

Fruto del academicismo y digna del máximo encomio es también la excelente producción de Mariano Salvador Maella (1739-1819), uno de los más aventajados discípulos de Mengs que, si bien desarrolló su carrera fundamentalmente en Madrid, pintó obras de primer orden en Valencia. Entre los siglos XVIII y XIX está activo Vicente López Portaña (1772-1850), discípulo de Maella, unos de los mejores pintores españoles de su época, en cuya obra se observa un último eco de ese barroquismo de disfraz clásico proveniente de Mengs y transmitido por sus maestros Maella y Ferro, pero cuya influencia, ya teñida de un claro gusto romántico, patente por otra parte en la obra tardía de López y en la de sus dos hijos Bernardo y Luis, aún será pródiga en el arte valenciano del siglo XIX, dando prueba de ello la producción de Miguel Parra Abril (1780-1846), José Ribelles y Helip (1775-1835), Vicente Castelló y Amat (1787-1860) y Francisco Llácer Valdermont (1781-1857). En la pintura de flores, promovida desde la academia, destacó José Ferrer (1728-1782), Benito Espinós (1748-1818), José Zapata (1763-1837) y el citado Miguel Parra, y en el género del bodegón, José López Enguñados (1760-1812).

Hay que recordar asimismo que Goya pintó para Valencia algunos de sus mejores lienzos religiosos y retratos, contándose entre sus discípulos directos los valencianos Agustín Esteve (1753-1820), autor de refinados retratos, y Asensio Juliá (c. 1760-1832), en cuyo catálogo ha sido polémicamente reintegrado de reciente *El Coloso* (c. 1821-1831), del Museo del Prado, considerado hasta ahora obra de Goya.

El grabado de reproducción tuvo en la Valencia del Setecientos su siglo de Oro, siendo numerosísimas las personalidades destacables, si bien será Rafael Esteve Vilella (1772-1847) quien lleve el género a su culminación. La misma calidad alcanzaron asimismo las artes industriales, produciéndose piezas excepcionales en las artes textiles, la cerámica –recuérdense los bellos zócalos y retablos de estilo rococó de las fábricas de Valencia y Manises y la refinadísima producción, más cosmopolita, de la fábrica de Alcora, fundada en 1727 por el conde de Aranda–, y la orfebrería, especialmente la destinada a el uso litúrgico, a la que suministró piezas de una inagotable variedad tipológica y estilística.

#### Los programas visuales de la basílica de la Virgen de los Desamparados

[RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES –UVEG–]

La visualidad artística, desde el momento en que cumple con su función cultural –complementaria de la función poética–, ha permanecido a lo largo de la historia indisolublemente unida a la transmisión del conocimiento, algo que en la actualidad han heredado los medios audiovisuales de masas. Es esta función lo que principalmente da sentido a las creaciones artísticas, sobrepasando lo que con simpleza de miras se suele calificar como ‘decorativo’. En Valencia, diversas producciones visuales han pasado a ser referentes importantes en toda historia del arte, pero no cabe duda que la obra más relevante es la cúpula de la basílica de la Virgen de los Desamparados, obra de Antonio Palomino. Vamos a centrarnos, de un modo abreviado, en dos aspectos muy relevantes de la visualidad artística de la basílica, presentando aspectos muy diferentes de la visualidad barro-

ca: la cúpula de Antonio Palomino y el programa de las *Mujeres fuertes* de la nave central.

### *El programa de la cúpula*

La pintura mural de la bóveda de la basílica es una obra llevada a cabo por el pintor Antonio Palomino a inicios del siglo XVIII, cuyo estudio ha podido llevarse a cabo en el marco de la reciente restauración (GARCÍA MAHÍQUES, 2007, 67-83 y 161-176). El pintor ofrece aquí una visión de la Gloria celeste, sobre cuyo proyecto inicial nos ha dejado constancia escrita en su tratado *Museo pictórico o escala óptica*. Para acercarnos a este conjunto, también debe ser tenido en cuenta que el artista fue un pintor del barroco, por lo que sus pinturas son retóricas, es decir, la visualidad artística ha sido elaborada como un discurso en imágenes.

