

LA CLIENTELA DE VICENTE LÓPEZ EN SU ETAPA VALENCIANA: LA CLAVE DE SU ÉXITO EN LA CORTE

DAVID GIMILIO SANZ

Museo de Bellas Artes de Valencia
gimilio_dav@gva.es

Resumen: El artículo plantea una revisión de la trayectoria de Vicente López en los años posteriores a su periodo de pensionado en Madrid, su etapa valenciana (1792-1814) antes de su traslado a Madrid como pintor de cámara. Se presenta nueva documentación y nuevas lecturas de la pintura de Vicente López, al analizar la teoría estética de Mengs y Winckleman y el papel que ejerció la oligarquía eclesiástica, municipal y militar, como mecenas de su arte.

Palabras clave: Vicente López / Pintura, retrato / catedral de Valencia / siglo XVIII / siglo XIX.

VICENTE LÓPEZ'S CLIENTS DURING HIS VALENCIAN PERIOD. THE KEY TO HIS SUCCESS IN COURT

Abstract: The paper reviews Vicente Lopez's career in the years following his sponsored studying period in Madrid, his Valencian stage (1792-1814) before he moved to Madrid as a chamber painter. New documentation and new readings of Vicente López's painting are presented, by analyzing the aesthetic theory of Mengs and Winckleman and the role played by the ecclesiastical, municipal and military oligarchy, as patrons of his art.

Key words: Painting / portrait / Valencia cathedral / 18th century /19th century.

Vicente López y la catedral de Valencia

Cuando Vicente López llegó a Valencia en 1792, tras el periodo formativo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, debió de ser consciente de que su carrera artística se iniciaba en la Valencia de sus maestros Vergara, Camarón y Planes, por ello tendría que demostrar a sus paisanos todo aquello que había aprendido y que, en cierta manera sabía que supondría un revulsivo en la concepción del arte visto en la Valencia de finales del siglo XVIII. Para conseguirlo tuvo que crear y desarrollar unas fuertes relaciones clientelares y potenciar su prometedor *cursus honorum*.

Tradicionalmente, se ha escrito que uno de los primeros encargos que realizó Vicente López a su vuelta de Madrid fue su participación en la cate-

dral, concretamente en la capilla de San Antonio Abad. Sin embargo, este encargo no se debe tanto al cabildo catedralicio como a la voluntad directa de la duquesa de Almodóvar, Josefa Dominga Catalá de Valeriola, patrona de dicha capilla, sita en aquella época al inicio de la girola en la nave del Evangelio. Es cierto, que el Cabildo inició la remodelación de la capilla, con un criterio unificador e ilustrado,¹ y tras un escrito de 23 de abril de 1795 de la duquesa en el que se daba por enterada de la remodelación y del coste de 1.000 pesos que debía de asumir, también dejaba claro que el resto de las actuaciones le correspondían a ella como patrona de la capilla: "quedando de su cuenta costear lo que falta de las obras de dicha capilla y también los lienzos o pinturas del retablo".² Esta matización es relevante, al incluir a la nobleza valenciana entre los promotores que confían en el

* Fecha de recepción: 15 febrero 2022 / Fecha de aceptación: 11 de noviembre de 2022.

¹ BENITO GOERLICH, 2014, p. 323-371.

² Archivo de la Catedral de Valencia (ACV), Valencia. Deliberaciones y acuerdos capitulares, 1795, Cabildo, 2 de mayo de 1795. Carta de la duquesa de Almodóvar al cabildo catedralicio, 23 de abril de 1795.



Fig. 1. Vicente López Portaña, *San Antonio Abad*, 1795. Catedral de Valencia.

nuevo arte de Vicente López desde fechas muy tempranas (evidente en el caso de la duquesa de Almodóvar) y amplía la clientela tradicionalmente vinculada al ámbito de la iglesia.

Efectivamente, existe un documento fechado el 11 de julio de 1795, que especifica el pago de 6.000 reales al apoderado de la duquesa para abonar a Vicente López los lienzos de *San Antonio Abad* y de la *Huida de la Virgen a Egipto* para el nuevo altar de su capilla.³ La opinión crítica sobre el lienzo de San Antonio Abad ha oscilado entre el alborozo que supuso la visión de la pintura y el principio de su reputación artística y las duras críticas posteriores, lo cual hace difícil enfrentarse a él (Fig. 1). El hecho de que López utilice un grabado de Juan Bernabé Palomino (1692-1777)⁴ y de que se intuyan

unos ecos tenebristas en el fondo oscuro ha orientado a que algunos historiadores hablen de reminiscencias barrocas propias de la escuela valenciana, a nuestro juicio del todo inexistente, sobre todo al apreciar la personal pincelada del artista, que ejecuta la composición de manera apurada y firme muy alejada de la forma de hacer de otra época. El recurso de situar al santo delante de la cueva, mientras que en el lateral izquierdo se abre a un celaje tormentoso, levemente oscuro, quizás pueda recordar el tenebrismo de Ribalta y de Ribera, sin embargo, hay que verlo como la adecuada ambientación para un santo eremita, al que López sabiamente añade unos tonos vibrantes que lo alejan del claroscuro seiscentista. El recurso de esta pintura recuerda, más bien, a las dos pequeñas tablas de *san Juan Bautista* y *María Magdalena* del Museo de Bellas Artes de Valencia en las que copia a Mengs o a algunas obras de Mariano Salvador Mella, como la *Visión de san Sebastián Aparicio* (hacia 1789, Museo Nacional del Prado). Dos pintores, de los que López aprendió una nueva forma de componer y de pintar, y que ofreció, con gran éxito a su incipiente clientela valenciana.

Más clasicista es la *Huida a Egipto* situado en el remate del altar de san Antonio Abad, sobre todo en el colorido, con esos azules, malvas, verdes y ocre que parecen desvanecerse de pura sutilidad. Es cierto que la composición resulta constreñida en el espacio, con todo, López es capaz de concebir una composición equilibrada e incluso crear una sensación de profundidad al incluir una palmera a la derecha.⁵

Algo similar sucede con el siguiente encargo para la catedral, concretamente el gran lienzo de *San Vicente Mártir ante Decio* para la capilla homónima. Francisco Pérez Bayer en una carta fechada en 1792 hizo constar su deseo de renovar la capilla dedicada a San Vicente Mártir y de encargar una escultura de plata y un gran lienzo bocaporte (pero sin especificar artistas). Para ello dejó una cantidad de dinero, que concretó en el caso de la plata (30.000 reales) y en el caso del lienzo (6.000 libras), que se completaría con lo que hubiera en su testa-

³ Archivo de la Diputación de Valencia. (ADV). Almodóvar. Administración e.3.1, caja 3 (1795-1799, carta de pago nº 33). Sirvan de abono a Dn. Francisco Antonio de Mendiolagoitia mi apoderado general en esta ciudad, seis mil reales de vellón que de mi orden ha entregado a Dn. Vicente López, pintor, en recompensa de los quadros de san Antonio Abad y de la Huida de la Virgen a Egipto que ha trabajado para colocar en mi Capilla de San Antonio Abad de esta Santa Yglesia Metropolitana. Valencia, 11 de julio de 1795. Además, también se especifican otros pagos relacionados con dicha capilla, como son el dorado de las letras de la lápida sepulcral (215 libras), por estucar el adorno de la lápida (13 pesos), dorar y pintar el escudo de armas (8 libras), por colocar los junquillos y entalladuras para los lienzos de la capilla (13 libras y 8 pesos). Este último pago fechado el 10 de diciembre de 1795 a Isidro Puchades, permite saber la fecha de la instalación de las pinturas de López en el retablo.

