

Los inicios de la galería de retratos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (1753-1840)

M^a Victoria Alonso Cabezas

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Valladolid

RESUMEN

Las galerías de retratos constituyen iniciativas corporativas para reflejar la historia de una institución a través de sus personajes más relevantes, por lo que son una fuente fundamental para entender, desde una perspectiva sociológica, la relación entre los individuos y el grupo a través de la imagen proyectada. El estudio de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, su historia, identidad institucional y evolución es analizado a través de la formación y devenir de su galería de retratos entre 1753 y 1840. Se presta especial atención al papel que los artistas cobran dentro de estos proyectos y a las distintas lecturas que tiene la presentación de retratos como obras de recepción y la presencia de retratos de artista en la propia galería.

Palabras clave: galería de retratos / identidad corporativa / Academia de Bellas Artes / Valencia.

ABSTRACT

*Portrait galleries are the result of corporative projects, whose main aim is to give a visual image of the institution's history through its most relevant members and which constitute an essential source to understand, from a sociological bias, the relation among individuals and the group. The study of the San Carlos Royal Academy of Fine Arts, its history, corporative identity and evolution is precisely discussed in this paper with an analysis of the creation and development of its portrait gallery between 1753 and 1840. Special attention is paid to the role of the academician artists inside this projects and the different connotations underlying in portraits as *morceaux de reception* and in artists' portraits inside the own gallery.*

Keywords: *portrait gallery / corporative identity / Academy of Fine Arts / Valencia.*

Desde sus orígenes, la Academia de San Carlos tuvo especial interés por mantener viva la imagen de sus miembros ilustres a través del retrato. La configuración de una galería de retratos, única en España por su coherencia formal y por su temprana fecha de iniciación, aporta datos interesantes sobre el concepto de identidad corporativa que buscaba ofrecer. Es por este motivo por lo que llama la atención que esta galería de retratos y su historia no haya sido analizada con el detenimiento que merece. Felipe M^a Garín¹ introdujo en su estudio monográfico sobre la de San Carlos interesantes datos documentales respecto a los orígenes y evolución de la Academia en la segunda mitad del siglo XVIII y hasta 1814, ofreciendo de manera puntual la información del ingreso de algún retrato, según constaba reflejado en las actas institucionales. También Salvador Aldana², al historiar la Academia desde 1814 hasta el siglo XX, transmite la progresiva incorporación de algunos de sus retratos, aunque no refleja particular interés por la galería como conjunto. Más significativa es esta ausencia en

dos artículos estrechamente vinculados con la historia de la galería académica: por una parte, el de Ferrán Salvador³ relativo, precisamente, a los retratos de presidentes de la corporación en la segunda mitad del siglo XIX, y por otra el de Sergio Pascual⁴ sobre los retratos realizados por Miguel Parra, en su mayor parte destinados a la galería de la Academia de San Carlos. Las aportaciones de estudios monográficos sobre la obra de los artistas académicos, como Francisco Vergara, Vicente López, José Zapata o el propio Miguel Parra también son valiosas, al proporcionar la documentación concreta relacionada con alguno de los retratos que compusieron el conjunto. Para la realización de este estudio se ha procedido al análisis de fuentes primarias, especialmente de las actas de la Academia y de los inventarios de sus bienes y pinturas.

I IMAGEN DEL PODER Y DE LA ACADEMIA

El primitivo núcleo de una galería de retratos con una intención de generar una imagen corporativa alusiva al espíritu académico se puede rastrear ya en la Academia de Santa Bárbara. Al trazar la breve historia de la institución se hace notar que, con motivo de su apertura en 1753, fueron colocados los retratos de los monarcas *Fernando VI* y *Doña Bárbara de Braganza*, bajo dosel, en el establecimiento de la Academia ubicado en las dependencias de la Universidad Literaria. Esta vinculación de la corporación con la monarquía, imprescindible en el contexto ilustrado y en una institución dependiente del poder político, llenó de respeto a la concurrencia valenciana contemporánea, ya que veía constituida así la identidad de la corporación bajo patronato regio⁵. Gimilio Sanz apunta ade-

