

VICTORIA E. BONET SOLVES \*

## LOS TEMAS DE LA PINTURA DE PAISAJE DEL SIGLO XIX EN VALENCIA

### RESUMEN

Desde que, a mediados del siglo XIX, Carlos de Haes y sus enseñanzas irrumpieran en la pintura de paisaje española, el género experimentó una renovación que llegó también a la escuela valenciana. Así, nuestros pintores abandonaron la visión romántica del paisaje y se aproximaron a él de un modo más realista. En este estudio se hace un breve repaso de los temas predilectos de los paisajistas valencianos, desde los poblados con ruinas, castillos o edificios religiosos que justificaban de algún modo el propio cuadro, hasta aquéllos escogidos por su belleza natural. Dentro de estos últimos destaca la Huerta de Valencia, un asunto revestido entonces de modernidad que, finalmente, desaprovechado, cayó en el olvido y el desprestigio.

### SUMMARY

In the middle of the Nineteenth Century, Carlos de Haes and his teaching produced a renovation in the Spanish landscape that arrived at the Valencian school. Our painters broke with the romantic vision of landscape and introduced some realistic aspects in their paintings. This article studies the different topics that were more often represented by Valencian painters in the Nineteenth Century. Some paintings included ruins, castles or monasteries in order to be justified as a work of art. Nevertheless Valencian artists also chose other landscapes to paint for its natural beauty as the Albufera or the Huerta of Valencia. The latter involved a certain modernity aura but the so called huerta lost its appeal and became a sheer folk topic.

El paisajismo español del siglo XIX estuvo dominado por dos grandes figuras: Genaro Pérez Villaamil (1807-1854) y Carlos de Haes (1826-1898) quienes desde Madrid sentaron las bases del género en el resto de la península.

---

\* Universidad Politécnica

Villaamil fue el máximo representante del romanticismo paisajístico. El artista desarrolló un tipo de pintura en la cual los parajes naturales adoptaban una apariencia monumental cargada de imaginación y fantasía. Sus lienzos solían contener una escena con figuras que de algún modo justificaba el protagonismo del paisaje. Para él, además, la naturaleza se convertía en un recurso dramático y, por esta razón, no le importaba desvirtuarla en ocasiones para potenciar el acontecimiento que la acompañaba.

Carlos de Haes fue su sucesor no sólo en la cátedra de Paisaje de la Academia de San Fernando de Madrid (1857) sino también en liderazgo del paisajismo español. Su papel en la renovación del género fue fundamental. Enseñó al público a ver de otra manera, a concebir la naturaleza tal cual era y a apreciar cualquier fragmento de la misma en todo su valor. En la academia promovió la formación de la primera escuela de paisajistas españoles y abrió la puerta hacia la verdadera modernización de la pintura.

En Valencia los asuntos representados en la pintura de paisaje no sufrieron una transformación tan radical como en Madrid. Los temas, que al comienzo tampoco habían expresado un romanticismo estridente al estilo de Villaamil, fueron adaptándose siempre moderadamente a las nuevas exigencias. Salvo algunas excepciones, como es el caso de Antonio Gomar (1849-1911), en el paisajismo valenciano no puede advertirse el grado de liberalización temática alcanzado en otras escuelas españolas. Ni siquiera en el ámbito local lo logró Antonio Muñoz Degraín y su peculiarísimo estilo. El enfoque que adopta el paisajismo valenciano no rompe los moldes clásicos, pese a que la forma de factura suelta resultara de lo más moderna. Por ello, si se hubiera sabido aunar una representación moderna y un asunto original, la pintura de paisaje en nuestra ciudad hubiera estado a la altura de la producción europea en el género. Empleando la pincelada suelta, la pintura valenciana tuvo su oportunidad; sin embargo, apostó por la versión más sobria, de contenidos más habituales, que aseguraba el beneplácito de los amantes del arte.

