

truida de nuestra ciudad se hace presente y articula espacio para la memoria: los jardines del Real o la plaza de la Libertad, insignia de absolutistas y liberales que reclamarán y harán suyos (ALBA, 2000-2001).

El conflicto del espíritu decimonónico: el paisaje comprometido, el retrato, el costumbrismo y el anhelado pasado

[ESTER ALBA PAGÁN / RAFAEL GIL SALINAS –UVEG–]

La primera mitad del siglo XIX viene marcada por el fuerte acento del arte de Vicente López y sus seguidores en la ciudad de Valencia, si bien la cultura del romanticismo poco a poco fue adueñándose de los gustos y tendencias de la nueva clientela burguesa. Son las sociedades culturales las que inauguran, tras el reinado de Fernando VII, una nueva época. La creación del Liceo de Valencia (1836-1863) se revelará como auténtico dinamizador de la vida artística y literaria de la ciudad de Valencia durante los años treinta y cuarenta. Creado a imitación del Liceo Artístico y Literario de Madrid, fomentó la vida artística valenciana del momento organizando, desde su sección de bellas artes, exposiciones de pinturas. La trascendencia del Liceo llegó a la sociedad desde la creación de una revista, órgano de la sociedad, *El Liceo Valenciano*, que promovió la reflexión teórica en los distintos ámbitos culturales y donde se publicaron las primeras críticas artísticas que paulatinamente vendrían a conformar y direccionar el gusto estético de la sociedad de la época. La sección de bellas artes aparecía presidida por Bernardo López, Luis Téllez –como secretario–, y como vocales otros artistas como Vicente Castelló, Teodoro Blasco, Mariano Antonio Manglano, Mariano Roca de Tógores, José María Bonilla, Juan Espinosa, Lorenzo Isern, Antonino Sancho, Joaquín Mira, José Gómez, Joaquín Cabrera y Joaquín Catalá, y como socias honorarias Dolores e Inés Caruana. Entre sus actividades literarias y musicales eran patentes las influencias románticas de los miembros que intervenían en sus sesiones, y que escribían en las páginas de su periódico, pero, en las artes plásticas, el peso de la Academia de San Carlos y la gran influencia de Vicente López desarrollará una tendencia hacia el academicismo romántico, en el que destacarán retratistas y miniaturistas, entre los que comienzan a despuntar algunas mujeres como Inés González, Luisa Dupui o Dolores Caruana (ALBA, 2007).

Una de las labores más importantes del Liceo fue la celebración de exposiciones de pinturas en las que intervenían por igual artistas consagrados de la ciudad y artistas aficionados socios del organismo cultural. Una labor que tendría su continuación, a partir de 1845, en las exposiciones que a partir de ese año iniciaría la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia como medio para fomentar las bellas artes.

Es a través de estas sociedades culturales que el romanticismo que comenzaba a manifestarse en el resto de España penetra en nuestra ciudad, y a pesar de la reticencia inicial mostrada por la institución más influyente en la formación de los artistas, la Academia de San Carlos, finalmente ésta no tuvo más remedio que ir adaptándose a las demandas de los nuevos tiempos. Quizá lo más importante de la influencia ejercida por la corriente romántica en la pintura española radicó en el asentamiento de las bases necesarias para el desarrollo progresivo de al menos cinco géneros artísticos –el

paisaje, el retrato, el orientalismo, el costumbrismo y la pintura de historia-, que con mayor o menor incidencia fueron teniendo presencia en la vida artística valenciana de todo el siglo XIX.

