que todavía le dan más espectacularidad a tan relajada escena, por no hablar de las tonalidades de la pared y sus sombreados hasta el suelo de preciso en un pastel cromático.

El bautizo
Óleo sobre lienzo
51 x 90 cm.

Colección
Pedrera-Martínez

Realizada muy a principios de la década de los 80. Entrada en una iglesia de arquitectura barroca (nos recuerda al convento de la Santa Faz, pero y también a otros pórticos de la arquitectura valenciana del XVIII), enunciando toda la festiva celebración de una familia rural que sale del templo después de acristianar a su último vástago. Los padres y abuelos, vestidos con sus valencianas ropas de festividad rodeados por la chiquillería; cura y monaguillos observando el alborozo desde el dintel de la iglesia; mozos y muchachas igualmente engalanados contemplan la escena, ellas desde un carro, y ellos junto al caballo perfectamente enjaezado. El colorido mediterráneo, totalmente iluminista y que acabará imponiéndose como diferenciador de la pintura valenciana desde la segunda mitad del siglo XIX, es de un cromatismo variado y vivo, y los personajes se nos presentan (esencialmente los niños) en maravillosa animación, ajenos, en su naturalidad, a quien pudiera estar retratándolos.

De la huerta
Óleo sobre lienzo
49 × 89 cm

Colección
Pedrera-Martínez

Esta obra sí entra de lleno en la pintura naturalista-folclorista, de la que tanta demanda tuvo Agrasot en Valencia por una naciente burguesía ciudadana con cierto sentido idílico del campo.

Realizado en la segunda mitad de la década del XIX, como tantos otros "huertanos" y "huertanas", el personaje (cuyo modelo repite con frecuencia, sea en conversación con otro labrador, o como aquí, en solitario fumando y trasegando un porrón) mirándonos sonriente y desinhibido en apacible descanso de día festivo, como intentando integrar al espectador en la acción por compartir.

De siempre fue Agrasot un pintor muy dado al amigable contacto con las gentes del campo, con quienes tenía innata empatía por su carácter recio y bonachón. Ellos se dejaban pintar, y él disfrutaba haciéndolo, por eso hay tanta verdad en sus cuadros sobre gentes a las que hablaba en su lengua vernácula, compartía sus costumbres y sentaban a su mesa como iguales.

Jugando a las cartas
Óleo sobre lienzo
49 x 88 cm.

Colección
Pedrera-Martínez

Cuadro de casi idénticas dimensiones al ya comentado *De la huerta*, probablemente realizado en las mismas fechas, y en el que también adquiere especial relevancia el tratamiento de la edificación rural con sus emparrados, profundizando en el sombreado de las oquedades, y en la definición de encalados.

Gitano con asno
Óleo sobre lienzo
43 x 26 cm.

Colección
Pedrera-Martínez

Nunca atendió el pintor oriolano a los críticos madrileños tan despectivos con quienes pagaban al artista por pintar un prosaico rocín, en las ostentosas décadas de la pintura histórica atestada de caballos y caballeros en memorables gestas. Es más, al oriolano le gustaba tanto representar a tan humilde pollino, que no dudó en incluirlo, sólo o con otras cabalgaduras, junto a sus dueños y/o vendedores, cada vez, y fueron muchas, que lo estimó preciso (al igual que sus "sabios" perros de lana) porque siempre buscaba la autenticidad y llaneza de sus estampas campestres.

La apostura del gitano en jarras y afaca en la faltriquera contrasta con la mansedumbre del asno, así como el colorido que potencia desde la gama de rojos, marrones y negros la credibilidad de sus componentes.

Labradores pelando "la pava"
Óleo sobre lienzo
56 x 39,5cm

Colección
Pedrera-Martínez

Otro óleo de aquella temática amorosa tan placentera para el pintor en su cercana senectud. Existe otro cuadro muy parecido, fechado hacia 1903, y en el que sólo cambia el pelaje del modesto caballo, pero muy bien enjaezado para la visita de cortejo, y cierta variación en la posición de los representados festejando.

Hilanderas de la provincia de León
Óleo sobre lienzo
80 x 50 cm.

Colección
Pedrera-Martínez

León, junto a Albacete, Teruel, eran las peregrinaciones más usuales que Agrasot emprendía cada verano, dejando a su familia en Alicante.

De alguna manera traslada Agrasot a estos cuadros sus inolvidables "ciociaras" de juventud en Italia, transfigurándolas ahora en campesinas castellano-leonesa-aragonesas, según viaje el pintor a un lugar u otro de la meseta española; y, al mismo tiempo, tan distintamente ataviadas respecto a las valencianas, donde y además cambia la luz, el paisaje y la propia construcción rural. Cuatro campesinas de León con sus zuecos y sus husos de tejer, con esos gallos y gallinas que constantemente revindicó en vida Agrasot por demostrar que eran suyos y no de Fortuny, ni de ningún otro de sus compañeros romanos.

Hilandera
Óleo sobre lienzo
94 x 63,5 cm.

Colección
Pedrera-Martínez

Aquí, Agrasot, realizó varias versiones sobre un mismo modelo de campesina leonesa, como la "aldeana", fechadas presumiblemente entre el otoño de 1893 y el invierno de 1894, cuando en su estudio de la valenciana calle Vicente López, trasladaba al óleo sobre tela, dibujos, acuarelas y diversos abocetamientos realizados en su veraniego periplo leonés. Obsérvese su magisterio para convertir copos de lana, insertos al huso, en hilo para primero tintar y después entrelazar; la serena belleza la muchacha con la mirada puesta en la luz que entra desde la tangente izquierda; y la descripción de su vestimenta pasando del trazo amplio y carmesí de la falda degradándolo en negro, para contrastar perfectamente con los blancos y rojos de la camisa, sorprendiéndonos, finalmente minuciosidad del collar y el pañuelo anudado a la cabeza.

Hilandera Leonesa
Óleo sobre lienzo
102 x 74cm

Colección
F. Javier
Emperador Marcos

Una pieza magistral que demuestra como Agrasot incidió una y otra vez sobre determinadas figuras, incluso combinándolas (pintura de taller) con distintos paisajes de fondo, que le eran predilectas desde un muy demostrado y personal conocimiento, papeles gramados y caballete en mano del naturalismo rural. Obsérvese a esta pastora que tanta relación puede tener en la composición del cuadro, ahora en vertical, con la más joven muchacha de su conocidísimo cuadro en horizontal de 100 × 145 cm *Las dos amigas* (Museo del Prado).

En el óleo, siempre considerado como obra mayor, la modelo viste el traje regional leonés, el fondo con un árbol encumbrado que le da profundidad al conjunto, mientras que la cabrita ya no se centra, como aquella "amiga", en el espectador, a su vez era observado por el animal, sino que atiende a las caricias de su dueña, portadora de un huso para tejer lanas, tirando sutilmente de una hebra, mientras cuida del ganado que debe andar un poco más lejos de la escena encuadrada por Agrasot.

Napolitana
Acuarela
43 x 28 cm.

Colección
Pedrera-Martínez

Muy en la línea de las ciociaras (campesinas italianas en la mitad del siglo XIX), cuyo máximo exponente en Agrasot es su famosísima *Lavandera de la Scarpa*. Aquí la modelo, en lugar de ser del centro de la península italiana, es del sur, probablemente de las cercanías de Portici (Nápoles).

