

## UNA EXPOSICIÓN DE ARTE ROMÁNTICO EN EL IV CENTENARIO VICENTINO

«No encontramos frases bastante expresivas con que describir la expansiva animación, la verdadera e íntima alegría, el fervor religioso, el entusiasmo y el afán con que los pueblos, las corporaciones y todos y cada uno de los habitantes de la capital y de la provincia, sin distinción de jerarquías, edades ni sexo, contribuyen a solemnizar el cuarto centenario de la canonización del esclarecido patricio San Vicente Ferrer. El arte ha convertido, como por ensalmo, la ciudad, de suyo risueña y llena de encantos, en una de esas mágicas mansiones soñadas por la ardiente fantasía de los orientales. Por todas partes, en las calles y las plazas más públicas, como en los rincones más escondidos, hanse improvisado vistosos y elegantes altares y arcos de triunfo, caprichosas perspectivas y transparentes, ricas colgaduras y adornos, graciosas combinaciones de fuegos artificiales, brillantes y hasta el extremo variadas iluminaciones que se elevan hasta la cúspide de las más altas torres, fuentes, obeliscos, templetes y cuanto la imaginación más fecunda y viva es capaz de concebir, y la voluntad más decidida y pronta puede realizar. Si a todo esto se añade la pompa augusta de las muchísimas funciones religiosas, las magníficas procesiones cívicas y sagradas, los alegres y armoniosos ecos de cien y cien orquestas y bandas de música que, alternando con la festiva *dulzaina* y el bullicioso *tabalet*, se ven colocadas acá y allá con admirable profusión, el incesante repicar de las campanas, el ir y venir de millares de personas que en continuo y confuso movimiento, respirando sus semblantes vivísimo placer, recorren todos los parajes; y todo esto bajo un cielo purísimo y una atmósfera templada, dulce y embalsamada, podrá formarse una idea, incompleta todavía, del grandioso cuadro que no acertamos sino a bosquejar con imperfección.»

Tales eran las palabras con que, hace un siglo exactamente, iniciaba cierta revista de Valencia la crónica de una «Exposición general de la industria y de las Bellas Artes», organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País para conmemorar, a su manera, la efemérides vicentina. Quizá se piense que mejor hubiera sido celebrar una exposición iconográfica de arte antiguo, cuando tanto y tan bueno se conservaba entonces en locales públicos y privados, religiosos y profanos. Medio siglo más tarde,

con motivo de la Exposición Regional, tuvo lugar una exposición arqueológica, y en ella figuraron abundantes imágenes de San Vicente Ferrer; pero en aquellos años, cincuenta y cuatro exactamente, había cambiado ya el concepto del arte y se tenían opiniones más definidas acerca de casi todo.

El cuarto centenario de la canonización de San Vicente Ferrer, a pesar de lo que digan las crónicas, fue tal vez el más pobre y mezquino de todos. Había poca fe y poca cultura; el patrono de Valencia no interesaba ni como santo, ni como político, ni como intelectual; se le ignoraba totalmente o casi totalmente, y la minoría de entusiastas devotos no bastaba a encender el entusiasmo general, salvo en fiestas y jolgorio, que en ello nuestro pueblo nunca se hace de rogar, cualquiera que sea el motivo; quien desee mayor información sobre ello, puede acudir al libro de Vicente Boix, «Fiestas que en el siglo iv de la canonización de San Vicente Ferrer se celebraron en Valencia». (Valencia, 1855.)

Era una mala época, de revolución y pronunciamientos, con mucha inquietud y poco sosiego. Precisamente en 1855 el ministro don Pascual Madoz presentaba a las Cortes el proyecto de Ley de Desamortización de los bienes eclesiásticos, y se había consumado la ruptura de relaciones con la Santa Sede. Aún faltaban trece años para que Isabel II fuese destronada, pero el movimiento revolucionario era general en toda España. La guerra civil había concluido años atrás con el convenio de Vergara de 1839 y, sin embargo, la situación seguía siendo angustiosa. En el año 1840, Valencia vivió la enojosa jornada del 17 de octubre, en que la reina Cristina, alojada en el palacio de Cervellón, entregó la regencia de su hija al general Espartero y embarcó seguidamente en el puerto de nuestra ciudad. El día 9 de junio de 1843, el gobernador de Valencia, don Miguel Antonio Camacho, caía afrentosamente asesinado por las turbas. Poco después regresaba doña Cristina, e Isabel II era declarada mayor de edad. Mientras tenía lugar la insurrección de Vicálvaro, en 1854, en Valencia se declaraba la epidemia del cólera. Indudablemente, las circunstancias no eran muy favorables para que reinasen la paz, el bienestar y el orden que requería una jubilosa y alegre celebración del centenario de la canonización de San Vicente Ferrer.

