El contexto artístico alicantino de entre siglos (1873-1918): la costosa entrada de la renovación lingüística

Isabel Tejeda Martín

Este artículo ha tomado como base el paréntesis temporal de 1873 a 1918 para tratar del contexto cultural que existía en la provincia de Alicante justo antes de la entrada de los primeros aires de modernización artística.[1] Se trata de unos años en los que, desde París, centro neurálgico de la renovación plástica, se estaban produciendo cambios trascendentales que, sólo con el tiempo, llegaron a calar en otras capitales occidentales. Si por entonces Madrid era una ciudad periférica desde el punto de vista plástico, imaginemos en qué situación debían encontrarse las capitales de provincia.

Será más o menos a partir de la década de los años 10 del siglo XX cuando la renovación, una modernidad ciertamente diluida, comience a apreciarse en los artistas alicantinos: en 1918 Emilio Varela, un autor que podemos sin duda calificar como moderno, encuentra uno de sus primeros momentos de clímax creativo; es el año también en el que el escultor Daniel Bañuls mostraba sus primeros trabajos. Como desarrollaremos a lo largo de este artículo, para rastrear la entrada de la modernidad plástica en Alicante tenemos que acompañar a los artistas de fines de siglo por sus periplos peninsulares y europeos.

Los años que preceden al período que nos ocupa están marcados por la visita de los artistas a las grandes mecas del arte de aquel momento. Si bien estos viajes no fueron exclusivos del siglo XIX, sí lo fue, por el contrario, la convocatoria de pensiones por parte de los organismos oficiales tanto estatales como provinciales, lo que supuso un aumento del número de artistas que se formaban fuera de sus ciudades y países de origen.[2] Se trataba de estancias concebidas como un perfeccionamiento, que permitían a los becarios conocer los nuevos discursos formales e incluso las modas. Pero era un

premio que no a todos alcanzaba: sólo a aquellos jóvenes creadores que en España ya habían brillado con luz propia bajo la atenta pero también restrictiva mirada de los preceptos académicos.

Valencia y Madrid, con sus Academias de San Carlos y San Fernando respectivamente, eran los principales objetivos en España. En el ámbito internacional, Roma y París se habían pasaron el relevo de la moda artística en el cambio del siglo, siendo destinos muy sugerentes para los artistas españoles. Roma se consideraba uno de los orígenes del arte occidental. París se había erigido paulatinamente como el legítimo núcleo de la modernidad.

A finales de siglo se produce una situación de 'reflujo', regresando a Alicante un número importante de los pensionados que se habían formado fuera. Se trataba de artistas que, como Lorenzo Casanova o Fernando Cabrera, supieron crear escuela en su tierra natal, trasladando a sus pupilos los conocimientos y las experiencias que habían adquirido y vivido en el extranjero.[3] Los artistas alicantinos, en un proceso lento que acercó la periferia al centro y que produjo una mayor identificación del artista con su tierra, ya no debían necesariamente emigrar para aprender.[4] A finales de siglo la provincia de Alicante contaba con dos centros artísticos, la capital y Alcoy, cuna de gran parte de esta generación.

Desde un punto de vista formal, estos creadores se apuntaron a las versiones más comerciales, acomodaticias y al gusto burgués del arte, versiones que respetaban la norma académica y que rozaron sólo epidérmicamente las corrientes más renovadoras de aquel momento.[5] El cosmopolitismo artístico que teóricamente debían adquirir estos pensionados contrastaba con la defensa de lo propio que propugnaba el costumbrismo decimonónico de raíces románticas; eso sí una defensa blanda y a la moda.

Desde un punto de vista iconográfico, géneros como el paisaje o el cuadro de costumbres observaron un gran auge durante estos años. La representación de los tipismos locales, si bien encontró en

Joaquín Agrasot su mayor garante, no fue un asunto indiferente a la mayoría de artistas contemporáneos. La burguesía decimonónica gustaba de una pintura que banalizaba y folclorizaba la vida de las clases populares, y los artistas, que dependían de esta demanda para sobrevivir, tomaban buena nota de ello. Era una pintura preciosista que tuvo eco en todas y cada una de las provincias españolas; las diferencias eran de carácter más bien superficial y se centraban en unas vestimentas o en el paisaje.

En Alicante capital, la fase de magisterio de los artistas nacidos en el ecuador del siglo XIX, encuentra en Emilio Varela y Daniel Bañuls dos alumnos aventajados cuya obra empieza a despuntar y a dar sus frutos a finales de la década de los años 10. Se trata de creadores que merecen un mayor reconocimiento del que hasta ahora han tenido fuera del ámbito local.

