



Ester Alba Pagán





## La conformació d'una xarxa de poder en l'escena artística valenciana: Vicent López i els seus seguidors a través de les institucions a València

L'any 2008, en el context dels cursos d'estiu d'El Escorial de la Universitat Complutense de Madrid, Manuela B. Mena en el curs dedicat a "Goya en el siglo XIX" es preguntava: Per què Goya? Encara que la pregunta poguera contindre una certa retòrica, en realitat abastava tot un sentit historiogràfic que ha marcat la manera en què la història de l'art s'ha aproximat a la comprensió de l'art del segle XIX espanyol, estretament vinculat a la imatge icònica del mestre i a la visualitat de les seues transgressores obres. No podem defugir que la presència de l'artista aragonés ha entelat el paper primordial exercit per altres pintors en la primera meitat de la centúria i fins i tot ha marcat una manera determinada d'aproximar-se metodològicament a l'anomenat "segle de les revolucions" (Hobsbawm 1962). Si bé, des del punt de vista historiogràfic, és en l'àmbit anglosaxó en què es van establir les bases metodològiques per a comprendre el segle XIX, actualment l'aplicació d'amplis models crítics permet una visió renovadora de la història de l'art. En aquest prisma polièdric resulten fonamentals les aproximacions de Robert Rosenblum (1969). En la seua obra acceptava la discriminació valorativa de la contemporaneïtat, que atribuiria en exclusivitat la qualitat moderna al que va fer l'avantguarda, tan sols considerant com a excepcions les obres d'aquells artistes que eren considerats com a *precursors* de la modernitat avantguardista com Goya, Turner o Cézanne. En aquests plantejaments hi ha una certa consideració de situar el segle XIX en un moment anacrònic culturalment, ja no tradicional, però encara no modern: el temps de les transformacions. Sovint s'ha criticat a Rosenblum que la valoració que fa del segle XIX supose una exclusió de l'art en el procés transformador i modern de la realitat social i cultural que constitueix el vector històric essencial de l'època, tal com va demostrar Eric Hobsbawm. En breus paraules Henares Cuéllar (2013, p. 36) ressaltava l'oxímoron: «la injustificable situació en què tot resulta ser modern en el segle XIX excepte el seu art era, a més, desmentida per una tenaç realitat com la representada per un dels més extensos imaginaris que hom puga concebre, per la seua extensió i diversitat, en la cultura artística occidental, objecte de constant representació en les històries generals i socials de l'època, i de manera molt especial en les històries alternatives del canvi de segle, impossibles de construir sense l'auxili de l'art huitcentista, com la història de la família, la història de la vida domèstica, la història de la mort o la història de la dona, entre moltes altres. Això sí, amb el valor d'il·lustració o testimoni atge adjectiu o vicari de l'efervescència i tensió revolucionària de l'època».

## La conformación de una red de poder en la escena artística valenciana: Vicente López Portaña y sus seguidores a través de las instituciones en València

En el año 2008, en el contexto de los cursos de verano de El Escorial de la Universidad Complutense de Madrid, Manuela B. Mena en el curso dedicado a "Goya en el siglo XIX" se preguntaba: ¿Por qué Goya? Aunque la pregunta pudiese encerrar cierta retórica, en realidad abarcaba todo un sentido historiográfico que ha venido marcando la forma en la que la historia del arte se ha aproximado a la comprensión del arte del siglo XIX español, estrechamente vinculado a la imagen icónica del maestro y a la visualidad de sus transgresoras obras. No podemos soslayar que la presencia del artista aragonés ha ensombrecido el papel primordial ejercido por otros pintores en la primera mitad de la centuria e incluso ha marcado una manera determinada de aproximarse metodológicamente al llamado "siglo de las revoluciones" (Hobsbawm 1962). Si bien, desde el punto de vista historiográfico, es en el ámbito anglosajón en el que se sentaron las bases metodológicas para comprender el siglo XIX, en la actualidad la aplicación de amplios modelos críticos permite una visión renovadora de la historia del arte. En este prisma poliédrico, resultan fundamentales las aproximaciones de Robert Rosenblum (1969). En su obra aceptaba la discriminación valorativa de la contemporaneidad, que atribuiría en exclusividad la cualidad moderna a lo operado por la vanguardia, tan sólo considerando como excepciones las obras de aquellos artistas que eran considerados como *precursores* de la modernidad vanguardista como Goya, Turner o Cézanne. En estos planteamientos, existe cierta consideración de situar el siglo XIX en un momento anacrónico culturalmente, ya no tradicional, pero todavía no moderno: el tiempo de las transformaciones. A menudo se ha criticado a Rosenblum que su valoración del siglo XIX suponga una exclusión del arte en el proceso transformador y moderno de la realidad social y cultural que constituye el vector histórico esencial de la época, tal y como demostró Eric Hobsbawm. En breves palabras Henares Cuéllar (2013, p. 36) ressaltaba el oxímoron: «la injustificable situación en la que todo resulta ser moderno en el siglo XIX excepto su arte venía además desmentida por una tenaz realidad como la representada por uno de los más extensos imaginarios que quepa concebir, por su extensión y diversidad, en la cultura artística occidental, objeto de constante representación en las historias generales y sociales de la época, y de modo muy especial en las historias alternativas del cambio de siglo, imposibles de construir sin el auxilio del arte decimonónico, como la historia de la familia, historia de la vida doméstica, historia de la muerte, o la historia de la mujer, entre otras muchas. Eso sí con el valor de ilustración o testimonio adjetivo o vicario de la efervescencia y tensión revolucionaria de la época».

Certament, les teories de Rosenblum aplicades a l'art del segle XIX, com que rebutgen el concepte d'art modern, aplicat en exclusiva a l'avantguarda, negaven, en una certa manera, el seu caràcter de model de pensament i acció i la seua indiscutible imbricació en els processos històrics del seu temps, amb inqüestionable especificitat. Des del meu punt de vista, si bé és cert que la modernitat plena arriba amb la força de la irrupció dels moviments de l'avantguarda històrica, el procés de la gènesi d'aquesta modernitat es produeix al llarg del segle XIX en un camí d'avanços, reculades, permanències, tradició i modernitat que establiran les bases del canvi de consideració del procés artístic (Reyero 2013). D'altra banda, historiogràficament, Hobsbawm se centra només en els avanços envers el camí de la modernitat, però no té en compte les reculades i fins i tot les permanències que, sovint, eren mantingudes i preservades per aquells que exercien el poder i es resistien al canvi.

Aquestes ambivalències consideratives poden aplicar-se a l'art de Vicent López i els seus deixebles, en què resulta difícil reconèixer-los com a pintors moderns, atesa la seua adscripció a la tradició acadèmica i allunyats de tota excepcionalitat. Si ens centrem en la seua vida i obra, Vicent López podria figurar com a paradigma d'artista travessat pel desig de fer prevaldre les herències rebudes i una constant tensió per prosperar socialment, encara que la seua expressió artística, com també la dels seus deixebles, no va estar mancada d'innovacions de vegades assumides, d'altres buscades. López es configura com un artista estrateg, no alié a les circumstàncies polítiques i ideològiques d'un complex i convuls període, i una referència en la transmissió dels estilemes pictòrics, en els quals va mantindre sempre una difícil relació amb l'Acadèmia de Belles Arts de Madrid, però no amb el seu cercle cortesà, i encara menys amb els nombrosos deixebles que va deixar a València.

En els marges de l'estètica imposada per Vicent López hi havia la terna de pintors que s'havien format amb Jacques-Louis David a París, Jose Aparicio i Inglada, José de Madrazo i Juan Antonio Ribera, la incorporació dels quals a la cort de Ferran VII ha de ser observada com a part de la voluntat política de la monarquia per mostrar-se com una opció moderna després de l'etapa napoleònica i el procés de restauració consolidat en el Congrés de Viena. Durant els anys de la Guerra del Francès, els tres pintors que s'havien format a l'estranger van plantejar una nova narrativa visual de la monarquia, que presenta elements de modernitat de gran interès, com la utilització de la història com a vehicle connector entre la tradició i la legitimitat monàrquica.

Aquests aspectes poden ser verificats mitjançant la detinguda lectura de l'àmplia bibliografia dedicada a Vicent López –especialment contundent és l'obra de José Luis Díez (1999)–, però el que pretén aquest assaig és obrir una nova via d'indagació, per mitjà de la qual deixar constància de les complexitats i del caràcter no monolític del món acadèmic i cortesà que va envoltar Vicent López, especialment en la seua època com a primer pintor de cambra de la cort de Ferran VII, posició que va ocupar en substitució de Marià Salvador Maella i de Francisco de Goya, el primer depurat i jubilat forçosament, el segon mantingut com a pintor de cambra i a qui López va mostrar admiració i respecte en nombroses ocasions.

Si bé López i, concretament, els seus deixebles, lligats a l'acadèmia valenciana, van teixir un conjunt d'estructures en la transmissió de les normes artístiques (Paulson, 1983), en què la consideració social de l'artista va jugar un paper gens menyspreable. Des de les transformacions propiciades pel fenomen de la Il·lustració, tan estretament associada a la ideologia de la cosa pública en l'Antic Règim, es va iniciar el procés de construcció d'una nova ideologia revolucionària, amb materials del pensament il·lustrat i el ciment polític que proporcionen les noves relacions de poder, models i funcions que, amb coordenades temporals i socials diferents, tindrà la seua continuïtat en la crisi del liberalisme clàssic en les revolucions democràtiques del segle XIX

Ciertamente, las teorías de Rosenblum aplicadas al arte del siglo XIX, al rechazar el concepto de arte moderno, aplicado en exclusiva a la vanguardia, negaban, en cierta manera, su carácter de modelo de pensamiento y acción y su indiscutible imbricación en los procesos históricos de su tiempo, con incuestionable especificidad. Bajo mi punto de vista, si bien es cierto que la modernidad plena llega con la fuerza de la irrupción de los movimientos de la vanguardia histórica, el proceso de la génesis de esa modernidad se produce a lo largo del siglo XIX en un camino de avances, retrocesos, permanencias, tradición y modernidad que sentarán las bases del cambio de consideración del proceso artístico (Reyero 2013). Por otro lado, historiográficamente, Hobsbawm se centra sólo en los avances hacia el camino de la modernidad, pero no tiene en cuenta los retrocesos e incluso las permanencias que, frecuentemente, eran mantenidas y preservadas por aquellos que ostentaban el poder y se resistían al cambio.

Estas ambivalencias considerativas pueden aplicarse al arte de Vicente López Portaña y sus discípulos, en las que resulta difícil reconocerlos como pintores modernos, dada su adscripción a la tradición académica y alejados de toda excepcionalidad. Si nos centramos en su vida y obra, Vicente López Portaña podría figurar como paradigma de artista atravesado por el deseo de hacer prevalecer las herencias recibidas y una constante tensión por prosperar socialmente, aunque su expresión artística, así como la de sus discípulos, no estuvo carente de innovaciones en ocasiones asumidas, en otras buscadas. López se configura como un artista estratega, no ajeno a las circunstancias políticas e ideológicas de un complejo y convulso período, y una referencia en la transmisión de los estilemas pictóricos, en los que mantuvo siempre una difícil relación con la Academia de Bellas Artes de Madrid, no así con su círculo cortesano, y mucho menos con los numerosos discípulos que dejó en Valencia.

En los márgenes de la estética impuesta por Vicente López Portaña, se encontraba la terna de pintores que se habían formado con Jacques-Louis David en París, José Aparicio e Inglada, José de Madrazo y Juan Antonio Ribera y cuya incorporación a la corte de Fernando VII ha de ser observada como parte de la voluntad política de la monarquía por mostrarse como una opción moderna tras la etapa napoleónica y el proceso de restauración consolidado en el Congreso de Viena. Durante los años de la guerra de la Independencia, los tres pintores que se habían formado en el extranjero plantearon una nueva narrativa visual de la monarquía que presenta elementos de modernidad de gran interès como la utilización de la historia como vehículo conector entre la tradición y la legitimidad monárquica.

Estos aspectos pueden ser verificados mediante la detenida lectura de la amplia bibliografía dedicada a Vicente López Portaña, –especialmente contundente es la obra de José Luis Díez (1999)–, pero lo que pretende este ensayo es abrir una nueva vía de indagación, a través de la cual dejar constancia de las complejidades y del carácter no monolítico del mundo académico y cortesano que rodeó a Vicente López Portaña, especialmente en su época como Primer pintor de Cámara de la Corte de Fernando VII, posición que ocupó en sustitución de Mariano Salvador Maella y de Francisco Goya, el primero depurado y jubilado forzosamente, el segundo mantenido como pintor de cámara y al que López mostró admiración y respeto en numerosas ocasiones.

Si bien López y, concretamente, sus discípulos, ligados a la academia valenciana, tejieron un conjunto de estructuras en la transmisión de las normas artísticas (Paulson, 1983), en la que la consideración social del artista jugó un papel nada desdeñable. Desde las transformaciones propiciadas por el fenómeno de la Ilustración, tan estrechamente asociada a la ideología de lo público en el Antiguo Régimen, se inició el proceso de construcción de una nueva ideología revolucionaria, con materiales del pensamiento ilustrado y el cemento político que proporcionan las nuevas relaciones de poder, modelos y funciones; que con coordenadas temporales y sociales diferentes, tendrá su continuidad en la crisis del liberalismo clásico en las revoluciones democrá-



(1830-1870) (Boime 1971, 1987, 1990, 2004). En aquesta pugna entre absolutisme i liberalisme, el paper de l'art resulta substancial (Aymes 2008). Per això, analitzar els contactes, les interaccions dels diferents corrents artístics (més enllà de la falsa dicotomia entre art oficial i el transgressor), models de circulació i consum cultural, ancorat en els teixits socials del poder, i amb l'avanç del segle amb la burgesia, contribueix a oferir un relat en què la condició política de l'art permet noves perspectives d'anàlisi.

