

LA TEORÍA DE LAS ARTES: IDEALISMO Y REALISMO EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS VALENCIANAS DEL REINADO DE ISABEL II

ESTER ALBA PAGÁN
Departamento de Historia del Arte
Universitat de València

EN la primera mitad del siglo XIX el idealismo académico heredero del siglo anterior, continuador de las teorías de Mengs, mantendrá su vigencia, especialmente en Valencia, bajo la influencia del pintor de cámara Vicente López, sus hijos Luis y Bernardo, y sus discípulos. La llegada del romanticismo no supondrá apenas ninguna ruptura, pues será absorbido por la institución académica. Aunque este romanticismo académico se impondrá como tendencia dominante en la pintura y la escultura, a través de los pintores de cámara como Federico Madrazo, durante estos años se irá consolidando una progresiva sustitución de formas y generaciones que acercarán sus pinceles más a la realidad, generación a la que pertenecerán Rosales, Martí Alsina, etc., y se gestarán nuevos géneros como la pintura de paisaje –bajo la influencia del belga Carlos Haes–, la pintura costumbrista, y los cuadritos de casacones de formatos reducidos a la medida de la nueva clientela, la burguesía.

El género por excelencia de este período será la pintura de historia. El raquitismo continuado del mercado artístico en España, ante la caída de los mecenas tradicionales, la iglesia, nobleza y monarquía, se traduce en una necesidad constante de búsqueda de un nuevo mercado artístico. El artista busca protección y la hallará en los cauces oficiales. Primero las academias de bellas artes y luego el estado fomentarán mediante concursos, premios y pensiones la actividad artística, en los que los pintores buscarán cierto renombre que los acerque a la formación de una clientela fija. Su obra aparece condicionada, en estos momentos, por el gusto de sus nuevos promotores, y se imponen los criterios estéticos de manera oficial desde la Academia. El estado optará por una postura proteccionista hacia las bellas artes, como nuevo valedor de los artistas, al iniciarse en 1856 la primera Exposición Nacional de Bellas Artes, en la que predominará la pintura de historia por sus grandes formatos y sus asuntos morales. La década de los sesenta y el triunfo burgués consolida un nuevo mercado artístico, que introduce nuevos géneros, caracterizados por

sus formatos reducidos, a la medida de los hogares burgueses, y por un gusto realista.

A lo largo de este período se producirá una acentuada dicotomía entre las nuevas formas y las precedentes, generando una profunda dialéctica, en la que las viejas formas irán desapareciendo consolidando aquella forma nueva de entender el arte. Sin embargo los críticos y académicos que expondrán sus conocimientos en la prensa, demuestran hallarse bastante retrasados respecto a la realidad artística del país, o bien no quieren aceptarla. La crítica académica, y de prensa –desarrollada fundamentalmente con las exposiciones locales y nacionales–, a través de las revistas especializadas o en diarios, generalmente sostienen, aunque no siempre, posturas obsoletas, sin que apenas exista una crítica que arrope las nuevas formas artísticas de la sociedad por el gran peso del conservadurismo en el arte. La burguesía liberal optará por desarrollar desde la pintura de historia un tipo de obra ideológica reivindicativa de sus valores –un caso significativo será Gisbert–, pero una vez alcance el poder, tras el Sexenio revolucionario, abandonará la pintura de historia por una obra no ideológica, más de su gusto: el paisaje, costumbres, etcétera.¹

La pervivencia de idealismos y academicismos se manifiesta en el mantenimiento de un concepto del arte propio de siglos precedentes, la inspiración en el pasado, el sentimiento religioso, el mensaje moral continúan siendo preceptos que la mayor parte de teóricos se empeñan en mantener. El idealismo seguirá como la principal concepción en el arte, especialmente en la pintura. El arte se ha de manifestar como la expresión de un ideal, y es tarea del pintor “*acabar la creación perfeccionando la materia*”.² Desde las páginas de *Las Bellas Artes*, órgano transmisor de los ideales académicos, se defiende el concepto idealista del arte para “*dar a conocer su verdadera naturaleza esencial, y de la cual se desprendan fácilmente su elevada misión y su importancia social*”. Así el arte no es otra cosa que “*la representación sensible de las ideas que el alma huma-*

¹ La relación entre las bellas artes y el Sexenio revolucionario ha sido intensamente estudiada en: Hernando Carrasco, J., *Las Bellas Artes y la Revolución de 1868*. Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones. Departamento de Historia y Artes, Oviedo 1987.