- ¹ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F.M.. *La Academia Valenciana de Bellas Artes. El movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia*, Valencia, Editorial F. Domenech, 1945.
- ² ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Historia de una institución*, Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2001.
- ³ FERRÁN SALVADOR, V., “Iconografía presidencial valenciana”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 34 (1963), pp. 45-63.
- ⁴ PASCUAL GARNERIA, S., “Miguel Parra. Los retratos valencianos”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 76 (1995), pp. 77-85.
- ⁵ *Breve noticia de los principios y progresos de la Academia de pintura, escultura y arquitectura erigida en la ciudad de Valencia, baxo el título de Santa Bárbara; y de la proporción que tienen sus naturales para estas Bellas Artes*, Madrid: Oficina de Gabriel Ramirez, 1757, p. 14.

más que estos dos retratos, obra el primero de José Vergara y el segundo de Cristóbal Valero, presidieron la Sala de Juntas entre 1754 y 1758⁶. La singularidad de esta fecha no pasa desapercibida, ya que es precisamente en 1754 cuando la Academia de San Fernando realiza su primera iniciativa de crear una galería de retratos vinculados al poder mediante las efigies de la monarquía y de los protectores de la institución⁷, a cargo de los artistas Andrés de la Calleja, Felipe de Castro y Domingo Olivieri. No obstante, puede observarse que la iniciativa de la de San Carlos es anterior a la de San Fernando, ya que respecto a la primera se tiene constancia de los retratos reales en la exposición celebrada entre el 30 de mayo y el 5 de junio de 1754⁸, mientras que la propuesta en la de San Fernando se hace pública en Junta en junio de ese año, y efectiva en diciembre⁹.

Es preciso subrayar también que, desde sus orígenes, la vinculación entre la Academia y la Ciudad va a ser especialmente estrecha, como se desprende del hecho de que, viendo en los nobles valencianos importantes promotores de su empresa, optase por nombrar a los regidores municipales Comisarios de la institución¹⁰, y, posteriormente, consiliarios o presidentes. Este factor también será significativo a la hora de configurar la galería de retratos, ya que tras ubicarse los de los monarcas, se coloca en honor a los consiliarios el escudo de armas de la ciudad; el siguiente paso de honrar, precisamente, a estas personalidades por su carácter de benefactores a través de la incorporación de sus retratos no tendría, sin embargo, desarrollo hasta algunas décadas después.

El primitivo núcleo de la futura galería de retratos se constituyó en la Sala del Natural, tercera y más noble de las que disponía la Academia en la Universidad Literaria; en la pared del frente se ubicaron los retratos reales, y junto a ellos las imágenes de los patronos San Lucas y Santa Bárbara, con las armas de la ciudad frente a los retratos. Rasgo significativo del carácter académico y artístico de la corporación, la sala fue dignificada con la colocación de las obras de recepción presentadas por los académicos en 1754 de acuerdo a los temas propuestos, así como algunas estampas, tal y como se desprende de la *Breve noticia de los principios y progresos de la Academia* y de la descripción realizada en la *Representación hecha a la M.N.L.C. por los Directores y Conciliarios que dirigen la Academia de Pintura*¹¹. De esta manera, aunque los nuevos académicos no se viesen aún representados en la institución con la presencia de sus retratos, el diálogo establecido entre la función de la sala, que además de lugar de estudio hacía las veces de salón de sesiones, y las obras que legitimaban la pertenencia a la corporación otorga ya en esta etapa temprana una idea del concepto de identidad artística que se estaba gestando en la Academia.

2 INICIOS DE LA GALERÍA DE RETRATOS EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS

El establecimiento de la Academia bajo el título de San Carlos en 1768 pudo motivar un sentimiento más profundo de cohesión interna y de orgullo corporativo; junto con los retratos de la monarquía –a los que se añade el *Retrato de Carlos III* pintado por José Vergara¹²– se inicia también una valoración de la figura del presi-

6 GIMILIO SANZ, D. (2003). “José Vergara Jimeno y la retratística valenciana en el siglo XVIII”, *Ars Longa*, nº 12, p. 76.

7 Acta de Junta Ordinaria de 6 de junio de 1754, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fol. 21v.

8 GARÍN F.M., *La Academia Valenciana...*, ob. cit., p. 52.

9 Acta de la Sesión Pública de 22 de diciembre de 1754, ARABASF, fol. 34v.

10 *Breve noticia...*, ob. cit., p. 15.