#### RES NO SE'N VA SABER DESPRÉS: EL JOC DE LES MÀSCARES

Com és ben conegut, a partir de 1792 el prestigi de López es consolida a València. En aquest any tornava de la seua estada com a pensionat a Madrid i acompanyat de l'halo de prestigi que la permanència en la cort proporcionava a qualsevol artista. A partir d'aquest moment, l'ascensió social del pintor s'acrea i acapara nombrosos encàrrecs artístics, especialment d'institucions religioses valencianes (Díez 1999, p. 53). Però, a més, comença a fer-se un lloc com a retratista de l'alta aristocràcia, la burgesia i la societat militar i eclesiàstica valenciana. En aquests anys, els juvenils pinzells de López mostren un acostament a les formes apreses en la cort, especialment a l'estètica goyesca i al cromatisme decorativista del seu paisà Marià Salvador Maella, tal com es pot apreciar en el retrat del gravador *Pedro Pascual Moles* (cap a 1794-6, Museu Nacional d'Art de Catalunya); en el de la *Duquesa de Nájera, María Pilar de la Cerda y Marín de Resende* (cap a 1795, Museu del Prado), i en el del *Comte de Parcent, José María de la Cerda y Tárrega* (cap a 1795-8, Museu de Pontevedra) (Díez 1999 II, p. 640, 539 i 540). La seua preeminència com a retratista entre la societat valenciana es consolida amb la realització dels retrats de dos dels personatges més preeminents de la societat valenciana: l'arquebisbe de València *Antoni Despuig i Dameto* (cap a 1795, Catedral de València) i el capità general de València *Ventura Caro* (cap a 1799, col·lecció particular), que poden considerar-se com les seues primeres efigies de tipus oficial, en les quals experimenta amb la introducció d'algunes novetats respecte de les seues obres anteriors, com el fons paisatgístic, que com a recurs de composició permetia la introducció "imaginativa" de les tropes del general als Pirineus (Lafuente 1974, p. 39 i 64, Ossorio i Bernard 1883-4, p. 390, Díez 1999 p. 517). Tot i que com a retratista va rebre molts altres encàrrecs, cal detindre's en el retrat que va fer en 1799 per a la duquesa d'Almodóvar *Josepa Domènica Català de Valeriola* (Museu d'Arts de Detroit) (Fig. 1), en el qual mostra una tècnica més "avançada i personal" (Díez 1999, P-462), però sobretot una innovació certament transgressora. La duquesa va ser una de les dones més influents de la seua època, com altres dones avançades al seu temps que van iniciar un procés de configuració de la seua pròpia subjectivitat en lluita amb la relegació a l'àmbit domèstic que la societat els exigia. El seu caràcter culte i erudit es palpa en el seu interès per conèixer les novetats del seu temps: va estar subscripta a diferents periòdics i diaris de l'època –el *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, *Diario de Madrid*, *La Espigadera* i al *Diario de Valencia*– i va ser membre de la Junta de Damas de la Sociedad Matritense (1789). Però encara més interessant: és possible que es tracte de l'enigmàtica figura de «Climene» que el 20 de juny de 1791 en el *Diario de Valencia* anunciava la fundació d'una «tertulia instructiva ... en la Quinta de D.<sup>a</sup> Flora» (Bolufer 2009, p. 90-91), iniciativa que es vincula amb la tradició de les acadèmies i tertúlies intel·lectuals de la Il·lustració, i que en la família comptava amb llarga tradició, perquè l'Acadèmia dels Nocturns (fundada en 1591 pel seu avantpassat Bernat Guillem Català de Valeriola), es reunia a la casa familiar del carrer Navellos de València. Vicent López retrata la il·lustrada dama, sense els elements propis de la seua classe social, sense parenceries. Una relaxació en la representació del poder, en què la penetració psicològica del retrat és una autèntica novetat: davant d'un fons negre, il·luminada per la blancor dels encaixos de la bata,



(Fig. 1)

Vicent López Portaña, *Duquesa d'Almodóvar / Duquesa de Almodóvar, Josepa Domènica Català de Valeriola*, 1799, Manoojian Art Collection in Museum of Arts de Detroit (EEUU)

sense més acompanyant que el moble a manera d'escriptori, no l'adornen grans joies, ni ampulloses vestimentes, sinó tan sols la intel·ligència i vivacitat dels seus grans ulls i el seu posat relaxat davant de la taula que s'entén que és de treball, de lectura i escriptura (Alba 2015).

Aquesta progressiva ascensió social arribarà al seu cim en 1802, any en què en ocasió de la visita de Carles IV, acompanyat de la família reial, López és nomenat pintor honorari de cambra (Ossorio i Bernard 1883-4, p. 388; Díez 1999, p. 59; Alba 1999, p. 183-212), gràcies al gran llenç de *Carles IV i la seua família, homenatjats per la Universitat de València* (Museu del Prado), encarregat pel rector Vicent Blasco i que el monarca va poder contemplar situat en l'adorn de la façana del mateix edifici de la Universitat (Alba 2001a), amb l'única finalitat de complimentar el monarca i la seua família. El disseny dels diversos projectes artístics amb els quals la ciutat de València es va engalanar per a l'ocasió, tant la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles com la Universitat Literària de València, va recaure en Vicent López, que des de 1801 ostentava, a més, el càrrec de director de Pintura de l'Acadèmia valenciana, després de la jubilació de Josep Camaron i Boronat (Català 1972, p. 65). Des d'aquest moment, López entra en estret contacte amb el món cortesà, en el qual se situa en prestigi molt per damunt dels seus coetanis. En aquest sentit, és absolutament aclaridora la notícia proporcionada per Garín (1945, p. 160) relativa a les quantitats declarades en el lliure exercici com a pintors: mentre que Benet Espinós, Marià Torra o Maties Quevedo tenen ingressos que ronden els 1.500 rals anuals, López justificava vora 12.000 rals en aquest mateix període.

En una circumstància similar, uns quants anys més tard, després de la fi de la contesa contra l'invasor napoleònic (1808-1814), es produeix l'ascens cortesà definitiu de Vicent López. En el seu retorn, Ferran VII i el seu reial festeig –els infants Antoni Pasqual i Carles Maria Isidre, juntament amb el duc de Sant Carles–, es van detindre a València de camí a la cort. Com en l'anterior ocasió, va acaparar la major part dels projectes ideats en les celebracions cíviques, però especialment va ser rellevant el retrat que en 1808 havia pintat per al consistori valencià *Ferran VII amb el mantell de l'orde de Carles III* (Ajuntament de València). Tal va ser l'impacte positiu de la fastuosa efígie que va ser “aquest retrat, juntament amb el record del gran quadre al·legòric presentat en 1802 a Carles IV, la qual cosa va portar a fixar els ulls del monarca en l'artista, intuït amb la finíssima percepció que caracteritzava el sobirà, que Vicent López podia ser el pintor idoni per a difondre la nova imatge de la seua monarquia i, sobretot de la seua reial persona” (Díez 1999, p. 80). Efectivament, el 24 d'abril de 1814 era nomenat pintor de cambra efectiu de Ferran VII, acció en la qual va tindre molt a veure els informes favorables del duc de Sant Carles, que juntament amb l'infant Carles Maria Isidre, van ser personatges claus en la carrera palatina de López (Gallego 1835, p. 277). Amb la finalitat d'estrényer els llaços cortesans i prosperar en les seues ambicions va realitzar una sèrie de retrats en els quals supera la representació d'aparat de cos sencer i dissenya la tipologia que es convertirà en el retrat oficial del monarca, *Ferran VII amb uniforme de capità general* (1814, Museu del Prado), en el qual el monarca és representat de mig cos i vist uniforme militar com a cap de l'exèrcit, simbòlicament representant el seu victoriós retorn (Alba 2008, p. 337-35; Vega 2013, p. 348-399). No obstant això, el programa és molt més ampli i la voluntat de López per complimentar el cercle de confiança del monarca el portarà a pintar dos retrats més de característiques similars: el de *Carles Maria Isidre* (1814, Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando de Madrid) i el del *Duc de Sant Carles, José Miguel de Carvajal y Vargas* (1814, col·lecció particular), fins i tot possiblement el de l'infant *Antoni Pasqual de Borbó* (cap a 1815, Patrimoni Nacional).

És precisament per raó de l'inici de la seua carrera cortesana i la relació amb qui van ser els seus valedors, que s'ha adjectivat la personalitat artística de Vicent López com a un pintor laudatori, pròxim a les idees de l'absolutisme ferrandi. Aquesta consideració, comunament, s'ha

tics del segle XIX (1830-1870) (Boime 1971, 1987, 1990, 2004). En esta pugna entre absolutisme i liberalisme, el paper del arte resulta sustancial (Aymes 2008). Por ello, analizar los contactos, las interacciones de las distintas corrientes artísticas (más allá de la falsa dicotomía entre arte oficial frente al transgresor), modelos de circulación y consumo cultural, anclado en los tejidos sociales del poder, y con el avance del siglo con la burguesía, contribuye a ofrecer un relato en el que la condición política del arte permite nuevas perspectivas de análisis.

### NADA SE SUPO DESPUÉS: EL JUEGO DE LAS MÁSCARAS

Como es bien conocido, a partir de 1792 el prestigio de López se consolida en Valencia. En ese año regresaba de su estancia como pensionado en Madrid y acompañado del halo de prestigio que la permanencia en la Corte proporcionaba a cualquier artista. A partir de ese momento, la ascensión social del pintor se acrecienta y acapara numerosos encargos artísticos, especialmente de instituciones religiosas valencianas (Díez 1999, p. 53). Pero, además, comienza a hacerse un hueco como retratista de la alta aristocracia, la burguesía y la sociedad militar y eclesiástica valenciana. En esos años, los juveniles pinceles de López muestran un acercamiento a las formas aprendidas en la Corte, especialmente a la estética goyesca y al cromatismo decorativista de su paisano Mariano Salvador Maella, tal y como se puede apreciar en el retrato del grabador *Pedro Pascual Moles* (hacia 1794-6, Museo Nacional Ó Art de Cataluña); en el de la *Duquesa de Nájera, María Pilar de la Cerda y Marín de Resende* (hacia 1795, Museo del Prado), y en el del *Conde de Parcent, José María de la Cerda y Tárrega* (hacia 1795-8, Museo de Pontevedra) (Díez 1999 II, P-640, P-539, P-540). Su preeminencia como retratista entre la sociedad valenciana se consolida con la realización de los retratos de dos de los personajes más preeminentes de la sociedad valenciana: el arzobispo de Valencia *Antonio Despuig y Dameto* (hacia 1795, Catedral de Valencia) y el del Capitán General de Valencia *Ventura Caro* (hacia 1799, colección particular), que pueden considerarse como sus primeras efigies de tipo oficial, en las que experimenta con la introducción de algunas novedades respecto a sus obras anteriores, como el fondo paisajístico que como recurso de composición permitía la introducción “imaginativa” de las tropas del general en los Pirineos (Lafuente 1974, pp. 39 y 64, Ossorio y Bernard 1883-4, p. 390, Díez 1999 P-517). Aunque como retratista recibió otros muchos encargos, es preciso detenerse en el retrato que realizó en 1799 para la duquesa de Almodòvar *Josepa Domènica Català de Valeriola* (Museum of Arts Detroit) (**Fig. 1**), en el que muestra una técnica más “avanzada y personal” (Díez 1999, P-462), pero sobre todo una innovación ciertamente transgresora. La duquesa fue una de las mujeres más influyentes de su época, como otras mujeres adelantadas a su tiempo que iniciaron un proceso de configuración de su propia subjetividad en pulso con la relegación al ámbito doméstico que la sociedad les exigía. Su carácter culto y erudito se palpa en su interés por conocer las novedades de su tiempo: estuvo suscrita a diferentes periódicos y diarios de la época –el *Diario curioso, erudito, económico y comercial, Diario de Madrid, La Espigadera* y al *Diario de Valencia*– y fue miembro de la Junta de Damas de la Sociedad Matritense (1789). Pero lo que es más interesante: es posible que se trate de la enigmática figura de «Climene» que el 20 de junio de 1791 en el *Diario de Valencia* anunciaba la fundación de una «tertulia instructiva... en la Quinta de D.<sup>a</sup> Flora» (Bolufer 2009, pp. 90-91), iniciativa que se vincula con la tradición de las academias y tertulias intelectuales de la Ilustración, y que en la familia contaba con larga tradición, pues la Academia de los Nocturnos (fundada en 1591 por su antepasado Bernat Guillem Català de Valeriola), se reunía en la casa familiar de la calle Navellos de Valencia. Vicente López Portaña retrata a la ilustrada dama, sin los elementos propios de su clase social, sin alardes. Una relajación en la representación del poder, en la que la penetración psicológica del retrato es una auténtica novedad: ante un fondo negro, iluminada por la blancura de los encajes de la bata, sin



fet extensiva als seus afins i als que poden ser considerats els seus deixebles i continuadors de la seua estètica en l'àmbit valencià, encara que la realitat és molt més complexa i polièdrica. En aquesta circumstància, historiogràficament ha pesat el context en què es produeix el seu nomenament com a primer pintor de cambra de Ferran VII, en substitució de Marià Salvador Maella (Díez 1999, p. 88), que havia sigut el seu mestre durant el gaudi de la seua pensió a Madrid, i era apartat del càrrec depurat per acusació de col·laboracionista amb l'invasor francès i haver acceptat l'Orde Reial d'Espanya de mans de Josep I. Així, en 1943 el marquès de Lozoya afirmava: «no sabem res de López durant la revolució d'Espanya de 1808 a 1814, però és segur que la seua formació tradicional i el seu patriotisme el van alliberar de tota contaminació amb liberals ni afrancesats». Les obres realitzades per López durant l'ocupació francesa de la ciutat de València testimonien una història ben diferent, sent especialment significatives les executades al servei del mariscal Suchet. Per això la decisió del sobirà no semblava deure's tant a una proximitat ideològica com a l'interès d'aquest per establir un nou aparell de pintors de cort: «resulta veritablement increïble pensar que al monarca no li arribara cap notícia dels diversos retrats fets per Vicent López a diferents militars francesos que van ocupar València durant la guerra; notícia que sí, com cal suposar, que va arribar a oïda de Ferran VII, aquest va passar intencionadament per alt, pensant que malgrat això el compensava comptar amb López, tant des del punt estrictament artístic com per a desplaçar dos personatges especialment molestos als ulls del sobirà, i que precisament ocupaven de manera compartida el títol de primers pintors de cambra: Marià Salvador Maella i Francisco de Goya» (Díez 1999, p. 87).

Efectivament, després de la rendició de València, el 8 de gener de 1812, el consistori valencià va ordenar l'enderrocament de l'obelisc commemoratiu dels successos de 1808, que l'arquitecte Cristòfol Sales havia alçat uns anys abans a la plaça de la Seu, retirava el retrat de Ferran VII que va presidir el consistori i s'encarregava al pintor honorari de cambra Vicent López i Portaña la realització d'un "magnífic quadre del rei Josep I" per a col·locar-lo en lloc seu (Hernando 2004, p. 102). Encara que és probable que aquest fet poguera passar desapercebut a l'implacable servei d'intel·ligència del rei, és improbable que ho fera el llibel que en 1813 va publicar l'arquitecte Joan Baptista la Corte com a defensa davant la seua depuració per col·laboracionista: *Manifiesto de Juan Bautista La- Corte, Arquitecto de Obras Reales, director de la Real Carretera de Aragón, Ayudante de la General de Valencia y Teniente Director de Arquitectura de la Academia Nacional de San Carlos de Valencia, hace al pueblo español* (Imp. Josep Tomàs i Nebot, València, 1813). En el seu desgreuge justificava la seua col·laboració amb l'invasor de la mateixa manera que altres acadèmics, entre ells Vicent López i el seu cunyat Miquel Parra, havien actuat al seu servei (Boira 2008, p. 232). Respecte del primer afirmava que «va pintar un quadre elegant amb els retrats del mariscal Suchet i la seua família, que segons es va dir era per a remetre'l a Marsella; un altre de cos sencer amb el retrat de Suchet i la vista de l'Albufera per al Saló del Palau de París, i va retratar igualment altres generals francesos», mentre que de Parra confirmava la realització d'un llenç commemoratiu de la conquesta de València pels francesos en el qual es representava l'"Exèrcit francès davant de les muralles de València al temps de la rendició d'aquesta, col·locant Suchet en el millor terme; i després en va pintar un altre de particular de la vista de l'Albufera". És evident que La Corte feia al·lusió al retrat del *Mariscal Suchet i la seua família* (París, Conde de Cornudet, 1813), en el qual el mariscal és representat al costat de la seua esposa Honorine Anthoine de Saint Joseph (1790-1884) que llueix vestit a la moda imperi, la filla dels dos Louis Honorine Suchet (1811-1855) i el seu germà François Anthoine de Saint Joseph (1787-1866), ajudant de camp del mariscal; al retrat del mariscal *Louis Gabriel Suchet, com a duc d'Albufera*, conservat en la col·lecció familiar del Castell de Vernon (Eure, França), s'hi mostra la seua efigie de cos sencer, amb uniforme de mariscal al costat del *Plan de Valence*, el del Museu de Belles Arts de València (Fig. 2), i altres com el del *Baró de Fabvier* (1812, Museu Meadows d'Art, Dallas) (Díez 1999 II, p.

más acompañante que el mueble a modo de escritorio, no la adornan grandes joyas, ni ampulosas vestimentas, sino tan sólo la inteligencia y vivacidad de sus grandes ojos y su pose relajada ante la mesa que se entiende es de trabajo, de lectura y escritura (Alba 2015).