⁴ VILAPLANA, David, 1995, p. 123.

⁵ DÍEZ, José Luis, 1999, tomo I, p. 267.



Fig. 2. Vicente López Portaña, *Expulsión de los moriscos*, 1797. Catedral de Valencia.

mento en caso de que faltara.⁶ Mientras, que existe abundante documentación sobre los trabajos del escultor José Esteve Bonet y del platero Bernardo Quinzá, desgraciadamente no existe ninguna mención a Vicente López, lo que en parte permite intuir que el trabajo no fue encargado directamente por el Cabildo y sí por alguno de los canónigos y albaceas testamentarios designados por Pérez Bayer (Antonio Roca, Joaquín Giberto, Félix Rico y Vicente Blasco), tal y como había sucedido con las pinturas de la duquesa de Almodóvar.

Con ocasión del proceso de beatificación del arzobispo de Valencia Juan de Ribera en 1796, por el Papa Pío VI, el cabildo de la catedral nombró a los canónigos José Roa y Francisco Tabares, comisarios de los preparativos de la fiesta del beato, y son estos los que ordenaron el pago a los diferentes artistas que colaboraron en los festejos: entre otros al escultor José Cotanda que realizó trabajos de escultura y adornos en la fachada de la cate-

dral para la función de la beatificación, al platero Bernardo Quinzá por un busto de plata del arzobispo Ribera y al arquitecto de la catedral, Vicente Marzo.⁷ A Vicente López le pagaron en septiembre de 1797, 100 libras por tres pinturas, el lienzo sobre el arco de la portada era la *Expulsión de los Moriscos* (80 libras), que es el único que se conserva actualmente, en la capilla del Santo Cáliz de la catedral (Fig. 2). Más los dos milagros de los laterales que son la *Curación del acólito en el Colegio* y la *preservación de la niña* (20 libras), ambos desaparecidos.⁸ Con la documentación de estas dos últimas pinturas, desaparecidas en la actualidad, se zanján las complejas interpretaciones iconográficas asociadas al lienzo principal que ha traído de cabeza a no pocos historiadores desde Sanchis Sivera a Rivera Torres.⁹

Estos milagros fueron elegidos por los promotores de la causa de Juan de Ribera a la Santa Congregación de Ritos con el fin de obtener su aprobación

⁶ (ACV) Deliberaciones y acuerdos capitulares 1792, legajo 319. Carta de Pérez Bayer, del 24 de mayo de 1792.

⁷ (ACV) Fábrica y armario de la Catedral. N.º 1423 (recibos número 42 y 43). En este último hay una serie de pagos relativos a los festejos por la beatificación, pero sin especificar trabajos, y en el que se anota un pago a Vicente López de 21 libras y 5 sueldos.

⁸ (ACV), Fábrica y armario de la Catedral. N.º 1423 (recibo número 46). El pago se efectúa el 5 de septiembre de 1797. "Lo pintado por Dn Vicente Lopez en el lienzo sobre el Arco de la Portada que es la Expulsión de los Moriscos importa, ochenta libras. Más los dos Milagros de los lados que son la Curación del Acólito en el Colegio y la preservación de la Niña, veinte libras. Cuyas 100 libras he recibido D. Mariano Ortells, presbítero y de Orden de los Ilustres Señores Comisarios D. José Roa y D. Francisco Tabares, canónigos del Illmo. Cabildo Eclesiástico de esta Ciudad. Valencia, septiembre 5, 1797. Vicente López".

⁹ SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 240, 512 y 535. RIVERA TORRES, Raquel, 2015, p. 255-256.

como paso previo de la beatificación y son descritos por los biógrafos del arzobispo. El primero, el del milagro del acólito, describiría la instantánea recuperación, gracias a la intercesión de Juan de Ribera, de Jerónimo Herrero aquejado de una grave apoplejía que le había dejado paralizada la parte inferior del cuerpo, mientras que, en el segundo, la protagonista es una niña de tres años llamada Ana María Llidó, arrollada por un carruaje y sanada milagrosamente después de las fervorosas súplicas que su madre Gracia Ribes dirigió a Juan de Ribera.¹⁰

En el lienzo principal, se distingue al Patriarca Ribera, revestido de pontifical que porta en sus manos el ostensorio con el Santísimo Sacramento con el que logra atemorizar a los moriscos que huyen despavoridos hacia sus embarcaciones. Detrás de la figura de Juan de Ribera puede verse a un joven que sostiene su capa pluvial y otro personaje blandiendo una gran bandera agitada por el viento. La elección de este tema, que casualmente es el que se ha preservado, es significativa. López relega a los laterales los milagros presentados al proceso de beatificación como veraces, mientras que como lienzo principal elige un tema con un amplio contenido político y social como es la expulsión de los moriscos, que a iniciativa del duque de Lerma tuvo que afrontar Juan de Ribera como virrey de Valencia y que tantos enfrentamientos le provocó con la nobleza valenciana en sus últimos años de vida. No obstante, con el tiempo y ya a finales del siglo XVIII, fue tratado como una defensa de la verdadera religión a la que se unía una razón de Estado (revueltas sociales y piratería berberisca). En este sentido, el hecho de que las pinturas fueran colgadas en la puerta de los Apóstoles de la Catedral, en la plaza principal de la ciudad, rodeadas de los poderes políticos (Ayuntamiento y Generalitat) es una clara declaración de intenciones de una obra, que une historia con religión para configurar el primer atisbo de una identidad nacional, tal y como ya se había iniciado a mediados del siglo XVIII donde personajes y asuntos históricos formaban parte del discurso artístico-político español.¹¹

Esta obra, pese al carácter efímero y decorativo, define perfectamente el estilo de López en estos años valencianos: una composición correcta y ele-

gante con figuras rotundas, cargadas de personalidad y movimiento que no se habían visto en Valencia en las últimas décadas, y que afianza sus buenas referencias que se le suponía a su vuelta de Madrid de artista excelente e innovador.

