

EMBLEMA IV: Conciérne este emblema a *Ester desmayada ante Asuero*. Le corresponden las alegorías de la Ley –o Antigua Ley– y la Ley de la Gracia –o Nueva Ley. La primera es una mujer anciana velada que porta un cetro y unas tablas en las que se lee la inscripción: «Deus infirma elegit ut fortia confundat I Cor I, 27» [«Ha escogido Dios más bien lo necio del mundo, para confundir a los sabios»]. La Nueva Ley bendice con su mano derecha con el Espíritu Santo en forma de paloma, y sosteniendo el libro de las Escrituras en la otra. La propuesta más plausible para su *inscriptio* sería: «SI INVENI IN CONSPECTU REGIS GRATIAM CRAS APERIAM REGI VOLUNTATEM MEAM» [«Si he hallado gracia a los ojos del rey, mañana comunicaré al rey mi voluntad»]. Ester es una bella joven judía del cautiverio en Susa, adoptada como hija por Mardoqueo habiendo quedado huérfana. Se ganó el favor del rey Asuero, que la convirtió en reina, y tuvo que interceder ante éste por la causa de su pueblo, el judío, a causa de un decreto del mismo rey. Ester llegó a palacio y, ante la faz iracunda de Asuero, se desmayó, mas el rey, que la adoraba, e ignoraba que era judía, la reanimó e instó a que le pidiera todo lo que deseara. Su ruego significó la revocación del decreto, el cual se volvió contra los acusadores de los judíos. La pintura representa el momento del desmayo (Est 5, 1c-f). Ester representa aquí a la mujer sin la cual no es posible la salvación. La Virgen María, como madre del Salvador, significa el enlace entre la Ley *velada* del Antiguo Testamento y la *revelada* en el Nuevo Testamento. No es absurdo pues que estos dos conceptos estén figurados en las alegorías que acompañan a Ester.

En conclusión, tenemos un discurso visual, a modo de un sermón desarrollado en imágenes. Es evidente que todo este complicado juego retórico compuesto en el siglo XVIII y recompuesto casi doscientos años después, en el siglo XX, no fue concebido sencillamente para que el gran público pudiera interpretarlo directamente como se espera hoy de los medios de masas. Más bien era algo que si bien pudiera ir dirigido al pueblo, sería por mediación del predicador como intermediario o intérprete. La transmisión de la cultura en el momento en que se realiza este programa no tiene en cuenta aún a las masas. Esto último es propio del mundo contemporáneo, y de ello se debe hablar en otro lugar.

Arquitectura del academicismo ilustrado en la ciudad de Valencia

[JOAQUÍN BÉRCEZ GÓMEZ –UVEG–]

La arquitectura de la ciudad de Valencia que se desenvuelve en la segunda mitad del siglo XVIII y primeras décadas del XIX –época conocida en la historia del arte bajo el epígrafe de «neoclásica»– se hizo portadora, a través de sus distintas versiones de lo clásico, del rico y plural ambiente cultural que se gestó en la ciudad de Valencia, un ambiente ilustrado y academicista que afectó a todas las esferas públicas, civiles y religiosas. La concreción institucional más cabal de este fenómeno fue sin duda la creación de la Real Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura de San Carlos, heredera por una parte del arraigado academicismo *novator* de décadas anteriores, pero a su vez impulsada por la nueva orientación ilustrada y arquitectónica que desde la corte ejerció la Real Academia de San Fernando de Madrid. Fundada en el año 1768, la academia valenciana no tuvo una incidencia inme-



Un impecable ejemplo del plural clasicismo que se vive en la ciudad de Valencia en los años inmediatos a la fundación académica es la Casa Aduana Real de Valencia (actual Palacio de Justicia) (1758-1764), la obra civil de mayor envergadura arquitectónica de todo el siglo XVIII valenciano. Obra de Felipe Rubio y Mulet (†1767), su proyecto, presentado en el año 1762 en la Real Academia de San Fernando, le valió el nombramiento de académico de mérito, aval con el que sería designado en 1765 director de la sección de arquitectura de la academia valenciana de San Carlos. En esta casa aduana se manifiestan rasgos del importante clasicismo vernáculo heredero de los *novatores* valencianos con otros no menos clasicistas y cosmopolitas que por esos años irrumpieron en la corte tras la llegada de Carlos III al trono.

Felipe Rubio, proyecto de «Casa Aduana Real» de Valencia (1762). Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Aduana de Valencia en una fotografía de principios del siglo XX.

diata en el panorama arquitectónico, fue más bien la poderosa personalidad de sus directores de arquitectura, algunos con una formación arraigada en la culta tradición arquitectónica del siglo XVIII valenciano, la que despuntó en estos primeros momentos.

