

CENTENARIO DEL PINTOR FERNANDO CABRERA CANTO

SINFONIA CABRERISTA

I. ADAGIO LAMENTOSO.-II. ALLEGRO VIVACE CON BRIO

SÍNTESIS DE LA VIDA DEL ARTISTA

Quando cojas el pincel
no des una pincelada
sin antes poner en él,
con los colores, el alma.

Así, tan elocuentemente, con versos sencillos, pero sustanciosos a la vez, de carácter aforístico, encabezaba Julio Puig, un poeta y periodista alcoyano de talla y enjundia, amigo personal del pintor, un precioso álbum que tenía éste en su estudio y que sus amigos y admiradores, sus contertulios, discípulos y deudos iban, progresivamente, enriqueciendo con sus personales inscripciones. El consejo que le diera el director de *El Heraldo* lo había de seguir a pies juntillas, con creces, el artista. El pintor que aquí, condensadamente, queremos evocar en la fecha en que se conmemora el primer centenario de su natalicio.

Cabrera, un músico en el fondo —lo hemos de decir después—, un hombre que hubiera cambiado gustoso sus recompensas nacionales y extranjeras por ser, simplemente, un mediano pianista, escribió, no cabe duda, «su» música. Una sinfonía, como la más famosa de Schumann, encerrada en dos tiempos. Esta es, a nuestro modo de ver, su vida, y ésta también, su obra.

Fernando Cabrera Cantó nace en Alcoy —calle del Mercado— un 8 de noviembre del año de gracia de 1866, hijo de un librero e impresor que, ya en los primeros años, inicia al niño en las artes y las letras, de las que él es fidelísimo devoto. Mal estudiante y enamorado del dibujo se muestra el pequeño Cabrera. El padre lo advierte, pero la economía familiar no es, con todo, holgada y desenvuelta. Fernando sigue emborronando papeles, trazando dibujos, bocetando, haciendo tanteos al lápiz y carbón. La ayuda y desinteresado mecenazgo de un industrial local —que con el tiempo se convertirá en suegro del pintor— hace que el mozalbete, a sus quince años, se traslade a Valencia e ingrese en la Escuela Superior de Bellas Artes. Y en la ciudad del Turia, patria y hogar de grandes pintores, cursa Fernando Cabrera sus primeros estudios. Dos años, en los que permanece matriculado en las disciplinas de colorido, figura, adorno, acuarela y paisaje.

Sus profesores, entre otros, lo son Salustiano Asenjo, a la sazón director de la Escuela, que explica Historia del arte; Ricardo Franch Mira, que da Dibujo del antiguo; José Fernández Olmos, al frente del Colorido y la composición; Gonzalo Salvá Simbor, en la cátedra de

Perspectiva y Dibujo del natural; Eduardo Solor y Llopis —alcoyano de cuna y, por ello, protector del presunto artista—, encargado de enseñar a dibujar la figura. Sus condiscípulos, entre los cursos primeros y superiores, son Antonio Cortina, Pepe Brel, Carlos Giner, Julio Cebrián, Salvador Abril, Joaquín Agrasot, Enrique Simonet, Joaquín Sorolla...

En Valencia, empero, no cursará el alcoyano todos los estudios. Regresará en 1883, al concluir el año académico, a Alcoy, donde, de vuelta de Roma, se ha establecido para dar clases de pintura Lorenzo Casanova Ruiz, tío del novelista Gabriel Miró. Y de Alcoy, después de una breve estancia en Alicante —donde el propio Casanova se afincó a perpetuidad y funda su Academia de Bellas Artes—, Cabrera Cantó, ayudado por don Agustín Gisbert —su primer protector— y por la propia Diputación Provincial, se traslada a San Fernando, de Madrid, con el fin de coronar sus estudios artísticos bajo la tutela muy especial de Casto Plasencia.

En Madrid, y en 1890, obtendrá Cabrera el primer galardón de su carrera. Ello se traducirá en el salvoconducto para marchar a Italia, pensionado por la Diputación alicantina. Florencia, Venecia, Nápoles, Roma, han de influir en el ánimo y la sensibilidad del pintor. Regresado a España, se queda en su tierra nativa. Contrae matrimonio, comienza a dar clases, a organizar su propia escuela, a colaborar en las tareas culturales y artísticas de su pueblo, a labrarse un nombre y una personalidad perfectamente definida. La ansiada primera medalla nacional la cobra en 1906 con su celebrado *Al abismo*, y después de una larga serie de obras de variada índole —técnicas y temáticas siempre nuevas— Cabrera Cantó corona una vida pródiga y constructiva, muy alcoyana sobre todo. Su hoja de servicios, su historial artístico y humano queda ahí, para ejemplo y guía de las generaciones que le siguen. El día primero del año de 1937 muere este patricio alcoyano en su casa-estudio de la calle de San Nicolás —por entonces llamada de Fermín Galán—. El hijo preclaro de la provincia, adoptivo de Alicante y predilecto de Alcoy, correspondiente de la Real de San Carlos en la ciudad del Serpis, socio del Círculo de Bellas Artes de Valencia, galardonado en Madrid, Murcia, Zaragoza, París, San Francisco y San Diego de California, es sepultado en el panteón por él mismo diseñado y construido. En su estudio —santuario a las artes y la belleza—, sobre el caballete, ha quedado un pequeño óleo. Frescas aún sus tintas, brillantes los amarillos, con molla y perfume los verdes:

la *Entrada a mi estudio* es lo último que han producido sus pinceles. El periódico que por tales fechas se publica en Alcoy anuncia así a sus lectores el óbito del maestro: «Un gran artista ha muerto. Hoy que por todas partes retumba el cañón, que sólo se oye el trepidar mortífero de pajarracos sembradores de muerte y destrucción..., ha dejado de existir calladamente, con silencio de frío, que duele, un excelso artista... Un artista cuyo nombre quedará grabado en nuestra historia, como antes lo quedaron Casanova, Gisbert, Laporta, Sala...»