Guarda este "quadretto" cierta similitud con los que entonces pintaron Rosales, Álvarez Catalá, Palmaroli o Josep Tapiró, buscando cada cual su interpretación personal sobre las campesinas que acudían a servir a Roma.

De nuevo se aprecia la indudable potestad de Agrasot al reproducir las manos tejiendo y dejando caer el hilo hasta el ovillo en tierra, así como su mejor saber y entendimiento de la ciociara sobre un plano: arco de ladrillo cara-vista, puerta y muro afectados por el tiempo que refleja la sombra de la muchacha en perfecta sincronía de negro sobre pardos terrosos oscurecidos.

Descanso
en la corrida de toros
Acuarela
36,5 x 24cm

Colección
Pedrera-Martínez

Obsérvese la directa relación de esta acuarela con la expuesta en el museo Carmen Thyssen de Málaga (catalogada en 1881), coincidente en el título, aunque resulta más que obvio que ésta es preparación para la otra de mayor tamaño y resolución ambiental, donde, quienes descansan en el cintillo del coso son la cuadrilla entera comentando con el maestro las vicisitudes de la corrida.

Aquí el espada está sólo sin sus asistentes en la lidia, esperando, montera puesta y expresión contenida, la salida del siguiente morlaco en ese momento, de apenas larguísimos minutos, donde el valor intenta sobreponerse al miedo, y todo queda por venir.

Cobalto y negro con chaleco dorado en el traje de faena, albero y fondo pespunteado como antesala impresionista para apuntar sobre las tablas a un inconcreto público y cielo que aguardan la artística confrontación a muerte entre el hombre y el toro.

Descanso
en la corrida de toros
Acuarela sobre papel
47 x 31cm

Colección Carmen
Thyssen- Bornemisza

Esta es la resolución final, y creo que más acertada, sobre los temas taurinos pintados por Agrasot. Y así nos parece por qué, sin restarle méritos a sus óleos *Antes de la corrida en la plaza de toros de Valencia*, o *El brindis*, la acuarela, a diferencia del óleo, siempre resulta técnica de más rápida ejecución e imposible corrección reparadora. Por algo los Thyssen adquirieron esta obra para su Museo de Málaga donde luce esplendorosa.

Si el tratamiento del público hubiera podido firmar cualquier impresionista, la resolución de la cuadrilla, observada por el picador mientras comentan la faena, es de un refinamiento cromático impactante, y la gestualidad toda una narración psicológica de quien ha observado los entreactos taurinos. Agrasot, a diferencia de la mayoría de pintores que han buscado plasmar la lidia en su parte más fragosa y hasta ensangrentada, nos muestra ese impás de dudas y miedos contenidos justo antes de que empiece la cara o la cruz de una corrida.

Dama con partitura
Óleo sobre lienzo
100 x 68 cm.

Colección
Pedrera-Martínez.

El retrato de la dama, que guarda una gran similitud con "La esposa y el hijo del pintor" de 1886, no puede ser más formal en su naturalismo. Refleja a Emma con toda claridad de rasgos faciales la expresión absorta, como repasando mentalmente la interpretación de las notas musicales que acaba de leer, perfectamente transcritas en la partitura que sostiene a medio abrir entre los dedos. Pelo corto, rojizo y un tanto rebelde, mientras que ojeras y nariz pronunciada revelan su madurez. La interpretación de la vestimenta, así como del sillón tapizado donde está sentada la señora, son, desde la habilidad en el fiel dibujo que sustenta todo el cuadro como en el color, combinando transiciones del rojo al granate y del blanco al negro, de una destreza incontestable.

Opinamos que este es uno de los retratos a recuperar por entenderlo entre los mejores de Agrasot, ajeno aquí a esas poses más envaradas y resultonas con que deseaban verse representadas las señoras de pudiente nivel económico y social. Desde luego por las joyas, ropaje y tapicería estamos ante una persona de perfil alto, pero que, en lugar de alcurnia y empaque nobiliarios, es obvio que Agrasot busca la sencillez, la franqueza de lo instantáneo y de las cosas bien hechas.

Manola
Óleo sobre lienzo.
83x54cm

Colección Diputación de Alicante. MUBAG. Archivo Fotográfico MUBAG

Majas y majos dieciochescos, a quienes por pura trasnominación semántica (metonimia), tomando el genérico por un autor, hoy llamamos "goyescos/as", se convertirán, sobre todo en el Madrid decimonónico isabelino, en "manolos" y "manolas", es decir: gente humilde (muchos los sitúan en el barrio de Lavapiés), que vestían sus mejores galas, fuese para ir a misa, a los toros o a una verbena. Pronto las aristócratas (incluida la propia reina) también se engalanaron de esta guisa popular, aunque obviamente con mayor lujo de telas, bordados y abalorios.

Probablemente a Agrasot le hubiera valido lo mismo una denominación que otra, suponemos que este cuadro pintado en 1890, tiene el título de *Manola* porque para entonces estaba muy asumido, más como traje folclórico de moda que el castizo festivo que fuera por necesidad.

La peineta de carey, tan difícil de reflejar por los brillos, parece casi impresionista, bajando realista hacia el pelo azabache recogido con una cinta para enmarcar la guapura de la joven casi adolescente, mostrándose desde sus ojos pardos oscuros, labios pintados de rojo carmesí, el perfecto dominio de Agrasot en los leves sombreados.

El busto henchido de contrastes y finos ornatos sobre el tejido: camisa blanca impoluta, lazo de seda anudado con aro de oro, chaleco adornado con madroños, y chaquetilla corta con brocados y borlas; mientras las manos, perfectamente dibujadas, sostienen un abanico de asta trabajada, ligeramente semiabierto, sentada la elegante moza sobre un mantón blanco que sobresale por detrás, apenas jaspeado a base de trazos rojos y negros, ahora sí decididamente impresionistas.

De alguna manera este cuadro recorre toda la segunda mitad pictórica del siglo XIX, demostrándonos Agrasot su conocimiento de los diferentes estilos, que ya comenzaban a entrecruzarse y superponerse, como un guiño de madurez, pues él, aunque aquí mantiene por coherencia su discurso estilístico propio, de sobra conocía lo que se estaba gestando en el París por aquellos años de iniciales vanguardias tan distintas entre sí y sin solución de continuidad como había sido hasta entonces la lectura de la Historia del Arte.

Desnudo femenino
Óleo sobre lienzo
49 x 89 cm.
Colección
Pedrera-Martínez

Qué duda cabe acerca de la influencia (provocando la copia) de la velazqueña *Venus del espejo*, en este *Desnudo femenino* de Agrasot. Velázquez maestro y pintor de pintores, ha sido desde Goya, pasando por Manet o Fortuny, y llegando a Picasso o Francis Bacon, el pintor más copiado y reinterpretado de los siglos XIX y XX; de hecho, al viajar a Madrid era visita obligada dado que en el actual Museo del Prado se acumula la mayor parte de su obra. Agrasot no podía ser una excepción, aunque precisamente ese cuadro no pudo copiarlo del original porque ya había sido robado por los ingleses (hoy expuesto en la National Gallery de Londres); así que, con toda seguridad, debió basarse en las muchas copias y reproducciones en papel que circulaban por la capital de España.