² Cf. “De las academias y las escuelas de bellas artes. De la educación artística”, *Las Bellas Artes*, junio 1854, nº 6-9.

na posee de la perfección absoluta, ó sea de la existencia de Dios".³ La representación de la "Idea" implica necesariamente el abandono de los modelos reales alejados del idealismo, se produce por lo tanto una idealización de la realidad para alcanzar la "belleza absoluta". El verdadero artista, escogiendo un objeto cualquiera de la naturaleza, o un acontecimiento de la vida humana, ha de penetrar en lo más íntimo de la materia y descartar todo lo falso, todo lo vano, lo accidental e innecesario, y presentarnos tan sólo lo esencial, necesario y verdadero, lo "bello", así pues "no será (...) artista sino aquel que, elevándose sobre lo que ve con los ojos materiales, nos represente lo que sólo se percibe por un espíritu egercitado en contemplar las bellezas de la creación, refiriéndolas á un escelso origen y fuente", "en una palabra, nos presenta las cosas como deben ser, según el pensamiento eterno de Dios".⁴

Todo lo bello y lo malo que el hombre pueda concebir se halla en la naturaleza, por lo que el artista no debe pintar las cosas sino como deben ser, así cuando copie la naturaleza no debe pintar la "real y positiva", sino la "real y verosímil". Para que una pintura alcance la perfección debe representar un objeto "apreciable" de interés marcado, pero "su elevación" no podrá conseguirla sin la ayuda de la poesía.⁵ A la concepción metafísica platoniana, la expresión de mayor pureza y perfección de la forma: la idea, se añade la concepción poética más propia del sentimiento romántico.

Sin embargo durante toda la primera mitad del siglo, se continuará manteniendo el concepto de moralidad en las artes. La educación artística aparece estrechamente unida a la educación moral.⁶ La pintura debe representar un asunto "elevado" que conmueva el espíritu humano, no debe convertirse en mero entretenimiento cuyo único fin sea agradar, como objeto de decoración.⁷ La pintura debe satisfacer ciertas necesidades morales del hombre, convertirse en la manifestación última de Dios. Su fin es despertar los sentimientos: "La escultura y la pintura son entre las bellas artes las que se apartan mas de las necesidades materiales (...), los españoles han considerado la pintura como un medio de expresar el estasis, la verdadera piedad, la pasión mística. (...) La pintura es la que permite al artista expresar un poco mejor la idea de lo infinito (...). Y como el sentimiento religioso es hermano de la idea de lo infinito, de aquí, que hayan sobrepujado en perfección los pintores españoles".⁸ La influencia de las bellas artes, y de la pintura en particular, sobre la sociedad se considera bajo un punto de vista moral y religioso, la belleza ideal "no solo consiste en la regularidad de las facciones, sino principalmente en la expresion

del sentimiento moral de perfección de que la forma no es mas que la cubierta".⁹ "Toda obra de arte, que no tiene un gran sentido moral, es una obra inútil, es una obra dañosa. Debemos conducir todas nuestras obras al fin que nos acerquen á Dios".¹⁰ Esta concepción del arte será válida para todas sus modalidades, tanto para la música, la poesía, la pintura y la escultura.

Con el romanticismo la concepción idealista del arte comienza a cambiar. Para Angelino Esteller¹¹ el arte tiene como verdadero fin "representar lo bello, revelar esta admirable y nunca turbada armonía de la esencia y de la forma", pero considera que ese "es su único destino; todo otro fin, ya sea purificación o el perfeccionamiento moral, son accesorios ó indeclinables consecuencias de este fin". El arte no es representación de la moral, ni de la religión, aunque su principio pueda confundirse con ambas. El arte es visto desde un tamiz romántico, su única finalidad es la búsqueda de la belleza, "manifestación de lo infinito y lo finito", de la verdad poetizada, de la belleza en definitiva.

Con la consolidación de la nueva clase burguesa, la materialidad creciente impuesta por la sociedad se enfrentará de manera contundente con la académica manera de considerar el arte. La burguesía no aceptaba el trabajo "intelectual" sin un resultado práctico, material. Desde *La Guirnalda* Vicente Boix, poeta e historiador romántico, intenta dilucidar la diferencia entre "lo útil" y "lo bello". Mientras que lo primero es entendido como objeto de la industria, lo segundo lo es del arte. El arte ha de ser expresión de "la belleza" ajeno a todo lo material: "Los partidarios de la doctrina de lo útil, exigen que los artistas no hagan poemas, estatuas, ni cuadros mas que para la utilidad social. Los artistas reclaman por su parte la mas completa independencia. El poeta, dicen aquellos, es libre y escribe lo que le conviene: Dios le ha colocado sobre la tierra, diciéndole: crea, y sabe crear".¹² Desde la postura romántica, los críticos liberales demandarán una mayor libertad en la creación artística, fuera de los estrictos y determinantes cauces académicos.