No era menos turbulenta la borrasca de los espíritus, agitados por la moda romántica, que conmovía los más firmes principios de las artes y de las letras en toda Europa. Víctor Hugo se hallaba en la cumbre de la fama, y sus obras, así como las de Walter Scott, Lamartine y Jorge Sand, eran bien conocidas en Valencia, debido especialmente a las traducciones de Cabrerizo. Triunfaba en el teatro García Gutiérrez con *El trovador*, y Gertrudis Gómez de Avellaneda en la poesía lírica, mientras comenzaba a extenderse la fama de Bécquer y de Zorrilla, y la de Fernán Caballero en la novela. Muchos valencianos jóvenes, como Boix y Pérez Escrich, ensayaban el género de la novela histórica que con tanto éxito cultivó Gil y Carrasco, y Wenceslao Ayguals de Izco, el más romántico, audaz y aventurero de los literatos valencianos de la época, editaba su *Panteón Universal* donde se hallan reunidas en forma de diccionario las más intrigantes y truculentas narraciones, y preparaba sus grandes éxitos de folletín,

como *La marquesa de Bellaflor* y *María o la hija de un jornalero*. Para concluir en breves trazos la situación literaria de Valencia en aquel año 1855, bastará decir que había muerto pocos años antes el padre Arolas, catalán de nacimiento aunque valenciano de adopción, y que estaba a punto de extinguirse la vida de don Tomás Villarroya, el inolvidable cultivador de la poesía vernácula, padre de la *Renaixença*; Vicente Boix y Bernat y Baldoví se hallaban en pleno vigor intelectual, frisando en los nueve lustros de vida; Teodoro Llorente y Wenceslao Querol no habían llegado a la veintena, y Constantino Lombart era un tierno rapaz de siete años.

En el campo del arte, Valencia vivía de recuerdos y de esperanzas; la gran figura de Vicente López había desaparecido en 1850, y al duelo por su muerte se unía el desconcierto de no hallar otro camino que la profunda huella, cada vez más desacreditada por la impaciencia de los imitadores, que el maestro había dejado. La desorientación de la pintura valenciana durante el segundo tercio del siglo XIX, se revela claramente en esta exposición a la que venimos aludiendo y que sirve de base a nuestro artículo, sin más pretensiones que las enunciadas en su título, lo cual nos permite, por una vez, librar al benévolo lector de toda tramoya bibliográfica, si no es la referencia a la revista mencionada, único testimonio literario de la exposición, así como algún comentario en el *Diario de Valencia* de aquellas fechas. En dicha revista, que pretendía ser o era efectivamente órgano oficioso de la Real Academia de San Carlos —lo cual hace más interesante la cita—, se declaraba que la Exposición había tenido muchos defectos de organización, y venía a decirse que en ella «no estaban todos los que eran» y que, en consecuencia, «no eran todos los que estaban». La simple enunciación de nombre y edad de algunos artistas nos ahorrará, como hicimos antes, prolijos y supérfluos comentarios.