Esta progresiva ascensión social verá su culmen en 1802, año en el que con ocasión de la visita de Carlos IV, acompañado por la familia Real, López es nombrado pintor honorario de Cámara (Ossorio y Bernard 1883-4, p.388, Díez 1999, p. 59, Alba 1999, págs. 183-212), gracias al gran lienzo de *Carlos IV y su familia, homenajeados por la Universidad de Valencia* (Museo del Prado), encargado por el rector Vicente Blasco y que el monarca pudo contemplar situado en el adorno de la fachada del propio edificio de la Universidad (Alba 2001a), con el único fin de agasajar al monarca y a su familia. El diseño de los diversos proyectos artísticos con los que la ciudad de Valencia se engalanó para la ocasión, tanto la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos como la Universidad Literaria de Valencia, recayó en Vicente López Portaña, que desde 1801 ostentaba, además el cargo de Director de Pintura de la Academia valenciana, tras la jubilación de José Camarón Boronat (Català 1972, p. 65). Desde ese momento, López entra en estrecho contacto con el mundo cortesano, situándose en prestigio muy por encima de sus coetáneos. En este sentido, es absolutamente clarificadora la noticia proporcionada por Garín (1945, p. 160) relativa a las cantidades declaradas en el libre desempeño como pintores: mientras que Benito Espinós, Mariano Torra o Matías Quevedo tienen ingresos que rondan los 1.500 reales anuales, López justificaba unos 12.000 reales en ese mismo periodo.

En una circunstancia similar, años después, tras el fin de la contienda contra el invasor napoleónico (1808-1814), se produce el ascenso cortesano definitivo de Vicente López Portaña. En su regreso, Fernando VII y su real cortejo –los infantes Antonio Pascual y Carlos de María de Isidro, junto al duque de San Carlos–, se detuvieron en Valencia camino a la Corte. Como en la anterior ocasión, acaparó la mayoría de los proyectos ideados en las celebraciones cívicas, pero especialmente fue relevante el retrato que en 1808 había realizado para el consistorio valenciano *Fernando VII con el manto de la Orden de Carlos III* (Ayuntamiento de Valencia). Tal fue el impacto positivo de la fastuosa efigie que fue «este retrato, junto con el recuerdo del gran cuadro alegórico presentado en 1802 a Carlos IV, lo que llevó a fijar los ojos del monarca en el artista, intuyendo con la finísima percepción que caracterizaba al soberano, que Vicente López Portaña podía ser el pintor idóneo para difundir la nueva imagen de su Monarquía y, sobre todo de su real persona" (Díez 1999, p. 80). Efectivamente, el 24 de abril de 1814 era nombrado Pintor de Cámara efectivo de Fernando VII, acción en la que tuvo mucho que ver los informes favorables del duque de San Carlos, quien junto al infante Carlos María de Isidro, fueron personajes claves en la carrera palatina de López (Gallego 1835, p. 277). Con el fin de estrechar los lazos cortesanos y prosperar en sus ambiciones realizó una serie de retratos en los que rompe con la representación de aparato de cuerpo entero y diseña la tipología que se convertirá en el retrato oficial del monarca, *Fernando VII con uniforme de Capitán General* (1814, Museo del Prado), en el que el monarca es representado de medio cuerpo y viste uniforme militar como cabeza del ejército, simbólicamente representando su victorioso regreso (Alba 2008, pp. 337-35; Vega 2013, pp. 348-399). No obstante, el programa es mucho más amplio y la voluntad de López por agasajar al círculo de confianza del monarca le llevará a realizar otros dos retratos de características similares: el de *Carlos María de Isidro* (1814, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid) y el del *Duque de San Carlos, José Miguel de Carvajal y Vargas* (1814, colección particular), incluso posiblemente el del infante *Antonio Pascual de Borbón* (hacia 1815, Patrimonio Nacional).

Es precisamente debido al inicio de su carrera cortesana y a la relación con quienes fueron sus valedores, que se ha venido adjetivando la personalidad artística de Vicente López Portaña como un pintor laudatorio, cercano a las ideas del absolutismo fernandino. Esta consideración, comúnmente, se ha hecho extensiva a sus allegados y a los que pueden ser considerados sus dis-





(Fig. 2)

Vicent López Portaña, *El mariscal Louis-Gabriel Suchet, duc d'Albufera*, Museu de Belles Arts de València / *El mariscal Louis-Gabriel Suchet, duque de Albufera*, 1813 Museo de Belles Arts de València

cíbulos y continuadores de su estética en el ámbito valenciano, aunque la realidad es mucho más compleja y poliédrica. En esta circunstancia, historiográficamente ha pesado el contexto en el que se produce su nombramiento como Primer pintor de Cámara de Fernando VII, en sustitución de Mariano Salvador Maella (Díez 1999, p. 88), quien había sido su maestro durante el disfrute de su pensión en Madrid, y era apartado del cargo depurado por acusación de colaboracionista con el invasor francés y haber aceptado la Orden Real de España de manos de José I. Así, en 1943 el Marqués de Lozoya afirmaba: «nada sabemos de López durante la revolución de España de 1808 a 1814, pero es seguro que su formación tradicional y su patriotismo le libraron de toda contaminación con liberales ni afrancesados». Las obras realizadas por López durante la ocupación francesa de la ciudad de Valencia, testimonian una historia bien diferente, siendo especialmente significativas las ejecutadas al servicio del mariscal Suchet. Por lo que la decisión del soberano no parecía deberse tanto a una cercanía ideológica como al interés de éste por establecer un nuevo aparato de pintores de Corte: «resulta verdaderamente increíble pensar que al monarca no le llegara noticia alguna de los varios retratos realizados por Vicente López Portaña a distintos militares franceses que ocuparon Valencia durante la guerra; noticia que si, como cabe suponer, llegó a los oídos de Fernando VII, éste pasó intencionadamente por alto, pensando que a pesar de ello le compensaba contar con López, tanto desde el punto estrictamente artístico como para desplazar a dos personajes especialmente molestos a los ojos del soberano, y que precisamente ocupaban de manera compartida el título de Primeros pintores de Cámara: Mariano Salvador Maella y Francisco de Goya» (Díez 1999, p. 87).

Efectivamente, tras la rendición de Valencia, el 8 de enero de 1812, el consistorio valenciano ordenó el derribo del obelisco conmemorativo de los sucesos de 1808, que el arquitecto Cristóbal Sales había levantado unos años antes en la plaza de la Seo, retiraba el retrato de Fernando VII que presidía el consistorio y se le encargaba al pintor honorario de cámara Vicente López Portaña la realización de un "magnífico cuadro del rey José I" para colocarlo en su lugar (Hernando 2004, p. 102). Aunque es probable que este hecho pudiese pasar desapercibido al implacable servicio de inteligencia del rey, es improbable que lo hiciese el libelo que en 1813 publicó el arquitecto Juan Bautista La-Corte como defensa ante su depuración por colaboracionista: *Manifiesto de Juan Bautista La-Corte, Arquitecto de Obras Reales, director de la Real Carretera de Aragón, Ayudante de la General de Valencia y Teniente Director de Arquitectura de la Academia Nacional de San Carlos de Valencia, hace al pueblo español* (Imp. José Tomás Nebot, Valencia, 1813). En su desagravio justificaba su colaboración con el invasor de la misma forma que otros académicos, entre ellos Vicente López Portaña y su cuñado Miguel Parra, habían actuado a su servicio (Boira 2008, p. 232). Respecto al primero afirmaba que «pintó un quadro elegante con los retratos del Mariscal Suchet y su familia, que según se dixo era para remitirlo a Marsella; otro de cuerpo entero con el retrato de Suchet y la vista de la Albufera para el Salón del Palacio de París, y retrató igualmente á otros Generales franceses», mientras que de Parra confirmaba la realización de un lienzo conmemorativo de la conquista de Valencia por los franceses en el que se representaba al "Ejército francés al frente de las Murallas de Valencia al tiempo de la rendición de ésta, colocando a Suchet en el mejor término; y después pintó otro particular de la vista de la Albufera". Es evidente que La-Corte hacía alusión al retrato del *Mariscal Suchet y su familia* (París, Conde de Cornudet, 1813), en el que el mariscal es representado junto a su esposa Honorine Anthoine de Saint Joseph (1790-1884) que luce vestido a la moda imperio, a la hija de ambos Louis Honorine Suchet (1811-1855), y a su hermano François Anthoine de Saint Joseph (1787-1866), ayudante de campo del mariscal; al retrato del mariscal *Louis Gabriel Suchet, como duque de Albufera*, conservado en la colección familiar del Castillo de Vernon (Eure, Francia), en el muestra su efigie de cuerpo entero, con uniforme de mariscal junto al *Plan de Valence*, el *del Museo de Bellas Artes de Valencia* (Fig. 2), y otros retratos como el del *Barón de Fabvier* (1812, Meadows Museum, Dallas) (Díez 1999 II, P-564, P-742, P-743, P-744 y P-745) (Fig. 3), mientras



564, 742, 743, 744 i 745), mentre que desconeixem el parador de les obres de Parra, encara que el fet interessant és que estem davant d'un dels primers quadres commemoratius executats per Miquel Parra, similar als que més tard, a partir de 1814, amb la finalitat de commemorar l'entrada del rei a Espanya, Saragossa i València (Alba 2012, p. 108-9; Díez 2008, p. 99-123).

Entre altres artistes esmentats per La Corte com a col·laboracionistes amb el govern de Suchet figuren, a més, el pintor Manuel Camaron, que va decorar la casa d'esplai del general governador francès el "baró de Mazucheli", i el director de gravat de l'Acadèmia Manuel Peleguer, que va dissenyar els segells que van fer servir Suchet i els seus oficials durant l'ocupació de la ciutat (Boira 2008, p. 232). D'aquest document es desprén la preferència dels francesos per la pintura de López i la del seu deixeble Miquel Parra, fet corroborat en la relació de beneficis dels acadèmics amb la finalitat de rectificar el Llibre del Padró (ARASC. *Llibre d'Actes de la Reial Acadèmia de Sant Carles, 1801-1812*. Junta ordinària de 21 de juny de 1812): Després de cinc mesos d'ocupació francesa Vicent López declara haver cobrat 1.517 r.v.; Miquel Parra, 1.500, Joan Baptista Suñer, 750 i Francesc Grau, 500. Crida l'atenció que ni Lluís Antoni Planes, ni Benet Espinós, ni Marià Torra, ni Maties Quevedo, ni Bernat Medina, ni Josep Zapata, ni Antoni Colechá, tots ells pintors, hagueren treballat. En la classe d'escultura sorprén la declaració de Francesc Alberola: «només ha guanyat 600 r.v. en aquest any i no espera d'ara en avant guanyar-ne més, perquè no hi ha esperança de res». Són els arquitectes els que declaren les quanties més elevades –per reparacions i fortificacions–, mentre que entre els gravadors la situació és desesperada: Vicent Capilla declara que en deu mesos «no ha hagut de gravar cap làmina i s'està venent els mobles per a mantindre's», això mateix li succeeix a Manuel Peleguer que només havia fet "algun segell".

Així mateix, els acadèmics valencians van tindre un paper actiu en el projecte del primer museu valencià. En la junta ordinària de 16 de gener de 1812, presidida pel baró de Sant Vicent, es va informar de la reunió entre l'intendent general, el baró de Lacuée i alguns membres de l'Acadèmia: Francesc Alberola, director general; Lluís Antoni Planes, director de Pintura; Manuel Peleguer, director de Gravats; Marià Torra, tinent director de Pintura, i Joan Baptista la Corte, tinent director d'Arquitectura «a qui va expressar el senyor intendent els seus plans a favor de la RI Acadèmia, donant millor extensió a la seua Casa, i que es formara un Museu, recollint les Pintures, Escultures, Medalles i Llibres que estiguen en els Convents de regulars, oferint la seua protecció, com igualment la de l'Excm. Senyor Mariscal Conde de Suchet» (cf. Delicado 2010, p. 63-92). Sembla iniciativa del mariscal mateix formar un museu públic a València seguint el model que propugnava la Revolució Francesa, però la proposta va ser acollida de grat i fins i tot s'hi va proposar una possible ubicació: la Reial Casa d'Ensenyament de Xiquetes o el monestir del Temple, i es va constituir una comissió presidida pel pintor Vicent López amb la finalitat de determinar i inventariar les pintures, escultures i retaules que havien de depositar-se en els magatzems de l'Acadèmia –mentre que els llibres ho feien a la Biblioteca de la Universitat–, procedents dels convents segons disposaven els reials decrets de Josep I de 1809 i 1813.

No hem de veure en aquests actes més que la necessitat de contemporitzar amb els esdeveniments que els va tocar viure. El 5 de juliol de 1813, el mariscal Suchet abandonava València, i el 26 de setembre la junta de l'Acadèmia de Sant Carles, Vicent López i Miquel Parra inclosos, juraven la Constitució de 1812. El 16 de novembre la Junta acordava perpetuar la memòria del jurament prestat amb l'encunyació d'una medalla commemorativa, el disseny de la qual es va encarregar al director de Pintura Vicent López i Portaña i el seu gravat, que es va oferir a fer-lo de manera gratuïta, requeia en Manuel Peleguer (Alba 2012, p. 111-2). Encara que resulta important ressenyar que en les obres de López i Parra per a Suchet es produeix un significatiu canvi estètic, que segons Díez (1999 II, p. 138) portaria al «primer estil madur de Vicent López». Un estil més classicista i sever en la línia del dibuix, que esdevé quasi escultòric, allunyat de la factura mòrbida



(Fig. 3)

José Aparicio Inglada, *La Nación invadida pèrfidamente el 1808* o *Las Glòries d'Espanya, 1814*, Museu Nacional del Romanticismo / *La Nación invadida pèrfidamente en 1808* o *Las Glòries de España, 1814*, Museo Nacional del Romanticismo, Madrid



dels seus anys juvenils que «demonstren en el pintor el coneixement directe dels retrats francesos d'aquest moment, que descobriria en les mansions dels ocupants francesos» (Díez 1999 II, p. 184). Un estil que anys més tard López emprà en els seus primers retrats cortesans al servei de Ferran VII, de la mateixa manera que Parra emularà per al rei triomfant idèntica tipologia de pintura commemorativa.

