

Arquitectura en Valencia 1833-1868. De la crisis del Academicismo a los historicismos

La dottoressa: Inés Cabrera Sendra
Tutor: Stefano Piazza
Co-tutor: Pablo González Tornel
Il coordinatore: Marco Rosario Nobile



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PALERMO

UJI UNIVERSITAT
JAUME I

CICLO XXIX - SETTEMBRE 2017



Índice

<i>Riassunto</i>	3
Introducción	5
Objetivos.....	15
Estado de la cuestión.....	16
Metodología.....	29
1.Fiesta y liberalismo en Valencia. Ideología y discurso político como catalizadores de cambios estilísticos.	36
1.1. Los valores estéticos de una nueva etapa política. El ceremonial alrededor del conflicto dinástico (1833-1843).	38
1.2. El moderantismo y el sinsentido de la fiesta revolucionaria.	52
1.2.1. La vuelta de las celebraciones en torno a la figura de la reina Isabel II.	53
1.2.2. Arte efímero y discurso nacionalista en la política <i>unionista</i>	67
2. Arquitectura isabelina en Valencia. La convivencia del Academicismo con los historicismos	80
2.1. El Academicismo valenciano y su pervivencia en el siglo XIX.	84
2.2. Arquitectura isabelina y la aparición de las primeras voces historicistas.....	94
2.2.1. Historicismos y arquitectura funeraria.	96
2.3. El neogótico y su idoneidad para la arquitectura religiosa. La aportación de Ramón María Ximénez y Cros.	113
2.4. La restauración y los estilos históricos.	127
3. Una nueva idea de ciudad. Urbanismo y vivienda durante la configuración del Estado liberal.....	146
3.1. Actuaciones en el interior de la ciudad. Reformas urbanas y primeras medidas en Valencia (1833-1843).	151
3.2. Reglamentos y propuestas para la ciudad burguesa. El Ensanche de Valencia (1858).....	156
3.3. Urbanismo romántico y la incoherencia de un Ensanche limitado.	169
3.4. La arquitectura de la ciudad moderna.....	174
3.4.1. El problema de la vivienda para las clases populares. Propuestas y proyectos para la ciudad de Valencia.	175
3.4.2. Arquitectura doméstica y la asimilación de los historicismos.	184
4. Biografías de arquitectos.....	194
Salvador Escrig y Melchor.....	195
Timoteo Calvo Ibarra.....	215
Antonino Sancho Arango.....	231
Ramón María Ximénez y Cros.....	251

Sebastián Monleón Estellés.....	292
Otras figuras relevantes.....	316
Conclusiones.....	351
<i>Conclusioni</i>	360
Relación de arquitectos y maestros de obras.....	368
Apéndice documental.....	380
Bibliografía y fuentes.....	403
Archivos y bibliotecas.....	421
Documentos y artículos de prensa.....	421

Riassunto

Questa ricerca si concentra sull'analisi dell'architettura valenziana durante il regno di Isabella II (1833-1868). Quest'epoca é stata contrassegnata dalla crisi del Neoclassicismo e al parallelo emergere dei primi stili storici chiamati anche *revivals*.

L'architettura valenziana é sempre stata studiata in comparazione all'architettura madrilená, considerata pertanto come un riflesso tardivo e indebolito rispetto a quella della capitale. Tuttavia questa é una visione che semplifica l'attività architettonica di un momento caratterizzato dalla sua complessità ideologica e culturale.

Il periodo *isabellino* inizia con la Rivoluzione liberale e l'abbattimento dei pilastri de *l'Ancien Regime* incarnati dalla figura di Ferdinando VII. I primi dieci anni (1833-1843), durante i quali Isabella era minorenné, vedono succedersi le reggenze della regina madre Maria Cristina prima, e del generale Espartero poi. Questi anni sono caratterizzati dall'instabilità politica che ha portato il regno alla guerra carlista e alla propria Rivoluzione liberale. Durante il regno di Isabella II (1844-1868) il settore politico moderato assume il controllo del Governo e avvia la costruzione dello Stato liberale.