Palomino dispuso de una superficie completamente rasa para poder expresar ordenadamente el extenso concepto, lo que logró gracias a la construcción de una infrabóveda que corre por debajo de la originaria. En esta superficie, entre nubes, se desenvuelven multitudes de seres, todo lo cual requiere de unos recursos técnicos, como la disposición de figuras complementarias sin identificación. El programa se estructura en tres niveles: el histórico, el alegórico y la Gloria propiamente dicha. Los dos primeros están prácticamente unidos, tanto desde el punto de vista compositivo como semántico y ocupan el basamento de arquitectura fingida que recorre la bóveda y que incorpora también las ventanas. El ámbito histórico se concentra en las tarjas o cartelas que contienen diversas escenas en grisalla, simulando relieves monocromos, alternándose relieves azulados con otros dorados. Casi todos ellos se refieren a milagros de la Virgen, puestos en correspondencia con una cualidad de la Letanía Lauretana, la cual es expresada mediante las personificaciones que componen el nivel alegórico. Por encima de todo, corre la Gloria celeste, de la que nos vamos a ocupar siguiendo el orden del referido documento publicado por el propio Palomino.

En esta Gloria, el artista introduce el tema fundamental: la Virgen de los Desamparados como intercesora ante su Hijo, un tema esencial de la mariología que goza también de una tradición icónica secular. Antonio Palomino establece una jerarquía de elementos cuyo eje lo constituye María como reina intercesora ante la Trinidad entre los diferentes coros de ángeles y de santos, tal como reza la propia Letanía Lauretana, el hilo argumental que vincula toda la bóveda. La letanía establece los coros celestes con el siguiente orden: *Reina de los ángeles, Reina de los patriarcas, Reina de los profetas, Reina de los apóstoles, Reina de los mártires, Reina de los confesores, Reina de las vírgenes, y Reina de todos los santos*. En el sector recayente sobre el altar mayor dispone a la Trinidad, conformada como *Sedes Gratiae*, concentrando en torno a ella todo lo que acontece en el resto del espacio. María, coronada como reina y como *Mater desertorum* intercede ante su Hijo junto con san Juan Bautista, interpretando así un tipo iconográfico que la tradición de las imágenes asocia al Juicio Final, lo que explica que figuren los ángeles con los instrumentos de la pasión, los *arma Christi*. A partir de aquí, Palomino va encadenando los diferentes elementos que, como coros celestes, envuelven este núcleo central. En lugar destacado se dispone la santa Parentela con san José, los padres del Bautista: santa Isabel y san Zacarías y los padres de María: san Joaquín y santa Ana.



Los grupos angélicos singularizan a María como *Reina de los ángeles*. Conforman coros y se introducen también entre las nubes portando los atributos de los santos: el arpa del rey David, el cántaro de Gedeón o las renunciaciones terrenas de san Francisco de Borja. En el cénit se descuelga un pequeño grupo, en donde uno simula portar la cuerda de la lámpara colgante –como llevando la luz del cielo a la imagen terrena presente en la hornacina–, otros son turiferarios y portadores de flores, así como ángeles adorantes, cantores y músicos en la lejanía. Bajo los enunciados de *Reina de los patriarcas* y *Reina de los profetas*, según la Letanía Lauretana, se reúne un gran conjunto que se extiende, formando diferentes grupos, por el sector opuesto al Trono de Gracia. Entre los personajes destacados, el profeta Jeremías llora, ya que es el profeta de las *Lamentaciones*, o el rey David conversa con Isaías. A la derecha de la Trinidad, los apóstoles ensalzan a María como *Reina de los apóstoles*. Se singulariza un grupo abanderado por San Esteban, a cuyo lado permanece San Jorge con el dragón abatido a sus pies. Con ello se honra a María como *Reina de los mártires*. Están también presentes san Lorenzo, Sant Bernat de Alzira, y san Pedro de Verona. En una vaguada de la nube, descuellan san Mauricio y santa Úrsula, que encabezaron grupos de jóvenes mártires: varones y vírgenes. También María es *Reina de los confesores*, y van ocupando su lugar los anacoretas: san Antonio Abad, san Pablo ermitaño y san Onofre, así como los santos representativos de las órdenes: san Juan de Mata y san Félix de Valois –trinitarios–, san Francisco de Asís y san Antonio de Padua –franciscanos–, santo Domingo de Guzmán –dominicos–, san Bruno –cartujos–, san Pedro Nolasco –mercedarios– y san Francisco de Paula –mínimos. No faltan los Doc-

*Sedes Gratiae*, con María como *Mater desertorum* intercesora ante su Hijo junto con san Juan Bautista. Foto: Archivo del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IURP) de la Universidad Politécnica de Valencia.

