

(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.



Esta última institución surge como consecuencia de la desamortización de Mendizábal (1835-1836). No obstante, el germen de la creación de este primer museo ya se había dado en los años de la invasión francesa (1812). La política cultural del general Suchet estimuló una pequeña colección de cuadros, promoviendo depósitos y donaciones entre los miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos; y al mismo tiempo, en el seno de la institución académica formó una comisión de profesores presidida por el pintor Vicente López Portaña destinada a recoger las obras de arte procedentes de los conventos suprimidos. Sin embargo, la creación definitiva del museo valenciano no tendrá lugar hasta después de la primera desamortización. Con el fin de recoger y custodiar el importante patrimonio histórico-artístico de los conventos e iglesias exclaustrados, se formó la Comisión de Monumentos Histórico-Artísticos que debía encargarse de formar el museo y redactar los inventarios. Así es como se creó una de las pinacotecas más sobresalientes del ámbito nacional, que cuenta con una excelente colección de tablas y retablos góticos, sin olvidar la pintura barroca y del siglo XIX que en sus salas se exponen.

La supresión de los conventos intramuros y su derribo inició la constitución de nuevos enclaves urbanos dejados por el vacío monumental, otros fueron rehabilitados y reutilizados con nuevos usos. De ellos, dos de los más espaciosos y mejores se los reservaría el Estado para instalaciones militares: el de Santo Domingo (todavía hoy Capitanía General) con su preciosa capilla de los Reyes de estilo gótico, y el convento de San Francisco, este último demolido a finales del siglo XIX y sobre cuyo solar se proyectó una plaza en 1894 por Antonio Ferrer Gómez, origen de la actual plaza del Ayuntamiento. Otros como el de Santa María Magdalena y el de la Merced, ubicados en el centro de la ciudad junto a la plaza del Mercado, fueron derribados dando lugar a la plaza del mismo nombre, o como el de la Puridad, de franciscanas menores en el Tossal, que daría lugar a tres nuevas calles: Moro Zeit, Conquista y Rey Don Jaime configurando así parte de la ciudad actual. Una de las acciones más interesantes en estos primeros años del siglo es la construcción, con un perfil peculiar, de la plaza Redonda diseñada por Salvador Escrib Melchor, en 1831, para organizar el comercio callejero ambulante, conocida por los valencianos como *el Clot*, es decir, el hoyo,

En 1839, el académico Timoteo Calvo realizó un Plan General de Reforma del edificio de la universidad en el que se tomó el modelo de fachada de la biblioteca, y se extendió por la calle de la Nave, incluyendo una portada, la actual, y se remodeló el patio rectoral en 1842, con estilo renacentista: arcos de medio punto, nichos con estucos y medallones –alegoría de las enseñanzas, representando las cuatro facultades, Ciencias, Medicina, Letras y Derecho–, y en el patio mayor se levantó un conjunto de columnas de orden dórico con un potente entablamento.

Claustro del edificio histórico de la Universitat de València.

tanto por su forma, ya que como su nombre indica se trata de una plaza de planta circular, como por su ubicación, encajonada entre el resto de edificios. La fuente fue instalada en 1850, año en el que se inauguró la conducción de aguas potables en la ciudad.