Questa nuova Spagna viene costruita favorendo gli interessi delle élite borghesi e secondo criteri centralisti e unificatori. Questi cambiamenti politici e sociali coincidono storicamente con il fenomeno culturale distintivo del secolo che, cominciato in Europa, raggiunge in questo periodo la Spagna: il Romanticismo. Tuttavia, non tutte le città e le regioni del regno vivono gli eventi storici alla stessa maniera, e, pertanto, anche le manifestazioni artistiche risultano diverse. Di conseguenza, partendo dal presupposto che l'arte e la cultura di ogni regione hanno, con maggiore o minore intensità, caratteristiche proprie del contesto politico e sociale, l'architettura di Valenza dovrebbe essere analizzata da questo punto di vista. I suoi edifici e i suoi monumenti sono effettivamente in sintonia, da un lato, con quanto stava accadendo a livello nazionale, ma, dall'altro ovviamente, risentiva anche delle peculiari circostanze locali.

Per tutte queste ragioni, gli obiettivi fissati in questo progetto di ricerca sono: in primo luogo, analizzare se il processo politico di istaurazione e di affermazione

del sistema liberale ha avuto effetti sull'architettura valenziana. Ossia, specificare quali sono stati gli aspetti politici, economici e sociali del periodo isabellino che hanno influenzato la cultura architettonica.

Il secondo obiettivo è esaminare e valutare le prime manifestazioni di *revivals*. Studiare quindi il contesto nel quale è avvenuta la sua adozione, quali sono stati gli stili storici che hanno avuto un impatto significativo, nonché la posizione della Accademia di San Carlos, ecc.

La ricerca si divide in quattro capitoli che vogliono coprire tutti gli aspetti legati alla cultura architettonica della Valenza del periodo *isabellino*. Il primo capitolo verte sulla festa e su come l'architettura effimera contribuisce a diffondere il messaggio politico. Dal canto loro gli architetti sperimentano per la prima volta in queste decorazioni e monumenti gli stili storici. Il secondo capitolo analizza come si sviluppa a Valenza la crisi del Classicismo come stile unico e la sua convivenza con i primi *revivals*. Il terzo capitolo riguarda la pianificazione urbanistica e l'architettura della città, nonché l'evoluzione e la sua risposta agli stimoli ideologici, economici e sociali.

Infine, il quarto capitolo è dedicato agli studi monografici sugli architetti dell'epoca. Questo blocco di biografie, la cui lunghezza è variabile a seconda dell'artista, che era stata pensata come una parte meramente strumentale ha in effetti permesso di affrontare, da un lato, la ricostruzione di una generazione di architetti in attivo durante l'epoca oggetto di studio, e dall'altro, di analizzare questioni di carattere stilistico. La redazione di questi testi ha aiutato a dimostrare che esistono grandi differenze di stile e maniere di vedere l'architettura tra professionisti all'interno di uno stesso periodo e di uno stesso contesto.

Introducción

El estudio de la arquitectura historicista es un capítulo relativamente reciente en la historia del arte español.¹ Situada entre el persistente Academicismo y el empuje del Modernismo, la arquitectura decimonónica ha sido denostada por una serie de prejuicios e infravaloraciones originadas en el siglo XX.² En opinión de Peter Collins, el período comprendido entre 1750 y 1920, fecha esta última en que se sitúa el nacimiento del Movimiento Moderno, ha estado considerado como un intervalo que interrumpió una tradición arquitectónica continua. Esta concepción de la evolución de la disciplina asumía un juicio ciertamente decadente acerca de la producción arquitectónica del Ochocientos, y fue la razón del casi olvido por parte de la historiografía, especialmente en comparación con el volumen de estudios centrados en otros períodos.

Dicha situación ha ido cambiando y reivindicando progresivamente artistas y arquitectos que, bien habían permanecido parcialmente en el olvido, o bien los estudios existentes ofrecían una visión meramente superficial sobre su obra.

El presente proyecto de tesis se centra en el análisis de la arquitectura valenciana del siglo XIX, en concreto del período isabelino (1833-1868), cuando tiene lugar la crisis del Neoclasicismo y la aparición de los primeros historicismos. El tema escogido ofrece la posibilidad de abordarlo desde distintos puntos de vista –desde las tipologías arquitectónicas o la introducción de nuevos materiales, desde el estudio monográfico de arquitectos, etc.– y en esta ocasión se ha escogido hacerlo desde la perspectiva del estilo. No obstante, es necesario subrayar que aunque se trate de un estudio local, en todo momento se ha tratado de establecer vínculos con otros escenarios nacionales e internacionales, con la voluntad de rastrear las influencias y corrientes que pudieron llegar al ambiente cultural de la Valencia decimonónica.