11 Id., pp. 20-21; GARÍN, F.M., *La Academia Valenciana...*, ob. cit., p. 49.

12 GIMILIO SANZ, “José Vergara...”, ob. cit., p. 76.

dente, indisolublemente unida a la del corregidor de la ciudad¹³. De esta manera, en julio de 1770 constaba ya un interés desde la Academia por el uso del retrato vinculado al poder político municipal, puesto que se citó al pintor José Vergara en el edificio académico para realizar el retrato del presidente; Vergara se disculpó al tener que partir de la ciudad, al mismo tiempo que insistía en un asunto de particular interés como es el hecho de que la labor de retratar al presidente debía corresponder al Director General:

A mas que se me ase presente que esta empresa corresponde al Director General y creo sería acerle [sic] un notorio agravio el que le privasen de tener este honor que de justicia le toca; y así (usted) podrá acer [sic] presente a los Señores de la Junta estos mis reparos que me parese [sic] determinaran los Señores lo aga [sic] Dn Christobal como es justo¹⁴.

En efecto, el hecho de que Vergara remitiera la consulta a la propia Junta parece corroborar que se trataba de un encargo realizado por esta. Por el contrario, no consta que este retrato llegase a ser realizado por Cristóbal Valero, ni tampoco el de su sucesor en el cargo, el corregidor Juan de Cervera, o al menos que fuesen destinados al establecimiento de la Academia. Podría ser que en realidad se tratase del retrato de Andrés Gómez de la Vega, quien ese año abandonaba la presidencia de la Academia y el corregimiento municipal para ejercerlo en Madrid, y de quien, como veremos a continuación, sí que quedó una efigie en la Academia.

Uno de los primeros retratos que figuran colocados en la Sala de Juntas es el del académico de honor y de mérito, el marqués de la Romana, fallecido en 1775, a quien la corporación deseó homenajear con motivo de la generosa donación que este había realizado. La Academia colocó el retrato sobre el propio proyecto arquitectónico que el marqués había presentado para obtener el título de académico de mérito¹⁵, una forma de convertir una imagen para la memoria en una dignificación de la virtud intelectual y artística. Apenas un año después falleció don Andrés Gómez de la Vega, corregidor de Valencia y primer presidente de la Junta Preparatoria de la Academia desde 1765 hasta 1770; en agradecimiento a sus desvelos e intercesiones ante la de San Fernando para la constitución de la valenciana, la corporación colocó su retrato en un lugar destacado de la Sala de Juntas¹⁶.

De esta etapa tan solo podemos especular respecto a la posible presencia de otro retrato, como es el del escultor Domingo Olivieri, del que no se ofrece noticia ni en las descripciones de los primeros espacios de la Academia de San Carlos ni en los resúmenes publicados de sus actas. Sabemos por el inventario manuscrito de 1797 que en dicho año ya pertenecía a la colección académica, al tiempo que se menciona haber sido regalado por el que fuera secretario de la Corporación, Tomás Bayarri, en agradecimiento “a los buenos oficios que practicó para el establecimiento de esta Academia¹⁷”. Tàrraga Baldó fechó la obra entre 1758 y 1761, con anterioridad al viaje a Valencia del escultor de Fernando VI, pero no ofrece datos respecto a la fecha ni forma en que ingresó en la de San Carlos¹⁸; la alusión en el inventario a Tomás Ba-

¹³ GARÍN, F.M., *La Academia Valenciana...*, ob. cit., p. 72.

¹⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (67-B/114A), recogido en GIMILIO SANZ, “José Vergara...”, ob. cit., p. 77.

¹⁵ *Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó en las juntas públicas de 6 de noviembre de 1776 y 26 del mismo mes de 1780*, Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1781, p. 5

¹⁶ Id., p. 18.

¹⁷ *Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados, dibujos de todas clases, y diseños de arquitectura que posee esta Real Academia de San Carlos hecho en el año de 1797 por el secretario de la misma, y algunos de sus más zelosos directores*, ARABASC, 149, nº 53.

¹⁸ TÀRRAGA FALCÓ, M.L. (1992), *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, vol. 1, Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 108-114.

yarri nos lleva a suponer el regalo de la obra con anterioridad a 1789, fecha de la muerte de este.