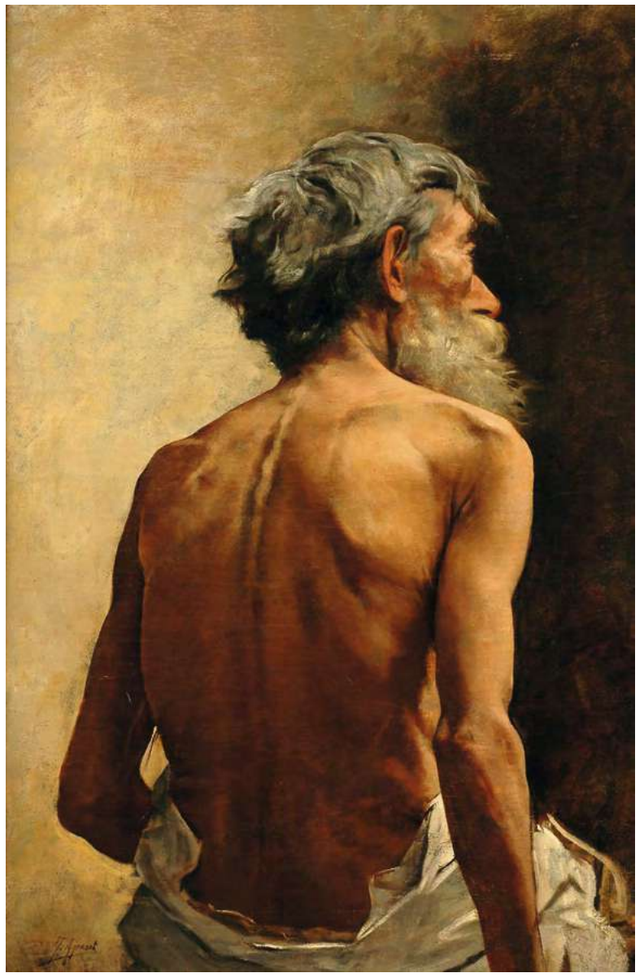
Si bien, las claras diferencias se manifiestan en los respectivos formatos, y en la desaparición del ángel velazqueño, además del ligero escorzo agrasotiano de la bella joven en un perfil clasicista, o la resolución de un recursivo trasfondo claroscurista que prácticamente divide el cuadro en diagonal. Aparte del intercambio en el juego de colores de sus dos mitdes: bermellón, gris y blanco, no deja de ser, en su conjunto, un homenaje, como muchos otros realizados por quienes vivieron el siglo del oriolano, (Goya, Fortuny, Manet, Carolus Duran, etc.) seducidos por el genial sevillano, tantas veces imitado en todo o parte de sus cuadros más emblemáticos. Si bien e, igualmente, en este caso, debemos valorar la demostración del dominio anatómico del intérprete más que copista.

Viejo de espaldas
Óleo sobre lienzo
82 x 53,5cm

Colección
Pedrera-Martínez

Maravilloso estudio anatómico, que lejanamente recuerda el barroquismo de Ribera, sobre todo por la utilización de luces y sombras, aquí más cenitales, y cuya facturación situamos en Granada entre 1872-1873. El modelo fue seguramente el gitano Heredia Cortés, quien poso también para otros, como Mariano Fortuny o Ricardo de Madrazo.

Durante su anterior aprendizaje en la Academia Giggi, que les facilitaba este tipo de modelos del natural, tanto el de Reus como el de Orihuela practicaron con semejantes y complejas difíciles anatomías, harto diferentes al academicismo de Escuela de Bellas Artes, porque aquí se busca la realidad puramente naturalista del cuerpo humano y no el ideal de belleza todavía imperante en el XIX. Un desnudo masculino ya entrado en años y tan parecido, por otra parte, en su fisionomía, al *Viejo desnudo al sol*, pintado por Fortuny.



Odalisca
Óleo sobre lienzo
67 x 48 cm.

Colección
Pedrera-Martínez

Desde los primeros pintores románticos, el embrujo de lo Oriental, gracias a los pintores viajeros que visitaron Egipto y todo el Imperio Otomano, se puso de moda, primeramente, en la Francia napoleónica (Gerôme, Delacroix, etc.), y después, a partir del segundo tercio del siglo XIX, acabó extendiéndose desde París a los países que estaban más relacionados históricamente con el Norte de África, como Italia y España. En nuestro caso hispano, incluso se acuñó un estilo denominado "Orientalismo granadino" en referencia a los pintores que, entre otros Agrasot, acudieron a la llamada de Fortuny, quien de 1870 a 1872 había instalado su estudio muy cerca de la Alhambra, entonces en restauración.

La arquitectura de palacio era perfecta para recrear un glorioso pasado nazarí, mientras la literatura de viajes se explayaba en mundos parecidos a Las Mil y Una Noches, con sus harenes donde regían las odaliscas como preferidas del sultán.

Aunque no existe constancia de que nuestro pintor pudiera acompañar a Fortuny y a Moragas hasta Marruecos, sí debió quedarse prendado del bellísimo material de leyendas, estampas humanas, arquitectónicas y paisajísticas que le aportaron ambos artistas catalanes a su vuelta de Marruecos, por lo que Agrasot decidió darnos su particular y naturalmente fantasiosa versión, más esteticista que, lógicamente y en su caso no pudo ser documentalista.

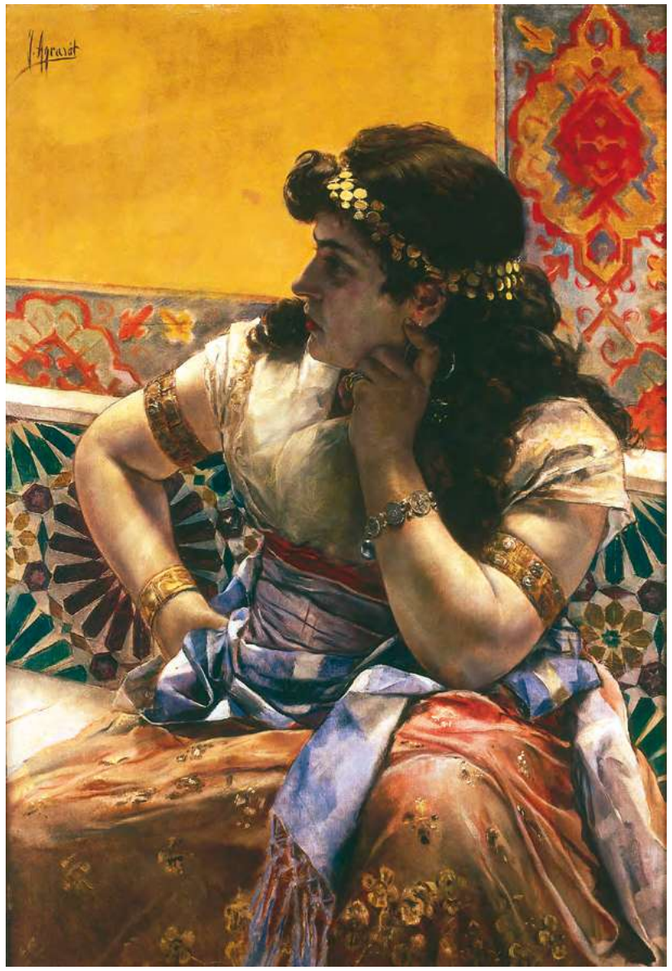
Por el rostro de mirada resuelta, seguro de sí misma y observador, con vestimenta y atavíos ornamentales, de lo que antes se llamaba "un lujo oriental", parece ser que estamos ante la misma modelo de la "Odalisca" expuesta en el MUBAG (museo de Bellas Artes, Alicante). Destacan además de su hermoso rostro, la diadema, pendientes de amplios aros, collar con perla y pulseras plateadas y doradas ofreciendo distinto brillo cromático, en clara demostración de una proporcionada idealización puramente artística.

