

FIGURAS DEL CAMPESINO VALENCIANO EN EL ARTE DEL XIX: DE LA INTEGRACIÓN TÉCNICA A LA DISGREGACIÓN COSTUMBRISTA¹

VICENTE PLA VIVAS²

A lo largo de las últimas décadas del siglo XIX las imágenes de campesinos se hicieron frecuentes en muchas representaciones. Casi todos los pintores y artistas gráficos las incluían en cualquier género en que trabajaran, desde el realista hasta el satírico. Parecía como si las figuras de campesinos pudieran aceptar cualquier tipo de sentido, nostálgico o incluso de cruda comicidad. Desarrolladas en tantos estratos artísticos ganaron versatilidad, pero el público pronto se acostumbró a ellas y perdieron algo del impacto para sugerir sus más inquietantes sentidos. Cómo eclosionaron y cómo tomaron forma en las representaciones artísticas a lo largo del siglo es el objetivo de este artículo.

Palabras clave: arte s. XIX, grabado y pintura, costumbrismo, crítica artística.

Throughout the latter decades of the 19th century the images of the peasants were prevalent in many pictures. Nearly every painter or graphic artist included them in any genre they worked on from realistic to satirical. So the peasant's figures seemed to be able to accept every sort of meaningful nostalgia or even raw comicity. Performed in so many artistic layers, they gained versatility but the public soon accustomed to them and they lost some impact in order to suggest their more disturbing senses. When did they sprout and how have they been shaped on artistic representation throughout the century is the aim of this article.

Key words: 19th Century art, print and painting, customs and manners, art criticism.

Según manifestaba en su crónica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, a la que calificaba como "la exposición de lo pequeño", Teodoro Llorente todavía era uno de los más acérrimos defensores de "los cuadros de aliento", que echaba a faltar en ella.³ Se refería a la ausencia de grandes composiciones de historia y moralizantes, así como las que pretendían transmitir sentimientos sublimes. Pero en otra crónica escrita bajo el pseudónimo "Valentino" para la Exposición del Cuarto Centenario del Descubrimiento dos años después, se constató un cambio radical en su juicio general sobre las obras de género costumbrista: en 1892 el mismo periodista reconocía que la pintura de género "es la superior porque se refiere a la humanidad, objeto supremo del arte".⁴ Quizá se concienció de lo

¹ Este artículo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación y la Universitat de València *La vida artística en Valencia (1880-1930)*. Fuentes para un diccionario de artistas. ² Universitat de València, vicente.pla@uv.es ³ *Las Provincias*, 7 de mayo de 1890. ⁴ *Ibid.*, 5 de noviembre de 1892.



Fig. 1 A. Rodríguez: *Mozo de la Huerta* en *Colección General...*(1801) Aguafuerte

género", muchos de ellos dedicados a las figuras y formas de vida de campesinos, o labradores, como se decía en la época.

Teodoro Llorente apostató de la estética de lo sublime cuando resultaba normal encontrar, incluso en las exposiciones nacionales de bellas artes, lienzos de tipos campesinos que no sólo eran aceptados por el jurado, sino que recibían medallas. Como él, muchos ya se habían rendido a la evidencia: el mercado y la academia habían dado su sanción. Las miradas de los ciudadanos de la época estaban ávidas de espiar cómo iban vestidos, qué cosas hacían y de imaginar cómo se sentía estas gentes de los pueblos y los campos. Hoy, desde la perspectiva histórica, se podría recurrir a la relación causa-efecto entre la instauración del sufragio universal masculino en la ley electoral de 1890 y el apogeo de los personajes campesinos en el arte. Sin embargo, las imágenes también tienen vida propia. Además de ser "imágenes de", pueden llegar a superar esa transividad que les da origen y funcionar según sus dinámicas internas: las que suministrarían las soluciones tradicionales para resolver estas figuras, las que incorporarían nuevas derivaciones y las que olvidarían o descartarían componentes antes considerados esenciales.⁵ En el caso de las figuras de campesinos valencianos disponemos de una serie de fuentes icónicas y literarias para reconstruir esta evolución interior de la representación. Se trata de cuáles fueron las características de estas figuras en sus inicios como imágenes de reproducción, cómo variaron y se modificaron y hasta qué punto su generalización y

estériles y anacrónicas que resultaban esas llamadas al retorno a los ámbitos sublimes del romanticismo tardío academicista en la vigilia de las vanguardias, cuando el mismo orden clásico de la representación había sido cuestionado seriamente por los movimientos del arte moderno. Aceptó la estética del naturalismo cuando ésta tenía ya pocas novedades que ofrecer, pero se encontraba firmemente establecida gracias a la buena aceptación por parte de público y clientes que demandaba cuadritos "de

⁵ Un proceso similar de domesticación y pérdida de impacto fue constatado por Brian Maidment en las imágenes de los "basuros educados" en la Inglaterra del siglo XIX, expurgadas de connotaciones críticas a medida que se asentaban como estereotipos cómicos. (Maidment, 2001:53-91).

Fig. 2 A. Rodríguez: *Hortelano* en *Colección General...* (1801) Aguafuerte



extensión hacia la pintura académica supuso una huida hacia el pasado en la cual la temporalidad cruzada de las figuras fue expurgada de la modernidad inherente de sus comienzos y sobrecargada de connotaciones nostálgicas, historicistas y esencialistas.⁶

1. Pobladores bajo el régimen del técnico de ocupación, producción y reproducción

En los inicios del siglo XIX aparecieron dentro de la *Colección general de los trages que en la actualidad se usan en España* debida al grabador valenciano Antonio Rodríguez, siete estampas (de las ciento doce que componían la obra) dedicadas a campesinos valencianos. Poco después, entre 1825 y 1833, el equipo del dibujante José Ribelles Helip y el grabador José Carrafa sacaron a la luz las más de ciento treinta estampas de la *Colección de trages de España*, de las cuales quince trataban tipos del campo valenciano. Ambas series estaban basadas en la *Colección de trages de España* realizada por Juan de la Cruz Cano y Olmedilla en 1775, y todas ellas comparten una estructura representacional común. Exhiben los mejores ejemplares de la especie humana: individuos jóvenes y saludables, perfectos, sin tara o defecto alguno y con expresiones relajadas, amables, cuando no seductoras, sin atisbo de dolor físico ni de pesar anímico. Se disponen las figuras individualizadas (fig. 1-2), a menudo en elegante *contrapposto* a veces a pie firme, casi siempre llevando objetos en sus manos asociados a su trabajo habitual y dominando sobre un paisaje rural que obligatoriamente queda en la zona baja del cuadro.

⁶ La temporalidad de estas figuras debería entenderse como el producto del entrecruzamiento de la cronología objetiva con los precedentes con que sus creadores las conforman y con las connotaciones imaginarias que estas representaciones movilizan. Se recomienda para una aclaración una lectura de las obras de Georges Didi-Hubermann *Ante el tiempo* y *La imagen superviviente*.

