

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-

zar, así, los intereses estéticos del clasicismo académico que se impondría en la vida artística española del primer tercio del siglo XIX.

En 1768, y dependiente de la anterior, se creó la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia bajo designio de Carlos III, contando con la antecesora de Santa Bárbara promovida por el pintor José Vergara. Bajo la jerarquía de la de San Fernando, las academias provinciales se ocuparon de la educación y la formación de los artistas, la transmisión de ciertos cánones ideales bien definidos, el ornato de las ciudades y la construcción de edificios religiosos, públicos y particulares. Desde sus orígenes, veló por las tareas propias de su fundación, el control sobre las bellas artes, la educación de los artistas, contando con las enseñanzas de pintura, escultura, arquitectura y grabado, y años más tarde con la de flores y ornatos, e incluso la custodia y conservación de un patrimonio artístico que iba atesorando mediante donativos, de sus profesores y discípulos, académicos de Honor, de Mérito y Supernumerarios, así como los fondos provenientes de la infructuosa formación de un Museo Valenciano (GARÍN, 1945).

La academia organizaba sus clases atendiendo al futuro o actual oficio artístico del alumno. Todos tenían un comienzo común, la clase de principios, en la que dibujaban de láminas o piezas plásticas muy sencillas, reproducciones de fragmentos anatómicos humanos: ojos, orejas, narices, etc., confiada a manos de los «Tenientes». Junto a éstas, hallamos otra clase común a todos, la de «modelo en yeso», clase de dibujo clásico a partir de estatuas, que se compartía con la de modelado de estatuas, y la sala de dibujo del natural, añadiendo más tarde una clase de dibujo de flores y ornatos, aplicados a los tejidos de seda, industria realmente importante en Valencia, fundada definitivamente en 1784.

Junto a su papel como centro docente, la academia se ocupó de otros fines como el amparo y la defensa corporativa de los artistas, así como del cuidado y orientación sobre la actividad artística, manteniendo numerosos pleitos con artistas libres y corporaciones gremiales, como el pleito con los pintores, llamados en actas de «munición», y el de «los adornistas y retablistas», etc. El ejercicio del control académico no se limitaba únicamente a los pleitos con las estructuras gremiales, sino también a la producción artística desde el punto de vista de la censura de los proyectos de obras, con especial atención a aquellas que estaban destinadas a la contemplación pública, en organismos civiles y eclesiásticos. Aunque el ejercicio de la profesión era libre, las obras resultantes no siempre eran consideradas dignas de aparecer en público por razón del mantenimiento del decoro y del buen gusto, especialmente en la pintura religiosa, o bien, de la honestidad profesional, atendiendo a la calidad de la producción artística.

Las academias de bellas artes sirvieron desde su creación como principal soporte del ideal neoclásico. A través de la copia de modelos en yeso de la Antigüedad, los artistas fueron conociendo las peculiaridades y características de las obras clásicas, además el ideal teórico del neoclasicismo contó con la figura de Anton Rafael Mengs (1728-1779), quien desde Madrid ejerció una profunda y persistente influencia a través de sus escritos publicados en 1780. En el seno de la institución académica la meta de los artistas consistía en lograr la concesión de premios y pensiones para estudiar en el extranjero, en Roma o en París. A esta última ciudad se dirigieron un grupo de jóvenes artistas, entre los que destacaron algunos pintores como el alicantino José Aparicio Inglada (1770-1838), José de Madrazo (1781-1859) y Juan Antonio Ribera (1779-1860), para ampliar sus conocimientos



Vicente López ejerció una notable influencia en los gustos estéticos de la sociedad española, su estilo continuador de la tradición tardobarroca, depurado y preciosista, se adaptaba más ampliamente al ideal político del absolutismo monárquico restaurado por Fernando VII. Sin duda, su estela artística fue relevante especialmente en la ciudad de Valencia, donde dejó un amplio grupo de fieles discípulos a través de los que se propicia la pervivencia de los esquemas barrocos en la pintura religiosa y alegórica valenciana de la primera mitad del siglo XIX, decisivamente marcada por la estética del pintor.