Otro poeta alcoyano, amigo suyo, colaborador con el caricaturista barcelonés Román Bonet —conocido popularmente por *Bon*—, le ha retratado a primeros de siglo con su peculiar gracia y socarrón decir. Sus versos, burlones y certeros, nos lo pintan tal y como Cabrera era, tal y como el propio pintor se consideraba al retratarse a sí mismo casi al final de su vida. Díjole Abad:

Una frente despejada,
bondadosa la mirada
y la nariz algo roma
sobre una boca entornada,
donde la risa, ya asoma,
ya se desborda sincera...
¿Quién será? Pues es...

No hace falta que le nombre:
cabeza de todo un hombre,
con un corazón de niño,
que le han dado alto renombre
y ganado hondo cariño;
quiera la envidia o no quiera...
ital es, señores, Cabrera!

EL PINTOR Y EL AMBIENTE

Fernando Cabrera Cantó no es —como ningún hombre, cualquiera que sea su profesión o actividad— un caso aislado y solitario. Cabrera surge en una determinada época en la que se respira un ambiente concreto, existe un clima intelectual definido y se vive de una manera particular y propia. Su vida —1866-1937— se ve encuadrada por dos hechos político-sociales muy significativos. Nace vísperas de la «septembrina» —la caída de Isabel II, la reina que tanto impulso dió a las bellas artes patrias— y fallece a los pocos meses de haber estallado en España la guerra civil. Son, pues, setenta años decisivos. Los treinta últimos del siglo XIX tienen una significación histórica fundamental y guardan y entrañan un interés científico, cultural y artístico de primera magnitud. El postrer tercio de este siglo ido tiene un carácter eminentemente social. Lo social no es una frase hecha ni una entelequia hueca. Lo social cobra importancia capital e informa la vida toda del país. Políticamente, de una monarquía meteórica, fugaz, a la que no se la dio tiempo para nada —Amadeo I—, se pasa a un sistema republicano que, en definitiva, nada aporta al acervo nacional. Luego se reinstaura la monarquía constitucional.

Al comenzar el segundo decenio de la actual centuria un hecho sin precedentes —la gran guerra, la del

«catorce»— va a tener resonancias e influencias de alcance ecuménico, con secuelas de todo tipo que se dejarán sentir hasta nuestros propios días. Este hecho, unido a la gran crisis económica del año veintinueve, que ha de marcar un impacto notorio, son los hechos más salientes y universales. España había perdido el último reducto del glorioso imperio colonial, enfrentándose con la omnívota potencia que desde estos años tanto decidiría en el concierto de los pueblos. España ha luchado también en Marruecos. Alfonso XIII será la testa coronada hasta comenzar los años treinta —1931, concretamente—. La salida del rey, la segunda república y la guerra intestina de los españoles serán las últimas convulsiones que Cabrera Cantó conocerá.

En el campo artístico —el que más nos interesa en la presente ocasión— hay que considerar que el pintor alcoyano nace cuando Monet y Manet, Degas y Renoir introducen y propalan unas nuevas teorías y «maneras» de interpretar y sugerir mundos: el impresionismo. Tras ellos, contemporáneos, pero reaccionarios en cierta forma, los nombres de Van Gogh, Cézanne y Gauguin, entre los más destacados. Algo después viene Picasso con sus balbuceos —sabios balbuceos— y sus diferentes técnicas que le llevan a desembocar ante el geometrismo pictórico tan suyo.

El paisaje, el retrato, el cuadro de «género» se afianzan. Una época «lacrimógena» sustituye al cuadro llamado de «historia» que durante años ha capitaneado la pintura nacional. Un realismo y naturalismo que encabezan Sorolla, Regoyos, Zuloaga, Echevarría, Meifrén y otros muchos acabará por enterrar la pintura de «asunto». Después, y fluctuando ya entre estos pintores, todos los «ismos» habidos y por haber hasta llegar a la abstracción más pura, unas veces, y más retorcida y falseada, en otros casos.

Blasco Ibáñez será contemporáneo de Cabrera. Unamuno, Rubén Darío, Jacinto Benavente, Valle Inclán —todos ellos, casi de la misma «quinta»—, Juan Ramón... vendrán a sustituir a los postrománticos, a la novela por entregas y al verso de Campoamor, y serán, entre otros muchos, los adalides de las letras hispánicas de la época. Pero nos interesa fijar sobremanera los artistas que corren paridad cronológica —de obra y técnica— con el maestro alcoyano, dejando al margen —moviéndonos en un margen, sería mejor decir— unos diez años antes de su nacimiento y otros diez después de esta circunstancia, y así, de una forma más gráfica, dejar constancia —con esos veinte años como límite— de lo que podría llamarse cuerda generacional artística del pintor Cabrera.

En este sentido hay que apuntar los nombres de José Benlliure y Gil, Regoyos Valdés, Gonzalo Bilbao, Cecilio Pla Gallardo, José Moreno Carbonero, Juan Limón, Santiago Rusiñol, Joaquín Sorolla, Mariano Barbsán, Luis Menéndez Pidal, Ramón Casas, Marcelino Santamaría —estos dos nacen, precisamente, en 1866—, Rodríguez Acosta, Carlos Lezcano, Ramón Stolz, Ignacio Zuloaga, Eduardo Chicharro, José Mongrell, José María Sert, Alvarez de Sotomayor, Manuel Benedito,

todos ellos pintores. Agustín Querol, Mariano Benlliure, José Llimona, Aniceto Marinas, Miguel Angel Trilles y Miguel Blay —los tres últimos, también nacidos en 1866—, en el campo de la escultura.

Fernando Cabrera, pues, estuvo entre ellos, contemporáneo de ellos; coincidió repetidas veces en con-



«Al abismo», primera medalla en la Exposición Nacional de 1906. (Colección Ayuntamiento de Alcoy.)

curso, exposiciones, certámenes públicos, luchando, quizá, por la primera medalla en alguna ocasión, siendo juzgado por alguno de ellos en otras fechas, o siendo él el juez de cuantos aspiraban al galardón. Este, en definitiva, su mundo. El mundo político, literario y pictórico de Fernando Cabrera Cantó, y estos que hemos estado viendo, los personajes que en él se mueven y hacen historia.