Odalisca
Óleo sobre lienzo
94,5 x 65cm.

Colección Diputación de Alicante. MUBAG. Archivo Fotográfico MUBAG

Es un perfil distinto de la misma modelo, perteneciente también a la Fundación Padrera. Éste más ambicioso si cabe, situando a la mujer de perfil y casi de cuerpo entero, en actitud interesada, y con el añadido de un contorno más definido a base de reflejar los azulejos de la pared, y los del banco en que se sienta la muchacha (muy similares en su pintura sobre cerámica a los que podemos contemplar, por ejemplo, en el Alcázar de Sevilla, pero también en algún palacio granadino).

También aquí la modelo no parece exageradamente bella, ni su postura resulta sugerentemente sensual, tal como los románticos habían pintado a sus odaliscas (tantas veces desvestidas), demostrando con ello que Agrasot había optado por el realismo sin concesiones a un público, entonces ávido de erotismos disimulados bajo su condición de obra de arte, y da preferencia a las joyas y telas sobre la fisionomía femenina.



Esperando a un cliente
Óleo sobre tabla
20 x 12 cm.

Colección
Pedrera-Martínez

Tableautin, ahora de corte orientalista, muy en la línea del imaginario realista superador del romanticismo ensoñador, y en el que se refleja, aquí sí documentalista en todo su rigor descriptivo, a un vendedor ambulante (quizás de Tetuán). Es fácilmente deducible que Agrasot pudo extraer los modelos para sus cuadros de las muchas ilustraciones que entonces se publicaban sobre la guerra y la dominación colonial española/francesa en el Protectorado de Marruecos.

El árabe, enmarcado bajo ventanuco y portón, sobre el que asoma, en postigo de celosía, la cabeza apenas intuida de un observador, es pura síntesis miniaturista.

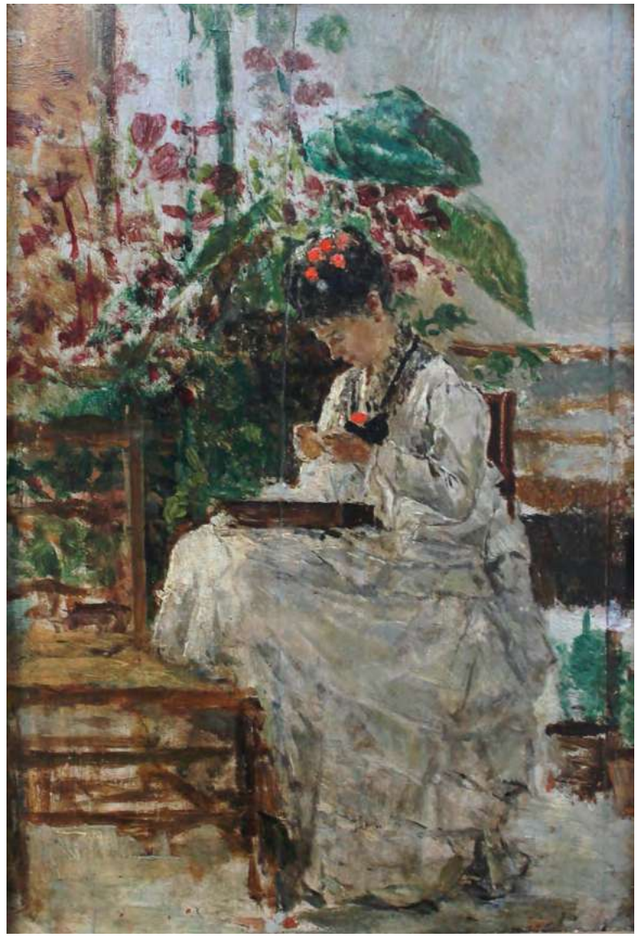
Pintada en la Granada guardiana de tantos vestigios morunos y que Agrasot debió pintar a principios de la década de 1870, tanto en exteriores del Albaicín, pero y también en la fonda Los Siete Suelos de la capital andaluza, compartida, como hospedaje y taller, con otros ilustres pintores como José Villegas, Bernardo Ferrándiz, o Martín Rico.

Mujer cosiendo
Óleo sobre tabla
15 x 10,5cm.

Colección
Carmen Agrasot
García-Herrera

Obrita, casi de orfebrería, pero muy demostrativa de su exhaustivo análisis y facturación del pormenorizado *tableautin*, aunque aquí la temática sea diferente a las habituales en este tipo de muy probable venta en la época.

Se reitera Agrasot en ésa siempre complicada postura de pintar a una mujer cosiendo, pero esta vez, además, con paisaje de fondo que lo hace, si cabe la paráfrasis comparativa, todavía más fortunyano; a tal punto que, incluso pudiera hacer dudar si salió de la paleta del de Orihuela o del de Reus, recuérdese las acuarelas de Portici pintadas por Fortuny en compañía de Agrasot con sus respectivas mujeres que, además sirvieron de modelos.



Abanico
Plumilla sobre papel

Colección
Carmen Agrasot
García-Herrera

La dedicatoria puede leerse: "A mi mujer. En el 22 aniversario de nuestro casamiento". El pintor adoraba su esposa, Emma Zaragoza, con la que en 1872 se casó en Alicante, siendo el treintañero Agrasot todavía de porvenir incierto, y ella hija de un próspero comerciante ilicitano afincado en la capital. Bastan las fotografías, o leer los textos de las varias biografías que se hicieron sobre el artista oriolano, para asumir el enorme amor que se profesaban ambos.

Posiblemente la pintura de "Casacones", fuera una de las predilectas de Emma, aparte de por la temática galante, su minuciosidad plástica, y obviamente, en ese sentido pragmático que casi nunca tienen los artistas, por la cotidiana rentabilidad para la familia.

Ilustrar los abanicos era un obsequio que los pintores guardaban para sus seres (femeninos) más queridos que les daba un valor sentimental añadido de amor y complicidad. Por eso, esta pieza la guardan los herederos de Agrasot con muchísimo cariño que va más allá de la admiración que lógicamente sienten por quien tanto lustre dio a su apellido.

Interior con dos figuras femeninas
Óleo sobre lienzo
62 x 47 cm.

Colección
Pedrera-Martínez.

Viejo tema el de la vieja consejera, alcahuetas o no (Velázquez, Murillo, Goya, que intenta aleccionar a la joven costurera, distraída mientras cose (actividad tan recurrente como dominada por Agrasot), al tiempo que son observadas por un gato atigrado y un que parece escuchar cuanto hablan. La alacena al fondo, el serón de esparto en perfectos círculos, prendas colgadas o sobre un cesto, la mesa de patas torneadas, el papel pintado de la pared son una muestra más de la pulcritud, casi orfebrería manierista, con la que Agrasot asume un cuadro desde el principio al fin; en este caso trasladando la temática de la picaresca barroca, tan española, al realismo naturalista del XIX.

Por las vestimentas, conjeturamos que se trata de una muchacha andaluza, posiblemente del barrio granadino El Sacromonte, la mantilla y la agitanada falda de faralaes, tan distinta a la valenciana o a la castellana, así lo denotan. Mientras, la anciana avisadora lleva pañuelo ancho y blanco que le cubre la cabeza con puntillas perfectamente transmitidas en sus transparencias por un pincel hábil como pocos, y en contraste con el raso vestido negro.