En el caso de los retratos de la jerarquía eclesiástica, los encargos se sucederán a raíz de los trabajos que realizó López en la catedral de Valencia, bien para la galería de retratos de arzobispos de la Seo, iniciada por Joanes, bien para el Salón de Sínodos del palacio arzobispal. En cualquier caso, la estrecha y fiel relación con la catedral le permitió retratar a los arzobispos hasta las primeras décadas del siglo XIX, si bien muchos de estos retratos se han perdido y solo se conocen por las réplicas autógrafas del artista como el de Joaquín López y Sicilia (1832) y el de Pablo García y Abella (1848) custodiados en colecciones particulares. Pero también hay que decir que la extraordinaria calidad técnica y el realismo adulator de López permitió fidelizar a esta clientela que le siguió encargando retratos a lo largo del tiempo configurando una iconografía histórica de la biografía del retratado. Probablemente, el primer retrato sea el que realizó al arzobispo de Valencia, Antonio Despuig y Dameto (1795), para la galería icónica de prelados, si bien ese mismo año lo retrató como obispo de Orihuela, ante un velador cubierto con un repostero con escribanía, donde se aprecia el dominio de los diferentes modelos compositivos de gran éxito.¹² López retrató hasta en tres ocasiones a Francisco Antonio Cebrián y Valda, canónigo que tuvo un papel relevante en la renovación de la catedral y al que sin duda conoció en los diferentes encargos catedralicios, como el retrato de la catedral mencionado por Sanchis Sivera y desaparecido,¹³ el de 1804 siendo obispo de Orihuela y el de 1817 tras su nombramiento como cardenal y que legó, a la sala capitular de la catedral de su antigua diócesis.¹⁴ Sin embargo, la relación clientelar fue más estrecha como lo confirma el hecho de que Cebrián y Valda, ya como obispo de Orihuela, también llamara a López para que efectuara el dibujo para la estampa, abierta por Vicente Capilla, de la obra *El Ángel titular de la villa de Ayora*, lienzo pintado en 1797 por López. Algo similar sucedió con el arzobispo de Valencia, Juan Francisco Ximénez del Río (1799), al que retrató en dos ocasiones, uno

¹⁰ RIVERA TORRES, Raquel, 2015, p. 256-257.

¹¹ REYERO, Carlos, 2009, p. 1198.

¹² DÍEZ, José Luis, 1999, tomo I, p. 135-136, P-552 y P-554.

¹³ SANCHIS SIVERA, José, 1919, p. 513.

¹⁴ DÍEZ, José Luis, 1999, tomo I, p. 132, P-534 y P-538.

para la galería de la catedral, hoy en día desaparecido y otro para el Hospital General, en 1800.¹⁵

Por tanto, los trabajos en la catedral supusieron una gran oportunidad muy bien rentabilizada, donde López dio a conocer su novedosa forma de pintar, sus grandes composiciones donde se apreciaban la influencia de los grandes maestros del siglo XVIII como Mengs, Bayeu y Maella y donde mimó una red clientelar en uno de los centros religiosos y artísticos más relevantes de finales de siglo.

Junto a los encargos realizados para la catedral de Valencia, Vicente López también pintó para las iglesias valencianas, y aunque no fueron grandes proyectos, sí que supusieron un reto artístico que ejemplifica el sesgo con la pintura dieciochesca de Vergara, Camarón y Planes. Si la pintura de esta triada de artistas resultaba elegante pero amanerada, participaba de las directrices académicas, pero con elementos tardobarrocos, las composiciones eran sencillas pero abarrotadas de personajes, las figuras se revestían con telas de plegados volumétricos y ampulosos, pero sin apenas profundidad. López optó, tras lo aprendido en la Corte, por composiciones más clásicas, por una reducción del número de personajes, con figuras rotundas y de proporciones más naturales, y con un dominio del colorido de manera vibrante y delicada.

Aun así, sus primeras pinturas se caracterizaron por la influencia de la tradición pictórica valenciana, sin duda por la demanda de una clientela eclesíastica conservadora que seguía encomendando iconos de la devoción religiosa valenciana y que consideró que López era el artista idóneo para ejecutar determinadas pinturas, algunas de ellas inspiradas en modelos joanescos como el Salvador Eucarístico y el Buen Pastor, pero con una sensibilidad renovadora más acorde con los tiempos. La tradición valenciana del barroco, basada en Ribalta y en los ecos de Ribera, también pesó en su producción, con un claroscuro sutil y elegante, y sin el cariz naturalista, tal y como se puede observar en el lienzo de *San Sebastián*, (1798-800, Museo J. Paul Getty, Los Ángeles), donde el estudio anatómico del santo y las figuras femeninas de santa Irene y santa Lucina completamente iluminadas, contrastan con el fondo neutro, y cuyo color y volumen parece cobrar intensidad por la acción de la luz.¹⁶ Dentro de esta estética se ha de



Fig. 3. Vicente López Portaña, *La oración en el huerto*, 1804-1806. Colección municipal. Xàtiva (Valencia).

incluir la *Oración en el Huerto* (1804-06, colección municipal Xàtiva) (Fig. 3), cuya composición y efecto de luminosidad nocturna evocan el lienzo del mismo tema pintado por Mengs para Carlos III, conservado en Patrimonio Nacional, y que sin duda López tuvo en cuenta a la hora de elaborar su interpretación de este pasaje evangélico.¹⁷

Paulatinamente, López va conformando un lenguaje propio que irá atrayendo a la clientela local y le permitirá deshacerse de los ecos tradicionales del barroco valenciano, con composiciones de mayor empeño, buscando una escenografía arquitectónica que enmarque la escena y alejándose del tenebrismo, como sucede con *Santa Matilde socorriendo a los necesitados* (1798-1800, colección particular, Bilbao)¹⁸ y con el lienzo del *Nacimiento de San Vicente Ferrer* (1808, capilla natalicia del santo en Valencia), si bien con diferentes resultados. En este lienzo realiza una composición apretada, con una escena al fondo para crear una secuencia narrativa, con una arquitectura gótica que enmarca históricamente el suceso y que, posteriormente usará en otras obras como el retrato del general Narváez, ya dentro de un lenguaje romántico. Desde el punto

¹⁵ DíEZ, José Luis, 1999, tomo I, p. 190, P-770.

¹⁶ DíEZ, José Luis, 1999, tomo I, p. 63, P-276.

¹⁷ DíEZ, José Luis, 1999, tomo I, p. 36, P-122. SANCHO, José Luis, 2017, p. 129-131.

¹⁸ DíEZ, José Luis, 1999, tomo I, p. 60, P-260.

de vista devocional, el *san José con el Niño Jesús* (1803, Catedral de Segorbe) y la *Santa Escolástica con el Niño Jesús* (1811-13, parroquia de san Martín), alcanzarán un enorme éxito en los círculos devotos valencianos como recoge Díez.¹⁹ También fue decisiva para conseguir el reconocimiento de las élites culturales locales, la *Santa Cena* del convento de Santa Clara de Xàtiva, de composición monumental y con citas a la tradición pictórica valenciana como la belleza juanesca de Cristo y los marcados contrastes lumínicos. No obstante, fueron los dos grandes lienzos de devoción mariana: la *Virgen de la Merced* (1798, Museo de Bellas Artes de Valencia) y la *Virgen de la Misericordia* (1809, colección Diputación de Valencia) los que se convirtieron en referentes estéticos novedosos por el equilibrio compositivo, las figuras monumentales, por los rasgos de los rostros individualizados, las turgencias de las telas y un colorido vibrante e intenso.