A pesar de todo, debido al peso de las academias hasta bien entrado el siglo, esta idea del arte que corresponde a la belleza absoluta inspirada en el espíritu, la moral y la religiosidad dominará la teoría durante estos años, negándose a aceptar otras posibilidades artísticas, como el naciente realismo al que se presentará como la auténtica bestia negra del arte. Los defensores del idealismo, desde sus posturas academicistas, observarán con reticencia las nuevas doctrinas filosóficas del siglo: el positivismo y hegelianismo.

Concebida la obra de arte de esta manera, no es ex-

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cf. Castro, J. de, "Bellas artes", *La Esmeralda*, 12 enero 1845, nº 5, pp. 1-2.

⁶ Cf. *Diario Mercantil*, 19 octubre 1858, nº 3411, pp. 1-2.

⁷ Cf. Valle, L.G. de, "De la influencia de las Bellas Artes en la instrucción pública y de la misión de los gobiernos en esta materia", *Las Bellas Artes*, 1 setiembre 1858, nº 13, pp. 145-149.

⁸ Cf. García Barzanallana, M., "¿Hay una escuela española de pintura? Consideraciones preliminares", *Liceo Valenciano. Periódico semanal de literatura, ciencias y bellas artes*, setiembre 1841, nº 5, pp. 209-213.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Castelar, E., "De las condiciones de las obras de arte", *Eco de Mijares*, 18 marzo 1858, nº 71, p. 3.

¹¹ Esteller, A., "Del Arte", *Museo Literario*, 10 abril 1864, nº 20, pp. 158-159; 24 abril 1864, nº 22, p. 174; 19 junio 1864, nº 30, pp. 234-235; 18 diciembre 1864, nº 20, pp. 155-158; 14 junio 1865, nº 23, pp. 178-179.

¹² Cf. Boix, V., "Del Arte", *La Guirnalda*, 25 enero 1857, nº 8, pp. 1-2.

traño que en las exposiciones oficiales el género preferente sea el de historia. La pintura de historia reunía los objetivos que exigía la crítica más académica, pues la organización de las exposiciones desde los organismos oficiales contará desde su principio con el control de la Academia. Son cuadros presentados en grandes formatos que narraban un hecho de gran trascendencia, representaban un asunto moral al alcance del entendimiento de la mayoría. Además, la pintura de historia se consolidará como transmisor o instrumento ideológico. Es ya conocida la polémica entre Cruzada Villaamil y Madrazo, en 1860, en torno a Gisbert y Casado. *Los Comuneros* de Gisbert, pintor progresista, se manifestará como un auténtico manifiesto político de los sectores más liberales. La burguesía progresista encuentra en la pintura un vehículo propagandístico de sus ideales y reivindicaciones.¹³ Una vez conseguidas, la burguesía desvía su interés por el cuadro de historia —que va perdiendo su carga ideológica—, hacia la pintura de género y de paisaje, más adecuada a su gusto artístico y a las posibilidades del naciente mercado del arte.

El cuadro de historia, además, mantenía la concepción formalista académica: composiciones teatrales, cuidado dibujístico, acabado riguroso. El dibujo de la figura humana y su ordenación compositiva son elementos básicos de todo ejercicio académico. La pintura de historia se revela así, como ejercicio académico por excelencia, poniendo un especial interés en el dibujo por encima de cualquier otra técnica.¹⁴ Siendo estos valores los que más se apreciarán desde los sectores de la crítica conservadora.

La pintura de historia será desarrollada por los pintores atendiendo a la necesidad de un reconocimiento público, asociado a la contemplación pública no elitista de las obras de arte que suponen las exposiciones. La crítica, a la hora de valorar los cuadros de este género, en las exposiciones oficiales, bien internacionales, nacionales o regionales, tendrá en cuenta los distintos criterios académicos: interés del asunto representado, las composiciones teatrales y, especialmente, el acabado riguroso del cuadro. Sin embargo, tanto la Academia, desde su postura conservadora, como la crítica más progresista se oponen a las formas inacabadas de algunos pintores.¹⁵ Desde los años sesenta la nueva generación de pintores se irán alejando poco a poco de las formas académicas, introduciendo una forma de pintar más libre, más suelta. La crítica en torno a esta generación de pintores demuestra una vez más el gran desfase entre la realidad artística y la retrasada teoría tradicional. Desde *Las Provincias*, Rafael Ferrer y Bigné¹⁶