tores de la Iglesia: san Jerónimo, santo Tomás de Aquino, san Gregorio Magno, san Agustín, san Buenaventura y san Ambrosio. El coro de vírgenes sigue a la primera de ellas: María, *Reina de las vírgenes*. Encabeza el grupo santa Margarita, portadora de la cruz, en cuya larga asta se enrosca un gran pendón, del color del «martirio blanco» de las vírgenes. La siguen santa Catalina de Siena, santa Teresa de Jesús, santa Rosa de Lima, santa Rosalía de Palermo, santa Bárbara, santa Inés y santa Catalina de Alejandría. El broche final lo constituye el conjunto de santos valencianos. El más destacado es san Francisco de Borja, vestido de jesuita, sosteniendo la calavera coronada; a sus pies dos ángeles portan los distintivos de sus renunciaciones temporales. No faltan san Vicente Ferrer, santa Isabel de Portugal –hija de Pedro III el Grande–, san Vicente Mártir, san Pascual Bailón, santo Tomás de Villanueva, san Luis Bertrán y san Pedro Pascual. El grupo, con muchas otras figura inidentificables, da forma a la expresión letánica de María como *Reina de todos los santos*.

La distinción racional entre imagen alegórica y realidad celeste, entre visión subjetiva y hecho objetivo se borra de un modo deliberado en las grandes pinturas de las bóvedas del barroco. Es evidente que en esta visión del cielo de la basílica participan también conceptos abstractos, tales como algunas de las excelencias marianas invocadas en la Letanía Lauretana: *Salud de los enfermos, Refugio de los pecadores, Consoladora de los afligidos y Auxilio de los cristianos*. Son alegorías que llevan las correspondientes identificaciones mediante rótulos al pie: *Salus, Refugium, Solatium, y Auxilium*. Pero aún existen dos más: *Diligentia y Pietas*, las cuales van situadas a cada lado del gran emblema central: el cuervo con el lema *Desertorum protectio*. Todo se encuentra



Coro de vírgenes, y parcialmente otros grupos, en relación con las invocaciones letánicas de María como *Reina de los apóstoles, Reina de los mártires, Reina de los confesores y Reina de las vírgenes*. Foto: Archivo del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IURP) de la Universidad Politécnica de Valencia.



descrito en el documento citado del *Museo pictórico*. Palomino se basa también en el tratado de Cesare Ripa *Iconología* para montar cada una de estas alegorías definidas mediante atributos. Todo este conjunto que conforma el ámbito alegórico se concreta en cinco aspectos: cuatro alegorías autónomas y el citado emblema central.

*Salud de los enfermos* es una matrona velada con un bastón nudoso donde se enrosca una serpiente, mientras levanta una copa. A su lado figura una cigüeña con un ramo de orégano en el pico. El concepto lo explicó Palomino refiriendo que la copa con bebida medicinal explicaba la protección de María para la salud espiritual; la serpiente como símbolo de la salud, al rejuvenecer cada año mudando la piel; el bastón nudoso son los días críticos de la enfermedad, y la cigüeña un emblema de la medicina, pues esta ave busca el orégano para curarse cuando es herida por las serpientes. *Refugio de los pecadores* es un joven con armadura y coronado de laurel, llevando una espada que apoya sobre un altar antiguo donde arde fuego y con un escudo con el emblema del áncora y el delfín enlazados. Explica el pintor que este mancebo armado está dispuesto a todo trance para defender y amparar al necesitado, así como castigar al osado que profane el altar, último refugio de los perseguidos. El delfín, según los antiguos, socorre en los naufragios. Esto guarda relación con uno de los *Emblemas* de Alciato, quien explicó que cuando los Titanes perturban el mar, los marineros arrojan el ancla, en cuyo proceso de descenso ayudan los delfines para que caiga más segura. *Consoladora de los afligidos* es una mujer de edad madura, coronada de flores sosegando a un niño lloroso y señalando con la mano derecha a la Virgen. *Auxilio de los cristianos* es otro joven alado que apoya su mano izquierda en un escudo adornado con el emblema del navío en alta mar viento en popa, mientras que con la derecha sostiene un nido de golondrinas. Las alas dan a entender la celeridad para auxiliar a quienes lo necesiten, el escudo como indicio de la defensa y la nave el efecto del auxilio: conducir la nave al puerto de la seguridad por medio de la protección de María. El nido de go-

*Auxilium*, una de las alegorías referidas a la invocación de la Letanía Lauretana *Auxilium christianorum*. Foto: Archivo del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IURP) de la Universidad Politécnica de Valencia.

londrinas chillando era para los antiguos jeroglífico de la imploración de auxilio, algo que está presente también en el canto de Ezequías: *Sicut pullus herundinis sit clamabo*.

