

MIGUEL PARRA

LOS RETRATOS VALENCIANOS

La personalidad de los pintores valencianos de principios del siglo XIX se ha visto con frecuencia ensombrecida por la figura de *Vicente López*, no obstante la estela dejada por éste en Valencia se manifestó en las enseñanzas y las fórmulas que transmitió a sus coetáneos, indudablemente menos dotados que él. Personificación de una plástica anticuada y al servicio del absolutismo, Vicente López viene, a pesar de lo dicho, a presentar una novedad en el panorama del retrato español. Una novedad acorde con los cambios sociales y los acontecimientos políticos que se producen en aquel momento convulso de la historia⁽¹⁾, esta novedad consiste básicamente en el hecho de plasmar un tipo social en el momento histórico preciso, de ahí que la capacidad de mostrar a través del rostro la introspección del personaje devenga más en favor de su posición y personalidad pública, que en el reflejo de un estado psicológico tal y como se entiende en el retrato goyesco.

Este modo de hacer, aunque puede calificarse de realista, pone al servicio de los objetivos una acerada técnica que virtualmente provoca una sensación de distanciamiento en el espectador. Por otra parte el género del retrato individual va a permitir expresar un arte más cercano a la sociedad, —o por lo menos a una determinada parcela de ella—, al mostrar personajes que están interviniendo en el desarrollo de la política, y donde no es necesario aderezar la escena con personajes mitológicos o alegóricos⁽²⁾. No obstante esto no debe alejarnos de los planteamientos plásticos que asumen estos pintores, tanto en lo referente a una técnica y unos esquemas compositivos procedentes del mundo dieciochesco y mengsiano, como el encasillamiento en determinadas temáticas y géneros que ignoran gran parte de los avatares pictóricos que se producen en España y, por supuesto, en Europa.

La figura de *Miguel Parra Abril*, (Valencia, 1780-Madrid 1846) se ha asociado generalmente a su producción de bodegones y flores. No obstante es autor de una notable producción retratística que asume los postulados plásticos y el sentido social que se distingue en la obra de Vicente López. El Museo San Pío V de Valencia custodia una serie de retratos de este autor, algunos de ellos clasificados como anónimos, que dan muestra de una

inteligente evolución pictórica y un afianzamiento de la técnica dibujística.

Miguel Parra ingresa en la Academia de San Carlos en 1792, recibiendo su principal formación en la sección de "Flores y Ornatos", fundada en 1778, donde fue alumno de *Benito Espinós*, obteniendo sucesivas pensiones y galardones en los concursos y certámenes organizados por la Academia entre 1795 y 1801. En 1803 fue reconocido Académico de Mérito de San Carlos por las pinturas de flores, y en 1811, su lienzo *Agar e Ismael en el Desierto*⁽³⁾ le hizo merecedor de esta distinción en la pintura de Historia.

Casado con una hermana de *Vicenta Piquer*, fue introducido en la corte por su cuñado, Vicente López, y obtuvo en 1815 el título de pintor de cámara de *Fernando VII* tras presentar en Madrid una serie de pinturas sobre la entrada del monarca en Valencia y Cataluña. En 1846 se trasladó a Madrid con su hijo *José Felipe Parra Piquer*, donde murió el 13 de octubre del mismo año.

Aparte del mencionado lienzo religioso se conocen en este género otros: el primero *La Asunción de la Virgen*, (Museo Diocesano, Valencia), que debe corresponder al que *Ossorio y Bernard* situaba en el Palacio Arzobispal bajo el título del *Nicho de la Assumpta*⁽⁴⁾. Es interesante resaltar al respecto que en un oficio remitido al Secretario de la Academia, Vicente Vergara, de 23 de octubre de 1819, se hace mención del diseño del

(1) Aspecto éste, apuntado por Rafael Gil Salinas en el Catálogo de la exposición: *El Món de Goya i López en el Museu Sant Pius V*. Valencia, 1992, pp. 19 a 29.

(2) Como ocurre en el cuadro de López de *La visita de Carlos IV a la Universidad de Valencia*.

(3) Sobre la pintura religiosa del período en general existe un artículo de Álvarez Lopera: "La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid 1988, pp. 81-120. Y también un trabajo inédito, financiado por la IVEI y dirigido por el profesor Rafael Gil Salinas, donde se tratan las obras de Miguel Parra dentro de este género, señalándose además la asunción por parte de la mayoría de los pintores del siglo XIX de un tratamiento "historiado" en sus obras religiosas. De hecho se puede hablar, —más que de **Pintura Religiosa**—, de temas religiosos como subgénero de la pintura de historia.

