

CONSTRUYENDO UNA IMAGEN, CREANDO ESCUELA: CONSIDERACIONES SOBRE LA PINTURA DE GÉNERO DEL SIGLO XIX EN ESPAÑA ¹

VICTORIA E. BONET SOLVES

Universidad Politécnica de Valencia

UNO de los fenómenos más estimulantes de la pintura del siglo XIX fue la conquista gradual de un puesto honroso en el panorama español para una serie de asuntos. El paisaje y el retrato, que hasta entonces habían tenido en el terreno oficial una valoración inferior a la que merecían, fueron aceptados como temas que podían alcanzar, incluso, un galardón en la Exposición Nacional de Madrid. Algo similar sucedió con el cuadro de género y/o de costumbres. Su batalla fue, no obstante y hasta cierto punto, más ardua que la de otros géneros, pues como composiciones de figuras y contenido particular debía hacer frente a la imbatible pintura de historia y al lienzo religioso. Nunca enemigo tan pequeño supo elegir mejor sus armas y su estrategia para triunfar en un territorio férreamente defendido por incondicionales del martirio y del canto patriótico. Desde unas modestas dimensiones echó mano, en primer lugar, de un repertorio temático de amplio espectro que cubriera las expectativas del público con una dosis precisa de moralidad o picardía, según los casos, y simpatía. A ello unió una factura de gran habilidad técnica proclive tanto a la minuciosidad como a la desenvoltura y una paleta de brillante colorido. Estos tres rasgos —tamaño, tema, color— fueron los idóneos para satisfacer los gustos de la sociedad del siglo XIX y constituir el trampolín que permitiera a la obra de género acceder al ámbito oficial del arte. La ciudad de Valencia, que no había atravesado precisamente uno de sus mejores momentos artísticos, gozó en esta época de un relativo renacimiento. Algunos quisieron ver en esta recuperación la consolidación de una nueva escuela que reviviera las glorias del pasado. Existiera realmente o no, lo cierto es que un nutrido grupo de pintores valencianos generó una importante producción donde puso a prueba sus buenas dotes. La habilidad técnica y la existencia de un paisaje, la huerta, de sus habitantes y tradiciones pusieron en manos de nuestros artistas la he-

rramienta más eficaz para conquistar la admiración y el comercio nacionales.

En más de una ocasión se ha afirmado que el XIX es el siglo de la pintura de historia y ciertamente lo fue: *"En el siglo actual, hasta estas sus postrimerías, ha prevalecido la pintura de historia. Todo nuestro glorioso pasado sirvió de asunto predilecto a los modernos pintores"*.² Su presencia en las exposiciones nacionales de Madrid fue importante durante decenios y fue merecedora de numerosas medallas. La elevada categoría atribuida a estos asuntos, al reunir en sí mismos las cualidades de los demás géneros, inclinaba con frecuencia a los jóvenes pintores a abordar la gran pintura para demostrar en las exhibiciones madrileñas no sólo su valía como artistas, sino también para conquistar el galardón que les consagraría definitivamente. Sin embargo, el dominio de la pintura de historia no era absoluto, junto a ella estaban presentes algunos de larga tradición como el religioso u otros, como el paisaje, que con el tiempo disputarían un lugar más amplio y considerado. Esta circunstancia llevó a algunos estudiosos y críticos del arte del siglo pasado a plantear una jerarquización temática, que en ciertos casos no dejaba de ser una mera descripción, para intentar articular una amplia variedad de asuntos, quizás potenciada por el nuevo público, y para sistematizarlos con el fin de establecer un orden de valoración adecuado para cada caso. La estructuración más sencilla situaba al arte religioso en primera posición, seguido de la historia y por último, *"como de categoría inferior"*, el género, el bodegón, el retrato, las flores, el paisaje y *"algunos otros accesorios"*.³ F. M. Tubino desarrolló una clasificación más compleja que partía de dos principios del arte, el realismo y el idealismo, los cuales en algunas obras podían llegar a compenetrarse. Dentro de la pintura idealista incluía los cuadros litúrgicos, donde se representan *"los misterios ó los tipos convencionales"*

¹ En principio este artículo debía centrarse exclusivamente en el cuadro de género y costumbres en el arte valenciano del siglo pasado. Sin embargo, al final he preferido inclinarme por tratar el tema desde una perspectiva más general y señalar en sus últimas páginas cuál era la situación de este tipo de obra en Valencia. El estudio del origen y evolución del género en nuestra escuela lo reservo, pues, para un futuro trabajo.

² Valentino, "La Exposición de Bellas Artes". *Las Provincias*, 14, junio. 1897. Noticia proporcionada por el Dr. V. Roig Condomina.

³ Valentino, "La exposición...". *Las Provincias*, 14, junio. 1897.

de la religión", y los cuadros alegóricos. En la pintura realista se daban cita las obras de historia, civil o religiosa, de costumbres, las icónicas, como el retrato, el paisaje, la perspectiva y, por último, los cuadros de variedades.⁴ Por el contrario, José de Manjarrés en sus textos sobre las bellas artes propone otra división de los géneros pictóricos con dos campos principales, el histórico, que, como en Tubino, abarca "las relaciones del hombre con la Divinidad y con los seres que le rodean", y el de Simpatía, en el cual se ilustran "las relaciones con la Naturaleza y con todos los objetos que empleamos en los actos de nuestra vida práctica".⁵ Este último, a su vez, comprendería al paisaje, al género y a la imitación (bodegones).⁶ En el fondo lo que hacían los autores preocupados por una clasificación del arte de la pintura era realizar diversas combinaciones sobre el mismo material. Éste podía modificarse según la consideración de cada uno, pero en todos ellos se ponía de manifiesto que los artistas del XIX hacían frente a un amplio abanico de temas para satisfacer a una clientela diversa.

Uno de los aspectos destacados en los textos del siglo pasado donde se reflexiona sobre el arte es el que resalta la práctica, cada vez más frecuente, del cuadro de género en la producción de los artistas españoles. El empuje creciente de este tipo de obra en el comercio y una presencia cada vez más firme en las exposiciones llevaron a reflexionar sobre las circunstancias y motivos de este fenómeno. Ya a finales de los años 50 las publicaciones periódicas se hacen eco de la importancia que van adquiriendo estos cuadros en el ámbito artístico y de qué modo constituye una pieza más en la compleja estructura de la pintura que existe en nuestro país, producto quizás de una tendencia ecléctica propia de la época que algunos ven traducida en pura anarquía.⁷ En España el espacio oficial del arte estuvo controlado por la pintura de historia durante décadas, el terreno privado fue, por el contrario, el ideal para que se consolidaran los cuadros de tema amable de este nuevo género. La relativa novedad de su existencia y la sorpresa causada por su éxito llevó de algún modo a analizarlo, y en otros casos a criticarlo, provocando en ocasiones ciertas dificultades a los autores a la hora de encontrar una denominación correcta. La inmensa ma-

yoría se limitó a adoptar el término de origen francés, otros hicieron notar sus reticencias a la hora de dejarse arrastrar por la moda venida del extranjero. Así sucede con Tubino que se resistió a su asimilación: "La frase cuadro de género ha sido importado de Francia, dándosele carta de naturaleza entre nosotros, antes de averiguar si reunía títulos bastantes para semejante distinción [...] resulta que la palabra género, en la acepción que aquí se emplea, tiene en español una equivalente, que traduce con bastante exactitud la idea que se quiere representar. Pintor de variedades es una palabra española, completa, gramatical, con sentido propio; mientras que pintor de género ni es español, ni es gramatical, ni tiene sentido perfecto".⁸ Dejando de lado lo adecuado o no del término aplicado, todos ellos tuvieron que reconocer que este tipo de pintura estaba ganando adeptos.

La dificultad mayor a la hora de analizar estas obras no radica tanto en la utilización apropiada o no de una determinada terminología, sino en especificar cuál es el contenido de la pintura de género y su relación con el denominado cuadro de costumbres. La definición más completa de la pintura de género, precisamente por su vaguedad y amplitud, es aquella en la que se explica como "la representación humana de nuestro tiempo [...] Todas las clases sociales en su vida pública y privada están comprendidas en sus dominios, y ha de representarlas tal como son, pero sin exagerar".⁹ De algún modo podría afirmarse que es aquella pintura que no representa acontecimientos épicos de la historia local o nacional, ni religiosos, ni retratos, ni paisaje, ni bodegones, sino asuntos de costumbres de diversos lugares y épocas.¹⁰ La falta de definición existente en torno al tipo de asuntos que estos cuadros podrían representar debido precisamente a su extensa variedad produjo una asimilación entre pintura de género y costumbres. En estos casos, suele escogerse a la primera como término principal que acoge en su seno el tema costumbrista: "Han de llamarse legión los artistas que en España han mostrado ingenio para el cultivo de la pintura de género en sus variadísimas manifestaciones. Dentro de esta rúbrica, que sólo adoptamos por la necesidad de clasificar para evitar confusiones, cabe desde el tema de costumbres hasta el más sencillo estu-

⁴ F. M. Tubino, *El arte y los artistas contemporáneos de la península*. Madrid, 1871, p. 60.

⁵ J. de Manjarrés, *Las Bellas Artes. Historia de la Arquitectura, la Escultura y la Pintura*. Vol. I. Barcelona, 1881, p. LV.

⁶ J. de Manjarrés, *Teoría e Historia de las Bellas Artes. Principios fundamentales*. Barcelona, 1859, p. 84.