En todo ello, no hemos de olvidar el paso decisivo que para la historia de España supuso la regencia de María Cristina y la llegada del liberalismo al poder. Este cambio supuso la obtención de unas mayores libertades para la actividad periodística. Se puede hablar de una segunda época para la prensa valenciana del siglo XIX, con la aparición de gran cantidad de publicaciones periódicas, el *Turia*, y el *Diario Mercantil de Valencia*, *La Verdad*, *El Satanás*, *El Científico* o *La Tribuna* y numerosas revistas como *El Liceo Valenciano*, el *Boletín enciclopédico de la Sociedad Económica de Amigos del País*, *El Cisne*, *La Psiquis*, *La Restauración*, *La Perla*, *La Esmeralda* y *El Fénix*. La nueva legislación sobre la imprenta, de enero de 1834, y posteriormente con la ley de 1837, de espíritu más liberal, permitió la publicación de una gran cantidad de diarios y revistas especializados, desde los que se abogaba por un cambio en la pintura de su tiempo que dejase atrás el férreo y anticuado academicismo, en concreto en el contexto del análisis de las obras presentadas por los jóvenes artistas valencianos a las exposiciones regionales, nacionales e internacionales.

El género retratístico era uno de los más afianzados en la cultura artística valenciana. Asiduo en las exposiciones locales de pintura, presentaba aún a mediados del siglo XIX una excesiva influencia de la estética impuesta desde principios de siglo por Vicente López y mantenida por sus discípulos más jóvenes: su propio hijo Bernardo López, Miguel Parra, Francisco Llácer, Miguel Pou o José Romà. La convivencia del pensamiento tradicional con el deseo de renovación impulsaron una tipología de retratos que heredaron el «lastre del barroquismo dieciochesco» que fue impuesto desde la corte por el estilo mengsiano de López. No será hasta la llegada al panorama artístico español de Federico de Madrazo Kuntz (1815-1894) que el retrato introduzca variantes significativas, con notables influencias del idealismo estético de Ingres y la corriente internacional del retrato europeo. Este notable artista nacido en Roma, e hijo de José de Madrazo, fue nombrado en 1857 primer pintor de cámara de la reina Isabel II, en 1860 director del Museo del Prado y, en 1866, director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Entre la tradición rafaelésca y davidiana, Federico de Madrazo alcanzó un prestigioso lugar como principal representante del retrato burgués de aparato, de técnica impecable, distante y frío, y de ambientación romántica como demuestra en el de la condesa de Vilches (Madrid, Museo del Prado) pintado en 1853, en el que se aprecia una nueva sensibilidad, en la que la sinuosidad de la línea curva domina todo el retrato otorgándole a la efigiada una sensualidad seductora y contenida, una pintura elegante que introduce elementos íntimos, junto a una mayor claridez de las carnaciones. Como uno de los géneros más reclamados por la clientela del siglo XIX, la huella de Madrazo no tardó en hacerse extensible a otros artistas, con múltiples variantes. Obras de artistas como Ramón Martí Alsina (1826-1894), Vicente Palmaroli (1834-1896), pero sobre todo del valenciano Emilio Sala Francés (1850-1910) introdujeron con mayor o menor fortuna modificaciones y revisiones superficiales sobre lo que había impuesto Madrazo (DÍEZ, 1994).

Otro de los géneros en hacer su presencia a partir de la segunda mitad del siglo como expresión de la demanda de la nueva clientela burguesa es el paisaje. Un género que si bien había disfrutado de cierto éxito en el siglo

Obras de artistas como Ramón Martí Alsina (1826-1894), Vicente Palmaroli (1834-1896), pero sobre todo del valenciano Emilio Sala Francés (1850-1910) introdujeron con mayor o menor fortuna modificaciones y revisiones superficiales sobre lo que había impuesto Madrazo en el género retratístico.

Emilio Sala, Retrato de joven, 1886. Museo de Bellas Artes, Valencia.





La tradición del género de paisaje no estaba asentada en nuestra ciudad, sólo algunos pintores como Rafael Montesinos se había atrevido con este género, que tradicionalmente habían cultivado algunos artistas aficionados como José Llano White o Dolores Caruana, en realidad copias de «maestros antiguos», como Poussin, o reformulaciones románticas de paisajes chinoscos en tinta. Serán Rafael Monleón Torres (1840-1900), con sus marinas, y especialmente Antonio Muñoz Degrain quienes revitalizarán la pintura de paisaje en nuestras tierras.

Rafael Monleón, *Marina. Batalla de Trafalgar, 1805, 1870*. Museo Naval, Madrid.