Un impecable ejemplo del plural clasicismo que se vive en la ciudad de Valencia en los años inmediatos a la fundación académica es la Casa Aduana Real de Valencia (actual Palacio de Justicia) (1758-1764), la obra civil de mayor envergadura arquitectónica de todo el siglo XVIII valenciano. Obra de Felipe Rubio y Mulet (†1767), su proyecto, presentado en el año 1762 en la Real Academia de San Fernando, le valió el nombramiento de académico de mérito, aval con el que sería designado en 1765 director de la sección de arquitectura de la academia valenciana de San Carlos. En esta casa aduana se manifiestan rasgos del importante clasicismo vernáculo heredero de los *novatores* valencianos con otros no menos clasicistas y cosmopolitas que por esos años irrumpieron en la corte tras la llegada de Carlos III al trono. De recio y sereno alzado exterior, con pilastras de orden dórico denticular sobre altos pedestales o huecos del piso noble con frontones curvos y triangulares, protagonistas

buhardas entre balaustres en el antepecho, dando contrapunto al exhibicionismo regalista de la estatua de Carlos III entre matronas recostadas en lo alto del frontón, esta aduana real adopta la fisonomía de un clasicismo mixto, donde los ecos de la arquitectura cortesana madrileña se entrecruzan con otros de carácter italo-francés divulgados en libros de arquitectura. Hay a su vez en esta casa aduana poderosos resortes arquitectónicos en los que palpita la gran tradición constructiva valenciana. Es el caso de las elogiadas escaleras interiores –no la actual imperial central, construida en la reforma emprendida entre 1914 y 1922– en cajas cuadradas con vueltas de arista suspendidas en el aire, cuya compleja montea, en una suerte de neocantería, rinde homenaje a las complejas monteas valencianas del siglo xvi. Similar actitud comprobamos en la portada de la fachada principal, con su poderosa proyección convexa impelida al exterior y trabajada con una impecable estereotomía.

El convento e iglesia de la Orden de Montesa en Valencia, conocido como el Temple, fue proyectado en 1761 por Miguel Fernández (†1786), arquitecto de la corte que estuvo pensionado en Roma (1747-1758) donde estudió bajo la dirección de Luigi Vanvitelli y tuvo estrecho contacto con Ferdinando Fuga y su obra romana. De regreso a España fue nombrado delineador de las obras del palacio Real de Madrid, bajo la dirección de Francisco Sabatini, con quien colaboró asiduamente, ascendiendo en 1760 al cargo de teniente director. Su obra valenciana del monasterio de Montesa, conocida como el Temple (1761 en adelante), está marcada por el directo contacto con la realidad romana. Introdujo novedades propias del más solemne clasicismo romano característico de la obra de Sabatini, en claro contraste con otras obras valencianas del momento. El convento abunda en un clasicismo funcional y severo, proclive a expresar un concepto global de la idea monárquica a través de un lenguaje clásico universal, no exento de una majestuosa asepsia, por supuesto ajena al pormenor y a las versátiles peculiaridades del lugar, de tanta boga en décadas anteriores. La iglesia, inaugurada en 1770, aunque sin finalizar el presbiterio y capilla de comunión, llama la atención por su monumental escala y concepción, introduciendo por vez primera en Valencia la solución del retrocoro absidal, solución que en esos momentos constituye una aspiración litúrgica y también arquitectónica. Nueva fue a su vez la composición de la fachada con un solo orden de pilastras gigantes o la concepción a la italiana de los dos pequeños campaniles. La única concesión que Fernández hizo a la tradición valenciana consistió en el uso de teja vidriada en cúpula del templo. La capilla de comunión, proyectada más en 1773 y concluida en 1785, es una pieza excepcional de escala reducida, construida toda en mármoles, de una contundencia clásica formal y compositiva excepcional, que debe no obstante más a la madurada formación italiana de Fernández que al clima estético del neoclasicismo, en esos momentos aún por ver en España.

A pesar de que la Academia de San Carlos se había fundado en 1768, no fue hasta el año 1784 cuando obtuvo el control directo sobre las obras a realizar en el territorio de su jurisdicción. Desde el año 1777 la Academia de San Fernando supervisó con exclusividad todo tipo de proyecto, incluidos los realizados en Valencia. De todos modos, en la gestación de la arquitectura académica valenciana jugaron un papel muy destacado personalidades de la nobleza, cabildos y obispos ilustrados, y el arquitecto que se erigió en el mejor intérprete de estos nuevos afanes ilustrados sin romper con la tradición fue Antonio Gilabert Fornés (1716-1792). Su formación en el momento de acceder a la academia había sido la de un barroco clasicista de acento