La pintura mural de Vicente López, en Valencia

Será a finales del siglo XVII, cuando el artista Antonio Acisclo Palomino (1655-1726) inicie una serie de proyectos de pintura mural que permita a la capital valenciana adentrarse, ya tardíamente, en el Barroco pleno, con las pinturas de la parroquial de San Pedro en la catedral de Valencia, las de la iglesia de los Santos Juanes (1697) y las de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados, en los que se desarrollan programas pictóricos con una alta carga de iconografía alegórica y decorativa, con trampantojos y cielos abiertos de gran vistosidad y calidad. Esta punta de lanza será sabiamente desarrollada por Dionisio Vidal (1670-1719) en la iglesia de San Nicolás de Valencia y la capilla de Nuestra Señora de la Cinta de la catedral de Tortosa. Sin embargo, no será hasta la segunda mitad del siglo XVIII con las figuras de José Vergara y José Camarón, cuando la pintura mural se convierta en un referente obligado para todo aquel templo valenciano que requiera una renovación o que se construya nuevamente. Son pinturas murales en bóvedas abiertas al cielo, de esponjosas nubes, repletas de santos, ángeles y alegorías, completadas con grisallas y trampantojos, con un gran sentido decorativo, con un denso programa iconográfico, pero también con una ordenación académica dentro del clasicismo dieciochesco. Es el caso de los presbi-

terios de la iglesia de las Escuelas Pías (1773) y de la iglesia de Nuestra Señora del Temple (1770) y los excepcionales conjuntos de la capilla de Santa Rosa de Lima (1760) y de San Vicente Ferrer del convento de Santo Domingo (ca. 1781), por citar solo algunas.

Sin embargo, el recorrido artístico de Vicente López fue lento, en unos años de juventud con algunas inseguridades, donde el pintor alterna sabiamente la inmediata tradición de la pintura mural valenciana con la más novedosa de la Corte, y todo ello alcanza a plasmarlo magníficamente en algunos proyectos de envergadura como la Glorificación del Beato Nicolás Factor, la capilla de la comunión de la Iglesia del Salvador, el presbiterio de la parroquial de San Esteban y especialmente en la Casa Vestuario, que en ocasiones han sido tildados peyorativa y equivocadamente de barrocos y poco novedosos para el fin de siglo XVIII.

Los cielos abiertos, los violentos escorzos de los ángeles que sobrevuelan el celaje, los ropajes que flotan elegantemente, las nubes algodonosas donde se ubican santos y alegorías son el lenguaje alegórico por antonomasia de la pintura mural desde el siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XIX, sin embargo, la diferencia es sutil, así lo sugiere Checa,²⁰ y resulta engañosa para algunos historiadores que de manera contundente reducen cronológicamente el siglo XVIII con los conceptos tardobarroco y romanticismo. Bayeu, Tiepolo, Maella y Mengs son considerados como verdaderos artífices teóricos y prácticos de la cultura pictórica del siglo XVIII, y Vicente López es el discípulo directo de aquellos, que se formó en un ambiente académico, ilustrado y finisecular que le permitió traspasar el siglo y afianzarse como el principal pintor en las primeras décadas del siglo XIX, con un lenguaje singular e identificable, y con unos modelos que influyeron en la pintura española hasta bien entrada la segunda mitad del siglo.²¹ Observando pormenorizadamente las pinturas murales valencianas, se aprecia ese lenguaje barroco tan recurrente al describir la pintura de López, donde las coincidencias iconográficas y compositivas con Giordano, Giaquinto, Palomino, Vergara, Bayeu, Maella y Mengs ocultan la asimilación que hizo Vicente López de las directrices del *Ensayo sobre la alegoría* de JJ.Wincelmann: Sencillez, claridad y amabilidad.²²

¹⁹ DÍEZ, José Luis, 1999, tomo I, p. 56, P-238 y p. 51, P-210, respectivamente.

²⁰ CHECA, Fernando, 1992, p. 165 y 169.

²¹ ALBA PAGÁN, Ester, 2004, p. 553-566.

²² CHECA, Fernando, 1992, p. 162.

Las iconografías de las pinturas religiosas de López son rápidamente identificables: las heroínas bíblicas de las pechinas, la Asunción y Coronación de la Virgen, las escenas veterotestamentarias de los templos del Grao y de Silla, solo en algunas de ellas son acompañadas por alegorías que completen o refuercen el significado (sencillez), como lo hacían los maestros anteriores (Palomino, Giordano y Vergara). López, además, de manera sutil reduce la cantidad de personajes de sus composiciones murales (claridad). Los personajes se ciñen al perímetro de las bóvedas (tomado de Tiepolo y Bayeu), el centro compositivo se reserva para el tema principal, pero se limitan amplios espacios de celaje alternado con reducidos grupos de ángeles escorzados, creando una ordenación y una jerarquización (también de los espacios) que será la base del nuevo matiz del lenguaje plástico y alegórico iniciado por López.

Quizás dos ejemplos basten para explicar esta propuesta: La decoración al fresco de la capilla de la Comunión de la iglesia del Salvador (hacia 1797) y la de la Casa Vestuario (1800). En el caso de la capilla de la Comunión, López se encontró con un espacio reducido, ni abovedado ni cupulado, que le supuso un reto compositivo (Fig. 4). Además, conceptualmente resulta muy novedosa, puesto que López huye de la temática habitual de la exaltación de la Eucaristía y de las prefiguraciones eucarísticas del Antiguo Testamento realizadas hasta ahora, y compone con un esquema más barroco (no hay que rehuir el adjetivo), una temática nueva que visualmente resulta fácilmente comprensible a los ojos del pueblo llano, donde el tema casi da nombre al título de la obra: *Los doctores de la Iglesia reciben la Sabiduría divina de manos de la Virgen como intercesora*, sin presencia de figuras alegóricas, ni esotéricos mensajes que requieren de un programa iconográfico previo para su entendimiento. A esto se añade una variedad y belleza de los personajes (amabilidad), una turgencia de los tejidos, un equilibrio rotundo entre el perfilado dibujo y un vibrante color que dista en mucho de lo visto hasta ahora y que supone el puntal de su éxito.

En cuanto a la Casa Vestuario, este es un edificio civil perteneciente al Ayuntamiento de Valencia en el que se vislumbra perfectamente la relación clientelar que también tuvo con el municipio. No hay que olvidar que los presidentes de la Real Academia de San Carlos eran también regidores,



Fig. 4. Vicente López Portaña. *Los doctores de la Iglesia reciben la Sabiduría divina de manos de la Virgen como intercesora*, h.1797. Iglesia de El Salvador, capilla de la Comunión. Valencia.

lo cual permitió a López contactar con otras personalidades de dicha institución. Probablemente, fue así como Vicente López tuvo acceso a Antonio Pascual García de la Almunia (¿-1811) hombre culto, con una gran biblioteca y regidor en la clase de nobles del Ayuntamiento de Valencia y al que seguramente retrató.²³ Esta vinculación le permitió recibir encargos municipales de gran calibre, como la pintura al fresco de la Casa Vestuario (1800) que nos ocupa, el retrato de cuerpo entero del rey Fernando VII (1808) y el gran lienzo del *Nacimiento de san Vicente Ferrer* para su casa natalicia en la calle del Mar (1808). Según Adela Espinós, fue García de la Almunia el que encargó la pintura mural de la Casa Vestuario, e incluso apunta que fue el ideólogo del programa iconográfico, por otra parte, no localizado, si bien fue Catalá Gorgues el que aportó toda la documentación municipal de la empresa.²⁴ López cubrió la bóveda del edificio con un celaje iluminado por los rayos de una luz sobrenatural que alumbra detrás del estandarte con el escudo de la ciudad, una composición sencilla pero muy sugerente, puesto que parece recurrir a la tradición medieval de señalar con el escudo aquellos

²³ PASTOR FUSTER, Justo, 1830, p. 343-44.