(4) Ossorio y Bernard, M.: *Galería Biográfica de Artistas Españoles*. Madrid 1975, p. 515.

Misterio de la Asunción de Nuestra Señora, que realizó Parra a petición de Ignacio Buezar para que éste labrase el tema en escultura, a fin de continuar con las obras de un "Sepulcro", en la iglesia de Sto. Tomás de Valencia⁽⁵⁾:

"Para poder continuar con el debido (sic) acierto la obra del Sepulcro que se colocó este año en la iglesia parroquial de Sto. Tomás de esta ciudad, construyendo un grupo que represente el misterio de la Asunción de Ntra. Sra. en escultura, he mandado formar diseño de esta obra al Teniente Director de Pintura D. Miguel Parra, ..."⁽⁶⁾

Ossorio menciona⁽⁷⁾ un lienzo en la iglesia de Muro, "La Predicación de San Juan", la parte de la pintura en las exequias celebradas en 1829 en Valencia por la reina María Josefa Amalia de Sajonia⁽⁸⁾, varias vistas de la Albufera y dibujos de las aves de la laguna. El lienzo de "La Virgen, San José y el Niño"⁽⁹⁾, copia de Maella; y aún queda por mencionar las composiciones que decoran las puertas del armario relicario de la Catedral de Valencia, aproximadamente de 1827⁽¹⁰⁾, alusivas a donaciones de reliquias por personajes reales.

Pero el aspecto que más interesa resaltar es el de Miguel Parra como retratista de una serie de personajes, militares en su mayor parte, que en buen grado tuvieron una participación directa en los eventos que vivió la ciudad de Valencia y su Academia de Bellas Artes. Durante las primeras décadas del siglo XIX y muy en particular con los sucesos acontecidos en la Guerra de Independencia y el reinado de Fernando VII, una serie de personajes se van a erigir como bizarros protagonistas de la vida política y militar valenciana. Revestidos de tintes heroicos por la propia apología que se ha hecho de la resistencia española al invasor francés, con ellos se abrirá un capítulo importante de la historia contemporánea española: el **caudillismo**⁽¹¹⁾. Militares de alto rango que alcanzan una notable influencia, ya sea bajo el signo del absolutismo o el liberalismo, y que tienen en común pertenecer a un ejército permanente⁽¹²⁾, principal instrumento para imponer los cambios políticos a lo largo del siglo XIX, y en concreto en las primeras décadas, en las que a la Guerra de Independencia se une un proceso revolucionario y los conflictos entre el liberalismo moderado y las fuerzas más retrógradas, representadas por el carlismo.

Junto a los retratos militares aparecen otros de académicos y los de los arzobispos de Valencia, todos ellos personajes activos durante el período comprendido aproximadamente de 1810 a 1840.

Este incremento de los retratos militares, junto con la aparición de un género histórico que ilustra algunos acontecimientos de la Guerra del Francés en territorio valenciano es un fenómeno común a la mayoría de los

pintores académicos del período como Vicente López, José Antonio Zapata y Nadal, Luis Antonio Planes, Vicente Castelló, y un largo etcétera. No en vano la Academia de San Carlos continuó desarrollando sus actividades durante los años más duros de la contienda y la invasión, aunque de forma bastante precaria⁽¹²⁾.

En estos penosos años, para la Academia y el país, conviene resaltar la activa vida de Parra entorno a la corporación, donde gracias a su cargo de Teniente Director se encarga con frecuencia de la gestión de diversos asuntos. A menudo encabeza súplicas o peticiones a las máximas autoridades militares y políticas del reino, es el caso de la solicitud de los directores y tenientes para el cobro de sus sueldos, dirigido al

(5) Sin embargo el citado diseño no se encuentra relacionado en el inventario de la Academia de San Carlos de 1797; tampoco ha sido posible hallar la obra de Buezar en la actual iglesia parroquial de Sto. Tomás, e incluso Sanchis Sivera en su estudio *La iglesia de Santo Tomás de Valencia*. (Valencia 1913); tampoco menciona tal obra, por lo que cabe la posibilidad de que ésta no se llevase a término.

(6) Ver A. R. A. S. C. V. (1819), Leg. 72/3/19.

(7) Ossorio y Bernard, Op. Cit 1975, p. 515.