Vicente López Portaña, *Fernando VII con hábito de la orden de Carlos III*, 1808. Museu de l'Almodí, Xàtiva.

artísticos en el taller del célebre Jacques-Louis David (1748-1825), renovador de los fundamentos estéticos neoclásicos. José Aparicio, formado primero en Alicante, más tarde en la Academia de San Carlos de Valencia de donde pasó a Madrid y, en 1790, a París, es uno de los mejores exponentes de artista panegírico y afecto al absolutismo monárquico desde su posición como pintor del rey, desde su nombramiento en 1814. Su obra más conocida, *El Hambre de Madrid* (Madrid, Museo del Prado, en depósito en el Museo Municipal de Madrid), representa un episodio acontecido durante la guerra de la Independencia: la resistencia del pueblo ante el enemigo, asociado, ahora, al enemigo liberal. La obra muestra el aprendizaje de la corriente davidiana, con evidente paralelismo compositivo con la obra de Jean Gros, tendencia que, por otro lado, no llegó a arraigar profundamente entre el resto de artistas españoles debido a la hostilidad nacida, a consecuencia de la invasión napoleónica, hacia todo lo que procedía de Francia. Con estos tres artistas comienza y acaba el neoclasicismo pictórico y su importancia en la España del siglo XIX, que lejos de sentar las bases para el florecimiento y consolidación de esta corriente internacional, quedó en un hecho aislado sin ulteriores consecuencias.

El papel ejercido por las academias de bellas artes, fruto del espíritu ilustrado de la monarquía borbónica, continuará durante el reinado de Carlos IV y, tras el paréntesis bélico de la guerra de la Independencia (1808-1814), durante el de Fernando VII, consolidando su posición hegemónica en la vida artística de la nación. Junto a ellas, no hemos de olvidar la influencia que, asimismo, ejercerán los pintores de cámara vinculados a la Real Casa. Estos artistas recibirán la mayor parte de los encargos oficiales de los principales poderes del Antiguo Régimen: la monarquía, la Iglesia y la nobleza. Para los primeros trabajarán en la decoración de los reales sitios, y serán los encargados de realizar las efigies y los retratos oficiales del monarca y demás miembros de la familia real. El prestigio que estos artistas alcanzaron en su momento, Mengs, Bayeu, Goya, Maella, Esteve, Vicente López, etc., los convirtió en los artistas más solicitados por la alta sociedad del momento. Su pintura marcará, pues, el gusto estético de toda una época convirtiéndose en modelo estético a seguir.

La pervivencia de la tradición tardobarroca en el primer tercio del siglo XIX tiene su máximo exponente en la obra del pintor valenciano Vicente López Portaña (1772-1850). Formado en la Academia de San Carlos, tras disfrutar de una pensión de estudios en Madrid como discípulo del primer pintor de cámara, también de origen valenciano, Mariano Salvador Maella (1739-1819), regresa a Valencia cobrando una significativa fama entre la clientela de su ciudad natal, como atestigua el encargo de la catedral de Valencia, *San Vicente Mártir ante Decio* (1796), hoy destruido, o el fresco para la iglesia de Santa María de Jesús, de Valencia, la *Apoteosis del beato Nicolás Factor*. Pero sin duda, la faceta por la que Vicente López es más reconocido es por su labor como retratista, género en el que sobresalió como maestro absoluto durante el reinado de Fernando VII y al que se dedicó, casi de forma exclusiva, desde que se convirtiera en 1815, en sustitución de Maella depurado de la corte por afrancesado, en el primer pintor del rey (DÍEZ, 1999). Desde su cargo, Vicente López ejerció una notable influencia en los gustos estéticos de la sociedad española, su estilo continuador de la tradición tardobarroca, depurado y preciosista, se adaptaba más ampliamente al ideal político del absolutismo monárquico restaurado por Fernando VII. Sin duda, su estela artística fue relevante especialmente en la ciudad de Valencia, donde dejó



un amplio grupo de fieles discípulos a través de los que se propicia la pervivencia de los esquemas barrocos en la pintura religiosa y alegórica valenciana de la primera mitad del siglo XIX, decisivamente marcada por la estética de Vicente López.