El género, pues, indudablemente se modernizó, pero sin excesos. Se fueron eliminando los objetos que más explícitamente restaban protagonismo a la naturaleza, como por ejemplo las figuras humanas o los animales, y se fue dando una mayor presencia a cielos y vegetación. Continuó el interés porque el paisaje transmitiera un mensaje<sup>1</sup> y los artistas se vieron obligados a buscar diversas opciones, entre ellas escoger un lugar conocido del público, lo que provocaba que en cada uno de los espectadores surgiera un pensamiento en torno al paisaje representado, o bien que el tema fuera significativo para quien había de adquirir el cuadro. De este modo al paisaje se le confiere la entidad necesaria para que justifique por sí solo todo un cuadro.

---

1. En una fecha tan tardía como 1882 aún se deja sentir en la prensa el prejuicio contra la ausencia de "motivo": "Estaba espuesto ayer en la calle Zaragoza un paisaje del joven pintor Sr. Mas... Es notable este cuadro por la luz y brillante colorido. Como paisaje tiene poco interés, y ganaría mucho si el autor añadiera algunas figuras para que represente y diga algo". Noticias Locales, *Las Provincias*, 11 de junio de 1882.

A partir de entonces el paisaje goza de nombre y apellidos; se representa un lugar reconocible que permita juzgar al espectador el grado de autenticidad y ésta es, al fin y al cabo, la prueba inequívoca de que el paisaje se había afianzado en Valencia.

Una de las posibilidades de elección que tiene el paisajista es la de aquellos parajes en los que, además de existir un entorno de apreciable belleza, hubiera un conjunto arquitectónico que diera, si cabe, más sentido a la obra. Valencia es una zona que por su posición privilegiada ha disfrutado de una rica tradición histórica, constituyendo una de sus etapas más gloriosas la Edad Media. La fundación de instituciones religiosas y el establecimiento de puestos defensivos en las comarcas fronterizas impulsaron notablemente la construcción durante el período gótico. De esta época han llegado hasta nosotros multitud de ejemplos que curiosamente sirvieron de motivos de inspiración para los paisajistas valencianos. No creemos que el escoger ruinas o edificios medievales respondiera al espíritu romántico que reivindicaba con su actitud glorias pasadas e ideales puros, como tampoco consideramos la posibilidad de que con ello los artistas pretendieran hacer gala de un nacionalismo que entonces bullía en cualquier rincón de España. Sin querer menospreciar en absoluto la labor del artista, resulta difícil leer entre las líneas de los lienzos una exaltación pictórica de las grandezas de la región.

Así, las fortalezas, las ruinas romanas y, sobre todo, los conventos y monasterios se convirtieron en los temas preferidos de los pintores valencianos, siempre y cuando estuvieran emplazados en lugares de llamativa belleza. Esta selección de temas, que en cierto modo pudiera coincidir con la idea romántica del paisaje, es en realidad fruto de una concepción muy diferente. Mientras para el romántico la visión de una ruina evoca en él todo tipo de reflexiones sobre la vida humana, para el pintor de la realidad es una manifestación de una belleza que perdura a través del tiempo, que no se destruye, que conserva un valor en sí misma. Es posible que los pintores valencianos se vieran influidos por los libros de viajes, muy frecuentes durante todo el siglo XIX, normalmente escritos por extranjeros que habían visitado nuestro país atraídos por su peculiar exotismo.<sup>2</sup>

Dentro de los asuntos pintorescos ya citados había un grupo de temas predilectos para los paisajistas. Los castillos, por ejemplo, estaban en clara desventaja frente a los monasterios, asiduos protagonistas de los cuadros de paisaje. Esta circunstancia llama aún más la atención si tenemos en cuenta que las diversas comarcas valencianas poseían un considerable número de fortalezas.