(8) En *Descripción de las solemnes exequias que celebró en 1.º de julio de este año por el alma de nuestra augusta soberana D.ª María Amalia de Sajonia q. e. p. d. la Real Maestranza*. (Valencia, imprenta de D. Benito Monfort, 1829). se aclara que Miguel Parra se ocupó de la parte pictórica de un catafalco elevado por la Real Maestranza de Valencia el 1 de julio en el centro de la Iglesia de las Escuelas Pías. La parte escultórica fue realizada por José Piquer, y los versos e inscripciones por Juan Nicasio Gallego.

(9) Que aparecía en el *Catálogo de Obras del Museo de Valencia*, de 1867, (n.º 118, p. 10), sin que hasta la actualidad haya sido identificado entre los fondos de esta pinacoteca.

(10) Vilaplana Zurita, D.: "Pintura. Neoclasicismo, Academicismo, Romanticismo", en el vol. IV de *Historia del Arte Valenciano*, titulado "Del Manierismo al Arte Moderno". Valencia, 1987. p. 319.

(11) Aspecto que será recogido por bastantes artistas del período en toda Europa desde distintas vertientes. En Inglaterra, Benjamín West tratará el tema de la heroicidad y la muerte en cuadros como *El Sitio de Gibraltar*, y también en la *Muerte de Nelson*. Y resulta obvio el trasfondo de algunos cuadros de David, Gerard o Gros, que van desde la exaltación del estoicismo revolucionario a la ilustración pictórica del programa ideológico napoleónico. Para un conocimiento más detallado del tema se puede consultar el catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Lyon, (1988), bajo el título *Triomphe et Mort du Héros. La Peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*.

(12) Recordemos que en España no hubo ejército permanente hasta el reinado de Carlos IV, en concreto con la guerra declarada por las potencias monárquicas a la República Francesa.

(12) Ver al respecto el capítulo titulado: "La Academia frente a los sucesos de la Independencia y la resistencia al invasor", (p. 171 y ss), de la obra de F. M.ª Garín Ortiz de Taranco: *La Academia Valenciana de Bellas Artes: el movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia*. Valencia, 1993.

Capitán General, *Felipe Augusto de Saint-Marq Dostel*, el 1 de septiembre de 1825. No es ésta la única vez en la que los académicos atraviesan penurias económicas, así el 15 de agosto de 1835 Parra vuelve a encabezar el dictamen de una Comisión de la Real Academia para activar la cobranza de la dotación recibida del Ayuntamiento. Y aún comanda la Comisión nombrada por la Academia el 23 de agosto de 1835 para presentar sus respetos al *Conde de Almodóvar*, nombrado por segunda vez Capitán General del Reino.

No obstante Parra también actuará en menesteres menos difíciles aunque igualmente laboriosos, de hecho participa en la Comisión formada para la recolección de pinturas y objetos artísticos que por orden del Ministro del Interior, el *Marqués de Villores*, se estaba produciendo en los conventos suprimidos. Se ocupará además de elaborar el informe sobre la instalación del Museo y las dependencias de la Academia en el antiguo Convento del Carmen⁽¹³⁾. Relacionado con esto, el 8 de agosto de 1837 dirige una carta a la Junta Particular de la Academia, exponiendo la necesidad de adquirir originales de calidad para cubrir las paredes de la misma.



(Fig. 1). General don José María de Santocildes. M. Parra.

La tipología del retrato militar se caracteriza por la representación de modelos de tres cuartos, formato idóneo para informar sobre la posición pública de personajes que no son de primer orden pero que no están vistos desde el prisma de lo intimista, para lo cual habría sido mejor la elección del retrato de busto. En la mayoría se opta por un fondo neutro⁽¹⁴⁾, aunque en algunos aparece un paisaje como es el caso del retrato del General *D. José María de Santocildes*⁽¹⁵⁾, (Fig. 1). Sin embargo la filiación barroca del retrato continúa presente al representar los personajes con los signos o artilugios definitorios de su dedicación, o con aquellos que indican sus cualidades, virtudes o aficiones.