La muerte de la pintura de historia

Durante el siglo XIX entrará en decadencia la demanda de cuadros de temática religiosa, apostando los nuevos coleccionistas y mecenas, la burguesía, por géneros considerados hasta entonces como menores: la pintura de costumbres, el retrato y el paisaje. [6] La pintura de historia, será la beneficiada por los grandes encargos oficiales, lo que conllevará, asimismo, la monumentalidad en sus formatos.[7]

La pintura de historia fue el soporte idóneo para construir las claves identitarias de la sociedad tras el fenecido ahistoricismo que había abanderado la pintura religiosa. Eran cuadros que, aliados con una imagen romántica de España, construían el relato histórico oficial ensalzando determinados hechos del pasado y obviando otros.

En España, la pintura de historia, encontró en el alicantino Antonio Gisbert Pérez (Alcoy 1834-París 1901) uno de sus mejores representantes. Aunque la producción pictórica de Gisbert no se realizó en la provincia, sino en Madrid, Roma y París, lo

cierto es que, como ha estudiado el profesor Adrián Espí, su trayectoria profesional tuvo un constante reflejo en los medios de comunicación locales, ya que destacó entre sus contemporáneos al ser galardonado con importantes premios de la época.[8]

Si bien sus cuadros *Ejecución de los Comuneros de Castilla* o *Desembarco de los puritanos en América* le situaban en la línea de la pintura de historia más conservadora –con referencia a hechos históricos muy distantes en el tiempo-, su actitud cambió en los años 70, comenzando a asumir un compromiso con la realidad contemporánea que, con salvedades, podríamos relacionar con el asumido por los prerrafaelistas británicos; un compromiso que, más tarde, marcaría a gran parte de los movimientos de vanguardia en Europa.[9]

En su cuadro *Fusilamientos de Torrijos y sus compañeros*, un encargo gubernamental de 1886 y verdadera exaltación de la ideología liberal, Gisbert subraya el sentido de crónica en la pintura en un momento y en un ámbito en el que la fotografía le estaba ganando terreno.[10] La transmisión fidedigna de los hechos y la obsesión arqueológica de la pintura de historia, se unía aquí con el intento de despertar la empatía del espectador, lo que le da tintes románticos. Se trataba de la reconstrucción de un acontecimiento casi contemporáneo: un hecho que había ocurrido cincuenta y cinco años antes.[11]

La reivindicación que hace Gisbert de que la pintura de historia no tiene necesariamente que representar hechos del pasado llega, pese a todo, tarde; hay ejemplos tempranos a nivel internacional de una concepción menos acartonada de este género que datan del siglo XVIII.[12] Por lo demás, este cuadro, como la totalidad de la producción de Gisbert, no presentó innovaciones pictóricas importantes: el encorsetamiento y serenidad clásica de sus personajes; el tiempo sugerido a partir de la diferente actitud de cada personaje; su cuidado por el protagonismo del dibujo frente a un color suave y contenido; y la composición medida y geométrica de los elementos en la obra, le ligan fundamentalmente al neoclasicismo en el que

se había formado, un neoclasicismo romántico que no abandonará a lo largo de su producción artística.[13] Con respecto a esto es interesante sacar a colación una reflexión del profesor Adrián Espí que percibe la paradoja de Gisbert: políticamente liberal, pictóricamente conservador. Un pintor que, residiendo en París en los años en los que se gestaba el impresionismo, no llegó a apreciar que la innovación pictórica pasaba por el abandono temporal del asunto para centrarse en los valores plásticos, en la propia pintura. De hecho, a partir de la década de los ochenta la crítica empieza a cocear sin remisión un género que considera caduco y que tuvo en Francisco Jover i Casanova (Muro de Alcoy 1836-Madrid 1890) y en Francisco Javier Amérigo i Aparici (Alicante 1842-Madrid 1912) otros relevantes representantes.

El costumbrismo

Pero la identidad no se construía exclusivamente a partir de hechos históricos o de personajes con un aura legendaria. Se hacía preciso apoyar la idea de un pasado común y diferencial en las ideas de nación y región. Frente a la historia, ganaba adeptos un a-historicismo esencialista cuya encarnación era el campesino, ligado a la tierra. La formulación de unas presuntas características inmanentes de grupo se basó en la interpretación de las costumbres populares por parte del folklorismo. Su traducción pictórica fue el costumbrismo.

Sin embargo, se trata de un regionalismo en absoluto nacionalista, o para ser más precisos, españolista. Los más importantes representantes del costumbrismo valenciano pintaron no sólo 'el alma' regional sino también tipos aragoneses, castellanos o napolitanos. Un amplio abanico de opción para una corriente con muchos adeptos y no pocos compradores en la Valencia finisecular.

Sin duda, el pintor alicantino que mejor ilustra esta tendencia es Joaquín Agrasot Juan (Orihuela 1836-Valencia 1919). Como Gisbert, este pintor se marchó muy joven de Alicante para estudiar

en la Academia de San Carlos de Valencia gracias a una ayuda de la Diputación.[14] Tras su formación elegiría esta ciudad para establecerse definitivamente.