En aquella fecha de 1855 ya eran famosos en España don José Gutiérrez de la Vega, Esquivel, Alenza, Carderera, Castellano, Parcerisa y Pérez Villamil, y comenzaban a destacar Claudio Lorenzale, Eugenio Lucas, Federico Madrazo y Carlos Fortuny. Entre ellos, fácil era advertir las más diversas influencias, desde la muy castiza de Goya a las de Géricault, Ingres y Delacroix, junto a muy personales rasgos de innegable originalidad. En contraste, el arte valenciano, que pudo conocer y sin duda conoció muchas de estas tendencias, tan sólo muy débilmente se hizo eco de ellas. Fue una época, en verdad, insólita, de franca decadencia, de colapso del arte, y en especial de la pintura, que tal vez se pueda atribuir, como antes indicábamos, al absorbente dominio del estilo de Vicente López; era necesaria esta «cuaresma» artística para que luego surgiera esplendorosa la genial maestría de Sorolla, como en el siglo XVII rompió el manierismo de los innumerables discípulos de Juanes la impetuosa figura de Ribalta, como algún día concluirá también la confusión creada por las delirantes aberraciones del postsorollismo y amanecerá otro genio de nuestra pintura. Pero veamos con algún sosiego quiénes eran, en la tantas veces aludida Exposición de 1855, los que «estaban», aun sin serlo, para aludir finalmente a los que «eran» y no estaban.

Presidía el certamen, que tuvo lugar en alguna dependencia del Museo

del Carmen, una obra de don José Gutiérrez de la Vega; el resto fue aportación de autores valencianos. También con cierto sentido presidencial y honorífico aparecía un cuadro de don Bernardo López Piquer: el popular y conocido retrato de «los alabarderos», que, por feliz coincidencia, continúa en el Museo de San Carlos y fue motivo de un interesante artículo de Arturo Zabala en el número 3 (junio, 1942) de la revista *Saitabi*. Este don Bernardo López Piquer había heredado de su padre, don Vicente López



Bernardo López Piquer.—Retrato de los alabarderos Díaz y Torán  
(Hoy, en el Museo de Valencia)

Portaña, una depurada técnica del retrato, sin alardes de virtuosismo, pero con una técnica que pudiéramos calificar de honesta, sólida y convincente. Su padre, que había muerto muy viejo, logró situarle en Madrid muy ventajosamente; fue académico de San Fernando, primero, y más tarde pintor de Cámara y profesor de dibujo de la reina Isabel II; su influencia en la Corte le permitió a Bernardo López acaparar todos los encargos de retratos, como éste de los alabarderos don José Díaz y don Francisco Torán.

Ambos eran valencianos, y con otros dieciséis compañeros del cuerpo de Guardias Alarbaderos, mandados por el coronel Dulce, defendieron heroicamente la escalera del Palacio Real en aquella memorable noche del 7 de octubre de 1841, en que el regimiento de la Princesa, dirigido por los militares sublevados, Concha y Diego de León, intentó apoderarse de la reina Isabel y de su hermana, la infanta Luisa Fernanda. Poco tiempo después, la Diputación Provincial de Valencia encargaba a López Piquer este retrato que inmortalizó a Díaz y a Torán estrechándose la mano, como felicitándose mutuamente por haber salvado la vida en tan peliagudo trance. En 1844, la misma Diputación acordó su traslado al Museo, donde continuaba once años más tarde y sigue hoy ofreciéndose a la admiración de todos; lo que demuestra que los museos, dicho sea sin ironía, constituyen un hogar inmejorable para las obras de arte. Un cronista de la exposición decía del cuadro que «la semejanza es exacta, el color vigoroso, la manera franca», y no es posible rectificar hoy tales afirmaciones, ni aun mejorarlas, al menos en la intención con que estuvieron dichas, porque, ciertamente, la calidad que ofrece esta pintura, la justeza del dibujo, la expresión de las fisonomías y, sobre todo, el carácter del más puro romanticismo de la obra, hacen de ella una verdadera joya artística, sobre la cual, acuciados por la brevedad del espacio, no podemos hacer aquí más amplios y elogiosos comentarios.

Nos espera la revisión de otros expositores menos importantes tal vez que Bernardo López, aunque no menos importantes por la polémica literaria y crítica que sus mediocres obras de arte provocaban. Así, aquel don Miguel Pou «pintor de historia», no ya la de su vida, que es bien sencilla, como discípulo de Vicente López y luego profesor y académico, sino por la predilección en sus cuadros de temas históricos. Por lo que sabemos, había presentado a la exposición su obra más representativa y lograda, una *Oración del huerto* con la figura lánguida de Jesús rendido al dolor, ante el ángel que le ofrece la copa de la amargura bajo la blanca luz de foco rasgando las nubes e iluminando su cara. Los propios amigos de Pou afirmaban que su talento era «reflexivo y concienzudo», aunque se mostraba excesivamente «esclavo de las reglas», como buen académico. En cambio, sus enemigos no se recataban en censurar «lo lamido y relamido de las formas, lo castigado de los contornos, la timidez con que ha corrido el pincel, el poco cuerpo de los paños»; y concluyen recomendando a los jóvenes: «Id a ver el cuadro del señor Pou para saber cómo no habéis de pintar».