Se puede diferenciar un primer grupo de retratos, cronológicamente emplazados entre 1810 y 1815 en los que se aprecia una torpeza compositiva y una brusquedad plástica sobre todo en la creación de los volúmenes⁽¹⁶⁾. De 1810 es el retrato del Teniente General *D. Luis Alejandro Procopio de Bassecourt y Dupire*⁽¹⁷⁾, (Fig. 2). La escasa destreza dibujística se plasma en el cuerpo del retratado, torso y brazos de un volumen y rigidez evidentes, y una desproporción de las manos que rozan lo grotesco, como ocurre también en el de *D. Vicente María de Vergara*⁽¹⁸⁾, (Fig. 3), y el de *D. Felipe Augusto*,

(13) Dado que el antiguo emplazamiento de la Academia, un ángulo del edificio de la Universidad Literaria de Valencia, había sufrido importantes daños por el bombardeo de las tropas francesas a la ciudad en 1812. El cambio de ubicación no se produjo hasta 1848.

(14) Prolegómenos de la utilización del fondo neutro los tenemos en la obra de Velázquez, aunque precedentes más próximos se hallan en la obra de Goya y de David. Es éste un recurso en el que el fondo está subordinado en todo al retratado y su personalidad; aspecto que será relegado por las corrientes románticas, que tienden a una contraposición de lo humano y la naturaleza, ya sea ésta un continente idílico o una inmensidad dominante.

(15) Sobre una mesa, Santocildes mantiene desplegado un croquis de la ciudad de Astorga, según reza la cabecera del plano. Nacido en Barcelona, este militar participó activamente en la Guerra de la Independencia, especialmente en la defensa de Astorga, por lo que fue obteniendo sucesivos y numerosos ascensos hasta llegar al grado de Teniente General en 1811. Fue Capitán General de los reinos de Valencia y Murcia entre 1832 y 1833.

(16) En todos ellos las calidades cromáticas y casi táctiles que expresan las obras de Vicente López se diluyen en un intento de detallismo y preciosismo, tentativa que no alcanza el brillo metálico de los dorados, el carácter sedoso de las bandas o la sensación aterciopelada de las casacas del maestro. No obstante en el retrato de Bassecourt empieza a producirse un acercamiento al lenguaje descriptivo de López en lo relativo al rostro.

(17) Bassecourt, tras desempeñar el cargo de primer Teniente Gobernador de Cuba, entre 1797 y 1799, volvió a España para participar en la Guerra de la Independencia, llegando al cargo de gobernador militar de Valencia en 1810, donde se hizo cargo del proyecto del General Doile de fortificar el castillo de Sagunto para convertirlo en antemural de Valencia.

(18) Abogado de los Reales Consejos, académico de mérito desde 1806. Fue Secretario General de la Academia desde el 20 de febrero de 1809; falleció en abril de 1837.



(Fig. 2). *Teniente General D. Luis Alejandro Procopio de Bassecourt*

Caballero de Saint-Marq Dostel⁽¹⁹⁾, (Fig. 4), así como en el mencionado retrato del General D. José María de Santocildes y el de Felipe VII, Capitán General⁽²⁰⁾, (Fig. 5), obra atribuida hasta ahora a *Vicente Rodés*.

(19) (Taintegui, Bélgica 1762-Madrid 1831). Ingresó en el regimiento de Guardas Valonas en 1776. Al estallar la Guerra de la Independencia, con grado de Capitán, marchó a Valencia donde defendió la ermita de San Onofre de Quart de Poblet. Su actuación en la defensa de Valencia contra el asedio de las tropas de Moncey le valieron el ascenso a Mariscal de Campo. Sirvió más tarde en Zaragoza a las órdenes del General Palafox, siendo hecho prisionero y enviado a Francia hasta 1814 en que regresó a España. En este año fue nombrado Capitán General de Galicia. Tras el Trienio Liberal y la entrada de los Cien Mil Hijos de San Luis fue nombrado Capitán General de Valencia, de donde pasó a Aragón con el mismo cargo en 1826.

(20) Atribuido por Garín Ortiz de Taranco a Vicente Rodés y Aries, (1783-1858), y mantenido como tal, aunque con serias reservas, por Rafael Gil Salinas, es indudable que este retrato responde estilísticamente a la mano de Parra. De hecho al comparar el retrato de Bassecourt o Santocildes, con el de Fernando VII, se observan grandes similitudes en la forma de plegar los tejidos, la técnica brusca y la dureza cromática. A ello hay que sumar las evidencias documentales, puesto que en ningún inventario de la Academia se menciona la existencia de un cuadro de Rodés con este título, al contrario de lo que ocurre con Parra en los inventarios de 1797-1833 (n.º 194), y el de 1842 (n.º 7). El resto de retratos del monarca que conserva la pinacoteca o están



(Fig. 3). *Don Vicente María de Vergara. M. Parra*

No obstante se observan ciertas mejoras, tanto por lo que respecta a la composición proporcionada de los personajes, como a la relajación de la dureza cromática mencionada, en el retrato de *Fray Joaquín Company Soler*⁽²¹⁾, (c. 1812), (Catedral de Valencia), y del *Teniente*

perfectamente documentados o son estilísticamente ajenos a la obra de Miguel Parra.