En la parte central, debajo del Trono de Gracia, se dispone un emblema flanqueado por las alegorías *Diligentia* y de *Pietas*, cerrándose el programa visual. El emblema tiene por lema *Desertorum protectio*, y como *pictura* el buitre en el nido sajándose un muslo con el pico para alimentar a sus pollos, «lo cual era entre los egipcios jeroglífico de la piedad que se emplea en los desamparados», explica Palomino. La alegoría de la Diligencia ha sido compuesta como una mujer con una espuela en la derecha y un reloj en la izquierda para mostrar sus dos efectos: el tiempo y el estímulo. Para la Piedad, figura una joven con una llama sobre la cabeza, una mano sobre su corazón, mientras que con la otra vacía una gran cornucopia llena de cosas útiles. En el nivel histórico, complementan el concepto dos escenas correspondientes al auxilio de un desamparado: en una, un ángel señala el lugar donde se encuentra y, en la otra, los caritativos bienhechores lo recogen.

### *La nave: las Mujeres fuertes*

En el contexto de la reforma de Vicente Gascó entre 1763 y 1767 se realiza otro conjunto icónico cuyo eje son las *Mujeres fuertes* del Antiguo Testamento en relación tipológica con María. Se compone de los siguientes elementos: a) cuatro sencillos emblemas marianos en estuco obra del escultor Luis Domingo; b) cuatro lienzos con las imágenes de Débora, Abigaíl, Ester y la Hija del faraón, propiamente las *Mujeres fuertes* que constituyen el eje del programa y que fueron encargadas en su tiempo al pintor José Vergara en 1766; y c) cuatro grandes cartelas escultóricas de estuco que enmarcan cada uno de los citados lienzos, obra también de Luis Domingo, compuestos cada uno por dos personificaciones alegóricas más un texto que discurre por una filacteria, de modo que cada lienzo, con su cartela y su inscripción, conforma propiamente un emblema (GARCÍA MAHÍ-QUES, 2009, 314-337).

Todo este programa se dispone por encima de cada una de las sobrepuertas, tanto axiales como diagonales, que embocan en la nave oval central, las cuales dan acceso a los espacios laterales. Luis Domingo dispuso encima de cada uno de los arcos axiales un emblema mariano en una cartela rococó sostenida por dos *putti*. Se trata de tradicionales atributos marianos: la azucena, la rosa y la torre. Así mismo, encima de la puerta de entrada, aparece el emblema de la fuente a la que acuden aves bajo la siguiente inscripción: «OMNES SETIENTES VENIT AD AQUAS ISAIAS 55. VI.».

En la última y reciente restauración, se recuperaron los cuatro emblemas distribuidos encima de los adintelados accesos diagonales. Cada uno de éstos se componía originariamente del lienzo de Vergara, cuyo significado enlaza con el de las dos alegorías escultóricas de la cartela y con el texto de la filacteria. El conjunto constituye un discurso icónico, típico ejemplo de retórica visual barroca, el cual no había quedado bien compuesto en la apresurada restauración posterior a los destrozos de la Guerra Civil. El reciente proceso restaurador de recuperación, implicó la investigación de los siguientes aspectos: la identidad de los lienzos y de los tipos iconográficos; la identidad de los textos de las filacterias, y la identificación de las alegorías de estuco, destinada a la recuperación de sus atributos. Los lienzos de José Vergara se han perdido, correspondiendo los conservados a una versión