Clown rodeado de perros de lana

Óleo sobre lienzo
54 x 37cm

Colección
Pedrera-Martínez

El clown (payaso), al igual que los arlequines, resultaban temas bastante recurrentes en la pintura a partir del siglo XVIII, pero y sobre todo desde la segunda mitad del XIX a principios del XX. Este cuadro data de 1880, y el pintor, definitivamente instalado en Valencia, debía recordar Roma y aquellos disfraces con los que se retrataban respectivamente los artistas amigos y asistentes a los estudios-taller muchas veces compartidos.

A los realistas les gustaba representar a los personajes de circo como un espejo hiperbólico de la misma cotidianidad. Payaso y adiestrador de perros antes de salir a pista es una buena muestra de ello. Un cuadro, firmado y fechado por Agrasot sobre el tambor del burlesco entrenador, lejanamente relacionado con la *Commedia dell'arte*. Toda una irónica redundancia acerca de la vida, de lo real y de lo imaginario. El rojo domina la centralidad del cuadro, resaltando al personaje maquillado como idea conativa, y el resto de figuras y colores: cartelón de caballos, conserje y público, confluyen como atrezo ambiental en el cómico y sus animales amaestrados justo antes de empezar la función.

Rincón apacible
Óleo sobre lienzo
80 x 42,5 cm.

Colección
Pedrera-Martínez

Este es uno de los encuadres preferidos por el pintor oriolano.

La ventana como reflectora de luz natural iluminando a una mujer cosiendo (que vuelve a repetir en *Retrato de su sobrina* o mujeres punteando, como es el caso de la magnífica obra perteneciente al Ayuntamiento Alicante, *Conversación*).

La atención en el ensimismamiento de la costurera, el preciosismo en las manos en percibido y sutil movimiento, y un cierto virtuosismo en ropas y telas, hacen de estas obras de entrañable naturalidad, clara demostración de por qué se le considera, en su poética de lo sencillo, uno de los mejores pintores de su generación.

Conversación
(o ***La carta*** según Antonio Sequeros)
Óleo sobre lienzo
136 x 86 cm.

Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA)
Ayuntamiento de Alicante

Desde hace muchos años luce en el hall de entrada del Ayuntamiento de Alicante, esta hermosa composición, probablemente y sin querer entrar en parangones, uno de sus cuadros mejor conseguidos por el pintor de Orihuela.

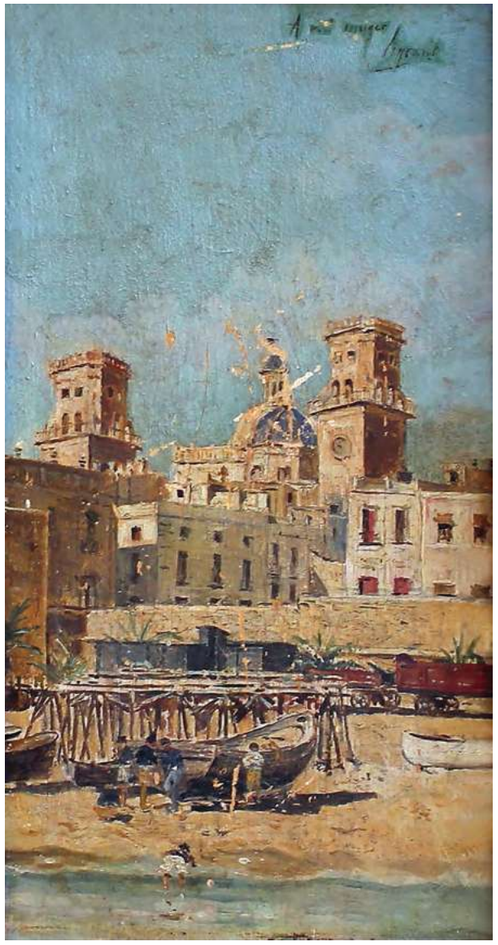
Su realismo es de una minuciosidad increíble, cercana a lo que hoy llamaríamos "hiperrealismo", donde la luz del ventanal es pura magia, y detalles como el pajarillo enjaulado, el papel de la misiva casi traslúcido, o la máquina de coser, además de cada prenda reflejada, conforman una obra que, por sí sola, pondría a Agrasot en la Historia del Arte valenciano en el siglo XIX (concretamente lo pintó entre 1890 y 1895), presidiendo su estudio hasta su muerte, para después ser donado por Emma Zaragoza, su tan querida esposa, al consistorio capitalino.

Playa de Alicante
Óleo sobre tabla
17 x 10 cm.

Colección
Carlos Agrasot
García-Herrera

Uno más de los cuadritos que el pintor realizó en Alicante ciudad, cuando veraneaba con su mujer Emma y su hijo Ricardo en casa de sus suegros. Nótese la precisión dibujística, propia de un orfebre, donde apenas se emplea el color, con un bosquejo prácticamente miniaturista, que había perfeccionado en Italia junto a Fortuny, Simonetti, Tapiró, los Madrazo, Martín Rico etc.

Todavía la fotografía (monocromática) no estaba desarrollada, y éste es uno de los documentos gráficos más valiosos, por su indudable realismo y precisión, para conocer los aledaños del Ayuntamiento capitalino que aún se asomaba al mar, junto al cual los pescadores del Raval Roig varaban sus barcas y preparaban aperos para salir a la mar.



Bodegón
Óleo sobre lienzo
47,5 x 67cm.

Colección
Carlos Agrasot
García-Herrera

No fue Agrasot pintor de bodegones; de hecho, son escasísimos los que le conocemos, entre otras razones porque y desde el Barroco, los pintores profesionalizados solían especializarse en una temática, bien fuera religiosa, conmemorativa, de retratos y, en menor medida, paisajes y bodegones que eran escasa o menormente valorados hasta el XIX.

Por tanto, y como puede demostrarse en la generación de Agrasot, trabajen sus autores en España, Italia o en París, ningún autor de firma solía entrar en la especialidad de cualquier otro; incluso marchantes y galeristas los tenían clasificados por determinada temática dominada. Lo cual no obsta para que Agrasot, también profesor en San Carlos como en propia academia privada, quisiera demostrar su crédito en cualquier asunto pictórico, y con ello, su erudición y manejo probados, a la hora de emprenderse con pinceles sobre lienzo en la siempre ardua resolución frutal (esencialmente en las tonalidades) que, si bien y aun siendo una de las materias primeramente aprendidas en el caballete de estudio, reflejan el encuentro del artista con la naturaleza. Una imitación que no deja, precisamente por ello, de ser pericia complicada y difícil cuando se resuelve con la confianza y precisión que cada fruta requiere en el cromatismo de un bodegón, desvelando inmediatamente si estamos ante un aprendiz o un profesional del Arte en la geometría en el color y su sombreado.

Retrato de Ricardo Agrasot
Óleo sobre lienzo
55 x 37,8cm.