⁷ "El arte hoy arrastrado por esa especie de anarquía que se ha apoderado de todo en este siglo, tenebroso caos de donde se espera la luz que ha de alumbrar los siglos futuros, es sucesivamente religioso, popular, ensoñador; busca en las risueñas fábulas de la mitología asuntos que le permitan decir al mundo, que aún hay quien comprende el desnudo, se entusiasma con las glorias de su patria y traslada al lienzo las más grandiosas páginas de su historia; no teniendo carácter peculiar, vive de todo, a todo pide inspiración, lo mismo penetra en las catacumbas a sorprender las primeras, sublimes y sencillas escenas del cristianismo, que en el santuario de la familia; esa otra religión que empiza hoy a tener culto y sacerdotes". La redondilla es mía. "Exposición de Bellas Artes de 1858". *El Museo Universal*, 30. octubre. 1858, p. 153.

⁸ F. Tubino, *El arte y los artistas contemporáneos...*, pp. 253-254. El autor insistirá de nuevo: "Donde, en mi modo de ver, está el mal que nos envenena es en eso que se llaman «cuadritos de género»: voz bárbara, sin significado propio y gramatical en la lengua española, que hemos tomado de la jerga artística francesa, sin curarnos en averiguar si se adaptaba ó no á la índole de nuestro idioma". "Exposición Internacional de Bellas Artes en Viena", *La Ilustración Española y Americana*, 15. septiembre. 1882, p. 151. Sobre el cuadro de género y el origen de su término pueden consultarse, entre otros: W. Stechow; C. Comer, "The history of the term genre". *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, vol. XXXIII, n.º 2, 1975-76, pp. 89-94; C. Gracia, "El cuadro de género y la formación del gusto", en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995, pp. 505-508; C. Gracia, "Francisco Domingo y la pintura de género", en el catálogo *Francisco Domingo*. Valencia, 1998, pp. 86-90.

⁹ C. Boutelou, *La pintura en el siglo XIX*. Sevilla, 1877, pp. 244-246.

¹⁰ De este modo lo define J. Gialofre, *El artista en Italia y demás países de Europa atendido el estado actual de las Bellas Artes*. Madrid, 1851, p. 126.

dio de tipo popular".¹¹ En realidad, no siempre es fácil poder establecer una clara frontera que divida ambas temáticas. En ocasiones resulta incluso confuso definir dónde finaliza un cuadro adscrito al género y cuál es el punto de partida de las costumbres. Aun con ello no faltó en el siglo pasado quien, como Rafael Balsa de la Vega, afrontara esta dificultad al centrar la preocupación del cuadrado de género en las ciudades y en la *vida moderna* y la del costumbrismo en territorio más bucólico, "en la montaña, en el valle, en la ruda costa y en la playa de conchas de nácar".¹² Este planteamiento se aproxima a la división que suele establecerse hoy en día cuando se intenta llevar a cabo una mínima sistematización; sin embargo, no permite ajustarse férreamente a sus principios. Las reflexiones de Balsa de la Vega sobre estos temas, que se desarrollarían en su libro *Los Bucólicos. La pintura de costumbres rurales en España* (1892), le permitieron establecer, incluso, una subdivisión que intentaba poner orden con una fortuna relativa. Así propone una estructura en la que sitúa en primer lugar a la pintura regionalista, que podía ser de historia, de género no rural y rural y la llamada *refleja* que "aplica técnica y concepto filosófico en regiones y lugares donde es completamente distinto el medio natural y, por consiguiente, los caracteres y las costumbres".¹³ A pesar de las serias dificultades que existían a la hora de la clasificación o la denominación, todos los que se preocuparon de estudiar este fenómeno artístico tenían una idea bastante clara de los asuntos que el pintor dedicado a estos menesteres podía poner en práctica. Se llamara pintura de género o de variedades, costumbrista, regionalista, *refleja* o *simpática* todos sabían que se trataba de un tipo de cuadro que, gracias a unas cualidades muy definidas, se consolidaba en el mercado y que, por tanto, merecía su atención.

Aunque Tubino no demostrara una gran visión de futuro al augurar un modesto triunfo de la pintura de costumbres,¹⁴ otros críticos se hicieron eco de la buena acogida del público y la gradual conquista de un terreno tradicionalmente controlado por otros asuntos supuestamente más excelsos. La pintura de historia fue, sin lugar a dudas, uno de los géneros más destacados del siglo pasado. Su práctica era un paso obligado para aquellos que pretendían ocupar un puesto importante

dentro del panorama español. La dificultad de escoger un tema adecuado y lo ambicioso de sus composiciones —que ponía muy pronto en evidencia las posibles carencias del autor— convertían estas obras en un reto difícil que en teoría sólo podían abordar y superar los más aptos. Ahora bien, su campo de acción era más bien reducido. Este género se centraba sobre todo en encargos oficiales, al fin y al cabo era un canto a las glorias nacionales, y en las exposiciones nacionales de Madrid, que durante algunas décadas controló con una férrea dictadura. Por su parte, el cuadro religioso no vivió en el XIX una de sus etapas más fructíferas si lo comparamos con la calidad y la extensa producción de otras épocas.¹⁵ Esto no quiere decir que se interrumpiera la actividad en este campo, pues hubo pintores que siguieron practicando la pintura religiosa, aunque en algunos casos de manera esporádica, y se llevaron a cabo proyectos notables en la decoración de edificios religiosos.¹⁶ Sin embargo, las cosas en aquellos tiempos estaban cambiando y el público, que poco a poco había ido adquiriendo un cierto protagonismo en la evolución del arte en España, comenzó a solicitar otros temas pictóricos más adecuados al nuevo universo cotidiano y, ante todo, idóneos para cumplir con una de sus funciones principales, la de adornar los elegantes salones de sus hogares: "toda vez que el público madrileño no quiere que el pintor le moleste trayéndole a la memoria pasajes históricos y glorias nacionales que le son ya indiferentes, ni ejemplos de santidad que le estorban y entristecen, y prefiere cuadros bonitos y risueños que armonicen con el elegante decorado y rico mueblaje de las modernas viviendas, en las cuales una batalla entre moros y cristianos, ó un San Bartolomé desollado, resultarían insoportables junto a los tибores de Japón y las plantas de Australia".¹⁷

Estos gustos artísticos hicieron que la obra de género fuera consolidándose en la pintura española y utilizara los medios más eficaces para darse a conocer, entre ellos las exposiciones. Uno de los espacios que conquistaron en primer lugar fueron las exhibiciones en establecimientos comerciales o lugares destinados exclusivamente al arte, de las que desterraron muy pronto a los otros grandes géneros, el religioso y la historia.¹⁸ Es lógico si se tiene en cuenta que la obra allí expuesta

¹¹ F. Miquel i Badia, *El arte en España. Pintura y esculturas modernas*. Barcelona, s. a., p. 335. En este mismo sentido puede citarse a José García, quien afirma: "la pintura de género puede ser el retrato del individuo y de la sociedad perfeccionados por el arte". J. García, *Las Bellas Artes en España. 1866*. Madrid, 1867, p. 107.

¹² "Ideal que debe perseguir nuestra pintura". *El Ateneo*, 1. marzo. 1889, p. 280.

¹³ R. Balsa de la Vega, "El Bucolismo en España". *Revista de Bellas Artes*, 4. abril. 1900, p. 10.

¹⁴ "Aún tiene mucha vida entre nosotros lo sobrenatural, lo aristocrático, lo épico y lo metafísico; el sentimiento de la naturaleza está muy decadente en estos pueblos; el amor de la familia no es en ellos tan profundo y reflexivo como en el Norte, y el respeto de la persona humana hállase muy por debajo de la preponderancia con que se ostenta el derecho social. Así se explica porqué en Italia, Francia y España el arte por el hombre esté poco menos que desconocido, mientras brilla o ha brillado con fuertes resplandores el arte por el arte, el arte litúrgico y el arte cortesano y palaciego." F. M. Tubino, *El arte y los artistas contemporáneos en la península*. Madrid, 1871, p. 232. En el mismo texto admite el éxito del cuadro de género en las exposiciones, p. 285.

¹⁵ Sobre este tema se puede consultar el artículo de J. Álvarez Lopera, "La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1^{er} semestre de 1988, pp. 81-120.

¹⁶ Uno de los artistas valencianos dedicados al género religioso que realizó diversos encargos fue Antonio Cortina Farinós (1841-1891), que pintó la iglesia de la Beneficencia y colaboró en la decoración de la de San Bartolomé y en la parroquia de San Roque de Oliva. Barón de Alcalá, J. Ruiz de Lihory, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897, pp. 94-95.

¹⁷ Aunque se trate de una crítica tardía de una exposición madrileña, las circunstancias planteadas por el autor del texto podrían generalizarse. P. de Madrazo, "Pintura. Cuarta exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes". *La Ilustración Española y Americana*, 8. junio. 1894, pp. 345-346.

¹⁸ "No hay ya artistas que espontáneamente pinten cuadros religiosos, ó por lo menos místicos, como tampoco existe quien se revele encarnado con la mitología [...] Lo que realmente nos hace falta es el cuadro de historia civil [...] No responde por ahora a esta necesidad, ni aún en

estaba destinada a la venta y que por tanto formal y temáticamente debía saciar las necesidades de la nueva clientela. El cuadro de género, a pesar de su aparente modestia, no se arredró siquiera ante la imponente envergadura de la exposición nacional de Madrid y se atrevió en fecha temprana a participar en supuesta igualdad de condiciones con los grandes cuadros de asuntos elevados. De este modo, en la muestra artística de la capital española de 1860 ya se comenta en la prensa que, junto al éxito del cuadro de historia frente al religioso y mitológico, se empieza a hacer notar la presencia de las pinturas de costumbres a las que se augura un futuro prometedor.¹⁹ En el siguiente certamen de 1862 algunos críticos no dudan en apuntar la presencia importante "en estado brillante" de este tipo de asuntos pese a estar "poco extendido hasta el presente en España".²⁰ Aún debían pasar algunas décadas para que la monarca absoluta de la exposición nacional quedara definitivamente relegada y su trono fuera, según algunos, usurpado por un género segundón que sólo podía traer consecuencias para el país: "Un extranjero que sin saber en qué punto del globo se encontraba, entrase en el palacio de la Exposición y viese aquellos millares de cuadros con asuntos casi todos insignificantes, exclamaría: Esta debe ser una nación sin historia. Este debe ser un pueblo nacido en la inclusa incluso, sin abolengo ni tradición".²¹ Ahora bien, ¿qué cualidades poseía esta pintura, calificada como insignificante, para haber logrado un triunfo tan importante?