Esta tesis pretende contribuir al conocimiento de la arquitectura valenciana del siglo XIX, aportando una reflexión alrededor de la producción edilicia del período citado. En este sentido, se advierte que no se trata de un exhaustivo catálogo sobre las obras realizadas a lo largo del marco geográfico y cronológico fijados. Para el estudio de la mentalidad arquitectónica y el espíritu de la época que aquí se

¹ Sobre el estado de la cuestión de la arquitectura española del siglo XIX, véase: NAVASCUÉS, Pedro, 1990, pp. 27-42.

² COLLINS, Peter, 1970, p. 57.

presenta se quiere dar respuesta a cuestiones como el porqué de la aparición de estas formas historicistas, su recepción en las distintas áreas arquitectónicas, así como su conexión (si la hubo) con los cambios ideológicos y sociales que se desarrollaron durante el período de estudio. Para ello se han considerado las obras más relevantes dentro de la trayectoria de cada arquitecto, así como aspectos de carácter contextual, determinantes en la evolución y desarrollo de la cultura arquitectónica decimonónica.

La arquitectura valenciana del siglo XIX goza de un amplio repertorio de estudios que responden a variados enfoques metodológicos. Es muy interesante para este estudio el trabajo de Trinidad Simó, ya que adopta un punto de vista semiótico y concibe la arquitectura en conexión con la transformación urbana de la ciudad y, a su vez, como portadora de significados históricos. Como la misma autora reconoce, aunque su intención es ofrecer una visión general, la vinculación con la ciudad hace que su estudio adolezca de una especialización en la arquitectura burguesa. Tampoco su trabajo presta un especial interés a los arquitectos, pues considera “que tanto el objeto como su realizador están totalmente condicionados por la historia, por la economía, por los hechos políticos y sociales, por las ideologías dominantes,...”.³

Respecto a la cuestión del estilo, la arquitectura de las décadas centrales del siglo XIX se ha afrontado frecuentemente como una mera pervivencia del Clasicismo académico y “un débil y tardío reflejo de lo que se construye en otras partes y que se recibe aquí casi siempre a través de Madrid y las menos de las veces de manera más directa por siempre retrasada”.⁴ A esta visión que señala Daniel Benito Goerlich deben sumársele estudios monográficos sobre arquitectos u obras puntuales que ofrecen una vista parcial de la cultura arquitectónica decimonónica.

Es aceptada la opinión de que el reinado de Isabel II supuso una transición sin la cual hubiera sido incomprensible la eclosión de la arquitectura eclecticista que tuvo lugar en Valencia partir de la década de los setenta.⁵ No sería apropiado, por lo tanto, considerar la proyección arquitectónica valenciana bajo los mismos

³ SIMÓ, Trinidad, 1973, p. 20.

⁴ BENITO GOERLICH, Daniel, 1983, p. 29.

⁵ Véase: NAVASCUÉS, Pedro, 1973; 1993.

preceptos que la madrileña, catalana o asturiana, por ejemplo, como tampoco lo sería valorar la arquitectura española decimonónica comparándola con la alemana o la inglesa. Es decir, no todas las ciudades y regiones españolas experimentaron de igual modo los cambios políticos, ni económicos que se dieron lugar en este período. Tampoco el Romanticismo fue percibido de manera homogénea, sino que fue un movimiento que reivindicó las raíces, tradiciones e mitos nacionales.

Visto que las circunstancias de cada país o región fueron diversas, la valoración de sus manifestaciones artísticas debería ajustarse a esta realidad. Cuando un arquitecto valenciano proyectaba o intervenía un edificio el estilo elegido estaba determinado por los modos de pensamiento en los que se había formado, pero igualmente se veía influido por el contexto concreto en el cual se concebía dicho edificio. Así pues, en la valoración de la arquitectura de un lugar deberían considerarse tanto la realidad del país y el contexto internacional, como su medio más cercano, sus dualismos y diferencias, pues son estos los que influirán de manera más directa en el arquitecto y su proyecto. Del mismo modo, si por algo se caracteriza la cultura decimonónica es por ser múltiple, dinámica y llena de contrastes, dado que la sociedad del siglo XIX se cuestionó en varias ocasiones los valores que había heredado de épocas más conservadoras.⁶