Son iconos del ideal productivo en dos acepciones. Económicamente como productores de alimentos y sexualmente como ejemplares reproductores. La primera de las vertientes se registró explícitamente, a juzgar por los aperos y frutos que portan, pero la segunda quedó implícita en la bellas fisonomías de amables gestos y explícita en las frases de cortejo escritas a los pies de las estampas de Antonio Rodríguez. Esta carga de alusiones sexuales corresponde cronológicamente con el período de fines del

XVIII y comienzos del XIX calificado por Foucault como el de la aparición de la tecnología del sexo como asunto de estado, en este caso, dirigido al objetivo demográfico (Foucault, 1998:69-70).

Enuncian estas estampas al aguafuerte el carácter de habitantes de las figuras campesinas en toda su plenitud, como agentes de ocupación y transformación de hecho del espacio geográfico, del territorio al que caracterizan y que las caracteriza. El componente espacial subordina al temporal y la figura se enmarca en un eterno presente: el campesino eternamente joven toma posesión de su entorno agrario y a la vez queda asignado en una casilla concreta del espacio humano como las especies animales lo estaban dentro del natural. La naturaleza del campesino era su forma de residir de manera estable y de explotar su paisaje. De este modo, las colecciones de tipos populares organizadas por regiones venían a funcionar, dentro del proyecto de conocimiento de la especie humana, como una atlas en que los hitos que diferenciaban los territorios y les otorgaban plena significación eran sus propios pobladores.⁷

Acudiendo a fuentes textuales se puede reconstruir un cierto ambiente ideológico que dota de coherencia a estas imágenes en cuanto a productos de un programa unificador de técnicas productivas y reproductivas. El fisiócrata Claude Jacques Herbert había escrito en su *Essai sur la police générale des grains* de 1753:

“Los Estados no se pueblan según la progresión natural de la propagación, sino en razón de su industria, de sus producciones y de las distintas instituciones...”

Los hombres se multiplican como las producciones del suelo y en proporción con las ventajas y recursos que encuentran en sus trabajos” (Herbert, 1753:320-321).

Herbert fue una influencia reconocida para Campomanes y a través de éste se desarrolló en España una estrecha conexión entre la producción de y para humanos, la técnica y la propiedad. En esta línea de pensamiento, que incorpora la economía fisiocrática y la filosofía natural, el campesino es la figura clave que articula y reúne estas tres instancias. El paradigma de la fertilidad y el agente de ocupación y apropiación, de puesta en explotación estuvo presente en el *Tratado de la regalia de amortización* (1765) de Campomanes cuando afirmaba que “Cuanta más proporción de bienes raíces permanezca en los seculares, mayor será su producto; habrá más número de familias; quedará en ellas la utilidad por entero...” (Campomanes, 1765:III). El mismo Campomanes acudió como criterio de autoridad para su *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (1775) al canónigo Pedro Fernández de Navarrete y su idea, expuesta en su obra de 1626 *Conservación de monarquías*, de la ociosidad como causa principal de la despoblación y donde se propone entre los medios de recuperar la población, el fomento de la agricultura.

La juventud que caracteriza la totalidad de los tipos campesinos en los repertorios de los “Trajes” convierte a cada una de estas estampas en una alegoría del poblador útil y eficiente productor que sustenta la sociedad. Son exvotos ofrendados en aras

del crecimiento demográfico. A pesar, o precisamente a causa de los elementos de idealismo simbólico que perviven en las figuras de los campesinos de finales del XVIII y las primeras décadas del XIX, éstas son, en cuanto figuras, construcciones muy sólidas. Podrían interpretarse, dentro de la historia de las imágenes, como el resultado de un programa iconográfico muy coherente respecto a los textos económicos y las ideologías expuestas en ellos. Se integran en un mismo ciclo de progreso la población, la técnica y la ocupación, porque agrupan y cohesionan nociones de propiedad que en sistema de pensamiento ilustrado no eran contradictorias sino complementarias. En su *Informe sobre la ley agraria* de 1784, Jovellanos afirmaba:

“Los hombres, enseñados por ese mismo interés a aumentar y aprovechar las producciones de la naturaleza, se multiplicaron más y más, y entonces nació otra nueva propiedad distinta de la propiedad de la tierra; esto es, nació la propiedad del trabajo... Y desde entonces los productos de la tierra ya no fueron una propiedad absoluta del dueño, sino partibles entre el dueño y sus colonos” (Jovellanos, 1845:I:35).

La atribución de la propiedad universalizada, de una forma u otra, a todos los campesinos asignaba a sus figuras un espacio fijo, un fuerte sentido de anclaje, que se definió también en negativo mediante el subgénero costumbrista de los “Gritos”. Estas colecciones de grabados desplegaban desde el siglo XVII repertorios de tipos de vendedores ambulantes en las ciudades. Sean Shesgreen, en su brillante

estudio sobre los “Gritos” constata una intención apotropaica en muchas de estas estampas. Serían estrategias para representar de maneras admisibles y estetizadas ante los burgueses a un grupo de población percibido por éstos como una amenaza al orden: las gentes de origen campesino que se ganan la vida como vendedores ambulantes en las ciudades. Además, se constata el contraste entre la percepción amenazadora de los inmigrados y la idílica del campesino que permanecía en su país, pastoral o bucólica, vinculada a la influencia del romanticismo que consideraba dócil y virtuoso al pueblo campesino (Shesgreen, 2002).

Todos estos elementos teóricos se pueden encontrar, en documentos referidos al caso valenciano, con especial contundencia en la literatura económica, geográfica y de viajes. El *Diccionario geográfico y estadístico de España y Portugal* de Sebastián Miñano y Bedoya publicado en 1828 resulta elocuente en cuanto a la asociación del paisaje de la huerta valenciana con la eficiencia técnica, productiva y estética:

“Las huertas presentan jardines perpetuos, que reúnen lo útil y agradable, en donde se suceden las cosechas sin pérdida de tiempo (...) Para regar las huertas los valencianos, ponen a contribución todas las fuentes y los ríos... Ni se contentan con aprovechar todas las aguas de las fuentes; registran las entrañas de los montes y cerros, sin perdonar fatigas y gastos para descubrir su origen y aumentarlas con excavaciones y conductos subterráneos; taladran montes, levantan arcos para sostener acueduc-

⁷ Sería el concepto pleno de paisaje como entorno y soporte de la vida humana, históricamente previo al paisaje espectacularizado, en el sentido que estableció Alain Roger (Roger, 2000).



(Horchatería valenciana.)

Fig. 3 L. Alenza y J. Avrial: *Horchatería valenciana* en *Semanario Pintoresco* (1839) Xilografía

tos, construyen depósitos o pantanos en el fondo de los barrancos para recoger las aguas de las lluvias, que se perderían en otro país de menos industria" (Miñano y Bedoya, 1828:IX:180).