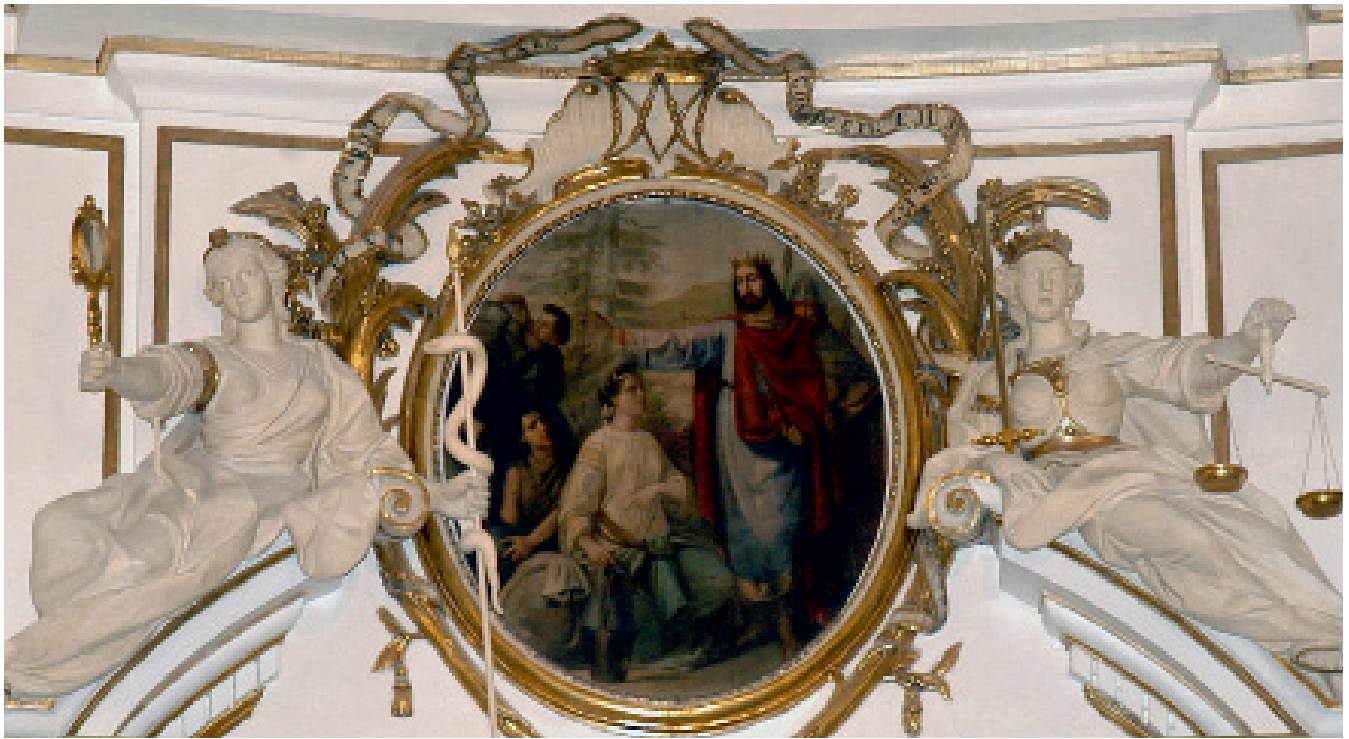
pictórica del siglo XIX que ha mantenido cada uno de los tipos iconográficos originales. Los cuatro óvalos que configuran el eje del programa visual son los siguientes: *La Hija del faraón acoge a Moisés*, *Abigaíl sosiega a David*, *Débora juzga al pueblo* y *Ester desmayada ante Asuero*. Esta temática revela un programa sobre las *Mujeres fuertes*, núcleo de toda esta visualidad. En cuanto a las filacterias, las inscripciones actuales corresponden a diferentes pasajes de las cartas de san Pablo, realizadas durante la restauración tras la Guerra Civil. La ampliación de una fotografía del siglo XIX ha ofrecido los indicios suficientes para poder hacer una reconstrucción plausible de los textos originales –no llevada a cabo, permaneciendo los textos de los años 40. En cuanto a las personificaciones alegóricas, su restauración ha podido ser acometida con alto grado de fidelidad al espíritu original.

Tras la restauración, son ya comprensibles cada uno de los cuatro emblemas que componen este programa, lo que da idea del sentido del conjunto. Cada una de las cuatro secciones constituye un grandioso emblema, con su *pictura* –el lienzo oval– y su *inscriptio* o *motto* –el texto de la filacteria. Las alegorías no son sino elementos vinculados semánticamente al conjunto que, aunque colocados en la cartela o marco del emblema, forman parte de la *pictura*. Como ocurre en el fenómeno emblemático, el *motto*, o lema de la filacteria, sintetiza el sentido del emblema. Con todo, la interpretación debe ser también doble, ya que no podemos menospreciar tampoco la reconstrucción de los años 40, que introdujo nuevos textos, los cuales reinterpretan conceptualmente el sentido del programa. En los cuatro casos, los textos fueron tomados de san Pablo, en *I Carta a los Corintios*. Pero veamos su probable configuración original, comenzando por las sobrepuestas próximas al altar por el lado del Evangelio.