En base a esta premisa, la arquitectura como testimonio histórico, conviene considerar los orígenes y posición en la historia de la ciudad de la que se ocupa este estudio. Valencia ha ejercido de referente político y comercial en distintos momentos de su historia. Primero como *Valentia*, fundada en el siglo II a.C. y una urbe importante dentro del conjunto de Hispania. Sin embargo, adquirió especial relevancia cuando pasó a formar parte de la unión de reinos conocidos como la Corona de Aragón. Con la conquista de Valencia por parte de Jaime I (1233-1245) se creaba un reino independiente, sometido y repoblado por aragoneses y catalanes.⁷ Incorporada a la Corona de Aragón, la ciudad de Valencia se caracterizó por su capitanía política, por su capacidad mercantil e industrial artesana.

⁶ IGLESIA, Rafael E.J., 2005, p. 13.

⁷ La Corona de Aragón se constituyó con la unión dinástica entre Aragón y Cataluña (1137), y culminó con la incorporación de los reinos de Mallorca, Valencia, Sicilia, Cerdeña y Nápoles. REGLÀ, Joan, 1992, p.40.

El siglo XV fue crucial para el reino de Valencia, puesto que el decaimiento de Cataluña (guerra civil catalana en tiempos de Juan II) supuso que se erigiese como reino hegemónico en la Corona de Aragón. Es más, la estabilidad del mundo agrario y la crisis catalana hicieron posible que Valencia llegase a ser la capital financiera de la monarquía hispánica.⁸ La unión dinástica de los dos grandes reinos peninsulares mediante el matrimonio de Fernando II de Aragón e Isabel I de Castilla, no obedeció a circunstancias estrictamente hispánicas. Esta nueva forma de estado basado en la monarquía autoritaria había surgido como una necesidad de un poder centralizado ante la ineficacia de la monarquía feudal. Esto se tradujo en una soberanía limitada de los organismos de gobierno propios de los territorios de la Corona de Aragón y en una política pactista.

Con los herederos de los Reyes Católicos, los Austrias, el estado moderno llegó a su culminación.⁹ El gobierno de la Monarquía Hispánica consistía en una equilibrada combinación de centralismo y autonomía, pues cada reino conservaba su propia organización administrativa y sus mecanismos de autogobierno. Sin embargo, la corona de Castilla progresivamente ejerció un mayor protagonismo, acelerándose esta circunstancia cuando Felipe II fijó la corte en Madrid el 1561, hecho que impulsó la centralización de la monarquía. Esta organización del Imperio provocó un desplazamiento geopolítico de los centros de poder, lo que para Valencia significó un notable retroceso en los ámbitos político, social y cultural, que contrastaba con el esplendor del siglo anterior.¹⁰

El siglo XVII estuvo marcado por la expulsión de los moriscos (1609); las consecuencias de esta pérdida demográfica fueron graves, empeoradas por las epidemias de peste durante los años 1647-1652.¹¹ La integración de Valencia en la Monarquía Hispánica se completaría definitivamente durante los reinados de Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621-1665). Se produciría la readaptación del sistema político foral a los intereses del gobierno central, lo que se concretaría en

⁸ VV.AA., 2006, p. 37.

⁹ La revuelta de las Germanías fue la reacción violenta de las clases subalternas urbanas más desfavorecidas del estado moderno. ARDIT, Manuel, 1992, pp. 137 y ss.

¹⁰ FURIÓ, Antoni, 2001, pp. 245-248.

¹¹ ARDIT, Manuel, 1992, p. 158.

unas cortes cada vez más anuladas y una participación activa del reino de Valencia en el sistema militar y financiero de la corona.¹²