Prosper Mérimée, en la narración de su primer viaje por España en 1830 resaltaba de los valencianos "El amor al trabajo y a ganar dinero les distingue no sólo de todas las poblaciones de España, sino también de las de Europa" (Mérimée, 1990:66). Por su parte, en el año 1833 el periódico barcelonés *El Vapor* insistía en el componente técnico que caracterizaba la vida económica valenciana: "Por lo demás, ¿quién ignora que excede Valencia en muchas cosas a las demás poblaciones grandes de la

Península,... ? (...) Admiramos, por otra parte, su adelantada agricultura, sus artes mecánicas, su genio laborioso y traficante..."⁸

Unos años después (1840) el *Boletín enciclopédico de la Sociedad de Amigos del País* de Valencia constataba el interés local hacia la nueva tecnología agraria:

"La comisión encargada de asistir al segundo ensayo del arado de vertedera (...) vio con suma satisfacción el afán con que un crecido número de propietarios de esta ciudad y huerta abordaban el establecimiento deseosos de inspeccionar y juzgar por sí mismos las ventajas que la introducción del nuevo invento podrá proporcionar al país..."⁹

⁸ En *El Vapor* nº 21, 1833. ⁹ *Boletín enciclopédico de la Sociedad de Amigos del País* de Valencia, enero de 1840.



LOS VALENCIANOS.

Fig. 4 *Valencianos* en *Descripción geográfica...* (1844) Xilografía

La apoteosis de la imagen bucólica y de la eficiencia técnica del campesino valenciano coincide con los dos primeros casos de representaciones en que imagen y texto apuntan a sentidos complementarios, aunque no contradictorios. Ambos conjugan, integran y entrecruzan los dos polos de afabilidad y laboriosidad. José de Vicente y Carabantes firmó un texto en *Semanario Pintoresco* de 1839 dentro de la serie de descripciones de tipos:

"Nacidos los valencianos en un clima delicioso, en una tierra que se presta a germinar toda clase de semillas, bajo un cielo sereno y despejado,... Fácil será inferir de aquí su genio afable y placentero,... (...) Los labradores viven fuera de la ciudad en *barracas* y alquerías en las que reina el mayor aseo".¹⁰

¹⁰ *Semanario Pintoresco* nº 14 del 7 d'abril de 1839, p. 110.



Sin embargo, la xilografía tallada por Jesús Avrial sobre dibujo de Leonardo Alenza (fig. 3) muestra a los valencianos atendiendo una horchatería en lo que parece un entorno urbano. Los tipos regionales se presentaban a modo de industriosos elaboradores, comerciantes y vendedores ambulantes, como unos de los "Gritos" de Madrid. Tomás Bertrán Soler presentaba el tipo campesino valenciano reubicándolo en su tierra en *Descripción geográfica, histórica, política y pintoresca de España*, publicada desde 1844. Insistía en su escrito en la competencia técnica como característica de los campesinos:

"La clase agrícola es a un tiempo labradora y hortelana, pues la mayor parte de aquel reino se compone de huerta, y en el cultivo de las tierras emplean los valencianos todos los medios que inventó el arte... y a poseer también todos los otros

conocimientos que son necesarios para tantos artículos diversos,... que cada uno de ellos requiere estudio especial y asidua práctica" (Bertrán, 1844:120).

Mientras, las xilografías que ilustraban su capítulo repetían en una escena doble los estereotipos gráficos de los repertorios de los "Trajes" (fig. 4). Los amables protagonistas eran una labradora idealizada en una pose elegante y ligera y un campesino fumando en pipa y nos remitían a un episodio de galanteo con cierta sofisticación y sumado al gesto confiado de poseedores plenos de su espacio. El resultado del cultivo de la huerta se expresa en la cesta de la valenciana cargada de frutas.

Por lo que respecta a la idea de la asignación del campesino a una casilla fija del espacio geográfico, mediante la presentación del campesino como tipo en expansión que "invade" ámbitos que no le son propios, se plasmó en la percepción temerosa de los campesinos inmigrantes a la ciudad como agentes del caos, que abogaba por restablecer a estos individuos deslocalizados a sus espacios rurales originarios: "Enhorabuena que los mutilados e impedidos tengan permiso para pedir limosna,..., pero tanto joven de ambos sexos, cuyo mayor número viene de muy lejos a establecerse a Valencia, ¿por qué no han de volver a sus pueblos como está mandado,..."¹¹

Las primeras disociaciones de las figuras campesinas en el régimen de la producción y la propiedad

En las décadas centrales del siglo XIX, las rupturas y derivaciones en las representaciones de los campesinos

valencianos pueden ser leídas como un síntoma de la disgregación de la propia figura del labrador. La carga de realismo que se vierte sobre ella acabará por desrealizarlas, convirtiendo el anteriormente unificado tipo en un conjunto de personajes integrados en un esquema general de sentidos comunes, cada vez más disociados en varios niveles. En el primero, el campesino se aleja de la percepción urbana, se presenta como el opuesto y se describe frecuentemente como antagonista del burgués y expulsado a otro espacio radicalmente distinto. Se incide en la peligrosidad de los habitantes de la huerta periférica y en su animosidad hacia los ciudadanos cuando éstos entran en los territorios rurales. El segundo nivel de disociación afecta a la propia figura del campesino que se divide en otras dos categorías heterogéneas: por un lado, un subgrupo se establece como estandarte de la idea de propiedad, sentido común y justicia y otro como ejemplo máximo de la degradación y la ignorancia. En esta disociación se encuentra implícita una nueva función de las figuras de los campesinos: a partir de las décadas centrales del XIX funcionarían como elementos retóricos donde se transpone el orden jerárquico y la escisión propiedad-trabajo dentro de la sociedad burguesa. Como esta disociación rompe la uniformidad de la casilla taxonómica de habitación, la clave para definir los tipos ya no está en el lugar que ocupan de hecho, sino en el derecho de propiedad. Los campesinos pobres habitan el campo, pero no lo poseen.¹²

Los relatos, poemas y obras teatrales de Bernat i Baldoví refuerzan la posición de supremacía del propietario rural mediante el contraste con los campesinos

Fig. 5 Juana lavando en *Famoso litigio...* (1844) Xilografía



nos lerdos, ineptos y subordinados. Su *Famoso litigio o expediente poético-prosaico* fue publicado por Wenceslao Ayguals de Izco en 1844 y reeditado tres veces más hasta 1849, cuando conoció otra edición en Valencia. Se podría enmarcar dentro del proyecto editorial de *La Risa*, editada por Ayguals en Madrid y que incluyó colaboraciones de Bernat. Las ilustraciones del *Famoso Litigio* son debidas al equipo gráfico de *La Risa* y especialmente al tándem compuesto por el dibujante Fernando Miranda y el xilógrafo Pedro Chamorro, aunque también aparece la firma "Tomasot" y las iniciales "S.A." (S. Ayguals). En la ilustración sin firma de "El Chato" se percibe rasgos de las obras de Miranda y Chamorro, pero en la que aparece una lavandera con un campesino junto a ella la figura masculina corresponde casi exactamente a otra firmada por Tomasot. En la escena de la lavandera (fig. 5), la pose de ésta junto con el tamaño de la navaja del campesino, que figuraría el "parroquiano de la huerta de Valencia" referido en el texto, carga la viñeta de connotaciones sexuales. Además, planea sobre toda la obra la censura al personaje de Juana: el autor esparce constantemente insinuaciones acerca de su moralidad y formas de complementar sus escasas ganancias como lavandera.