XVIII como auxiliar para la ciencia ilustrada de la cartografía –tal es el caso de las vistas de la costa española encargadas por Carlos IV al pintor valenciano Mariano Ramón Sánchez–, es ahora cuando alcanza su autonomía definitiva. Prueba de ello es la creación de la cátedra de paisaje de la Academia de San Fernando, en 1844, de la que se haría cargo el pintor Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854), con la que se daba un paso importante en la consolidación de un género artístico que hasta ahora había estado marginado a un segundo plano. La preocupación de los pintores por la representación del paisaje no fue, sin embargo, un hecho aislado, ya que creció simultánea al entusiasmo de los científicos y las primeras sociedades excursionistas por el estudio de la naturaleza y sus transformaciones. Así fue como las academias fueron introduciendo el estudio del paisaje entre sus disciplinas, no sólo por su carácter decorativo, ornamental, sino porque podía tener usos de gran utilidad para viajes científicos o estudios topográficos de la naturaleza. El estilo romántico de Pérez Villaamil, influido técnica y estéticamente por la obra del británico David Roberts, estuvo caracterizado por un amor por lo exótico, un gusto por los fuertes contrastes, un espíritu panteísta y por el efecto ampuloso que le llevaba a deformar la perspectiva de sus obras. A esta representación subjetiva y sentimental del paisaje se opuso la mirada científica de Carlos Haes (1826-1898) y sus discípulos Aureliano de Beruete, Darío de Regoyos, Francesc Gimeno, etc. Frente al paisaje fantástico, comenzó a reivindicarse la imitación del natural, una aproximación más directa a la naturaleza. De hecho, Carlos Haes fue el primer artista que pintó en España el paisaje directamente del natural, al aire libre, aunque, en realidad, él tomaba pequeños estudios del natural, espontáneos y frescos, como trabajo previo al lienzo definitivo concebido para ser expuesto o vendido. A diferencia de Pérez Villaamil, Haes prescindió en su pintura de elementos arquitectónicos y humanos, convirtiendo a la naturaleza en el elemento esencial (ARIAS, 2008).

Su influencia entre los artistas formados en la ciudad de Valencia tardó en hacerse notar. La tradición del género de paisaje no estaba asentada en nuestra ciudad, sólo algunos pintores como Rafael Montesinos se había atrevido con este género, que tradicionalmente habían cultivado algunos

artistas aficionados como José Llano White o Dolores Caruana, en realidad copias de «maestros antiguos», como Poussin, o reformulaciones románticas de paisajes chinoscos en tinta. Serán Rafael Monleón Torres (1840-1900), con sus marinas, y especialmente Antonio Muñoz Degraín quienes revitalizarán la pintura de paisaje en nuestras tierras. Es el segundo, con su vibrante cromatismo malva, rosáceo y violeta de las tierras que representa quien otorga una nueva lectura, en este caso simbólica, a la pintura de paisaje (ALBERT, 1998).