3 CONFIGURACIÓN DE UNA GALERÍA DE RETRATOS A TRAVÉS DE OBRAS DE RECEPCIÓN

Las noticias posteriores sobre la galería de retratos son confusas. Si nos atenemos a la información ofrecida por los inventarios se obtiene la rápida conclusión de que fue precisamente en la última década del siglo XVIII cuando fraguó y se consolidó la idea de una galería vinculada a una práctica sin precedentes en la historia de la Academia de San Carlos, pero común en las academias extranjeras (notablemente en la de París¹⁹): la presentación de retratos de académicos como obras de recepción, vinculadas por lo general a la solicitud, por parte del autor, del título de académico de mérito. Así sucede con el primer retrato del que tenemos constancia en este momento ingresando en la institución, que no es otro que el del corregidor –y por ende presidente de la Academia– Joaquín Pareja y Obregón, presentado en 1793 por Vicente López y destinado a la Sala de Juntas²⁰. Dos observaciones saltan a la vista ante este hecho; la primera, el desinterés por efigiar a tres presidentes que ejercieron con anterioridad, los ya mencionados Diego Navarro y Juan de Cervera, y Juan Pablo Salvador de Asprer, presidente entre 1782 y 1785, de cuyos retratos no se tiene ninguna noticia. Y la segunda, que no deja de sorprender, es la vinculación entre Vicente López y la instauración de una práctica ajena a la corporación valenciana, pero que sin embargo sí que había tenido cierta aceptación en la de San Fernando. Este dato es especialmente interesante, ya que López acababa de regresar de su

etapa como pensionado en Madrid y pudo haber entrado en contacto con los usos otorgados al retrato como obra de recepción en la Academia de la Corte.

Sin embargo, es 1798 el año más interesante en los que respecta a la configuración de la galería de retratos y en el que encontramos ya completamente afianzada la práctica de la presentación de un retrato como obra de recepción para académico de mérito, así como la idea por parte de la propia corporación de configurar una galería institucional. Así lo manifiesta la asignación de obra al aspirante al título, José Antonio Zapata, a quien

se le mandó que así como había de pintar un cuadro del asunto que se le tenía dado, que era el del paralítico en la piscina, del que tenía hechos los borradores, pintase un retrato de uno de los Profesores para formar colección con los señores presidentes y consiliarios, en lugar del asunto insinuado²¹.

Probablemente este cambio de opinión por parte de la Academia vino motivado por la donación por parte de José Vergara del *Retrato de Ignacio Vergara* [fig. 1] y de su propio *Autorretrato*, realizada ese mismo año de 1798 según recogen los inventarios²², ya que hasta entonces los retratos que aparecen consignados son, precisamente, los de consiliarios y presidentes. Este nuevo interés por el retrato pudo derivarse también de las obras realizadas ese mismo año en las dependencias de la Academia en la Universidad Literaria, que carecía de espacio suficiente para acoger a todos sus alumnos y que, al mismo

19 WILLIAMS, H., *Académie Royale. A history in portraits*, London, Ashgate, 2015.

20 *Inventario general...*, ob. cit., 1797, nº 18; *Continuación de las actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó en su Junta Pública de 6 de diciembre de 1798*, Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1799, p. 11.

21 *Libro de actas (1787-1800)*, recogido en ALDANA FERNÁNDEZ, S., “El pintor académico José Antonio Zapata”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 31 (1960), p. 71.

22 *Inventario general...*, ob. cit., nº 75 y 76; *Continuación de las actas...1798*, ob. cit., p. 4.



Fig. 1.- José Vergara Ximeno, *Retrato del escultor Ignacio Vergara*. Museo de Bellas Artes de Valencia, (nº de inv. 1005).