veía con reticencia esta "afición, algo pretenciosa por cierto, á los bocetos que generalmente se observa en los pintores que hacen gala de genio, sin rendir el tributo que se merece el arte de la ejecución (...), no queremos creer que sea la causa de que las obras de historia, notables por la oportunidad del asunto y por el pensamiento de la composición se hayan presentado á la Exposición regional —de 1867—, en el estado de bosquejo y bosquejo de primera mano". Este crítico, sin embargo, reconoce el mérito de la idea, la originalidad del cuadro que sitúa por encima de una buena composición o del trabajo concluido de un mal cuadro: "es verosímil [que] el peor boceto de Goya o de otro artista de inspiración no valga menos que el más pulido cuadro de cualquier pintor adocenado". Pero reconoce que el pueblo, para quienes se exponen las obras, "no sabe apreciar la intención de un boceto, en que siempre echa de menos la parte de verdad real de que no pueden prescindir las artes plásticas, parece como inmodestia en los autores, y poca deferencia al público indocto, poner en parangón los borradores de primera intención, con las obras correctas y puestas en limpio de sus compañeros".¹⁷

La ascensión de la burguesía, la importancia concedida a los intereses materiales, comercio e industria, fortalecerán las posturas positivistas, que en el arte se manifestará a través del realismo. Sobre esta base se gestará el sentimiento de crisis en el arte. El realismo será visto, desde *Las Bellas Artes*, como una escuela absurda, cuyo fin era la simple copia o reproducción de la naturaleza, "contentándose con que los objetos estén bien imitados, que tengan relieve y color, que parezcan verdaderos y reales para que sus autores se figuren que son del dominio de las bellas artes, y que con esto han llegado a ser verdaderos artistas".¹⁸ Con el realismo el talento del artista no consiste más que en una especie de imitación. Con ello, las artes perdían su dignidad y no serían consideradas como "nobles y bellas", ni como "dignas hermanas de la elocuencia y de la poesía". "El realismo exagerado, la imitación absoluta y sin discernimiento, tal vez grosera, de la realidad no tiene derecho á llamarse bella arte, no será mas que un arte mecánico, en el cual el ingenio mas limitado puede sobresalir mas que el artista que dotado de elevado genio no puede someterse á cosas medianas y sin un objeto grandioso. ¿Y con qué derecho se dirían la pintura y la escultura hermanas de la poesía si como esto no se empleasen en escitar la imaginación con ideas sublimes? ¿Qué ventajas reportarían tampoco á la sociedad?".¹⁹

¹³ La pintura de historia y su implicación en las aspiraciones políticas de la burguesía liberal ha sido estudiada en: Reyero, C., *La pintura de Historia en España*. Madrid, Cátedra, Cuadernos de arte, 1989.

¹⁴ La revista *Las Bellas Artes* que se revelará a mediados de siglo como el principal transmisor de los ideales académicos, insertará en sus páginas numerosos artículos dedicados al dibujo, como elemento principal de toda producción artística, introducidos por Demetrio de los Ríos: cf. Ríos, Demetrio de los: "Teoría general del dibujo, considerado en todas sus manifestaciones (I)" (artículos introductorios). *Las Bellas Artes*, marzo 1855, nº 15, pp. 150-153; abril 1855, nº 16, pp. 163-168; "Sección doctrinal. Teoría general del dibujo. Artículo II. Del dibujo aplicado a la pintura", *ibidem*, mayo 1855, nº 17, pp. 174-178; julio 1855, nº 19, pp. 202-204; agosto 1855, nº 20, pp. 211-214; "Sección doctrinal. Teoría general del dibujo. Artículo III. Del dibujo aplicado a la escultura", *ibidem*, setiembre 1855, nº 21, pp. 221-223; octubre 1855, nº 22, pp. 232-235; noviembre 1855, nº 23, pp. 242-244.

¹⁵ Bien conocida es la crítica vertida en contra del cuadro *La Muerte de Lucrecia* de Rosales por su forma inacabada.

¹⁶ Cf. Ferrer y Bigné, R., "Las Bellas Artes en la Exposición regional", *Las Provincias*, 9 junio 1867, nº 493, p. 1.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Cf. *Las Bellas Artes*, 1 noviembre 1858, nº 17, pp. 197-201.

¹⁹ *Ibidem*.