Uno de los principales motivos de su triunfo residía en la acertada elección de los temas por parte de los artistas. La gran ventaja del cuadro de género era su amplio abanico de asuntos, sobre todo si éstos incluían, como proponían algunos, la pintura de costumbres. España poseía una geografía llena de matices que encerraba a su vez una notable variedad de pueblos con su propia fisonomía y folklore, lo que proporcionaba a los pintores una fuente inagotable de trabajo.²² Por otra

parte, estas escenas ofrecían al público una visión más profunda de la realidad humana al trascender las cuestiones religiosas e históricas que podían afectarle y abordar aquellas relacionadas con los aspectos de la vida cotidiana. De este modo, "permiten conocer una época y un pueblo en todas sus relaciones, agregándose a la de los tiempos pasados las del momento presente".²³ Con estas imágenes el artista se centraba en el universo diario y sencillo del espectador, elevándolo a la categoría de arte. La pintura, que durante mucho tiempo se había inspirado en actos heroicos, civiles o religiosos, empezó a preocuparse por el ambiente cotidiano de la persona que lo disfrutaba. Los artistas se dieron cuenta que la sociedad había comenzado a cambiar y lo que había interesado en otro tiempo en el arte había quedado desplazado por el género y las costumbres.²⁴ Al situarse los asuntos más próximos a los intereses de esta nueva época las obras se hacían universales y comprensibles: "Son estos asuntos más adaptables a la comprensión de la multitud".²⁵ La cercanía establecida entre estas composiciones y el observador que las contemplaba las hacía más gratas a su mirada. En ocasiones, lo representado en el lienzo podía formar parte del vivir diario o del mundo conocido por el público. Indudablemente éste era un aspecto atractivo para el futuro cliente.²⁶ A esta cotidianeidad se unía, por supuesto, un afán realista por parte del artista a la hora de recrear la escena de género en su pintura. La sinceridad estaba presente por diversas razones que podían abarcar desde las circunstancias presentes en el proceso creativo hasta las exigencias del público. El positivismo que reinaba en el siglo XIX, según algunos críticos, afectó de algún modo a la pintura.²⁷ El interés por el mundo tangible y el deseo de conocerlo y analizarlo científicamente tuvo un peso importante en la evolución de ciertos asuntos, como sucedió en gran medida en el paisaje.²⁸ El cuadro de género, que al fin y al cabo se inspiraba en las actividades cotidianas del

el grado que debía esperarse, el certamen de la Platería Martínez; la historia no ha motivado ni una sola de sus obras". F. M. Tubino, *Exposición permanente de Bellas Artes en la platería Martínez*. Madrid, s.a., pp. 21-22. En una reflexión realizada por Balsa de la Vega explicita cuál era la situación de la pintura a finales de los años 70 y principios de los 80: "las exposiciones de Hernández, aquí los moros, las damiselas de principios de siglo y de la Convención, los toreros, los hugonotes y conjurados, y soldados flamencos, amén de las ciociaras y tipos romanos indispensables, llegaron en un sesenta por ciento, y aun cuando no en tan alto número, sucedía lo mismo en las exhibiciones de Bosch". Estos salones se encontraban en Madrid. R. Balsa de la Vega, "Estado actual de la pintura en España". *El Ateneo*, 1. enero. 1888, p. 309. Como se indica en este último comentario las escenas de género de épocas anteriores como el siglo XVII y XVIII tenían también una gran fortuna.

¹⁹ "Exposición de Bellas Artes". *El Museo Universal*, 28. octubre. 1860, p. 346.

²⁰ J. Fernández Giménez, "Cuatro palabras sobre la Exposición de Bellas Artes". *El Museo Universal*, 21. diciembre. 1862, p. 402.

²¹ Valentino, "La Exposición de Bellas Artes". *Las Provincias*, 14. junio. 1897. Noticia facilitada por el Dr. V. Roig Condomina.

²² C. Boutelou, *La pintura en el siglo XIX*. Sevilla, 1877, p. 265.

²³ C. Boutelou, *La pintura en el...*, p. 83.

²⁴ "no queremos significar que seamos enemigos de la pintura histórica ó religiosa, por más que creamos que la de género y costumbres sean las que se hallan más en armonía con las aspiraciones y corrientes que distinguen á la presente época". A. García Llansó, "Joaquín Agravat y la escuela pictórica moderna". *La Ilustración Artística*, 4. julio. 1892, p. 418.

²⁵ "Exposición de Bellas Artes". *El Museo Universal*, 25. noviembre. 1860, p. 378. En este mismo sentido se expresa Boutelou: "representaciones que tienen particular atractivo, y es que son expresivas é inteligibles para el mayor número". *La pintura en el...*, p. 84. En un tono quizás más crítico se muestra A. Comas y Blanco: "Será un sarcasmo, pero nuestra época comprenden más á Jan van Brees, el pintor de las cocottes, que á Murillo, el pintor de las Virgenes". *La Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, 1890*. Madrid, 1890, p. 32.

²⁶ "Representad, sin embargo, una tierna escena de familia, un hecho sublime, una costumbre educadora, y aunque sacrificuéis un tanto la forma y el color á la expresión y al asunto, estad seguros que el éxito será tan cierto como merecido". L. Gassó y Vidal, "¿A qué teorías debe obedecer la pintura contemporánea?". *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, 30. agosto, 1873.

²⁷ "El siglo XIX, especialmente en su último periodo, no es siglo de arte, es siglo de ciencia. La ciencia prevalece, la ciencia domina, la ciencia suple o trata de suplir con sus milagros los de la fe, con sus prodigios los de la inspiración, con sus beneficios los del sentimiento. En todo influye y á todo llega; en el mismo arte descubre la honda huella de su mano de hierro." L. Alfonso, "El arte al final del siglo". *La Ilustración Española y Americana*, 22. agosto. 1890, p. 105.

²⁸ "Las corrientes exageradamente positivistas de los últimos tiempos, han hecho presa en la juventud, que gracias á la absoluta libertad de que hoy gozamos, se ha disgregado, tomando rumbos por los que jamás se alcanza el elemento ideal, alma de la vida humana. No se necesita

individuo, obligó al pintor a convertirse en un observador minucioso del mundo que le rodeaba. Así, las escenas representadas, precisamente por la proximidad temporal y física o por su carácter anecdótico, solicitaban una traslación fiel de la realidad, pues después debían ser juzgadas por un público que buscaba en ellas los más nimios detalles de veracidad: "*La representación artística de acontecimientos históricos recientes corre de continuo el riesgo de que el espectador, como testigo de vista ó poco menos, busque en ella tanta realidad y tales pormenores como si se tratase de examinar un documento auténtico*".²⁹

El positivismo imperante, los temas y el público se alzaron como piezas de un puzzle de contenido realista que el pintor debía recomponer cada vez que abordaba un cuadro de estas características. No es extraño, por tanto, que desde distintas tribunas se instara al creador a llevar a cabo una indagación a la hora de trasladar al lienzo estas composiciones. Debía empezar a trabajar *in situ* recogiendo la información necesaria, que después elaboraría cuidadosamente en su estudio. Los apuntes, los bocetos y la fotografía después fueron los grandes aliados de los artistas especializados en el cuadro de género. Por otra parte, comenzaron a abandonar las cuatro paredes del taller para extraer notas frescas de la vida diaria de sus conciudadanos. Esto era indispensable para los pintores especializados en el costumbrismo, pues debían salir a recorrer el país con el fin de localizar parajes y gentes que dieran a conocer con cierta dosis de verdad la variedad de regiones y costumbres.³⁰ A este realismo los autores no dudaron en sumar un componente alegre, con cierto sentido del humor que haría las obras más atractivas si cabe a la clientela: "*hay cuadro que vale lo que un drama de primera fuerza, y hay cuadro también que significa, dentro de la nota juguetona de nuestro temperamento meridional, lo que un chiste del profundo Quevedo, ó una comedia del ático fraile de la Merced, Tirso. El complicado mecanismo de nuestra sociedad, de este medio ambiente, que dicen ahora los que entienden de esas cosas de sociología, es plantel inagotable de dramas y sainetes*".³¹ La sociedad del momento se erigía

así en una fuente indispensable para el pintor de género, de la que podía extraer de un modo directo acontecimientos cargados de sentimiento, pero también otros donde la simpatía constituyera un elemento primordial que era asimilado por un público ávido por descubrir un arte más cercano.