²⁴ ESPINÓS DÍAZ, Adela, 2013, p. 90. CATALÁ GORGUES, M.A., 1997, p. 60-71.

edificios municipales principales (La Lonja y el Almudín) sin aludir al uso de ese espacio, y por tanto convirtiéndolo en un lugar atemporal y moderno (de nuevo, la sencillez). Es cierto, que el artista utiliza un lenguaje alegórico, en el que unos ángeles portan los diferentes objetos que conforman el escudo (las dos letras L que aluden a la doble lealtad de la ciudad, la corona real y el murciélago). Sin embargo, tan solo aparecen cuatro figuras alegóricas de lectura rápida y evidente: la Fama difundiendo con el toque de su trompeta el triunfo de la ciudad, sosteniendo en su mano derecha la corona de laurel; la Abundancia que derrama sus dones sobre la Tierra, con un haz de espigas, varias coronas, y auxiliada por un geniecillo que sujeta una cornucopia rebosando flores; la Verdad que ilumina con un candil y que sujeta en su mano derecha la máscara del engaño; y la Fidelidad que porta un perro (claridad), todo ello en una composición amable, elegante y moderna.²⁵

Las otras pinturas murales valencianas, sean quizás, más tradicionales, las glorificaciones del beato Nicolás Factor, para la capilla del beato en la iglesia de Santa María de Jesús (hacia 1795-1796) y la de san Esteban, para la iglesia homónima (hacia 1802), donde alterna criterios clasicistas de la segunda mitad del siglo XVIII con conceptos novedosos como las aportaciones de Winckelmann para plasmar las alegorías.²⁶ En ambas pinturas murales, los grupos de santos y de ángeles se ciñen al perímetro de la bóveda como hacia Tiepolo; compositivamente se simplifican, al crear un triángulo invertido en el centro (beato-Jesucristo-Dios Padre), que en el caso de san Esteban se convierte en un eje transversal (Dios Padre-Jesucristo-Virgen y santo). Además, se crea una ordenación de los grupos y de los espacios que ayuda a una claridad compositiva, envolvente, ligera y etérea que permite una lectura sencilla.

Los retratos de Vicente López y la modernidad europea

El ámbito de la retratística valenciana del siglo XVIII resulta casi marginal. De entre los principales re-

tratistas de origen valenciano se pueden citar a José Vergara (1726-1799), en el ámbito local, y a Francisco Folch de Cardona (1744-1808) y a Agustín Esteve (1753-1820), con gran trascendencia en la Corte. El primero compone los retratos sobre un fondo neutro donde se representa al retratado menos envarado que en el siglo anterior, sin cartelas ni medallones anunciadores de la biografía del retratado, con colores brillantes en las vestimentas e incluso con acertadas representaciones de los tejidos y objetos que definen al retratado, en la línea del retrato dieciochesco. En cuanto a Folch de Cardona y a Esteve serán demandados por la aristocracia cortesana al conformar un retrato íntimo y moderno, con un lenguaje propio pero muy influido por Francisco de Goya, evidente en el caso de Esteve.²⁷ Sin embargo, este mismo artista en su etapa valenciana, continua con la tradición, al retratar a los personajes sobre fondo oscuro, con objetos que identifican su profesión o decorativos, quizás de manera menos encorsetada por la valía del pintor, como así sucede en los retratos del escultor José Esteve y del grabador Fernando Selma, ambos en el Museo de Bellas Artes de Valencia.²⁸

En esta dirección, uno de los primeros retratos que realizó López fue el del presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Joaquín Pareja Obregón (1793). Su interés es doble, por ser una de las primeras obras de su producción con un claro sentido de adulación respetuosa y por ser el primer retrato del que se tiene noticia de manera fehaciente. Además, con el retrato de Pareja Obregón, López optó al grado de académico de mérito en la clase de pintura, título que consiguió, integrándose de manera oficial en la corporación académica. López seguirá retratando a los presidentes de la academia valenciana como a Jorge Palacios de Urdániz (1799) y Cayetano de Urbina (1801), a la sazón también regidores del Ayuntamiento, dentro de su política de afianzamiento de contactos en las instituciones de la ciudad, que en el caso concreto de la academia le permitió alcanzar progresivamente diferentes cargos: teniente de pintura (1799) y director de pin-

²⁵ El Museo de Bellas Artes de Valencia adquirió el dibujo preparatorio en el año 2011. Aguada sobre sepia, 270 x 124 mm. N.º inv. 14/2011. ESPINÓS DÍAZ, Adela, 2013, p. 90. GIMILIO SANZ, David, 2020, p. 132-133, n.º 45.

²⁶ BELTRÁN, A., 1965, p. 69. El retraso cronológico del presbiterio de San Esteban a 1802 está documentado al constar el pago a Vicente López de 400 libras por este y otros trabajos. La remodelación del presbiterio fue realizada por el arquitecto Manuel Blasco y ejecutada con el dinero obtenido por la venta de las tablas renacentistas de Joan de Joanes que adquirió Carlos IV con la mediación del mismo López. Con esta nueva datación, nos enfrentamos a un artista que, pese a su evolución estética, también oscila entre ambas corrientes.

²⁷ MENA MARQUÉS, Manuela, 2000, p. 128.

²⁸ Sobre estas obras se puede consultar GIL SALINAS, Rafael, 1992, p. 58-61.

tura (1801), así como ser nombrado supervisor de las celebraciones por las visitas reales de Carlos IV, en 1802 y de Fernando VII, en 1814.

Los tres retratados aparecen vestidos a la moda de Carlos IV, pese a la amplitud cronológica. Responden a las mismas características, de fondo oscuro, común en la pintura española, pero también en la europea del momento. Vicente López evidencia la influencia de su maestro Mariano Salvador Maella en la Corte. Con una iluminación puntual, López otorga una corporeidad de la figura más rotunda, con unas facciones naturalistas que trascienden lo físico para profundizar en aspectos como la ancianidad, la jovialidad, la bondad, etc. que adulan al retratado y que nos lo aproxima a nuestros ojos contemporáneos. Todo potenciado por una virtuosa y precisa pincelada que reproduce tejidos y objetos con gran verosimilitud. Estos rasgos configuran un lenguaje de modernidad que, sin duda supuso un revulsivo en la sociedad valenciana del momento que acogió a López de manera rotunda y entusiasta como retratista.

Esta relación clientelar, fue desarrollada por López cuidadosamente en los diferentes ámbitos donde actuó, ya se ha visto con la jerarquía eclesiástica, pero igualmente sucederá con la nobleza de la Valencia de finales del siglo XVIII, todavía de gran relevancia en esta época, y estrechamente vinculada al poder político y militar. Así pues, Díez considera la posibilidad de que se iniciara una galería de capitanes generales, ante la similitud del formato y tipología de tres retratos: los de Ventura Caro, Rafael Vasco, conde de la Conquista y otro de un militar no identificado.²⁹ Esta galería no deja de ser una continuación de las series de hombres ilustres del siglo XVII, con una adaptación de ciertos elementos decorativos, quizás más clásicos y cuidados, en consonancia con el quehacer de artista y de la época. Sin embargo, López vuelve a sorprender en el ámbito valenciano con el *Retrato del general Ventura Caro* (1799, colección particular), al entroncar con la tradición dieciochesca de un gran lienzo, de aparato, que usará posteriormente en diferentes ocasiones y con éxito, como en el retrato del general Suchet (1808), en el del general Pascual Zayas y Chacón (1818, Museo Nacional de BB.AA. de La Habana) y el del XIII duque del Infantado (1827, Museo Nacional del Prado).