valenciano que enlaza con la importante influencia ejercida en la arquitectura por los matemáticos *novatores*, especialmente por Tomás Vicente Tosca. Donde mejor se manifiesta su personalidad arquitectónica es en las obras realizadas durante los primeros años académicos. La iglesia de las Escuelas Pías de Valencia (1767-1772), es una obra clásica de una contundencia compositiva extraordinaria. Promovida en la década de los sesenta por el culto arzobispo Andrés Mayoral, fue trazada inicialmente por el arquitecto José Puchol, pero correspondió a Gilabert corregir el proyecto y concluir la obra, imprimiéndole un claro aspecto de «rotonda», según modelos de la Antigüedad clásica, con su amplio ámbito decagonal, de 24'35 metros de ancho, emulando desde un sedentarismo muy creativo el llamado templo de Minerva Médica en la planta y el del Panteón romano en el alzado interior, dotando todo el conjunto de un majestuoso énfasis escenográfico al disponer en el primer cuerpo el peculiar motivo palladiano a modo de *frons scenae*. Reelaboración ilustrada del mausoleo por excelencia que era el panteón de Roma, esta rotonda de las Escuelas Pías, con su estructura circular cupulada a modo de *martyria*, se erigió para perpetuar la memoria de escolapios ilustres y exaltar la misión educativa de la orden. En el centro del templo aún puede verse la lápida sepulcral del padre escolapio Felipe Scio de San Miguel, lo mismo que en el subterráneo abovedado se encuentran los nichos de los miembros de la orden. La especial solemnidad sepulcral que inspiraba este espacio circular del templo, sin duda contribuyó a que durante las primeras décadas del siglo XIX fuera el marco escenográfico preferido por las instituciones valencianas para celebrar exequias fúnebres con motivo de óbitos regios e ilustres, tal como lo retratan diversos grabados. En estas ocasiones, la iglesia con sus hondas tribunas, enterizos entablamentos curvos o sus pulidas columnas de capiteles dorados cobijados bajo el cielo de la cúpula, con la cercanía del catafalco, pleno de pebeteros humeantes, jeroglíficos mortuorios, doseles y terciopelos, ofrecían la más cabal expresión de la honda impronta neoclásica de su arquitectura.

Gilabert realizó la que se puede considerar obra religiosa de mayor empeño en estos iniciales años académicos: la remodelación del espacio interior de la catedral gótica valenciana. Emprendida en 1774, su realización se dilató hasta finalizar el siglo. Esta reforma de la catedral, que persistía en la larga tradición de renovación de espacios y de estructuras góticas, con tanto arraigo en el medio arquitectónico valenciano de los siglos XVII y XVIII, fue la empresa más representativa de los comienzos del episodio académico en Valencia, aunque se arruinó en buena medida al sacar a la luz parte de la catedral gótica en fechas cercanas. Gilabert imprimió al vasto espacio catedralicio una unidad de estilo y una articulación clásica que sin duda lo singularizaba dentro del conjunto de las catedrales españolas. Construyó de nuevo las capillas laterales, homogéneas e independientes, con su propia fuente de luz. La limpia geometría de sus superficies, el elegante tratamiento decorativo y vibrante cromatismo de estucos y de jaspes, se aúnan en estas capillas con distinción y equilibrio clásico, todo lo contrario a lo que puede entenderse por un frío ejercicio académico. Gilabert articuló los distintos espacios de la catedral en una suerte de neopalladianismo académico, con dos tipos diferentes de órdenes, uno gigante y compuesto, otro menor y corintio. La interpenetración de ambos órdenes en la nave principal inicialmente se había previsto a través del peculiar motivo palladiano, pero, por problemas de iluminación y visualización espacial, quedó reducido a su mínima expresión, ampliando elásticamente la luz de los arcos y anulando los vanos laterales. El resultado de esta renovación académica de la



Gilbert realizó la que se puede considerar la obra religiosa de mayor empeño: la remodelación del espacio interior de la catedral gótica valenciana. Empezada en 1774, su realización se dilató hasta finalizar el siglo. Esta reforma de la catedral, que persistía en la larga tradición de renovación de espacios y de estructuras góticas fue la empresa más representativa de los comienzos del episodio académico en Valencia, aunque se arruinó en buena medida al sacar a la luz parte de la catedral gótica en fechas cercanas.

La catedral remodelada por A. Gilbert a partir de 1774. Foto, principios siglo xx.

catedral, dado lo dilatado de su realización, delata el tránsito de un clasicismo académico proclive al tratamiento escenográfico del espacio interior y en el que no importó excesivamente incurrir en algunas licencias en el ordenamiento clásico, a otro más riguroso, perceptible en las capillas de los pies del templo, concluidas al final del siglo por los discípulos académicos (Joaquín Martínez, José García y Cristóbal Sales).

Ni que decir tiene que tras la magnitud de esta empresa remodeladora se encontraba el cabildo y muy en especial el jansenizante arzobispo Francisco Fabián y Fuero, ilustrado favorecedor de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, entusiasta cumplidor de las medidas de control artístico emprendidas en el gobierno de Floridablanca, poco amigo de

obras debidas a escultores adornistas por muy académicos que fuesen, y decidido partidario de las directrices artísticas promulgadas por la Academia de San Fernando desde la corte. No es de extrañar que Fabián y Fuero –en 1778– al aludir al «orden gótico vasto» de la fábrica antigua de la catedral, afirmara: «en la renovación que al presente se hace, se procura desfigurarlo y acomodarla al estilo romano con adornos de lo mejor de los griegos». Otros, como el ilustrado vitruvianista José Ortiz y Sanz, pediría en 1804 un mayor intervencionismo que destruyese la obra barroca del presbiterio: «¡Oh quien pudiera ver al mismo ilustrado Cuerpo mandando barrer del Presbiterio la importuna confusión de follages, y extravagancias que la deturban, adornándole con elegancia, sencillez, y parsimonia!»