La construcció de l'imaginari ferrandí va ser gradual i va generar una iconografia de la reacció, en la qual també van participar els anomenats *artistes davidians*, entre els quals va destacar Jose Aparicio. Efectivament, la dimensió heroica del monarca es construeix a través de la pintura d'història que, com a recurs, utilitza models de l'antiguitat o altomedievals, com és el cas de Viriat, per Madrazo; *Wamba renunciant a la corona*, per Juan Antonio Ribera Fernández (Museu del Prado, ca. 1819) o, del mateix autor, *Cincinato abandona l'aladre per a dictar lleis a Roma* (Museu del Prado, ca. 1806). En aquest context, en 1814, Jose Aparicio Inglada va pintar el seu gran quadre, *Les glòries d'Espanya*, conegut també com a *Al·legoria de la defensa de la Nació Espanyola contra la invasió francesa en 1808*, o *L'al·legoria del Rei, de la Religió i de la Pàtria*. (Fig. 3) La imatge presentava un alt significat polític. Les figures al·legòriques personificaven les diferents províncies espanyoles, per a manifestar la seua lleialtat en defensa del legítim titular de la corona durant la invasió francesa: el rei, el bust del qual era flanquejat per les imatges de la monarquia i la religió, la defensa de les quals era juramentada a l'estil de l'antiga Roma, tal com David havia representat en el seu conegut quadre del *Jurament dels Horacis*. Des d'una interpretació del tema representat, el quadre, hui desaparegut, no distava molt del dibuix realitzat en 1814 per Vicent López, *Al·legoria del retorn triomfal de Ferran VII* després de la Guerra del Francès, (Fig. 4) gravat per Tomás López Enguídanos (1773-1814), de similar intenció laudatòria.

No obstant això, malgrat els intents continuats d'Aparicio per fer-se un lloc en la cort i en el sistema artístic espanyol, el seu paper com a pintor de cambra es va veure contínuament entelat pel poder de Vicent López i l'ascens continuat de la saga dels Madrazo. L'estètica de López es va imposar a través dels seus deixebles fins a mitjan segle. Una estètica que va configurar una vertadera escola de pintors entre els quals va destacar el seu cercle valencià més pròxim; a diferència d'Aparicio i altres pintors que llevat d'algun projecte conjunt, com la decoració de les habitacions de la reina Isabel de Bragança, van tindre poca oportunitat de participar en les ambiciosos decoracions palatines i van haver, en solitari, de buscar les fórmules per a trobar el seu propi espai en els competitiu ambients cortesans, sense la possibilitat de generar al seu voltant una escola de pintura que seguira l'halo dels seus principis artístics.

#### UNA ESTRATÈGIA ARTÍSTICA: L'ASCENS CORTESÀ DE MIQUEL PARRA

La marxa de López a la cort en 1814 no va suposar una ruptura amb el seu cercle valencià. El 17 de setembre de 1814 sol·licitava als seus companys poder mantindre's en el seu càrrec efectiu com a director de Pintura de l'Acadèmia de Sant Carles. No obstant això, la vacant va ser coberta per Marià Torra i, finalment, en ofici del 3 de març de 1815, davant la incompatibilitat de mantindre els encàrrecs cortesans i el seu càrrec acadèmic, comunicava la seua renúncia, encara que l'Acadèmia li va mantindre els honors del càrrec de director de Pintura (Catalá 1972, p. 69). És, sens dubte, el pintor Miquel Parra Abril (1780-1846), que era a més cunyat seu, qui es conformarà no sols com el continuador de l'estètica academicista de López a València, sinó com el seu principal contacte amb la societat valenciana. Format com a deixeble a la Sala de "Flors, Ornats i altres dissenys adequats per als Teixits", que va començar a funcionar en la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles l'any 1778 i com a Escola de Flors i Ornats a partir de la reial ordre de

que desconocemos el paradero de las obras de Parra, aunque lo interesante es que estamos ante uno de los primeros cuadros conmemorativos ejecutados por Miguel Parra, similar a los que más tarde, a partir de 1814, con el fin de conmemorar la entrada del rey en España, Zaragoza y Valencia (Alba 2012, pp. 108-9; Díez 2008, pp. 99-123).

Entre otros artistas mencionados por La-Corte como colaboracionistas con el gobierno de Suchet figuran, además, el pintor Manuel Camarón, quien decoró la casa de recreo del General Gobernador francés el "baron de Mazucheli", y el director de grabado de la Academia Manuel Peleguer, quien diseñó los sellos que hicieron servir Suchet y sus oficiales durante la ocupación de la ciudad (Boira 2008, p. 232). De este documento se sustrae la preferencia de los franceses por la pintura de López y la de su discípulo Miguel Parra, hecho que viene corroborado en la relación de beneficios de los académicos con el fin de rectificar el Libro del Padrón (ARASC. *Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos, 1801-1812*. Junta ordinaria de 21 de junio de 1812): Tras cinco meses de ocupación francesa Vicente López Portaña declara haber cobrado 1517 r.v., Miguel Parra 1500, Juan Bautista Suñer 750 y Francisco Grau 500. Llama la atención que ni Luis Antonio Planes, ni Benito Espinós, ni Mariano Torra, ni Matías Quevedo, ni Bernardo Medina, ni José Zapata, ni Antonio Colechá, todos ellos pintores, hubiesen trabajado. En la clase de escultura sorprende la declaración de Francisco Alberola: «solo ha ganado 600 r.v. en este año y no espera en adelante ganar más, pues no hay esperanza de nada». Son los arquitectos los que declaran las cuantías más elevadas -debido a reparaciones y fortificaciones-, mientras que entre los grabadores la situación es desesperada: Vicente Capilla declara que en diez meses «no ha tenido que grabar Lamina alguna y está vendiendo sus muebles para mantenerse», lo mismo le sucede a Manuel Peleguer que solo había realizado "algún sello".

Asimismo, los académicos valencianos tuvieron un papel activo en el proyecto del primer museo valenciano. En la Junta Ordinaria de 16 de enero de 1812, presidida por el barón de San Vicente, se informó de la reunión habida entre el Intendente General, el barón de Lacuée y algunos miembros de la Academia: Francisco Alberola, Director General; Luis Antonio Planes, Director de pintura; Manuel Peleguer, Director de Grabado; Mariano Torra, teniente director de pintura, y Juan Bautista La-Corte, teniente director de Arquitectura «á quienes expresó el señor Intendente sus planes á favor de la RI Academia, dando mejor extensión a su Casa, y que se formase un Museo, recogiendo las Pinturas, Esculturas, Medallas y Libros que estén en los Conventos de regulares, ofreciendo su protección, como igualmente la del Excmo. Señor Mariscal Conde de Suchet» (cfr. Delicado 2010, pp. 63-92). Parece iniciativa del propio mariscal el formar un museo público en Valencia siguiendo el modelo que propugnaba la revolución francesa, pero la propuesta fue acogida de buen grado e incluso se propuso una posible ubicación: la Real Casa de Enseñanza de Niñas o el Monasterio del Temple, y se constituyó una comisión presidida por el pintor Vicente López Portaña con el fin de determinar e inventariar las pinturas, esculturas y retablos que habían de depositarse en los almacenes de la Academia -mientras que los libros lo hacían en la Biblioteca de la Universidad-, procedentes de los conventos según disponían los Reales Decretos de José I de 1809 y 1813.

No debemos ver en estos actos, más que la necesidad de contemporizar con los acontecimientos que les tocó vivir. El 5 de julio de 1813, el mariscal Suchet abandonaba Valencia, y el 26 de septiembre la Junta de la Academia de San Carlos, Vicente López Portaña y Miguel Parra incluidos, juraban la Constitución de 1812. El 16 de noviembre la Junta acordaba perpetuar la memoria del juramento prestado con la acuñación de una medalla conmemorativa, cuyo diseño se encargó al Director de pintura Vicente López Portaña y su grabado, ofreciéndose a hacerlo de forma gratuita, recaía en Manuel Peleguer (Alba 2012, pp. 111-2). Aunque resulta importante reseñar que en las obras realizadas por López y Parra para Suchet se produce un significativo cambio estético, que según Díez (1999 II, p. 138) llevaría al «primer estilo maduro de Vicente López





(Fig. 4)

Vicente López Portaña, *Allegoría del retorno triunfal de Ferran VII después de la guerra del Francés / Alegoría del regreso triunfal de Fernando VII tras la guerra de la Independencia*, 1814 Biblioteca Digital Hispánica

Portaña». Un estilo más clasicista y severo en la línea del dibujo, que deviene casi escultórico, alejado de la factura mórbida de sus años juveniles que «demuestran en el pintor el conocimiento directo de los retratos franceses de ese momento, que descubriría en las mansiones de los ocupantes franceses» (Díez 1999 II, p. 184). Un estilo que años más tarde López empleará en sus primeros retratos cortesanos al servicio de Fernando VII, de la misma forma que Parra emulará para el rey triunfante idéntica tipología de pintura conmemorativa.

La construcción del imaginario fernandino fue gradual y generó una iconografía de la reacción, en la que también participaron los llamados artistas davidianos, entre los que destacó José Aparicio. Efectivamente, la dimensión heroica del monarca se construye a través de la pintura de historia que como recurso utiliza modelos de la Antigüedad o altomedievales como es el caso de Viriato, por Madrazo; *Wamba renunciando a la corona*, por Juan Antonio Ribera y Fernández (Museo del Prado, ca. 1819), o, del mismo autor, *Cincinato abandona el arado para dictar leyes a Roma* (Museo del Prado, ca. 1806). En este contexto, en 1814, José Aparicio e Inglada realizó su gran cuadro, *Las glorias de España*, conocido también como *Alegoría de la defensa de la Nación Española contra la invasión francesa en 1808*, o *La alegoría del Rey, de la Religión y de la Patria*. (Fig. 3) La imagen presentaba una alta significación política. Las figuras alegóricas personificaban a las distintas provincias españolas, manifestando su lealtad en defensa del legítimo titular de la corona durante la invasión francesa: el rey, cuyo busto era flanqueado por las imágenes de la monarquía y la religión, cuya defensa era juramentada al estilo de la antigua Roma, tal y como David había representado en su conocido cuadro del *Juramento de los Horacios*. Desde una interpretación del tema representado, el cuadro, hoy desaparecido, no distaba mucho del dibujo realizado en 1814 por Vicente López Portaña, *Alegoría del retorno triunfal de Fernando VII tras la Guerra de la Independencia*, (Fig. 4) grabado por Tomás López Enguídanos (1773-1814), de similar intención laudatoria.

Sin embargo, a pesar de los intentos continuados de Aparicio por hacerse un lugar en la Corte y en el sistema artístico español, su papel como pintor de cámara se vio continuamente ensombrecido por el poder de Vicente López Portaña y el ascenso continuado de la saga de los Madrazo. La estética de López se impuso a través de sus discípulos hasta mediados de siglo. Una estética que configuró una verdadera escuela de pintores entre los que destacó su círculo valenciano más cercano; a diferencia de Aparicio y otros pintores que a excepción de algún proyecto conjunto, como la decoración de las habitaciones de la reina Isabel de Braganza, tuvieron poca oportunidad de participar en las ambiciosas decoraciones palatinas y tuvieron, en solitario, que buscar las fórmulas para encontrar su propio espacio en los competitivos ambientes cortesanos, sin la posibilidad de generar a su alrededor una escuela de pintura que siguiese el halo de sus principios artísticos.

#### UNA ESTRATEGIA ARTÍSTICA: EL ASCENSO CORTESANO DE MIGUEL PARRA

La marcha de López a la Corte en 1814 no supuso una ruptura con su círculo valenciano. El 17 de septiembre de 1814 solicitaba a sus compañeros el poder mantenerse en su cargo efectivo como Director de pintura de la Academia de San Carlos. No obstante, la vacante fue cubierta por Mariano Torra y, finalmente, en oficio del 3 de marzo de 1815, ante la incompatibilidad de mantener los encargos cortesanos y su cargo académico, comunicaba su renuncia, aunque la Academia le mantuvo los honores del cargo de Director de pintura (Catalá 1972, p. 69). Es sin duda el pintor Miguel Parra Abril (1780-1846), que era además su cuñado, quien se conformará no solo como el



1784, és un dels més destacats pintors de flors de l'escola valenciana (López Terrada 1997, p. 49-61; 2001, 2013, p. 123-142; 2016, p. 328-361). La relació professional de Parra en el taller de Vicent López apareix constatada en l'abundant documentació que hi ha sobre el retrat de *Ferran VII amb hàbit de l'orde de Carles III* (Museu Municipal de Xàtiva), que l'ajuntament xativí havia encarregat a López entre 1808 i 1811, la còpia del qual havia pintat per al de València (González Baldoví 1980, p. 65-74; Català 1981, p. 80-82), possiblement a partir de 1810, moment en què Parra comença la seua formació com a "pintor d'Història" (López Terrada 2013, p. 123-142), i va obtindre el nomenament com a acadèmic de mèrit en 1811. En aquesta documentació es posa en relleu el paper de Miquel Parra com a comissionat de López per a negociar i acordar el preu del retrat, i també quedava encarregat del trasllat, col·locació i emmarcament del llenç (Díez 1999 II, p. 86).

Per això, no ha de resultar estrany que Parra fera ús d'ídèntiques estratègies d'ascensió social, amb què va establir a través de les seues pintures relacions artístiques amb el nou poder absolutista. En 1814, López havia dissenyat, gravat per Tomàs López i Enguídanos, *l'Al·legoria del retorn triomfal de Ferran VII després de la Guerra de la Independència*. Aprofitant la situació del seu cunyat com a primer pintor del rei i, sens dubte, animat per aquest, en 1814 va fer per al monarca un "quadre que representa l'entrada de Ferran VII en els seus dominis d'Espanya", sens dubte el llenç de *Ferran VII en l'acte de passar el riu Fluvià* (Patrimoni Nacional) i el de *l'Entrada gloriosa de Ferran VII a València* (Patrimoni Nacional) (**Fig. 5**), pels quals va obtindre el nomenament com a pintor honorari de cambra (Alba i López Terrada 2005, p. 607-622). En 1816, amb l'objectiu d'assegurar la seua vinculació permanent amb la Casa Reial, i fer-ho des de València ocupant-se dels seus tres fills menors, en morir la seua esposa, sol·licitava poder continuar la sèrie d'entrades triomfals. Petició que després d'un informe de Vicent López sobre la conveniència de transmetre «a la posteritat els successos del nostre estimat Monarca, i perpetuen l'anhelat plaer dels seus vassalls en veure'l lliure de la seua captivitat» (Morales 1989, p. 99), era acceptada i consolidada amb la realització del monumental llenç de *l'Entrada de Ferran VII a Saragossa* (Patrimoni Nacional) (López Terrada i Alba 2008, p. 143-170), que hauria d'haver sigut continuat amb els del *Pas de Ferran VII per Sant Felip*, *Ferran VII al seu pas per Chinchilla* i *l'Entrada de Ferran VII a Madrid*, a més de diverses floreres. Amb això, el tinent director de l'Acadèmia de Sant Carles –no obtindria el nomenament com a director de Pintura fins a 1821– assegurava el seu càrrec a València i rebia una pensió de la Casa Reial de 600 ducats anuals, alhora que mantenia la seua relació amb la cort gràcies a Vicent López i, posteriorment, al seu fill Bernat López, que van actuar com a intermediaris i van ser els responsables de comunicar-li nous treballs per a la decoració dels Reials Llocs (Díez 1999, p. 21; López Terrada 2001, p. 344-347; Alba 2002, p. 776-779).