El realismo desplegado en la pintura española de la segunda mitad del siglo XIX no alcanza en la mayoría de los casos la sinceridad que puede advertirse en la producción de otros artistas europeos. Hubo excepciones, por supuesto, sobre todo a partir de la década de 1890³² y en la época hubo quien vio en el costumbrismo español de finales de siglo una cierta influencia de Gustave Courbet;³³ sin embargo, la tónica general en los cuadros de género y de costumbres era mantener un perfecto equilibrio entre el sentido de la realidad y la mirada de un pintor que es capaz de modificarla, en ocasiones sensiblemente, para satisfacer el decorativismo que se atribuía a estas escenas. Aun con ello no fueron pocos los críticos que advirtieron en los temas representados motivos de censura. El primer aspecto criticable era la trivialidad de los asuntos representados: "*una tablilla de algunos centímetros, con un viejo casacón que se cala las antiparras, ó el bulto de una «mundana», en postura más o menos «expresiva» constituye sus delicias*".³⁴ Por otra parte, eran valorados como composiciones en las que sólo se primaba lo que se veía, esto es, en las que se practicaba el temido *materialismo* que amenazaba directamente lo más excelso del arte que era el ideal, el alma que sabía transmitir el pintor.³⁵ Quizás con el fin de llamar la atención del público o de crear una obra de género original, los autores "*se fijan ó en asuntos triviales que nada dicen, o en episodios contrarios á la moral y las buenas costumbres, tratando de perpetuar escenas más depravadas y execrables de la vida*".³⁶ Si se tiene en cuenta que durante décadas los géneros que habían conquistado exposiciones, salones, edificios públicos o religiosos y el corazón de algunos críticos habían sido el histórico y el religioso, el cuadro de costumbres pudo suponer un duro revés a la categoría que se otorgaba al contenido de esas pinturas. La modestia, la propia coti-

saber nada, se han dicho los jóvenes, para pintar lo que se ve, y reclusos en su estudio, verdadero cantón del arte, se han dedicado á pintar lo que se ve." F. Alcántara, "La gran pintura española". *El Ateneo*, 1. junio. 1889, pp. 519-520. En este mismo sentido se expresa G. Salvá Simbor, "Importancia de la Educación Artística para la práctica de las Bellas Artes". *Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Solemne inauguración del curso de 1883-1884* Valencia, pp. 17-18.

²⁹ J. Fernández Giménez, "Cuatro palabras..." *El Ateneo*, 14. noviembre. 1862, p. 394. En este caso se refiere a la pintura de historia, pero dicho comentario sería fácilmente aplicable a la de género.

³⁰ R. Balsa de la Vega, "Ideal que debe perseguir nuestra pintura". *El Ateneo*, 1. marzo. 1889, p. 281.

³¹ R. Balsa de la Vega, "Ideal que debe perseguir..." p. 276.

³² Ver a este respecto la polémica surgida en torno a *La Bestia Humana*, cuadro de Antonio Fillol, presentado a la Exposición Nacional de Madrid de 1897. Sobre los cambios producidos a finales de siglo puede consultarse el catálogo de la exposición: J. Pérez Rojas, *Tipos y Paisajes, 1890-1930*. Valencia, 1998-99.

³³ "*Hacia el ultimo tercio de esta década, comienzan a figurar en nuestras Exposiciones Nacionales; los primeros cuadros llamados realistas á lo Courbet, y que yo clasifico en el nombre de naturalistas bucólicos. Distinguíronse los artistas que á tal género se dedicaron, por desarrollar en grandes lienzos, escenas de la vida campestre y marítima, aceptando como principal agente, las doctrinas de Proudhon respecto del valor é interés social y psicológico que ofrecen, a una, la naturaleza y la vida y ambiente en que viven las gentes campesinas.*" R. Balsa de la Vega, *Los Bucólicos. La pintura de costumbres rurales en España*, Barcelona, 1892, p. 18. Menciona a los artistas catalanes como iniciadores de esa escuela.

³⁴ F. Tubino, "Exposición internacional de Bellas Artes en Viena". *La Ilustración Española y Americana*, 15. septiembre. 1882, p. 151.

³⁵ "*el materialismo en su modo de ser, admite la representación en el arte de todas las infamias, de todos los crímenes, de todos los vicios, en una palabra, de toda la corrupción moral del hombre, y copia con placer lo más asqueroso del mundo material.*" "El Realismo en el arte. Discurso leído por D. José Brel en la apertura del Ateneo". *Las Provincias*, 8. octubre. 1882. Noticia proporcionada por el Dr. V. Roig Condomina.

³⁶ L. M. Cabello Lapiedra, *El arte, los artistas y la Exposición de Bellas Artes de 1897*. Madrid, 1897, p. 12.

dianeidad dotada de un relativo matiz de veracidad no debía ser un plato fácil de asimilar por quienes defendían el ideal en el arte.

El pintor de género debió hacer frente a estas críticas a la temática de sus asuntos incorporando aspectos que consiguieran influir en la valoración del contenido de sus obras. En primer lugar el artista intentó que este tipo de cuadro tuviera una valoración similar al de historia. Aunque la tarea parecía difícil, pues lo histórico tenía una categoría imbatible, planteó el contenido de la obra de género como un medio para indagar, no sólo en el pasado cotidiano de los pueblos, sino también en el presente de los individuos de diferentes clases sociales. Estos protagonistas tal vez no podían ser equiparados con la importancia de héroes y mártires, pero constituían una pieza fundamental en la construcción de una región, de un país, y por tanto merecían ocupar un puesto en la pintura.³⁷ Esta reivindicación llevada a cabo por algunos críticos y estudiosos españoles seguía algunos de los principios expuestos en el arte francés del siglo XIX.³⁸ Un modo de contrarrestar el muy criticado materialismo de los asuntos era dotando al cuadro de género de un inestimable sentido moral que proporcionara al público una enseñanza provechosa. El pintor debía tener en cuenta que estas obras, por sus características y por sus temas, eran las más adecuadas para adornar las salas de los hogares españoles, esto es, llegaban a un elevado número de personas. Por ello mismo, era obligado cuidar sobremanera la temática con el fin de ejercer una influencia beneficiosa sobre el espectador: "*La pintura de costumbres logrará un éxito provechoso si le enseña a amar a la familia, a sus semejantes, a cumplir una parte de sus deberes sociales*".³⁹ El pintor no sólo podrá manifestar a través de sus composiciones las virtudes y también los vicios de la sociedad en la que le ha tocado vivir. En ambos casos se cumplirá una función aleccionadora, las buenas acciones servirán para mostrar al observador el recto camino del comportamiento diario y las supuestamente erróneas se expondrán para evitar equivocaciones.⁴⁰ Por otra parte, la plasmación de las costumbres en los lienzos permitía también perpetuar la memoria de una tradición ancestral que ahora, en el siglo XIX, parecía amenazada por "*el influjo de esta civilización que eleva el cálculo y mata el sentimiento*".⁴¹ Para algunos críticos quizás la raíz de este problema se encontraba en las dificultades que existían a la hora de establecer, no tanto una jerarquización temática, cuanto una división razonable de funciones que el arte podía cumplir dentro de la sociedad: "*la pintura religiosa para la de-*

voción; la pintura histórica nacional, para la enseñanza de todos, así del pueblo como de sus regidores; la mitológica y alegórica, y los demás géneros de pintura, para mera decoración, recreo y esparcimiento del ánimo".⁴²

Una cuestión tratada con frecuencia en los textos del siglo pasado dedicados al arte y al cuadro de género y costumbres es la que hace referencia al aspecto formal de la obra. Para los críticos más conservadores el XIX era el periodo en que la factura en la pintura había entrado en una profunda crisis de la que sería difícil recuperarse. La amenaza mayor provenía del abandono continuado del dibujo en la producción de los jóvenes artistas, que había sido la base fundamental sobre la que debía asentarse la creación pictórica. Según algunos autores es precisamente la línea trazada sobre el soporte la que da forma a las figuras, la que recrea la composición, "*sin ella no hay pintura*".⁴³ La razón principal de esta nueva orientación pictórica sería la ambición desmedida de los artistas que antes de dedicarse a la paciente labor de formación durante años para desarrollar un estilo personal y basado en el estudio, la despreciaban para dedicarse a la producción masiva de pinturas.⁴⁴ La consecuencia inmediata del paso a un plano secundario del dibujo fue la conquista del lienzo por parte del color. Fue el color el principal protagonista de la segunda mitad del siglo XIX para preocupación de algunos: "*Estilase ya que los jóvenes comiencen a pintar, de propia inspiración, antes de tiempo. Todo el afán se dirige a producir cuadros y extender los colores sobre el lienzo: el dibujo se descuida, la corrección se menosprecia, quiérese hacer mucho con poco trabajo, quiérese pintar a toda costa*".⁴⁵ Para ciertos sectores la trivialidad de los temas, que podía pasar desapercibida a los espectadores y restar valor al cuadro, obligaba a los pintores a poner un acento excesivo en la forma, de modo que fuera ésta la que llamara la atención. Todavía más censurable sería la actitud de aquellos que sacrificaban conscientemente el asunto elevado en su carácter moral por el deseo de exhibir un despliegue colorista de primera línea.⁴⁶ En realidad en España existía una tradición pictórica donde el color había sido capaz de construir una composición, pero éste se había ajustado a las estrictas pautas del arte y el concepto de su tiempo. En el siglo XIX, por el contrario, la materia pictórica se había alzado con un peligroso protagonismo —"*ese funesto exterminio de las bellas líneas, esa fiera trituración de las humanas formas*"—⁴⁷ que no era ni siquiera aliviado por el tema representado si éste se adscribía a la pintura de género

³⁷ C. Boutelou, *La pintura en el...*, pp. 222 y ss.

³⁸ C. Gracia, "El cuadro de género y...", p. 506.

³⁹ J. García, *Las Bellas Artes en España, 1866*. Madrid, 1867, p. 106.

⁴⁰ C. Boutelou, *La pintura en el...*, p. 246.