(21) (Penáguila 1732-Valencia 1813) Religioso franciscano. Fue arzobispo de Zaragoza y después de Valencia entre los años 1800-1813. Nombrado vocal de la Junta Superior de Observaciones y Defensa, realizó numerosos donativos a los partidarios de Fernando VII, pese a lo cual fue tachado de colaboracionista y aliado de los franceses. Para los apologistas de Company su postura obedeció a la resolución de evitar mayores males, procurar la continuación del culto y el buen trato a la población vencida.

Gudiol en su obra *Goya (1746-1828), Biografía, Estudio analítico y Catálogo de sus obras*, (Barcelona, 1970) menciona dos retratos del arzobispo por mano del pintor aragonés hacia 1800: el primero, (n.º 449), es sólo un retrato de la cabeza, conservado en el Prado; y el segundo, (n.º 450), un retrato de cuerpo entero, que se encuentra en el Palacio Arzobispal de Zaragoza. Además hace constar que Viñaza, en sus famosas adiciones (p. 233), cita una réplica del cuadro de Zaragoza que se hallaba en la sala capítular de la iglesia de S. Martín de Valencia, obra que desapareció entre 1936-1939. Y aún existe otro retrato de Company, como Arzobispo de Zaragoza y vestido con el hábito franciscano en posición sedente, atribuido a Goya, en la colección Soler y March de Barcelona.



(Fig. 4). *Don Felipe Augusto, caballero de Saint Marq Dostel.*
M. Parra



(Fig. 5). *Felipe VII, Capitán General.*
M. Parra (antes Vicente Rodés Aries)

General D. Francisco Javier Elio, Capitán General del Reino de Valencia, (h. 1814), y aún con el de D. Nicolás Mañez, (h. 1816), estos dos últimos del Museo San Pío V de Valencia. En ellos vemos un avance en la plasmación psicológica de los retratados así como de una proyección plástica de sus personalidades y acciones, durante el periodo de ocupación francesa de la ciudad y en de la posterior represión reaccionaria, a partir de 1813.

Especial interés reviste el retrato del General Elio⁽²²⁾, materializador de las ideas del monarca y que sería ejecutado en 1822 por las autoridades liberales⁽²³⁾. En él

Parra muestra un trabajo más refinado en el dibujo de manos y rasgos faciales, así como una mayor flexibilidad de los volúmenes: los brazos, aún no estando perfectamente modelados dejan de ser meros cuerpos cilíndricos adheridos al torso. La gestualización empieza a cobrar significado, junto a la adopción de un

el 10 de marzo de 1820, fue sustituido por el conde de Almodóvar. Permaneció desde entonces encarcelado en la ciudadela y los liberales le abrieron proceso judicial por el golpe de Estado de 1814 y por la conspiración absolutista de 1822, por lo que fue finalmente condenado a muerte y ejecutado en septiembre de 1822.

- (23) Sobre este cuadro ha existido la confusión hasta hace poco acerca de su autoría, de hecho en algunas publicaciones aparece como obra de Vicente López. Sin embargo en 1990 el Dr. A. E. Pérez Sánchez lo desmentía en el artículo titulado "La Personalidad Artística de Vicente Castelló y Amat", publicado en *Ars Longa*, (p. 24), añadiendo que en el Instituto de España de Madrid, existe otro, (en depósito del Museo del Prado), que podría ser de Miguel Parra. El cuadro del Museo de Valencia aparece ya en el inventario de la Academia de San Carlos de 1797-1833 (n.º 128), y en el catálogo del Museo de 1863 (n.º 1141, p. 57); además se presenta como obra de Parra en el *Catálogo de la Exposición de Retratos y dibujos antiguos y modernos*, celebrada en Barcelona en 1910, (n.º 44, p. 59), y también en el *Catálogo de la Exposición Española de Pinturas de la Primera mitad del siglo XIX*, celebrada en Madrid en 1913, (n.º 19, p. 9).