Especializado en temática costumbrista, su estancia en Roma a finales de los años 60 gracias a otra pensión provincial y su amistad con Mariano Fortuny serán fundamentales en su trayectoria profesional.[15] A su vuelta a Valencia realizará aquellos cuadros de casacón que había puesto de moda su amigo Fortuny –es decir, cuadros de acontecimientos sociales ambientados en la época de Carlos IV-, y escenas de tipos valencianos en la huerta, bailes y verbenas o ferias de ganado, entre las que podemos citar *Una labradora valenciana* o *Manola*, ambas obras de los años 80. Nunca dejó de pintar personajes populares italianos como *Joven romana* (1905) o castellanos como *Campesino en León* (1889).

En aplicación a las leyes del decoro, este tipo de pintura debía ser verosímil en la representación de los accesorios, en la plasmación de los paisajes y los escenarios; debía contener un sentido descriptivo que no fuera de mal gusto y que no corriera "*el riesgo de subversión que las actitudes más radicales del realismo podían introducir en la sociedad*".[16] El pintor costumbrista debía tratar cada escena de una manera amable. Así se obviaba, la perspectiva que, años más tarde, asumirá la visión de la España Negra de algunos noventayochistas siguiendo la estela pictórica de Goya. Las transformaciones con las que la incipiente industrialización y los avances técnicos estaban marcando nuestro país no tenían hueco en estas obras.

A estas escenas de la huerta se unía una gran cantidad de cuadros de costumbres en espacios religiosos: representaciones de sermones, de escenas de sacristía, de monaguillos, etc. Sin embargo, esta iconografía ya nada tenía que ver con la temática religiosa, en clara decadencia. Como plantea Álvarez Lopera "*la verdadera naturaleza de la pintura de costumbres religiosa era laica, no eclesial, y a sus cultivadores no les interesaba la espiritualidad sino, en el mejor de los casos, la sociología. En ella lo religioso era simplemente un pretexto*".[17] También autor de

escenas populares fue Antonio Amorós Botella (Alicante 1849-1925).

Contemporáneo a estos autores es preciso citar a Francisco Bushell Laussat (Alicante 1826-Madrid 1901), a los ilicitanos Mariano Antón Serra (Elche 1837-1932) y Pedro Ibarra Ruiz (Elche 1858-1934) y a Plácido Francés i Pascual (Alcoy 1834-Madrid 1902). Este último se había formado en los años 50 en San Carlos. Profesor en la década siguiente de autores de la talla de Domingo Marqués, Martínez Cubells y Pinazo, fue corresponsable la creación del Museo Provincial de Valencia. En 1882 fue nombrado profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, propiciando desde la capital la creación de la Sociedad de Acuarelistas de Madrid.[18] La acuarela estaba entonces de moda impulsada por la fortuna que conocía en Inglaterra, y que tuvo en Francés un importante artífice junto a Rafael Alberola Berenguer (Novelda 1846-1923), que llegó a ser secretario de la asociación de acuarelistas madrileña, y a Vicente Poveda Juan (Petrel 1865-Roma 1935). Pensionado por la Diputación en 1882 en Roma, Poveda expuso con la Società degli dei Amatori e Cultori delle Belle Arti durante los años 1902, 1903, 1907 y 1911. De hecho fue, desde 1909, uno de los socios extranjeros de la Società degli Acquarellisti de Roma.[19]

Ricardo María Navarrete i Fos (Alcoy 1834-Madrid 1909) estudió también en San Carlos siendo pensionado por el Ministerio de Fomento para ampliar sus horizontes en Italia. Residió en Venecia donde se especializó en una temática de canales y góndolas que reflejaba en unos pequeños cuadritos realizados con técnica preciosista y de gran detalle. Precisamente en 1882 se encuentra en esta ciudad italiana participando en una exposición de Bellas Artes con dos obras *Il vespero in chiesa ai Frari* y *Veduta di Santa Barbara in Venezia*.[20]

Emilio Sala y Antonio Moltó: los pensionados de la Academia

Emilio Sala Francés (Alcoy 1850-Madrid 1910) pasó toda su vida fuera de la provincia de Alicante. Formado en San Carlos, viaja a Roma becado por el Ministerio de Estado en 1885. Mientras que los pensionados por otras instituciones tenían que buscarse alojamiento y el estudio por cuenta propia –la gran mayoría de ellos vivían en los alrededores de Piazza de Espagna, preferentemente en los estudios de via Margutta-, los del Ministerio residían en el centro que en 1873 se había abierto en el Giannicolo –en realidad el edificio no estuvo a punto hasta 1881-. Nos referimos a la Academia Española de Bellas Artes. Allí residió, y probablemente asistió a sus clases nocturnas de pintura, Emilio Sala del año 1885 a 1887.[21]