⁴¹ J. García, *Las Bellas Artes en...*, p. 107.

⁴² P. de Madrazo, "Pintura". *La Ilustración Española y Americana*, 8. septiembre. 1892, p. 138.

⁴³ F. Tubino, *Exposición permanente de Bellas Artes...*, p. 26.

⁴⁴ "*Una fulminante ambición —ambición enfermiza y mezquina, puesto que no inspira el profundo amor al trabajo de todos los grandes ambiciosos de gloria— perturba a la mayoría de los talentos y causa estragos en las medianías, creyendo casi todos poder tomar al asalto lo que sólo puede darles la paciente y reflexiva labor diaria.*" F. Alcántara, *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*. Madrid, 1897, p. 66.

⁴⁵ F. M. Tubino, *El arte y los artistas...*, pp. 284-285.

⁴⁶ "*ilusionados con la forma é influidos por tan peligrosa y malhadada escuela, se fijan ó en asuntos triviales que nada dicen, ó en episodios contrarios á la moral y las buenas costumbres, tratando de perpetuar las escenas más depravadas y execrables de la vida.*" L. M. Cabello Lapedra, *El arte, los artistas y...*, p. 12.

⁴⁷ P. de Madrazo, "Nuestro arte moderno. Temores y esperanzas". *La Ilustración Artística*. 27. junio. 1887, p. 210.

o costumbres. La verdad es que las obras de este campo pictórico se adecuaban perfectamente por su temática al empleo de una rica paleta de colores brillantes. Las escenas llenas de encanto de los lienzos de costumbres requerían una entonación luminosa que estuviera a tono. La simpatía de la composición se traducía perfectamente en el colorido. Éste, por otra parte, solía empastarse con soltura sobre el soporte. La línea había dado paso a la pincelada que era la encargada de dar forma a las figuras y al ambiente que las rodeaba. Fise toque de color, en ocasiones trasladado con una brevedad y una minuciosidad notables, podía mostrar una factura más briosa, de pincelada empastada y, hasta cierto punto, esquemática, que provocaron ciertos recelos entre quienes las juzgaban: “*ni forjar una miniatura, lamida y sin vigor, ni menos embadurnar el lienzo con cuatro rasgos briosos que, en último término, equivalen, no a una pintura, más al embrión de un asunto*”.⁴⁸ La terrible amenaza del boceto convertido en un cuadro parecía cernirse sobre la producción pictórica española.

La pintura de género fue consolidándose poco a poco en España a partir de 1850. Su conquista no fue inmediata ni abarcó desde el primer momento todos los ámbitos, pero fue continuada y desbancó a otros géneros con historia. Una de las razones que se aducía para explicar su éxito en la época era la amplia producción de este tipo de obras, que se podía comprender no tanto, curiosamente, por la demanda cada vez mayor, sino por la inclinación de los artistas hacia esta pintura. Era al fin y al cabo un género que creaba pocas complicaciones en cuanto al contenido, pues abarcaba un abanico extenso de posibilidades y puesto que retrataba la realidad cotidiana no obligaba al pintor a una profunda investigación. Por otra parte, la simplicidad de la que en ocasiones podía hacer gala su composición y la soltura de su factura no parecían exigir, en teoría, una gran formación para sus autores.⁴⁹ Por sus características el campo en el que hizo mella en primer lugar fue el terreno privado. El cuadro de género tenía un rasgo estimable que aunque secundario no dejaba de tener cierta importancia en su consolidación en el mercado artístico: su tamaño. Las obras eran de pequeñas dimensiones, poco habitual en los otros grandes géneros pictóricos, y por tanto perfectamente adaptables al ambiente y a las proporciones de las salas de la vivienda del XIX. La progresiva reducción de las habitaciones que desde el siglo XVIII estaba presente en la arquitectura doméstica se hizo frecuente en el siglo pasado y

esta circunstancia obligó a que el cuadro disminuyera su superficie con el fin de ser contemplado con comodidad. Para algunos esta reducción tenía una consecuencia económica ineludible, si eran más pequeños eran más baratos, con lo cual su demanda sería mayor: “*Es un hecho que todos estos cuadros de caballete impresionaron más íntimamente al público que los grandes lienzos del gran arte. Y se explica bien. Del palacio de la antigua aristocracia a la habitación reducida de la clase media, que asume el poder y la ilustración, hay no pocas gradaciones: no heredadas pingües vinculaciones no dispone de copiosos recursos pecuniarios, y en sus estrechos salones no hay espacio a la contemplación de un vasto lienzo*”.⁵⁰ Esta sencilla deducción no respondía a las circunstancias del comercio artístico ni estuvo muy afortunada en la predicción de los precios de la pintura de género, ya que con el tiempo estas obras alcanzarían tasaciones extraordinarias.⁵¹ La temática sería otro motivo más para comprender el impacto de este nuevo género en el público decimonónico. El artista escogía una realidad próxima al espectador fácilmente comprensible que la hacía muy atractiva al posible comprador. A ello sumaba un sutil halo de moralidad, muy adecuada en aquellos momentos, que en algunos casos transmitía con un cierto grado de simpatía. Las escenas amables encajaban a la perfección en las estancias de exquisita decoración que acogían a una familia entregada a sus quehaceres cotidianos y sociales.⁵² Estas composiciones, en ocasiones llenas de figuras y objetos que exigidos por el cliente intentaban justificar el elevado precio, eran resueltas con una gran soltura en la pincelada y una riqueza de colorido idóneos para la ornamentación propia del XIX.

El cuadro de costumbres y de género tenían, pues, todos esos rasgos que lo hacían especialmente atractivo para las clases sociales más pudientes con pretensiones de modernidad. En el siglo pasado la demanda artística de la Iglesia, de la monarquía y de la aristocracia en España se vio superada por la de un amplio grupo de burgueses enriquecidos que alimentaron el comercio de la pintura. Esta burguesía con evidentes pretensiones de nobleza adoptó usos aristocráticos con la esperanza de alcanzar una categoría que otros habían heredado de nacimiento. Entre las costumbres que asimilaron para potenciar esa similitud se encontraba la de la adquisición de obras para adornar sus casas, en ocasiones muy lujosas. Los críticos de la época no les suponían una gran formación artística, como sucedía en otros países europeos; en teoría no les era necesaria. Esa labor de

⁴⁸ F. M. Tubino, *Exposición permanente de bellas artes...*, p. 27.

⁴⁹ “*el torrente del gusto se ha desbordado por el nuevo campo, y lo inundará por completo, si ha de conjeturarse por el número de obras que espontáneamente se pintan, y el de los artistas que en este ramo se emplean. Y ¿cómo no habrán de hacerlo, siendo menos arduo satisfacer sus exigencias, que las de otros géneros reclaman largo estudio y superiores cualidades poseídas sólo de muy pocos escogidos, entre los muchos llamados?*” J. García, *Las Bellas Artes en...*, p. 106.

⁵⁰ D. Malpica, *Del arte moderno. Breves reflexiones sobre el arte de la pintura*. Madrid, 1874, pp. 57-58. “*¿Si es más fácil recoger aquí el fruto material que en obras cuyo coste no está al alcance de todas las fortunas, ni cuyo tamaño puede adaptarse a las habitaciones particulares?*” J. García, *Las Bellas Artes en...*, p. 106.

⁵¹ El ejemplo más conocido, aunque la venta no se produjo en España, sería el del cuadro de Mariano Fortuny titulado *La Vicaría*. El impacto de este cuadro queda reflejado entre otros en E. Dalbono, “José Villegas”, en D. Morelli; E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono ed altri scritti d'arte*. Ed. Bari, 1915, p. 150.

⁵² “*Parecen los cuadros de género y paisaje indicados para la decoración de las salas y gabinetes, de los camarines femeninos o boudoirs, como ahora se les llama en francés, porque lo sencillo de los asuntos, que no fatigan la cabeza, ni despiertan ideas desagradables, se acuerda perfectamente con el atractivo que han de reunir aquellos aposentos de la habitación de ahora, a fin de que las dueñas y sus tertulios puedan pasar dulcemente algunas horas.*” F. Miquel i Badia, *El arte en España. Pintura y escultura modernas*. Barcelona, s.a., p. 336.

formación y promoción del arte se llevaba a cabo, con todos sus vicios y defectos, desde el Estado.⁵³ Los nuevos compradores encargaban retratos que perpetuaran la memoria de un linaje reciente y géneros sobre todo ornamentales que animaran las recargadas paredes de su hogar: *"Abatido el clero, sin influencia la aristocracia, muertas las comunidades religiosas por la obra redentora de la desamortización, la clase media es la que se encarga de sostener el Arte y los artistas, exigiéndoles a cambio de su protección, diminutos cuadros que puedan decorar sus pequeñas viviendas"*.⁵⁴ A pesar de lo que se escribió en la época sobre el público y la clientela de la pintura, no es tan sencillo realizar una clasificación óptima de quiénes eran los principales sostenedores de los artistas o cuáles eran los grupos que verdaderamente adquirirían su producción. La clase media aparece como la principal protagonista, pero es obvio que el precio de un buen cuadro de género no siempre estaba a su alcance. Indudablemente las grandes firmas decoraron los salones de una burguesía adinerada y de una aristocracia, que sin perder sus antiguas costumbres, quería adaptarse a las nuevas modas. Junto a los creadores más importantes surgieron multitud de artistas, que desde un modesto segundo plano, vinieron a satisfacer las ansias democráticas de un arte que pretendía ampliar el espectro de grupos de una categoría supuestamente inferior. A ellos también llegó la pequeña obra de género.