La recuperación económica y cultural que desde mediados del siglo XVII experimentaba Valencia se vio truncada con la Guerra de Sucesión. Unos meses después de la batalla de Almansa, Felipe V abolió los fueros de Aragón y Valencia (29 de junio de 1707), y la ciudad fue adecuándose al nuevo orden centralista; el virrey era substituido por el capitán general y la ciudad pasaba a tener voto en las Cortes de Castilla. Asimismo, la Real Audiencia quedaba configurada como el alto tribunal con, además, funciones político-administrativas.¹³ El régimen de Nueva Planta representó un instrumento eficaz de la monarquía absoluta de modelo francés y, en vista que las instituciones castellanas se adecuaban mejor a estos intereses, los órganos de gobierno copiaron su forma. El nuevo estado español nació sobre una base fuertemente centralizada y militarizada, coincidiendo con un mayor protagonismo de las regiones periféricas. Valencia, entre ellas, consolidaba el crecimiento iniciado en épocas anteriores, consecuencia de la transformación de las estructuras productivas (agraria y artesanal). Esta expansión fue pareja a la Ilustración, el fenómeno cultural del siglo. La Ilustración valenciana contó con nombres importantes como Gregori Mayans, Manuel Sisternes –autor de uno de los primeros proyectos de ley agraria– o León de Arroyal –el principal representante de las tendencias democráticas de la Ilustración–. En el campo de la ciencia, los novatores desarrollaron su actividad en la ciudad desde finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, siendo la figura principal Tomás Vicente Tosca. No obstante, esta corriente no contó con la estructura necesaria y el pensamiento científico valenciano no se desarrolló.¹⁴ En este momento, como consecuencia de la influencia del racionalismo de los ilustrados, se crearon instituciones como la Real Academia de Bellas Artes de Santa Bárbara (posteriormente, de San Carlos), o sociedades importantes para la actividad financiera como la Real Sociedad Económica de Amigos del País.

¹² FURIÓ, Antoni, 2001, pp. 334-336.

¹³ REGLÀ, Joan, 1992, p.63.

¹⁴ ARDIT, Manuel, 1992, p. 196.

Los cambios económicos que venían produciéndose tuvieron un inmediato impacto social, reflejado en una mayor diferenciación interna del campesinado y en la formación de una burguesía agraria y comercial, principal agente del crecimiento económico y de las alteraciones del orden tradicional. La tensión social entre propietarios y rentistas, jornaleros y una nobleza intransigente y aferrada a sus privilegios acabó estallando en una serie de motines y disturbios a finales del siglo XVIII.¹⁵ Este fue el principio del fin del viejo orden feudal. La guerra de la Independencia (1808-1814) proporcionaría la oportunidad de dismantelar las instituciones del Antiguo Régimen y la formación de la burguesía liberal, al tiempo que se luchaba contra la invasión napoleónica. Los posteriores intentos por restaurar el antiguo orden político durante el opresor reinado de Fernando VII (1814-1820, 1823-1833), no pudieron parar el proceso revolucionario que acabó por consolidarse con la regencia de María Cristina y el posterior período isabelino.¹⁶

El reinado de Isabel II estuvo definido, mayoritariamente, por la desaparición del Antiguo Régimen y la progresiva implantación del Estado liberal. Fenómenos como el liberalismo político y la desamortización, fueron determinantes para la evolución de la sociedad, la política, la economía y la ciudad de este período.¹⁷ La sociedad isabelina se estructuró como una simbiosis entre los poderosos del pasado y los nuevos grupos burgueses, de tal modo que la esta clase media acomodada aportaba la innovación, las nuevas formas jurídicas y políticas que iban a articular el Estado, el derecho y la propiedad. Sin embargo, la nobleza aportaba el pasado, el prestigio social y el reconocimiento público. Por este motivo, este sector pujante de la sociedad, dueña ahora de grandes fortunas gracias a la apertura social, buscó en muchas ocasiones ennoblecerse con un título.¹⁸

En lo referente a las artes, el movimiento romántico significó, a nivel nacional, la quiebra del sólido Neoclasicismo que venía a ser el alma de la Academia desde su fundación. El ansia de romper con las trabas de sujeción a las normas

¹⁵ FURIÓ, Antoni, 2001, pp. 364 y 365.

¹⁶ *Ibíd.* p.433.

¹⁷ CALVO, Francisco, 1995, p. 169.

¹⁸ AZAGRA, Joaquín, 1993, pp. 21-42.

académicas condujo a nuevos planteamientos estilísticos y docentes. El punto de inflexión fue la creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1844, institución muy acorde con la idea de progreso que dominaba el período.¹⁹ Además, este nuevo organismo docente fue determinante en la inclusión de estilos diferentes al Clasicismo y tuvo importantes consecuencias para la Academia de San Carlos de Valencia.

De este modo, teniendo presente la trayectoria histórica de la capital levantina y su territorio en relación con el contexto político y social nacional, su arquitectura debería ser contemplada desde esta perspectiva. Así, en lo que respecta a la crisis del Neoclasicismo, atendiendo a las particularidades de la cultura valenciana, sería más apropiado utilizar el término Clasicismo académico.²⁰ La realidad de la arquitectura valenciana durante el siglo XVIII y los supuestos que siguió la Real Academia de San Carlos desde su creación en 1768 justifican esta aclaración.