Este formato de retrato era relativamente novedoso y poco frecuentado. Pompeo Battoni (1708-1787) lo explotó sabiamente en Italia, a partir de los modelos de Francesco Trevisani, de pie ante un paisaje abierto, rodeado de elementos que identifican al retratado, que a su vez recuerda el retrato tradicional inglés. Este modelo también es usado por Agustín Esteve, en 1798, en el retrato de *Martín Antonio Álvarez de Sotomayor y Soto-Flores, conde de Colomera*, (actualmente en el Museo Nacional del Prado), con cierto envaramiento y rigidez en la apostura del retratado que inciden en la solemnidad del retrato oficial de la época pero que le resta frescura, y al que añade una serie de elementos que contribuyen a reforzar la posición social, política y militar del retratado.³⁰ López, recurre a esta tipología al que le aporta, no solo un virtuosismo técnico sin igual, sino también una sensibilidad emocional novedosa: la del elogio personal.

Por esta razón, Ventura Caro aparece retratado de cuerpo entero, con uniforme de gala, con diferentes condecoraciones nacionales, con un paisaje al fondo, y con elementos que ayudan a equilibrar la composición como el sombrero que apoya en el pedestal clásico donde se inscribe los principales datos biográficos del militar. Formalmente es idéntico al de Esteve, sin embargo, López supo aunar ese virtuosismo técnico en la indumentaria, cada vez más característico en él, con una vitalidad y personalidad en el rostro del general que solo conseguía de manera muy ocasional cuando existía una conexión especial entre artista y retratado, pero que cada vez le será más fácil de conseguir.³¹

En cuanto a la aristocracia valenciana de gran autoridad en la época medieval, ve reducirse su poder económico y también el político-militar a lo largo del siglo XVII que finalizó con el duro golpe que supuso el triunfo del bando borbónico sobre la nobleza, preferentemente filoaustracista.³² Además, la política matrimonial con casas nobiliarias, sobre todo castellanas y en menor medida, aragonesas redujo su permanencia progresivamente en la Valencia de finales del siglo XVIII y XIX, abandonando los palacios señoriales valencianos y estableciendo sus residencias en la Corte o en los palacios de mayor protagonismo nobiliario. Como característica común a estas familias nobles fue su afán

²⁹ Díez, José Luis, 1999, tomo I, P-514, P-519 y P-760.

³⁰ LUNA, Juan José, 2007, p. 174, n.º 58.

³¹ La relación con esta familia fue tan estrecha que también retrató a su esposa, María Caro y Ortiz de Rodrigo, a su sobrino Pedro Caro Sureda, marqués de la Romana y de nuevo al mismo Ventura Caro, de paisano, que, sin duda, le permitió afianzarse como retratista en Valencia. Díez, José Luis, 1999, tomo I, p. 127-128.

³² PEREZ APARICIO, Carmen, 2014, p. 461-542.

por el coleccionismo como símbolo de poder y de prestigio, pero también la de ordenar encargos a artistas contemporáneos y la de ser retratados por los mejores pintores de la época. Fue en la confluencia de estos intereses donde se explica el éxito de López en su etapa valenciana, como sucede con los retratos de los condes de Parcent, fechados entre 1795 y 1798, y donde se aprecia cierta pose desenfadada del retratado, que otorga cierta frescura a los retratos,³³ el de la duquesa de Nájera (1795), el de la duquesa de Almodóvar (1799), el del conde de Carlet (1800) y el del conde de Albalat (1810), entre otros. Pero veamos determinados casos.

A raíz del encargo de la capilla de san Antonio Abad de la catedral de Valencia, y dentro de esa política de fidelidad clientelar que organizó Vicente López, la duquesa de Almodóvar le encargó dos retratos, el suyo fechado en 1799 y el de su tío el conde de Carlet en 1800.³⁴ El retrato de Joaquín Antonio de Castellví e Idiaquez, conde de Carlet, resulta muy sencillo, como el de los condes de Parcent y de Albalat, viste con uniforme de gala y como único gesto vital y elegante, propio de la etapa valenciana, el de la mano derecha que introduce entre la botonadura de chaleco, como los retratos de Salvador Xammar (h.1798, Reial Acadèmia Catalana de Sant Jordi), Jorge Palacios de Urdániz (1799) y Rafael de Pedro, marqués de San José (1810-12, colección particular). Díez con muy buen ojo y sin conocer el documento que se aporta ahora, consideró que el retrato del conde era una efigie póstuma al fallecer ese año en Roma donde era embajador y "por la inexpressividad melancólica del rostro del anciano".³⁵

Quizás sea el retrato de Vicente Blasco (1803-04, Museo de Bellas Artes de Valencia), dada su extraordinaria calidad, en el que mejor se pueda observar la influencia del retrato de Maella y Mengs, en su discípulo Vicente López. De ambos asume de manera contundente la soberbia ejecución técnica en el momento de "construir" el rostro al que otorga a través de una sucesión de veladuras una volumetría escultórica, y una excelente técnica pictórica en el dominio del negro del hábito sobre un

fondo oscuro. Además, López añade una afectuosa relación que trasciende la obra, fruto del agradecimiento por el encargo del gran lienzo de *Carlos IV y su familia homenajeados por la Universidad de Valencia* (1802, Museo Nacional del Prado), conmemorativo a la visita real a la capital valenciana, del que se hablará inmediatamente.

No obstante, estos retratos modernos pero severos, con cierto análisis introspectivo y con un gran virtuosismo técnico contrastan con el *Retrato de la duquesa de Nájera, María del Pilar de la Cerda* (1795, Museo Nacional del Prado) (Fig. 5) y también el de la *duquesa de Almodóvar, Josefa Dominga Catalá de Valeriola* (1799, colección Manoogian, Detroit). Son dos retratos verdaderamente novedosos en el ámbito valenciano que hasta ahora apenas habían contado con representaciones femeninas dignas de interés (como sucede con los retratos de las reinas: Bárbara de Braganza y M.^a Luisa de Parma, extraídos de estampas), o si se exceptúa el magistral *Retrato de doña Joaquina Candado* (h. 1790, Museo de Bellas Artes de Valencia), de Francisco de Goya.

En los dos retratos, el artista incorpora las nuevas modas estilísticas aprendidas de los maestros cortesanos como Maella, Goya y Paret, sin embargo, con el fin de satisfacer el gusto particular de cada una de las retratadas, López las retrata de manera diametralmente opuestas fruto de ese singular eclecticismo estilístico tan peculiar en él y de un profundo análisis de ambas personalidades. Mientras que el retrato de la duquesa de Nájera resulta de un refinamiento sofisticado y exquisito, muy cercano al mundo Rococó de Paret, con su pose afectada, con la captación del brillo de la seda, con una técnica de pincelada amplia y precisa de recuerdo goyesco pero que oculta una personalidad débil como se desprende de esa mirada huidiza y tímida;³⁶ el retrato de la duquesa de Almodóvar es de una elegancia contenida, evidente en el rico vestido sobre un fondo neutro que le otorga un carisma íntimo y de recogimiento, pero al mismo tiempo desafiante con esa mirada directa y sincera.