I. ADAGIO LAMENTOSO

Algunas veces, y en distintos lugares, se ha dicho que Cabrera Cantó es, por antonomasia, el pintor alcoyano

del tema «social». Sus cuadros primeros, los que cimentaron y labraron su fama, con los que consiguió los primeros triunfos, se encuadran perfectamente dentro de este común denominador, de este módulo, pintura que se integra además dentro del general esquema de la pintura que ampliamente se intitulaba de «asunto».

La pintura de «historia» que se oficializa a partir de 1856, fecha en que se inaugura la primera exposición nacional, y que ha de encontrar sus máximos pontífices en Casado del Alisal, Antonio Gisbert, Pradilla y Rosales, está vigente desde entonces hasta —poco más o menos— 1895. El propio Cabrera —en colaboración con Francisco Gisbert Carbonell, amigo suyo y, después, cuñado— hará su cuadro histórico. Pero en arribando a estas fechas, años finales del XIX, el interés que antaño despertaba ha decrecido sensiblemente. Ha tenido que convivir al propio tiempo con la llamada de «género» y, sobre todo, con la que día a día ha ido ganando mayores bazas y más ruidosos éxitos: la denominada pintura «naturalista», «social» y de «denuncia».

Forzosamente —la dinámica de los tiempos lo hacía suponer— tenía que ser así. Inevitablemente llegó el momento en que recordar insistentemente —casi con escurpulosismo y erudición arqueológica— el pasado produjo hastío. Ese culto a los héroes, los reyes y príncipes más o menos justos y de grata memoria, crueles y pintorescos otras veces, llega a fatigar. La pintura de «historia» —y con ella la que se encarga de interpretar páginas gloriosas de la novelística universal— no es sino, en extremo, una forma de evasión. La realidad tiene que imponerse al fin, y el mundo latente es —o llega a ser— más sugestivo que lo que se evoca a través de la lectura histórica o legendaria, o a través del estudio. Las escenas de la vida cotidiana, a más de constituir un inagotable manantial de inspiración, no obligan al estudio histórico, arqueologista, de gabinete y meditación. Las escenas del trabajo diario, el hogar, la calle o plaza públicas; los buhoneros, las vendedoras de hortalizas, los huelguistas, los borrachos, los rapaces, las prostitutas, los cocheros..., son modelos vivos que están conviviendo con el pintor; no hay que recurrir, pues, a los viejos libros para buscar la motivación.

Si en un tiempo el pintor prescinde en la ejecución y composición de sus cuadros de las pasiones del hombre, de la problemática que su tiempo tiene planteada, no así ocurre hacia 1880, precisamente cuando la filosofía moderna llega a exigirle al artista obras inspiradas en los sentimientos de la ciudad en que vive y actúa. «Forzosamente ha de reinar el hombre en la pintura como reina en la literatura, en la filosofía y en la ciencia —observa Fernández Flórez en un comentario que hace al enjuiciar la exposición nacional de 1884—. El hombre, su historia, sus pasiones, sus recuerdos, sus esperanzas: éste debe ser el estudio de los artistas.» (1).

«Es preciso —dice Octavio Picón algo antes, en

(1) ISIDRO FERNÁNDEZ FLÓREZ (Fernanflor), *Exposición de Bellas Artes*, en «La Ilustración Española y Americana», Madrid, 8 julio 1884.

1880— que los pintores se convenzan de que hay algo más interesante en Francia que Juana de Arco, y para España, algo más nuevo que los eternos Reyes Católicos. La vida moderna tiene como más grande que todo lo que toma origen en la tradición, lo que brota de los dolores y las pasiones humanas, en sus desfallecimientos y en sus esperanzas; la lágrima vertida hoy en una injusticia social tiene más importancia que todos los reyes godos, y por encima de todas las grandezas de la tradición están las amarguras del presente. Siempre, en todo tiempo, el arte ha sido la expresión del medio social en que se ha producido; el arte contemporáneo debe, pues, inspirarse en lo que hoy se ve, de lo que hoy se siente, de lo que hoy se sufre.» (2). El ilustre crítico ponía, con estos asertos, el dedo sobre la llaga. Propalaba unas temáticas que se iban robusteciendo paulatinamente y entonaba un responso por la pintura histórica.

El momento era más que oportuno para afianzar el tema. La literatura naturalista de un Pereda, de una Böhl de Faber, de un Joaquín Dicenta, Angel Guimerá, Blasco Ibáñez o Pérez Galdós son fiel testimonio de la época, como lo va a ser, seguidamente, la pintura misma. Otra pluma bien templada, la del propio autor de los *Episodios Nacionales*, toma partido en esta opinión: «Tengo para mí que la llamada pintura de "historia" es un género artificialmente creado por las Academias, un arte puramente convencional, sin base natural y, por lo tanto, llamado a perder su prestigio cuando desaparecan las causas pedantescas que le han dado vido.» «Así como toda la naturaleza es bella —se dirige a todos los artistas de sus días cuando escribe esto—, todas las épocas de la vida son igualmente pintorescas, y la nuestra, con su paño negro, sus lacras grises y pardas, no lo es menos que las anteriores. Pintad —dice— la época presente, la que veis, lo que os rodea, lo que sentís.» (3). Lástima, cabría añadir, que a poco de ello se cayera en el mismo defecto —quizá más acusado todavía—: la teatralidad, el falseamiento del motivo, la ambientación folletinesca, buscada ex profeso para hacer brotar los sentimientos de lástima y compasión; situaciones, desde luego, rebuscadas y forzadas.