*EMBLEMA I:* Se compone del lienzo correspondiente a *La Hija del faraón acoge a Moisés*, al que acompañan las virtudes de la Fortaleza y la Templanza. La primera ostenta en su mano derecha una rama de roble y se apoya sobre una columna; la segunda porta una palma en una mano y un freno de caballería en la otra. El *motto* propuesto para su recuperación original sería: «ALLATAM APERIENS CERNENSQUE IN EA PARVULUM VAGIENTEM MISERUIT EIUS» [«y traída, al abrirla y ver en ella un niño llorando, se compadeció de él»]. La escena de la *pictura* nos presenta a la Hija del faraón, cuando una de sus sirvientas acaba de tomar de las aguas del río la cestilla conteniendo a Moisés. Al fondo, tras una palmera, la hermana del niño, María, observa lo sucedido. La fuente literaria, de donde proviene también el *motto*, corresponde al libro del *Éxodo*, en donde se narra el nacimiento y juventud de Moisés (Ex 2, 5-10). De acuerdo con esto, la Hija del faraón, que se apiada de Moisés y lo adopta como hijo, es tipo de la Virgen María en su cualidad de amparadora del inocente y desprotegido. Posee un gran sentido el verbo principal del mote: *miseruit*. Se pone de relieve la principal actividad que dio origen a la antigua *Confraria de Nostra Dona Sancta Maria dels Innocents*: ocuparse de los marginados sociales, los locos y los huérfanos, que así mismo daría origen al *Hospital de Ignoscens, Folls e Orats*.

*EMBLEMA II:* Se configura a partir del lienzo *Abigaíl sosiega a David*. Las virtudes que lo enmarcan son la Prudencia y la Justicia, y la *inscriptio* propuesta dice así: «BENEDICTUS DOMINUS DEUS QUI MISSIT HODIE TE IN OCCURSUM MEUM» [«Bendito el Señor Dios, que te ha mandado hoy a mi





encuentro»]. La Prudencia contempla reflexiva su rostro en un espejo, mientras tiene en su otra mano el atributo de la rémora, un pez que era capaz de detener el ímpetu de las naves; la Justicia porta una espada y una balanza. La historia de Abigaíl transcurre en el Carmelo, a donde había llegado David. Allí tenía su hacienda Nabal, su esposo, quien había negado a David sustento para su ejército. David decide actuar contra Nabal pero, enterándose Abigaíl, acude a éste con diversas viandas suplicándole el perdón por la necesidad de su marido. La pintura fija este preciso momento (1 S 25, 23-31). El sentido de este emblema no es otro que prefigurar la mediación de María ante la insensatez de las ignorantes acciones humanas. No en vano la Prudencia y la Justicia están aquí significadas. Mediante este tipo bíblico, se pone de relieve la función intercesora de María ante Cristo. Justamente la intercesión de María es el eje central del programa visual de la bóveda, obra de A. Palomino.

*EMBLEMA III:* Gira este emblema sobre el lienzo *Débora juzga al pueblo*. Las virtudes que la acompañan son la Caridad y la Piedad, y la *inscriptio* plausiblemente –faltan indicios fotográficos de esta parte– podría corresponder al siguiente texto: «ET SEDEBAT SUB PALMA ASCENDEBANTQUE AD EAM FILII ISRAEL IN OMNE IUDICIUM» [«Sentábase debajo de la palmera y los hijos de Israel iban a ella a pedir justicia»]. La Caridad lleva en su mano un corazón ardiente mientras ofrece su pecho a un infante; la Piedad, con una llama sobre su cabeza derrama los beneficios de una cornucopia. Débora, otra de la *Mujeres fuertes*, era profetisa y juez. La *pictura* nos la presenta en el lugar donde administraba justicia en nombre de Yahvéh, bajo la palmera. Tiene ante sí a los abogados y aparece en actitud de sentenciar. El libro de los Jueces nos la presenta así: «En aquel tiempo, Débora, una profetisa, mujer de Lappidot, era juez en Israel. Se sentaba bajo la palmera de Débora, entre Ramá y Betel, en la montaña de Efraím; y los israelitas iban a ella para resolver sus pleitos» (Jc 4, 4-5).

Emblema II, configurado a partir del lienzo *Abigaíl sosiega a David* y en estuco las virtudes de la Prudencia y la Justicia. Foto: Archivo del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IURP) de la Universidad Politécnica de Valencia.

*EMBLEMA IV*: Concierne 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-