La arquitectura escrita fue el instrumento del que se valió la Academia valenciana para cambiar, no solo la teoría, sino sobre todo la práctica del ejercicio de la arquitectura, pues hasta el momento, el adorno arquitectónico había sido competencia de los gremios de escultores y pintores.²¹ Asimismo, existen más factores que explicarían la peculiar evolución de la arquitectura valenciana respecto a la madrileña, tales como el conocimiento directo de la Antigüedad que suponían los estudios de pensionado en Roma, de los que pudieron disfrutar los estudiantes de la Academia de San Fernando de Madrid y de los que la valenciana careció, junto a la diversidad de medios.²² De modo que esta concepción del Clasicismo de libro de la arquitectura valenciana perdió fuelle con la llegada de un tímido Neoclasicismo a Valencia en el siglo XIX y la aparición, casi contemporánea, de las nuevas opciones historicistas.

Se emplea el término historicismo para expresar una concepción peculiar en la comprensión de la realidad en la que prima el valor histórico de todo producto-obra y las capacidades subjetivas del individuo sobre este.²³ El reconocimiento de

¹⁹ Véase: PRIETO, José Manuel, 2004.

²⁰ NAVASCUÉS, Pedro, 1987.

²¹ GONZÁLEZ, Pablo, 2011, pp. 191-219.

²² *Ibid.* p.211.

²³ ISAC, Ángel, 1987, p.7.

las culturas del pasado tuvo una especial incidencia en la centuria decimonónica afectando a todas las disciplinas, entre ellas la arquitectura.

Si bien el carácter historicista ha sido una constante en la arquitectura, la peculiaridad de ese momento, del historicismo del siglo XIX, comparado con los renacimientos de épocas anteriores, fue la inspiración en la historia de forma consciente, de manera que se recuperaron varios tipos de arquitectura al mismo tiempo, pero sin que ninguna tuviese autoridad para ser considerada único referente pasado a emular.²⁴

Es importante puntualizar que la historiografía – incluyendo la española– no mantiene una posición única respecto a las diferencias o matizaciones de dos términos que son básicos en el estudio de la arquitectura del Ochocientos: el historicismo y el eclecticismo. Para el historiador español Ángel Isac el historicismo es una tendencia presente en la cultura europea desde la segunda mitad del siglo XVIII, y por lo tanto, se emplea la expresión *historicista* para identificar la arquitectura de una sociedad en la que se ha impuesto esta manera de entender el legado artístico de otras épocas. Sin embargo, Isac precisa que conviene hablar de arquitectura *ecléctica* cuando se trata del conjunto de características del pensamiento arquitectónico que abarca desde la crisis del Clasicismo hasta el racionalismo de las primeras décadas del siglo XX.²⁵ Tanto Javier Hernando como Ángel Isac, siguiendo los postulados de Luciano Patetta, afirman que “ambos términos –historicismo y eclecticismo– deben considerarse conjuntamente como dos manifestaciones formales de un mismo pensamiento historicista”, pues historicismo es una condición propia del pensamiento decimonónico y el eclecticismo es su expresión arquitectónica.²⁶

Este último es un concepto que encierra en sí mismo controversia. La voz *ecléctico*, según la Real Academia de la Lengua Española, es el “modo de juzgar u obrar que adopta una postura intermedia, en vez de seguir soluciones extremas o bien definidas”. Esta misma noción es defendida por Peter Collins en la disciplina arquitectónica, pues entiende que el eclecticismo es una peculiar tendencia

²⁴ COLLINS, Peter, 1970, p. 57.

²⁵ ISAC, Ángel, 1987, pp. 7 y 8.