Entre ellos destaca su propio cuñado Miguel Parra Avril (1780-1846), sobresaliente pintor de flores y bodegones, pero también retratista y pintor de historia como atestigua su interesante serie de «entradas triunfales», realizadas a partir de 1814 para la Real Casa, que conmemoran el regreso de Fernando VII a España; Vicente Castelló y Amat (1787-1860), pintor de bodegones, pero también dedicado a la pintura religiosa, heredando el tipo de encargos que había acaparado López hasta la marcha de éste a la corte de Madrid, citando como el más sobresaliente la pintura mural para la iglesia del Salvador de Valencia; Antonio Gómez Cros (1809-1860); Miguel Pou Llovera (-1897), Francisco Llácer Valdermont (1781-1857), Antonio Cavanaugh Pastor (1815-1840), todos ellos activos en Valencia. Sin olvidar a sus dos hijos Bernardo y Luis López, quienes trabajarán junto a él en la corte. Otros ejercerán una labor paralela a López en la corte sin alcanzar su éxito, es el caso de José Juan Camarón Melià y José Ribelles Helip.

Como primer pintor de cámara, Vicente López contó con el favor real en todos los ámbitos de la vida artística española, ya que fue el único pintor español llamado para participar junto a los artistas extranjeros más prestigiosos en la decoración del recién construido palacio Real de Madrid, fue el encargado de las colecciones reales, génesis del actual Museo del Prado, comisionado para supervisar e inventariar el patrimonio artístico español, en definitiva, tuvo en sus manos los designios, dirección y fiscalización de las bellas artes en España, llegando a eclipsar como retratista, en la esfera oficial, el brillo del genial pintor aragonés Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), con su estilo y técnica minuciosa en el que el parecido con el modelo era medido con el mismo rasero que la indumentaria y todo lo accesorio, cimentando una fórmula de retrato academicista de rostros embellecidos y escrupuloso acabado, como muestra el retrato de Fernando VII realizado para el ayuntamiento de

La pervivencia de la tradición tardobarroca en el primer tercio del siglo XIX tiene su máximo exponente en la obra del pintor valenciano Vicente López Portaña (1772-1850). Formado en la Academia de San Carlos, tras disfrutar de una pensión de estudios en Madrid como discípulo del primer pintor de cámara, también de origen valenciano, Mariano Salvador Maella (1739-1819), regresa a Valencia cobrando una significativa fama entre la clientela de su ciudad natal, como atestigua el encargo de la catedral de Valencia, *San Vicente Mártir ante Decio* (1796), hoy destruido, o el fresco para la iglesia de Santa María de Jesús, de Valencia, la *Apoteosis del beato Nicolás Factor*.

Vicente López Portaña, *Apoteosis del beato Nicolás Factor*. Iglesia de Santa María de Jesús de Valencia.

Valencia en 1808 y del que se conserva la copia realizada para el consistorio de Xàtiva (GIL, 1992).

Lo cierto es que Goya había logrado alcanzar las más altas consideraciones académicas y el reconocimiento de su pintura por parte de la monarquía, la nobleza e incluso por parte de la Iglesia. Pero como es bien sabido su madurez artística se asienta sobre la formulación de un estilo personal que poco a poco se va alejando de las principales líneas dictadas por la estética imperante en su tiempo y, el pintor aragonés, rompiendo con los moldes preestablecidos, forjó una manera de hacer arte completamente distinta a la de sus contemporáneos. Naturalmente, el precio que tuvo que pagar Goya le condujo al final de su vida a una situación de marginación política, pérdida de soporte económico, desarraigo artístico y exilio. En esas circunstancias es lógico que la pintura de Goya no gozase del fervor de un nutrido grupo de discípulos, seguidores o continuadores que prolongasen su estilo más allá de la obra del maestro. Tan sólo dos pintores valencianos, Asensio Julià Alvarrachi (1760-1832) y Agustín Esteve Marqués (1753-c. 1830) son reconocidos como los dos únicos colaboradores de Goya de los que se tiene hoy conocimiento suficiente.