Otro cuadro que dio lugar a muy enconada polémica fue el de un joven, Fortunato Bonich, también discípulo de Vicente López, titulado *Juego de niños*. Presentaba muchas más obras, como algunos retratos, una Sagrada Familia, un *Centauro y Deyanira* y la escena de Homero, anciano y ciego, resignado y tranquilo, con los brazos caídos y las manos cruzadas, meditando en la playa desierta donde había sido abandonado. Pero su mejor lienzo, y el más discutido, era el *Juego de niños*, que atraía la atención del público y con ella encendía continuas discusiones. Porque la gente afirmaba que la figura principal, aquella del muchacho sentado en el suelo ante un sombrero lleno de fruta, carecía de expresión; rodeábanle otros

niños que le quitaban las frutas o le tapaban los ojos en actitudes graciosas y dinámicas; en general, salvo en la censura del colorido, excesivamente apagado en contraste con los tonos morados del fondo, la crítica fue benévola con Bonich, y los más exigentes reconocieron que «olvidando los fríos y rutinarios hábitos de la escuela, procura remontar el vuelo hacia las regiones de lo bello, inspirándose en su propio genio». La verdad era, sin duda alguna, que ni Bonich era tan genio ni Pou tan detestable, sino que se ventilaba una de tantas campañas, que nunca faltan, de los jóvenes y rebeldes discípulos contra los ancianos y pacíficos maestros.

Acerca de los cuadros presentados por don Rafael Montesinos Ramiro no se produjo discusión alguna, y es de suponer que «tirios y troyanos» reconocían sus méritos, lo cual excita nuestra curiosidad por conocer sus obras o, al menos, imaginarlas, como en aquel *Museo* inventado por Eugenio d'Ors ante las blancas paredes de un salón de conferencias. Tenía entonces Rafael Montesinos cuarenta y cuatro años, y había sido discípulo de Bernardo López; su *curriculum vitae* limitase a los títulos de profesor y académico de San Carlos y pintor honorario de Cámara. La flexibilidad y la fecundidad de su arte eran extraordinarias. Pintaba paisajes, algunos de interés arqueológico, tales como la puerta del monasterio de la Murta y el castillo de Herculano en Benifairó de Valldigna; pero de no menos sugestión debieron ser sus cuatro lienzos dedicados a la aurora, la mañana, el mediodía y el crepúsculo, de plena naturaleza, para observar los matices de su interpretación. Como pintor de género realizó el cuadro de *Dido abandonada por Eneas*, que se conserva en el Museo de San Carlos, y el lienzo que cubría la imagen de Cristo en la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados. Algunas de estas obras figuraron en la Exposición, y muchas más, así como una extensa colección de veinticinco retratos que, sin haberlos visto, podemos afirmar serian valiosísimos, por sus cualidades intrínsecas y su importancia iconográfica; los comentaristas coetáneos, al elogiar sin reservas estos cuadros, aluden a unos cuantos personajes representados, como don Jacinto Labaila, el señor Merle, la baronesa de Cortes...

Tampoco las obras de Ramón Simarro fueron causa de enconadas discusiones. Presentaba este autor una docena de óleos de tema diverso, como el retrato del pontífice Alejandro VI, de cuerpo entero y gran tamaño, cuyo rostro copió en Roma directamente de los frescos del Pintoricchio. Los entendidos afirmaban que en las obras de Simarro el dibujo era correcto, las líneas puras y sencillas, pero el color apagado, sin claroscuro ni juego de luces. Incluso aquel retrato de familia que atraía la atención del público, no estaba concluido; aparecía la esposa sentada en un sillón, con el hijo, un niño de pocos años, en las rodillas, y el propio pintor sentado más abajo mirando tan encantador grupo. Sin embargo, no era la calidad artística de la obra lo que emocionaba al público, sino su fatal oportunidad, su trágico y lúgubre sentido, tan romántico y sombrío. Ramón Simarro poseía un temperamento exaltado y una débil naturaleza física; marchó con su esposa, lleno de ilusiones, a Roma, instalándose de nuevo en Játiva, su tierra natal, en 1850; allí enfermó, pasando a mejor vida en este