Fig. 2.- José Antonio Zapata, *Retrato del arquitecto Vicente Gascó*. Museo de Bellas Artes de Valencia, (nº de inv. 1010).

tiempo, necesitaba de nuevas dependencias de carácter administrativo, tal y como se desprende del acta de 4 de marzo de 1798²³. De la supervisión de las obras se encargaría el director de arquitectura Vicente Gascó, precisamente el mismo de quien la junta encargaría el retrato a José Zapata, efigie que sabemos fue presentada en 19 de octubre de ese año. La existencia de nuevas dependencias y la necesidad de decorarlas, así como el nada despreciable dato de que ese año se cumplía el treinta aniversario de la instauración oficial de la Academia, parecen ser los dos motivos fundamentales que respaldan la importante ampliación que sufre la galería de retratos en esta significativa fecha; consta que la obra de ampliación estaba realizada en el momento de la distribución de premios anuales,

celebrada el 6 de diciembre²⁴. Respalda esta hipótesis el donativo realizado por los académicos profesores destinados a ornamentar la Sala de Juntas, consistente en arañas de cristal²⁵, al tiempo del ingreso de los nuevos retratos de la colección, o del regalo hecho por el corregidor Palacios, quien ofreció el damasco para el tapete, cortinas y sillas de la sala. En la junta de 5 de noviembre de 1798 fueron nombrados académicos de mérito los pintores Luis Antonio Planes Domingo, José Antonio Zapata y Manuel Camarón y Meliá, habiendo presentado el primero el retrato del consiliario y vicepresidente Antonio Pascual, el segundo el que la propia Academia le había encomendado de Vicente Gascó [fig. 2] y el tercero el retrato del presidente Francisco Javier de Azpiroz²⁶.

²³ GARÍN, F.M., *La Academia Valenciana...*, ob. cit., p. 121.

²⁴ *Continuación de las actas... 1798*, ob. cit., p. 17.

²⁵ GARÍN, F.M., *La Academia Valenciana...*, ob. cit., p. 130.

²⁶ *Inventario general...*, ob. cit., nº 73.

Dos años después se repetiría un acontecimiento semejante, ya que en la junta celebrada el 28 de septiembre de 1800 se presentaron dos retratos de académicos destinados a la galería; el primero de ellos representaba al consiliario Manuel Giner, y tal y como se desprende de la información del inventario fue también propuesto el tema por la propia Academia al autor, el pintor Vicente Velázquez, para ser nombrado académico de mérito²⁷. Al mismo tiempo, el presidente Jorge Palacios ofreció en la misma sesión el retrato del ministro Floridablanca, académico de honor. En la primera década del siglo XIX, la galería se enriqueció con los retratos de otros profesores, como el de José Esteve, donado por la viuda del artista en 1805²⁸; el del grabador y director honorario Fernando Selma, realizado y donado por Agustín Esteve²⁹, y el del grabador Manuel Monfort, pintado por Vicente López y donado en 1807.

4 La labor de Miguel Parra y el crecimiento de la galería de retratos

Entre 1810 y 1840 Miguel Parra monopoliza la función de retratista institucional, desvinculándose esta práctica artística con el ingreso en la Academia para pasar a constituir una muestra de identidad corporativa a través de sus protagonistas contemporáneos. Sergio Pascual vincula los primeros retratos de Parra para la Academia con el poder político y la representación de consiliarios y presidentes en un momento especialmente convulso para la corporación, por lo que la incorporación de militares parece justificada. Figuran así Luis Alejandro Procopio de Bassecourt, Felipe Augusto de Saint-March y José María Santocildes, los tres relacionados

con la vida militar, junto a los de los presidentes General Elio (1815) y Nicolás Máñez (1816), y Vicente María Vergara, académico de honor y secretario.

Durante el Trienio Liberal el retrato académico goza de una gran aceptación, debido precisamente a la labor del teniente director de pintura Miguel Parra; es este quien, en 1821, ofrece a la Junta el *Retrato del Conde de Almodóvar* [fig. 3], primer presidente en este periodo político, que había pintado gratuitamente y “presentaba con el objeto de que se sirviera el Cuerpo colocarlo en la colección que posee³⁰”. Apenas unos meses después el mismo pintor presentaba, además, el *Retrato del presidente Francisco Plasencia* (en activo en 1821) realizado por propuesta de la Junta Particular³¹. Fruto de este nuevo interés de la Academia por el retrato como medio para perpetuar la memoria de sus miembros ilustres se encarga en 1822 la realización del retrato del difunto pintor Luis Antonio Planes para ser colocado en la Sala de Juntas, agradeciendo así el que este hubiese legado a la institución en su testamento una colección de dibujos; un encargo que Miguel Parra realizó en menos de dos meses³².