Roma no era ya el centro artístico de épocas pasadas, aunque conservaba un gran atractivo para los pintores españoles ya que una pensión en la Ciudad Eterna suponía un prestigio seguro a la vuelta. España, descolgada de la pintura más moderna, continuaba prefiriendo no arriesgar y defender el virtuosismo técnico y el respeto a unos registros y amaneramientos académicos ya trasnochados. París era otra cosa, era la ciudad que dictaría las modas artísticas hasta la Primera Guerra Mundial.[22] Por allí pululaban grupos artísticos ajenos a las restricciones académicas; la fotografía había empezado a tener una influencia determinante en la evolución de las técnicas y temáticas pictóricas; faltaban sólo unos años para que los Lumière presentaran su invención de imágenes en movimiento en Lyon. Francia, con su capital a la cabeza, era el verdadero centro creativo en el que el Ministerio de Estado debía de haber fundado su Academia si hubiera tenido perspectiva.

Emilio Sala, sin embargo, es uno de los pocos artistas españoles que se salió de la norma. Como las pensiones del Ministerio podían realizarse en parte en otras ciudades europeas, Sala residirá en París desde 1887, no abandonando la ciudad hasta 1897. París

influirá tanto en su desarrollo estilístico como en la fuerte carga teórica de su trabajo, entablando amistad con Puvis de Chavannes y Laurens.[23] Conoce las teorías de Helmholtz sobre los problemas ópticos de los colores que influirán decisivamente en su libro de 1906 *Gramática del color,* una publicación que presenta perspectivas modernas relacionadas con el impresionismo, con Chevreul e incluso con algunos planteamientos cercanos a la futura Gestalt. También en París pinta uno de sus cuadros más conocidos, *La expulsión de los judíos,* cuadro que, por mediación del director de la academia romana Vicente Palmaroli, se muestra en la Exposición Universal de París de 1889 y es comprado por el Ministerio.[24] Sin embargo su temática de historia algo pasada de moda no interesará mucho en Francia.

A su vuelta a España reside en Madrid, donde se especializa en pintura decorativa, paisajes, colabora como ilustrador de la revista *Blanco y Negro* y llega a ser un importante retratista de la sociedad del momento, una sociedad que precisaba satisfacer sus aspiraciones de representatividad.[25] Virtuoso del color y de la luz en un sentido diferente al que adoptaría a posteriori Sorolla, Sala desarrolló una pincelada suelta de gran cromatismo que no llegaba a romper con la autonomía de los volúmenes y que estaba al servicio de una pintura de corte galante. No faltó en su producción la obra de casacón de tema amoroso o las escenas 'del día', imágenes de autocomplacientes personajes en frondosos y luminosos jardines, en elegantes cafés o a la salida de un baile; hedonistas y ociosas escenas cercanas al modernismo protagonizadas por mujeres jóvenes -citemos *Recogiendo flores* (1888), *La modelo*, *Coloquio amoroso* o escenas infantiles como *Muñeca abandonada*-. También codiciado retratista, aunque de cariz más clásico y seguidor de Federico de Madrazo, fue Domingo Llorens Cervera (Denia 1827-1927).

El otro alicantino beneficiado por una pensión romana estatal en los años ochenta es Antonio Moltó i Such (Altea 1841-Granada 1901).[26] Junto a su familia había emigrado siendo niño a Valencia donde realizó estudios de Bellas Artes e inició su afición por la

fotografía. En 1863 se traslada a Madrid estudiando hasta 1871 en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, y participando en la Fundación del Círculo de Bellas Artes. De ideas liberales, Moltó presenta en la Exposición Nacional de 1871 *El pueblo libre* por el que recibe su primer galardón nacional, una medalla de tercera clase. Hoy desaparecida, esta escultura era moderna respecto a su temática, si tenemos en cuenta el contexto político en el que se fraguó, sin embargo, formalmente se situaba dentro del más riguroso academicismo.

Las obras que presenta en las exposiciones nacionales están dentro del género histórico. En 1881 matricula un Fray Bartolomé de las Casas obteniendo una medalla de segunda clase. Con este galardón a sus espaldas, obtiene la pensión del Ministerio de Estado en la Academia de Roma en 1882. A su vuelta en 1884 sobrevivirá de encargos privados y públicos –como las esculturas para la Iglesia Nacional de San Francisco el Grande- entre Madrid, Valencia y Buenos Aires, para acabar sus días como catedrático en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Granada. Cuatro años antes de morir, en 1901, Moltó presentó una de sus últimas obras en una exposición en Granada: *¡Viva España!* Se trataba de una escultura historicista pero, eso sí, de historia contemporánea, compuesta por un abanderado español y dos soldados atacando al enemigo y un hombre negro muerto en el primer término. Una obra que, como plantea Ramón Lloréns en su libro sobre este escultor, tomaba el pulso a la situación que se estaba viviendo en España.