Asensio Julià, su «casi único discípulo» en palabras de Valentín Cardenera, es quién siguió fielmente el innovador estilo del maestro, tras trabajar junto a él en la decoración mural de los frescos de la ermita de San Antonio de la Florida de Madrid en 1798. Realizó numerosas copias de obras de Goya, y su obra más conocida, *El Náufrago* (Valencia, Museo de Bellas Artes), realizada hacia 1816, entronca con la tradición romántica goyesca. De técnica fresca, suelta, realizada a base de espátula, sin dibujo previo, en la que predomina la gama cromática usual en las obras de Goya: azul, pardo y bermellón, su interpretación abierta evoca diferentes contenidos, de tal for-

Entre los discípulos de Vicente López destaca su propio cuñado Miguel Parra Avril (1780-1846), sobresaliente pintor de flores y bodegones, pero también retratista y pintor de historia como atestiguan su interesante serie de «entradas triunfales», realizadas a partir de 1814 para la real casa, que conmemoran el regreso de Fernando VII a España.

Miguel Parra, *Entrada triunfal de Fernando VII a Valencia*, 1815. Patrimonio Nacional, Madrid.





Asensio Julià, el «casi único discípulo» de Goya, en palabras de Valentín Carderera, es quién siguió fielmente el innovador estilo del maestro, tras trabajar junto a él en la decoración mural de los frescos de la ermita de San Antonio de la Florida de Madrid en 1798. Realizó numerosas copias de obras de su maestro, y cuya obra más conocida, *El Náufrago* (Valencia, Museo de Bellas Artes), realizada hacia 1816, entronca con la tradición romántica goyesca.

Asensio Julià, *El Náufrago*, 1816. Museo de Bellas Artes, Valencia.

ma que igual sugiere la presencia humana de la víctima de un naufragio, que la de un pirata atado a un árbol o, a un hombre contemporáneo representado en soledad. Los múltiples significados que contiene esta obra es una de las características más frecuentes de la corriente romántica española. Sin embargo, a diferencia de Julià, Agustín Esteve más que como un discípulo del maestro aragonés debe ser considerado como un colaborador de taller que llevó a cabo numerosas copias de sus obras. La relación de Esteve con Goya se debió ir cimentando a partir de colaborar en la decoración de la prestigiosa Alameda de los Osuna. Fruto de ese encuentro, la obra de Esteve, centrada fundamentalmente en retratos, evolucionó rápidamente desde la tradición tardobarroca a la adopción de formulas empleadas por Goya, caracterizadas por el escaso empleo del dibujo y la priorización del color para componer sus composiciones. Muestra de ello es la copia de la obra de Goya *Manuel Godoy fundando el Real Instituto Pestalozzi* (Valencia, Museo de Bellas Artes), un enorme lienzo encargado por Godoy en 1806 para conmemorar la creación del Instituto Pestalozzi bajo la protección de Carlos IV y que ilustra el espíritu renovador e ilustrado del monarca, interesado por introducir en España las reformas educativas y pedagógicas del suizo Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827).

Estos dos pintores, Goya y López, marcan de alguna manera el espíritu de las dos Españas artísticas, dos maneras diferentes de crear y entender el arte, una dicotomía que marcará profundamente el arte del siglo XIX: tradición e innovación, academicismo y romanticismo. Dos estilos que contaron en su momento con su estela artística en la que, curiosamente, tuvieron un papel destacado artistas valencianos.