Las razones de carácter ideológico –como la exaltación religiosa– que expliquen esa preferencia por los monasterios y conventos pueden resultar difíciles de probar. Tal vez simplemente esta discriminación responda a una cuestión prác-

---

2. Algunos de los más conocidos de entre los que se detienen en la geografía valenciana son el *Viaje a España* de Prosper Mérimée (ed. Madrid, 1988), el *Viaje por España* de Teophile Gautier (Valencia, s. a.) y el *Itinerario descriptivo de las provincias de España* de Alexandre Laborde (Valencia, 1826; ed. fac-símil: Valencia, 1980).

tica. La copia del natural, que se había introducido entre los paisajistas obligaba a estos a trasladarse a los sitios que pensaban pintar. Lógicamente los temas más a menudo plasmados en el lienzo serán aquellos cuyo acceso era más asequible. De este modo, los monasterios, como lugares de peregrinación en algunos casos, y en otros, al estar situados cerca de una población, eran un motivo más sencillo que los castillos, en los que llegar hasta ellos suponía, en ocasiones, grandes dificultades. Al propio tiempo, estos últimos aún retenían cierto carácter fantástico, que les hacía ser poco gratos a unos pintores que deseaban obviar cualquier conexión con el movimiento romántico.

Uno de los conventos más comúnmente representado fue el de Santo Espíritu del Monte, monasterio fundado por la orden franciscana en el siglo xv. Del edificio erigido entonces no existía nada, ya que en el siglo xvii se produjo una importante remodelación; no obstante, el paraje privilegiado en el que se halla situado, una valle rodeado de montañas, lo convirtieron en uno de los favoritos de los paisajistas. En 1887, José Vilar y Torres (1828-1904) presentó a la exposición nacional su cuadro *Monasterio de Sancto Spiritu* y en uno de los catálogos humorísticos que se publicaban entonces el crítico escribió:

No hay paisista valenciano que no pinte esos lugares que son para estos pintores como el bautismo de sangre; lo cual no quiere decir que yo sus cuadros rechace.<sup>3</sup>

La razón de la constante afición hacia este tema por parte del artista se debía a dos preceptos fundamentales que debía poseer toda pintura dedicada a este género y que el convento franciscano cumplía sobradamente. En sí mismo aunaba tanto la belleza natural como la arquitectónica, y asimismo contaba con una dilatada historia que arrancaba desde la Edad Media y que satisfacía las exigencias de aquellos que pedían aún un cierto contenido. Entre los pintores que lo escogieron como leit-motiv de su obra están Javier Juste Cerveró (1884) y Francisco Mas y Carrasco (1882). Otros monasterios pintados por los paisajistas valencianos fueron el de Portacoeli, el del Desierto de las Palmas y Santa María de la Murta.

Dentro de los títulos que se han podido consultar existen pocos dedicados a las ruinas antiguas. Rafael Montesinos Ramiro (1811-1877) pintó *Restos del antiguo castillo de Herculano en Benifairó* (1866), y Gonzalo Valero Montero retrató uno de los conjuntos más importantes de Valencia, *Ruinas del teatro de Sagunto*. Además de la arquitectura religiosa, existe un ejemplo que recuerda el paso de la cultura musulmana, el cuadro de *La Torre de Espioca y sus cercanías* (1873).

---

3. El otro cuadro que exhibió fue *Lago de la Albufera*. *Catálogo humorístico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887* (Madrid, 1887), p. 71.

Otra de las opciones con las que cuenta el paisajista es la de aquellas pinturas en las que no existe ninguna arquitectura que perturbe la contemplación pura de la vista natural. La diferencia fundamental que hay entre estos paisajes y los realizados unos años antes es que ahora el artista retrata un lugar geográfico concreto. Las valles, cerros, montes y lagos ya no son considerados en abstracto, esto es, no son producto de la idealización de quien los interpreta. Por el contrario, son escogidos concienzudamente, tal y como propone la tendencia realista, poniendo a prueba las habilidades del autor y la capacidad receptiva del espectador ante los cambios del género. La introducción de la fotografía y la difusión de los libros de viajes influyeron en el empleo de estos asuntos en la pintura de paisaje; no obstante, el papel fundamental en el desarrollo de la nueva temática estuvo a cargo de la ciencia de la Geografía.