A medida que avanzaba la renovación del interior, prendió la idea de reformar el exterior. Conocemos los proyectos (1796) de José García y Vicente Marzo para la transformación neoclásica de la portada de los Apóstoles, o el del ornato del reloj y arco de paso de la calle Miguelete, de Cristóbal Sales (1798). Sólo se realizó la casa del Magistre, actualmente desaparecida, adosada a las capillas laterales recayentes a la calle del Miguelete, obra de José García. Aunque de carácter laico, José García proyectó también la Casa Vestuario (concluida tras su fallecimiento prematuro, en 1800, por su cuñado Cristóbal Sales), enfrente de la puerta de los Apóstoles. Este gran vestidor arquitectónico, vestíbulo urbano destinado a acoger a las personalidades públicas antes de realizar el tránsito a la catedral en actos de señalada solemnidad religiosa, ha sido el único exponente que ha quedado de la amplia intervención en el espacio urbano exterior a la catedral. Aún, tras la paralización de la empresa remodeladora por la guerra de Independencia, en 1826 se realizaba la sacristía y el aula capitular, por planos del arquitecto académico Joaquín Tomás Sanz.

Vicente Gascó y Masot (1734-1802), considerado por la propia academia como el artífice de la reforma ilustrada de la arquitectura en Valencia, hombre de formación universitaria y ascendientes arquitectos, fue una de las figuras más visibles del sector partidario de las reformas de las artes de la Academia de San Carlos, integrado también por Manuel Monfort y el marqués de Jura Real, sector relacionado a su vez con el que se ha venido en llamar «grupo de valencianos en la Corte», en el que figuraba Antonio Ponz, futuro secretario de la Academia de San Fernando, y sobre todo Francisco Pérez Bayer, aglutinador del grupo y hábil político de fuerte personalidad, preceptor de los Infantes, con un papel muy activo en la reforma ilustrada de la cultura durante el reinado de Carlos III. El perfil académico de Gascó se aviene bien con el del ilustrado consciente de su tiempo y profesión: exigió conocimientos físico-matemáticos para la obtención del título de arquitecto (1765), se negó a seguir con la tradicional y a veces aleatoria tutela del ejercicio arquitectónico en manos de profesiones artísticas diversas (1768), o criticó y reformó las ordenanzas de los gremios vinculados a la construcción (1768, 1773, 1789). Su mismo retrato académico, pintado en 1798 –con la obra de Vitruvio en la mano– pone de relieve la conciencia doctrinal y artística de su misión académica. Sin embargo, Gascó no ha sido arquitecto cuya obra haya llegado a nuestros días de acuerdo a la fama con que fue evocada en su tiempo. Muchas de sus obras participan de una profunda realidad clásica e ilustrada donde fraguan, desde un reflexivo sedentarismo, la reelaboración del ideal clásico de la Antigüedad, los postulados racionalistas y la cultura ilustrada específica del medio valenciano. Es, en todo caso, una obra de fuerte personalidad que acusa una estricta voluntad clasicista y de la que da

testimonio su obra proyectada o realizada en la ciudad de Valencia, como el proyecto (1772) no realizado de la conflictiva capilla de San Vicente Ferrer en el convento de Santo Domingo de Valencia, la capilla de Comunión de los Desamparados de Valencia (hacia 1775) o, sobre todo, la capilla de la Tercera Orden del Carmen de Valencia (1774-1784). En esta última Gascó alcanzó a crear ritmos arquitectónicos de vibrante pureza clásica. Sus masivos muros, casi romanos, con rigurosos intercolumnios enaguinaldados que delimitan elegantes recuadros y nichos, o su poderosa cúpula con casetones hendidos en penumbras por las luces rasantes de la linterna, logran un exaltado clímax clásico, hoy difícil de percibir por su indocta conservación tras los daños sufridos en la Guerra Civil. En otras obras y proyectos de catedrales, de la que es exponente una de sus últimas realizaciones como la remodelación de la catedral de Segorbe (1791), Gascó buscó el ideal arquitectónico basilical de la Antigüedad, ideal que tiene que ver con una peculiar dirección arquitectónica emprendida en el neoclasicismo, pero que también es exponente de la nueva sensibilidad cultural ilustrada y jansenizante, con arraigo en el ambiente religioso valenciano de esos momentos.

En la vertiente civil y pública a Gascó se debe el destruido palacio del Marqués de Jura Real (1772), primer palacio privado y urbano de la ciudad de Valencia cuya fachada estaba concebida en un avanzado clasicismo. Arquitecto con una gran capacidad de trabajo, Gascó tuvo una vida profesional repleta de obras al servicio del interés del bien público, de carácter civil, hidráulico y religioso, la cual ha llegado muy maltratada a nuestros días, cuando no ha desaparecido. A partir del año 1778, en calidad de arquitecto de las obras dependientes del caudal de propios en el reino de Valencia, desplegó una intensa actividad en el terreno de las obras públicas dentro de la política ilustrada del reinado de Carlos III y parte del de Carlos IV. Expresó con un lenguaje clásico, conciso y racional, el reformismo político carolino en la vida municipal a través de numerosos proyectos de casas consistoriales repartidas por el reino de Valencia. Ya al final de sus días, emprendió –en colaboración con otros arquitectos académicos– la construcción del Nuevo Camino del Grao (1787-1802), «uno de los paseos más cómodos y deliciosos de España», según sus contemporáneos, comunicando el puerto, entonces en proyecto, con la ciudad de Valencia por la puerta del Mar, con la característica composición de salón alargado, en disposición rectilínea con andenes laterales, plantíos de álamos y plazas circulares en los extremos. Como otros paseos de la España ilustrada, éste de Valencia, aun teniendo el antecedente de la propia Alameda valenciana, emulaba el Salón del Prado de Madrid.