(22) (Pamplona, 1767-Valencia 1822). Entre 1805 y 1812 dirigió en las provincias americanas diversas campañas contra los británicos y los independentistas argentinos. En 1812, de regreso a España, la Regencia le nombró General, obteniendo el triunfo sobre las tropas francesas que ocupaban Valencia, el 7 de julio de 1813. En 1814 Elio se convirtió en un elemento fundamental del golpe de Estado reflejado en el decreto de 4 de mayo, firmado por Fernando VII en Valencia, por el que se abolía la obra de las Cortes de Cádiz. Confirmado como Capitán General por el rey, su mandato hasta marzo de 1820 se caracterizó por la represión del liberalismo; pero al ser proclamada la Constitución de 1812,

tipo determinado de postura: la manera de sujetar la empuñadura del florete, así como de la vara de mando son un preludio del retrato de *D. José María Carvajal y Urrutia*, de 1826.

Hacia 1812 pinta el retrato de *Fray Joaquín Company Soler*, acusado de colaborar con los franceses durante la invasión, y en donde se recrea en una descripción minuciosa de los detalles de la mitra y casulla, si bien se esfuerza en el realismo del rostro que supera con creces el cuadro de *Vicente Castelló*, "Valencia declara la guerra a Napoleón", de 1810, donde el arzobispo aparecía detrás del Capitán General del Reino.

Fruto de estos avances, así como de las enseñanzas adquiridas de la relación con Vicente López, son los cuadros inmediatamente posteriores, es el caso del retrato del Teniente Coronel *José O'Donell*, (h. 1819), el de *D. Vicente Marzo*, (h. 1820), el del *Conde de Almodóvar*, (1821), (Fig. 6). y sobre todo el del pintor *Luis Antonio Planes*, de 1822, y con igual fortuna el de *D. Francisco Plasencia*, Brigadier de los Ejércitos⁽²⁴⁾ de 1821, (Fig. 7).

Esta etapa se abre con el Trienio Liberal, marcado por el retrato del Brigadier *Ildefonso Díez de Rivera*, Conde de Almodóvar, un político liberal que ocupó el cargo de Jefe Superior de la Provincia y el de Presidente



(Fig. 6). *El Conde Almodóvar*. M. Parra



(Fig. 7). *Don Francisco de Plasencia, brigadier de los ejércitos*. M. Parra

de la reconvertida Academia Nacional. Es curioso observar como Miguel Parra siempre se muestra solícito y acorde con los cambios políticos que se producen, de hecho es él mismo quien se ofrece a pintar gratuitamente el retrato del Conde de Almodóvar para donarlo a la Academia, tal y como expresa en el oficio dirigido a su secretario el 22 de abril de 1821, llegando incluso a elogiar "la época memorable del año pasado de haber sido reestablecido nuestro sistema constitucional...", aunque no dudará en denigrar lo que antaño alabó como por ejemplo se desprende del certificado que le expide a *Juan Francisco Cuella*, alumno suyo, el 8 de junio de 1825⁽²⁵⁾.

(24) Sobre el retratado sabemos que fue Académico de Honor y presidente en 1821. Sobre el cuadro se sabe que ya aparecía en el *Inventario de 1797-1833*, con el n.º 154, y el *Catálogo del Museo de 1863*, n.º 1150, aunque Garín Ortiz de Taranco lo da como anónimo en su *Catálogo-Guía de 1955*, con n.º de inventario 1.020. En un oficio de 30 de septiembre de 1821, dirigido por Parra a Vicente Vergara, secretario de la Academia de S. Carlos, se presenta a la Corporación el retrato del "Gefe (sic) Superior Político, don Francisco Plasencia, ..."

(25) El certificado acompañaba la solicitud de Cruella de obtener el grado de Académico de Mérito en la Pintura: "Certifico que *D. Juan Francisco Cruella*, natural de la Villa de Morella, ahestado (sic) bajo mi dirección desde el año 17 y que en todo este tiempo se ha portado con el mayor honor (sic) sin haberse implicado en cosa alguna del Pasado Sistema, siéndome tan notoria la aversión que el tuvo en toda la desgraciada época como la firme adhesión (sic) al Rey N. S. y buena causa, ..." A. R. A. S. C. V. (1825) Leg. 73/4/44b.

En 1823 retrata al involucionista Arzobispo de Valencia, *Fray Veremundo Arias Teixeira*⁽²⁶⁾, (Catedral de Valencia), en el que se recurre nuevamente a la descripción preciosista del detalle.

Esta etapa central termina con el retrato de *D. José María Carvajal y Urrutia*, de 1826, Capitán General de Valencia entre 1824 y 1826, donde alcanza un alto grado de verismo y naturalidad, sobre todo en el rostro que esboza una afable sonrisa contrapuesta al gesto firme, enfatizado por el juego de las manos, sosteniendo con la izquierda el tricornio mientras ase el bastón con la derecha.