Pero el caso es que España se incorpora al movimiento naturalista, «socializante», de la pintura europea, con algunos años de retraso con respecto a las fechas en que en Francia —por citar el ejemplo más cercano— inaugura la temática o moda con las firmas de Courbet, Millet y Daumier, técnicamente, cabe decirlo también, diferentes.

Existe, desde luego, un notorio cambio de mentalidad, de estructuras y aconteceres que están sucediéndose en el último decenio del XIX. Los acontecimientos histórico-sociales y social-económicos, que cobran un relieve y una importancia capitales. Con el triunfo de la segun-

da revolución industrial pasan a ocupar un primer plano los conceptos —que ya no son extraños— de proletariado, huelga, trabajo, fábrica, obrerismo, desigualdad social, prostitución, trata de blancas, ebriedad, lucha de clases, jornada de ocho horas, tisis...

La historia de España, como la historia de los demás pueblos europeos, marcha bajo el signo «socializante».



El pintor y sus discípulos ante «Mors in vita» en su primera versión, año 1898.

Bástenos recordar algunas circunstancias que consideramos de todo punto interesantes: la desamortización mendizabalina de 1836-37; la fundación en Barcelona, el año 1840, de la primera asociación obrera; la aparición de *La cuestión social*, de Flórez Estrada; la publicación del *Manifiesto comunista*, de Marx y Engels; la segunda desamortización, la de Pascual Madoz, en 1855; la creación del primer Círculo de Obreros; la fundación de la Primera Internacional de Trabajadores; la organización, en 1880, de los partidos anarquistas españoles; las huelgas obreras generales del primero de mayo de 1890, etcétera.

Es, pues, una nueva etapa histórica la que se vive,

(2) JACINTO OCTAVIO PICÓN, «La Ilustración Española y Americana», Madrid, 1880, p. 295.

(3) BENITO PÉREZ GALDÓS, *Obras Inéditas*, vol. II, Madrid, 1923.

que imprime carácter, que ahonda e influye. La pintura tiene, a la postre —y no porque lo propugnen los intelectuales del momento, sino por inercia natural—, que ocuparse de todos estos hechos y otros marginales, creados por la imaginación o la literatura coetáneas. Aparecen, en resumen, todas las facetas del mundo del trabajo,



«El pan nuestro de cada día»

ya sea labor de fábrica, de taller, del campo o el mar. Cutanda, Barbasán, Rosales, Viniestra, Jiménez Aranda, Martínez Cubells, Pinazo, Sorolla, Ramón Casas..., todos los grandes de esta hora se ocupan de ello. Tema, por otra parte, que ya en tiempos de Isabel II se ha anunciado —o denunciado— con el propio Jiménez Aranda y Eduardo Zamacois, y se ha continuado —de forma esporádica— con Plácido Francés y Eduardo Pallarés, por citar dos nombres entre los muchos que podrían servirnos como ejemplo gráfico.

Fernando Cabrera Cantó da con su pintura en plena diana. Ella se convierte en testimonio de la época. No

escapa a la corriente general o al gusto de la mayoría, como no ha escapado Joaquín Sorolla —*¡Aún dicen que el pescado es caro!*, *Otra Margarita*, *Triste herencia...*—, quien antes también ha realizado sus «pinitos» en el cuadro de «historia». Y ahí tenemos, inaugurando toda una serie de la cual solamente nos centraremos en tres o cuatro obras, su *¡Huérfanos!*, que le vale una segunda medalla en el certamen nacional de 1890.

Pero el caso de Cabrera es muy particular: «más que pintura social —y lo ha denunciado Adrián Miró (4)—, los cuadros de Cabrera que entran en esta temática se manifiestan en un sombrío y folletinesco sentido mortuario, en un patetismo fúnebre». Cabrera, en este sentido, titular su pintura «pintura de los infortunios», a cuyo rótulo podría añadirse la coletilla de «sociales».

La exposición nacional de 1890 se instala en el matritense palacio de Artes e Industrias. La reina María Cristina, su familia y las autoridades, tanto del Gobierno como de la ciudad, acuden al acto de la inauguración, hecho que ocurre el 5 de mayo. Se han colgado en tal ocasión 1.051 cuadros entre pinturas, dibujos, grabados y litografías. Al proclamarse el fallo del jurado se le comunica al pintor alcoyano que ha obtenido una medalla de segunda clase. Las primeras recompensas han sido para Luis Álvarez, por su *Silla de Felipe II en El Escorial* —aún cuadro de «historia»—, y José Jiménez Aranda. Las de segunda clase —de plata— son para Joaquín Sorolla y Santiago Rusiñol, además de Cabrera Cantó.

La exhibición-concurso de este año tiene ya una plena caracterización «social». El cuadro de Jiménez Aranda se titula *Una desgracia*, y narra —con la empastación peculiar del pintor andaluz— la caída, desde un andamio, de un peón de albañilería; *Los políticos* es otro óleo del mismo autor en la propia sala. Francisco Maura es premiado por *Sin labor*, testimonio irrefutable de esa inhumana ley que se encerraba en la fuerza de la oferta y la demanda. Plácido Francés denuncia la desigualdad social en *Contrastes*, contraste y paradoja entre un obrero pobre, harapiento, y un calavera, un señorito, borracho y seductor. Y Cabrera Cantó —que aún no ha cumplido los veinticuatro años— se presenta por primera vez al certamen español con *¡Huérfanos!* (5).

Antes de llegar a la realización definitiva del cuadro ya ha insistido el pintor con anterioridad. El boceto inicial se custodia en el Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia, en esa pequeña tablita conocida por *Desolación*. El cuadro definitivo —2'17 de alto por 3'15 de ancho—, que pasará al Museo de Barcelona, es ampliamente comentado por los críticos Federico Balart y Augusto Comas. De este último tomamos los juicios que

(4) ADRIÁN MIRÓ, *Glosario de arte y artistas alcoyanos* (XV), en «Ciudad», Alcoy, 12 abril 1966.