Sin embargo, a pesar de la oposición de los sectores de la crítica más conservadora, el gusto creciente por el realismo supuso un aumento de cuadros de costumbres y de paisaje en las exposiciones celebradas en la década de los sesenta. El cambio paulatino que se estaba realizando en el panorama pictórico era visto con reticencia. José Castro y Serrano²⁰ mostrará en *La Gaceta* su preocupación ante la abundancia de la pintura de género sobre la pintura de historia en la Exposición Universal de Londres: “consignemos que el carácter de la pintura contemporánea es únicamente y exclusivamente lo que se llama género. El género es la fórmula aceptada por la pintura moderna; el género es lo que se le pide al pintor y lo que se le paga; de género están llenas las galerías del palacio [de la exposición]; género es lo que contempla el observador por dónde quiera que tiende la vista, y aquel queda explicado (...) el desentono con que se recorre el conjunto de las galerías aun antes de detenerse á contemplar los cuadros”. Castro define el género como “el pais, género el retrato, género la vida sencilla de los niños, de los animales, de los campos, género las acciones parciales de la milicia, género la comédia, el drama, la sensible-ria; y como de los 4000 lienzos ó papeles estendidos por las paredes de Kensington 3000 por lo menos son paisajes, ó flores, ó encuentros de soldados, ó tipos extravagantes de la sociedad ó escenas de la vida doméstica, ó enfermedades desgarradoras ó catastrofes de mundo común, es decir lo que se ve en la calle, en el paseo, en el teatro, en visita, en el seno del hogar, en el camino ó en la pradera, donde quiera que hay, humanos y naturaleza muerta ó viva”. Sin embargo, el género no alcanzaba la consideración de la pintura religiosa o de historia: “forzoso es que la impresión causada por estos objetos, aunque en el os exista la mágia de la verdad, aunque el ingenio los adorne con sus grandes recursos; nunca sea la impresión sublime que produce la historia, la religión, el patriotismo, la caridad, el entusiasmo, la fe, y todos esos resortes que constituyen el inmenso sublime ideal de las bellas artes”.

El género, considerado como un modo inferior a la pintura de historia, es para Castro la causa de la decadencia que viven las bellas artes, pues el género “basta-ardea hoy el arte, si le desnaturaliza”. Sin embargo, España es para Castro la nación mejor representada en las galerías de Bellas Artes de Londres, siendo su porvenir el “mas evidente y consolador” del panorama europeo, pues “España muestra estar menos inficionada que las otras naciones del mercantilismo del arte; anuncia que sus jóvenes pintores estudian los gloriosos modelos de su historia artística, desdeñando hasta donde es posible el realismo grosero de la materia”.²¹

En el panorama artístico español la pintura de historia continuaba siendo la preferida. En la Exposición

Nacional de 1862 se valora con entusiasmo la aparición de la llamada la “moderna escuela española de pintura”. La generación heredera de los Gisbert, Casado, etc., en la que sobresaldrá la figura del valenciano Carlos Giner y Vidal con su cuadro *Juana la Loca abriendo el féretro de su marido*²² será recibida con gran optimismo. La exposición de Bellas Artes de 1862 celebrada en Madrid consolida este optimismo creciente del ámbito artístico español: “No cabe duda en que la renaciente pintura sigue el impulso dado en estos últimos años, y que la escuela, que pudiéramos denominar histórica, triunfa sin contradicción. Nuestros artistas —y de este resultado de la tendencia de los estudios y de la disposición de los ánimos en España, debemos todos congratularnos— buscan su inspiración en las fuentes del más puro patriotismo, y los asuntos de sus obras en las páginas más gloriosas y más interesantes de nuestros anales”.²³ La pintura de historia se consolida como la parte más importante de la exposición, “la que encierra el pensamiento que da vida al moderno arte español”, ajeno a la decadencia en la que había entrado en otros países, en contraste con el auge que había de nuevo adquirido en nuestro suelo.

No obstante, la pintura de género, en “la que nunca sobresaldrán los españoles”, en opinión de ABC, muestra una tendencia ajena al arte europeo, pues le falta “esa vivacidad de ingenio que constituye el esprit francés ó esa profundidad de observación y esa fuerza de extravagancia que forma el humour de los artistas del norte”. La pintura de género no es cultivada con “tan viva fé” en España, con el artístico entusiasmo que demuestra la pintura histórica. Pero no obstante, “aun cuando no hay escuela española de esta especie de pintura, brillan en ella notables artistas”. A pesar de la común valoración negativa, se comienza a apreciar este género en el que los pintores españoles destacarán en la reproducción de costumbres populares, de escenas rústicas, de tipos y trajes pintorescos, a cuyo estudio ofrece tan ancho campo la diversidad de hábitos locales en las distintas comarcas de España. Aunque la pintura de género no es equiparable a los ojos de la crítica a la pintura de historia, se comienza a reconocer a algunos de los pintores españoles que cultivaban este género, tales como Fierros, Ferrándiz,²⁴ Palmaroli, Antonio Pérez Rubio y Manuel García (Hispaletto).