La estética neoclásica y la búsqueda de referentes en la Antigüedad clásica hallan su máximo exponente en la reforma de la catedral de Valencia a manos de Gilibert y en el estilo cortesano del convento del Temple. Este impulso de reforma estética ilustrada se vio paralizado por el envite de la guerra de la Independencia (1808-1814). No obstante, la vida cultural de la ciudad mantuvo su compás. Desde el siglo pasado la universidad de Valencia había experimentado notables cambios. En 1765 se instaló en el edificio la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, lo que obligó a la remodelación de la esquina calle Salvá y calle Universidad, y a la regularización de la fachada según exigencias ilustradas. Esto obligó en 1788 a comprar una casa y un horno colindantes a la calle Universidad para ubicar más aulas. Y, en 1789 se inició el proyecto de la construcción de la biblioteca, neoclásica, en un estilo noble que sigue la pauta monumental ilustrada, terminada en 1795 y en la que se instaló la colección bibliográfica donada por el erudito Pérez Bayer, pero que, en 1812, durante el asedio de las tropas francesas, ardió junto a gran parte del edificio, y pocos libros se pudieron salvar. La reconstrucción del edificio empezó, precisamente, por la biblioteca (1830), con tres salas provistas de estanterías neoclásicas, de pino y peral, realizadas por Mauro Comín en 1837. En ellas se instalaron libros donados por profesores y catedráticos, incluida la biblioteca del rector Vicente Blasco y la colección de códices procedente de la desamortización del monasterio de San Miguel de los Reyes (Colección Duque de Calabria). Al reconstruir el inmueble se pretendía seguir unos criterios de simetría, por lo que también se vio la necesidad de unificar la fachada. En 1839, el académico Timoteo Calvo realizó un Plan General de Reforma, en el que se tomó el modelo de fachada de la biblioteca, y se extendió por la calle de la Nave, incluyendo una portada, la actual, y se remodeló el patio rectoral en 1842, con estilo renacentista: arcos de medio punto, nichos con estucos y medallones –alegoría de las enseñanzas, representando las cuatro facultades, Ciencias, Medicina, Letras y Derecho–, y en el patio mayor se levantó un conjunto de columnas de orden dórico con un potente entablamento.

También, la expresión teatral cobra en estos años una nueva dimensión. El coliseo que se había de levantar sobre los terrenos del antiguo había sido proyectado en 1774 por el arquitecto escenógrafo italiano Felipe Fontana por encargo del Hospital General. No obstante, las puertas del Teatro Principal de Valencia no se abrirían hasta 1832 y las obras no finalizarían hasta 1854. Los planos de Fontana fueron modificados por el arquitecto académico Cristóbal Sales para adaptarlos al solar original del antiguo Corral de l'Olivera, que se abandona en 1806 emplazando el edificio en su ubicación actual, dirigiendo las obras Juan Marzo hasta su apertura en 1832 y decorando el interior de la sala con pinturas al estilo dieciochesco del pintor académico José Juan Camarón Melià. La expectación fue tal que se decidió levantar el cuarto piso, antes rechazado, y la fachada se concluye en 1854 bajo la dirección de Zacarías Caamaña según planos de Sebastián Monleón.

Con estas transformaciones, surge una nueva ciudad embellecida. A medida que avanzó el siglo se fue generalizando la idea de «decorar» con esculturas la ciudad, así desde fechas tempranas se comprendió la im-



Las puertas del Teatro Principal de Valencia no se abrían hasta 1832 y las obras no finalizarían hasta 1854. Los planos de Fontana fueron modificados por el arquitecto académico Cristóbal Sales para adaptarlos al solar original del antiguo Corral de l'Olivera, que se abandona en 1806 emplazando el edificio en su ubicación actual, dirigiendo las obras Juan Marzo hasta su apertura en 1832 y decorando el interior de la sala con pinturas al estilo dieciochesco del pintor académico José Juan Camarón Melià. La expectación fue tal que se decidió levantar el cuarto piso, antes rechazado, y la fachada se concluye en 1854 bajo la dirección de Zacarías Caamaña según planos de Sebastián Monleón.