En contraste con esta exhibición fálica nos aparece unos años más tarde otra referencia directa, en este caso mediante el nombre: la de el Tío Collons en una ilustración de Pedro Mulla para *El virgo de Visanteta*. Como campesino, este personaje sufre una pérdida del poder de fertilizar la tierra (simbolismo otorgado en exclusiva al eficiente propietario agrario) que queda perfectamente ejemplificado en

¹³ Recordemos un buen ejemplo de esto: "La acsió pasa tota ella en casa de un llaurador del horta de València michanament acomodát. Colau, que es l'amo de la casa, Vaoro, Batiste y tres ó quatre amigachos més, están sentats en lo racó de la cuina, llechint uns periódics; y tenen davant una taula en un barral d'ayguardent, quatre coques, un tros de formache, tramosos, albercòcs, etc." (Bernat, 1850:3).

su esterilidad, lo que viene a representar la disfunción del ideal del buen propietario. En estos otros casos, Bernat i Baldoví refuerza la idea de fertilidad, pues envuelve a los campesinos ricos de toda la parafernalia de signos directos de la copiosa producción del campo, como una cornucopia de variados alimentos que el propietario produce y consume en cantidades ingentes. La abundancia de recursos podría relacionarse con los rituales carnavalescos de consumo excesivo para propiciar la fertilidad, pero esta interpretación resulta engañosa. Los personajes de campesinos bien aprovisionados diseñados por Bernat son propietarios privados. A través de tales solventes amos, gestores eficaces de sus bienes, Bernat mantiene vivo el paradigma patriarcal asociado a la fertilidad y lo actualiza en un contexto capitalista.¹³



Fig. 6 J. M. Bonilla: *Bernat y Bonilla en La Donsayna* (1844) Xilografía



Fig. 7 P. Mullor: *El valenciano en Los valencianos pintados por sí mismos* (1859) Xilografía

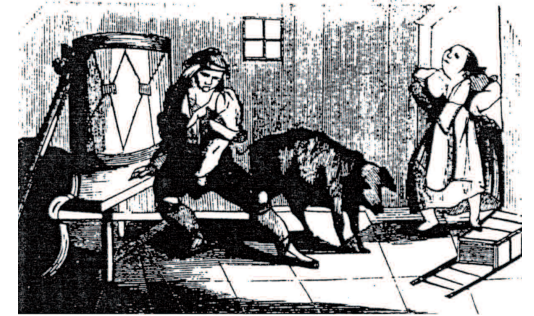
Resulta muy dudoso que Wilhelm Riehl conociera la obra de Bernat i Baldoví, y viceversa, pero existe una fuerte coincidencia entre las imágenes ligadas a los personajes de éste y la afirmación del sociólogo alemán en 1851: "El campesino considera natural que la capacidad para ejercer cargos políticos vaya ligada a determinada edad, a determinado patrimonio". Obviamente, Riehl se refiere al tipo

que él calificó como "el campesino de buena estirpe" (Riehl, 1985:83). Sin embargo, sí es probable que tanto Bernat como Riehl conocieran uno de los repertorios literarios costumbristas de los que se difundían desde París: *Le Prisme*, que había visto la luz en 1841. En esta obra de compendio Molé firmó el capítulo "Le maire de village", donde asociaba la propiedad rural a la autoridad en el tipo del alcalde de pueblo y disociaba la figura del campesino propietario: "Hay en el alcalde de pueblo, como en la Trinidad, tres personas bien distintas: el hombre privado, el funcionario y el político" (Curmer, 1841:454)

Estas operaciones quirúrgicas y deslizamientos conceptuales que Bernat y su equipo de productores de imágenes gráficas recogieron y activaron, ponían punto y final al mito homogeneizador del campesino como poblador y como agente de fertilidad. Ocupar y producir, *de hecho*, no será suficiente para conseguir un estatus de representatividad. El juez, empresario y político que fue Bernat dispone en un rol dominante a los campesinos que lo hacen *de derecho*: los propietarios. En 1844 él mismo se había hecho representar en su publicación *La Donsayna* (fig. 6) travestido en campesino sentado ante un porrón de vino y oyendo (ironía, Bernat era sordo) la música interpretada por su colaborador Bonilla. La figura está entrando en un ciclo de retroalimentación cínico: el burgués Bernat usa la figura del campesino propietario para legitimarse como periodista y a su vez esta clase dominante rural se legitima manteniendo su conexión con la tierra, la misma

14 En 1835 la revista publicada en el exilio londinense *El Instructor*, en la p. 207 de su volumen III, denunció el profundo conflicto social basado en la propiedad, pese a la fertilidad productiva: "Labradores de Europa. Península de España. El labrador valenciano, en el país más fértil de la Península, es más infeliz que el castellano, porque la extensión de los señoríos en Valencia, oprimiendo a los arrendatarios, hace más infelices a los trabajadores;..."

Fig. 8 P. Mullor *El Tío Collons en El virgo de Visanteta* (1856) Xilografía



idea reflejada en la expresión decimonónica "bienes raíces" que sustentó mediante el sufragio censitario la democracia de los propietarios.¹⁴ Fue seguramente Pedro Mullor el encargado en 1859 de diseñar el tipo del valenciano para *Los valencianos pintados por sí mismos* (fig. 7). Eligió como paradigma regional a un campesino propietario seguro de sí, firme, con un puñal en la faja pero hospitalario, mostrando su territorio como si invitara a entrar al espectador. La invasión ha cambiado de dirección: en los "Gritos" de comienzos del siglo los campesinos penetraban en la ciudad, a mediados son los burgueses quienes querían ir al campo. Al fin y al cabo, el campesino propietario era ya, como figura, una extensión de la idea de propiedad capitalista.

Para encajar las figuras de campesinos en el esquema de posesión y producción capitalista, Bernat también destruyó la asociación campesino-fertilidad, conduciéndola hacia lo cómico grotesco cuando disponía una sociedad rural plagada de individuos subordinados a los propietarios que los juzgaban. Algunos de estos campesinos burdos se caracterizan por su sexualidad desviada de las normas dominantes y generadora de conflictos. El Tío Collons, un campesino empeñado en sodomizar a su esposa para evitar el embarazo, es ridiculizado y reprendido en público, castigado a sufrir pasivamente la misma práctica sexual a que somete a su mujer. La genial adaptación visual que hizo Pedro Mullor (fig. 8) lo presentó como un hombre desconcertado, llevándose la mano a los genitales, rodeado de instrumentos musicales que no se usaban y acompañado de un cerdo castrado mientras su exuberante mujer lo contempla con gesto airado. La propia protagonista de *El virgo de Visanteta* también es some-

tida a juicio y reprensión por no poder controlar su deseo sexual cuando se encuentra fuera del régimen jurídico del matrimonio.