No hem de passar per alt que la realització d'aquestes obres corresponia a un ampli programa d'actuacions la finalitat de les quals era inculcar entre la població la imatge del rei dotat de plens poders (Moreno 2001). És precisament a València, el lloc en què s'inicia la formulació d'una imatge del monarca que havia de ser aliena a les peticions del govern constitucionalista de la cort de Madrid que sol·licitaven el jurament del rei de la Constitució de 1812. Aquest programa artístic no sols va ser visible en les arquitectures efímeres, presidides pel retrat del monarca, ideades a València en ocasió de l'entrada del festeig reial, sinó que hi va haver la intenció de construir una imatge perdurable (Reyero 2010). En aquest context hem de situar la iniciativa del capità general Elío, president de l'Acadèmia de Sant Carles, de realitzar retrats del rei, així com llenços destinats a immortalitzar les rebudes dispensades pel poble al seu monarca des de la seua entrada a Espanya; encàrrec que es correspon amb l'execució del retrat de *Ferran VII amb uniforme de capità general* (1814, Museu del Prado), les còpies del qual serien encarregades pel mateix sobirà i difoses pel regne, atorgant-los rang de retrat oficial, i els llenços commemoratius de Parra (Alba 2004, p. 1752-70; 2008, p. 337-354; Reyero 2010, p. 18, 52; La Parra 2018, p. 255). Al desig d'Elío corresponen l'entrada a Espanya i a València, sent la de Saragossa encàrrec directe del general

continuador de la estètica academicista de López en València, sino como su principal contacto con la sociedad valenciana. Formado como discípulo en la Sala de "Flores, Ornatos y otros diseños adecuados para los Tejidos", que comenzó a funcionar en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en el año 1778 y como Escuela de Flores y Ornatos a partir de la Real Orden de 1784, es uno de los más destacados pintores de flores de la escuela valenciana (López Terrada 1997, pp. 49-61, 2001, 2013, pp. 123-142, 2016, pp. 328-361). La relación profesional de Parra en el taller de Vicente López Portaña aparece constatada en la abundante documentación existente en torno al retrato de *Fernando VII con hábito de la orden de Carlos III* (Museo Municipal de Xàtiva), que el ayuntamiento setabense había encargado a López entre 1808 y 1811, copia del que había realizado para el de Valencia (González Baldoví 1980, pp. 65-74, Català 1981, pp. 80-82), posiblemente a partir de 1810, momento en el que Parra comienza su formación como "pintor de Historia" (López Terrada 2013, pp. 123-142), obteniendo el nombramiento como académico de mérito en 1811. En esta documentación se pone de relieve el papel de Miguel Parra como comisionado de López para negociar y acordar el precio del retrato, así como quedaba encargado del traslado, colocación y enmarcado del lienzo (Díez 1999 II, p. 86).

Por ello, no debe resultar extraño que Parra hiciera uso de idénticas estrategias de ascensión social, estableciendo a través de sus pinturas relaciones artísticas con el nuevo poder absolutista. En 1814, López había diseñado, grabado por Tomás López Enguídanos, la *Alegoría del retorno triunfal de Fernando VII tras la Guerra de la independencia*. Aprovechando la situación de su cuñado como Primer pintor del rey y, sin duda, animado por éste, en 1814 realizó para el monarca un "cuadro que representa la entrada de Fernando VII en sus dominios de España", sin duda el lienzo de *Fernando VII en el acto de pasar el Río Fluvià* (Patrimonio Nacional) y el de la *Entrada gloriosa de Fernando VII en Valencia* (Patrimonio Nacional) (**Fig. 5**), por los que obtuvo el nombramiento como Pintor Honorario de Cámara (Alba y López Terrada 2005, pp. 607-622). En 1816, con el objetivo de asegurar su vinculación permanente con la Casa Real, y hacerlo desde Valencia al cuidado de sus tres hijos menores, al fallecer su esposa, solicitaba poder continuar con la serie de entradas triunfales. Petición que tras informe de Vicente López Portaña sobre la conveniencia de transmitir «a la posteridad los sucesos de nuestro amado Monarca, y perpetúen el ansiado placer de sus vasallos al verle libre de su cautiverio» (Morales 1989, p. 99), era aceptada y consolidada con la realización del monumental lienzo de la *Entrada de Fernando VII en Zaragoza* (Patrimonio Nacional) (López Terrada y Alba 2008, pp. 143-170), que debería haber sido continuado con los del *Paso de Fernando VII por San Felipe*, *Fernando VII a su paso por Chinchilla* y la *Entrada de Fernando VII en Madrid*, además de varios floreros. Con ello, el Teniente director de la Academia de San Carlos –no obtendría el nombramiento como Director de pintura hasta 1821– aseguraba su cargo en Valencia y recibía una pensión de la Casa Real de 600 ducados anuales, al tiempo que mantenía su relación con la Corte gracias a Vicente López Portaña y, posteriormente, a su hijo Bernardo López, que actuaron como intermediarios y fueron los responsables de comunicarle nuevos trabajos para la decoración de los Reales Sitios (Díez 1999, p. 21; López Terrada 2001, pp. 344-347; Alba 2002, pp. 776-779).

No debemos pasar por alto que la realización de estas obras correspondía a un amplio programa de actuaciones cuya finalidad era inculcar entre la población la imagen del rey dotado de plenos poderes (Moreno 2001). Es precisamente en Valencia, el lugar en el que se inicia la formulación de una imagen del monarca que debía ser ajena a las peticiones del gobierno constitucionalista de la Cortes de Madrid que solicitaban el juramento del rey de la Constitución de 1812. Este programa artístico no solo fue visible en las arquitecturas efímeras, presididas por el retrato del monarca, ideadas en Valencia con ocasión de la entrada del cortejo real, sino que existió la intención de construir una imagen perdurable (Reyero 2010). En este contexto debemos situar la iniciativa del capitán general Elío, presidente de la Academia de San Carlos, de realizar



(Fig. 5)



Miguel Parra, *Entrada gloriosa de Ferran VII a València*, Patrimonio Nacional /  
*Entrada gloriosa de Fernando VII en Valencia*, Patrimonio Nacional



Palafox (López Terrada i Alba 2008, p. 143-170). En els llenços de Parra es percep una innovació pictòrica perquè eludeix la representació al·legòrica dels esdeveniments. A manera de crònica, aquestes pintures commemoratives van ser plantejades amb l'objectiu de fixar en la memòria de la població el retorn heroic del "rei desitjat" (López Terrada i Alba 2004, p. 607-622; Alba 2014, p. 417-438). De fet, el protagonisme és concedit als escenaris urbans o geogràfics i als individus que conformen la multitud, la indumentària dels quals reflecteix la seua diversa i diferent condició social, per a donar a entendre que "totes les classes socials anhelaven la monarquia absoluta" (La Parra 2018, p. 255).

Per a comprendre de manera correcta el procés pel qual tant Vicent López com Miquel Parra van iniciar en 1814 la seua vertiginosa carrera cortesana, és necessari detindre's en les circumstàncies concretes del moment i les xarxes de poder que entorn del monarca es van teixir a València, en els dies preparatoris del colp d'estat perpetrat pel rei contra els constitucionalistes. És en aquesta ciutat on li van entregar el conegut *Manifest dels perses* de mans del diputat Bernardo Mozo Rosales, i on va signar secretament el no menys cèlebre decret que anul·lava la Constitució i tota l'obra legislativa de les Corts de Cadis, com si res haguera ocorregut des de 1808 (Calvo 2013, p. 31-57).

En els mesos previs al retorn de Ferran VII a Espanya i de la signatura del tractat de Valençay, després de la derrota de Napoleó a Leipzig (6 de novembre de 1813), el ministre d'Afers Exteriors, el duc de Bassano, iniciava converses amb el rei –i també amb la Regència–. És en aquests moments, en què el duc de Sant Carles, presoner a Lons-le-Saunier, Escoiquiz, a Bourges, i el general Palafox, al castell de Vincennes després de la caiguda de Saragossa, són alliberats i tornen a formar part del cercle de poder pròxim al monarca. El 24 de març la comitiva regia eixia de Figueres cap a Girona i, posteriorment, Reus. En aquesta última ciutat es va trobar amb Palafox, que li va traslladar la invitació de la Diputació d'Aragó de visitar Saragossa (del 6 a l'11 d'abril), moment en el qual decideix desviar-se de l'itinerari marcat per la Regència. En el mes i mig que va durar el recorregut des de Bàscara a Madrid, el monarca va poder apreciar l'entusiasme del poble per la seua tornada. Però va ser especialment a València, en els vint dies que en va durar l'estada (del 16 d'abril al 5 de maig) que entorn del monarca es va anar aglutinant un grup d'absolutistes locals, emparats per l'infant Antoni Carles, entre ells Juan Pastor Pérez i els mossens Blas de Ostolaza i Sebastián Fernández, redactors dels absolutistes *El Lucindo* i *El Fernandino*, respectivament; els intents d'aproximació del cardenal Lluís de Borbó i del ministre Luyando no van quedar en res. Entorn del duc de Sant Carles, l'infant Carles Maria Isidre i el rei Ferran VII va anar reunint-se un grup d'opositors a l'obra de les Corts de Cadis: Pedro Gómez Labrador, Miguel de Lardizábal i Pedro Labrador. La fidelitat del baró d'Eroles a Catalunya i del general Elío i Juan de Poutous a València, a més del suport de l'ambaixador britànic a Espanya Henry Wellesley, germà menor de Wellington, i de les tropes del general Whittingham, van ser els revulsius definitius per a afermar l'estratègia de Ferran VII d'assentar-se en el tron (La Parra 2018, p. 254-265).

És en aquest context en què sorgeix l'oportunitat de López per a acostar-se al rei, i ho fa per mitjà dels retrats ja esmentats. Una estratègia que emularà Parra en retratar el capità general de València *Francisco Javier Elío* (Museu de Belles Arts de València) (**Fig. 6**) en 1815, de l'obra del qual es conserva un dibuix preparatori al guaix (Museu Lázaro Galdiano), i que presenta grans semblances el seu retrat en el llenç de *Entrada a València*. A partir d'aquest moment, tant López com Parra dedicaren part dels seus esforços a retratar alguns dels principals protagonistes de la Guerra del Francès, pròxims al monarca. López ho farà, tardanament amb el *General Francisco Javier Castaños, I duc de Bailén* (1849, Col·lecció dels ducs de Bailén, Toledo), sent més rotunda l'elecció de Parra, possiblement amb destinació a la galeria de l'Acadèmia de Sant Carles, d'im-

retratos del rey, así como lienzos destinados a inmortalizar los recibimientos dispensados por el pueblo a su monarca desde su entrada en España; encargo que se corresponde con la ejecución del retrato de *Fernando VII con uniforme de Capitán General* (1814, Museo del Prado), cuyas copias serían encargadas por el propio soberano y difundidas por el reino, otorgándoles rango de retrato oficial, y los lienzos conmemorativos de Parra (Alba 2004, p. 1752-70; 2008, pp. 337-354; Reyer 2010, pp. 18, 52; La Parra 2018, p. 255). Al deseo de Elío corresponden la entrada a España y a Valencia, siendo la de Zaragoza encargo directo del general Palafox (López Terrada y Alba 2008, pp. 143-170). En los lienzos de Parra se percibe una innovación pictórica al eludir la representación alegórica de los acontecimientos. A modo de crónica, estas pinturas conmemorativas fueron planteadas con el objetivo de fijar en la memoria de la población el regreso heroico del "rey deseado" (López Terrada y Alba 2004, pp. 607-622; Alba 2014, pp. 417-438). De hecho, el protagonismo es concedido a los escenarios urbanos o geográficos y a los individuos que conforman la multitud, cuya indumentaria refleja su diversa y distinta condición social, dando a entender que "todas las clases sociales anhelaban la monarquía absoluta" (La Parra 2018, p. 255).

Para comprender de manera correcta el proceso por el que tanto Vicente López Portaño como Miguel Parra iniciaron en 1814 su vertiginosa carrera cortesana, es necesario detenerse en las circunstancias concretas del momento y las redes de poder que en torno al monarca se tejieron en Valencia, en los días preparatorios del golpe de Estado perpetrado por el rey frente a los constitucionalistas. Es en esta ciudad en la que le fue entregado el conocido *Manifiesto de los persas* de manos del diputado Bernardo Mozo Rosales, y donde firmó secretamente el no menos cèlebre decreto que anulaba la Constitución y toda la obra legislativa de las Cortes de Cádiz, como si nada hubiera ocurrido desde 1808 (Calvo 2013, pp. 31-57).

En los meses previos al regreso de Fernando VII a España y de la firma del tratado de Valençay, tras la derrota de Napoleón en Leipzig (6 de noviembre de 1813), el ministro de Asuntos Exteriores, el duque de Bassano, iniciaba conversaciones con el rey –además de con la Regencia–. Es en esos momentos, en los que el duque de San Carlos, prisionero en Lons-le-Saunier, Escoiquiz, en Bourges, y el general Palafox, en el castillo de Vincennes tras la caída de Zaragoza, son liberados y vuelven a formar parte del círculo de poder próximo al monarca. El 24 de marzo la comitiva regia salía de Figueres hacia Girona y, posteriormente Reus, en esta última ciudad se encontró con Palafox, quien le trasladó la invitación de la diputación de Aragón a visitar Zaragoza (del 6 al 11 de abril), momento en el que decide desviarse del itinerario marcado por la Regencia. En el mes y medio que duró el recorrido desde Bàscara a Madrid, el monarca pudo apreciar el entusiasmo del pueblo ante su regreso. Pero fue especialmente en Valencia, en los veinte días que duró su estancia (del 16 de abril al 5 de mayo) que en torno al monarca se fue aglutinando un grupo de absolutistas locales, amparados por el infante Antonio Carlos, entre ellos Juan Pastor Pérez y los sacerdotes Blas de Ostolaza y Sebastián Fernández, redactores de los absolutistas *El Lucindo* y *El Fernandino*, respectivamente; quedando los intentos de aproximación del cardenal Luis de Borbón y del ministro Luyando en nada. En torno al duque de San Carlos, el infante Carlos María de Isidro y el rey Fernando VII fue reuniéndose un grupo de opositores a la obra de las Cortes de Cádiz: Pedro Gómez Labrador, Miguel de Lardizábal y Pedro Labrador. La fidelidad del barón de Eroles en Cataluña y del general Elío y Juan Potous en Valencia, además del apoyo del embajador británico en España Henry Wellesley, hermano menor de Wellington, y de las tropas del general Whittingham, fueron los revulsivos definitivos para afianzar la estrategia de Fernando VII en asentarse en el trono (La Parra 2018, pp. 254-265).