A diferencia de la pintura, el género escultórico, a la vista de las soluciones planteadas por estos dos grandes maestros, distaba extraordinariamente del academicismo y de la tradición barroca española, por ello, los artistas que se instalaron en Roma, decidieron desarrollar toda su actividad en esa ciudad que se había convertido en uno de los puntos de referencia fundamentales de la corriente artística internacional. Y es que el ideal neoclásico de la belleza, postulado por Winckelmann, se sostenía en la búsqueda de aquellos medios que hicieran posible alcanzar «la noble simplicidad y serena belleza», a la manera del esplendor de la escultura griega de época clásica. Retratos, alegorías y mitología desplazan en el favor de los escultores a la religión, ejecutados con materiales nobles como el mármol y el bronce. Entre los escultores españoles sobresalió especialmente José Álvarez Cubero (1768-1827), quien primero en París y posteriormente en Roma, desarrolló su carrera profesional. En Roma, también los escultores Damià Campeny i Estrany (1771-1855) y Antoni Solà (1782-1861), pudieron entrar en contacto con las piezas clásicas y conocer a los grandes escultores internacionales como Antonio Canova y el danés Bertel Thorvaldsen. La tradición dieciochesca de Francisco Vergara (1681-1753), su hijo Ignacio Vergara Gimeno (1715-1776), cofundador, junto a su hermano José Vergara, de la Academia de Bellas Artes de Santa Bárbara, el primo de éste, Francisco Vergara Bartual (1713-1761) y José Esteve Bonnet marcan en la ciudad de Valencia un cierto esplendor de la escultura, entre el barroco tardío y un tímido neoclasicismo que marcó la tendencia estética de muchos otros vinculados a la Academia de San Carlos. Pedro Juan Guissart (1732-1803), Francisco Bru Péres y Gregori (1757-1816), Manuel Tolsá (1757-1816) –cuya obra produjo en gran medida en México–, Felipe Andreu (1757-1830), José Cotanda (1758-1802), José Gil

(1760-1828), José Ginés (1768-1823) y un largo etcétera, marcan el grueso de los escultores valencianos que trabajaron en la ciudad de Valencia con una producción consagrada casi enteramente a la imagineria religiosa y cuya labor, hoy en día, es difícil de valorar con precisión pues la mayor parte de las obras se perdieron en 1936. Ya adentrado el siglo XIX será la personalidad clasicista de José Cloostermans (1783-1836) y Bernardo Llácer y Viana las que dominarán el panorama escultórico valenciano. Del primero se conserva uno de los relieves académicos más bellos conservados, realizado en 1810, con el que obtuvo el nombramiento de académico de mérito de la Academia de San Carlos de Valencia por la clase de escultura, *Jesús hablando con la samaritana*.

Aunque los ilustrados españoles mediante argumentos racionales trataron de ordenar las expresiones artísticas de su tiempo y disolver la sólida fuerza de la tradición, lo cierto es que estas tentativas quedaron más en un deseo de buenas intenciones que en un hecho consolidado. Quizá fue que la sociedad española del XIX no estaba suficientemente preparada, o bien que en aquellos momentos tan agitados de la vida política española, convenía seguir empleando fórmulas artísticas del pasado para no perturbar en el orden artístico lo que ya de por sí estaba excesivamente alterado en el orden político y social. Por ello, a pesar del camino abierto por Goya que propugnaba la libertad individual, la férrea disciplina que imponían las academias se implantó como el sistema oficial de control y dirección de las bellas artes. Mediatizado por las exigencias de la nueva clientela burguesa y determinado por una formación académica que estipulaba una educación artística basada en la copia de los modelos de la Antigüedad, priorizando el dibujo sobre el color y haciendo patente fórmulas y modelos inspirados en la historia del pasado, el artista valenciano del siglo XIX, contrariamente a lo que se podría esperar, no reaccionó con violencia y pasión, ni con actitudes valientes ni románticas, sino que aceptó de forma sosegada las recetas del pasado y tradición dieciochesca impuesta desde la corte, orgullosos del ejemplo impuesto por su maestro, Vicente López, y sabedores de ser fieles continuadores de su estilo en la ciudad de Valencia.

Antigüedad y modernidad en Valencia: configuración y ornato de la ciudad

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

La imagen perdurable del paisaje urbano de la ciudad de Valencia viene determinada, con frecuencia, por la relevancia que adquieren algunos de los componentes que integran su fisonomía y que contribuyen a su definición e identidad. Arquitecturas monumentales del pasado y del presente, trazados urbanísticos de notable trascendencia y calidad visual inciden en la percepción de su geografía particular. Una imagen, la actual, que no se corresponde con la ciudad que se adentró en los primeros años del siglo XIX. Siglo en el que sufrirá notables transformaciones y la desaparición de iconos monumentales: el derribo del palacio Real de Valencia en plena guerra de la Independencia (1811) y el derribo de las murallas de la ciudad (1865); o la creación de nuevas instituciones artísticas: el primer museo valenciano, el Museo Provincial de Pinturas hoy Museo de Bellas Artes San Pío V.