Paradójicamente, el género más realista y de mayor desarrollo, el paisaje, logró imponerse en los ámbitos académicos. La Academia, que siempre había despreciado este tipo de pintura, y aunque durante el romanticismo nunca permitió el acceso a sus sillones a Pérez Villamil o a Lucas, acepta en su seno a Carlos de Haes, introductor de un paisaje deslindado de toda filiación romántica. Haes será considerado como “el aventajado maestro que ha sabido generalizar el gusto artístico del paisaje en España, donde esta pintura es-

²⁰ Cf. Castro y Serrano, José: “Variedades. España en Londres. Carta sobre la Exposición de 1862” (artículo tomado de *La Gaceta*. Sobre la Exposición Universal de Londres), *Diario Mercantil*, 1 julio 1862, n° 4559, pp. 1-2; 3 julio 1862, n° 4561, p. 2; 9 julio 1862, n° 4566, p. 2; 16 julio 1862, n° 4572, pp. 1-2; 31 julio 1862, n° 4585, p. 1; 5 agosto 1862, n° 4589, p. 2; 26 agosto 1862, n° 4607, pp. 2-3; 7 setiembre 1862, n° 4618, p. 2; 27 diciembre 1862, n° 4712, p. 2; 28 diciembre 1862, n° 4713, pp. 1-2; 30 diciembre 1862, n° 4714, pp. 2-3; 2 enero 1863, n° 4717, pp. 2-3; 3 enero 1863, n° 4718, pp. 2-3.

²¹ *Ibidem*.

²² Cf. “Bellas artes”, *La Opinión*, 20 agosto 1862, n° 748, p. 2.

²³ Cf. ABC, “La Exposición de Bellas artes”, *La Opinión*, 19 octubre 1862, n° 829, pp. 1-2.

²⁴ Ferrándiz presentó en dicha exposición los cuadros de *Las Primicias* y *Un alcalde de las cercanías de Valencia*.

taba abandonada á la brocha de los que embadurnan comedores y galerías, mantiene su envidiable reputación con sus últimas obras” expuestas en la Nacional de 1862, y en la que comienzan a despuntar también los artistas valencianos Mariano Belmonte, Antonio Muñoz Degraín.²⁵ Por otro lado, las formas tradicionales del arte, la pintura religiosa, confirma su total decadencia, así como los bodegones y flores, que aunque abundan son considerados por la crítica como insignificantes: “Pero quién se detiene á hablar de estas pequñeces”.²⁶

Por otro lado, no faltarán defensores de la pintura costumbrista, contando en Valencia con el papel destacado de Ferrándiz. Éstos buscarán las causas del escaso desarrollo de la pintura de costumbres, llamada generalmente de “género” en la literatura de la época, y las hallan en el carácter austero y elevado que ha caracterizado desde antaño la pintura española: “Las antiguas escuelas españolas fueron religiosas y cortesanas; el pintor solo representaba a santos idealizados por el sentimiento católico o a los príncipes y magnates engrandecidos por el sentimiento monárquico. Hoy la pintura española vuelve a nacer y ha cambiado la idea en que se inspiraba, pero no el levantado y severo pensamiento que la animaba. Hoy la escuela española es histórico-filosófica”.²⁷ Este hecho “ha impedido la aclimatación de la pintura de género, alimentada en Holanda por el espíritu prosaico y positivista del país, en Francia por la tendencia satírica del género nacional, en Inglaterra por la exactitud práctica del carácter británico”.²⁸

La pintura de género, considerada por la crítica conservadora como inferior a la de historia por su falta de “belleza ideal”, es defendida en este sentido por los sectores más progresistas de la misma: “La pintura de género es también una idealización, porque sin idealización no hay arte, pero es una idealización de segundo orden, una caracterización cómica, es, en fin, a la gran pintura, lo que la comedia a la sátira, a la tragedia o al poema”.²⁹ Aunque se reconoce su carácter inferior ante la pintura de historia, pues “no ha entrado en la escuela histórica moderna en que figuran Gisbert, y Casado, Sanz y Puebla”. Pero la naciente escuela española de pintura de género, en la que encontramos a Fierros o a Ferrándiz, se destacará frente a la europea por la conservación de esa austeridad que caracteriza a la pintura española. Ferrándiz, durante sus

estancias en París, adquirió el “savoir faire” de la pintura francesa, pues entre el elenco de posibilidades que ofrecía la pintura de género supo escoger la más propia del arte español, la representación típica de caracteres y usos locales: “la pintura de costumbres, pero de costumbres históricas y geográficamente consideradas”.³⁰