El siglo XIX será para el arte valenciano un periodo de fecunda producción por estar repleto de personalidades de primera magnitud que encontrarán eco en el panorama plástico del momento, calificado como «el nuevo siglo de oro de la pintura valenciana». Se inicia una nueva época para el arte valenciano, una nueva generación de pintores hace su aparición en escena participando activamente en las exposiciones locales, regionales, nacionales e internacionales. Tal es el caso de Bernardo Ferrándiz Bádenes (1835-1885), Francisco Domingo Marqués (1842-1920) o José Benlliure Gil (1855-1937) (GRACIA, 1986 y 1989; BONET, 1993). Todos ellos cultivarán la pintura de género de costumbres, que convertirá lo cotidiano y popular en motivo artístico; y la pintura religiosa, que desde su claro declive encuentra ahora un nuevo enfoque costumbrista combinado con el sentimiento religioso, sin olvidar el retrato y el paisaje. Casi todos los pintores utilizarán el gran lienzo y la pintura de historia para concurrir a los concursos, especialmente en las Exposiciones Nacionales; pero es en los pequeños formatos donde consiguen los mejores logros a partir de una arrebatadora factura de manchas de color que otorga inmediatez y frescura a sus composiciones. Un claro exponente es la producción de Bernardo Ferrándiz, asiduo participante en concursos y exhibiciones nacionales e internacionales. Su obra más aplaudida, el *Tribunal de las Aguas de Valencia* (1865), llegó a ser adquirida por el mismo Napoleón III y se conserva en la actualidad en el Museo de Burdeos, de la que se conserva una copia en la diputación de Valencia. El segundo estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, en el taller de Rafael Montesinos y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En 1864 obtuvo una mención honorífica especial en la Exposición Nacional de Bellas Artes por el cuadro *Los moriscos valencianos pidiendo protección al beato Juan de Ribera* y, en 1866, fue galardonado con tercera medalla en la Exposición Nacional por el cuadro *Un lance en el siglo XVII*, y al año siguiente con medalla de oro por la misma obra en la Regional valenciana, lo que le proporcionó una pensión en Roma en 1868, donde se relacionaría con los pintores españoles más internacionales: Eduardo Rosales y Mariano Fortuny. A su regreso fue maestro de los hermanos Benlliure que heredaron el gusto por la pintura costumbrista, aunque derivaron posteriormente su interés hacia un cierto orientalismo pictórico. La temática de estas pinturas se diversifica muchísimo, pero en líneas generales responde al deseo de satisfacer la demanda de una clientela burguesa ajena a cualquier experimento o audacia compositiva.

#### *El pasado anhelado y el presente lejano*

El siglo XIX se había iniciado con la dignificación del pasado visto de forma idealizada, de ahí la revitalización del género histórico en el seno de las academias. A ello, avanzado el siglo, hemos de sumar el despertar de un interés desmedido por lo exótico que representaban países y culturas que



conservaban un tipo de vida ajena a la modernidad y racionalidad europeas. De esta forma el lejano, medio y próximo Oriente y todo lo que sugería ecos de orientalismo se puso de moda.

Aunque desde principios del siglo XIX se asistió a un renacimiento de la pintura de historia, fue a partir de 1853, con la celebración de los certámenes anuales de Exposiciones Nacionales cuando este género logró el impulso definitivo pasando a convertirse muy pronto las obras en objetos codiciados por el Museo Nacional de Arte Moderno. Los artistas que buscaban alcanzar un reconocimiento en las Nacionales realizaban composiciones en grandes lienzos de temas inspirados en el pasado, más o menos glorioso de la historia de España. Se documentaban durante meses en los libros de historia sobre las circunstancias que habían rodeado a los personajes, sobre su personalidad, época y lugar exacto en el que había acontecido el hecho destacado. Estudiaban con profundidad en los museos y en colecciones particulares el mobiliario y la indumentaria de la época, buscaban, en definitiva, aproximarse lo máximo posible a la veracidad de la escena representada y conseguir un alto grado de fiabilidad de la historia narrada.

Estas obras no estaban exentas, como es fácil imaginar, de un mensaje ideológico que más o menos disfrazado apuntaba hacia la reafirmación del carácter de identidad nacional a través de pasajes de la historia de España, como la batalla de las Navas de Tolosa, el compromiso de Caspe, la conversión de Recaredo, el reinado de los Reyes Católicos, la conquista de Granada, Numancia o la guerra contra los franceses. El héroe español también tuvo su eco en figuras como Séneca, Guzmán el Bueno, el Cid Campeador, Pelayo o Cristóbal Colón. Y también la mujer ostentó un lugar destacado, y entre las heroínas se evocó entre otras a Mariana Pineda o María Padilla, María de Molina, Isabel la Católica, las hijas del Cid o a Juana la Loca. Y

Entre los artistas de nuestra ciudad no tardó en afianzarse el gusto por el género histórico. Uno de los primeros casos es la obra de Francisco Domingo Marqués *Los moriscos valencianos pidiendo protección al beato Juan de Ribera*, de 1864, pero, sobre todo, *El último día de Sagunto* (Diputació de València), realizado en Roma como pensionado en 1869, en la que son evidentes las huellas del romanticismo francés, de Géricault o Delacroix, junto a cierto toque goyesco.