Colección
Carmen Agrasot
García-Herrera

Ricardo fue el único hijo de Joaquín Agrasot. Profesor y conferenciante de Bellas Artes, nunca tuvo la habilidad técnica e imaginativa para plasmar la creatividad de su padre; sin embargo, fue un magnífico docente y conferenciante con amplios conocimientos en egiptología, así como experto en diseño (montó varias exposiciones nacionales e internacionales, entre otras en Valencia), y fue el principal y más directo informante sobre la vida y la obra del gran pintor oriolano. Por eso Antonio Sequeros, primer biógrafo de Agrasot, sitúa uno de los varios retratos que de Ricardo hizo su padre Joaquín, en la portada de su libro *Trayectoria humana y artística del pintor Agrasot*, agradeciendo la fluida correspondencia que el profesor Sequeros, mantuvo con Ricardo Agrasot para informarse pormenorizadamente, ampliando en esta completa semblanza, la tesina que él mismo Antonio Sequeros ya hiciera sobre el gran pintor oriolano y bajo la dirección del prestigioso historiador de Arte, Lafuente Ferrari, como reivindicación de un inmerecido olvido.

Autorretrato
Óleo sobre lienzo
58,5 x 44cm.

Colección
Amelia García-Herrera
Smerdou

Pareja de otro autorretrato, de muy parecidas dimensiones y planteamiento caracterizador, que el pintor dedicó a su hijo Ricardo, y éste a su vez transmitió en herencia a la familia por su altísima valía sentimental, a la que se une, indudablemente, el mérito artístico, e incluso el sentido interpretativo rigurosamente íntimo del autor; pues pocos autorretratos, por no decir ninguno, conocemos de la época en los que se personalice un pintor con un cigarrillo entre los labios, lo cual le da una verosimilitud añadida.

Agrasot fue un empedernido fumador hasta el final, cuando una neumonía atacó a sus ya muy debilitados pulmones. El oriolano, con algo más de 55 años, se representa a sí mismo con un esbozo difuminadamente paisajístico, casi de perfil derecho, chapela negra, camisa blanca con lazo y chaqueta bruna en pose casi fotográfica y, por tanto, intencionadamente documentalista.

Autorretrato
Óleo sobre lienzo
61 x 44cm.

Colección
Carlos Agrasot
García-Herrera

De este distinto enfoque en posición frontal y también magnífico autorretrato, que forma binomio con el famoso del cigarrillo prendido entre los labios a medio fumar, podemos matizar como aquí el busto resulta algo más convencional, incluso con lentes que le dan un aire intelectual.

El pintor se nos muestra con el rostro de cara, volviéndose atento y altivo hacia el espectador. Por lo demás, boina vasca, vestimenta oscura y sus características perilla fina y bigote amplio, estamos ante la misma auto-representación, en la cual, y con la cual, Agrasot hace un ejercicio de maestría que incita a la comparación, entre una pose absolutamente natural por despegada de los relamidos retratos al uso buscando sacar favorecido, a veces hasta lo difícilmente reconocible, al pintado/a; y otra, muy meditada, sobria y distante como para quedar en la posteridad, que era postura habitual en los encargos más frecuentes entre quienes conocían el arte del retrato, y podían pagarlo muy por encima del coste de una fotografía monocromática o inadecuadamente coloreada, que irrumpen, competitiva y popularmente, a mediados del siglo XIX.

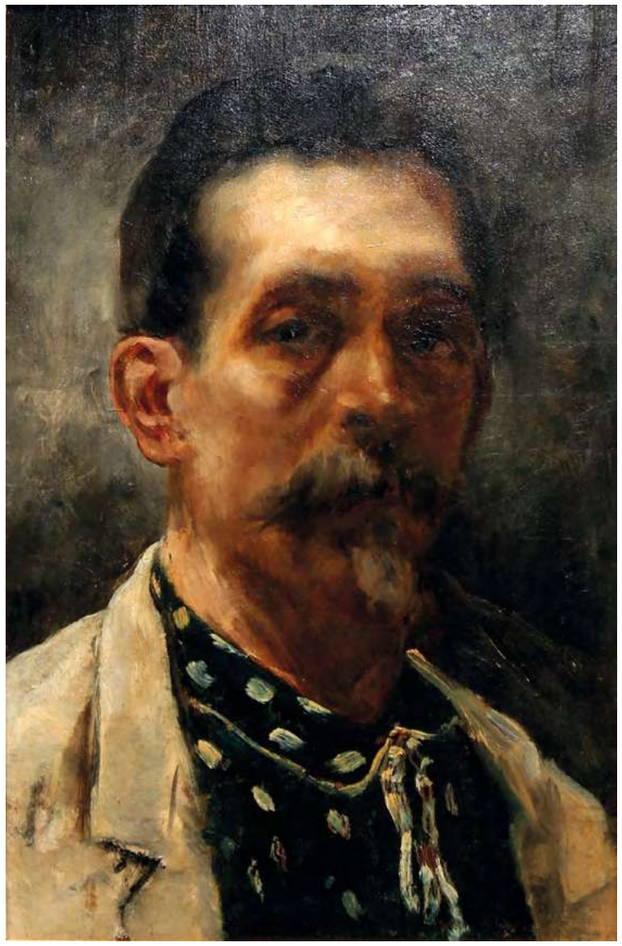
El trasfondo grana resalta el conjunto facial en diferentes tonalidades, pero también dibuja las indisimuladas arrugas de rostro, con esas sus características ojeras, dándose Agrasot un empaque de sobriedad demostrativo de quien ya se sabe pintor célebre y puede patentizarlo. Y ello no significa que el artista adolezca de cierto egocentrismo, todo lo contrario, utilizaban sus autorretratos para conseguir, demostrando una destreza impresionante en la mimesis del reflejado, puntuales encargos que eran casi imprescindible segmento económico para su sustento diario.

Autorretrato
Óleo sobre tabla
33 x 21,5cm.

Colección
Carlos Agrasot
García-Herrera

Luce aquí Joaquín Agrasot, epidermis bronceada, chaqueta, o quizás guardapolvo de pintor artístico, pues no alcanza ni al medio cuerpo, con una muy moderna camisa negra y lunares blancos (como de topos), lazo anudado al cuello, y estampa en plena faena. La actitud seria atenta, como si hubiese dejado por un momento de trabajar para asomarse a un reflejo memorístico en el cual sólo el propio autor puede reflejarse, porque él, mejor que nadie, conoce las interioridades de su estado anímico, y vuelve a explorar la fisonomía en la que se mira cada mañana repasando vivencias.

Ya pinta canas Agrasot, siquiera leves, si bien y, en cualquier caso, sus rasgos evidencian la edad madura y, asimismo, recuerdan en el atuendo la emancipación en la Roma de la liberalidad transgresora, y en el Portici estival dada la modernidad de su vestimenta perfectamente descrita, pero sin el manierismo de otros retratos con los pinceles muy ajustados al dibujo academicista. Aquí el trazo es absolutamente suelto, abocetado y autónomo, casi de primitivo expresionismo, con la excepción de algunos rasgos faciales como demostrando que es obligado saber pintar, antes de despintar en emancipación de la Academia, pero con conocimiento de causa y efecto posterior.



Retrato de Trinitario Ruiz Capdepón
Óleo sobre lienzo
122 x 87,5 cm.

Ayuntamiento
de Orihuela

Nacido el mismo año que Agrasot, este político oriolano, abogado como su padre, y periodista liberal, algo revolucionario en su juventud, acabó comprometido en la política profesional, alcanzando acta de diputado en varias ocasiones entre 1869 y 1903, siendo nombrado Senador vitalicio, y llegando a Ministro en tres Gobiernos bajo sucesivos mandatos de Sagasta, según la documentada biografía del magistrado Julio Calvet Botella.