La Geografía, reconocida como ciencia desde mediados del siglo XIX, se basaba en un método esencialmente descriptivo para analizar la diversidad del territorio. Sin embargo, posteriormente el carácter eminentemente positivista de esta disciplina fue matizado, y junto a aseveraciones científicas aparecieron una serie de apreciaciones estéticas del entorno que ayudaron no sólo a la comprensión de la propia Geografía, sino que además crearon una nueva idea de la relación entre el hombre y la naturaleza.<sup>4</sup>

Estas transformaciones, que afectaron al modo de entender la naturaleza, influyeron también decisivamente en los paisajistas, quienes hallaron en ellas una justificación científica del justo medio entre idealismo y realidad que durante tanto tiempo habían perseguido. A partir de ese momento tenían que saber expresar visualmente una exhaustiva descripción topográfica y, al mismo tiempo, hacerlo de manera que estéticamente resultara convincente.

En Valencia los artistas escogieron aquellos puntos más llamativos de la geografía de la región para plasmarlos en sus obras. En ocasiones, los pintores resultan un tanto repetitivos, pues, no parecen arriesgar demasiado en los temas elegidos: cuando alguno de ellos acertaba con algún asunto y conseguía un triunfo, el motivo era incesantemente representado. Así, el Valle de la Murta (Alcira), que contaba, además, con las ruinas de un antiguo convento jerónimo, fue interpretado desde todas sus perspectivas por Rafael Montesinos Ramiro (ca. 1864) y su hijo Rafael Montesinos Ausina (ca. 1871), por Antonio Muñoz Degrañ (ca. 1864), Javier Juste Cerveró (ca. 1884) y José Vilar y Torres (1886). De nuevo aquí, como en la elección de temas con monasterios u otras construcciones, el paisajista se aproxima a aquellos lugares a los que tiene fácil acceso. Algunos retratan las zonas más cercanas a su pueblo natal o bien los alrededores de los sitios donde van a pasar la temporada estival.<sup>5</sup> Ahora bien, junto a las pequeñas excursiones tampoco se

4. De la repercusión de la nueva orientación del pensamiento geográfico en la pintura de paisaje da cuenta M<sup>o</sup> C. Pena, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98* (Madrid, 1983). pp. 74-75.

5. Antonio Gomar pintó varios lienzos de las cercanías de Benigánim, donde nació. La familia Montesinos lo hizo de las afueras de Alcira.

pueden descartar, por supuesto, la utilización de fotografías, empleo del que no se tienen pruebas, pero que no debe olvidarse por completo.

Todos los cuadros de esta época tuvieron un denominador común y es que cada uno de ellos era un fiel reflejo de un fragmento concreto de las diferentes regiones valencianas. Títulos como: *El Picayo en la sierra de Mondújar (Alcoy)* o *Barranco Negro en Alcira* ilustran lienzos que buscan un mayor acercamiento al paisaje autóctono, y a través de éste conectar más con el público. Por primera vez, nuestra pintura expresa ese gusto por la contemplación que exige este género y en la que hasta entonces no se había encontrado interés alguno. Una contemplación que era fundamental en la pintura de la realidad puesto que sin ella se hacía imposible la interpretación exacta del modelo.