(5) Resulta curioso contrastar este cuadro de Cabrera con el titulado *¡Solos!*, del pintor alicantino Heliodoro Guillem Pedemonti, dos años mayor que Cabrera y discípulo también de Casto Plasencia, autor, además —insólita coincidencia—, del lienzo titulado *El naufrago*, expuesto en 1890.

aquí se transcriben: «La obra de Cabrera —dice el citado escritor— no sólo es el lienzo más hermoso del certamen, sino uno de los más notables de cuantos han producido nuestros pintores de algunos años a esta parte.» (6). Realmente, y lo señala también Adrián Miró en el trabajo ya citado, no se puede decir más ni mejor de un pintor que por primera vez asoma a un concurso de alcance nacional y que, hasta este mismo momento, nadie —más que su maestro y sus condiscípulos— co-



«Naranjas y sol», bodegón de primeros de siglo

noce. «El cuadro —continúa subrayando Comas— no es la obra de un principiante, sino de un artista que sabe llegar al fondo de las cosas para mostrarlas con toda la sencillez de un experto maestro y toda la verdad de todo un observador.»

El asunto del cuadro —pese a las laudatorias del crítico— es más melodramático que nada: una habitación lúgubre —que denuncia, eso sí, los sabios recursos perspectivos del pintor, su forma de tratar las figuras, de ambientarlas—, a media luz —claroscuro que domina el alcoyano—, con una joven pegada a las patas de una vieja cama de hierro con las sábanas caídas, aún calientes, de las que se arrancó el cuerpo de la madre recién muerta; el esposo, abrazado al último vástago que le diera la difunta; la otra hija, de espaldas al espectador, enjugándose las lágrimas; el crucifijo, iluminado sobre la

(6) AUGUSTO COMAS BLANCO, *La exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890.

pared de la añosa cómoda... Una escena perfecta —folletinesca y provocada—, tratada con la técnica y buen hacer del artista: un dibujo impar y un estudio de los personajes perfecto.

¡Náufrago! es otra tela semejante. Una cabaña de la playa. Aperos de trabajo, redes, hierros, una chalupa desvencijada, trozos de lona. Se abre la puerta del fondo; un pescador descamisado, descalzo, trae, ayudado por otros compañeros, el cuerpo exánime de una víctima del mar...; la viuda llora mientras su niño duerme.

El tema —insistimos— sigue tomando cuerpo en toda esta última década decimonónica. Joaquín Sorolla gana medalla de primera clase en 1892 con *Otra Margarita*. Y Vicente Cutanda consigue igual honor por su *Huelga de obreros en Vizcaya* el año en que Cabrera Cantó recibe otra segunda recompensa por su *¡Tierra!*, cuadro que sigue en la misma línea del lienzo de dos años antes, no saliéndose «de la trayectoria de los asuntos lúgubres», como señala Bernardino de Pantorba. «Otra tela grande —dos metros y medio de alto por casi cuatro de ancho—, que no señala respecto a la anterior ningún progreso técnico, ningún adelanto desde el punto de vista de la composición...» (7), circunstancias éstas que le echa en cara el propio Comas Blanco en ciertas y embozadas censuras.

Una cuarta tela de idéntico ambiente se produce a finales de siglo, cuando el pintor ya ha regresado de Italia —pensión que ha obtenido, en parte, gracias al éxito de *¡Huérfanos!*—, y se ha establecido en Alcoy, en donde forma una escuela y tiene a su cargo un nutrido alumnado. Es este óleo el titulado *Mors in vita*, obra que realiza en 1899, precisamente en el depósito de cadáveres del hospital civil de su ciudad. Conviene puntualizar que hubo un primer intento y que, a la vista del mismo, el pintor cambió o varió la expresión y el dibujo de algunos elementos del mismo. Ante él, en este primer cuadro, se retrató el maestro con un grupo de discípulos.

Mors in vita es un óleo de tres metros de ancho por dos y medio de alto. En él se advierte una considerable evolución, aun dentro de la línea general temática. «El tema —señala Pantorba, precisamente— se nos transmi-

(7) BERNARDINO DE PANTORBA, *El pintor Cabrera Cantó*, Madrid, Ed. Gran Capitán, 1945, p. 42.

te con elocuencia sencilla, nada teatral ni gesticulante.» En primer término, sobre una fría y grisácea mesa de piedra, el cadáver lacio y acartonado de una adolescente cuyo rostro, vuelto, no vemos —lo que sí ocurría en la primera versión del lienzo—, cubierta de vientre a pies por una especie de sábana, y dejando al descubierto el



«Labrador valenciano»

pecho joven truncado por la muerte. En una segunda mesa, otro cadáver, tapado todo, dispuesto —por dos enfermeros o empleados del servicio, que cumplen maquinalmente, estoicamente, su cometido— a su traslado a la sepultura. Como fondo —y aquí se descubre Cabrera a sí mismo—, como sugestivo contraste, un amplio ventanal detrás del cual florece exuberante, radiante, diáfano, el bosque de almendros. «Vibración de flores blancas —triumfo de la vida— junto a la pobre carne joven que la muerte ha hecho suya.»

Cuadro, *Mors in vita*, que significa mucho en el quehacer evolutivo del pintor. De asunto truculento si se

quiere, pero resuelto con atinado toque de pintor luminista. Ambientado en un interior, sí, pero un interior al que la luz le entra a raudales —recordemos ya un asomo de luz en *¡Huérfanos!*— y palpita vibrátil entonando los colores vivos que predominan en la obra: blancos, verdes, azulados, grises; claros y sombras. La luz mediterránea que conoce de su Alcoy nativo, que ha canalizado a través de las lecciones recibidas de los catedráticos de San Carlos. Y con la luz y una riqueza cromática notoria, la atmósfera, el aire, la intencionalidad perspectiva en todos los sentidos y dimensiones.