La principal cuestión por la que los críticos atacaban a la pintura de género era el escaso interés de los asuntos de los cuadros presentados en las exposiciones públicas. En este sentido destaca la crítica realizada al cuadro del joven artista, oriundo del Grao, Rafael Carbonell, quien con destino a la Exposición Nacional representa uno de los episodios que tuvieron lugar en las afueras de Valencia el 15 de julio de 1864, entre algunos labradores de la huerta que se oponían a la entrada de frutas y legumbres con motivo del aumento de la contribución de consumos. La crítica conservadora de *La Opinión* no ve en este cuadro ningún interés: “¿A quién se le ocurre legar a la posteridad la cuestión de las berzas?”, negando la representación de un hecho coetáneo de crítica a la política de los gobernantes del momento.³¹ A pesar de esta consideración negativa de la pintura de costumbres, se vislumbra en la prensa el éxito de este tipo de pinturas, que irá ganando protagonismo en las exposiciones. Éxito que se atribuiría al hecho de que la “frivolidad” era uno de los caracteres definitorios de esa época, en la cual los artistas en vez de ocuparse en el estudio serio, rendían homenaje a la ligereza y al *sprit*: “bajo este supuesto, no es extraño que nuestros artistas, dejándose arrastrar por la corriente que en el gusto del público domina, dediquen sus pinceles, mas bien que á trazar los cuadros ejemplares de la historia, que sirvan de recuerdo para lo pasado y de enseñanza para lo porvenir, á bosquejar vulgares asuntos, mas admisibles cuando solo expresan un pensamiento sencillo”.³²

Los defensores de esta pintura reivindicarán su valía a través de su equiparación con la pintura de historia: “Antes que desaparezcan las antiguas tradiciones, costumbres, y tipos debe apoderarse de ellas la pintura para darles la vida que el arte comunica a sus creaciones. Conserve el pincel de Fierro los usos y los trajes de los charros y el de Ferrándiz de los valencianos y el de los otros pintores los de los demás tipos que desaparecen para irse a perder en la gran síntesis de la sociedad moderna. La pintura de costumbres, así considerada, vuelve a entrar de cierto modo en la pintura de

²⁵ ABC, “La Esposicion de Bellas Artes”, *La Opinión*, 9 noviembre 1862, nº 829, pp. 1-2. Considerados discípulos de Montesinos en Valencia, y de Haes en Madrid.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cf. “Ferrándiz, pintor valenciano”, *La Opinión*, 15 enero 1863, nº 896, p. 3.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cf. *ibidem*. Sobre Ferrándiz se dice: “Pero ¿ha dejado de ser artista español para ser pintor de costumbres? ¿Ha puesto títulos en castellano a las caricaturas de Gavarni? Este era el peligro que corría el artista valenciano y un talento menos robusto hubiera sucumbido en él. Ferrándiz ha vencido esta difícil prueba y este es su gran triunfo. (...) Ferrándiz no pinta escenas cómicas como los franceses, ni escenas grotescas como los flamencos, ni escenas que en su aparente sencillez encierran una profunda significación filosófica como los ingleses y alemanes”.

³¹ “Obra de arte”, *La Opinión*, 4 octubre 1864, nº 1524, p. 2.

³² Cf. Ferrer y Bigné, R., “Las Bellas artes en la exposición nacional”, *La Opinión*, 16 junio 1867, nº 500, p. 1. En dicha exposición se presentaron un total de 30 cuadros de pintura de costumbres, “tal cifra demuestra la afición de nuestros artistas á los estudios de género, en los que no hay duda que se pueden recoger preciados laureles, cuando las obras de esta clase estén inspiradas por el genio, algo raro en nuestro país, que conquistó famoso renombre en pintura á Theniers y Goya, por sus caprichos, y escenas contemporáneas y en literatura á Figaro y Mesonero Romanos por sus artículos y estudios de costumbres”.