Teatro Principal, obra de Cristóbal Sales, Juan Marzo, José Juan Camarón Melià, Zacarías Caamaña y Sebastián Monleón, 1832-1854.
Archivo Gráfico José Huguet.

portancia de la ornamentación escultórica de sus puentes, jardines y principales enclaves urbanísticos, que se constituyen, a partir de entonces, en hitos de referencia para los ciudadanos. Hasta la segunda mitad del siglo XIX la inmensa mayoría de las obras de la escultura valenciana, ya sea en piedra o madera, representaban asuntos religiosos, como atestiguan las esculturas de los pretilos de los puentes del Turia. Además, al margen de la escultura monumental, durante el siglo XIX –y parte del XX– y a pesar de la merma del potencial económico de la Iglesia, los escultores siguieron recibiendo encargos de imaginería destinados al culto, aunque en el seno de la Academia de Bellas Artes de San Carlos había comenzado a cultivarse el género profano e incluso el mitológico. Con los años, el marco temático de la escultura pública en Valencia se fue ampliando a figuras y acontecimientos inspirados en la historia de la ciudad que habían marcado una huella decisiva y a las que se les tributaba homenaje a través de la reproducción de su efigie.

El éxito que algunos de los escultores valencianos alcanzaron en los certámenes nacionales e internacionales fue un importante aval para ser seleccionados por el consistorio valenciano para la ejecución de las obras que habían de formar parte del ornato urbano de Valencia, algunas como emblema del pasado, tal es el caso de las obras de Giacomo Antonio Ponzanelli; otras icono de modernidad, en concreto las de Mariano Benlliure.

Los vestigios más antiguos de esculturas urbanas en la ciudad de Valencia se sitúan en los albores del siglo XVII, cuando los jurados de la ciudad decidieron dotar con imágenes de contenido religioso los puentes y puertas de la ciudad, labor que continuó bien adentrado el XVIII como muestra la imagen de la *Virgen de la Merced*, obra de José Puchol para el puente de Serranos (1771), la *Virgen de los Desamparados* de Francisco Sanchis (1782)

para el puente del Mar, o el *San Pedro Pascual* (1761) de Tomás Llorens para el puente de Ademuz. Como consecuencia de las continuas avenidas del Turia, por el paso del tiempo o como consecuencia del vandalismo y de la destrucción acometida durante la guerra de la Independencia, muchas de estas esculturas se habían perdido o habían sufrido desperfectos que habían de ser reparados. Pero no es, sin embargo, hasta mediados del siglo XIX, concretamente en 1848, que la ciudad de Valencia comienza a reclamar mejoras urbanas con las que la ciudad se fue adaptando a la modernidad material, higienista, tomando como modelo a la ciudad de París. En virtud de este proyecto de mejora urbana, se pudo observar como la ciudad comenzaba a poblarse de relojes, fuentes, mecheros de gas; los adoquines sustituían a las polvorientas calles y el alumbrado de gas remplazaba a las lámparas de aceite que habían iluminado la ciudad desde 1793. Sin embargo, una de las principales mejoras de la ciudad fue la canalización del agua potable procedente de la presa construida en el Turia. La inauguración del nuevo canal se concretó a finales de 1850 en la fuente del Negrito, la primera de muchas otras con las que se adornó la ciudad en distintos enclaves públicos. Esta primera fuente, entonces en la plaza de Calatrava, era un modelo francés, de hierro fundido, que figuraba en el catálogo Barbezat de París. A partir de ese año, al menos ocho fuentes se levantaron en diferentes puntos de la ciudad, como es el caso de la fuente de la plaza del Cid o plaza Redonda levantada en 1851; o la fuente de la plaza de las Barcas, conocida como de las Gracias o de los Patos, de piedra y hierro colado, solicitada a Julio Amouroux de París en 1852 que a su vez la encargó a Muel, Wahl y Compañía. Pero, quizá el proyecto más significativo sea el de la fuente monumento en la plaza de la Constitución a la memoria de Mariano Liñán, encargado en 1853 por el ayuntamiento de Valencia. Para ello, se arbitró un concurso público al que se presentaron más de trece proyectos a examen de la Academia de San Carlos de Valencia. Tan sólo cuatro fueron aprobados, el de Jorge Gisbert, el de Fortunato Bonich, el de Vicente Alcayne y el de Vicente Luis Hernández, quien obtuvo, finalmente, la adjudicación de la obra, que se demoró extraordinariamente, con varios intentos de construcción entre 1872 y 1882, hasta que fue abandonado. A pesar de ello, por primera vez la fuente entendida como monumento no era importada tomando como base modelos extranjeros, sino que fue encargada a artistas valencianos. Ese mismo año, la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia encargó una fuente monumental pública en la plaza de la Congregación, de hierro colado y piedra, cuya escultura principal fue realizada por el taller del escultor Antonio Marzo, como alegoría de la propia sociedad y que ostenta el emblema Amistad-Patria (GIL-PALACIOS, 2001).