El cuadro lo presenta Fernando Cabrera en la exposición nacional que se celebra en mayo de 1899, y por él es condecorado el artista con otra segunda recompensa. En este mismo certamen Sorolla exhibe *Cosiendo la vela* y *Comiendo en la barca* —toda una nueva teoría pictórica, anticipo evidente de la gran producción marinista del ilustre valenciano—. El cuadro del alcoyano gana además medalla de bronce en la Universal parisiense de 1900. Y es lógico pensar que los franceses premian el color y el dibujo del alcoyano más que nada. París está de vuelta. Piénsese, claro está, en todos los «ismos» que derivan del postimpresionismo, comenzando por la geometrización de Cézanne y el cubismo de Picasso, y acabando por las novísimas teorías futuristas que presuponen la abstracción.

Pero no termina la pintura «socializante» cabrerista con *Mors in vita*. Al certamen nacional de 1901 presentará dos cuadros totalmente diferentes, tanto en técnica y ejecución como en tema: *¡Necesita usted modelo?* y *¡Eterna víctima!* El título de este segundo lienzo viene a explicarnos, *a priori*, su contenido. Casi lo mismo —aunque con visibles variantes— que pintó el alcoyano en *¡Huérfanos!* Aquí es el obrero borracho y jugador —falta de educación social y moral— que calza «espardeñas» de puntera y talón, y que deja sumidos en el dolor a la esposa e hijos, sin pan y sin protección, al ser expulsado de la fábrica en la que, por otra parte, estaba injustamente considerado. En esta exhibición pictórica el jurado vota solamente dos primeras medallas efectivas, las que recaen en Gonzalo Bilbao y José María López Mezquita; en este último, concretamente, por su cuadro *Los presos*, conducción de un grupo de reclusos a la cárcel mientras sus propias mujeres quedan postergadas en la más completa desgracia. *El comité rojo*, de Luis Graner, e *Inclusero*, de Rafael de la Torre, son cuadros de este mismo certamen. A Cabrera Cantó se le otorga «consideración y honor de primera medalla».

Al *abismo*, la ansiada medalla de oro nacional del pintor de Alcoy, ganada en muy justa lid en el certamen de 1906, es un cuadro clave en la producción cabrerista. Puerta, nexo, límite. Puerta a una nueva concepción artística; nexo entre esta pintura que narra infortunios y desventuras y la lumínica y soleada que viene a continuación; límite de este hacer suyo que abarca buena parte de su producción total. A partir de ahora Cabrera dejará las «truculencias» y se enamorará por completo del paisaje, el bodegón, el desnudo —características que lleva implícitas ya—. Al *abismo*, con el tor-



«El santo del abuelo», medalla de oro -1918- en la Internacional de Bellas Artes de San Francisco de California
(Gentileza de Gráficas Aitana, S. A., Alcoy)

bellino dantesco y miguelangelino que suponen los escorzamientos y estudios anatómicos del primer término; la insinuación paisajística que en el cuadro se evidencia, y la resolución perspectiva —lejanía y atmósfera— que en él es notoria, es un cuadro, repetimos, que consideramos de todo punto primordial a la hora de calibrar la obra del pintor alcoyano.

II. ALLEGRO VIVACE CON BRÍO

Una vez que abandona el obrador, el estudio en donde —no solamente él, sino todos los pintores— se construyen las grandes escenas dramáticas y laocóntinas, Cabrera descubre —o redescubre— un mundo vibrante y hermoso. *Al abismo* —pintado en pleno campo, en los alrededores alcoyanos— ya significa un importante paso hacia el naturalismo y la mediterránea. *¿Necesita usted modelo?*, que se premiará en Francia, es abierto celaje y malabarismo sorollista. En el campo de la literatura está ocurriendo lo mismo: se abandona el gabinete, el despacho, la mesa de camilla y el quinqué, y el escritor se enfrenta decididamente con el paisaje. Ahí destacan los nombres de Blasco Ibáñez, de Gabriel Miró, de *Azorín*, de todos los que se encuadran en el «98». Todos ante la realidad circundante, inmersos en el mundo y viviendo en ese mundo de realidades.

Resulta curioso observar cómo ese gran pintor nuestro de la segunda mitad de la pasada centuria y primer tercio del actual siglo, que se llamó Joaquín Sorolla Bastida, valenciano insigne que un día lanzóse vehemente y seguro de sí a la conquista de la luz y el color, y en cuyo campo consiguió para él y sus contemporáneos un neopresionismo *sui generis*, distinto a todo lo que por impresionismo hasta entonces era conocido, a su manera y según los dictados de su corazón y los impulsos de su espíritu y la captación de su retina, a la «valenciana», o lo que es lo mismo, a la «española», resulta curioso comprobar, decimos al comienzo, cómo Sorolla, que comenzó también —no iba a ser una excepción— su carrera artística pintando cuadros de «historia», de «asunto», cuadros con «argumento», modalidad que le introduce en una serie de esferas y ambientes necesarios para su propio promocionar, pero que, muy sensatamente, un día llega a arrinconar sin nostalgias ni estridencias y cara al mar, bajo el cielo y la atmósfera, aprehende una naturaleza exultante, una riqueza cromática, una visión



«San Agustín», óleo, en el altar central de la iglesia de los PP. Agustinos. Cuadro desaparecido en la guerra de 1936-39.

distinta..., cómo Sorolla, repetimos, influyó en sus contemporáneos. Esto que ocurre con el autor de *Comiendo en la barca* sucede, de la misma manera —pero quizá con menos nervio y mordiente, más sosegadamente—, en Cabrera Cantó, el pintor alcoyano dos años más joven que el cantor de las playas valencianas. Cabrera ha cobrado los primeros éxitos gracias no al cuadro de «historia» —manía pictórica que ha ido perdiendo enteros a manera que se ha ido acusando la nueva temática que ya hemos analizado—, pero sí merced al cuadro «social» —las más de las veces, retorcidamente macabro y sensible—, como bien se han cuidado de advertir los especialistas—, temática que, si bien se inicia cronológicamente después de aquella —sin que esto presuponga un corte radical o unos inicios perfilados—, cobra vigencia y preeminencia en torno a 1890 y 1891, precisamente coincidiendo con la publicación de la encíclica *Rerum Novarum*, de León X.