²⁶ HERNANDO, Javier, 1989, pp. 175 y 176.

estilística en la que se pierde la pureza del *revival*.²⁷ Collins distingue, a su vez, cronológica y semánticamente entre historicismo y eclecticismo, siendo el segundo una consecuencia y culminación del primero.²⁸

Siguiendo esta línea, Pedro Navascués concibe como ecléctica la “arquitectura que evita ese riguroso mimetismo, con el noble deseo de lograr una solución, aunque sólo fuera momentánea [...] al problema de los *revivals*”.²⁹ Además, ratifica a Collins cuando afirma que “nuestro eclecticismo [el español], puede decirse, fue gestándose en la etapa isabelina (1833-1868), cuando todavía la Academia, refugiada en un tardo Neoclasicismo, dirigía la vida artística del país (...)”.³⁰ Es más, Navascués establece una división dentro del mismo eclecticismo; una primera fase experimental que surge hacia 1850, seguida por una de afirmación tras la Revolución Gloriosa de 1868, y finalmente una fase de decadencia.³¹

Esta distinción parece que es seguida por la historiografía valenciana. Daniel Benito Goerlich respalda esta división en su estudio sobre la arquitectura del eclecticismo en Valencia, o al menos en parte, puesto que establece un período precedente que abarca de 1850 a 1875, y que se caracterizó por ser una etapa de exploración previa a la eclosión del eclecticismo, que tuvo lugar entrada ya la década de los setenta e identificada con la Restauración de Alfonso XII.³²

El estudio de la cultura arquitectónica valenciana que aquí se presenta mantiene la distinción expuesta por Collins y aplicada al caso español por Navascués, esto es, el período isabelino como una etapa diferenciada dentro del siglo XIX español, en la cual emergen los *revivals*, como materialización de una renovada percepción de la historia, y tienen lugar las primeras experiencias de carácter eclectista. Por esta razón, 1833 y 1868 enmarcan cronológicamente este proyecto, puesto que corresponden a la muerte de Fernando VII, padre de la que sería la futura reina Isabel II, y la Revolución Gloriosa que acabó con el reinado

²⁷ ISAC, Ángel, 1987, p. 6.

²⁸ Peter Collins respalda la noción de eclecticismo que difundió en Francia Víctor Cousin (1792-1867) en su obra *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien* (1853), para definir un sistema de pensamiento. De esta forma, el eclecticismo no era un intento de crear nada nuevo, sino el resultado de una época historicista. COLLINS, Peter, 1970, pp. 117 y 118.

²⁹ NAVASCUÉS, Pedro, 1973, p.236.

³⁰ NAVACUÉS, Pedro, 1971.

³¹ *Ibid.* pp. 116 y 117.

³² Véase BENITO GOERLICH, Daniel, 1983.

de esta. Aunque a primera vista pueda parecer un espacio cronológico excesivamente rígido, son fechas importantes para la evolución política, social y económica, pero no son márgenes insalvables, sino hitos simbólicos o de referencia en el campo del estudio de la cultura arquitectónica. Del mismo modo, siguiendo la matización historiográfica planteada por Ángel Isac, a lo largo de este estudio se hablará de *historicista* para tratar la creación arquitectónica de la época isabelina y al referirse a la arquitectura pensada se optará por utilizar el término ecléctica.

Objetivos

Partiendo de la relación vinculante que existe entre política y arte, uno de los objetivos fijados en este estudio es establecer en qué medida el proceso político de implantación del Estado Liberal acabó afectando a la cultura arquitectónica valenciana. En otras palabras, precisar cómo los distintos elementos que actuaron en la conflictiva sociedad isabelina tuvieron su reflejo e influencia en la arquitectura pensada y construida del momento, como producto artístico y testimonio histórico que es.

El segundo objetivo es fundamentar las primeras manifestaciones de carácter historicista superando la condición de simple afectación de formas. La falta de criterio y de unidad en el pensamiento del reinado de Isabel II fue evidente en distintos ámbitos, pero en la disciplina arquitectónica se manifestó concretamente en la variada elección de estilos para edificios y monumentos conmemorativos, rompiendo así con el dominio del Clasicismo academicista. La ruptura de la exclusividad del Clasicismo y la cuestión de los *revivals* en el ámbito valenciano debe verse, por lo tanto, paralelamente a diferentes aspectos tales como la evolución política y social, sin olvidar aquella arquitectura que no superó de la fase proyectual y que, igualmente, es esencial a la hora de visualizar la realidad artística del período isabelino.

En definitiva, el presente trabajo intenta ofrecer una visión general de la arquitectura valenciana en un período concreto que fue complejo a nivel tanto nacional, como local, en cuanto a su desarrollo político y la composición de la sociedad que la conformó. Además, este análisis no se ha ceñido a la arquitectura estrictamente urbana, sino que se amplía el campo de estudio a otras

manifestaciones igualmente receptoras de los nuevos lenguajes y, a su vez, influenciadas por los mismos condicionantes antes expuestos: arquitectura efímera y funeraria.