Uno de los lugares más asiduamente pintado fue la Albufera de Valencia, ya que reunía las condiciones necesarias para que el asunto tuviera éxito. En primer lugar, el agua misma, que como elemento en constante transformación, ofrecía al paisajista multitud de facetas;<sup>6</sup> después, su riqueza natural, que permitía extraer una infinidad de variaciones en torno al mismo asunto. Por último, el lago formaba parte de la vida de los valencianos del momento. Los días de San Martín y Santa Catalina se organizaban unas cacerías públicas que eran muy famosas en la región y a las que asistía una elevada concurrencia. Estos distintos aspectos convertían a la Albufera en la protagonista ideal de cualquier lienzo, ya que unía a su belleza ese significado oculto que justificaba la obra. Estas circunstancias atrajeron a muchos artistas valencianos y del resto de España. Entre los primeros encontramos a Rafael Montesinos padre e hijo (1846-?), José Vilar, Jesús de la Reguera, Francisco Más y Carrasco, y Javier Juste (1856-1898). Entre los pintores forasteros cabe destacar de entre todas la visita de Carlos de Haes en 1871.<sup>7</sup>

Aunque las tierras valencianas poseen multitud de parajes que merecerían ser plasmados en el lienzo, los artistas se vieron muy limitados por los caprichos de unos aficionados que parecían disfrutar más ante la contemplación de una vista reproducida innumerables ocasiones que frente a un paraje inédito para ellos. Este hecho desgastó un tanto al propio género, ya que una vez asentados los preceptos realistas, los paisajistas no se vieron obligados a experimentar con su paleta o con los motivos de sus obras. La salida al campo se convirtió en un factor indispensable para hacer creíble la pintura, pero no en un medio para hacer evolucionar el paisaje mismo. Mientras en el resto figuras como Aureliano de Beruete o Eliseo Meifrén renovaron el campo artístico, Valencia siguió realizando hasta principios del siglo xx una pintura correcta pero poco innovadora.

No obstante, en todo este ambiente anquilosado en el que se sumió el paisajismo valenciano y que llegó a ser su propia perdición, existió una veta de

---

6. En este artículo no se trata el tema de las marinas que en Valencia tuvo un éxito extraordinario y que merecería un estudio más que profundo que el de una pequeña referencia en estas páginas.

7. En los dos días de estancia en Valencia el único paraje visitado por Haes fue la laguna. "Gaceta General". *Diario Mercantil de Valencia*, 31 de diciembre de 1871.

modernización que de haber sido explotada convenientemente hubiera situado el género a la altura de lo realizado en el resto de Europa. Curiosamente este renacimiento hubiera venido de la mano de uno de los paisajes más paradigmáticos de nuestra región, elemento indispensable de calendarios y postales, nos referimos, por supuesto, a la Huerta de Valencia.

La enumeración de las vistas que los pintores valencianos plasmaron en las telas hubiera sido incompleta si no hubiéramos citado la huerta, puesto que esta fue denominador común de la obra de todos los paisajistas. Hecho absolutamente lógico, ya que en muchos sentidos no sólo formaba parte activa en el mantenimiento de la zona sino que, además, para muchos definía en sí misma el carácter de todo un pueblo.

La llegada de Carlos de Haes al panorama paisajístico español y la ampliación temática que trajo consigo favoreció la aparición de la huerta en las pinturas de paisaje en Valencia. Este asunto, además del apoyo institucional, como tema admisible en una exposición, contaba con otros dos factores que la hacían igualmente válida frente a la vista de una hermosa sierra: su espléndida belleza y su exuberante bondad.

No es de extrañar que por su ufana belleza la vega valenciana fuera repetidamente escogida por los pintores dedicados al paisaje como leit-motiv de sus obras. Como le sucedía al mar, la huerta ofrecía un número ilimitado de enfoques y perspectivas y tenía, además, unas posibilidades plásticas que, aprovechadas con habilidad, podía dar llamativos resultados. Al igual que la Albufera, la formación del paisajista no estaba completa hasta que no incluía en su repertorio un cuadro con un fragmento de la vega de Valencia. Desde que Rafael Montesinos Ramiro presentara el lienzo *Campanar y su huerta* en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864,<sup>8</sup> todos parecen haberse aproximado al tema al menos en una ocasión a lo largo de su carrera. Pintores como Antonio Muñoz Degraín, Rafael Montesinos Ausina, Antonio Gomar y Gomar y Francisco Mas y Carrasco poseen telas con este tema. La huerta, bien en sentido genérico o como lugar concreto, hizo acto de presencia en exposiciones y fue maestra de muchos principiantes.