La escuela de Casanova

Hasta aquí los artistas nacidos en la provincia de Alicante debían emigrar para formarse. Sin embargo, a mediados de la década de los ochenta la situación cambiará radicalmente cuando el pintor alcoyano, Lorenzo Casanova Ruiz, abra una academia de arte en la ciudad de Alicante. Esta pequeña escuela se convirtió en un punto de referencia para los artistas que nacieron a partir de la década de los años sesenta. A ésta le seguirá una escuela en Elche dirigida por

Pedro Ibarra (1888) y otra en Alcoy liderada por Fernando Cabrera de la que hablaremos más adelante.

Lorenzo Casanova Ruiz (Alcoy 1844-Alicante 1900) no contaba con una tradición artística en casa.[27] Su padre, carnicero de profesión, le envía muy joven a Valencia, desde donde se traslada con unos veinte años a Madrid. La Academia de San Fernando, dirigida entonces por Federico de Madrazo, será su escuela. Terminada la carrera, gana una pensión de la Diputación alicantina para residir en Roma de 1874 a 1878, tras la cual decide continuar en esta ciudad autofinanciándose gracias a la venta de pequeñas tablitas y probablemente acuarelas. Como atestigua Rafael Coloma en un texto sobre el pintor: "*Poco sabemos de Casanova durante su estancia en Roma. Sólo que trabaja mucho y pinta gran cantidad de acuarelas*". En 1882 según el mismo autor aún sigue en Roma.

Al volver a Alcoy, además de los temas de casacón y de género -probablemente la pintura que le dio de comer durante sus últimos años de estancia romana-, realiza obras de carácter religioso como *El éxtasis de San Francisco*, *La Asunción de la Virgen* o *La Adoración de los pastores.* Son también comunes en su producción los cuadros de costumbres religiosas tan del gusto de la pequeña burguesía de la época, como *El fraile y el bodeguero* de 1884.

En 1885, ya en Alicante, abre su academia en la avenida Doctor Gadea. Hasta tal punto se convirtió dicha escuela en el lugar en el que se formaban los creadores alicantinos que, a partir de 1890, parte de las pensiones que la Diputación concedía para estudiar fuera se transformarán en una subvención para que los solicitantes de las pensiones de ese año que habían sido excluidos -Lorenzo Pericás, Rafael Hernández, José López Tomás y Vicente Bañuls-, puedan estudiar con Casanova. Una academia que, como dice de forma paternalista Carmelo Calvo en sus *Bocetos y episodios,* también tiene como estudiantes "*un grupo de niñas en el que no se sabe qué admirar más si la hermosura de su rostro o la belleza de su alma*".[28]

Este aspecto, el de la educación artística de las mujeres, es de importancia capital en la modernización de la pintura en Alicante, pero sigue necesitado de estudio. Vetados en España los estudios artísticos oficiales para las mujeres hasta finales de los años setenta –años en los que aparecen matriculadas varias alumnas en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado-, lo cierto es que los estudios de pintores, algunos de ellos especializados en la educación de las señoritas, fueron una alternativa para aquellas que deseaban estudiar arte a finales de siglo.[29] De hecho el alcoyano Placido Francés tuvo en Madrid ocho alumnas junto a su hija Fernanda Francés i Arribas (Valencia 1862-Madrid 1939). Fernanda, una pintora que llegó a tener cierto renombre en Madrid y que ganó por oposición la cátedra de pintura (sección femenina) de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid en 1888, enseñó en su estudio a once alumnas.[30] Por tanto, el que las mujeres tuvieran abiertas las puertas de la academia alicantina, es un aspecto importante de su actitud progresista, si bien desconocemos el tipo de educación que recibían, así como sus nombres. Lo que parece seguro es que se trataba de una educación segregada. El literario y adornado estilo de Carmelo Calvo nos las describe "*dibujando el perfil de un ángel o tomando de la paleta el aterciopelado color con que se cubre el cuerpo de una virgen*", mientras que en el libro del profesor Espí sobre Casanova aparece citada como alumna Laura Giner de los Ríos.

Manuel Cara i Espí, Fernando Cabrera Cantó, Emilio Vilaplana, Rafael Hernández, Heliodoro Guillén, Lorenzo Pericás, Adelardo Parrilla, Andrés Buforn, Lorenzo Aguirre, Emilio Varela o Vicente Bañuls fueron alumnos, entre otros, de Casanova. Autores que se convirtieron en los pintores y escultores con los que se ha escrito la historia del arte de Alicante de la primera mitad de este siglo.