Manifestación tardía del protagonismo artístico con que escultores y pintores académicos participaban en el «adorno arquitectónico» es la capilla de San Vicente Ferrer en el ex convento de Santo Domingo de Valencia (1772-1781), realizada ya en pleno desenvolvimiento de la Real Academia de San Carlos. José Puchol Rubio (1743-1797), profesor académico de la sección de escultura, dio un sesgo de profundo carácter decorativo al espacio de la capilla a partir de un diseño inacabado realizado por su padre, el arquitecto José Puchol, utilizando columnas como soportes de grupos escultóricos o un artificial espacio elíptico a través de una pantalla mural antepuesta plásticamente al auténtico cerramiento ultrasemicircular de la cabecera. A pesar de sus carencias estructurales, aún hoy día seguimos sorprendiéndonos (como en su tiempo sorprendió a George Kubler) ante sus sutilezas lumínicas, con el potente foco de luz irradiado desde la cúpula, creando diversificados ambientes en una dirección longitudinal que no

Manifestación tardía del protagonismo artístico con que escultores y pintores académicos participaban en el «adorno arquitectónico» es la capilla de San Vicente Ferrer en el ex convento de Santo Domingo de Valencia (1772-1781), realizada ya en pleno desenvolvimiento de la Real Academia de San Carlos. José Puchol Rubio (1743-1797), profesor académico de la sección de escultura, dio un sesgo de profundo carácter decorativo al espacio de la capilla a partir de un diseño inacabado realizado por su padre, el arquitecto José Puchol, utilizando columnas como soportes de grupos escultóricos o un artificial espacio elíptico a través de una pantalla mural antepuesta plásticamente al auténtico cerramiento ultrasemicircular de la cabecera.

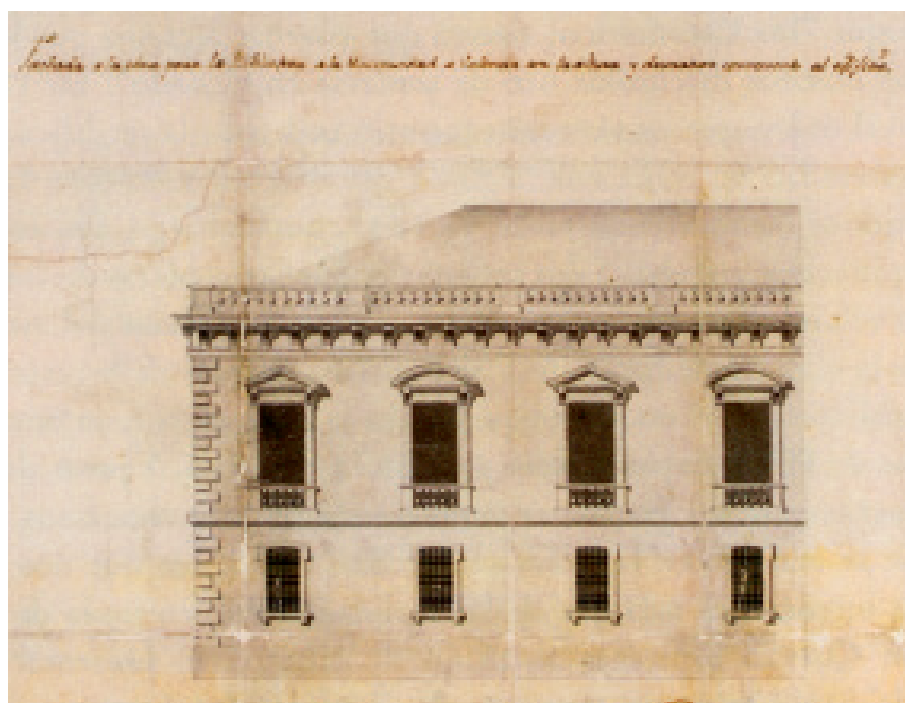
Interior de la capilla de San Vicente Ferrer (1772-1781) en el ex convento de Santo Domingo de Valencia.
Foto: J. Bérchez.



obstante se dilata con una poderosa dicción escenográfica y rítmica del orden columnario, bañados por luces que provocan controlados silencios lumínicos, y todo ello disponiendo rutilantes columnas clásicas marmóreas, emancipadas del muro, compuestas de elementos dóricos y corintios al modo salomonista, bien que en clave más francesa que hispana. Poco tiene que ver esta capilla con el decorativismo barroco de generaciones anteriores, su voluntad clásica y académica es indudable por más que desvertebrara la regla de oro clásica que era el decoro vitruviano, el maridaje entre forma y función del lenguaje clásico.