mismo año 1855; y su esposa, enloquecida de dolor, se arrojó por el balcón a la calle. De tan terrible historia quedaba el huérfano Luis, que recogido por unos parientes y educado en Madrid llegó a ser el famoso doctor Simarro, una de las más ilustres figuras valencianas de la época. Sólo nos falta conocer aquel cuadro de familia, tan impresionante por las circunstancias que en él se dieron, para extraer del suceso las últimas consecuencias literarias y psicológicas; no nos despedimos de hacerlo si aún es posible localizar la obra.

No podían faltar en la exposición los «bodegones», ese género pictórico de tan limitadas posibilidades artísticas y tan amplios beneficios económicos. Desde la pintura pompeyana hasta los tiempos actuales, el público ha sentido predilección por adornar la pieza dedicada a comedor con «bodegones», como si la contemplación de pinturas representando los más heterogéneos productos alimenticios hubieran de servir de aperitivo; incluso, a veces, aparecen allí figuras en acción de comer, pero como no siempre los autores de tales obras eran maestros consumados en el arte de pintar, muchos «bodegones», por no decir todos, acaban por convertirse en verdadera «naturaleza muerta» y terminan por ser auténticos cadáveres de alimentos, como si el tiempo los descompusiera y secara; sin hablar de las hipotéticas virtudes estimulantes de bodegones pintados por Cézanne o Solana, a no tratarse de clientes con imaginación comparable a la de Goya, que en el propio comedor conservaba, entre otras de sus «pinturas negras», la de Cronos devorando a uno de sus hijos. Lo cierto es que el «bodegón» siempre ha sido un buen negocio para los pintores y para los chamarileros, y en la época romántica, por el exaltado idealismo de aquellos antepasados nuestros, mucho más. Allí, en la Exposición tantas veces aludida, no faltaban «bodegones» de Parra, aunque no de Miguel Parra llamado el «don Vicente López de las flores» y cuñado suyo, muerto no muy anciano en 1846, sino de José Felipe Parra, su hijo, que con el tiempo eclipsaría las glorias del padre. Tenía mucha ductilidad en la técnica de la pintura; ya era conocido y muy elogiado un retrato suyo de don Vicente Boix, a pluma, que bien quisiéramos conocer, y un cuadro de la llegada de la reina María Cristina al puerto de Valencia en 1844, que ofrecería mucho interés. Pero su fuerte era el «bodegón», el «florero», la «naturaleza muerta». Se le comparaba a Becco, el famosísimo pintor napolitano de tales géneros; a pesar de ello, algunas críticas le fueron dirigidas. Acerca de un cuadro que representaba deliciosamente combinados un guacamayo, muchas flores, frutos y pescados, afirmábase de estos últimos que parecían de estopa, y que el fondo y la composición eran muy deficientes. Otro cuadro de Parra consistía, sencillamente, en una flor ante el espejo, como Narciso ante las aguas. Lo más curioso era que los detractores de Parra se permitían censurarle su falta de «filosofía». Puede haber —afirmaban— ramilletes alegres y risueños, tristes y melancólicos, brillantes y magníficos, tranquilos y suaves, modestos y dulces; lo que no se puede hacer —concluían— es pintar flores y frutos, y animales muertos, con técnica perfecta y sabia composición, pero sin «filosofía». Otro bodegonista valenciano, competidor de Parra, fue Agustín Ramel o Raniel, de quien ya se

ocupó el barón de San Petrillo en la revista *Valencia Atracción* (diciembre de 1953), al presentar algunas de sus obras firmadas por el pintor que siempre hace coincidir el bucle natural de algún tallo con la grafía de su nombre.