Obra también de Miguel Parra son los dos retratos incorporados a la galería en abril de 1828; el primero de ellos representaba al difunto arquitecto Vicente Marzo, pintado, según Sergio García, hacia 1820³³, y que el hijo del efigiado entregaba con la voluntad expresa de ser destinado a la colección de retratos. En la misma sesión se dio cuenta de la presentación del retrato de José María Carvajal y Urrutia, presidente en 1826, que la Junta Particular había encargado al pintor “para continuar la colección

²⁷ *Id.*, nº 81.

²⁸ GARÍN, F.M., *La Academia Valenciana...*, ob. cit., p. 152.

²⁹ *Libro de actas 1801-1812*, ARABASC; *Inventario general...*, ob. cit., 1797, nº 87.

³⁰ Junta ordinaria de 23 de abril de 1821, *Libro de actas 1821-1827*, ARABASC.

³¹ Junta ordinaria de 30 de septiembre de 1821, *Libro de actas 1821-1827*, ARABASC.

³² Junta Ordinaria de 13 de enero de 1822, *Libro de juntas 1821-1827*, ARABASC; Junta Ordinaria de 3 de marzo de 1822, *Libro de juntas 1821-1827*, ARABASC.

³³ PASCUAL GARNERÍA, S., “Miguel Parra...”, ob. cit., p. 82.



Fig. 3.- Miguel Parra, *Retrato del conde de Almodóvar*. Museo de Bellas Artes de Valencia, (Pascual Garneira, 1995).

de retratos de los Señores Presidentes³⁴”. En el mismo año se incorporó el retrato del presidente saliente, José O’Donell; en esta ocasión las actas de la Academia permiten fechar la obra, considerada por Sergio Pascual como realizada en 1819 –teniendo presente, sin duda, el primer periodo de presidencia de O’Donell en 1818. Sin embargo, la presentación del retrato en septiembre de 1828 así como la notoriedad cobrada por la colección de retratos de presidentes en este momento nos hacen pensar que el retrato

fue en realidad pintado por encargo de la Academia en este último año, junto al de Fernando VII³⁵.

Es durante este periodo también en el que se incorpora el *Retrato de Benito Espinós*, realizado por José Romá, quien fue nombrado director de pintura de flores y ornato en 1828. En la realización del retrato se puede observar un interés por el homenaje del discípulo al maestro, ya que Benito Espinós había sido designado para detentar el cargo de dirección de pintura de flores por R.O. de Carlos III de 30 de enero de 1784, algo que hizo hasta su jubilación por enfermedad en 1815. Se ha supuesto tradicionalmente que la obra ingresó en la Academia en 1826, año en que Romá es nombrado académico de mérito por la pintura; sin embargo, no tenemos noticia de este retrato en la galería de retratos hasta 1867, algo que nos lleva a pensar que tal vez no formase parte de esta. Algo similar pudo haber ocurrido con el *Retrato de José Zapata*, pintado por José Dolz, del que solo tenemos noticia de que fue presentado en la Junta Ordinaria de 7 de noviembre de 1830 junto a un cuadro de temática religiosa para obtener el título de académico supernumerario:

Se dio cuenta de un memorial de Josef Dolz a fin de acreditar su aplicación acompañaba con cuadros pintados al óleo de la presentación de Jesús en el templo y a más el retrato que ha hecho en esta ciudad de su maestro Dⁿ Josef Zapata, esperando de la R^l Academia se sirviera (...) concederle el título de Académico supernumerario³⁶.

Al igual que el *Retrato de Benito Espinós*, el de José Zapata tampoco consta en los inventarios, ni ha sido conservado entre las obras de la galería de retratos.

³⁴ ARABASC, Junta Ordinaria de 13 de abril de 1828, *Libro de juntas 1828-1845*.

³⁵ ARABASC, Junta Ordinaria de 7 de septiembre de 1828, *Libro de juntas 1828-1845*.

³⁶ ARABASC, Junta Ordinaria de 7 de noviembre de 1830, *Libro de actas 1828-1845*.