La presencia en la ciudad de Valencia del boloñés Felipe Fontana (1744-1800), discípulo –según Orellana– de los arquitectos italianos Domenico Dotti y de Antonio Galli Bibiena, especializado con éste último en la arquitectura teatral, cobra un especial interés, habida cuenta de su posterior e importante actividad en la corte a partir del año 1786. Allí dirigiría las obras del Coliseo de los Caños del Peral, realizando otras obras de entidad como la ermita de San Antonio de la Florida y el nuevo palacio de la Florida. Fontana acudió a Valencia en 1767, formando parte de una compañía italiana de ópera, en calidad de escenógrafo, y como tal ejerció en obras diversas, pintando al fresco numerosas fachadas e interiores de casas señoriales y templos, donde puertas, bóvedas, cornisas, galerías o bancos se fingían con una escrupulosa y teatral perspectiva. Testimonia esta actividad las pinturas del ábside de la iglesia del convento del Temple (c. 1770) con complejos motivos palladianos que fugan aceleradas perspectivas, dentro del más genuino clasicismo escenográfico propio de la Italia setecentista. El conocimiento de la arquitectura de Fontana no era superficial, abarcando también la traza arquitectónica. De ello es exponente el proyecto de templo presentado a la Academia de San Carlos en 1775, la traza del original proyecto de teatro para Valencia, en el mismo año, luego modificado aunque alabado por Ventura Rodríguez, o la puerta de Ruzafa construida por planos suyos en 1786.

La segunda generación académica, la del neoclasicismo oficial valenciano, la conforman arquitectos cuya formación se ha realizado desde un primer momento en las salas de la Academia de San Carlos y se encuentra con un academicismo consolidado, implantado oficialmente en la ciudad de Valencia y pueblos del reino. Esta generación, por lo general, vive el cambio del siglo, alcanzando muchos de ellos el primer cuarto del siglo XIX. La guerra de Independencia y sus secuelas sobre la vida política y social española se deja sentir sobre la vida académica. Se puede afirmar que a los conflictos entre actitudes artísticas sucede de forma totalmente nueva el de la división según mentalidades políticas, problema que se agudizará a medida que avanza el siglo XIX. Joaquín Martínez fue, por ejemplo, diputado valenciano a las cortes de Cádiz, diversos arquitectos académicos se acusan de afrancesados (caso de Juan Bautista La Corte y de Vicente Marzo), o Manuel Fornés y Gurrea (1777/8-1856), de la última generación académica y durante el reinado de Fernando VII y tras el Trienio Liberal, fue acusado de masón y encarcelado por su adscripción a la causa liberal. Sus obras se caracterizan por un clasicismo radical, de impronta racional típicamente dieciochesca, que recoge los aspectos más avanzados del magisterio de los primeros directores de la academia valenciana, especialmente de Vicente Gascó, integrándolos en el proceso académico. Así, si Gascó se hizo retratar con el libro de Vitruvio en las manos, ahora sus discípulos lo hacen con los libros de Laugier, Bails (Vicente Marzo), Pa-