Dentro de esta ruptura interna a la figura del campesino, que constata una primera despotenciación, existe otro nivel más profundo porque desplegaría cada diseño de cada individuo en planos muy diferenciados y mal articulados. Se trata del énfasis en las contradicciones del carácter propio de cada individuo-tipo. Pervive en este enfoque que enlaza lo tipológico con lo psicológico la dualidad profunda de la eficiencia técnica, e incluso en el aspecto de sus modos de convivencia dentro de su propio grupo, con un instinto bravo y hasta salvaje dentro de cada ejemplar individual. Como grupo tipificado asoman en él unos supuestos orígenes inscritos en el carácter e incompatibles con la civilización moderna. En 1848 escribía José de Orga en *El Fénix*:

"COSTUMBRES. Labradores de Valencia y Pixa-vins. Dirase que ese pueblo grande y agrícola que circunda nuestra capital a la distancia de cuatro leguas en derredor, y cuyas habitaciones están separadas unas de otras por la misma razón que las tienen donde sus campos; ese pueblo está en la primera edad, está en el estado de naturaleza, vive sin sociedad, sin ilustración, sigue las huer-



Fig. 9 G. Doré grabado por N.E. Sotain: *Valenciano en Viaje por España* (1874) Xilografía

Y el nº 15 de *Liceo valenciano* insistía en la coexistencia de los dos polos de primitivismo y sofisticación técnica:

“Costumbres valencianas: Ven, verasle altivo y fiero / Esparcido en la llanura, / Gozarse en su desventura / Y en su vivir siempre austero. / Sus carnes a la inclemencia / Bajo frágiles techumbres, / Ídolo de sus costumbres / Sufre y calla con paciencia. / Ágil, fuerte, vengativo, / Es en el amor furioso, / En las lides valeroso, / Y en el trabajar activo. / Cual árabe del desierto / De corceles domador, / Es celoso, cantador, / Y de pensar encubierto. / Un trabuco es su armadura, / Un escapulario al pecho, / Una cruz sobre su techo / Y una daga en la cintura: / Pero verás en sus tiendas / Su humildad y su gobierno, / Y en el rigor del invierno / Siempre verdes sus haciendas. / Verás su extensa llanura, / Sus vergeles, sus jardines,...”¹⁶

A. García Tejero, insistía en esa dualidad cuando escribió “Descripción burlesca de algunos tipos provincianos” en *Almanaque de La Risa para 1867*, p. 148: “Se da el valenciano traza / de su huerto en el cultivo; / es ingenioso y altivo, / algún tanto pendenciero, / irascible, audaz, ligero, / y de carácter muy vivo.” Charles Davillier, en su *Viaje por España* publicado en 1874, recondujo el patrón del campesino valenciano peligroso:

“Los valencianos tienen fama de alegres y crueles a la vez (...) Creemos que la

¹⁵ *El Fénix* 28 de agosto de 1848, nº 151, pág. 434-436. ¹⁶ *El Liceo Valenciano* nº 15, 10 de abril de 1841, p. 122.



Figs. 10, 11, 12: J. M. Bonilla: *El Môle* (1837, 1841, 1864) Xilografías

ferocidad de los valencianos ha sido muy exagerada (...) y sólo hemos encontrado gentes inofensivas y amables, a pesar de su aspecto un tanto huraño” (Doré-Davillier, 1988:1:53).

Sin embargo, Gustave Doré, maestro del énfasis gráfico, no discutió icónicamente el estereotipo de tipo peligroso, sino que lo potenció presentándolo como un bereber armado. Un peligroso espécimen que marca y defiende su terreno. Su gesto de fumar no tiene nada de sofisticado, sino de desafiante y enérgico. Pura energía étnica en su fantasía exótica (fig. 9).

En el cénit de la energía figurativa encontramos la vertiente del campesino justiciero desarrollada especialmente en las xilografías para las cabeceras de revistas satíricas que siguieron el modelo de la madrileña *El Tío Camorra*. Tan influyente fue esta figura poderosa de un campesino armado que espantaba a los atemorizados burgueses que José

María Bonilla, editor y con mucha probabilidad dibujante del grabado, cambió la cabecera de *El Môle* en diversas ocasiones (fig. 10-12). Del inocente niño vestido de valenciano con aspecto angelical en la primera serie de 1837 pasó a un joven a pie firme con un gran garrote en 1841 que imponía respeto; después, en su tercera serie de 1864, a un furioso personaje sustentando en sus manos dos grandes piedras y con un gesto de dura risotada que infundía miedo. A Roig se debe la creación que marcaría el culmen de la energía explícitamente expresada en la figura del campesino valenciano: el grabado de cabecera de *El Tío Garrote* en 1866 (fig. 13), todo un torbellino de este poderoso huertano que gira sobre sí mismo blandiendo sus elocuentes garros: “Justicia”, una redundancia que seguramente veinte años atrás hubiera sido innecesaria y que nos hace sospechar de un cierto agotamiento de la figura. Apoteosis y punto de inflexión hacia abajo.¹⁷

¹⁷ A Roig corresponde también la cabecera de *Fray Modesto* (1865) y posteriormente colabora en *Valencia Cómica* con la viñeta “En la Alameda”, p. 8 del nº 16, 23 de marzo de 1890. En <http://www.tebeosfera.com>, José Enrique Peláez Malagón lo identifica con Francisco Roig Bataller, pero resulta imposible, pues este último nació en torno a 1870.



Fig. 13 Roig: *El Tío Garrote* (1866) Xilografía

década de 1830 que marcaría las tendencias del arte valenciano en el fin de siglo (Roig,1995). Veinticinco años más tarde, en la extensa reseña de la Exposición de Bellas Artes de Madrid de 1895 decía Valentino:

“... los modernistas... buscan sus asuntos en la vida vulgar, en las intimidades de la existencia cotidiana, en las sombras de la sociedad y de la familia, de lo colectivo y lo individual. No desecho yo esta tendencia: poesía y arte lo hay, o puede haberlo, en todo, en lo más humilde y oscuro... La pintura llamada de género, que reproduce las costumbres, los tipos de cada país,... tiene proporciones ilimitadas y admite lo mismo lo cómico que lo dramático, lo ligero y gracioso que lo profundo y trascendental”.¹⁹

El campesino caleidoscópico y despotenciado en el costumbrismo fin del siglo

Ya en 1870, Luis Alfonso y Casanovas, periodista e influyente experto en literatura y bellas artes que escribía entonces para la revista del Ateneo de Valencia, detectó y destacó el creciente interés hacia los temas autóctonos por parte de los pintores valencianos que descollaban en la época. Bernardo Ferrándiz, Salvador Martínez Cubells, Juan Peyró, Gonzalo Salvá, Vicente Borrás Mompó¹⁸ o Luis Franco eran algunos de los representantes de una generación nacida en torno a la