La exposición de 1894

Pero el efecto dinamizador que supuso la presencia de Casanova en Alicante no acabó aquí. El artista propició la organización de una

exposición en Alicante, como ya ocurría desde mediados de siglo en otras capitales españolas. Como por entonces no existía la fórmula de la muestra individual, los artistas mostraban sus trabajos en las Exposiciones Nacionales, en las Universales –que en ciertos casos dedicaban algunas de sus salas a un autor consagrado- y, de manera más modesta, en muestras de carácter regional y local. En 1894, y con el patrocinio de la Sociedad Económica de Amigos del País, se organizará una exposición que dará a conocer fuera de la provincia el papel rector que la academia de Casanova estaba teniendo en Alicante, así como la obra pictórica y escultórica que estaba generando.[31] La muestra no se limitó a los alumnos de la escuela y a los artistas alicantinos, sino que tuvo carácter nacional. Con tres secciones –pintura, escultura y arquitectura-, logró convocar a autores como Sorolla, Pinazo, Plà, u Oliva o a pintores alicantinos residentes en Madrid o Valencia como Agrasot, Alberola o Francés que, de esta manera, realizaban una vuelta simbólica a su tierra y enseñaban sus últimos trabajos.

El resultado no se hizo esperar. No sólo la prensa local recogió con entusiasmo su éxito de convocatoria –más de quinientas obras catalogadas y la presencia de valencianos, castellanos, andaluces, madrileños, catalanes o murcianos así lo atestiguaban-, sino también la madrileña.[32] "*La Exposición de Bellas Artes de Alicante ha sido una sorpresa para la crítica. En aquella ciudad ha nacido y crecido en poco tiempo una escuela de pintores, ignorada de casi todos hasta la presente ocasión... El creador de esta escuela ha sido don Lorenzo Casanova*" reseñaba por entonces Manuel Alcántara en *La Ilustración Española y Americana.*[33] Al hablarse de 'escuela alicantina de pintores', se construía a los artistas alicantinos como grupo frente a la lectura de individualidades. Una lectura, sin embargo, artificiosa que se debía más al idéntico lugar de formación de gran parte de los artistas seleccionados –como subrayaba la prensa veintidós expositores eran o habían sido alumnos de Casanova- que a discurso formales similares.

Los alumnos de la escuela

A partir de los años noventa el costumbrismo sufrirá una transformación en un ambiente artístico en pleno cambio. El avance de los movimientos sociales, el desarrollo urbano de muchas ciudades y la fe en la ciencia provocó la aparición del pensamiento regeneracionista. Como plantea el profesor Pérez Rojas, las Exposiciones Nacionales vivieron durante esa década un reconocimiento de la pintura social; la temática del trabajo expresada a través de una corriente naturalista empieza a ser común.[34] Dejó de estar de moda suavizar los temas y banalizarlos, o convertirlos en esas escenas pintorescas vulgarizadas por el costumbrismo; se pretendía mirar cara a cara la realidad de las clases más desposeída reflejando su dureza y tomando partido pese a que, en ocasiones, se acabe cayendo en la imagen melodramática y anecdótica. En el fondo se trata de una pintura en la que el asunto es más importante que la investigación técnica. Pero ya no son héroes o mandatarios políticos los protagonistas de la imagen, sino los parias, dentro de los cuales se sigue prefiriendo representar al trabajador del sector primario -campesinos, ganaderos o pescadores-; sólo una minoría refleja el mundo obrero nacido de la industrialización.

En plena efervescencia de la academia de Casanova surge de entre su círculo un digno representante de esta transformación iconográfica: Heliodoro Guillén Pedemonti (Alicante 1863-1940). Alumno en su infancia de Aureliano Ibarra, se formó en Madrid con Casto Plasencia, siendo colega de Garnelo y Cabrera. A su vuelta a Alicante abre un estudio desde el que realiza obras de temática social y encargos de decoración –según nos cuenta Carmelo Calvo en 1894 está realizando los paneles decorativos del Casino de Alicante-.[35]

Se trata de piezas de grandes dimensiones, probablemente realizadas de cara a las Exposiciones Nacionales, en las que se describen situaciones límite de las clases desposeídas dentro de una estética realista; en el caso concreto de Guillén suelen rondar el tema de

la muerte. En la descripción que Calvo realiza de los cuadros que encuentra en dicho obrador, Espí descubre *Náufragos*, una obra de 1890 que estuvo en su tiempo en el Casino tras la donación del artista -hoy en paradero desconocido- y que narraba la escena de un marinero ahogado que las olas han traído a la costa ante los ojos de algunos paisanos. Nosotros, tras la frase "*entierro de un pobre en el barrio de marineros*" de Calvo creemos reconocer *La última borrasca*, del Museo del Prado, cuadro por el que Guillén ganó una medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1892.[36] En este caso Guillén sitúa la escena días después: en la puerta de la casa del pescador, los vecinos, todos pobres, muestran su solidaridad. A diferencia de *Solos*, obra realizada igualmente en 1890, no hay dramatismo desmedido ni gesticulaciones exageradas; si seguimos a Carmelo Calvo, Guillén "*copia las escenas que ha presenciado y las enriquece con detalles tomados del natural*".[37]

Guillén se traslada a la capital italiana en 1891 por cuenta propia. A principios de siglo sus formatos han disminuido y sus temas han cambiado. Se centra más en el discurso de la pintura que en el asunto, llevándole su interés por la pintura a *plein air* a interesarse por el paisaje y por temas de género sin compromiso social; los desarrolla haciendo hincapié en el valor de la luz sobre las cosas y cómo estas se transforman. Con una paleta rica y brillante en la que la mancha más que el dibujo es la que construye las formas, Guillén retrató distintos rincones de la ciudad en la que nació.