Es en este contexto en el que surge la oportunidad de López para acercarse al rey, y lo hace a través de los retratos ya mencionados. Una estrategia que emulará Parra al retratar al capitán general de Valencia *Francisco Javier Elío* (Museu de Bellas Artes de Valencia) (**Fig. 6**) en



mortalitzar, com ja va fer en 1810 amb *Luis Procopio de Bassecourt y Dupire* (Museu de Belles Arts de València), governador militar de València, rellevants personatges de la societat valenciana: *Nicolás Mañez* (1816, Museu de Belles Arts de València), regidor perpetu de la ciutat de València, i consiliari de l'Acadèmia des del 23 d'agost de 1816; *José O'Donell*, tinent coronel (cap a 1826, Museu de Belles Arts de València) (Fig. 7); *Felipe de Saint-Marc*, capità del 2n batalló de les reials guàrdies walones i brigadier de l'exèrcit valencià (cap a 1823, Museu de Belles Arts de València), com també va realitzar la galeria de retrats dels arquebisbes valencians (Pascual 1995, p. 82).

A partir d'aquest moment, Miquel Parra es consolida com el principal pintor de la societat valenciana. Dins del cercle d'influència de Francisco Javier Elío, que tenia el càrrec de president de l'Acadèmia, va rebre la major part dels projectes artístics del moment: el disseny, en 1817, d'un *Monument a Ferran VII* a la plaça de Sant Domènec "perpetuant la seua arribada des de França a València" i un altre commemoratiu de l'enllaç entre Ferran VII i Isabel de Bragança (Aldea 1996, p. 208). En 1819, va fer el cadafal efímer per a les exèquies d'Isabel de Bragança, Carles IV i Maria Lluïsa de Parma celebrades a la Reial Mestrança; en 1823, va fer el monument fúnebre del general Elío al Pla del Reial i la decoració de la porta principal del passeig del General Elío, dedicada a l'heroi absolutista. En 1829, torna a encarregar-se del disseny del túmul funerari que la Reial Mestrança de València va fer durant les exèquies de Maria Josefa Amàlia de Saxònia. I, en 1824, va dibuixar la vinyeta per a l'expedició de títols a sergents i caps dels voluntaris realistes d'Infanteria i Cavalleria, per encàrrec de Ferran VII, de qui, en 1828 faria un retrat que es va col·locar a la Sala de Junttes de l'Acadèmia (Aldana 1970, p. 194).

Amb aquesta relació de projectes al servei del poder absolutista, es podria elucidar un determinat posicionament polític, la qual cosa ens portaria a traçar una hipòtesi difícil de mantindre. En 1821, Miquel Parra presentava a la Junta de l'Acadèmia de Sant Carles el retrat del *Brigadier Ildefonso Díez de Rivera y Muro*, comte d'Almodóvar (Museu de Belles Arts de València), heroi popular del moment a València, a la qual pregava que s'inclouera en la col·lecció de retrats il·lustres de la corporació, acompanyat d'un ofici, en què, segons Aldana (1970, p. 119-120), manifestava consignes i "aures constitucionals típicament *doceañistas*". Al cap de poc temps feia el mateix amb el de *Francisco Plasencia*, brigadier dels exèrcits (Museu de Belles Arts de València), cap polític superior del regne de València i president honorari de la Reial Acadèmia. Després de la restauració de 1823, Parra farà consecutivament els retrats del *José María Carvajal y Urrutia* (Museu de Belles Arts de València), capità general de l'exèrcit dels regnes de València i Múrcia, després del Trienni Liberal, des de 1824; de *Francisco de Longa y Anchiá* (Museu de Belles Arts de València), capità general de València, ferm defensor del legitimisme reialista absolutista i que va participar en la lluita antiliberal en 1823, i del *General José M. Santolcides* (Museu de Belles Arts de València), capità general dels regnes de València i Múrcia entre 1832 i 1833, etc.

Una vegada més, sembla corroborat que, més enllà del seu posicionament ideològic, López i el seu cercle més immediat van saber traçar estratègies determinants en la seua carrera professional i en l'establiment d'una xarxa de contactes entre personatges de poder que els van permetre afermar-se en l'esfera artística i social del seu moment i consolidar una determinada condició social preeminent, així com acaparar la major part dels encàrrecs més significatius del seu temps.

(Fig. 6)



Miquel Parra, Francisco Javier Elío, Museu de Belles Arts de València /  
Francisco Javier Elío, Museo de Bellas Artes de Valencia





(Fig. 7)

Miguel Parra, José Ó Donell, teniente coronel, ca. 1826, Museo de Bellas Artes de Valencia / José Ó Donell, Teniente Coronel, ca. 1826, Museo de Bellas Artes de Valencia

1815, obra de la que se conserva un dibujo preparatorio a la aguada (Museo Lázaro Galdiano), y que presenta grandes semejanzas su retrato en el lienzo de la Entrada a Valencia. A partir de ese momento, tanto López como Parra dedicarán parte de sus esfuerzos a retratar a algunos de los principales protagonistas de la guerra de la Independencia, próximos al monarca. López lo hará, tardíamente con el *General Francisco Javier Castaños, I Duque de Bailén* (1849, Colección de los duques de Bailén, Toledo), siendo más rotunda la elección de Parra, posiblemente con destino a la galería de la Academia de San Carlos, de inmortalizar, como ya hizo en 1810 con *Luis Procopio de Basssecourt y Dupire* (Museo de Bellas Artes de Valencia), gobernador militar de Valencia, a relevantes personajes de la sociedad valenciana: *Nicolás Mañez* (1816, Museo de Bellas Artes de Valencia), regidor perpetuo de la Ciudad de Valencia, y Consiliario de la Academia desde el 23 de agosto de 1816; *José Ó Donell, Teniente Coronel* (hacia 1826, Museo de Bellas Artes de Valencia) (Fig. 7); *Felipe de Saint-Marc, capitán del 2ª batallón de las Reales Guardias Walonas y brigadier del ejército valenciano* (hacia 1823, Museo de Bellas Artes de Valencia), así como realizó la galería de retratos de los arzobispos valencianos (Pascual 1995, p. 82).

A partir de ese momento, Miguel Parra se consolida como el principal pintor de la sociedad valenciana. Bajo el círculo de influencia de Francisco Javier Elío, que ostentaba el cargo de presidente de la Academia, recibió la mayoría de los proyectos artísticos del momento: el diseño, en 1817, de un *Monumento a Fernando VII* en la plaza de Santo Domingo "perpetuando su llegada desde Francia a Valencia" y otro conmemorativo del enlace entre Fernando VII e Isabel de Braganza (Aldea 1996, p. 208). En 1819, realizó el catafalco efímero para las exequias de Isabel de Braganza, Carlos IV y María Luisa de Parma celebradas en la Real Maestranza; en 1823, realizó el monumento fúnebre del General Elío en el Llano del Real y la decoración de la Puerta principal del Paseo del General Elío, dedicada al héroe absolutista. En 1829, vuelve a encargarse del diseño del túmulo funerario que la Real Maestranza de Valencia realizó durante las exequias de María Josefa Amalia de Sajonia. Y, en 1824, dibujó la viñeta para la expedición de títulos a sargentos y cabos de los voluntarios realistas de Infantería y Caballería, por encargo de Fernando VII, de quien, en 1828 realizaría un retrato que se colocó en la Sala de Juntas de la Academia (Aldana 1970, p. 194).

Con esta relación de proyectos al servicio del poder absolutista, se podría elucidar un determinado posicionamiento político, lo que nos llevaría a trazar una hipótesis difícil de mantener. En 1821, Miguel Parra presentaba a la Junta de la Academia de San Carlos el retrato del *Brigadier Ildefonso Díez de Rivera y Muro, Conde de Almodóvar* (Museo de Bellas Artes de Valencia), héroe popular del momento en Valencia, rogando se incluyese en la colección de retratos ilustres de la corporación, acompañado por un oficio, en el que, según Aldana (1970, pp. 119-120), manifestaba consignas y "auras constituciones típicamente doceañistas". Poco más tarde hacía lo mismo con el de *Francisco Plasencia, Brigadier de los Ejércitos* (Museo de Bellas Artes de Valencia), jefe político superior del reino de Valencia y Presidente honorario de la Real Academia. Tras la restauración de 1823, Parra realizará consecutivamente los retratos del *José María Carvajal y Urrutia* (Museo de Bellas Artes de Valencia), Capitán General del Ejército de los Reinos de Valencia y Murcia, tras el Trienio Liberal, desde 1824; de *Francisco de Longa y Anchía* (Museo de Bellas Artes de Valencia), Capitán General de Valencia, firme defensor del legitimismo realista absolutista y que participó en la lucha antiliberal en 1823, y del *General José Mª Santolcides* (Museo de Bellas Artes de Valencia), Capitán General de los reinos de Valencia y Murcia entre 1832 y 1833, etc.

Una vez más parece corroborado que, más allá de su posicionamiento ideológico, López y su círculo más inmediato supieron trazar estrategias determinantes en su carrera profesional y en el establecimiento de una red de contactos entre personajes de poder que les permitieron afianzarse en la esfera artística y social de su momento y consolidar una determinada condición social preeminente, así como acaparar la mayoría de los encargos más significativos de su tiempo.



### LA CONSOLIDACIÓ DE L'ESTÈTICA DE LÓPEZ EN L'ESFERA ARTÍSTICA VALENCIANA: BERNAT LÓPEZ I VICENT CASTELLÓ I AMAT

Encara que Parra no ha de ser considerat tant un deixeble com un col·laborador de López, especialment en els primers moments de la seua carrera artística, sí que ha de ser analitzat com un continuador de l'estètica de Vicent López en l'esfera artística valenciana, encara que amb el pas del temps anirà conformant una estètica pròpia, especialment en la pintura de flors i en les seues obres religioses, no tant en els retrats, en què el deute amb el primer pintor del rei resulta evident. Des de l'anada de López a la cort fins a 1830, Parra dominarà el panorama artístic valencià, acompanyat de la presència dels deixebles de López en el si de l'Acadèmia: Vicent Castelló, Francesc Llácer, Miquel Pou, Josep-Felip Parra i Piquer o Josep Romà, així com dels seus propis fills: Bernat i Lluís López i Piquer.

En 1849, a un any de la mort de Vicent López, el claustre de professors de l'Acadèmia valenciana havia canviat substancialment, però mantenia un predomini de deixebles de Vicent López i de Miquel Parra. En la seua *Guía de Forasteros*, Vicent Boix (1849, p. 186-7) esmentava: com a primer director, el seu deixeble, Francesc Llácer, i com segon director, Vicent Castelló i Amat. La resta del professorat de Pintura estava compost per Miquel Pou, tinent director; Josep Navarro, ajudant; Josep Romà, director de Pintura, Flors i Adorn, i Lluís Téllez, director de Perspectiva. Entre els acadèmics de mèrit feia esment de Marcial Antonio López, baró de la Joyosa, Bernat López, Vicent Rodes, Joaquín Mezquita, Agustí Gimeno, Tomàs Palos, Inés González, Josep-Felip Parra, Josep Viló, Dolores Caruana, Josep Rossell, Miquel Bonich, Josep Vicent Pérez, Llorenç Isern, Rafael Montesinos i Joaquim Cabanyes. Però no sols l'Acadèmia valenciana s'havia convertit en una institució que assegurava la perduració i consolidació de l'estètica de López, com també de la primacia del seu cercle d'influència. En la cort, Vicent López havia propiciat la creació d'un "Reial Estudi de Pensionats en l'Art de la Pintura", que consistia en una escola de privilegiats alumnes avantatjats que es formarien sota la seua tutela, en el qual els valencians van ocupar un lloc destacat: Antoni Gómez i Cros, que en 1846 es consolidaria com a pintor honorari d'Història de Cambra, i Antoni Cavanna, a més dels fills del pintor, Bernat i Lluís López i Piquer, que des de 1824, eren oficialment ajudants del primer pintor de cambra (Díez 1999, p. 126-145).

Idèntica situació es produeix en el marc de la creació del Liceu valencià en 1838, a imatge i semblança del creat en 1837 a Madrid pel seu president José Fernández de la Vega i en el qual Vicent López havia tingut un paper actiu amb una decidida participació tant en la seua creació com en la seua gestió –va ser-ne designat vicepresident en el ram de pintura, i figuraven com a vocals: Valentín Carderera, Antonio-María Esquivel, José Gutiérrez de la Vega, Jenaro Pérez Villamil i Juan Blanchard– (Díez 1999, p. 203): "Establert el de Madrid sota la protecció immediata de na Maria Cristina de Borbó, regenta d'Espanya, no van tardar a formar-ne un altre a València alguns joves estudiosos, i va aconseguir al cap de poc temps un espaiós local en el sumptuós edifici del Temple, on es va inaugurar per octubre de 1838. El seu objecte és cultivar les arts, les ciències i la literatura, sense fer distinció entre els seus individus que es divideixen en seccions amb la denominació de ciències, de literatura, de belles arts, de música i de declamació. Cada secció elegix un nom, un president i vicepresident, un secretari i vicesecretari. Té un xicotet però bell i ben proveït teatre, i les seues reunions són concorregudes, brillants i fines; s'hi fan balls de màscara, i hi concorre el bo i millor de la nostra culta societat. Sosté, en fi, una escola de pintura, els alumnes de la qual rivalitzen amb els de l'Acadèmia pels seus progressos i bona direcció." (Boix 1849, p. 193-194). Encara que Boix descriu la nova societat cultural com un lloc per al foment de les ciències, les lletres i les arts, constituït gràcies a les inquietuds dels joves intel·lectuals valencians i, en l'àmbit artístic, d'un nucli cultural alternatiu a l'Acadèmia de Sant Carles, la veritat és que entre aquells joves que Boix comentava com a ordidors de la creació del Liceu, hi

### LA CONSOLIDACIÓN DE LA ESTÉTICA DE LÓPEZ EN LA ESFERA ARTÍSTICA VALENCIANA: BERNARDO LÓPEZ Y VICENTE CASTELLÓ Y AMAT

Aunque Parra no debe ser considerado tanto un discípulo como un colaborador de López, especialmente en los primeros momentos de su carrera artística, sí que debe ser analizado como un continuador de la estética de Vicente López Portaña en la esfera artística valenciana, aunque con el paso del tiempo irá conformando una estética propia, especialmente en la pintura de flores y en sus obras religiosas, no tanto en los retratos en los que la deuda con el Primer pintor del rey resulta evidente. Desde la marcha de López a la Corte hasta 1830, Parra dominará el panorama artístico valenciano, acompañado por la presencia de los discípulos de López en el seno de la Academia: Vicente Castelló, Francisco Llácer, Miguel Pou, José Felipe Parra Piquer o José Romà, así como de sus propios hijos: Bernardo y Luis López Piquer.

En 1849, a un año de la muerte de Vicente López Portaña, el claustro de profesores de la Academia valenciana había cambiado sustancialmente, pero mantenía un predominio de discípulos de Vicente López Portaña y de Miguel Parra. En su *Guía de Forasteros*, Vicente Boix (1849, pp. 186-7) mencionaba: como primer director, a su discípulo, Francisco Llácer, y como segundo director, a Vicente Castelló y Amat. El resto del profesorado de pintura estaba compuesto por Miguel Pou, Teniente Director, José Navarro, ayudante, José Romá, director de pintura, flores y ornato, y Luis Téllez, director de perspectiva. Entre los académicos de mérito hacía mención a Marcial Antonio López, barón de la Joyosa, Bernardo López, Vicente Rodes, Joaquín Mezquita, Agustín Gimeno, Tomás Palos, Inés González, José Felipe Parra, José Viló, Dolores Caruana, José Rosell, Miguel Bonich, José Vicente Pérez, Lorenzo Isern, Rafael Montesinos y Joaquín Cabanyes. Pero no solo la Academia valenciana se había convertido en una institución que aseguraba la perduración y consolidación de la estética de López, así como de la primacia de su círculo de influencia. En la Corte, Vicente López Portaña había propiciado la creación de un "Real Estudio de Pensionados en el Arte de la Pintura", que consistía en una escuela de privilegiados alumnos aventajados que se formarían bajo su tutela, en el que los valencianos ocuparon un lugar destacado: Antonio Gómez Cros, quien en 1846 se consolidaría como pintor honorario de historia de Cámara, y Antonio Cavanna, además de los hijos del pintor, Bernardo y Luis López Piquer, que desde 1824, eran oficialmente ayudantes del Primer pintor de Cámara (Díez 1999, pp. 126-145).