En este panorama artístico del XIX Valencia tuvo bastantes cosas que decir. No sólo reunía una cantera importante de pintores, algunos de los cuales consiguieron fama internacional, sino que poseía una tradición como pueblo, de costumbres y rasgos señalados en la literatura de viajes desde hacía tiempo, que podía situar a la escuela valenciana en una posición muy aventajada dentro de la pintura de género española. En la segunda mitad del siglo pasado se produjo una importante revitalización del arte en nuestra ciudad que se manifestó en diversos campos. Lo cierto es que hasta

entonces la pintura había vivido un período cuya producción y resultados palidecían ante las glorias de otras épocas. Este momento artístico de cierta postración, como se había expresado en alguna ocasión,⁵⁵ comenzó a cambiar propiciado por una serie de circunstancias que lo favorecieron. En primer lugar estaría el apoyo oficial del Estado, sobre todo a través de las Exposiciones Nacionales de Madrid, y de los gobiernos locales, con las becas que pretendían potenciar el arte de cada región con una formación sólida en el extranjero.⁵⁶ Por otro lado, las reformas de la enseñanza académica que se fueron introduciendo a lo largo del XIX, la labor en los talleres de los artistas más renombrados y un cierto cambio de actitud del público hacia la pintura y su mercado⁵⁷ que indudablemente encaminarían a no pocas personas hacia la práctica del arte.⁵⁸ En el caso de Valencia contribuirían también eficazmente las exposiciones que desde instituciones públicas y privadas se habían ido organizando durante décadas.⁵⁹ La participación de nuestros artistas en las exhibiciones nacionales, aunque tímida en principio,⁶⁰ fue aumentando a lo largo de la segunda mitad del XIX y la calidad de sus obras permitió a algunos críticos señalar la recuperación de la escuela valenciana: *"También nos lisongeamos con la creencia de que este movimiento artístico se generaliza a las provincias, pareciendo como que renacen las antiguas escuelas: la de Sevilla, donde nunca se perdió por completo la tradición, pero que hoy se extraña apartándose del verdadero color; la de Valencia, que se levanta de su postración, lo cual y con dolor lo decimos, no acontece con la Granadina; y la de Barcelona, que nace y crece como agrupación de artistas donde se sintetiza todo, sin carácter particular"*.⁶¹ Esta recuperación, para algunos incluso renacimiento, que se reflejaba, entre otras cosas, en el nutrido grupo de jóvenes dedicados a la pintura en Valencia no siempre fue bien recibido por entendidos y *amateurs*. Hubo quien criticó el elevado número de personas dedicadas a las artes y vio en ello una seria amenaza para

⁵³ "El público en España permanece como indiferente a los atractivos de la pintura; concurre es cierto a las Exposiciones; cita alguno que otro nombre de profesor moderno; pero ni discute sobre el mérito relativo que los distingue, ni hace el menor sacrificio en obsequio de sus obras. No obstante, el ejemplo oficial labra alguna limitada afición." D. Malpica, *Del Arte Moderno. Breves...*, p. 2.

⁵⁴ A. Comas y Blanco, *La Exposición Nacional de...*, Madrid, 1890, p. 32.

⁵⁵ "Antes de acometer nuestra ingrata tarea no podemos menos de lamentar la decadencia de nuestra escuela valenciana, de la cual es una triste prueba el profundo sopor en que yacen los artistas." "Exposición pública de Bellas Artes". *Diario Mercantil Valenciano*, 23. julio. 1855.

⁵⁶ "Las Academias sostenidas por el Tesoro público, los concursos a las pensiones de Roma, las subvenciones ofrecidas al mérito por Diputaciones y alguno que otro Municipio; las Exposiciones con carácter de periodicidad, donde el expositor obtiene el merecido elogio, y por acaso la recompensa honorífica y quizá la pecuniaria; toda esta serie de combinaciones oficiales atrae anualmente al estudio del arte una multitud de jóvenes". D. Malpica, *Del arte moderno...*, p. 2.

⁵⁷ En los años 80 del siglo pasado D. Danvila hace referencia al desarrollo del comercio artístico en Valencia que afecta tanto a las clases aristocráticas como a las más modestas. "El arte en Valencia". *Almanaque de Las Provincias 1888*, p. 80. Al fin y al cabo, lo que se hizo fue seguir la tónica nacional: *"la ilustración y la riqueza públicas, unidas a la moda de París, dieron importancia a la pintura, vulgarizaron el arte, adornaron los gabinetes y salones con algún cuadro; exigieron como patente de riqueza y de gusto, tener cuadros y cuadros caros; coronaron todas las casas nuevas de estudios magníficos, y destinaron, un hijo, por lo menos, en cada familia a enriquecerse con el arte de Fortuny, de Domingo, de Madrazo y de Rico"*. Fernanfior, "Exposición Nacional de Bellas Artes. Introducción". *La Ilustración Española y Americana*, 30. mayo. 1887, p. 342.

⁵⁸ El número de alumnos matriculados en la Academia de Bellas Artes de San Carlos en algunas asignaturas de los estudios elementales tuvo un notable incremento en la década de 1870. Legajo 48. *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*.

⁵⁹ Sobre este tema puede consultarse la documentada tesis de V. Roig, *Las Exposiciones de Bellas Artes en la Valencia del siglo XIX*. Universidad de Valencia, 1994. Tesis doctoral inédita.

⁶⁰ En la exposición nacional de 1866 el número de artistas procedentes de Valencia que participaron fueron diez. Esto comparado con el de los madrileños, un total de setenta, parece casi irrisorio. No obstante, debe tenerse en cuenta que de Barcelona enviaron obra once y de Sevilla trece. F. M. T., "La estadística de la Exposición de Bellas Artes". *Revista de Bellas Artes*, 3. febrero. 1867, p. 170.

⁶¹ J. García, *Las Bellas Artes en...*, p. 217. No pretendo entrar aquí en la discusión de si existió o no en verdad un grupo de artistas con un estilo homogéneo. Ya se hará en un trabajo posterior. Sólo empleo un término y una valoración que se realizó con frecuencia en la época. Es posible que encerraran un algo de realidad.

la calidad de los cuadros, pues muchos se creyeron dotados del genio suficiente para abordar un trabajo sin la formación pertinente.⁶² No obstante, fueron más numerosos aquellos que recibieron con satisfacción esta evolución del arte valenciano y su presencia cada vez más importante en ámbitos nacionales e internacionales.

La escuela valenciana del XIX fue fiel a su tiempo y los artistas no dudaron en ponerse al día practicando los asuntos que se habían ido consolidando durante décadas. La pintura religiosa y el cuadro de historia en la segunda mitad de siglo seguían manteniendo sus parcelas de poder, la Iglesia continuaba encargando algunos trabajos y los pintores valencianos eran conscientes de que el recuerdo del pasado era un buen camino para conquistar la exposición nacional. Junto a ellos los asuntos más apropiados para ornar los salones, como el retrato, el paisaje o la pintura de género y costumbres fueron adquiriendo un lugar respetable en la jerarquía del arte. El retrato estaba sujeto normalmente al encargo del particular, pero las vistas naturales y las escenas costumbristas tuvieron un papel cada vez más activo en el ámbito artístico valenciano. Las exhibiciones de bellas artes y el comercio destinado a estos productos fueron incorporando estos temas cuyo carácter decorativo aseguraba la venta. En fecha temprana los tipos populares, el ambiente natural que rodeaba a la ciudad y las costumbres de sus habitantes pasaron a formar parte del patrimonio pictórico del género. Obviamente la consolidación de estos temas, considerados por la jerarquía académica como de carácter secundario, fue lenta, pero en el momento en que fueron aceptados por el público su posición en determinados círculos se hizo insuperable. La presencia de obras costumbristas en una exposición valenciana puede situarse en una fecha temprana: en la muestra artística organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País en 1847.⁶³ Entonces se exhibieron dos cuadros de tipos populares, uno de ellos de Ramón Amérgo representaba una horchatera valenciana, personaje femenino muy apreciado por los pintores de género,⁶⁴ que fue calificado por Vicente Boix como de cuadro original, de buena factura y fidelidad en la representación.⁶⁵

Lo cierto es que Valencia con la exuberante belleza de su huerta,⁶⁶ las cualidades de sus habitantes y la variedad de tipos que poblaban la ciudad y sus alrededores poseía un espléndido bagaje sobre el que construir una sólida pintura de género y costumbres. Las necesi-

dades crecientes de una clientela situada entre la burguesía adinerada y la aristocracia, el mercado artístico cada vez más pujante y la competencia que comenzaba a establecerse en una renacida escuela valenciana debieron inclinar a los artistas a la práctica de este tipo de composiciones que tendrían una amplia demanda y una fácil salida en los distintos medios de venta artística. Aunque no faltaron obras que podrían adscribirse de una manera estricta al género, las más habituales fueron aquellas en las que los protagonistas eran los campesinos valencianos. El universo de la vega valenciana, las extraordinarias características de su naturaleza y sus habitantes, con su particular atavío, su pasión por la tierra y su vida cotidiana se convirtieron en motivo predilecto para escritores y artistas. La admiración que despertaba la huerta formaba parte de la tradición literaria de viajes y tuvo su reflejo en el teatro popular y en la pintura. Obviamente en estos últimos se venía a destacar el aspecto más amable de ese mundo, la alegría, el baile y la música, la inocencia rural, el amor al trabajo, la feracidad del ambiente natural. La clientela y el espectador teatral, que a veces eran uno sólo, no buscaban en absoluto una reflexión crítica sobre la situación del campesino, no era lo adecuado para adornar el salón principal o para pasar una tarde de ocio.⁶⁷ Las composiciones debían por el contrario manifestar un grado de amabilidad y encanto perfectamente tolerables. La simpatía mostrada sobre los escenarios se traducía en color sobre los lienzos. Las obras de teatro o *entretencimientos* como *Qui tinga cucs que pele fulla* (1855), *L'agüelo pollastre* (1859) de Josep Bernat y Baldoví (1809-1864); *Un casament en Picaña (sarsuela de costums valencianes)* (1859) de F. Palanca y Roca (1834-1897); *Pascualo y Visanteta o El tribunal de Favara* (1861) o las piezas de Eduard Escalante y Mateu (1834-1895) no hacían sino reflejar un espíritu festivo que también estaba presente en los cuadros que salían al mercado y que se exponían en Valencia. De este modo, títulos como *El galanteo o El femaler*, de Vicente Borrás, *La lección de solfeo en casa del cura de un pueblo de Valencia* de Juan Peyró y las obras de Luis Franco ponían en imágenes el texto de los autores teatrales.⁶⁸ En el caso de Valencia al interés que despertaban las propias figuras y la acción se unía el indudable atractivo que surgía de la representación del ambiente que rodeaba a los protagonistas del lienzo: la huerta.⁶⁹ La belleza del paisaje valenciano podía con-

⁶² Un Observador, "Los artistas en España". *Las Provincias*, 3. septiembre. 1868.

