

ALREDEDOR DEL VII CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE DANTE ALIGHIERI (1265-1965)

DOS PINTORES ALCOYANOS INSPIRADOS EN LA OBRA DE DANTE

Al Dr. Miguel Dolç, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Valencia, activo miembro de la Sociedad Dante Alighieri.

En dos pintores alcoyanos —que sepamos— tenemos hoy catalogadas sendas obras inspiradas en motivos dantescos, esto es, tomando como tema principal algún pasaje de la obra literaria del glorioso florentino.

No será menester en esta breve excursión por el quehacer pictórico de la gloriosa escuela valenciana decimonónica, tan calurosamente alabada por Pérez Galdós en un interesante artículo aparecido en 1884 en la prensa madrileña, que abordemos la problemática que el arte pictórico del pasado siglo trae consigo implícitamente; problemática que, por otro lado, requiere primordial interés y no pocas ni fáciles respuestas.

Digamos, eso sí, y como piedra angular en la cual podamos apoyar nuestro pie en este caminar por tiempos idos, que el neoclasicismo de David e Ingres en la próxima Francia, trasplantado en la persona de José de Madrazo y sus seguidores y devotos a ultranza, como su propio hijo Federico y Carlos Luis de Ribera, entre otros, tenía que dar en España —soslayando o dejando al margen el mensaje goyesco (1)— una pintura con características y peculiaridades propias, emanada de la Academia, del preceptismo, e intitulada, por ello, «academista».

Efectivamente. Por el año de 1800 —leemos en un capítulo del interesante libro *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855* (2)— «frecuentaban el estudio de David artistas de todos los países de Europa; entre otros, los pintores españoles Aparicio y Madrazo...», y añade más adelante: «Hemos reprochado ya a los pintores de este país —España— la exagerada sumisión con que siguen nuestra escuela francesa, aun en lo que ella tiene de bueno.» Lo que volverá a glosar más recientemente Eduardo Chicharro en el prólogo al libro de Pantorba (3): «De modo que los pintores españoles de aquel tiempo —primer cuarto del XIX— estaban tan ciegos

que, por seguir corrientes francesas decadentes, desdeñaban a Goya, tan cercano a ellos...»

Y del academismo —todo un culto a la línea, al dibujo, al esbozo, al contorno, al refinado acabamiento...— tenían que salir géneros que habían de perdurar durante más de cincuenta años en un formidable y esforzado pugilato, sostenido y mantenido frente a nuevas tendencias y exigencias estéticas, con la única intención y la sola idea de imponerse y perdurar, incluso a contramarcha del reloj europeo del arte; tales géneros, la pintura de «historia», la «novelística», la popularmente llamada de «género», la de tinte «social», realismo o naturalismo lastimero, con resabios románticos, que acabará por desplazar a las primeras formas propiamente «académicas».

No hemos de hablar en esta ocasión de la tan traída y llevada pintura de «historia»; sí, empero, de la que —no sabemos si acertada o equivocadamente— podríamos titular «literaria» o de tema «novelístico».

Virtud o mal común —puede que de una y otra cosa haya—, la pintura de «novela», que corre paridad con la de «historia», es por ello tema que aparece en la mayor parte de los artistas del pincel de hace un siglo, casi con la misma intensidad y prodigalidad. Citemos, por nombrar a alguno de estos artistas, y a manera de ejemplo o punto de referencia, al alcoyano —catedrático que fue de la Escuela de San Carlos— Plácido Francés con su *Cervantes leyendo el Quijote a sus amigos presos en Argamasilla de Alba*; a Francisco Díaz Carreño con su *Francesca de Rimini*, tercera medalla en la Nacional de 1867; a Víctor Manzano y Eduardo Zamacois en sus respectivos cuadros de inspiración cervantina; al propio Gisbert con su *Romeo y Julieta*; a Dióscoro Teófilo de la Puebla, con *Margarita y Mefistófeles*, de inspiración goethiana; el cuadro *Angélica y Medoro*, de Marceliano Santa María; y los lienzos *El Doctor Fausto*, *Las hijas del Cid* y *Don Quijote en la barca*, de los valencianos Francisco Domingo, Ignacio Pinazo y Muñoz Degraín, respectivamente, este último un poco a destiempo, puesto que aparece firmada la obra ya entrado el siglo actual, en 1917.