En ese mismo año de 1830 se incorpora a la galería un retrato pintado, precisamente, por José Zapata, según se recoge en el catálogo de 1867³⁷; se trata del realizado del arquitecto Cristóbal Sales, probablemente con motivo de su nombramiento como académico de mérito de la Real Academia de San Luis de Zaragoza. La obra, en este caso, fue donada por los familiares del arquitecto con la intención de ser incorporado en la colección de profesores formada por la Academia³⁸. Se ha venido fechando igualmente en 1830 la realización del *Retrato del escultor José Cloosterman* [fig. 4], respaldándose en la inscripción, señalada por Alfonso Pérez Sánchez³⁹, que identifica al retratado en una cuartilla como director de escultura. Dado que es en 1830 cuando sucede a Felipe Andreu en el cargo, y la forma de representación corporativa, en que se incluye el uniforme académico, la datación es muy acertada. Se desconoce, sin embargo, la fecha y forma de ingreso, ya que no figura en el inventario de 1842; en el catálogo de 1867 sí que aparece recogido, formando parte precisamente de la galería de retratos, atribuyéndose su realización a Castillo, es decir, a Vicente Castelló y Amat, tal como recoge Alfonso Pérez Sánchez.

Finalmente, uno de los últimos retratos que ingresan en la galería en este momento es el del pintor José Camarón Boronat, realizado por su discípulo José Navarro. El que fuese su maestro entre 1796 y 1799 falleció en 1803, por lo que se trataría con toda probabilidad de un retrato póstumo. La obra ingresó en 1837, como pone de manifiesto el acta de la junta ordinaria de 5 de noviembre, en que se recoge haber recibido



Fig. 4.- Vicente Castelló i Amat, *Retrato del escultor José Cloosterman*. Museo de Bellas Artes de Valencia, (nº de inv. 1017).

un memorial de D. José Navarro, Académico de mérito en la clase de flores y ornatos (...) al cual acompañó un retrato pintado al óleo de las dimensiones de los demás profesores que existen colocados en esta Academia y es Don José Camarón Boronat Director de Pintura de la misma.

Consolidada ya la galería de retratos y su espíritu corporativo, al cual se unían intere-

³⁷ En la junta de 26 de septiembre (*Libro de actas 1828-1845*, ARABASC) se da cuenta de dos retratos de Cristóbal Sales, uno realizado por Miguel Parra con destino a la Academia de San Luis, y otro cuya autoría no se cita, que es el donado por la familia de Sales. Como ha señalado Ester Alba, es muy probable que la obra conservada sea la pintada por Miguel Parra, ya que nunca llegó a ser entregada a la Academia de San Luis de Zaragoza (ALBA PAGÁN, E., *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*, tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2004, p. 2159). Probablemente la información ofrecida por el *Catálogo de 1867* (REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas de esta capital*, Valencia: Imprenta de Domenech, 1867, p. 53) sea la fuente tomada posteriormente para respaldar la autoría de Zapata por Ossorio y Bernard y el Barón de Alcahalí, y retomada por Garín (GARÍN, F.M., *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1955, nº 1000).

³⁸ Junta ordinaria de 26 de septiembre de 1830, *Libro de actas 1828-1845*, ARABASC.

³⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, A., “La personalidad artística de Vicente Castelló y Amat”, en *Ars Longa*, 1, 1990, p. 19.

santes valores afectivos en el homenaje prestado por discípulos a sus maestros, José Navarro recurrió a la presentación del retrato de José Camarón con la misma finalidad con la que se ha visto anteriormente: solicitar el título de académico de mérito por la pintura. Fruto probablemente de este carácter de homenaje, Navarro no recurrió al retrato del artista como miembro de la Academia, ataviado con uniforme corporativo, sino a una aproximación psicológica, como ya señalase Ester Alba Pagán⁴⁰.

CONCLUSIONES

El estudio de la galería de retratos de la Academia de San Carlos ofrece datos interesantes sobre cómo los artistas entendieron la institución y su papel en ella. En el núcleo de la Academia de Santa Bárbara ya se observa la voluntad de vincular la nueva corporación al patrocinio de la monarquía con la presencia de los retratos reales, si bien estos entraron rápidamente en diálogo con las obras de recepción realizadas por los propios académicos y con las armas de la ciudad, lo que indica la necesidad de configurar una identidad estrechamente relacionada con la práctica artística junto al agradecimiento al municipio y sus representantes. Esto desembocará a finales del siglo XVIII en la creación de una galería de retratos en que la efigie del académico cobra autonomía, diversificándose en dos colecciones: por una parte, la de consiliarios o presidentes, es decir, la representación de regidores y corregidores del municipio valenciano, y por otra la de profesores, en la que los artistas reclaman protagonismo en la institución. Mientras los primeros retratos se vinculan al poder político y al desempeño de labores administrativas en la Academia, la consolidación de la presencia de los artistas en la galería de retratos es especialmente significativa, por cuanto entraña dos lecturas esenciales: por una parte, la presencia de los retratos de José e Ignacio Vergara, donados por el primero, supone