Sin duda, los artistas valencianos de aquella época dirían del arte de



Agustín Ramel.—Naturaleza muerta

Ramel cosas parecidas a las que afirmaban de los cuadros de Parra, no obstante que la calidad de éste fue muy superior a la de aquél. Bien lo demuestra su colaboración con Manuel Martín Lavernia, pintor de figura; entre ambos realizaron un cuadro de mucha ambición y gran tamaño: *Dos labradoras*. En él figuraban, efectivamente, una pareja de huertanas con sus típicos trajes pintados por Lavernia y, como fondo, el huerto que realizó Agustín Ramel, donde se ofrecía un abigarrado conjunto botánico y



zoomorfo, amén de variados objetos y utensilios, como en un abrumador muestrario. Los críticos limitáronse a elogiar la aplicación y laboriosidad que aquello representaba, no obstante la falta de sentido, de significación, de «pensamiento»; a pesar de ello, no dudamos en incluir esta obra entre las que muy a placer estudiaríamos hoy. Los años, en fin, condujeron a Lavernia y a Ramel, que tan estrecha y acertadamente colaboraron en dicho cuadro, por caminos muy distintos; Lavernia tuvo un éxito en 1862 presentando a la Exposición Nacional de Madrid un cuadro de género, *El buen consejo*, que mereció grandes elogios de la crítica; Ramel presentó a la Exposición Regional Valenciana de 1867 un magnífico «bodegón florero»; un año antes Lavernia había muerto repentinamente mientras andaba por la calle.

En el último grupo de los expositores que vamos relacionando hay que incluir algunos del «montón», como el notable autodidacta don José Ángel Laffaya y Jordán, médico de Segorbe, autor de innumerables retratos «parecidos, pero duros», entre ellos uno de don Vicente Sales, presbitero. Igualmente fueron de escasa importancia los cuadros presentados por Antonio Morata y José Gallel; no obstante, merecen ser citados porque fueron los únicos que, entre vano retoricismo estético, recordaron la fecha centenaria dedicando a San Vicente Ferrer algunas de sus obras. Antonio Morata, que tanto hacía «bodegones» como retratos, presentó una alegoría del santo, de la que no conocemos detalle alguno. José Gallel, que entonces tenía treinta años, expuso la copia de un cuadro de San Vicente predicando, y un lienzo original de un asunto alusivo al mismo. Ignoramos también cualquier detalle de estas obras, pero no debemos ocultar el interés que debió ofrecer la última de ellas, ya que si bien su autor aún era joven, llegó a destacar más tarde como decorador; pintó más de ochenta retratos de valencianos notables y acabó dedicándose a la escenografía. Tampoco debemos omitir el hecho de que el cartel anunciador de la exposición fue dibujado por Fortunato Bonich, a quien aludimos en las primeras páginas de este artículo, y reproducido en grabado litográfico por don Antonio Pascual Abad, al cual dedicaremos en seguida algunas líneas.

La aportación, en fin, de ciertos artistas entonces muy jóvenes y también muy entusiastas, no fue abundante; allí estaban Gonzalo Valero y Daniel Cortina, cuyos nombres acabaron por oscurecerse, y también José Estruch, José Brel y Salustiano Asenjo, que si no llegaron a ser famosos adquirieron merecido prestigio.

Comparada con la de la pintura, la aportación de las otras artes fue reducida, casi diríamos mezquina. En escultura sólo acudieron Llácer y Farinós, dos imagineros que entonces gozaban de gran prestigio. Bernardo Llácer, hijo de Vicente, más famoso, ya fallecido, presentó algunas figuritas modeladas en barro, como una de Santiago a caballo matando moros. Felipe Farinós, discípulo de Antonio Marzo, había modelado la medalla conmemorativa del centenario de San Vicente Ferrer, con que la Sociedad Económica de Amigos del País había de premiar a los artistas de la Exposición, figurando en el anverso la figura noble, al estilo griego, de una matrona que corona al genio, y en el reverso los atributos de la entidad

organizadora del certamen. Por ello, y por lo fecundo de su actividad artística, merece que recordemos algunos de los trabajos más importantes de Farinós, como las veintidós imágenes y un bajo relieve en el altar mayor de la catedral de Valencia, muchas lápidas y sepulcros en el cementerio, y su obra maestra, el *Descendimiento de la Cruz*, en el convento de Santa Catalina de Siena. Luego de haber labrado más de doscientas esculturas, Felipe Farinós murió en 1888, a los sesenta y dos años de edad; había sufrido un ataque de locura como el mencionado José Brel, con lo cual parecía cumplirse un fatal y sombrío destino, tan propio del Romanticismo.