historia y adquiere la necesidad que hemos señalado como el principal carácter del arte nacional".³³ Precisamente este carácter costumbrista será el elegido por los pintores españoles, especialmente en los destinados a las exposiciones internacionales. A lo largo del siglo XIX la moda por lo español había hecho mella en Europa. La guerra de Napoleón había centrado la atención de Europa en España, pronto escritores y pintores ingleses y franceses comienzan a acudir a nuestro país en busca de ese "pintoresquismo", obteniendo una visión algo parcial de nuestro país, al interesarse en concreto por el pasado musulmán y por la región andaluza. Esta idea preconcebida de nuestro país arrancaba del conocimiento de los *Caprichos* de Goya, de modo que serán los ambientes y tipos andaluces y goyescos los que más frecuentemente aparecerán en los escritos de Théophile Gautier, Ford, Quinet, y en los dibujos y grabados de Dauzats, Blanchard, Boulanger, Deordecq y Doré.³⁴ Esta imagen preconcebida transmitida a través de diversos medios influirá en la crítica francesa a la hora de valorar los cuadros de costumbres valencianas, dados a conocer en París por Ferrándiz. Es frecuente encontrar en la prensa valenciana el descontento producido ante la crítica de ciertos periódicos franceses en los que se confunde los cuadros de Ferrándiz de costumbres valencianas con los tipos goyescos.³⁵

La importancia que en las exposiciones y en el mercado artístico va tomando la pintura costumbrista en-

cuentra su explicación en la consolidación de la burguesía que hace su aparición en el mercado artístico. A este denostado mercantilismo se acusa la preponderancia que la pintura de género toma frente a la pintura de historia. La ascensión de esta nueva clase burguesa acaba con el que desde la década de los cincuenta venía siendo el principal adquisidor de obras de arte: el Estado. En los últimos años de la década de los sesenta se consolida en el ámbito europeo un tipo determinado de mercado, el americano. Estados Unidos comienza a consolidarse como mercado internacional, y hace en estos momentos su entrada en el mercado artístico europeo. Sin embargo, los críticos europeos de la época acusan la falta de gusto artístico de un país donde las "colecciones están todavía incompletas, y donde el gusto del público empieza a depurarse". Esto tuvo como consecuencia que en la Exposición de Bellas Artes de 1868 hicieran aparición un elevado número de cuadros "de pacotilla hechos expresamente para la exportación", pues los "yankees compran y pagan con buena moneda estas diferentes clases de género".³⁶ La crítica española verá en este mercantilismo de la pintura, y del arte en general, una de las causas de la decadencia del arte, más dedicada a tratar asuntos banales, priorizando la obra de arte que moraliza, que enseña, que transmite un mensaje, al mismo tiempo que se defienden los principios formales académicos frente a la pincelada suelta y la falta de dibujo.

³³ Cf. "Ferrándiz, pintor valenciano", *op. cit.*

³⁴ Gracia, C., *El tribunal de las Aguas. Ferrándiz ante la Modernidad*. Valencia, IVEI, 1986.

³⁵ En *L'Europe de l'artiste* se insertó la crítica favorable a *Las grupas* de Ferrándiz, que el revistero francés titula *La salida de la alcaldía, la fiesta de Valencia*. En esta crítica se observan varios errores: "Se vé en este lienzo mucho movimiento; los actores gritan, berrean, se agitan y el chicuelo que sacan de entre los piés del caballo y la linda muchacha que se encarama para sentarse en la grupa de aquel caballo blanco que refrenan con dificultad, ...; todo ello está pintado con mucho ingenio y con un color delicioso. Se vé el orgullo en las funciones del mozo que ayuda a subir con dificultad a la manola (Ya apareció aquello), sobre el caballo que él monta; y allá, en el fondo observad aquellas dos pobres muchachas que no han podido encontrar caballeros. Ambas se retiran tristemente sin atreverse á volver la cabeza (Creemos que el cuadro del Sr. Ferrandis no tenía tales carneros, es decir, tales muchachas afligidas por la falta de caballeros) (...)". Cf. "Las grupas", *Diario Mercantil*, 2 junio 1866, nº 5776, p. 1.

³⁶ Cf. "La Esposición de Bellas Artes en Paris", *Las Provincias*, 19 mayo 1868, nº 785, p. 1. Entre la pintura de género dedicada ex profeso a la venta en el mercado estadounidense, destaca un tipo de pintura especializada. En Bélgica consiste en un interior flamenco, cerca de una ventana y en el que aparece una mujer bordando o realizando otras tareas, en Alemania son escenas de las escuelas primarias, donde los personajes son un anciano maestro y varios chicos gorditos en actitud cómica, en Inglaterra se da la caza del ciervo, o accidentes de la vida marítima, y en Francia suelen caracterizarse por escenas de alcohola.