Los ejemplos de la diversificación en el tratamiento de estas figuras abundan en *Las Provincias*: el 11 de junio de 1890 Vicente Nicolau Cotanda expone en el salón de artistas de la calle Cabilleros de Valencia un cuadro de tipos de la huerta vestidos “con trajes de principios del siglo”. El 29 de noviembre de 1891 Gómez Novella muestra en el comercio de Janini un cuadro representando a un anciano labriego en una taberna. El 12 de agosto de 1892, Vicente Borrás Abella (hijo de Vicente

18 El prestigio de Vicente Borrás como especialista en la pintura de costumbres quedó claro en 1881: “Borrás, valenciano como Peyró y como Pinazo, ha manifestado siempre más apego a los tiempos y costumbres del país que esos otros pintores. Constante y laborioso en extremo, ha trazado en muchos cuadros, casi todos de breves dimensiones, las características escenas de nuestros campesinos, creándose un nombre apreciable en este género, y obteniendo honrosas distinciones en varios concursos artísticos.” En *Las Provincias*, 5 de marzo de 1881. El 25 de enero de 1883 se decía de él en el mismo diario que había pintado “verdaderos tipos de nuestra huerta”. Por lo que se comprueba por la prensa, mantuvo una dedicación constante y casi exclusiva a este género. **19** “La Exposición de Bellas Artes” en *Las Provincias* del 22 de junio de 1895.

Borrás Mompó) preparaba una escena de una labradora que acude a una gitana para que adivine su futuro para la Exposición del Cuarto Centenario del Descubrimiento en Madrid, mientras Constantino Gómez ultimaba un cuadro representando una familia de campesinos en la huerta. El 20 de noviembre, el periodista reseña otro cuadro de Gómez que le parece “algo estafalario” y muestra unos labradores recogiendo flores. El 28 de noviembre de 1893, *Las Provincias* daba la noticia de la venta en la Exposición Universal de Chicago de un cuadro representando a una labradora de la huerta de Valencia pintado por Julia Alarcón.²⁰

Suma y sigue. El 20 de octubre de 1895 se reseña un cuadro de Ramón Ballester con una labradora enjalbegando la frontera de la barraca. El 12 de marzo de 1896 se habla de un cuadro de Antonio Fillol expuesto en los escaparates del comercio de Janini. El cuadro se titulaba *De morros* “donde una labradora y su galán se muestran enfadados a la puerta de una alquería”. 17 de julio de 1896: Roger (Gil Roger Vázquez, quien fue académico y director de *Archivo de Arte Valenciano* después de Gonzalo Salvá, según se registra en el nº LXXXIX de la revista correspondiente a 2008) expone un “paisaje valenciano con dos valencianas solazándose vestidas con traje típico y un viejo sentado en el umbral de una barraqueta”. El 2 de abril de 1898: Luis Beut Lluch expone en el comercio de Nicolás la puerta de una alquería con dos figuras de labradores. El 8 de mayo de 1898: Constantino Gómez premiado en la Exposición

Internacional de Lyon por un cuadro con dos labradores ofreciendo una corona a la Virgen. 7 diciembre 1898: Antonio Fillol expone en los escaparates de Sánchez de León un cuadro con varios labradores bromeando en carnaval. El 17 de diciembre en el comercio de Conejos, Boví (Francisco Boví Bernardo) expone *Olegant el cuc*, donde se muestra en un corral de una alquería a un labrador y una labradora en coloquio amoroso. El 1 de noviembre de 1899 Francisco Legua expone un cuadro de “un labrador valenciano pasando la lección a un chiclelo”...

En esta selección de las noticias de la prensa en una década se exhiben campesinos de cortejo, campesinos descansando, cogiendo flores o pintando sus casas, enseñando la lección. Escenas de la vida cotidiana. Amores y desamores. Jóvenes y ancianos, rústicos y elegantes. Campesinos cantando y bailando, montados a caballo, algunos trabajando. Si cualquier situación estaba disponible para la representación del campesino, si éste como figura podía introducirse en cualquier ámbito, podía abarcarlo todo, si el abanico de variaciones anecdóticas estaba tan extensamente abierto, entonces el campesino como unidad ontológica específica, como “el otro” del mundo burgués, sólo pervivía como construcción del imaginario en un punto de origen que supuestamente habría dado lugar a las múltiples variaciones.²¹ Además, casi todas esas vertientes ya estaban configuradas a mediados del siglo en cuanto a las grandes estructuras de significación. Es dudoso, atendiendo a tales estructuras asociadas a las figuras de labradores valencianos desde los inicios del

20 Se refiere a Julia Alarcón Cárcel, una discípula de Ignacio Pinazo (Roig,2004:101). **21** Para Heinz-Gerhard Haupt y Jean-Luc Mayaud “... la cohesión de la comunidad campesina sólo existe como representación mental”. (Frevert-Haupt,2001:407).



Fig. 14 J. Genovés Llansol: *Vendedor de naranjas* (s.d.) Óleo sobre tabla Col. particular

siglo, que hubiera una renovación iconográfica en sus décadas finales. Lo que si se detectó fue una ampliación y reorientación de sentidos.

Cuando Antonio Fillol pintó a tres campesinos desesperados y armados defendiéndose en un débil cobertizo (*La defensa de la choza*, 1895), la dialéctica del conflicto social ya estaba fraguada en los violentos contrastes entre propietarios y trabajadores que sustentaban el grotesco cómico de Bernat i Baldoví. También se alimentó de la violencia expresada por esos campesinos de las xilografías de cabecezas de publicaciones satíricas que la emprendían a garrotazos con los especuladores y políticos agiotistas burgueses. Pero en ambos casos Fillol dio un golpe de timón: lo cómico deviene trágico y el agresor víctima vulnerable. Este costumbrismo pictórico, que llegó a su apogeo en la década de 1890, fue una oleada artística imparable, una auténtica invasión temática,²² pero de temas ya conocidos en su abrumadora mayoría y, por cierto, importados muchos de ellos desde los medios de reproducción de masas. Grabados y fotografías suministraron los modelos a los primorosos lienzos de los pintores académicos. Ni los grandes maestros se libraron de su influencia, como comprobamos en dos obras de la colección Lladró. En la acuarela *Huertano valenciano*, Sorolla reproduce casi exactamente la figura del grabado de cabecera de *El Tío Nelo* y en *Niño valenciano*, Pinazo hace lo mismo a partir del primer grabado de título de *El Móle*.

Por el camino del estereotipo étnico norteafricano, en un cuadro de José Genovés Llansol (fig.