Pero, uno de los enclaves más significativos en el embellecimiento de la ciudad fue la Alameda, cuyo origen parece vinculado a un prado citado ya en 1590, aunque su ordenación más emblemática no se realiza hasta 1797. Tras la guerra de la Independencia, la Alameda quedó seriamente dañada y sería bajo las órdenes del mariscal Suchet en 1812 cuando se inició el trazado que habría de persistir a lo largo del siglo XIX. Será en 1875 cuando se inicien los primeros proyectos de reforma, entre ellos la construcción de varias fuentes ornamentales en el recorrido del paseo y que impusieran un aspecto cosmopolita a este espacio. Así, en el pequeño espacio extramuros de la ciudad, en medio de la Alameda, conocido como la balsa del Plantío, se colocó en 1858 una estatua que representaba a Neptuno.



En el pequeño espacio extramuros de la ciudad, en medio de la Alameda, conocido como la balsa del Plantío, se colocó en 1858 una estatua que representaba a Neptuno, obra de Ponzanelli, procedente de un arco a la entrada de la Glorieta, hoy en el Parterre.

Ponzanelli, estatua que representa a Neptuno colocada en 1858 en la Alameda. Foto: Gonzalo Moreno.



tuno, obra de Ponzanelli, procedente de un arco a la entrada de la Glorieta, hoy en el Parterre. En 1863 se construyó próxima a los jardines del Real la fuente de las Cuatro Estaciones, diseñada para la plaza circular del paseo de la Alameda, realizada por la firma francesa Barbezat y Compañía de Val d'Oise, al estilo versallesco de Girardon, idéntica a la fuente de la Place Terreaux de París, frente al Hôtel-de-Ville. De esta misma compañía es la fuente de fundición de los «Somormujos» en los jardines del Plantío (1851), hoy en la plaza de Vicente Iborra. Igualmente, dentro del plan de embellecimiento y acondicionamiento del paseo de la Alameda se insertaron también algunos elementos escultóricos, como la clásica *Flora* (1864) ejecutada en mármol de Carrara por el escultor José Piquer, para la que copió, casi miméticamente, la célebre escultura griega conservada en el British Museum de Londres. Aunque en realidad se trataba de la recuperación del proyecto ilustrado que a finales del siglo XVIII planteaba crear en la Alameda un espacio de erudición académica en homenaje al Turia y a Flora, símbolo de la huerta valenciana, el monumento fue durante criticado por su falta de modernidad y espíritu retardatario. Lo cierto es que la población valenciana apostaba por ornatos de carácter internacional y a la última moda, como muestra de nuevo la fuente de los Cuatro Elementos, que desde julio de 1878 se colocó en la entrada sur de la elipse de la Alameda, situada originariamente, desde 1672, en la plaza del Mercat. En 1875, la fuente fue modernizada al añadirse en el cuerpo inferior cuatro esculturas de pequeños niños portando distintos elementos adquiridas a la Société Anonyme des Hauts-Fourneaux Fonderies du Val d'Osne.

Así, la ciudad de Valencia fue diseñando y construyendo distintos espacios como soporte para el ornato urbano, en los que mostrar el avance de una ciudad cosmopolita a la altura de las capitales europeas. Un claro ejemplo es la Glorieta, construida a principios del siglo XIX, con apoyo de la ciudadanía a través de suscripción pública anunciada en el *Diario de Va-*

En 1863 se construyó próxima a los jardines del Real la fuente de las Cuatro Estaciones, diseñada para la plaza circular del paseo de la Alameda, realizada por la firma francesa Barbezat y Compañía de Val d'Oise, al estilo versallesco de Girardon, idéntica a la fuente de la Place Terreaux de París, frente al Hôtel-de-Ville.