La aportación de los grabadores, entonces muy en boga, fue más bien escasa; únicamente don Antonio Pascual Abad presentó alguna de sus notables producciones. La personalidad de Antonio Pascual es muy interesante. Había nacido en Alcoy, estudiando en la Academia de San Carlos y estableciéndose definitivamente en Valencia. Grabó unas láminas en boj para la edición de la Biblia traducida por Boix e impresa el año 1841 en Valencia. Obtuvo diversos premios en exposiciones internacionales a las que acudía con modelos de estampas, naipes, abanicos, etcétera. A su muerte continuó la producción de estas obras su hija Isabel que había asimilado perfectamente el arte de su padre.

Aún hemos de señalar la aportación de los arquitectos valencianos. Antonio Sancho presentó tres planos del canal de la Albufera, y Vicente Alcayne un proyecto de monumento «consagrado a la sepultura de los soberanos de un gran Imperio». Sin embargo, lo más notable y original de la Exposición debieron ser los daguerrotipos en placa y papel de Francisco Caruana, Francisco José Barreda y José Monserrat, éste último catedrático de Química de la Universidad. El interés que hemos demostrado por conocer, si fuese posible, algunas de las obras de arte de la Exposición de la Sociedad Económica de Amigos del País, no puede compararse a la emoción que sentiríamos contemplando a todo sabor aquellos paisajes, aquellas composiciones y sobre todo los daguerrotipos, aquellos primeros retratos de personas que vivieron hace un siglo y que tienen para nosotros intensa fuerza evocadora.

Nada más y nada menos contenía la Exposición. Lo suficiente para que su breve reseña nos haya permitido sacar del olvido una época, ignorada casi completamente, del arte valenciano. Señalábamos, al principio de este artículo que ahora concluye, un comentario de los coetáneos afirmando que entre los artistas que allí habían acudido sobran unos y faltaban otros. Posiblemente no sobraba nadie, porque toda manifestación artística, por poco arte que contenga, nos ayuda a comprender el sentido de una época. Pero si faltaban algunos, y no nos perdonaríamos el dejar de aludir a ellos, porque así quedará completa la visión de conjunto del arte valenciano a mediados del siglo XIX, en la fecha exacta en que escribimos esto, en la conmemoración del centenario de la canonización de San Vicente Ferrer.

Volvamos al método de las generaciones, poco ameno y original, pero muy claro y por ello muy práctico. En la Valencia de 1855 había artistas

ancianos de agotada inspiración, hombres maduros en plena vitalidad creadora y jóvenes inexpertos con el alma llena de ilusiones; recordemos, a un siglo de distancia, quiénes eran en cada una de las disciplinas artísticas. El más viejo de los pintores valencianos, ya setentón y aún superviviente del siglo XVIII, era Francisco Llácer, discípulo de Vicente López, como Vicente Castelló, ambos pintores de «género», de quienes guarda algunas obras nuestro Museo de San Carlos. Pero entre aquellos pintores que entonces se hallaban en la plenitud, pocos hay que añadir a los mencionados antes; tal vez el más interesante fuese José María Bonilla, un tipo admirable de romántico bohemio, autor de notables retratos, fundador de revistas literarias como *El Mole* y *El Cisne*, exaltado conspirador que acabó muriendo, pobre y viejo, en la casa de un amigo. Tampoco debemos olvidar a Francisco Martínez Yago, conserje de la Academia, notable resaurador del famoso *San Bruno* de Ribalta, y padre de Salvador Martínez Cubells, el eximio pintor. En cambio los jóvenes eran muchos y, como el tiempo demostraría, de mucho porvenir. Alrededor de veinte años tenían Antonio Gisbert, Bernardo Ferrándiz y Carlos Giner; quince, poco más o menos, Antonio Cortina, Muñoz Degraín y Francisco Domingo, tres águilas de la escuela valenciana de pintura; Salvador Martínez Cubells, Juan Peyró e Ignacio Pinazo no habían pasado de la infancia; y en octubre de aquel mismo año 1855 vendría al mundo, en el Cañamelar, el que luego sería inolvidable pintor José Benlliure Gil.