la voluntad de fijar la identidad de la corporación con las artes a través de sus fundadores. Esto puede observarse en el papel que ambos retratos cobrarán en los festejos regios organizados en 1814 y 1833, cuando la galería de retratos sale del espacio privado de la sala de Juntas para ubicarse en la decoración de la fachada, y donde los representados son asimilados con los padres de la institución. Por otra parte, la asimilación de la presentación de retratos destinados a la galería como obras de recepción marca no solo la aceptación de una práctica foránea, sino también su componente ritual: para la admisión en el seno de la corporación, nada mejor que prestarse a construir simbólicamente su historia a través de sus individuos más destacados. El hecho de que Miguel Parra, como director de pintura, acaparase este tipo de producción marca un cambio en la forma de entender la galería, y también el interés del pintor por desempeñar lo que entiende una tarea exclusiva de su cargo, especialmente en lo que respectaba a retratar a presidentes y consiliarios; es en este momento cuando la presentación de retratos como obra de recepción es sustituida por la donación de obras por parte de las familias de los académicos, generalmente a título póstumo, y cuando cobra una mayor importancia el valor afectivo de la obra al entenderse como un homenaje, ya fuese por parte de sus parientes o de sus discípulos, a su trayectoria profesional y a su labor en la corporación.

El declive de la galería como experiencia social de los académicos es notorio a partir de los años cuarenta, y especialmente con posterioridad al traslado de la Academia al edificio del ex convento del Carmen. Alejada de las celebraciones públicas y más vinculada al desarrollo de una colección de retratos de presidentes, la galería de retratos adquiere, en la segunda mitad del siglo XIX, un carácter más hermético y exclusivo al pasar a formar parte de historia privada de la institución.

⁴⁰ ALBA PAGÁN, E., *La pintura y los pintores...*, ob. cit., p. 1549.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBA PAGÁN, E., *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*, tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2004.
- ALDANA FERNÁNDEZ, S., “El pintor académico José Antonio Zapata”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 31 (1960), pp. 69-83.
- *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Historia de una institución*, Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2001.
- Breve noticia de los principios y progresos de la Academia de pintura, escultura y arquitectura erigida en la ciudad de Valencia, baxo el título de Santa Bárbara; y de la proporción que tienen sus naturales para estas Bellas Artes*, Madrid: Oficina de Gabriel Ramírez, 1757.
- Continuación de las actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó en su Junta Pública de 6 de diciembre de 1708*, Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1799.
- Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó en las juntas públicas de 6 de noviembre de 1776 y 26 del mismo mes de 1780*, Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1781.
- FERRÁN SALVADOR, V., “Iconografía presidencial valenciana”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 34 (1963), pp. 45-63.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M^a.. *La Academia Valenciana de Bellas Artes. El movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia*, Valencia, Editorial F. Doménech, 1945.
- *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1955.
- GIMILIO SANZ, D. (2003). “José Vergara Jimeno y la retratística valenciana en el siglo XVIII”, *Ars Longa*, n^o 12, pp. 75-82.
- Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados, dibujos de todas clases, y diseños de arquitectura que posee esta Real Academia de San Carlos hecho en el año de 1797 por el secretario de la misma, y algunos de sus más zelosos directores*, ARABASC [sign. 149].
- PASCUAL GARNERIA, S., “Miguel Parra. Los retratos valencianos”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 76 (1995), pp. 77-85.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. “La personalidad artística de Vicente Castelló y Amat”, en *Ars Longa*, 1, 1990, pp. 9-25.
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas de esta capital*, Valencia: Imprenta de Doménech, 1867.
- TÁRRAGA FALCÓ, M.L. (1992), *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, vol. 1, Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 108-114.
- WILLIAMS, H., *Académie Royale. A history in portraits*, London, Ashgate, 2015.