Este retrato de impecable factura realista, en las abotonaduras y bordados de la manga diplomática, amén del perfilado bigote engominado hacia arriba y escasos cabellos alisados, responde al encargo del consistorio de Orihuela decidido a que se colgase en su Salón de Sesiones, por ser prohombre muy afecto al municipio. Gracias al trabajo del actual cronista local Antonio Luis Galiano: "Agrasot y los Trinos", conocemos alguna singularidad del encargo y facturación, como la de que el cuadro fue donación del propio Agrasot, cobrando sólo 500 ptas. por gastos de transporte, entregándolo el pintor al Ayuntamiento el 8 de septiembre de 1888.

Retrato de Trinitario Ruiz Vallarino
Óleo sobre lienzo
120 x 77 cm.

Ayuntamiento
de Orihuela

En 1.913 el Ayuntamiento de Orihuela vuelve a encargarle a su "Ilustre Pintor" otro retrato de dimensiones parecidas, esta vez del también significado político, hijo de Trinitario Ruiz Capdepón, el valenciano Trinitario Ruiz Vallarino. Ministro en tres ocasiones, encargándose de Gracia y Justicia y, una presidido el Gobierno por Canalejas, con quien también ocupó la cartera de Gobernación, y después con García Prieto, se hace cargo nuevamente del Ministerio de Gracia y Justicia. Aunque nacido en la capital del Turia, Ruiz Vallarino siempre tuvo una estrechísima relación con Orihuela y con la provincia de Alicante de la que fue diputado, y después Senador vitalicio.

Como curiosidad, y siguiendo el excelente trabajo de investigación de Antonio Luis Galiano, según publica el rotativo *El Conquistador*, concretamente el 27 de abril de 1918, poco antes de la muerte del pintor, a Agrasot todavía no se le habían pagado los cuadros que le debía el Ayuntamiento. Es posible que se refiriese el articulista, más a éste cuadro del hijo que del padre "Trinitarios", pues las relaciones entre la entidad municipal y el artista fueron impecables desde que Orihuela le concede honores y calle a su pintor más considerado en aquel tiempo.

Dada la edad de Agrasot, 77 años, y como en el resto de obras que conocemos de esta época de senectud, la pincelada se ha vuelto algo menos preciosista, sin perder su denotado realismo, pero conserva todo el rigor cromático, de rojos sublimes (fantástica representación del sillón, distinto a la silla en la que sentó al padre), dorados en las varias condecoraciones, negros blancos y azules, que resaltan a un hombre apacible, seguro de sí mismo, con perceptivo traje ministerial de ceremonia, cerrado hasta arriba de la abotonaduras, dignataria banda ancha y sombrero emplumado recogido en su mano derecha como demostración del alto cargo ocupado.

Caserío
también denominado
"Paisaje urbano"
Óleo sobre lienzo
73 x 44,5cm.

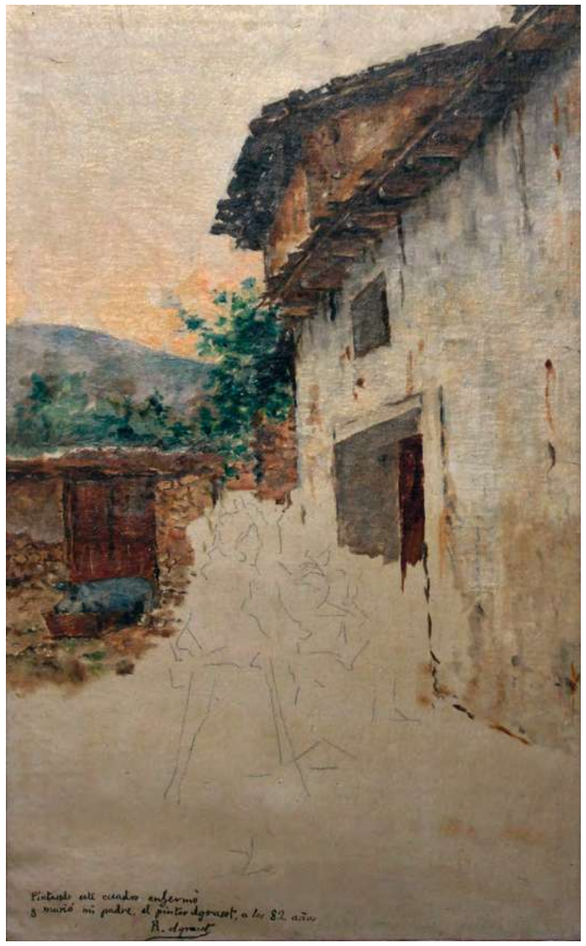
Colección
Carmen Agrasot
García-Herrera

Este cuadro tiene doble mérito al estar inacabado. Por un parte, demuestra la férrea voluntad del pintor octogenario, de seguir en el taller hasta el último aliento. La obra, por terminar, está firmada por su hijo con la siguiente leyenda: *"Pintando este cuadro enfermó y murió mi padre el pintor Agrasot a los 82 años"*.
R. Agrasot.

Y en este impás entre su vida y su muerte nos deja entrever Agrasot su muy sabida y sobrada técnica aprendida en la valenciana Academia de San Carlos y en la Gigi de Roma, perfeccionadas después tras muchos años de oficio recorriendo la España rural.

Observamos aquí, primero el lápiz grueso, después el fino corrector sobre los que irá añadiendo óleo de menor a mayor intensidad cromática, buscando continuamente los tres planos, de los que aquí vemos es más lejano soporte paisajístico, prácticamente acabado, el plano medio de la edificación casi acabada; pero todavía está por colorear plano donde, además, podrá situar la centralidad en objetos o personajes sobre el blanco dibujado su intencionalidad.

Es la familia del pintor la que todavía conserva esta aleccionadora y postrera obra, que ayuda a desentrañar la estructura de muchas anteriores.



M. FORTUNY
Retrato de J. Agrasot(¿)
Óleo sobre lienzo
52,5 x 34,5cm

Colección
Pedrera-Martínez

De todos es sobradamente conocida la amistad del genial pintor de Reus con el oriolano, con quien compartió tantos momentos en Roma y en Portici. También queda reflejada en este retrato, algo distinto a cuanto conocemos sobre el pintor de Orihuela, el gusto que Agrasot tenía por la capa española que lució hasta el final de sus días.