14) se detecta la persistencia de la imagen del campesino salvaje proveniente de un pasado remoto, tal y como remarcaban los escritores de viajes y como había configurado gráficamente Doré²³. Pero Genovés realiza otras reorientaciones. La primera y más significativa es la de la desterritorialización, pues este campesino es un vendedor ambulante. Su tez de bereber, como diría Richard Ford, ya no se asocia al arraigo, sino al movimiento. La segunda perversión es la psicologización melodramática, pues el campesino "salvaje" pesa pacientemente las naranjas mientras la joven labradora rebusca en el capazo o sarrieta, quizá demorando el tiempo para hacer surgir la oportunidad de un aproximación más personal entre ambos. La última es la de la intertextualidad: no crea el tipo como Doré sino que se basa en una escena muy similar debida al equipo de fotógrafos de Jean Laurent, que plasmaron los repertorios de tipos populares valencianos en la década de 1870. En 1882 Vicente Nicolau Cotanda presentó dos obras a la exposición que los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de la Academia de San Carlos mostraron en el vestíbulo del Teatro Principal en julio de 1882 (Roig, 2004:100). Uno de los cuadros de este pintor especializado en temas costumbristas mostraba a un labrador con la navaja ensangrentada. En una apoteosis de intertextualidad, parece como si la ilustración de Juana lavando en el río para el *Famoso litigio* de Bernat hubiera visto su trágica secuela transportada al óleo cuarenta años después.

²² En opinión de Francisco Javier Pérez Rojas, "Este costumbrismo pictórico, ..., terminó por anegar gran parte de la producción local, dificultando otras vías más renovadoras de la modernidad, ..." (Pérez, 1998:107). ²³ El cuadro debe ser muy poco anterior a 1877, a juzgar por una referencia en la obra cómica de Constantí Llobart *Melonar de València* publicada aquel año. En ella dedica un poemilla a Genovés, del cual destaca la fama de su cuadro *La Sarrieta*, que muy probablemente sea éste (Llobart, 1877:42).



Fig. 15 A. Almar: *Fent un cigarro* (s.d.) Óleo sobre lienzo Museo BB.AA. Valencia

frecuentemente objetos de colección altamente valorados también por el hecho de provenir de Valencia, cuánto no sería más fácil para ellos dedicarse al costumbrismo.

Las poéticas personales de los pintores debieron de afirmarse por la vía de los sutilísimos detalles de sensibilidad expresiva que intentaban transmitir y sugerir estados emocionales a través de los personajes campesinos, de transparentar el fantasma de la vida interior en figuras a veces pletóricas, a veces absortas. El amplísimo rango de caracterizaciones psicológicas se adaptó bien a la época del fin de siglo en que las profundidades y secretos del individuo emergían inconteniblemente en el ámbito de la ciencia, la cultura y el arte. El campesino que Agustín Almar pintó liándose un cigarro (fig. 15) es un producto de la estética del naturalismo costumbrista, pero ante todo es un ejercicio de interiorización en la línea que apuntaba la crónica de Valentino para la Exposición de 1895. Asunto cotidiano y humilde pero desarrollado sobre las "sombras de lo individual". Las figuras de los campesinos valencianos del costumbrismo fin de siglo proliferaron en número, pero quedaron confinadas en el régimen de complejas connotaciones interiorizantes e individualizadoras. Evidentemente, la imagen del campesino se había complicado mucho desde que Michelet iniciara en *Le peuple* el capítulo dedicado al campesino afirmando que: "Si queremos conocer el pensamiento íntimo, la pasión del campesino de Francia, es muy sencillo" (Michelet, 1846:47). Pero la profundización psíquica y la versatilidad anímica que perseguían promover mecanismos de identificación afectiva por parte de los espectadores hacia las representaciones de los campesinos, alejaron a éstas

La época de esplendor de la pintura valenciana se sustentó en una solvencia técnica que devino marca de escuela. Las obras eran analizadas bajo la lente de aumento de la conciencia hiperdesarrollada de pertenecer a un centro productivo privilegiado. Los críticos reprochaban incorrecciones en el dibujo o en el colorido a cuadros de impresionante dominio técnico. Había que mantener una férrea inspección para que no se devaluara el prestigio reconocido en todo el mundo, pues artistas "de segunda fila" vendían fácilmente en Chicago o Buenos Aires. El hecho de la confluencia de tantos pintores que podían hablar de tú a tú a Sorolla o Pinazo, surgidos del mismo núcleo y coexistiendo durante los mismos años, impuso condiciones de feroz competencia. Si artistas muy solventes aceptaban pintar abanicos,



Fig. 16 B. Ferrándiz: *El mercado de la seda en La Lonja* (1875) Óleo sobre tabla. Col. Particular

de la esfera del trabajo, difícil de rastrear siquiera mediante alusiones indirectas en muchas ocasiones. Ello sancionó la expulsión de estas figuras del régimen colectivo productivo, de la técnica y de los modos de ocupación espacial.²⁴

Los huertanos de los cuadros pasan su tiempo, historizan su paisaje dotándolo de un poder de transmisión de experiencia humana. Muchos de los campesinos aparecen en su tiempo de ocio, demoran las acciones, literalmente pasan el tiempo y el tiempo pasa a través de ellos. Están proyectados hacia una temporalidad que tiende a fugarse hasta un pasado pluscuamperfecto y a su vez a prolongarse indefinidamente hacia el futuro. El campesino es la figura artística de la pervivencia, está historizado con una fuerte carga de anacronismo. Siempre aparenta estar en otro tiempo, que no es el del momento de la supuesta captación fiel del modo de vida en

el presente costumbrista. En el caso de los campesinos representados, el costumbrismo, documentando para el futuro la tradición, adelgaza el presente. La perspectiva folclórica aspira a conservar lo que ha existido y está amenazado. Desde este punto de vista, el campesino como figura funciona a modo de elemento de transmisión cuyo movimiento primordial se desarrolla en el eje temporal más que en el espacial: "Hacia 1900, sabíamos estar a la vez hoy y ayer", como decía Régis Debray (Debray,2007:2). Cabría añadir que también mañana.

En 1875 Bernardo Ferrándiz regresó a Valencia desde Roma. Allí había sido acogido por su amigo y mentor recientemente fallecido Mariano Fortuny. Ferrándiz volvía profundamente afectado por esta pérdida y muy cauteloso, pues el recién proclamado Alfonso XII se había comprometido a no perseguir a quienes, como Ferrándiz, habían dado su

²⁴ Esto coincide plenamente con lo que Richard Sennett calificó como "El fin de la cultura pública". La "aspiración a desarrollar la propia personalidad a través de experiencias de proximidad con los demás" (Sennett,2011:320) puede aplicarse con toda propiedad al poder de sugestión del género costumbrista entre su público.

CUADROS VALENCIANOS.