Hacia 1827 pinta el retrato de *D. Francisco de Longa y Anchía*⁽²⁷⁾, (Fig. 8), año en el que el militar vizcaíno llega a ocupar la Capitanía General de Valencia sustituyendo a O'Donell. Férreo defensor del absolutismo, el retrato nos muestra un hombre de mirada severa, aunque de refinados gustos; así le vemos esbozando una figura sobre el papel, con una pluma que coge suavemente, probablemente tras la consulta del libro que sostiene en la mano izquierda, un ejemplar del segundo tomo de la "Práctica de la Pintura", de



(Fig. 8). *Don Francisco de Longa y Anchía*. M. Parra



(Fig. 9). *Grabado de Noseret de don Francisco de Longa y Anchía*

Palomino. Existe cierto parecido físico con el grabado de *Noseret*, (Fig. 9), según dibujó *A. Guerrero*⁽²⁸⁾, a pesar de la síntesis de este último.

(26) (Cabanelas, Orense 1742-Valencia 1824). Cursó estudios en Santiago de Compostela y en la Universidad de Salamanca, ingresando en la orden benedictina. Siendo Obispo de Pamplona se negó a jurar la Constitución liberal, por lo cual huyó a Palma de Mallorca desde donde defendió la soberanía real y la autoridad de la Iglesia. Propuesto Arzobispo de Valencia por Fernando VII, tomó posesión de la diócesis en 1815; escribió pastorales sobre la obligación de pagar diezmos a la Iglesia, contra la libertad de imprenta y la obediencia al rey, hecho que le enfrentó a liberales y revolucionarios que le encarcelaron primero y lo desterraron en 1820 a Perpiñán. Privado de su arzobispado por las Cortes del 12 de noviembre de 1822, se reintegró a la diócesis valenciana en 1823, donde permaneció hasta su muerte.

(27) (Bolívar, Vizcaya ?-Valencia 1831). Intervino en la Guerra de la Independencia y en 1823 participó en el restablecimiento del absolutismo. Partidario de Fernando VII frente a los carlistas, durante la *Guerra dels Agraviats* desarticuló el movimiento insurreccional castellanense.

(28) Reproducido en *Junta de Iconografía Nacional: Retratos de la Guerra de la Independencia (Personajes Españoles)*, Madrid, 1935. lám. 3.

La madurez llega con la copia que realizó del cuadro de *Bernardo López* "Isabel II", (Ayuntamiento de Valencia), (Fig. 10), cuadro que debió causar una gran expectación, a tenor de las copias realizadas por varios académicos⁽²⁹⁾: *Miguel Parra*, *Juan Llácer* y *Viana*, *José Romá* y *Miguel Pou*.

Es importante señalar al respecto el interés que mostrara Miguel Parra en manifestar sus lazos familiares con Vicente López y sus hijos, símbolo evidente de un prestigio social y un gusto artístico reaccionario en una España colocada nuevamente bajo el manto del absolutismo. De hecho en la carta que Parra dirige el 12 de enero de 1843 a *Vicente Marzo*, secretario de la Academia de San Carlos, anunciándole la copia del cuadro de *Bernardo López*, hay expresiones tan claras como ésta:

... "es muy digno de que se copie para esta Academia pues faltaría al respecto soberano como a su pintor, en actual servicio (sic) de S. M. si no me anticipara en ofrecer una copia a dicha Academia echa (sic) con el esmero que se merece tan digno objeto (sic) pues el interés de familia me presiona a tomar parte en esta obra que tanto les honra." ⁽³⁰⁾

En 1835 Parra había actuado como intermediario de Vicente López, a petición de éste y de los testamentarios

de *Manuel Fernández Varela*, en la cesión a la Academia del retrato que del Comisario General de la Cruzada realizara López, sin escatimar esfuerzos en ver realizadas las peticiones que su cuñado le hace desde Madrid. Tampoco hay que olvidar que fue el propio Vicente López el que introduce a Parra en Madrid, en 1815, siendo nombrado Pintor de Cámara de Fernando VII, y posteriormente de *Isabel II*.