Fuente de las Cuatro Estaciones, 1863. Tarjeta postal de principios del siglo XX. Archivo Familia Trenor.

lencia, el 19 de febrero de 1817. El jardín fue trazado por el arquitecto Manuel Serrano Insa, que en 1826 se cerró con una balaustrada de madera entre pilares de piedra –desde 1859 de hierro– y frente a la calle del Mar se construyó una puerta monumental proyectada por el arquitecto Cristóbal Sales. Para ornamentar ese espacio se adquirieron con los fondos conseguidos por suscripción popular entre 1817 y 1820 una serie de seis obras escultóricas procedentes del huerto del camino viejo de Torrent, cerca de Patraix, perteneciente al canónigo Antonio Pontons García, realizadas por el escultor genovés Ponzanelli, hoy en los jardines del Real: *Diana*, *Venus*, *Apolo* y *Plutón*, mientras que las de *Neptuno* y *Tritón* fueron reaprovechadas, como hemos visto para otros espacios.

Tradicición y modernidad van configurando poco a poco la fisonomía de una ciudad que se adorna, se construye y se ordena a sí misma. Una característica, la de la escultura monumental como embellecimiento de la ciudad que se consolidará a finales del siglo XIX y a lo largo del XX: ornato permanente que viste la ciudad, que se convierte en símbolo perdurable e icono popular; en identificador y articulador de espacios.

Pero no sólo la arquitectura, el urbanismo y la escultura trabajarán para otorgar una imagen que se construye, que se hace con el devenir del tiempo, también actuarán en lo efímero, en lo no perdurable, en vestir de gala la ciudad en las ocasiones especiales: celebraciones, festejos pero también en exequias fúnebres. Todo el aparato del arte efímero puesto al servicio del poder: bien durante las visitas y entradas reales de 1802 (Carlos IV) y Fernando VII (1814), bien durante la celebración de funerales reales, María Amalia de Sajonia, María Luisa de Parma y Carlos IV (1819), la visita de María Cristina de Borbón a Valencia camino a la corte donde había de contraer nupcias con Fernando VII (1829) o en la jura de Isabel II como reina de España (1842). Para ello se utilizó el lenguaje alegórico tradicional de la fiesta barroca: telas, damascos, tramoyas, transparentes, velas o luminarias decoraban y embellecían las fachadas de la ciudad al paso del cortejo real. Pintores y escultores participaban en la decoración de la ciudad y en la erección de monumentos decorativos, en los que el lenguaje artístico empleado en figuras e imágenes se anclaba en la tradición dieciochesca. Las obras artísticas, proyectadas durante los diferentes festejos, partirían todas de la Real Academia de San Carlos, quien dictaminaba y aprobaba los proyectos de los monumentos, empleando a los más afamados artistas de su corporación: Miguel Parra, José Piquer, José Ribelles, Vicente López, Cristóbal Sales, José Vicente Pérez Vela, etc., y ejercía una verdadera labor de control artístico. Todos los monumentos y decoraciones realizadas y proyectadas en la ciudad durante las celebraciones debían ser examinados y aprobados por la junta de la academia, nombrando generalmente a uno de sus profesores para la supervisión de las obras.