* * *

Dentro de esta corriente, y como campeón en una de sus modalidades —la pintura de «historia»— se encuentra inmerso Antonio Gisbert Pérez, el ruidoso autor de los decapitados *Comuneros*, cuadro, como no se ignora, del que hicieron bandera política y demagógica liberales convencidos y progresistas desasosegados.

(1) Vide *La España del siglo XIX*, colección de conferencias de CEFERINO ARAUJO —«Goya y su época. Las artes al principiar el siglo XIX»—.

(2) M. DELÉCLUZE, *Les Beaux-Arts dans le deux mondes en 1855*, París, 1856.

(3) BERNARDINO DE PANTORBA, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, 1948.



El pintor Antonio Gisbert Pérez (grabado de la época)

Gisbert, que ha nacido en la inquieta ciudad de Alcoy el año de gracia de 1834 —no 1835, como habitual y equivocadamente se dice—; que a sus veintitantos años —veintiuno concretamente— ha ganado el apetecido pensionado de Roma —donde se encontrará con Rosales, Casado del Alisal, Luis Alvarez, Pellicer, Agrasot, Villegas...— y que en tres ocasiones —casi sucesivas, puesto que en 1862 no presentó obra alguna— ha cobrado medallas de primera clase en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid (1858, 1860 y 1864); que en 1862 representa al Gobierno hispano en Londres, y que algo después, en 1869, forma parte de la legación española que acude a Egipto con ocasión de la apertura del canal de Suez, siendo ya por tales fechas, además, director del Museo del Prado —el primer director que hubo al ser nacionalizada la valiosa colección real (4)—;

(4) Vide nuestro trabajo *Antonio Gisbert, primer director del Museo del Prado*, Alcoy, «Ciudad», 24 de septiembre de 1963.

cuelga en 1871 en los salones de la Exposición Nacional de Bellas Artes, instalada en el palacio de la Fuente Castellana, algunos cuadros que, lejos de apasionar al público como antaño —por su temática más que por su mensaje estilístico—, pasan poco menos que sin pena ni gloria, no mereciendo más que ciertos comentarios y reseñas breves en la prensa de la corte.

También es verdad que Gisbert, por su condición de director de la primera pinacoteca nacional, actúa en tal certamen como vocal del jurado discernidor de premios, junto con Carlos Luis de Ribera, Francisco Sanz, Joaquín Agrasot, Pascual Alegre y otros destacados artistas, y esto es muy posible que le restase posibilidades como simple expositor o mero concursante; resulta lógico pensar incluso que Gisbert exhibiera fuera de concurso. El alcoyano cuelga en las dependencias del certamen cinco lienzos. Tres de ellos son sendos retratos de personajes populares en su momento de la alta sociedad madrileña y española. Son los retratos de la duquesa de la Torre; la viuda del general Prim, duquesa de Prim, y el excelentísimo señor duque de la Torre, amigo personal suyo y ferviente devoto de su paleta. Los otros dos óleos que Gisbert da a conocer en esta exhibición, que ha inaugurado Amadeo I de España, son cuadros inspirados en motivos novelísticos, tema que hoy nos interesa.

Una de estas telas es la titulada *Don Quijote en casa de los duques*, «...uno de los cuadros más seductores que sobre la inmortal novela se han pintado —dice Pantor-



«Paolo è Francesca», por Antonio Gisbert

ba (5)—, no inferior a los muy conocidos de Muñoz Degraín y Moreno Carbonero», basado en aquel pasaje del capítulo XXXII, parte II, que dice: «Llegaron cuatro doncellas, la una con una fuente de plata...»; tema y



El pintor Lorenzo Casanova Ruiz (grabado de la época)

momento preciso que ha de pintar también el valenciano Carlos Giner.