⁶³ V. Roig Condomina, *Las Exposiciones de Bellas Artes...*, pp. 75-76.

⁶⁴ V. Bonet Solves, "Juguemos con el tópic: luceros o flores. La imagen de la mujer valenciana en la pintura costumbrista". Actas del congreso *Luchas de Género en la Historia a través de la imagen* (en prensa).

⁶⁵ La originalidad tal vez indicara que no se trataba de una copia. V. Roig Condomina, *Las Exposiciones de Bellas Artes...*, p. 76.

⁶⁶ Sobre la literatura en torno a las excelencias de la capital y su vega puede consultarse J. V. Boira, *La ciudad de Valencia y su imagen pública*. Valencia, 1992, pp. 55-77. También el capítulo dedicado al paisaje rural valenciano. C. Gracia, *Arte Valenciano*. Valencia, 1998.

⁶⁷ Existe una obra teatral titulada *Propietaris y colonos* de Joan Batiste Burguet que se representó en 1876. En esta pieza se planteaba la situación del campesinado en períodos de crisis. La intención aparentemente progresista quedaba muy matizada al final de la representación cuando el patrón D. Pascual dice dirigiéndose al espectador: "*Propietaris, imítume, i així els colonos podran treballarvos bé les terres i mencharse un tros de pa. Vos mirarán com a pares i mentres en el mon viçcau, i per vosatros, a Deu/ después de morts pregarán*". Esto es, no hay nada como ser indulgentes con los labradores para que trabajen hasta el final, y además con entusiasmo. Esta obra confirma también que este tipo de género no estaba sólo dirigido a un público popular.

⁶⁸ No es sencillo mostrar una relación directa entre la literatura y el arte, pero sí es cierto que existe un punto en común entre lo narrado en el teatro y lo representado en pintura.

⁶⁹ "Con la pintura de costumbres se halla íntimamente relacionado el paisaje. Sin verdad en los fondos no puede haberla tampoco en ciertos cuadros de género. De ahí que en no pocas ocasiones las pinturas de esta clase frisen con los paisajes y al contrario." F. Miquel i Badia, *El arte en España...*, p. 344.

vertirse así en un elemento primordial de la composición de género.

En 1867 en la prensa valenciana algunos críticos ya admitían el éxito entre el público de los cuadros de género y la inclinación de los artistas hacia estos asuntos tan bien recibidos. Para Ferrer y Bigné, que realizó alguna crónica sobre la Exposición Regional de Valencia de ese mismo año, las pinturas de estas características eran el equivalente pictórico de los *artículos de costumbres* y, aunque no tan excelsos como las obras de historia por su frivolidad y vulgaridad latentes, recibían el aprecio de los espectadores.⁷⁰ Algunos acontecimientos políticos, como la revolución de 1868, el revulsivo cultural de la *Renaixença* y la presencia de un incipiente nacionalismo trajeron consigo la introducción de un nuevo elemento en la pintura: el de un cierto contenido político, o al menos el de una reflexión más seria sobre la esencia del pueblo valenciano y sus costumbres. Así sucede con uno de los cuadros más emblemáticos del siglo XIX, *El Tribunal de las Aguas, 1800* (1864) de Bernardo Ferrándiz que "logró consolidar la iconografía del nacionalismo valenciano".⁷¹ Los triunfos de este artista valenciano dentro y fuera de la ciudad debieron inclinar a otros compañeros suyos a introducirse con la confianza de la legitimación definitiva en los terrenos de las costumbres. La aceptación oficial de los temas valencianos, de su historia y de sus costumbres de larga tradición, como sucedió en la producción de Ferrándiz, hizo ganar confianza a otros artistas. Este pintor es posible que diera el espaldarazo definitivo a unas escenas que formaban parte de la escuela valenciana al menos desde la década de los años cuarenta. El componente nacionalista de su pintura queda diluido en ocasiones en una obra de conjunto donde el costumbrismo más tópico hace mella, hasta el punto de empañar ese carácter reivindicativo de lo valenciano y hacerlo inapreciable para algunos: "Ferrándiz fuese con preferencia tras de la expresión, en los grupos de figuras, en sus actitudes, en la expresión de sus rostros. De índole satírica, le plugo tratar temas muy intencionados y algunos de un picaresco subido, en los cuales, bajo las condiciones de la obra pictórica, se transparentaba la vena genial y mordaz de Quevedo, de los saineteros y de los autores de romances populares, como el famosísimo y tan sabido «del Corregidor y la molinera», del que sacó materia el insigne Pedro Antonio de Alarcón. Hubiérala ilustrado admirablemente Ferrándiz con sólo aplicar á sus capítulos y á sus páginas el caudal de malicia que se contiene en *Las Primicias, Un juicio ante la autoridad de un pueblo, La visita a casa de la nodriza, El charlatán político y en el mismo El Tribunal de las Aguas con*

sus tíos socarrones, que adquirió el Emperador Napoleón III".⁷²

En algunas ocasiones cuando se ha hecho referencia al éxito de la pintura de género y costumbres se ha visto como una influencia extranjera, como la necesidad de seguir una moda que viene del exterior. El artista al que se suele mencionar en los textos de la época como iniciador de esta tendencia en el siglo XIX es Ernest Meissonier, quien dio forma a un estilo y a unos temas de indudable impacto en la pintura de su tiempo.⁷³ Los viajes al extranjero de los artistas valencianos les permitieron entrar en contacto con la producción de los pintores más comerciales y en su tierra natal cumplieron el papel de introductores de los nuevos modos. En su defecto, el desarrollo de técnicas de reproducción como la fotografía permitió la distribución de las imágenes de aquellos cuadros que estaban recibiendo una cálida acogida entre el público europeo.⁷⁴ Otro importante lugar de formación y producción para los pintores procedentes de Valencia fue Roma. Los éxitos cosechados por la pintura de género en la ciudad italiana siguiendo los pasos iniciados por Mariano Fortuny provocaron que algunos artistas procedentes de Valencia se trasladaran con el fin de ver consolidados no sólo su estilo sino también su carrera profesional a nivel internacional. Estos artistas saciaron las necesidades de este tipo de escenas de la clientela internacional y no dudaban en trasladarse anualmente una temporada a su país natal para recabar la información necesaria y la inspiración que les garantizara una gran cantidad de obra: "*Muchas veces hemos visto en España pintores españoles, que viven en París ó en Roma, venir á su patria de temporada como extranjeros á hacer estudios en Granada, Sevilla ó Valencia, ó á tomar datos para cuadros que una vez terminados se envían fuera de España, donde al momento se colocan ventajosamente*".⁷⁵ Valencianos como José Benlliure, que durante las últimas décadas del siglo XIX alcanzaron la estima de los *amateurs* extranjeros y nacionales, practicaron la pintura de género siguiendo de un modo estricto las pautas principales de este tipo de escenas. Los cuadros podían contener una composición inspirada en las costumbres valencianas o de alguna otra región, podía retratar una actividad cotidiana de la época o de otro tiempo (siglos XVII y XVIII) que siempre era grato al espectador. A ello añadían una representación con visos de realidad y una factura donde el color era el principal protagonista. Esto hacía de algún modo irresistible el cuadro al futuro comprador.

Hablar de realismo en la pintura valenciana de costumbres del siglo XIX puede resultar incluso irónico si se compara con la obra de los artistas franceses, pero al

⁷⁰ R. Ferrer y Bigné, "Las Bellas Artes en la Exposición Regional. III", *Las Provincias*, 16. junio. 1867. Citado en V. Roig Condomina, *Las Exposiciones de Bellas Artes...*, pp. 178-179.

⁷¹ C. Gracia, *Arte Valenciano*. Valencia, 1998, p. 417. Puede consultarse también de la misma autora: "Pintura i escultura al segle XIX", en *Història de l'art al País Valencià*. Valencia, 1998, pp. 128-138 y *El Tribunal de las Aguas. Ferrándiz ante la Modernidad*. Valencia, 1987. Sobre Bernardo Ferrándiz existe una monografía reciente de T. Sauret Guerrero, *Bernardo Ferrándiz Bañeres (Valencia, 1835-Málaga 1885) y el Eclecticismo pictórico del siglo XIX*. Málaga, 1996.

⁷² F. Miquel i Badia, *El arte en España...*, p. 339.