Pero este exceso de celo de las relaciones familiares no sólo va dirigido hacia su familia política sino también en la atención a la carrera de su hijo. Así el 4 de noviembre de 1843 Miguel Parra presenta por medio de una carta al secretario de la Academia la copia que su hijo, *José Felipe*, realiza también del cuadro de *Bernardo López*, solicitando por ello le fuese concedido el título Académico de Mérito a pesar de que el retrato va dirigido a un cliente particular.

Se pueden empezar a extraer ciertas conclusiones de la personalidad y sobre todo de la obra retratística valenciana de Parra. Al igual que hace López, se adapta a la situación española de principios de siglo, y asume unos criterios realistas aunque académicos, en los que la técnica y sobre todo la concepción puramente formal de la pintura no están reñidos con el halago y búsqueda de la complacencia del retratado.

Se esfuerza por mantener los nexos de unión entre el maestro y el discípulo que el mundo académico insistió en conservar a contracorriente del espíritu individualista decimonónico. Y en el plano de su producción de retratos, se observa un proceso de maduración, desde los primeros retratos analizados de 1810, aproximadamente, hasta sus últimos años, en los que a pesar de asumir los presupuestos ideológicos y sociales de la pintura que hace, y alcanzar una mayor destreza dibujística y compositiva, no consigue la fluidez plástica de Vicente López.

Su gran logro, aparte de su maestría en la pintura de flores, que deliberadamente hemos dejado al margen de este estudio, es la asunción de un tipo social nuevo, el del personaje a través de su retrato, que expresa un orden social y un rango público circunscrito a la época en que vive, la Guerra de Independencia, el Trienio Liberal y la Década Ominosa. Con un segmento social, que no clase, que alcanza un gran protagonismo: los militares. Será sobre todo tras la muerte de Fernando VII, 1833, y concretamente con la pintura de *Madrazo*, *Ribera*, *Rodés*, etc..., cuando el retrato encuentre su benefactor más preclaro en lo que quede de siglo: la



(Fig. 10). *Isabel II, niña*. M. Parra

(29) Aspecto tratado ya por Rafael Gil Salinas, *Op. Cit.* 1922. p. 132.

(30) Ver A. R. A. S. C. V. (1843) Leg. 76/4/16.

burguesía liberal. No obstante durante este periodo convulso de la burguesía comercial valenciana se muestra activa y se enfrenta a las estructuras del antiguo régimen, apoyándose en el proceso reconstituyente de Cádiz, —los casos de *Bertrán de Lis* y de *Narciso Rubio* son significativos—, pero no logra imponer un protagonismo del elemento civil. Es tal vez por esto que su imagen no pasará a la posteridad a través de la pintura⁽³¹⁾, a pesar de que posiblemente fueron autores de hechos tan heroicos como los perpetrados por militares o aristócratas. Simplemente la pintura que se pliega a los criterios oficiales no aprovecha, como ocurre en la Francia revolucionaria⁽³²⁾, la existencia de hechos y personajes populares heroicos para construir una mitología o cuanto menos un panegírico del abortado proceso revolucionario español, precisamente esto conlleva el triunfo de un involucionismo plástico, moral y consecuentemente ético. Al mismo tiempo conviene decir que los pintores españoles, salvo conocidas excepciones, no “militan” en la causa liberal que acompaña a la Guerra de Independencia, en parte porque lo característico de este ensayo liberal como los posteriores del siglo es su brevedad, y en parte porque el peso del tradicionalismo y su estructura es todavía demasiado poderosa como

para abrazar la causa progresista. Hay que pensar pues que pintores como Vicente López, Miguel Parra, Vicente Castelló y otros muchos se mantienen a la expectativa ante los hechos, comportándose de forma prudente. De esta manera pueden relacionarse con los invasores franceses e incluso pintar los retratos de algunos de sus militares, sin que ello menoscabe su patriotismo y adhesión a la causa fernandina, a la sazón absolutista.

SERGIO PASCUAL GARNERIA
Universitat de València

(31) Es anecdótico el hecho que Garín Ortiz de Taranco ya cita en su libro sobre la Academia Valenciana, que Narciso Rubio protestó mediante carta de no aparecer como personaje en la escena que reproduce el cuadro de Vicente Castelló, *Valencia declara la Guerra a Napoleón*, que fue tema de los Premios de Pintura de 1810. El propio Rubio llegó a remitir desde Sevilla una Relación impresa de sus méritos y servicios a la Patria y a Fernando VII desde el día 23 de mayo de 1808 hasta el 3 de noviembre del mismo año.

(32) El caso de David es sintomático, a través de los “retratos dramatizados” de *Le Pellétier* y *Marat*.