Fig. 17 E. Pastor en *Valencia Cómica* (1897) Fotograbado

apoyo a la República. *El mercado de la seda en La Lonja* (fig. 16) es, a mi juicio, su obra maestra. Un refinado y excelente homenaje a su admirado Fortuny plagado de detalles preciosistas integrados en una atmósfera vibrante.²⁵ Logra desprenderse de la luz fría, de la pose rígida y del dibujo congelado a lo Martínez Cubells de sus primeros cuadros. Crea un espacio sugerente, una invocación para la paz política pero huyendo hacia el

siglo XVIII. El campesino tumbado y fumando ante las mesas de los comerciantes quizá haya traído la seda del campo y descansa, fuma y parece recrearse en el humo durante sus ensoñaciones. Extraordinaria y elegantísima figura deudora de la del grabado de Antonio Rodríguez pero, a diferencia de ésta, no se halla en su hábitat de población y producción, ni está en el tiempo actual del cuadro. Otro campesino desterritorializado y, además,

²⁵ La influencia de Fortuny se hizo notar en un Ferrándiz más sofisticado que nunca, y que en Valencia era considerado como "El Baldoví dels pintors" (Llombart, 1877:50), atendiendo a *El Tribunal de las Aguas*, la obra que le hizo famoso en 1865.

profundamente historizado. ¿Por qué Luis Franco²⁶ había pintado en 1871 un cuadro que "...representa la animada escena de un bautizo a principios de siglo"?²⁷ ¿Por qué José Nicolau Cotanda pintó "dos tipos de la huerta valenciana con dos trajes de principio de siglo", según recoge *Las Provincias* el 11 de junio de 1890? Sobre Bernardo Ferrándiz, puede resultar paradójico que el caricaturista y crítico de arte Manuel González Martí lo calificara como un documentalista fiel de la vida valenciana del XIX.²⁸ Pero si atendemos a la rigurosa acepción de documentar entenderemos la intención de González Martí: en el futuro, probaría la existencia de estos tipos que fueron, que son, pero que quizá no serán.

Una viñeta en *Valencia cómica* nº 10, 9 de febrero de 1890 "Cuadros valencianos", firmado por E. Pastor (Enrique Pastor Cortina)²⁹ nos hace pensar en la pervivencia y extensión de la tradición artística de la representación de los campesinos como lugar común pero a costa de la pérdida de poder real de estos tipos para suscitar imágenes de dominio y fertilidad. En esta viñeta (fig. 17), el labrador se presenta como un inocente dando paso sin querer a un juego de palabras referido al parto: "—Lo millor que puedes hacer es presentarte en casa dels pares del teu novio y dirles que vas de part... / —¡Cóm! [Pregunta ella] / —Chica, sí, de part mehua, y vorás como se arregla tot". El diálogo cambia la tradicional situación de cortejo por otra de ruptura, en cuanto que alude a una joven abandonada por su prometido. También el antiguo ideal de fertilidad

²⁶ Se refiere a Luis Franco Salinas (1850-1897), del que se dice que era "afecto a una temática entre intimista y de costumbres" (Catalá, 1978:49). ²⁷ En *Las Provincias*, el 21 de septiembre de 1871. ²⁸ *Oro de ley* (1928) nº 295 (Pérez, 2000:20). ²⁹ Sobre las colaboraciones de Enrique Pastor para distintas revistas valencianas como *Tío Vivo* (1893), *El Comiquito* (1899) o *El Escolar* (1897) informa Josep Navarro Cabanes (Navarro, 1928).

relacionado con los campesinos se enuncia como un mero juego de palabras provocando un malentendido, pues nada hace pensar que la joven sentada, que levanta sorprendida su mirada, esté embarazada. La fertilización, en todo caso, sería motivo de vergüenza para la campesina.

En la conferencia dentro del Congreso de las Artes y las Ciencias de la Exposición Universal de St. Louis de 1904, Max Weber afirmaba tajantemente que "... en gran parte del mundo civilizado no existe una sociedad rural separada de la comunidad social urbana. En Inglaterra, ésta ya ha desaparecido, excepto, tal vez, de la mente de los soñadores" (Weber, 1985:133). En la Valencia del cambio de siglo todavía seguía viva en realidad, pero a través de los ojos de pintores y espectadores de cuadros costumbristas se había convertido en una ensoñación.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNAT i BALDOVÍ, J. (1850): *La tertulia de Colau o Pataques y caragols*, València.
 BERTRÁN SOLER, T. (1844): *Descripción geográfica, histórica, política y pintoresca de España, y sus establecimientos de ultramar*, Madrid.
 CAMPOMANES, P. RODRÍGUEZ de (1765): *Tratado de la regalia de amortización*, Madrid.
 CAMPOMANES, P. RODRÍGUEZ de (1775): *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, Madrid.
 CATALÀ GORGUES, M.A. (1978): *Cien años de pintura, escultura y grabado valencianos (1878-1978)*, Valencia.
 CURMER, L. (ed.) (1841): *Le Prisme. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, pp. 452-457.

- DEBRAY, R. (2007): "Transmitir más comunicar menos" en *A Parte Rei. Revista de filosofía* nº 50, marzo 2007. Versión digital <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>. Consultada el 18 de mayo de 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2005): *Ante el tiempo*, Buenos Aires.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009): *La imagen superviviente*, Madrid.
- DORÉ, G y DAVILLIER, C. (1988): *Viaje por España*, Madrid.
- FOUCAULT, M. (1998): *Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber*, México- Madrid.
- HAUPT, H.G. y MAYAUD, J.L. (2001): "El campesino", en FREVERT, U. y HAUPT, H.G. (eds.): *El hombre del siglo XIX*, Madrid.
- HERBERT, C-J. (1753): *Essai sur la police générale des grains*, París.
- JOVELLANOS, G. M. (1845): *Obras de Don Gaspar Melchor de Jovellanos*, Vol. I, Madrid.
- LLOMBART, C. (1877): *Cabótes y calaveres. Melonar de Valensia*, Valencia.
- MAIDMENT, B.E. (2001): *Reading popular prints 1790-1870*, Manchester-New York.
- MERIMÉE, P. (1990): *Viajes por España*, Madrid.
- MICHELET, J. (1846): *Le peuple*, París.
- MIÑANO y BEDOYA, S. (1828): *Diccionario geográfico y estadístico de España y Portugal*, Vol. IX, Madrid.
- NAVARRO CABANES, J. (1928): *Prensa valenciana*, Valencia.
- PÉREZ ROJAS, F. J. (ed.) (1998): *Tipos y paisajes*, Valencia.
- PÉREZ ROJAS, F. J.(ed.) (2000): *El esplendor de la pintura valenciana (1868-1930)*, Valencia
- PLA VIVAS, V. (2010): *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*, Valencia.
- RIEHL, W. (1985): *La sociedad burguesa*, Barcelona.
- ROGER, A. (2000): *Breu tractat del paisatge*, Barcelona.
- ROIG CONDOMINA, V. (1995): "El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Valencia y su aportación a las artes en el último tercio del siglo XIX" en *Ars Longa* 6, pp. 107-114.
- ROIG CONDOMINA, V. (2004): "Una iniciativa artística de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos: la exposición organizada en el vestíbulo del Teatro Principal de Valencia en julio de 1882", en *Ars Longa* 13, 2004. pp. 97-104.
- SENNETT, R. (2011): *El declive del hombre público*, Barcelona.
- SHESGREEN, S. (2002): *Images of the Outcast. The Urban Poor in the Cries of London*, New Brunswick, New Jersey.
- WEBER, M. (1985): *Ensayos de sociología contemporánea* Vol. II, Barcelona.

WEBGRAFÍA

http://www.tebeosfera.com/1/Libris/RevistasValencianas/Dibujantes/Rives_VanBarcent.htm. [18-05-2012].