Al morir Lorenzo Casanova en 1900, le sustituirá al frente de la academia uno de sus alumnos más aventajados, Lorenzo Pericás Ferrer (Alcoy 1863-Alicante 1912). Pericás, que realizó estudios en Valencia y Madrid, es el ejemplo del pintor formado fundamentalmente en Alicante que decide residir en la ciudad y vivir de los trabajos que su sociedad demanda: flores, retratos, cuadritos de costumbres tanto laicos como religiosos, así como algunos encargos para decorar cafés, salones y dependencias del Casino de la capital. El gusto de la época requería imágenes amables de niños cantando en una sacristía, motivos festivos escenificados

en rincones conocidos de la ciudad, o cuadritos ligeros con figuras femeninas que traslucían inocencia y virginidad. Dentro de esta estética se encuentran los retratos que conserva el Ayuntamiento de Alcoy o el *Retrato de Clementina y Angelita Clemente*, cuadro que no llegó a terminar debido a una parálisis que lo condenó a muerte a los cuarenta y nueve años.

Mayor abundancia de personajes populares encontramos en la obra de Adelardo Parrilla Candela (Cartagena 1876-Alicante 1953). Alumno muy querido por Casanova, se especializó en París donde residirá durante tres años autofinanciándose con la venta de obra. A la muerte de Pericás será Parrilla el que continúe la labor docente de Casanova. Parrilla es muy conocido por haber pintado un gran número de bodegones a lo largo de su vida –el Ayuntamiento de Alicante guarda en sus fondos una importante representación-. En ellos se observa la influencia de la pintura española del siglo XVII.

En cuadros como *La niña de la burrita* (h. 1910), *Pastora* o *Pescadora* ofrece una imagen benévola de la realidad popular en la que su paleta se aclara llegando en ciertos casos a presentar fuertes contrastes de color. Una imagen alejada del compromiso enfundado en grandes formatos que Heliodoro Guillén planteara a finales de siglo. Los formatos modestos de Parrilla y su tratamiento arquetípico de personajes populares situados en una Arcadia cuyo escenario podía ser una playa alicantina o las montañas del interior, ponen en evidencia su orientación comercial hacia las clases pudientes de la ciudad. Otros dos discípulos que conviene resaltar son Rafael Hernández López (Alicante 1854-1917) y el único marinista del círculo, Andrés Buforn Aragonés (Alicante 1877-1943).

El escultor de dicho círculo fue Vicente Bañuls Aracil (Alicante 1866-1935) autor que inició una saga que llega hasta nuestros días. Realizó sus primeros pasos como tallista con Juan Rizo, de donde pasó a la escuela de Casanova. En la exposición de 1894 obtuvo un primer premio y medalla de oro, galardón que le facilitó ganar una pensión de la Diputación para ampliar estudios en Roma en 1897.[38]

Allí se convierte en uno de los alicantinos con mayor presencia en los certámenes organizados por la Società degli Amatori e Cultori, concretamente en los años 1902, 1903 y 1904, año en el que regresa a Alicante para siempre.

Amen de piezas pequeñas como *Marianela*, obra premiada en la Exposición Nacional de 1901, es preciso citar su escultura monumental. El ensanche desarrollado durante la última década del siglo XIX se aprovechó para modernizar la capital alicantina con alumbrado eléctrico, línea de teléfono, mejora de las líneas férreas... Pero el urbanismo de plazas, paseos y jardines públicos o de grandes edificios modernos debía ir acompañado de arte público.

Vicente Bañuls fue el más beneficiado por encargos monumentales de los escultores que pululaban por la provincia durante aquellos años; sólo es preciso darse un paseo por la capital para apreciar que gran parte de los personajes ilustres que la balizan salieron de su taller. A la estatua del político Eleuterio Maisonnave en 1895, obra de minucioso realismo, le seguirán el monumento a los Mártires de la Libertad (1907) –hoy desaparecido-, la estatua de Jorge Juan (1913) en Novelda, el Monumento a Canalejas o la fuente de la plaza Gabriel Miró de 1918 –estos dos últimos trabajos con influencia modernista-. Sin embargo, el mayor introductor de nuevos lenguajes en la obra tridimensional fue su hijo Daniel Bañuls Martínez (Alicante 1905-1947), autor que inició su andadura profesional alrededor de 1918 y que queda fuera de este estudio.