El otro cuadro, inspirado en un pasaje de *La Divina Comedia*, del genial Dante —«el más excelso cantador de la verdad cristiana», según calificativo del pontífice Benedicto XV—, es un óleo, a nuestro entender de ambientación afectada, de luz y color desmayados e incluso de dibujo —y eso que el dibujo constituye indudablemente el fuerte del pintor— poco seguro, de trazo no estable, si bien las dos figuras que aparecen en el lienzo están bien agrupadas y agradablemente dispuestas.

El crítico Manuel Cañete, que a lo largo de seis interesantes artículos aparecidos en la celeberrima *Ilustración Española y Americana* se ocupa con cierta extensión del certamen, lamenta que Gisbert no se atreviese

a pintar el pasaje literario con mayor exactitud, aquella precisa situación que reza: «La bocca mi baccio tutto tremante», es decir, el momento en que el personaje dantesco, Paolo, besa ardiente y apasionadamente a su amada, Francesca, en plenos labios, en un arrebato de desesperado amor.

He aquí las propias palabras del crítico en cuestión y el bello terceto que, bajo el título y número del cuadro, figuró en el catálogo de la exposición que nos ocupa:

«Per piu fiate gli occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci'l viso,
ma solo un punto fu quel che ci viense.»

«...si al señor Gisbert le parecía demasiado expresivo para presentado al público el acto en que consistió el «vencimiento» de ambos amantes —tal la escena que románticamente nos presenta Ingres, el pintor francés defensor, por paradójico que parezca, del clasicismo—, pudo haber elegido otro asunto o no citar el pasaje de Dante que despertó su inspiración y del cual se aparta haciendo que Paolo parezca limitarse a imprimir en la frente de su amada ósculo respetuoso en vez del beso ardiente de la pasión que se desborda y sensualiza...»

Gisbert, efectivamente —de condición más neoclásica que romántica, a pesar de todo lo que se ha dicho en sentido contrario—, se limita en este cuadro a suavizar el apasionamiento de los dos grandes amadores...

* * *

Diez años justos más joven que Gisbert es el también alcoyano Lorenzo Casanova Ruiz, «hombre pequeño y enjuto, de ojos hermosos, que reía melancóicamente; de habla llena de gracia y sabiduría, de cráneo limpio y nobilísimo» al observado decir de Gabriel Miró, el gran novelista alicantino, de total ascendencia alcoyana, sobrino del pintor.

Lorenzo Casanova, que ha andado los primeros pasos pictóricos en la valentina escuela de San Carlos cogido de la mano de Daniel Cortina, salta pronto a Madrid, donde ya le sabemos en 1864, bajo la dirección artística de un academicista de renombre, Federico de Madrazo, hijo del santanderino discípulo de David, teniendo por condiscípulo, entre otros tan conocidos como este mismo, al gran Mariano de Fortuny, cultivando sana amistad con el propio Rosales, que por los años sesenta ha acudido a Roma.

Y a Roma va también Casanova —Roma es la apetecida etapa de superación en todo pintor del XIX— después de obtener en 1873 la correspondiente pensión de la Diputación Provincial de Alicante. Allí, como en los años romanos de Gisbert, Casanova se encuentra con una nutrida representación del arte hispano, pintores de su propia cuerda, de su generación: el citado Eduardo Rosales, José Echenaguria y los valencianos Pinazo Camarlench y José Benlliure.

La labor del alcoyano en la ciudad de los césares se traduce, como en todo pensionado —obligado a ciertas

(5) PANTORBA, p. 95.

disposiciones y requisitos—, en constante trabajo, tanto de observación —conocimiento directo de los genios y grandes maestros— como de acción, no dejando ni un solo momento de pintar.