Francisco Domingo, *El último día de Sagunto*, 1865. Diputació de València.

entre todos estos asuntos la libertad se consagró como el denominador común, como el deseo de todos los artistas de hacer patente un sentimiento ampliamente compartido, un deseo largamente anhelado.

Entre las principales obras del género histórico se sitúan *La rendición de Bailén* (Madrid, Museo del Prado), pintada en 1864 por José Casado del Alisal (1831-1886) e *Isabel la Católica dictando su testamento* (Madrid, Museo del Prado) realizado ese mismo año por Eduardo Rosales (1836-1873) o *Juana la Loca* (Madrid, Museo del Prado) de Francisco Pradilla (1848-1921) en 1874. Entre los artistas de nuestra ciudad no tardó en afianzarse el gusto por el género histórico. Uno de los primeros casos es la obra de Francisco Domingo Marqués, *Los moriscos valencianos pidiendo protección al beato Juan de Ribera*, de 1864, pero, sobre todo, *El último día de Sagunto* (Diputació de València), realizado en Roma como pensionado en 1869, en la que son evidentes las huellas del romanticismo francés, de Géricault o Delacroix, junto a cierto toque goyesco. Otra de las obras simbólicas de la pintura de historia fue el lienzo encargado por el gobierno español de Práxedes Mateo Sagasta al pintor alcoyano Antonio Gisbert Pérez (1834-1901) titulado *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* (Madrid, Museo del Prado), obra en la que invirtió dos años en concluirla y en la que traza un pasaje histórico inspirado en un hecho acontecido en 1831, durante el Trienio Liberal. La disposición de las figuras en un plano ligeramente diagonal constituye una gran novedad compositiva, así como la caracterización de los condenados que contrasta con la frialdad con la que representa al pelotón de fusilamiento; una obra que supone un significativo avance en la modernidad de la pintura de historia, y, como afirma Carlos Reyero, muestra de cómo el pasado español, lejano o inmediato, quedó sometido a la relectura ideológica cuyas principales claves radicaban en el asunto representado, en el momento histórico en que se realizó la obra y en la interpretación que se deducía del tema elegido (REYERO, 1989).

Si mientras la revisión de la historia de España a través del arte fue una forma de alejamiento de un presente ingrato, la búsqueda de realidades diferentes a la moderna civilización europea fue, igualmente, un fuerte estímulo para los pintores del XIX. Así fue como paulatinamente comenzó a labrarse un creciente interés por Oriente y todo lo orientalizable: la historia de esos pueblos, sus costumbres, todo aquello, en definitiva, que remitiera a una forma distinta de entender la vida. Junto a ello, no hemos de olvidar el papel que jugó España en la mentalidad europea, punto de referencia que la identificaba con lo pintoresco y exótico, con la cultura árabe asentada en la península durante siete siglos y que la convirtió en polo de atracción de la imaginación de artistas extranjeros, viajeros y escritores como Théophile Gautier, Richard Ford, David Roberts, Borrow, Alexandre Laborde, Gustave Doré, Prosper Mérimée y un largo etcétera, un gusto por lo español que se mantuvo hasta las vanguardias, de Delacroix a Courbet, de Manet a Matisse, y que tuvo su eco en la formación de la Galerie Espagnole (1838) de Louis-Philippe.