Idéntica situación se produce en el marco de la creación del Liceo valenciano en 1838, a imagen y semejanza del creado en 1837 en Madrid por su presidente José Fernández de la Vega y en el que Vicente López Portaña había tenido un papel activo con una decidida participación tanto en su creación como en su gestión –siendo designado vicepresidente en el ramo de pintura, figurando como vocals: Valentín Carderera, Antonio María Esquivel, José Gutiérrez de la Vega, Genaro Pérez Villamil y Juan Blanchard– (Díez 1999, p. 203): "Establecido el de Madrid bajo la protección inmediata de Doña María Cristina de Borbón, regenta de España, no tardaron en formar otro en Valencia algunos jóvenes estudiosos, consiguiendo poco después un espacio local en el suntuoso edificio del Temple, donde se inauguró por octubre de 1838. Su objeto es cultivar las artes, las ciencias y la literatura, sin hacer distinción entre sus individuos que se dividen en secciones bajo la denominación de ciencias, de literatura, de bellas artes, de música y de declamación. Cada sección elige un nombre, un presidente y vice-presidente, un secretario y vice-secretario. Tiene un pequeño pero hermoso y bien provisto teatro, y sus reuniones son concurridas, brillantes y finas; dándose en él bailes de máscara, y a él concurre todo lo más escogido de nuestra culta sociedad. Sostiene, en fin, una escuela de pintura, cuyos alumnos rivalizan con los de la academia por sus adelantos y buena dirección" (Boix 1849, pp. 193-194). Aunque Boix describe la nueva sociedad cultural como un lugar para el fomento de las ciencias, las letras y las artes, constituido gracias a las inquietudes de los jóvenes intelectuales valencianos, y en



havia Bernat López i Piquer, com a primer president de la secció de Belles Arts, que va comptar amb la col·laboració estreta de Lluís Téllez i Girón, com a secretari, i d'artistes consagrats com Vicent Castelló i Amat i novells com Miquel Pou.

D'aquesta secció van sorgir les propostes més innovadores i de més atractiu social: les exposicions de belles arts, que el Liceu va organitzar amb un cert criteri de continuïtat entre 1838 i 1845, i després de manera esporàdica fins a la seua dissolució en 1860. Les exposicions públiques organitzades pel Liceu es van celebrar en 1838, 1839, 1841, 1842, 1844, 1845, 1853, 1857 i 1860. A partir de 1845, va prendre el relleu la Societat Econòmica d'Amics del País de València, que va dur a terme constants exposicions artístiques (Alba 2009). Però, potser la novetat és que a aquestes exposicions acudien per igual mestres acadèmics, pintors consagrats, pintors novells i pintors aficionats. Entre aquests últims destacaven membres de la societat valenciana com José Llano White, emparentat amb els Trénor, poetes com Joaquín María Bonilla, el comte de Soto Ameno i dones artistes com Dolores Caruana, considerada deixeblla de Bernat López i Vicent Castelló, i Inés González, de qui la premsa donava mostres d'orgull: "les senyoretas González i Caruana són un tresor que creiem que no posseeix cap altre liceu d'Espanya" (Almazán, 1839, p. 1), l'exemple de les quals va ser seguit per Gertrudis Battifora, Luisa Dupuy, filles de comerciants i industrials valencians de renom, així com Inés i Teresa Garcés de Marcilla, filles del baró d'Andilla. Amb això s'ampliava la xarxa d'influència i el cercle clientelar dels deixebles de López, perquè aquests com a mestres ensenyaven art als seus burgesos i nobles deixebles, però al mateix temps generaven un gust artístic que propiciava una determinada manera de veure i consumir art.

En les exposicions va haver-hi un absolut domini dels pintors acadèmics, especialment de Bernat López i de Vicent Castelló, al costat d'altres artistes del cercle com Antoni Cavanna, Joan Llácer i Viana, Rafael Montesinos, Llorenç Isern, Miquel Pou o Lluís Téllez, amb alguna esporàdica aparició d'obres del mateix Vicent López i Portaña i del seu net Vicent López i Terrén, fill de Bernat. Les exposicions del Liceu valencià van ser recollides en articles de crítica artística en el seu òrgan de premsa, el *Liceo valenciano*, i després de la seua desaparició en 1842, les cròniques seran recollides en altres setmanaris culturals valencians com *El Fénix* i *La Esmeralda*. Les obres presentades a aquestes exposicions consistien, generalment, en retrats, còpies d'obres del barroc, especialment de Ribalta o de Murillo, còpies de Vicent López, natures mortes i miniatures. La persistència de l'estil academicista s'imposava sobre qualsevol altra forma d'expressió. Valga com a exemple la crítica de Vicent Almazán al retrat de *Marià Liñán, comissari de Croada*, còpia de Bernat López de l'original patern, convençut l'articulista que el seu "elogi mai aconseguirà el seu mèrit [raó per la qual] no ens atrevim a parlar d'aquest quadre"; sí que ho farà de la resta de retrats presentats, mostra de "la seua habilitat en aquest ram de la pintura, en la qual és excel·lent per la facilitat que troba en la semblança pel seu colorit brillant i natural, i pel gust i mestratge amb què pinta les robes, part interessantíssima d'aquest art i de molt difícil estudi" (Almazán 1839, p. 1). Semblant crítica es produeix anys més tard en el context de l'exposició celebrada en 1847 per la Reial Societat Econòmica d'Amics del País de València, en la qual la peça clau va ser la *Immaculada Concepció* de Vicent López, presentada pel seu propietari Josep Flores. La personalitat artística i l'estètica de López seguien tan presents en l'imaginari valencià que Agustín Mendía no dubta a enaltir les qualitats del pintor de cambra com "un geni sublim dels nostres dies (...), un dels ornaments més distingits de la història artística d'Espanya (...), creador d'un estil original, brillant i concret, destinat segurament a formar època en la història literària de l'art" (Mendía 1847, p. 33-34). Serà el mateix Agustín Mendía, crític d'art del setmanari cultural *La Esmeralda*, que en l'exposició del Liceu celebrada en 1845 es dolia davant l'absència absoluta de quadres d'història "sent en la seua major part retrats les produccions originals, lamentem la fatalitat que sembla condemnar el geni de distingits professors a consumir-se i girar perpètuament en tan xicotet cercle" (Mendía, 1845).

lo artístic de un núcleo cultural alternativo a la Academia de San Carlos, lo cierto es que entre aquellos jóvenes que Boix comentada como urdidores de la creación del Liceo, se encontraban Bernardo López Piquer, como primer presidente de la sección de Bellas Artes, quien contó con la colaboración estrecha de Luis Téllez Girón, como secretario, y de artistas consagrados como Vicente Castelló y Amat y noveles como Miguel Pou.

De esta sección surgieron las propuestas más innovadoras y de mayor atractivo social: las exposiciones de bellas artes, que el Liceo organizó con cierto criterio de continuidad entre 1838 y 1845, y luego de manera esporádica hasta su disolución en 1860. Las exposiciones públicas organizadas por el Liceo se celebraron en 1838, 1839, 1841, 1842, 1844, 1845, 1853, 1857 y 1860. A partir de 1845, tomó el relevo la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia que celebró constantes exposiciones artísticas (Alba 2009). Pero, quizá lo más novedoso es que a estas exposiciones acudían por igual maestros académicos, pintores consagrados, pintores noveles y pintores aficionados. Entre estos últimos se encontraban destacados miembros de la sociedad valenciana como José Llano White, emparentado con los Trénor, poetas como Joaquín María Bonilla, el conde de Soto Ameno y mujeres artistas como Dolores Caruana, considerada discípula de Bernardo López y Vicente Castelló, e Inés González, de quienes la prensa daba muestras de orgullo: "las señoritas González y Caruana son un tesoro que creemos no posee ningún otro liceo de España" (Almazán, 1839, p. 1), cuyo ejemplo fue seguido por Gertrudis Battifora, Luisa Dupuy, hijas de renombrados comerciantes e industriales valencianos, así como Inés y Teresa Garcés de Marcilla, hijas del barón de Andilla. Con ello se ampliaba la red de influencia y el círculo clientelar de los discípulos de López, pues estos como maestros enseñaban arte a sus burgueses y nobles discípulos, pero al mismo tiempo generaban un gusto artístico que propiciaba una determinada manera de ver y consumir arte.

En las exposiciones hubo un absoluto dominio de los pintores académicos, especialmente de Bernardo López y de Vicente Castelló, junto a otros artistas del círculo como Antonio Cavanna, Juan Llácer y Viana, Rafael Montesinos, Lorenzo Isern, Miguel Pou o Luis Téllez, con alguna esporádica aparición de obras del propio Vicente López Portaña y de su nieto Vicente López Portaña Terrén, hijo de Bernardo. Las exposiciones del Liceo valenciano fueron recogidas en artículos de crítica artística en su órgano de prensa, el *Liceo valenciano*, y tras su desaparición en 1842, las crónicas serán recogidas en otros semanarios culturales valencianos como *El Fénix* y *La Esmeralda*. Las obras presentadas a estas exposiciones consistían, generalmente, en retratos, copias de obras del barroco, especialmente de Ribalta o de Murillo, copias de Vicente López Portaña, bodegones y miniaturas. La persistencia del estilo academicista se imponía sobre cualquier otra forma de expresión. Valga como ejemplo la crítica realizada por Vicente Almazán al retrato de *Mariano Liñán, Comisario de Cruzada*, copia de Bernardo López del original paterno, convencido el articulista de que su "elogio jamás alcanzará a su mérito [por lo que] no nos atrevemos a hablar de este cuadro"; sí lo hará del resto de retratos presentados muestra de "su habilidad en este ramo de la pintura, en la cual es sobresaliente por la facilidad que encuentra en el parecido por su colorido brillante y natural, y por el gusto y maestría con que pinta las ropas, parte interesantísima de este arte y de muy difícil estudio" (Almazán 1839, p.1.). Semejante crítica se produce años después en el contexto de la exposición celebrada en 1847 por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, en la que la pieza clave fue la es la *Inmaculada Concepción* de Vicente López Portaña, presentada por su propietario José Flores. La personalidad artística y la estética de López seguían tan presentes en el imaginario valenciano que Agustín Mendía no duda en ensalzar las cualidades del pintor de cámara como "un genio sublime de nuestros días (...), uno de los ornamentos más distinguidos de la historia artística de España (...), creador de un estilo original, brillante y concreto, destinado seguramente a formar época en la historia literaria del arte" (Mendía 1847, pp. 33-34). Serà el mismo Agustín Mendía, crític d'art del setmanari cultural *La Esmeralda*, que en la exposició del Liceo celebrada en 1845 se dolia ante la ausencia absoluta de cuadros de historia "siendo en su mayor parte retratos las producciones



Si bé és cert que, a partir d'aquesta data, la presència de la pintura de gènere i de la d'història comença a fer-se cada vegada més palpable en les exposicions valencianes i l'art d'una nova generació d'artistes com Francesc Domingo, Rafael Monleón o Bernat Ferrándiz es consolida sense tornada arrere, l'admiració cap a l'estètica de Vicent López es mantindrà en el si acadèmic. Un clar exemple n'és Salustiano Asenjo, catedràtic de Teoria i Història de les Belles Arts en 1860. Encara que va destacar com a pintor d'història, amb obres com *La mort de Sòcrates*, amb la qual va obtindre la medalla de plata de segona classe en l'exposició de la Societat Econòmica de València de 1855, o *La conquesta de València* per al sostre d'un dels salons del palau del marqués de Dues Aigües, quadre que va finalitzar Antoni Cortina, i més tard com a caricaturista; va ser un hàbil copista i admirador de l'obra de Vicent López, com demostra la còpia feta del *Retrat del paborde Joan Sala*, que es conserva a la Universitat de València. Sens dubte, aquesta tradició apresada, assimilada i admirada hem de trobar-la en la fonamentació dels raonaments expressats en el discurs que va pronunciar en l'obertura del curs 1867-68 a l'escola de l'Acadèmia de Belles Arts de València: *Reflexiones sobre la educación artística y sobre el deber inexcusable de fomentarla en nuestra época* (Asenjo 1867), en què conjuminava la vigència de la tradició de l'idealisme selectiu d'arrel clàssica i academicista enfront de l'obertura temàtica propugnada per les noves formes del realisme (Plà 2018). Anys més tard, en 1875, una altra institució valenciana cultural, l'Ateneu, acollia les dissertacions d'artistes i intel·lectuals, tan reconeguts com Eduard Gatell, Josep Benavent i Calatayud, Gonçal Salvà, Josep Brel o Germà Gómez i Niederleytner, en les quals s'enfrontaven les postures entre els defensors del realisme i de l'idealisme. Com a defensors de l'idealisme pictòric hi havia Josep Benavent i Calatayud, que esgrimia que l'escola "idealista" era superior a la "realista", encara que recomanava la unió d'ambdues, i Germà Gómez i Niederleytner, que considerava que l'idealisme era en si mateix un fi de l'art i que el realisme comprenia per definició una tècnica o medi artístic. En el pol oposat se situava Vicent Borràs i Mompó, que, després d'exposar les característiques de les dues tendències, conclouïa amb una fèrria defensa de l'art iniciat per Goya i els seus "imitadors realistes", a qui es devia "la brillant regeneració moderna de l'art" (Roig 1995, p. 107), fent seu el missatge de la modernitat excepcional de Goya que ha perdurat fins als nostres dies.

La mort d'Eduardo Rosales i Marià Fortuny va servir com a pretext per a la reflexió en el si de l'Ateneu sobre les qüestions associades a les noves tendències de l'art modern, amb les contribucions de Gonçal Salvà i Simbor (1875) i de Josep Brel (1875). En el seu discurs Gonçal Salvà, pintor de referència per als joves artistes, defensava l'art modern però argumentava la necessitat de combatre el realisme exagerat, mentre que Brel, en la seua biografia crítica d'Eduardo Rosales, apuntava un clar distanciament amb el realisme exacerbat. En el discurs d'obertura del curs de l'Ateneu de 1882-83, Josep Brel va dedicar la seua dissertació a "El realismo en el arte", en la qual amb cruesa condemnava la tendència realista de l'art per considerar-la fonamentada en les doctrines del positivisme filosòfic (Alba 2017, p.240-250).