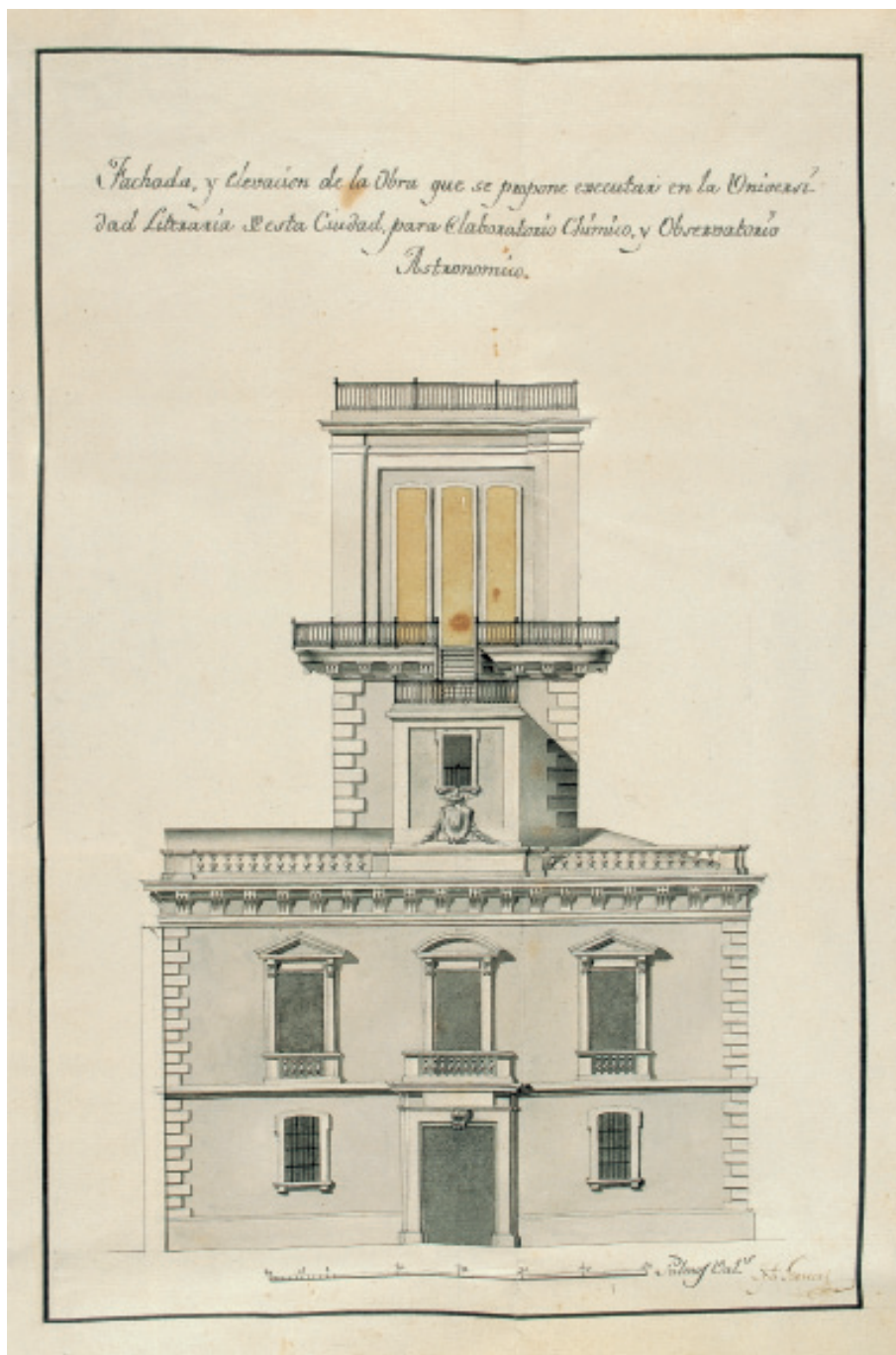
En 1789 Joaquín Martínez proyecta la Biblioteca Universitaria, obra que marca la pauta para la renovación del viejo edificio medieval, la cual sólo se realizará a partir de 1840. Otro tanto ocurre con los proyectos de jardines botánicos diseñados por Cristóbal Sales, en 1797, para la Real Sociedad Económica de Amigos del País y para la universidad, o con el teatro de comedias de Valencia, según proyecto de Felipe Fontana, modificado por Cristóbal Sales y Salvador Escrig, en 1806, los cuales se comienzan pero no se realizan definitivamente hasta pasado el primer tercio del siglo XIX. Esta actividad proyectista que no cuaja en la realidad es en buena medida similar a la arquitectura de papel que por esos mismos años diseñan en las salas de la Academia de San Carlos, por más que históricamente logren visualizar –no sin cierta megalomanía proyectiva– los anhelos arquitectónicos de la época ilustrada.

Joaquín Martínez. Proyecto de fachada de la Biblioteca de la Universidad de Valencia (1790). Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.

lladio y Blondel (Cristóbal Sales). Esta generación recibe los encargos propios de la política oficial ilustrada que llegan no obstante en unos momentos de profunda crisis económica y política, quebrando la posible manifestación monumental de las mismas. En la ciudad de Valencia, sin embargo, en los años anteriores a la guerra de la Independencia, abundan proyectos de claro matiz ilustrado y neoclásico, otra cuestión es su resolución. Así, en 1789, Joaquín Martínez proyecta la Biblioteca Universitaria, obra que marca la pauta para la renovación del viejo edificio medieval, la cual sólo se realizará a partir de 1840. Otro tanto ocurre con los proyectos de jardines botánicos diseñados por Cristóbal Sales, en 1797, para la Real Sociedad Económica de Amigos del País y para la universidad, o con el teatro de comedias de Valencia, según proyecto de Felipe Fontana, modificado por Cristóbal Sales y Salvador Escrig, en 1806, los cuales se comienzan pero no se realizan definitivamente hasta pasado el primer tercio del siglo XIX. Esta actividad proyectista que no cuaja en la realidad es en buena medida similar a la arquitectura de papel que por esos mismos años diseñan en las salas de la Academia de San Carlos, por más que históricamente logren visualizar –no sin cierta megalomanía proyectiva– los anhelos arquitectónicos de la época ilustrada.

Joaquín Martínez es, fuera de toda duda, el prototipo de arquitecto académico de estos años. Con una refinada cultura universitaria, amigo de José Francisco Ortíz y Sanz, el traductor valenciano de Vitruvio, o de Lorenzo de Villanueva, tuvo, como ellos, actividad política conocida, participando en las cortes de Cádiz como primer diputado por la ciudad de Valencia. Allí, en la isla de León, fallecería el 24 de octubre de 1813. Su proyecto de biblioteca para la universidad (1789) fue su obra de mayor envergadura monumental, sobre todo a la vista de su posterior proyección compositiva en el conjunto del edificio universitario del siglo XIX. La biblioteca (1790-1795) se comenzó a levantar en la esquina del edificio universitario situada entre las calles de la Nave y de la Universidad. La fachada, cuya composición se erigía en símil arquitectónico que debía trascender la importante donación de los ricos fon-

Fachada, y elevación de la Obra que se propone executar en la Universidad Literaria de esta Ciudad, para Laboratorio Químico, y Observatorio Astronómico.