Más que maestra fue modelo de los discípulos que acudían a la academia en busca de los rudimentos para desempeñar el género de paisaje. En la segunda mitad del XIX el estudio del natural se instituyó en la escuela y durante el curso se incluían salidas al campo como clases prácticas.<sup>9</sup> En su mayoría estas se llevaban a cabo en zonas próximas a la ciudad a las que se accedía normalmente en ferrocarril, que durante aquellos años comenzó a instalarse.<sup>10</sup>

---

8. M. OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (Madrid, 1884), p. 463.

9. En la documentación de la Academia de San Carlos consta esta práctica desde principios de siglo (*Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia*, Legajo 90), pero es muy probable que estas salidas al aire libre se iniciaran cuando Gonzalo Salvá Simbor (1846-1923) ocupó la plaza de profesor de paisaje en la academia (1871) e incluso unos años antes con Luis Téllez.

10. En 1888 se instaló la línea Valencia-Paterna-Liria. En 1891, Grao de Valencia-Bétera. En 1893, Valencia-Alboraya-Museros y Valencia-Torrente. Datos proporcionados por Esteban Gonzalo Rogel, "Ferrocarril" en *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, Vol IV, p. 245.

Además de la proximidad de la huerta que permitía al paisajista permanecer en contacto con ella, existía otro factor que la hacía muy querida no sólo para él sino también para el público en general, y es que este paisaje formaba parte de la vida lúdica de los valencianos.

Además de su belleza natural, por la que fue admirada, la huerta cumplió un destacado papel económico que acentuó el interés que hacia ella sentía el pueblo valenciano. Durante el siglo XIX la industrialización no había conseguido consolidarse en la región, tan solo en algunos núcleos como en Alcoy. De aquí que fuera la agricultura la principal fuente económica de la zona. Una agricultura que estaba, gracias a la diversas desamortizaciones, en manos de la clase dominante formada por terratenientes, mediana nobleza y profesionales enriquecidos.

Así, las clases urbanas, que en otros países europeos habían regido el proceso de industrialización, potenciaron una economía basada en el campo. En Valencia, existió un grupo social que con apariencia burguesa se dejó llevar por los gustos rancios de una aristocracia agrícola y que, además, se convirtió en el principal adquirente de obras artísticas.

De entre los géneros favoritos de este grupo social destacaba el paisaje porque cumplía una función puramente decorativa en sus hogares. Si en esos cuadros deseaban ver representadas vistas naturales conocidas cuánto más placer iban a sentir al contemplar un fragmento del paisaje que ellos mismos poseían. Así su terreno de la huerta trasladado al lienzo sería admirado por propios y extraños como fuente de bienestar. Por ello en más de una ocasión requirieron los servicios de un paisajista para ver transformado en arte lo que para ellos era parte de su existencia.

En la oposición para la cátedra de Paisaje Popular, celebrada en 1891, se propusieron varios lugares de los que salieron por sorteo; el huerto del Barón de Santa Bárbara, la dehesa del Sr. Carsí en Burjasot y la del Sr. Trénor en Paterna.<sup>11</sup> Hecho este que demuestra que estos parajes ya habían servido de tema a anteriores lienzos.

Con la utilización de la huerta como motivo pictórico los paisajistas valencianos empezaron a compartir ese interés por la modernidad que preocupaba a los artistas europeos de la época. Esa modernidad finisecular puede entenderse como una mezcla de actualidad y tradición. La pintura refleja a través de sus lienzos un fragmento de la vida contemporánea, que por ser común a un colectivo entra a formar parte de las costumbres de la sociedad en general. Lo que se representa es una escena efímera, porque responde a una moda, al mismo tiempo, posee un carácter intemporal porque responde a un uso que se repite y que, posteriormente, se transforma, con el transcurrir de los años, en crónica de una época.