Comienzos, por ende, casi paralelos. Sorolla y Cabrera han sido además discípulos en las aulas de Valencia. Han tenido, por lo tanto, los mismos —o casi los mismos— maestros y educadores artísticos.

Evolución pictórica —salvando las debidas distancias— un tanto semejantes, si bien —lo hemos insinuado ya— la del alcoyano se acuse más lenta y menos decidida. Cabrera, como Sorolla, ha de buscar con inusitado interés el sol y la luz de su tierra. Ha de cantar al paisaje valenciano —«su sensibilidad encuentra singular deleitación en la pintura del paisaje», como bien ha dicho el profesor Garín (8)—, los temas que le son familiares, los tipos que conoce, con los que convive, habla, ríe y... llora; modelos que saca del gabinete, del estudio o taller para sumergirlos en un baño completo de esplendores solares. Mejor dicho: modelos que no llega nunca a introducir en el estudio porque los aprehende, los hace suyos, los acaricia, los palpa, los modela, los pinta a pleno sol y a plena luz.

Y aquí, una vez abandonado el melodramatismo imperante —que le ha tirado lo suyo—, dominando, como indudablemente domina, las técnicas del óleo, el pastel, la acuarela; cimentado su oficio con un pormenorizado conocimiento del dibujo; buen anatomista y gran obser-

(8) FELIPE M.^o GARÍN y ORTIZ DE TARANCO, *El pintor Fernando Cabrera Cantó*, en «Levante», Valencia, 7 diciembre 1944.

vador del natural —«dibujante sin tacha, modelador eficazísimo, cabal conocedor de la forma humana y de los recursos perspectivos, empastador discreto y suave...» (9) —, Cabrera se entrega, se da convencido, resuelto a la apertura de su talento y su paleta hacia el paisaje, el tipo popular, las escenas no truculentas ni enfarragadas, sino sencillas, humanísimas, poco literarias si se quiere. Caballete bajo el brazo, fuera del obrador, bajo el sombrero de unas acacias y junto al tenue rumor de las fuentes de la Mariola. Fernando Cabrera Cantó comienza a dar muestras inequívocas de pintor completo.

Ya se ha insinuado como tal en 1889 con su *Concierto improvisado*, ambientado bajo la fronda de unas higueras familiares y mediterráneas; y lo ha vuelto a demostrar en *Junto a la fuente*, firmado el mismo año en Madrid. Su valencianía, o lo que es lo mismo, su impresionismo colorista y luminoso —valencianía aquí es una adjetivación que tomamos como sinónimo de jugosidad, gracia y luz mediterráneas—, toma carta de naturaleza un poco más tarde con su *¿Necesita usted modelo?*, de 1901, cuadro que ha de llevar al Salón de Artistas Franceses de 1902, en París, bajo el título de *Vous faut-il un modèle?*, y que ha de ganar no solamente la recompensa más o menos oficial, sino el aplauso del público y la crítica; premio éste —mención honorífica— «que no pudieron conquistar los más prestigiosos pintores españoles de la época, tales como el propio Sorolla o Gonzalo Bilbao», que rivalizaron en tal ocasión con el alcoyano, como bien describe Adrián Miró en su *Glosario* (10). Un cuadro de espléndida coloración, sobrio en su expresión y alegre en la composición y armonía de figuras; un lienzo, además, de anécdota valenciana, de sabrosa y socarrona chispa, en el que el principal personaje no es el viejo labrador que en él aparece, ni tampoco las tres muchachas que le observan curiosas y sonrientes; cuadro protagonizado en absoluto por el sol que lo inunda todo, se tamiza y desmenuza entre el ramaje para acabar chocando, como una lluvia de resplandores, contra los rostros, los objetos, la tierra.

La insistencia valenciana continúa: ahí está el *Pastor*, de esta misma época, y, a renglón seguido, ese excepcional *Pan nuestro de cada día* que se conserva en la colección del Ayuntamiento de Alicante; lienzo en donde el sol de las serranías alcoyanas —con toda seguridad, de su finca «La Menora», localizada precisamen-

te entre Bañeres y Alcoy—, el verde frondoso de los pinos, el azul de un mediodía estival y el blanco macizo y opaco, con molla, de unas nubes que presagian calor y bochorno, cantan perfecta, gráfica, sencilla y elocuentemente al paisaje y naturaleza nuestra. Un cuadro, *El pan nuestro de cada día*, en el que la anécdota —con ser sabrosa— está anegada por el cromatismo, el aire que aquí se nota, la vibración y el respirar del asnillo que pone en alto sus grandes orejas ante la presencia y la mirada avizora del negro perro. Obra de fina empastación, de suave modelado, de armónica y contrastada luminosidad, de impecable dibujo.

Pero Cabrera, lo hemos dejado dicho, no por dedicarse a una temática posterga del todo otras. Cultiva al propio tiempo el bodegón. Bodegones espléndidos, «clásicos», son los suyos, compuestos a base de naranjas, cebollas, coles, granadas... —*Naranjas y sol*, de 1900—; higos y uvas —*Frutas de otoño*— o a base de hojarasca y flores —*Malvas reales*—, componiendo maravillosas naturalezas muertas o floreros: «naturalezas muertas —ha dicho Prados López— ricas en calidades, gracia y buen gusto» (11). Sus bodegones, su manera de tratar las frutas o las hortalizas denuncian una deleitación y un particular gusto y amor; buen gusto y predilección que se acusa más cuando trata los claveles, macetas de geranios o plantas trepadoras. Y junto a estas pinturas —*Hortalizas*, *Encina*, *Búcaro*, *Vendedora de flores*, *Jardín de mi estudio*—, retratos de corte bellísimos: *El maestro Jordá*, *El músico José Espí*, *Seva Cabrera*, *Autorretrato*, y anatomías y desnudos que se sitúan, dentro del amplísimo epígrafe de la pintura del desnudo femenino,

(11) JOSÉ PRADOS LÓPEZ, *Cabrera Cantó en el Museo de Arte Moderno*, en «Pueblo», Madrid, 28 febrero 1944.