Lo cierto es que en España no puede hablarse de una escuela orientalista de pintura, pues más que de un estilo se trató de una corriente iconográfica, temática, en la que variaba la interpretación de lo contemplado. Lejos de ser una moda pasajera, el orientalismo se convirtió en una vuelta a la naturaleza, a los orígenes. Es, por ello, que no existen puntos en común entre los artistas que trabajaron el orientalismo, pues cada uno de ellos evolucionó de manera distinta. El preciosismo de Mariano Fortuny Marsal (1838-



El pintor orientalista más significativo en el caso valenciano es Antonio Muñoz Degrain. Su relación con Oriente ha sido uno de los aspectos menos estudiados de su dilatada trayectoria artística, caracterizada por sus cuadros de historia y su pintura de paisaje. No obstante, a partir de su pensionado en la Academia de España en Roma (1881) es cuando su obra realiza un significativo giro hacia la temática exótica, con una relectura de lo simbólico y lo religioso, de fuerte iluminación y contrastes cromáticos. Ese es el caso de su *Magdalena contemplando a Jesús* (Valencia, Museo de Bellas Artes) ejecutado hacia 1909, en el que se inspiró, para la protagonista principal, en las mujeres contemporáneas de Jerusalén en un viaje que realizó a Tierra Santa.

Antonio Muñoz Degrain, *Magdalena contemplando a Jesús*, 1909.

1874), enviado a Marruecos, en 1860, por la diputación de Barcelona, supuso un revulsivo artístico para los pintores de su generación, como José Benlliure. No obstante, el pintor orientalista más significativo en el caso valenciano es Antonio Muñoz Degrain. Su relación con Oriente ha sido uno de los aspectos menos estudiados de su dilatada trayectoria artística, caracterizada por sus cuadros de historia y su pintura de paisaje. No obstante, a partir de su pensionado en la Academia de España en Roma (1881) es cuando su obra realiza un significativo giro hacia la temática exótica, con una relectura de lo simbólico y lo religioso, de fuerte iluminación y contrastes cromáticos. Ese es el caso de su *Magdalena contemplando a Jesús* (Valencia, Museo de Bellas Artes) ejecutado hacia 1909, en el que se inspiró, para la protagonista principal, en las mujeres contemporáneas de Jerusalén en un viaje que realizó a Tierra Santa. La dimensión religiosa ahistórica de ésta y otras obras realizadas por este artista, lo convierten en un referente inconfundible de la pintura de corte orientalista adaptado a una nueva forma de encauzar la pintura religiosa en las últimas décadas del siglo.

Así, entre las principales aportaciones del romanticismo en el arte valenciano hallamos conceptos relacionados con la idea de originalidad, individualidad e integridad. El romanticismo académico, absorbido por la norma y el cánón, poco a poco fue liberándose, dando lugar a una visión cada vez más interiorizada del arte. El peso de la originalidad y de la individualidad impidió la consolidación de un estilo único o unívoco, imprimiendo a nuestro arte un dinamismo nuevo e inquieto que abriría las puertas al desarrollo del arte valenciano de la época de Sorolla y Pinazo.

#### La presencia pública del arte en la Valencia del siglo XIX

[VICENT ROIG CONDOMINA –UVEG–]

Las libertades logradas después del reinado de Fernando VII repercutieron de manera favorable en la producción artística y en su aproximación a un amplio público. El impulso de las instituciones y nuevas sociedades, junto con la apertura del Museo de Bellas Artes en el antiguo convento del Carmen y la divulgación a través de la prensa de una variada información e imágenes, consiguieron una conveniente presencia del arte en la ciudad. Las dos mayores contribuciones a su difusión pública, que trajeron consigo el reconocimiento del artista y la activación de un mercado de obras, fueron la implantación de la escultura monumental y la generalización de las exposiciones artísticas.

Desde las propias instituciones y sociedades, como en el resto del Estado, Valencia inició una sistemática monumentalización escultórica a partir de la segunda mitad del siglo. La recepción del agua potable en 1850 comportó que la municipalidad abriese nuevas fuentes, algunas de cierto valor artístico. Eran de hierro colado y de seriación, la mayoría procedentes de París. La primera se levantó en la plaza de Calatrava y se adornaba con la figura de un niño desnudo sosteniendo una taza en forma de concha. Otro niño desnudo, fundido en Barcelona, presidió también la del Grao, inaugurada en 1859 y adosada a la iglesia. Dentro del plan de ensanche, mejora y embellecimiento del paseo de la Alameda, se iniciaron en la primavera de 1862 los trabajos de instalación de sus fuentes. Tanto la de las Cuatro Esta-