³³ GARCÍA MARTÍNEZ, J.L., 2016, p. 51, nota 46. El autor, aunque recoge la atribución a Vicente López, considera ambos retratos de mano de Agustín Esteve.

³⁴ ADV. 1800 e.3.1 Administración. Caja 10 (n.º 182 del libro de cuentas – recibo n.º 178). "Por este que le servirá de abono en cuenta, entregará Dn Francisco Antonio de Mendiolagoitia novecientos reales de vellón a Dn Vicente López por el retrato que ha hecho de mi tío el Sr. Conde de Carlet, difunto. Valencia y Noviembre 10 de 1800. Fdo. La Duquesa de Almodóvar". También se encargó el marco (n.º 178 de libro de cuentas – recibo n.º 174). "He recibido de la Exma Duquesa de Almodóvar y por mano de Dn Francisco Antonio de Mendiolagoitia doscientos reales de vellón por el marco y su dorado que se puso a retrato del M.Y.S. Conde de Carlet que esté en gloria. Valencia y Noviembre 4 de 1800".

³⁵ DÍEZ, José Luis, 1999, tomo I, p. 131, P-532.

³⁶ DÍEZ, José Luis, 2006, p. 182.

Esta modernidad en los retratos de Vicente López se interrumpe puntualmente con el lienzo *Carlos IV y su familia homenajeados por la Universidad de Valencia*, conmemorativo de la visita real a la capital valenciana, en 1802. Quizás, sea esta oscilación artística la que sorprende y desconcierta al historiador contemporáneo. López reúne en él, el carácter alegórico que recuerda el lenguaje del arte efímero, la asimilación de los cuadros de aparato vistos en la Corte durante su estancia como pensionado y el uso de los grabados para "retratar" los rostros de la familia real. Estas características confluyen en un lienzo tildado de duro y seco, de barroco, pero con un claro sentido adulatorio que le vinculará definitivamente a la Casa Real.³⁷

El éxito de este retrato familiar y la consolidación de su carrera artística en el medio valenciano facilitó la elección incuestionable de Vicente López para la ejecución del *Retrato de Fernando VII* encargado por el Ayuntamiento de Valencia, en 1808, al ser considerado como el mejor retratista de la ciudad (Fig. 6). En este retrato López recoge los conceptos de *potestas* y de *auctoritas* de las pinturas de aparato y de representación de la monarquía, con un lenguaje conciso y claro (recordemos a Winckelmann), sin recursos alegóricos barrocos y con un lenguaje moderno y europeo, donde se aprecia de manera iconográfica y categórica la restauración del poder tradicional frente al caos revolucionario y al conflicto napoleónico. Fernando VII aparece retratado de cuerpo entero, con el manto capitular de la orden de la Concepción, con elementos del poder real como el trono, el cetro, la corona, y con el escudo municipal, mecenas del lienzo, como único elemento distorsionador del conjunto, aunque entendible. El rey, Fernando VII, rezuma poder y autoridad. Vicente López, ingenio y maestría. Adulador y adulado enfrentados, en una relación futura inquebrantable.

No obstante, esta composición es similar a la realizadas en diferentes cortes europeas tras la restauración de las casas reales: el *retrato de Luis XVIII de Francia* (con el mismo apodo que nuestro Fernando VII, el Deseado) pintado en 1822, por Robert Lefèvre (1755-1830), el *retrato de Guillermo I como rey de los Países Bajos* (1819), obra de Joseph Paelinck (1781-1839) y el *retrato de Jorge IV de Inglaterra* (1816) de Sir Thomas Lawrence (1769-1830). Las se-



Fig. 5. Vicente López Portaño. *Retrato de María del Pilar de la Cerda, duquesa de Nájera*, 1795. Museo Nacional del Prado (Madrid). ©Museo Nacional del Prado.

mejanzas entre Fernando VII y Luis XVIII son más evidentes, quizás sea más subyugante la majestuosidad de la *grandeur française*; mientras que, en el retrato de Guillermo I, se intuye un carácter burgués, al ir ataviado con una vestimenta más moderna, pese a la amplia capa de armiño y terciopelo rojo. El retrato de Jorge IV de Inglaterra participa de características formales similares, de poder, autoridad y continuidad del orden, puesto que Inglaterra fue el único país no invadido por las tropas de Napoleón y por tanto el garante de la estabilidad europea.³⁸

Con este espaldarazo, López se convirtió en el artista mejor retribuido, así los ingresos extras declarados por López, en 1810, como pintor en la academia valenciana asciende a 12.000 libras, salario que nos remite a su relevancia como retratista en la sociedad valenciana.³⁹ Una valía que tampoco se resintió con la ocupación del territorio por las tropas napoleónicas, al retratar también a los altos cargos militares como el barón de Fabvier (1812,

³⁷ DÍEZ, José Luis, 1999, tomo I, p. 72-73, P-306.

³⁸ En verdad, el cuadro representa al Príncipe Regente, futuro rey Jorge IV de Inglaterra, y fue probablemente regalado por este mismo a Pío VII tras subir al trono de Inglaterra en 1820, bajo un periodo de colaboración entre el Reino Unido y la Santa Sede tras la caída de Napoleón.

³⁹ CATALÁ GORGUES, M.A., 1972, p. 66.



Fig. 6. Vicente López Portaña. *Retrato del rey Fernando VII*, 1808. Colección municipal. Valencia (a.s.i.). Robert Lefèvre. *Retrato del rey Luis XVIII de Francia*, 1822. Palacio Real de Versalles (a.s.d.). Joseph Paelinck. *Retrato del rey Guillermo I de los Países Bajos*, 1819. Rijksmuseum. Amsterdam (a.i.i.). Sir Thomas Lawrence. *Retrato del rey Jorge IV de Inglaterra*, 1816. Museos Vaticanos (a.i.d.).

Meadows Museum, Dallas) y especialmente al mariscal Louis Gabriel Suchet, duque de la Albufera (1813, colección particular, Eure), al que retrata de cuerpo entero, pero también junto a su familia un año antes, y donde se evidencia un supuesto conocimiento directo de los retratos franceses neoclásicos con la rigidez de los modelos, la frialdad de los gestos y el dominio preeminente del dibujo. Este gusto francés novedoso también fue reclamado por la nobleza local. Así con estas pautas retrata al teniente general Tomás de Veri (1808-09, colección particular) y al V marqués de San José (1810-12, colección particular), siendo considerados en palabras de Díez como los más atractivos e interesantes retratos militares de la época valenciana de López.⁴⁰

Para finalizar esta etapa valenciana de retratos, mencionar un retrato de Fernando VII a caballo, que López realizó como pintor de Cámara en 1814 (quizás su primera obra como tal), y del que tan solo resta la estampa abierta por el grabador Tomás López Enguíanos (1775-1814). En ella se recurre a la tradición de los retratos ecuestres de la monarquía española de los Austrias, pero también al que realizó Francisco de Goya, en 1808, para el salón de juntas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. No obstante, el artista valenciano prefirió el modelo del barroco que transmitía de manera nítida el poder y la autoridad real, que, por otra parte, Fernando VII ansiaba tras la Guerra de la Independencia.⁴¹

Coda

En definitiva, Vicente López Portaña responde plenamente a un hombre de su tiempo, formado en el ámbito ilustrado, académico y clasicista del último tercio del siglo XVIII, que ocupa el cargo de pintor del rey en la corte española, para asumir una personalidad artística arrolladora que lo configura como un artista de trascendencia europea. Los argumentos son ricos y variados. De una parte, una insuperable habilidad artística para describir las texturas de la vestimenta que junto a la ambientación adecuada le permitió convertirse en el perfecto adulador reclamado por toda la sociedad española. Por otra, es capaz de asumir las diferentes aportaciones artísticas, que la cultura hispana y europea efectúa en los diferentes ámbitos pictóricos. En el caso de los retratos, López oscila,

según el momento y la cercanía al personaje retratado. López toma de la retratística de Mengs y de Maella la ambientación y grandilocuencia del retrato de aparato y el virtuoso detallismo de la vestimenta en lo que se define como retrato internacional europeo, pero también es heredero del retrato de corte italiano a lo Battoni. La moda neoclásica en el periodo de la invasión francesa, y la creación de un modelo de retrato de restauración post-napoleónica que de manera firme se afianzará en Europa.