Una de las últimas fotografías del pintor en el verano de 1936

(9) GARÍN, ob. cit.

(10) ADRIÁN MIRÓ, *Glosario* (IX), en «Ciudad», Alcoy, 1 febrero 1966.

a la altura de un Rosales o el propio Sorolla: *A la salida del baño*.

El cuadro más valenciano, por lo que representa y por la manera en que lo concibe y realiza su autor, es, sin lugar a dudas, *El santo del abuelo*. Estamos en 1916. Por estos años ya han ingresado algunas obras suyas en pinacotecas estatales —Madrid, Barcelona— y colecciones privadas de dentro y fuera de España —Santiago de Chile—. *El santo del abuelo* nos sitúa en el interior de una casa valenciana de labranza, un día de fiesta, de regocijo, un día en que —como dice la sentencia popular— «es tira el burro per la finestra». El abuelo, el fundador de la familia, el creador del patrimonio, celebra su onomástica. Deudos, familiares y amigos lo agasajan. Lucen los indumentos típicos, los trajes de gala de la región. Aquí, la gracia de la labradora cuya presancia y feminidad, cuya dulzura y capacidad de sacrificio y trabajo ensalzó el poeta Llorente. Modelo, el de la valenciana, que ya ha posado para el pintor en *Vendedora de flores*, de la Diputación Provincial de Alicante. Alguien muestra al abuelo el benjamín de su estirpe —quizá su biznieto—; el cura del pueblo —tocado de bonetillo antañón— le observa en silencio y con emoción. Todos centran su mirada en el homenajeado. A la izquierda de la simpática escena, en un primer término, sobre una mesa enmantelada, un porrón de vino añejo. En el quicio de la ventana cuelga una jarra de cerámica manisiana; y, pisando unas rosas y algunos claveles que alfombran el suelo —«Valencia, jardín de flores»—, un perdiguero manchado de marrón, que también fija su mirada escrutadora en el abuelo, su viejo amo. La alegría del animalejo se traduce en el movimiento, la agitación de su cola.

Un cuadro escenográfico si se quiere, más anecdótico que naturalista, pero con una nota primordial que le informa y da carácter, que le delata —más que por las sedas de los ropajes de las valencianas— como un auténtico mediterráneo de la mejor factura: su brillantez de tintas, su atmósfera y su profundidad, su trazo ágil, su pincelación desenfadada, resuelta, cimentada. Cuadro que ha de conseguir dos años más tarde, y después de estar expuesto en las Galerías Anderson, de Nueva York, la medalla de oro de la Exposición Universal de San Francisco y San Diego de California.

Impresionismo clásico, del bueno —a lo Velázquez y Goya—, en el colosal *Patio del estudio*, de estas mismas fechas, o en el *Paisaje de la Mariola*, que firma en 1925; en el *Idilio*, de 1934, tratado con modernísima técnica y vitalidad eucrática, «sinfoneando» luz con sombras, simultaneando sol con aire diáfano y transparente; verdor de fronda con la magra de una tierra es-

ponjosa, fértil y pródiga. Un escenario natural y naturalista, sin faramallas ni decorados de fondo, pintado con el caballete situado bajo los árboles, captando directamente y sin intermediarios esas dos figuras humanas apuntadas con pincel suelto y vivaz que, según Bernardino de Pantorba, «tienen sus lejanos antecedentes en aquellas otras de los primeros años del artista, meticolosamente dibujadas...» (12).

Mencionemos, dentro de esta tónica de alegría colorista, de brío y desenfado, su *Sermón soporífero*, del Museo de Bellas Artes de Valencia. Aquí es un pequeño trazo, una pincelada, un ligero punto más que suficiente para sugerir cosas y elementos. Los ornamentos de los retratados tienen vida, son de tela, el color es el propio que en estas prendas existe. Las cabezas de los tres viejos sacerdotes constituyen, tanto en conjunto como por separado, un colosal muestrario de expresionismo (13). Una obra, pues, cabrerista exenta de dramatismos, que introduce a su pintor en el templo de la sinceridad y la elocuencia. Como ha dicho Prados López refiriéndose a su obra: está «empapada de sinceridad, de honradez profesional, de cortesía estética...» (14).

Un pintor, pues, Fernando Cabrera Cantó —y en definitiva—, que, habiéndose codeado en las aulas de la Escuela Superior de Bellas Artes valentina con Cortina, Brel, Pinazo, Abril, Simonet, Sorolla mismo, se llevará a Madrid —al estudio de Casto Plasencia, a la propia Escuela de San Fernando— las vibraciones lumínicas de esta tierra, para luego, con el tiempo, resucitando de un aletargamiento inicial, acrisoladas, rumiadas, reelaboradas, sacarlas a flor de pincel en una serie de lienzos y telas que bien a las claras denuncian —gratísimo testimonio y honrosa acusación— al pintor como a un auténtico artista de la mediterraneidad.

Una sinfonía, esta del maestro alcoyano, en dos tiempos. Un primer movimiento dulcemente melancólico —a veces desgarrador—, un *adagio lamentoso*, poco suntuoso, que desemboca necesariamente, inevitablemente, ante un arco iris de luz y sonoridad conjugadas en un «vivacísimo» colorista y rutilante, el *allegro vivace con brío* que nosotros hemos querido ver.

ADRIAN ESPI VALDES

(12) PANTORBA, ob. cit.

(13) Vid. nuestros trabajos: *Pintores alcoyanos en Valencia*: Eduardo Soler y Llopis y Fernando Cabrera Cantó, en «Ciudad», Alcoy, 31 enero 1961; *Ante el primer centenario del pintor Fernando Cabrera Cantó: sus cuadros del Museo de San Carlos*, en «Levante», Valencia, 29 mayo 1966.

(14) PRADOS LÓPEZ, ob. cit.