Una interesante modalidad de la pintura fue en aquella época la escenografía, que entonces alcanzaba mucha importancia, no sólo por sus fines teatrales, sino por su aplicación decorativa. El más importante de los escenógrafos valencianos de la época, juntamente con alguno de los ya mencionados, fue don Antonio Bravo Alonso, que en 1843 decoró en Madrid unas habitaciones del palacio del duque de Alba. Por entonces iniciaban su carrera los que habían de ser notables decoradores: Juan Ballester Ayguals de Izco, que trabajó mucho en Barcelona, y don José Vicente Pérez, que realizó la importante obra del monumento de Semana Santa de la iglesia parroquial de San Martín. De la brillante escuela de grabadores valencianos del siglo XVIII, fallecido en 1847 el famoso Rafael Esteve, sólo quedaba su discípulo Teodoro Blasco, que había muerto en 1854. Francisco Blasco, a quien ya habíamos mencionado, murió en 1864, y entre los jóvenes destacaban Domingo Martínez y Ricardo Franch.

La aportación escultórica a la Exposición había sido escasa, como hemos visto, y aquí sí cabe decir que no estaban todos los que eran. Había un grupo de imagineros, compañeros del mencionado Farinós en el arte religioso y funerario, de artesanía más que de arte, que, sin embargo, permitía obtener con cierta facilidad el *pape lucrando*. A este núcleo pertenecían artistas muy notables, como Antonio Marzo, los hermanos Damián y Modesto Pastor, aún muy jóvenes, y Antonio Esteve Romero, el nieto, ya muy anciano, del famoso Esteve Bonet. Pero los grandes artistas de la escultura valenciana, maestros de maestros, fueron don Francisco Bellver y don José Piquer, que residían en Madrid y allí trabajaban intensamente en la ejecución de encargos oficiales y particulares, de monumentos y de

retratos, como el realizado por José Piquer de la reina Isabel II, que aún da empaque a la gran escalera de mármol de la Biblioteca Nacional. José Aixa y Ricardo Soria, que luego serían escultores muy notables, hallábanse entonces en plena adolescencia.

La representación de los arquitectos en el certamen fue igualmente mezquina, sin que con ello se quiera desvalorizar el mérito de los que acudieron. Precisamente había entonces en Valencia una floración de notables constructores, formando verdaderas dinastías de arquitectos como los Calvo, los Belda y los Camaña; sobre todo, era entonces famoso y aún habría de vivir hasta 1878, don Sebastián Monleón, que supo dar un conjunto armonioso al claustro de la Universidad y llevar a feliz término su obra más renombrada, la Plaza de Toros, levantada en las afueras de la población, al otro lado de las murallas, y que ahora constituye el centro de la ciudad. Muy poco se conserva de la Valencia de hace un siglo, pero este armonioso edificio pensado y realizado, como tantas cosas de entonces, a conciencia, sin prisas, honradamente, honestamente, allí sigue cumpliendo los fines para que fue construido e incluso algunos otros completamente insospechados entonces.

Aquella era otra Valencia y otros tiempos. Mucho podríamos decir sobre las diferencias de ambiente, de topografía urbana, de pensamientos, afanes e ideales, ahora que hemos bosquejado en breves trazos la situación de su mundillo artístico. El tema ofrece mucho interés, porque es aquella una época oscura, poco estudiada y menos comprendida; sería necesario comenzar, luego de expuesta la síntesis, la elaboración de un metódico análisis. La materia es muy amplia, tentador el propósito y favorable la ocasión de conocer con alguna amplitud cuál era la situación del arte valenciano a mediados del siglo XIX, en aquel año del cuarto Centenario de la Canonización de San Vicente Ferrer. Algo hemos dicho, y no es cosa de volver a empezar, como en el final de la «cena jocosa» de Baltasar de Alzázar. Ya están alzados los blancos manteles de las páginas de papel, y conseguido el propósito de conmemorar la fecha vicentina con algunas curiosas aportaciones. La sabrosa reanudación, adornada de inéditas noticias y curiosos comentarios, habrá de quedar para mañana, un mañana incierto como todo lo que es futuro, si no contamos con la protección de alguien como nuestro Vicente Ferrer.

*Antonio Igual Ubeda*