¿Se inspiraría en Florencia el alcoyano, ciudad que tiene ocasión de visitar durante el período en que vive en Italia, para pintar su *Divina Comedia*, óleo hoy en colección particular de Alcoy? O ¿fue simple producto de sus lecturas diarias —de los clásicos sobre todo— la motivación y realización del cuadro? El escritor Rafael Coloma, que se ha ocupado del artista (6), dice de Casanova que es «un catador empedernido de las buenas letras...; la lectura de las grandes obras de la literatura universal es para el pintor motivo de inspiración para sus sueños de artista».

Nos inclinamos, conociendo la obra pictórica del alcoyano, por esta segunda tesis —que nos atrevemos a hacer extensiva en el caso de Gisbert, aunque muy menos lector que Casanova—. De Casanova conocemos, dentro del género «novelístico», los cuadros: *Sueños de Cervantes*, *Fausto y Mefistófeles* y *Francesca de Rimini* —su primera insistencia sobre el tema del ilustre florentino—, estos dos últimos fechados en la propia Roma.

No tenemos, hoy por hoy, referencia crítica del cuadro *La Divina Comedia* ni del óleo *Francesca de Rimini*, motivo igualmente tratado por Watts, Ingres y Cabanel. Al tratarse en ambos casos de encargos particulares, no presentados a pública exhibición, faltan naturalmente los oportunos comentarios —más o menos objetivos y acertados— e incluso el anecdótico al respecto.

Hablamos, sin embargo, de *La Divina Comedia*. El óleo del enfermizo pintor —así le llama Coloma en su libro citado— no representa otra cosa sino una fantástica visión que el célebre poeta prerrenacentista descubre en el cielo, acompañado por Virgilio, que es quien le presenta el suprahumano momento que Dante observa con cierto recelo, asustado, entresaliendo de entre una nebulosa de luz y tinieblas.

La técnica pictórica empleada por el artista en el cuadro que nos ocupa no constituye otra sino la empleada en su obra de conjunto, tanto la anterior a este lienzo como la posterior al mismo. Hay idealismo en sus tintas, impregnación impresionista —su impresionismo particular, a la española, a lo Velázquez y Goya—, calidad de dibujo que orla con el desenfado de una pincelada suelta, jugosa, armoniosamente trazada, nunca supeditada —como en el caso de Gisbert— a la lección aprendida en el cenáculo madracista.

* * *

Estos son, pues, y en definitiva, los dos cuadros a los que nos hemos querido referir y centrar cuando, en 1965, Europa, Occidente, el mundo entero, conme-

(6) RAFAEL COLOMA, *Lorenzo Casanova, un pintor enfermo*. Alcoy, Inst. Alcoyano de Cultura «Andrés Sempere», 1962.

moran gozosamente el VII centenario del nacimiento del gran poeta —gloria de Florencia— Dante Alighieri, universal personaje que Giotto inmortalizó espléndidamente y que Rafael de Urbino retrató de forma ma-



Escena de «*La Divina Comedia*». Fantástica visión de Casanova Ruiz. (Colección Botella Pascual, Alcoy.)

gistra; personaje éste que llegó a influir poderosamente en esa Capilla Sixtina miguelangelesca, que hoy como ayer sigue asombrando al universo, y, siglos más tarde, al gran romántico Delacroix en su no menos conocida *Barca de Caronte*, tanto inspirada en la obra poética de Dante como en la pictórica del genio de Caprese.

Nuestro homenaje, pues, al amador de Beatriz en esta evocación tan particularista y alcoyana que hemos trazado de su *Divina Comedia*, quizá la obra que con mayores y más propios méritos, con más singular significación, se erige, por sí misma, como símbolo de la literatura cristiana de todos los tiempos.

ADRIAN ESPI VALDES