La suma de todos los precedentes, junto a un profundo análisis de la personalidad, conduce a López a la configuración de un retrato burgués del que será el máximo exponente durante las primeras décadas del siglo XIX.⁴² Por otra parte, en el ámbito de la pintura mural, asumirá a la perfección la lección teórica de Winckelmann en los edificios valencianos con una luminosidad y técnica pictórica renovadora, y como propuso Fernando Checa concluirá de manera sólida y más que satisfactoria, la decoración al fresco de algunos de los salones del Palacio Real de Madrid.

En definitiva, con estas claves, Vicente López adquirió un gran protagonismo en el panorama artístico oficial. Su estilo tan personal le permitió influir en generaciones de pintores en España, con sus hijos, Bernardo y Luis López Piquer, su cuñado, Miguel Parra, y otros artistas de su órbita como Antonio Gómez Cros, Vicente Castelló, Francisco Llácer, Vicente Rodes, Miguel Pou... hasta bien entrado el siglo XIX, y ya en una cruda competencia con la llegada de los Madrazo.

Bibliografía

- ALBA PAGÁN, Ester. "Modelos y pervivencias en la pintura valenciana de la primera mitad del siglo XIX". En: *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, XV Congreso Nacional de Historia del Arte. (Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004). Palma, Universitat de les Illes Balears, 2008, volúmen I, p. 553-66.
- BALLESTER BUIGUES, Irene. *La duquesa d'Almodòvar. Vida d'una artistòcrata valenciana a la fi del segle XVIII*, Xalò, Ajuntament, 2007.
- BENITO GOERLICH, Daniel; MORA CASTRO, A. "La iconografía de la catedral de Valencia: un programa ilustrado". En: CALLADO, E. (ed.), *La catedral ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2014, p. 323-371.

⁴⁰ Díez, José Luis, 1999, tomo I, p. 188 y 169, P-762 y P-679

⁴¹ Díez, José Luis, 1999, tomo I, p. 431-439. Aunque existen varios ejemplares de esta estampa, el museo valenciano guarda no solo una de ellas (buril, 577 x 430 mm. N.º inv. 11/2011) si no también la plancha (cobre, 585 x 434 mm. N.º inv. 13/2011). GIMILIO SANZ, David, 2020, p. 134-135, n.º 46 y 47.

⁴² LUNA, Juan José, 2007, p. 133.

- BELTRÁN, A. *Guías Artísticas de España*. Valencia. Barcelona: Editorial Aries, 1965.
- CATALÁ GORGUES, M.A. "Vicente López y la Real Academia de San Carlos", *Archivo de Arte Valenciano*, 1972, XLIII, p. 60-71.
- CATALÁ GORGUES, M.A. *La casa Vestuario de Valencia*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1997.
- CHECA, Fernando. "Los frescos del Palacio Real nuevo de Madrid y el fin del lenguaje alegórico". *Archivo Español de Arte*, 1992, nº 258, p. 157-167.
- DÍEZ GARCÍA, José Luis. *Vicente López (1772-1850)* (2 volúmenes), Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999.
- DÍEZ GARCÍA, José Luis. "Vicente López Portaña. María Pilar de la Cerda y Marín de Resende, duquesa de Nájera". En: PORTUS, J. (coord.) *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006-07, p. 182-183.
- ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Vicente López en el Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2013.
- GARCÍA MARTÍNEZ, J.L. "La configuración de una colección nobiliaria. El ejemplo de la Casa de Parcent (1656-1927)". *Ars Bilduma*, 2016, nº 6, p. 43-60.
- GIL SALINAS, Rafael. *El mundo de Goya y López en el Museo San Pío V*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1992.
- GIMILIO SANZ, David. *Más Museo. Últimas adquisiciones del Museo de Bellas Artes de Valencia (2010-2020)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2020.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. "En el centenario de don Vicente López. Pinturas del artista en el Palacio Real de Madrid", *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1951, nº 1, p. 19-56.
- LUNA, Juan José. "La internacionalización del retrato en el siglo XVIII". En RUÍZ, Leticia (ed.). *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007, p. 133-184.
- MENA MARQUÉS, Manuela. *Goya y la pintura española del siglo XVIII. Guía*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2000.
- MENA MARQUÉS, Manuela. "Goya y Maella en Valencia. Religiosidad ilustrada y tradición. En: BENITO, Fernando; NAVARRETE, Benito (eds.). *Goya y Maella en Valencia. Del boceto al cuadro de altar*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2002, p. 59-106.
- PASTOR FUSTER, Justo. *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días: con adiciones y enmiendas*, 2 volúmenes. 1er vol., Valencia: Imprenta José Ximeno, 1827-1830 – 2º vol, Valencia: Imprenta de Ildefonso Mompíe, 1830.
- PÉREZ APARICIO, Carmen. "De la Casa de Austria a la Casa de Borbón. La nobleza valenciana ante el cambio dinástico". En: FELIPO ORTS, A.; PÉREZ APARICIO, C. (eds). *La nobleza valenciana en la Edad Moderna. Patrimonio, poder y cultura*, Valencia: Universitat de València, 2014, p. 461-542.
- PORTÚS, Javier. "El amparo institucional. El Siglo de las Luces". En *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016, p. 207-251.
- REYERO, Carlos. "El reconocimiento de la nación en la historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España". *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 2009, CLXXXV, nº. 740, p. 1197-1210.
- RIVERA TORRES, Raquel. "Imagen del prelado don Juan de Ribera. Estudio iconográfico". En <https://roderic.uv.es/handle/10550/45761> (consulta: 12 de mayo de 2020).
- SANCHIS SIVERA, José. *La catedral de Valencia*. Valencia: Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909.
- SANCHO, José Luis. "Real Dormitorio". En: BENITO, P.; JORDÁN DE URRIÉS, J.; SANCHO, J.L. (eds.): *Carlos III. Majestad y ornato*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2017.
- VILAPLANA, David. "Vicente López Portaña. Adoración de los pastores". En: BENITO DOMÉNECH, F. (ed.). *La Luz de las Imágenes*, Valencia: Generalitat Valenciana, tomo II, 1999, p. 168-169.
- VILAPLANA, David. "Las capillas colaterales de la catedral de Valencia. Restitución y lectura de sus programas iconográficos". *Ars Longa*, 1995, nº 6, p. 115-134.