B bibliografía

Aguilera Cerni, Vicente, and José Garneria, *Seis Maestros de Nuestra Pintura, Joaquín Agrasot, José Benlliure, Benjamín Palencia, Ignacio Pinazo, Juan Bautista Porcar, Joaquín Sorolla* (Valencia: Vicent García Editores, 1981)

Alcolea Albero, Fernando, 'IV. Pintores En El Periodo 1866-1900.', en *Pintores Españoles En Londres (1775-1950). Así Como Otras Cuestiones Sobre La Recepción e Intercambio Del Arte Entre España y Las Islas Británicas* (Menorca: CreateSpace- Independent Publishing Platform, 2014)

Aldana Fernández, S., *Guía Abreviada de Artistas Valencianos* (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1970)

Añon Marco, Vicente, *101 Hijos Ilustres Del Reino Valenciano* (Valencia: Ex libris Vicente Añon, 1973)

Boix, Vicente, *Noticia de Los Artistas Valencianos Del Siglo XIX* (Valencia: Imprenta de Manuel Alufre, 1877)

Calatayud Baya, José, *Diccionario Abreviado de Personajes Alicantinos*(Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1977)

Cano Díaz, Emiliano, 'Los Últimos Días de Mariano Fortuny y Marsal', *Cartas Hispánicas*, 009 (2018)

Català Gorgues, Miguel Ángel, *100 Años de Pintura, Escultura y Grabado Valenciano.1878 – 1978* (Valencia: Caja de Ahorros de Valencia, 1978)

De Alarcón, Pedro Antonio, *De Madrid a Nápoles* (Segovia: Librería General de Victoriano Suárez, 1878)

De Armiñán Santonja, Carmen, 'Nuevas Perspectivas Sobre El Pintor Eduardo Rosales (1836-1873): El Contexto Internacional de Su Obra y Su Fortuna Crítica' (Universidad Complutense de Madrid, 2015)

De Pantorba, Bernardino, *Historia y Crítica de Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes Celebradas En España* (Madrid, 1980)

Duplatre-Debes, Brigitte, 'El Exilio Artístico de Los Pintores Españoles e Hispanoamericanos En El Paris Finisecular', *Actas XVI Congreso de La Asociación Internacional de Hispanistas*, 2007

Espí Valdés, Adrián, *Apuntes Para Una Biografía Del Pintor Agrasot* (Valencia: Archivo de Arte Valenciano, 1971)
Las Bellas Artes y Los Artistas a Través de Las Exposiciones Alicantinas Del Siglo XIX (Alicante: Caja de Ahorros Provincial de la Diputación de Alicante, 1972)

Espí Valdés, Adrián, 'Los Primeros Pensionados Del Arte de La Diputación Provincial de Alicante', *Revista Del Instituto de Estudios Alicantinos*, 5 (1971)

Espí Valdés, Adrián, *Pintura Alicantina* (Alicante: El Periódico, Diputación provincial de Alicante, 1999)
Siglo y Medio de Pintura Alicantina (Alicante: Caja de ahorros del Sureste de España, 1973)

Hermosilla Pla, Jorge, *La Ciudad de Valencia Historia, Geografía y Arte de La Ciudad de Valencia* (Valencia: Universitat de València, 2009)

Hernández Guardiola, Lorenzo, *Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919) (Catálogo Exposición)* (Alicante: Diputación Provincial, 2002)
Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919): Exposición Antológica (Valencia: Autoridad Portuaria de Valencia, 2003)

Lafuente Ferrari, Enrique, *Breve Historia de La Pintura Española* (Madrid: Akal, 1987), Vol. II
Breve Historia de La Pintura Española (Madrid: Tecnos, 1953), Vol. I

María Tubino, Francisco, 'Juicio Sintético Sobre El Arte En La Península', en *El Arte y Los Artistas Contemporáneos En La Península* (Madrid: Librería de A. Durán, 1871), pp. 281–94

Martínez López, Manuel, *Diccionario de Los Nombres de Las Calles de Alicante. Origen y Significado Del Nombre de La Calle En Que Usted Vive* (Alicante: Editorial Club Universitario, 2013)

Miquel i Badía, Francesc, *Fortuny. Su Vida y Obras. Estudio Bigráfico-Crítico* (Barcelona: Centro editorial Artístico de Torres i Seguí, 1887)

Navarro, Carlos, 'Testamenteria e Inventario de Bienes de Mariano Fortuny En Roma' (Madrid: Área de Conservación de Pintura del Siglo XIX, Museo Nacional del Prado, 2007), pp. 319–49

Ossorio y Bernard, Manuel, *Galería Biográfica de Artistas Españoles Del Siglo XIX (1868)* (Madrid, 1868)

Pérez Velarde, Luis Alberto, 'El Pintor Antonio Gisbert (1834-1901)' (Universidad Complutense de Madrid, 2017)

Ramos, Vicente, *El Teatro Principal En La Historia de Alicante (1847-1947)* (Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 1965)

Historia de La Diputación Provincial de Alicante (Alicante: Diputación provincial de Alicante, 2009)

Historia de La Provincia de Alicante y Su Capital (Alicante, 1971), Vol. I y II

Reyero, Carlos, *Fortuny o El Arte Como Distinción de Clase* (Madrid: Cátedra, 2017)

Reyero, Carlos, and Mireia Freixa, *Pintura y Escultura En España, 1800-1910* (Madrid: Cátedra, 2005)

Rico, Martín, *Recuerdos de Mi Vida* (Madrid: Imprenta Ibérica, 1906)

Sequeros López, Antonio, *El Pintor Oriolano Joaquín Agrasot* (Orihuela: Caja Rural Central, 1972)

Tejeda Martín, Isabel, 'El Contexto Artístico Alicantino de Entre Siglos (1873 – 1918): La Costosa Entrada de La Renovación Lingüística. En Torno Al Arte IV', en *Investigación y Docencia En Bellas Artes* (Madrid: Musivisual)

Vidal Tur, Gonzalo, *Alicante, Sus Calles Antiguas y Modernas* (Alicante, 1974)

VV.AA., *Catálogo de Pintura y Escultura: Obras de Arte Propiedad de La Excma. Diputación Provincial de Alicante* (Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1972)

VV.AA., Diccionari Biogràfic (Barcelona: Editorial Albertí, 1966), Vol. I

VV.AA, *Enciclopedia Ilustrada Seguí* (Barcelona, 1930)

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, 3ª (Madrid, 1991), Vol. III

Exposición Retrospectiva Celebrada Por La Academia de Bellas Artes de Barcelona (Barcelona: Academia de Bellas Artes, 1867)

Gran Enciclopedia de La Región Valenciana (Valencia, 1973), Vol. I

Tierras Alicantinas. Gabinete de Actividades Culturales (Alicante: Instituto de Cultura Alicantino Juan-Gil Albert, 1982)

XCV Archivo de Arte Valenciano (Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2014)

Webgrafía:

Arias Anglés, Enrique, 'La Pintura de Género y El Retrato', *Artehistoria*, 2018 <https://www.artehistoria.com/es/contexto/la-pintura-de-g%C3%A9nero-y-el-retrato> (consultada 06/12/2018)

'Joaquín Agrasot y Juan', *Diccionario Biográfico Español. Real Academia de La Historia.*, 2018 <http://dbe.rah.es/biografias/5237/joaquin-agrasot-y-juan> (consultada 06/12/2018)

Archivo Histórico "Bernardino de Pantorba", Fundación Maxam <http://www.apintoresyescultores.es/archivo-historico-bernardino-de-pantorba/> (consultada 06/12/2018)

Otros documentos:

Certificado de Defunción. Registro Civil de Valencia: Sección 3ª, Tomo 286-2: 33, Núm. 33

Partida de Matrimonio. Archivo Parroquial Concatedral de San Nicolás, de Alicante: Libro 19 (1868-1874): 245.

Partida de Bautismo. Archivo Parroquial Iglesia de El Salvador, Orihuela: Libro 40 (1834-1841): 117

Certificado de Matrimonio. Registro Civil de Alicante: Sección 2º, Libro 6: 107, 108 y 109, Núm. 51

JOAQUÍN
AGRASOT
un PINTOR ORIOLANO
CENTENARIO DE SU FALLECIMIENTO
1919 - 2019

Excmo. Ayuntamiento
de Orihuela
Concejalía de Cultura

Compromiso
de Calidad Turística

MUSEO
FUNDACIÓN
PEDRERA

CRC
CAJA RURAL CENTRAL

1919 - 2019