En Francia, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, era frecuente que los artistas se trasladaran a las afueras de la ciudad para ilustrar la costumbre de la

---

11. *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Legajo 83-B.



sociedad de su tiempo de trasladarse los domingos al campo y disfrutar de unos momentos al aire libre.<sup>12</sup>

En la pintura valenciana de paisaje, aunque existen diferencias elementales con el caso francés, el tema de la huerta también puede considerarse moderno. Mientras en Francia la pintura ofrece una visión burguesa de las cercanías de París, en nuestra ciudad la interpretación de este paraje tan paradigmático viene mediada por el futuro comprador de la obra, cuya mentalidad tradicionalista confiere al cuadro un significado completamente distinto.

Por un lado, en Valencia los paisajistas siguieron las pautas europeas ya que el escoger este leit-motiv le permite continuar fiel al precepto fundamental de la pintura de la realidad, esto es, la copia directa del natural. La proximidad del modelo ayudaba al pintor a realizar una interpretación lo más exacta posible del entorno que deseaba retratar, integrándose, de este modo, en esa corriente de gusto por la precisión práctica que invadió toda Europa.

Por otro parte, sin embargo, dadas las peculiares condiciones de la sociedad valenciana, la elección de la huerta como protagonista de la tela tenía un componente de "recuerdo familiar" o de "propiedad" que la convertía en elemento indispensable del mobiliario de la alta burguesía valenciana. Al propio tiempo, la representación de la vega entraba en esa tendencia hacia la temática en torno a la vida campesina que tanto satisfacía a las clases elevadas de la sociedad.

La clase urbana valenciana descubrió en los alrededores de Valencia, la bondad de las gentes, el fundamento de la riqueza de la región, y esa belleza extraordinaria de la que nada malo podía surgir. Es en la huerta valenciana donde perdura la tradición, inamovible, y en la que la sociedad, que ve tambalearse sus cimientos por los constantes cambios, debe refugiarse para buscar sus propios orígenes y hallar los ideales en los que apoyarse.

De esta manera, con la elección de la vega valenciana como protagonista del lienzo el pintor de paisajes ilustra un fragmento de la vida contemporánea de la ciudad, ya que en la huerta tenía depositados sus intereses la clase dominante que regía por aquel entonces la economía y la política de la región. En tono distinto al de la pintura francesa aquí también se muestra los quehaceres y preocupaciones de una burguesía, que de urbana tenía el nombre, ya que vivía pendiente del mundo rural.

No hay que ver en la añoranza bucólica de este grupo social un matiz nacionalista. Con la exaltación de la huerta en la pintura no se pretende hacer ningún tipo de reivindicación, simplemente se trata de exhibir las excelencias de una tierra que es propiedad de aquellos que compran el cuadro y lo disfrutan posteriormente en el hogar. Curiosamente en esta falta de significado intrínseco –aunque siempre podría hacerse una lectura subjetiva más profunda de la sociedad– es donde se evidencia la modernidad de nuestro paisajismo. El pintor moderno presenta una realidad, pero nunca la juzga.

---

12. Clark estudia este fenómeno en el capítulo titulado "The environs of Paris", de su libro *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers* (Princeton, 1986), pp. 147-204.

Con el tiempo la huerta ha padecido un notable desprestigio que arranca ya de finales del siglo pasado. Esta circunstancia ha hecho que la pintura que representa parajes de la vega de Valencia y a sus habitantes haya dejado de valorarse como costumbrismo y se asocie con una visión más folklórica de lo valenciano. Esta consideración es cuando menos injusta pues estos lienzos ilustran no sólo un paisaje ligado íntimamente a la ciudad sino que de algún modo muestra también los intereses de la clase dominante del siglo XIX.