También escultor y contemporáneo de Bañuls fue Lorenzo Ridaura Gosálvez (Alcoy 1871-Anna 1963) que cursó estudios en Barcelona y en el taller de Agustín Querol en Madrid. Es, según el historiador Lorenzo Hernández, un autor que participó de la estética impresionista de finales de siglo, estética que enlaza con el modernismo. Regresó a Alcoy en 1915.[39]

Fernando Cabrera y Alcoy

Y con este repaso a los alumnos de Casanova llegamos a uno de sus más interesantes discípulos, Fernando Cabrera Cantó (Alcoy 1866-1937). Gracias a la ayuda económica de un industrial alcoyano, estudió en San Carlos a partir de 1881 para finalizarlos en San Fernando gracias a una pensión de la Diputación. En Madrid estudia en el obrador de Casto Plasencia donde, recordemos, coincide con Heliodoro Guillén. [40]

En 1891 gana una pensión de la Diputación para ampliar estudios en Roma volviendo a Alicante para la exposición de 1894 (presenta el cuadro *Muerte de un santo* y obtiene la primera medalla). En lugar de quedarse a residir en la capital, tal y como venían haciendo la mayoría de sus paisanos, regresa a Alcoy. La inexistencia de unos estudios reglados de pintura en esta ciudad –si exceptuamos las clases que Francisco Laporta daba en la Escuela Industrial- hace que encuentre en la docencia un modo de vida estable y seguro y comience a impartir lecciones tanto en la Escuela Industrial como en la "Casa la Bolla". Siguiendo los pasos de Casanova, Cabrera organizará exposiciones de sus alumnos en Alcoy, participando en ellas José Romeu Vilaplana, Adolfo Durà, Julio Pascual, Camilo Llacer, Edmundo Jordà, Antonio Santonja Cantó o José Mataix Monllor –quizás su más fiel y digno seguidor-; al igual que en la escuela de Casanova, también Cabrera tenía alumnas.

Los temas que Cabrera desarrolla en la década de los años noventa están en la línea de obras de asunto social que su compañero Heliodoro Guillén defiende por esos años. Cuadros como *¡Huérfanos¡* o el posterior *Mors in vita* de 1899 –premiado en una Exposición Nacional y en la Universal de 1900- se incluyen dentro de una pintura en transformación desde el tenebrismo hacia el luminismo que años más tarde será su bandera.

La temática social no fue en la mayor parte de casos más que una moda que permitía ganar premios. Deberíamos preguntarnos por

qué entre los temas que recogen estos autores casi no hay escenas de trabajo obrero o, por qué no, de lucha obrera; pensemos en el caso de Cabrera, un pintor que residía en una ciudad industrial –en la década de los noventa sólo en el sector textil alcoyano se vivió un paro parcial en 1891, dos huelgas en 1894 y una huelga general en 1895-.[41] *¡Eterna víctima!* (1901), recoge lateralmente este tipo de temas al reflejar al obrero en paro, viudo y dramáticamente rodeado por sus hijos; como atinadamente ha visto Adrián Espí siguiendo a Adrián Miró "más que pintura social los cuadros de Cabrera que entran en esta temática se manifiestan en un sombrío y folletinesco sentido mortuorio, en un patetismo fúnebre".[42] Radicalmente diferente será la actitud de otro pintor valenciano, Fillol, al mostrarnos la cara dura de la represión en *Después de la refriega* (1904) o el heroísmo popular en *La defensa de la choza* (1895). Un compromiso más sincero se encuentra en *Al abismo,* obra que Cabrera pintó en 1906 y por la que logró una primera medalla. Se trata de un cuadro que simboliza la caída de aquellos que pretenden derribar la cruz de Cristo.

En 1901 Cabrera pinta *¿Necesita usted modelo?* En este cuadro abandona la carga dramática de obras anteriores y recrea una escena en la que tres mujeres jóvenes se acercan a un anciano y le hacen la pregunta que titula la obra. Adquirido por la Diputación en 1997, presenta las características de la pintura a medio camino entre el luminismo sorollista y el realismo.

Menos socarrona pero bajo un costumbrismo innegablemente valenciano es la que consideramos su obra maestra, *La calera* (1902). En la colección del Círculo Industrial de Alcoy, recoge el descanso de unos trabajadores de la cal. Sin pizca de carga lacrimógena, y aunque no es inocente que elija una escena rural, el peso de esta obra no se haya en el tema sino en el estudio de la luz y la sombra sobre las blanquísimas ropas de los caleros que descansan, en la ahumada imagen del hombre que surge de la hoguera. La integración entre la naturaleza y los tipos que la pueblan supone un paso en la superación de las escenografías artificiosas en las que