L'idealisme i el vessant academicista de l'art continuava vigent. Encara quedava molt perquè hi haguera lloc per a renovadores idees, com les expressades per Pinazo en el seu discurs del curs 1896-97: *De la ignorancia en el arte*, en el qual no sols negava qualsevol conciliació possible entre les formes de l'idealisme i del realisme, sinó que veia un absolut desequilibri en el sistema de les arts i advocava per l'expressió pictòrica dels sentiments i la plasmació del temps contemporani a través del naturalisme pictòric. Una possibilitat que, d'altra banda, no hauria sigut possible sense les transmutacions visuals gestades per les generacions anteriors, perquè fins i tot en el corrent visualment academicista hi havia ja una latent pulsació per la representació dels fets coetanis i dels personatges que el van protagonitzar en què les innovacions anaven introduint-se de manera progressiva.

originales, lamentamos la fatalidad que parece condenar al genio de distinguidos profesores á consumirse y girar perpetuamente en tan pequeño círculo" (Mendía, 1845).

Si bien es cierto que, a partir de esa fecha, la presencia de la pintura de género y de la de historia comienza a hacerse cada vez más palpable en las exposiciones valencianas y el arte de una nueva generación de artistas como Francisco Domingo, Rafael Monleón o Bernardo Ferrándiz se consolida sin vuelta atrás, la admiración hacia la estética de Vicente López Portaña se mantendrá en el seno académico. Un claro ejemplo es Salustiano Asenjo, catedrático de Teoría e Historia de las Bellas Artes en 1860. Aunque destacó como pintor de historia, con obras como *La muerte de Sócrates*, con la que obtuvo la medalla de plata de segunda clase en la exposición de la Sociedad Económica de Valencia de 1855, o *La conquista de Valencia* para el techo de uno de los salones del palacio del marqués de Dos Aguas, cuadro que finalizó Antonio Cortina, y más tarde como caricaturista; fue un hábil copista y admirador de la obra de Vicente López Portaña, como demuestra la copia realizada del *Retrato del pavorde Juan Sala*, que se conserva en la Universidad de Valencia. Sin duda, esta tradición aprendida, asimilada y admirada hemos de encontrarla en la fundamentación de los razonamientos expresados en el discurso que pronunció en la apertura del curso 1867-68 en la escuela de la Academia de Bellas Artes de Valencia: *Reflexiones sobre la educación artística y sobre el deber inexcusable de fomentarla en nuestra época* (Asenjo 1867), en el que aunaba la vigencia de la tradición del idealismo selectivo de raíz clásica y academicista frente a la apertura temática propugnada por las nuevas formas del realismo (Plà 2018). Años más tarde, en 1875, otra institución valenciana cultural, el Ateneo, acogía las disertaciones de artistas e intelectuales, tan reconocidos como Eduardo Gatell, José Benavent Calatayud, Gonzalo Salvá, José Brel o Germán Gómez Niederleytner, en las que se enfrentaban las posturas entre los defensores del realismo y del idealismo. Como defensores del idealismo pictórico se hallaban José Benavent Calatayud, quien esgrimía que la escuela "idealista" era superior a la "realista", aunque recomendaba la unión de ambas, y Germán Gómez Niederleytner, quien consideraba que el idealismo era en sí mismo un fin del arte y que el realismo comprendía por definición una técnica o medio artístico. En el polo opuesto se situaba Vicente Borràs Mompó, quien, tras exponer las características de ambas tendencias, concluía con una férrea defensa del arte iniciado por Goya y sus "imitadores realistas", a quienes se debía "la brillante regeneración moderna del arte" (Roig 1995, p. 107), haciendo suyo el mensaje de la modernidad excepcional de Goya que ha perdurado hasta nuestros días.

La muerte de Eduardo Rosales y Mariano Fortuny sirvió como pretexto para la reflexión en el seno del Ateneo sobre las cuestiones asociadas a las nuevas tendencias del arte moderno, con las contribuciones de Gonzalo Salvá Simbor (1875) y de José Brel (1875). En su discurso Gonzalo Salvá, pintor de referencia para los jóvenes artistas, defendía el arte moderno, pero argumentaba la necesidad de combatir el realismo exagerado, mientras que Brel, en su biografía crítica de Eduardo Rosales, apuntaba un claro distanciamiento con el realismo exacerbad. En el discurso de apertura del curso del Ateneo de 1882-83, José Brel dedicó su disertación a "El realismo en el arte", en la que con crudeza condenaba la tendencia realista del arte por considerarla fundamentada en las doctrinas del positivismo filosófico (Alba 2017, pp.240-250).

El idealismo y la vertiente academicista del arte seguía vigente. Mucho quedaba para que hubiese lugar para renovadoras ideas, como las expresadas por Pinazo en su discurso del curso 1896-97: *De la ignorancia en el arte*, en el que no solo negaba cualquier conciliación posible entre las formas del idealismo y del realismo, sino que veía un absoluto desequilibrio en el sistema de las artes y abogaba por la expresión pictórica de los sentimientos y la plasmación del tiempo de lo contemporáneo a través del naturalismo pictórico. Una posibilidad que, por otra parte, no hubiese sido posible sin las transmutaciones visuales gestadas por las generaciones anteriores, pues aun en lo visualmente academicista existía ya una latente pulsación por la representación de los hechos coetáneos y de los personajes que lo protagonizaron en la que las innovaciones iban introduciéndose de manera progresiva.

## Bibliografía

Alba Pagán, E. (1999), “El arte efímero y los artistas valencianos en la primera mitad del siglo XIX: de la fiesta barroca a la fiesta político-patriota (1802-1833). (I)”, en *Cuadernos de arte e iconografía*, 16, pp. 493-530

Alba Pagán, E. (2001), “El arte efímero y los artistas valencianos en la primera mitad del siglo XIX: de la fiesta barroca a la fiesta político-patriota (1802-1833). (I)”, en *Cuadernos de arte e iconografía*, 19, pp. 183-212

Alba Pagán, E. (2002), “El gusto decorativo en la corte de Carlos IV y Fernando VII: la pintura y los pintores valencianos en las “casitas” del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial”, en *Archivo de arte valenciano*, 82, pp. 65-79

Alba Pagán, E. (2004), *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*, Valencia, Universitat de Valencia

Alba Pagán, E. (2008), “Imagen y poder. La pintura valenciana en época de Fernando VII (1814-1833): de la alegoría a la pintura conmemorativa”, en Rincón W. (dir.), *Arte y sociedad en la España de los siglos XV al XX*, Madrid, CSIC, pp. 337-354

Alba Pagán, E. (2009), *Pintura y crítica de arte en Valencia (1790-1868)*, Valencia, Universitat de València

Alba Pagán, E. (2012), “Ven ó constitución, ley soberana: alegorías y símbolos en la cultura visual de la primera etapa constitucional en Valencia”, en *Valencianos 1812: Constitución y libertades*, Valencia, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, pp. 100-128

Alba Pagán, E. (2014), “La actitud política de los pintores españoles durante la guerra de la Independencia (1808-1814)”, en Sazatornil, L.; Jimeno, F. (coord.), *El arte español entre Roma y París: siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*, Madrid, Casa Velázquez, pp. 417-438

Alba Pagán, E. (2015), “Un encàrrec de la Duquessa d’Almodóvar per a l’església de Xaló », en I. Ballester, *Dos-cents anys a l’ombra de la duquesa d’Almodovar*, Valencia, edicions 96

Alba Pagán, E. (2017), “La identidad valenciana: compromiso social y político”, en Gil, R. (coord.), *Memoria de la Modernidad: La colección patrimonial de la Diputación de Valencia*, Valencia, Diputación de València, pp. 204-267

Alba Pagán, E.; López Terrada, M.J. (2005), “La imagen victoriosa de Fernando VII. Las entradas triunfales del pintor Miguel Parra (1780-1846)”, en Castañeda, p. (coord.), *Las guerras en el primer tercio del siglo XIX en España y América*, Sevilla, Cátedra “General Castaños”, pp. 606-624

Aldana, S. (1970), *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*, Valencia

Aldana, S. (1970) *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia

Aldea, A. (1996), “Obras artísticas en torno a la figura del general Elío”, en *Archivo de arte valenciano*, 77, pp. 204-214

Almazán, V. (1839), “Esposicion pública de pinturas del Liceo valenciano”, *Diario Mercantil*, 29 noviembre de 1839, p.1

Aymes, J.R. et al. (2008), *Ilustración y liberalismo, 1788-1814*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Patrimonio Nacional

Asenjo, S. (1867) *Reflexiones sobre la educación artística y sobre el deber inexcusable de fomentarla en nuestra época*

Boime, A. (1971), *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Phaidos Press

Boime, A. (1987), *Art in an Age of Revolution, 1750–1800*, University of Chicago Press

Boime, A. (1990), *Art in an Age of Bonapartism, 1800–1815*, University of Chicago Press, 1990

Boime, A. (2004), *Art in an Age of Counterrevolution, 1815–1848*, University of Chicago Press

Baira, J.V. (2008) « Traidors o patriotes ? Arquitectura, ciutat i poder a la Valencia de 1808 », en *Historia de la ciudad. V. Tradición y progreso*, Valencia, CACV, pp. 229- 232

Boix, V. (1849) *Manual del viajero y guía de los forasteros en Valencia*, Valencia, Imprenta de José Rius

Bolufer Peruga. M. (1998a), “Lo íntimo, lo doméstico y lo público: representaciones sociales y estilos de vida en la España Ilustrada”, en *Studia Historica. Historia Moderna*, 19, pp. 85-116

Bolufer Peruga. M. (1998b), *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*, Valencia, Diputació de València, 1998b

Bolufer Peruga. M. (2009), “Desde la periferia. Mujeres de la Ilustración en Province”, en de la Calle, R. (coord.), *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*, València, PUV

Brel, J.M. (1875), “Biografía de D. Eduardo Rosales leída en el Ateneo de Valencia la noche del 23 mayo 1875 por D. José Brel”, *Mercantil valenciano*, 30 de mayo de 1875, pp. 295-301

Calvo Maturana, A. (2013) « ‘Como si no hubiesen pasado jamás tales actos’: La gestión fernandina de la memoria histórica durante el sexenio absolutista (1814-1820)», en García Monerris, E. et al., *Culturas políticas monárquicas en la España liberal. Discursos, representaciones y prácticas (1808-1902)*, Valencia, Universitat de Valencia, pp. 31-57

Català Gorgues, M.A. (1972), “Vicente López Portaña y la Academia de San Carlos”, en *Archivo de Arte Valenciano*, pp. 60-71

Català Gorgues, M.A. (1981), *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, pp. 80-82

Díez García, J.L. (1999), *Vicente López Portaña (1772-1850), II, vols.* Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2 vols

Díez García, J.L. (2008), « ‘Nada sin Fernando’. La exaltación del Rey Deseado en la pintura cortesana (1808-1823)», en *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo del Prado, 99-123

Hobsbawm, E. (1962), *La era de las revoluciones (1789-1848)*, Buenos Aires, Paidós Critica, 6ª ed. 2007

Gallego, J.N. (1835) “Vicente López Portaña. Galería de Ingenios contemporáneos”, *El Artista*, t. II, pp. 277-80  
Garín Ortiz de Taranco, F.M. (1945) *La Academia valenciana de Bellas Artes. El movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia*, Valencia

González Baldoví, M. (1980), “Noticia sobre cuatro retratos de Vicente López Portaña”, en *Archivo de Arte*



## Bibliografía

### Bibliografía

*Valenciano*, pp. 65-74

Henares Cuéllar, I. (2013), "El arte del siglo XIX como modelo historiográfico en la formación del Historiador del Arte", en Sauret, T., (ed.), *El Siglo XIX a reflexión y debate*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 36 y ss

Hernando Serra, M.P. (2004) *El Ayuntamiento de Valencia y la invasión napoleónica*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia

La-Corte, J.B. (1813), *Manifiesto de Juan Bautista La-Corte, Arquitecto de Obras Reales, director de la Real Carretera de Aragón, Ayudante de la General de Valencia y Teniente Director de Arquitectura de la Academia Nacional de San Carlos de Valencia, hace al pueblo español*. Valencia, Imp. José Tomás Nebot

La Parra López, E. (2013), «La imagen del rey cautivo entre los liberales de Cádiz» en García Monerri, E. et al., *Culturas políticas monárquicas en la España liberal. Discursos, representaciones y prácticas (1808-1902)*, Valencia, Universitat de Valencia, pp. 15-29

La Parra López, E. (2018), *Fernando VII. Un rey deseado y detestado*. Barcelona, Tusquets eds.

Lafuente Ferrari, E. (1972) *Vicente López Portaña, 1772-1850. Exposición del II Centenario de su nacimiento*, Valencia, (ed. 1974)

López Terrada, M.J. (1997), "El contexto histórico: la Escuela valenciana de Flores y la Botánica", en Franch Benavent, R. et al., *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, cat. exp. Valencia, Fundación Bancaja, pp. 49-61

López Terrada, M.J. (2001), *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores 1600-1850*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia

López Terrada, M.J. (2013), "La pintura de flores de Miguel Parra (1780-1846)", en *Archivo Español de Arte*, nº 342, pp.123-142

López Terrada, M.J. (2016), "Entre el lenguaje alegórico y la pintura de flores: a propósito de una obra de Miguel Parra (1780-1846)", en *Goya*, nº 356, pp. 328-361

López Terrada, M. J.; E. Alba Pagán, E. (2008), "La entrada triunfal de Fernando VII en Zaragoza, un lienzo conmemorativo de Miguel Parra (1780-1846)", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, CI, pp. 143-170. Lozoya 1943

Mendía, A. (1846), "Esposición del Liceo", *La Esmeralda*, 11 enero 1846, nº 57, pp. 3-4

Mendía, A. (1847), "Esposicion pública de 1847. Pintura" *La Esmeralda* 12 diciembre 1847 pp. 33-34

Morales y Marín, J.L (1980), *Vicente López Portaña*, Zaragoza

Moreno Alonso, M. (2001). «La ‘fabricación’ de Fernando VII», en *Ayer*, 41 Madrid, pp. 17-41

Ossorio y Bernard, M. (1884), *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid

Pascual Garnería, S. (1995), "Miguel Parra. Los retratos valencianos", en *Archivo de Arte Valenciano*, pp. 77-85

Paulson, R. (1983) *Representations of Revolution (1789-1820)*, publicada en Yale

Plà, V. (2018) *Salustiano Asenjo y la problemática influencia del entorno académico sobre Ignacio Pinazo* (en prensa)

Salvá, G. (1875) "Del realismo en la pintura. Discurso leído la noche del 23 de mayo de 1875 en el Ateneo de Valencia, por D. Gonzalo Salvá", 30 mayo 1875, pp. 289-294

Reyero Hermosilla C. (2010), *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*, Madrid, Siglo XXI

Reyero Hermosilla C. (2013), "Líneas de investigación sobre la pintura del siglo XIX en España", en: Sauret, T., (ed.), *El Siglo XIX a reflexión y debate*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 119

ROIG, V. (1992) "El Liceo valenciano y su aportación a las artes durante el segundo tercio del siglo XIX", *Primer Congreso de Arte Valenciano*, pp. 457-465

ROIG, V., "El Ateneo Científico, literario y artístico de Valencia y su aportación a las artes en el último tercio del siglo XIX", en *Ars Longa*, 6, pp. 107-114

Rosenblum, R. (1969), *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton University Press  
Vega, J. (2013), «Fernando VII: resistencia y deseo», en *Journal of Spanish Cultural Studies*, 14/4 2013, pp. 348-399





Pedro J. Martínez Plaza