No obstante, a lo largo del siglo XIX el propio devenir histórico es el que determina el cambio en el lenguaje y la estética de lo efímero, concretamente en la celebración de las exequias político-patrióticas, ya sean para honrar los restos de los héroes liberales ajusticiados durante los levantamientos militares en 1817 en la Ciudadela de Valencia, bien de los restos de los mártires absolutistas como el capitán general Francisco Javier Elío, ajusticiado en 1823. En ambos casos la imaginería elimina lo macabro de la muerte barroca y se reivindica al héroe, al mártir como si se tratase de un héroe clásico. De nuevo tradición y modernidad como lenguajes para la constitución de la imagen permanente o perecedera, construida o recons-



El urbanismo y la escultura trabajarán para otorgar a la urbe una imagen que se construye, que se hace con el devenir del tiempo, también actuarán en lo efímero, en lo no perdurable, en vestir de gala la ciudad en las ocasiones especiales: celebraciones, festejos pero también en exequias fúnebres.

José Vicente Pérez Vela, *Monumento fúnebre para las exequias de la reina María Amalia de Sajonia*, Valencia, 1829.

truida de nuestra ciudad se hace presente y articula espacio para la memoria: los jardines del Real o la plaza de la Libertad, insignia de absolutistas y liberales que reclamarán y harán suyos (ALBA, 2000-2001).

El conflicto del espíritu decimonónico: el paisaje comprometido, el retrato, el costumbrismo y el anhelado pasado

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

La primera mitad del siglo XIX viene marcada por el fuerte acento del arte de Vicente López y sus seguidores en la ciudad de Valencia, si bien la cultura del romanticismo poco a poco fue adueñándose de los gustos y tendencias de la nueva clientela burguesa. Son las sociedades culturales las que inauguran, tras el reinado de Fernando VII, una nueva época. La creación del Liceo de Valencia (1836-1863) se revelará como auténtico dinamizador de la vida artística y literaria de la ciudad de Valencia durante los años treinta y cuarenta. Creado a imitación del Liceo Artístico y Literario de Madrid, fomentó la vida artística valenciana del momento organizando, desde su sección de bellas artes, exposiciones de pinturas. La trascendencia del Liceo llegó a la sociedad desde la creación de una revista, órgano de la sociedad, *El Liceo Valenciano*, que promovió la reflexión teórica en los distintos ámbitos culturales y donde se publicaron las primeras críticas artísticas que paulatinamente vendrían a conformar y direccionar el gusto estético de la sociedad de la época. La sección de bellas artes aparecía presidida por Bernardo López, Luis Téllez –como secretario–, y como vocales otros artistas como Vicente Castelló, Teodoro Blasco, Mariano Antonio Manglano, Mariano Roca de Tógores, José María Bonilla, Juan Espinosa, Lorenzo Isern, Antonino Sancho, Joaquín Mira, José Gómez, Joaquín Cabrera y Joaquín Catalá, y como socias honorarias Dolores e Inés Caruana. Entre sus actividades literarias y musicales eran patentes las influencias románticas de los miembros que intervenían en sus sesiones, y que escribían en las páginas de su periódico, pero, en las artes plásticas, el peso de la Academia de San Carlos y la gran influencia de Vicente López desarrollará una tendencia hacia el academicismo romántico, en el que destacarán retratistas y miniaturistas, entre los que comienzan a despuntar algunas mujeres como Inés González, Luisa Dupui o Dolores Caruana (ALBA, 2007).

Una de las labores más importantes del Liceo fue la celebración de exposiciones de pinturas en las que intervenían por igual artistas consagrados de la ciudad y artistas aficionados socios del organismo cultural. Una labor que tendría su continuación, a partir de 1845, en las exposiciones que a partir de ese año iniciaría la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia como medio para fomentar las bellas artes.

Es a través de estas sociedades culturales que el romanticismo que comenzaba a manifestarse en el resto de España penetra en nuestra ciudad, y a pesar de la reticencia inicial mostrada por la institución más influyente en la formación de los artistas, la Academia de San Carlos, finalmente ésta no tuvo más remedio que ir adaptándose a las demandas de los nuevos tiempos. Quizá lo más importante de la influencia ejercida por la corriente romántica en la pintura española radicó en el asentamiento de las bases necesarias para el desarrollo progresivo de al menos cinco géneros artísticos –el