⁷³ "la tendencia que nos domina que ha puesto en moda la escuela llamada de Meissonier, huye de todo lo que sea un pensamiento serio, levantado y significativo, concretándose á trazar escenas más o menos vulgares." F. Tubiño, *Exposición permanente...*, p. 22. "Expresión suya es el ascendiente y estima de Meissonier." D. Malpica, *Del arte moderno...*, p. 58.

⁷⁴ "El primero fue una niña en una taberna, inspirado en el cuadro de Meissonier que me hizo muchísima impresión una fotografía que vi." J. Benlliure, *Memorias de mi vida artística*. Roma, 1885 (inédita), p. 9. Archivo Casa-Museo Benlliure.

⁷⁵ C. Boutelou, *La pintura en el siglo XIX...*, p. 164.

menos sí se adivina entre nuestros pintores un deseo de trasladar al lienzo con cierta veracidad el paisaje de la huerta y sus habitantes. A Bernardo Ferrándiz se le consideró a finales de siglo como el primer pintor realista de la *escuela moderna de pintura*,⁷⁶ tal vez no tanto por el posible contenido nacionalista de sus obras como por el estudio y reconstrucción del ambiente de su tierra natal y la representación de sus compatriotas. En sus memorias inéditas se cuenta como Ferrándiz era un conocedor de las festividades de los distintos pueblos de la huerta y se acercaba a ellas con el interés de quien quiere después reproducirlas de un modo minucioso. Se presentaba con una pequeña libreta donde anotaba cuidadosamente descripciones, pormenores y detalles de las figuras que más le habían impresionado.⁷⁷ La imagen del pintor que se trasladaba al campo para captar instantes de la vida en la vega valenciana, su entorno natural y sus habitantes se convirtió tan habitual en la segunda mitad del XIX que hasta quedó retratado en el teatro popular en más de una ocasión.⁷⁸ Los artistas dedicados al género costumbrista paseaban por la huerta en busca de parajes naturales que acompañaran a sus composiciones y de modelos que dieran forma a sus escenas. En muchos casos su sinceridad pictórica se quedaba en el aspecto más superficial del cuadro sin reparar demasiado en el contenido del mismo.

A este sentido de la realidad que era apreciado por el espectador se unía la especial predisposición del artista valenciano hacia un elemento primordial de la ejecución del cuadro de género: el color. Los asuntos que solía proponer este tipo de obras parecían requerir una paleta con un rico colorido y no pocos matices que hicieran las delicias del cliente, muy exigente en ocasiones con este particular. La alegría del tema debía estar acompañado de un tratamiento del color de entonaciones brillantes, que podía empastarse en el soporte con una franqueza que no debía estar enemistada con la descripción. En este aspecto formal la escuela valenciana era sobresaliente: "*Si el color fuese la calidad eminente del arte, entonces la supremacía de los pintores de España sobre todos los del mundo sería indiscutible: una de nuestras ciudades, Valencia, podría ser declarada la capital de la Pintura*".⁷⁹ Para algunos éste fue un aspecto criticable, pues ponía el acento en la forma, en la apariencia, cuando lo único que podía hacer asumible el cuadro de género era el posible contenido, que normalmente debía sujetarse a una prudente moralidad. Esa exhibición colorista era una muestra

más del materialismo imperante y producto de modas pictóricas. Por el contrario, hubo quien supo valorar esta característica de nuestra pintura como una de las más sobresalientes: "*he de confesar mi debilidad: acostumbrada mi vista y cultivado mi gusto con el colorido de nuestra escuela, no puedo avenirme con el de las otras escuelas. Es verdad que generalmente los pintores valencianos no tienen más que color. ¡Pero a qué dejarlo, si es lo más bello que se posee!*".⁸⁰ Aunque la facilidad para la utilización de la paleta podía ser considerado como una cualidad innata a los artistas de la región, la figura artística que más influyó en el desarrollo de esta factura desenvuelta donde el color adquiría un papel protagonista fue Francisco Domingo. Mientras unos lo consideran el maestro de la escuela moderna valenciana, otros afirman que sus constantes ausencias le impidieron convertirse en un auténtico líder artístico. Lo que no puede discutirse es la valoración que de él se hacía en su tiempo y de la influencia decisiva en los jóvenes pintores que muchos le atribuyen: "*observamos ya hace algún tiempo en la pléyade juvenil que se consagra a la pintura, una tendencia marcada a imitar o adoptar el estilo franco, enérgico, especial, y exagerado a veces del inspirado artista Domingo*".⁸¹ Llegó a hablarse incluso de *pintar a lo Domingo* y del artista como el iniciador de una escuela particular donde dominaban el color.⁸² Además con el tiempo llegó a demostrar que su habilidad formal y su manejo del empaste eran unas herramientas indispensables para la realización de cuadros de género como los que le consagrarían en Francia. Fuera algo propio de los pintores valencianos o la imposición de un estilo bien acogido por el público, lo cierto es que nuestra escuela destacó en este rasgo y lo explotó con habilidad a la hora de realizar un buen número de cuadros de género.⁸³

Nuestros artistas durante la segunda mitad del siglo XIX practicaron con frecuencia la pintura de costumbres. En este sentido siguieron las pautas establecidas en la evolución artística de la época. Junto al cuadro de tema religioso y al histórico, que tenía su lugar en los ámbitos estatales, aquellos temas que tenían un mayor eco entre el nuevo público del arte, como el paisaje o el costumbrista, pasaron a tener un amplio protagonismo en su producción. Los artistas valencianos supieron utilizar las cualidades formales de las que la escuela, de existir, hizo gala, como era su particular empleo del color y traslado al soporte de la belleza de su huerta y las

⁷⁶ "La escuela moderna de pintura la empieza con el cuadro *Los Comeneros de Gisbert, y el Tribunal de las Aguas, de Bernardo Ferrándiz, considerando á este último como el pintor realista de Valencia, á pesar que su primer cuadro es malo, siendo mucho mejores el cuadro *Las Grupos y los Esquiladores*". Así lo valoraba el pintor Enrique Blay en una conferencia. "Conferencias en Lo Rat Penat. El realismo en la pintura valenciana". *Las Provincias*, 3. mayo. 1899. Noticia proporcionada por el Dr. Vicente Roig.*

⁷⁷ B. Ferrándiz, *Memoria inédita*, p. 46. Museo Nacional de Cerámica González Martí.

⁷⁸ M. Portolés, *Nelet el D'Alboraya*. Madrid, 1893, p. 9.

⁷⁹ I. Fernández Flórez, "Exposición de Bellas Artes. Introducción". *La Ilustración Española y Americana*, 30. mayo. 1884, p. 333. En el mismo sentido se expresan: R. Balsa de la Vega, *Los Bucólicos...*, pp. 55 y 114; A. Danvila Jaldero, "El arte en Valencia". *Almanaque para 1888*. *Las Provincias*. Valencia, 1888, p. 80.

⁸⁰ "Exposición artística en la Alameda". *El Mercantil Valenciano*, 30. julio. 1882. Noticia citada en V. Roig, *Las Exposiciones de Bellas Artes...*, p. 615.

⁸¹ Luis Alfonso, "Artes valencianas. Exposición de Bellas Artes". *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, 15. julio. 1871, pp. 18-19.

⁸² X, "Exposición de Bellas Artes en el Ateneo. Pintura". *Las Provincias*. 1. mayo. 1874. Noticia citada en V. Roig, *Las Exposiciones de...*, p. 362.

⁸³ Algunos de estos artistas formados en la academia y en el taller de Domingo perfeccionarían estas habilidades en Roma donde la estela de Fortuny tenía una gran importancia.

virtudes de sus campesinos. La verdad es que los pintores en nuestra ciudad tenían la fortuna de vivir rodeados de una naturaleza y de unas tradiciones que podían acaparar fácilmente el interés de los espectadores y clientes en potencia. Ahora bien, esa realidad no siempre fue vista de igual manera y por tanto su interpretación varió a lo largo de las décadas. Lo más habitual fue que su representación quedara reducida al comienzo a su aspecto más folklórico, más inocuo y por eso aceptado con menos reticencias. Ferrándiz quizás intentó dar una visión sincera y de contenido nacionalista que no se convirtió en una constante ni siquiera en su propia producción. Esta aproximación veraz tendría, no obstante, su mejor momento en la última década del XIX cuando la mirada de artistas como José Benlliure, en algunos cuadros de su última etapa, o Antonio Fillol intentaron cargarse de una sinceridad que reflexionara sin demasiadas estridencias nacionalistas sobre la realidad del pueblo valenciano. La década de los años noventa fue interesante para la evolución del costumbrismo valenciano, regionalismo quizás, pero no lo hace en

absoluto más valioso. Bien es verdad que los costumbristas valencianos de la primera época redujeron su círculo de estudio a un radio de acción muy pequeño hasta el punto de convertir en sinónimo lo valenciano y lo huertano y renunciaron a un análisis de la variedad de las distintas zonas que componen nuestra región. Sin embargo, como escuela, que comenzó a practicar este género en fecha muy temprana, tuvo una calidad muy notable que no se reduce simplemente a la actividad de unos pocos artistas consagrados hoy en día. Estamos obligados a considerar la producción valenciana de costumbres por lo que fue, teniendo en cuenta por supuesto su contenido —político, nacionalista, conservador, folklórico—, pero no juzgándolo sólo desde ese punto de vista, pues estaríamos incurriendo en los mismos errores que ciertos críticos del XIX. Éste fue el gran género de nuestros artistas del siglo pasado al que sumaron todas sus cualidades formales y es al fin y al cabo, con sus virtudes y sus defectos, la imagen pictórica de nosotros mismos que su tiempo y las circunstancias tuvieron a bien legarnos.