El malogrado arquitecto José García (1760-1796), arquitecto mayor de la ciudad, muy activo en la continuación de las obras de remodelación de la catedral, autor de la Casa Vestuario y de Magistre, de la obra de los Baños del Hospital o de la casa del banquero Oliag, proyectaría el laboratorio químico y el observatorio astronómico de la universidad de Valencia en el año 1790, uniformando la fachada de las nuevas dependencias con la de la biblioteca proyectada por Joaquín Martínez. El proyecto fue supervisado en Madrid por el célebre arquitecto Juan de Villanueva, precisamente un año después de comenzar las obras del observatorio de Madrid. Villanueva los corrigió cambiando completamente la distribución, según las necesidades científicas y funcionales de estos edificios, si bien respetó la fachada. Como tantos otros proyectos ilustrados pensados en esta época de crisis, no llegó a materializarse.

José García. Proyecto de Laboratorio Químico y Observatorio Astronómico (1791). Arxiu de la Universitat de València.

dos donados por Pérez Bayer, fue concebida con nobleza y sobriedad siguiendo la pauta monumental ilustrada para edificios públicos: zócalo de piedra, superficie mural de ladrillo amolado en sus cantos exteriores, huecos sencillos con dintel segmental en el primer piso, balcones con embocaduras de rigurosa traza clásica, series rítmicas de frontones curvo y recto, pronunciado cornisamiento con ménsulas, balaustrada como remate del conjunto o cadenas en la esquina. Trazó también la elegante capilla del Beato Gaspar Bono (1786), en la iglesia de San Sebastián (Valencia), pequeña rotonda con camarín adosado, concebida como panteón de los restos del beato, que emula modelos de la Antigüedad en su desnuda y espesa estructura cilíndrica rematada por una solemne media naranja con linterna o en sus elocuentes pilastras en clave dórica.

Bartolomé Ribelles (1744-1795), uno de los primeros discípulos académicos, diseña el camarín del Cristo en la iglesia del Rosario, en el Grao, o proyecta y realiza la fachada, claustro y enfermería del convento de Santo Domingo de Valencia (1789-1800), con una impronta palaciega de culta y elegante expresión clásica, luego alterada parcialmente en el siglo XIX. El malogrado arquitecto José García (1760-1796), arquitecto mayor de la ciudad, muy activo en la continuación de las obras de remodelación de la catedral, autor de la Casa Vestuario y de Magistre, de la obra de los Baños del Hospital o de la casa del banquero Oliag, proyectaría el laboratorio químico y el observatorio astronómico de la universidad de Valencia en el año 1790, uniformando la fachada de las nuevas dependencias con la de la biblioteca proyectada por Joaquín Martínez. El proyecto fue supervisado en Madrid por el célebre arquitecto Juan de Villanueva, precisamente un año después de comenzar las obras del observatorio de Madrid. Villanueva los corrigió cambiando completamente la distribución, según las necesidades científicas y funcionales de estos edificios, si bien respetó la fachada. Como tantos otros proyectos ilustrados pensados en esta época de crisis, no llegó a materializarse. Cristóbal Sales (1763-1833), cuñado de José García, proyectó en unión del también arquitecto académico Manuel Blasco el cementerio de Valencia, participaría en la transformación de la Alameda, o replantearía en unión esta vez de Salvador Escrig los planos para el Teatro de Valencia. Queda expresión de su personalidad arquitectónica en la remodelación del presbiterio de la iglesia de San Esteban de Valencia, cuyo retablo mayor y articulación mural desafía con arrogancia clásica la imagen barroca del templo. Vicente Marzo (1760-1826), discípulo de Gascó, lector de Laugier, con una larga permanencia al frente de la sección de arquitectura de la Academia de San Carlos, realizó una amplia obra de la que sólo ha llegado a nosotros una breves muestras. Suyo es por ejemplo el importante altar mayor de la iglesia de la Merced (1792) en Barcelona. Pero no se conserva el palacio del Conde de Parcent, de monumental escala y concepción clásica impecable. Suyo es el famoso altar y camarín de los Desamparados de Valencia (1819), una de sus últimas obras conocidas. La presencia de arquitectos foráneos, impuesta en este caso por cargos políticos, tiene su más clara expresión en la figura de Juan Bautista La Corte (1757-1834), vinculado en su época murciana a Sabatini. Obras como la puerta del Real (1801) o la plaza de toros de madera (1800), ambas en Valencia, demuestran su indudable formación arquitectónica y, al mismo tiempo, predicamento político, en una época de fuerte competencia profesional.

ARTE DURANTE LA EDAD CONTEMPORÁNEA

La tradición clásica y el espíritu académico en el arte decimonónico en la ciudad de Valencia

[RAFAEL GIL SALINAS / ESTER ALBA PAGÁN –UVEG–]

El siglo de la Ilustración trajo consigo la creación en España de las reales academias de bellas artes, siguiendo el modelo francés: Fernando VI instalaría en Madrid la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752), cuya finalidad fue controlar y dirigir las actividades artísticas del reino y canali-