Igualmente, se ha considerado que los arquitectos y maestros de obras activos durante el período isabelino merecen un lugar diferenciado en el presente estudio, no por considerarlos protagonistas indiscutibles en la concepción artística, sino por su importante papel en la inclusión de los estilos históricos dentro de la cultura valenciana.

En base a estos objetivos, el trabajo se divide en cuatro capítulos. El primero, de marcado carácter introductorio, está dedicado a la evolución política de la época isabelina. El estudio de las arquitecturas efímeras que se levantaron (o solamente proyectaron) en Valencia durante estas décadas isabelinas evidenciaron dicha transición ideológica, pero también sirvieron como contexto y expositor de los cambios que se estaban produciendo en la mentalidad artística. El segundo capítulo se centra en el análisis de los distintos ámbitos –académico, funerario, restauración, arquitectura religiosa– en los cuales coexistieron el Academicismo y la aparición de los primeros brotes historicistas en la escena valenciana. El tercer capítulo se ocupa de las transformaciones en el medio urbano y en el de la arquitectura doméstica en épocas isabelina, sobre las cuales se fundamentó la nueva Valencia contemporánea.

Finalmente, para completar una visión en conjunto del quehacer arquitectónico, se ha realizado un estudio biográfico de la generación de arquitectos que obtuvieron el título en torno a los años 1830-1840 y que desarrollaron su actividad profesional a lo largo del período isabelino. Se trata de profesionales que en su mayoría se formaron como arquitectos bajo el paraguas del Academicismo clasicista, pero que sin poder evitarlo fueron testimonios del cambio cultural y político que experimentó el siglo XIX. Para completar este apartado biográfico, en el apéndice se incluye una clasificación esquemática de los arquitectos y maestros de obras activos en el ámbito valenciano durante el período de estudio.

Estado de la cuestión

La arquitectura valenciana del siglo XIX no ha sido tratada de manera diferenciada por parte de la historiografía ni española, ni mucho menos en el marco europeo o internacional. En las obras de referencia en la bibliografía que se

ocupan de la historia de la arquitectura española del Ochocientos, como pueden ser estudios como los de Pedro Navascués, Javier Hernando o Ángel Isac, a la producción valenciana de estas décadas decimonónicas se le dedica apenas unos párrafos o menciones a arquitectos y edificios destacables, sin profundizar en aspectos culturales o artísticos autóctonos.³³ En el caso de la arquitectura de Alicante o Castellón el vacío es aún mayor. La ausencia de grandes nombres hasta finales del siglo XIX, como Demetrio Ribes o Javier Goerlich, o la presencia de un estilo definido como el modernismo, son posiblemente las razones de este desequilibrio, con respecto a otros territorios.

El primer aporte a la historiografía sobre el pensamiento arquitectónico valenciano del período isabelino (1833-1868) lleva la firma Manuel Fornés y Gurrea. Arquitecto y profesor de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Fornés y Gurrea es el autor de *El arte de edificar* y del *Álbum de Proyectos Originales de Arquitectura, acompañados de lecciones explicativas*.³⁴ Como bien explica el autor en el prólogo, ambos textos son redactados con la firme intención de servir de guía tanto para arquitectos, como para aquellos que tengan la labor de emitir dictámenes facultativos. Así pues, haciendo alarde de este carácter práctico, en los textos se hallan indicaciones sobre la tipología más idónea para cada función, el método constructivo, etc., siempre desde un punto de vista plenamente clasicista. Interesantes son también las referencias a la arquitectura valenciana, por ejemplo, al Patriarca al hablar de bóvedas en claustros.

Pero no hay duda sobre quién aporta mayores referencias a la historiografía de la arquitectura decimonónica valenciana ya construida. Se trata del que fuera un gran conocedor de la historia local, el cronista oficial de la ciudad, Vicente Boix. Escribió obras dedicadas al origen y vida de la ciudad y su región, como *Historia de la ciudad y reino de Valencia*,³⁵ u otras centradas en las relaciones festivas, *Relación de las fiestas reales con que la ciudad de Valencia solemnizó el enlace*

³³ NAVASCUÉS, Pedro. "La arquitectura" en *Del neoclasicismo al modernismo*, vol. V de la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1979, pp. 1-146; NAVASCUÉS, Pedro. 1971, nº. 114, pp. 111-125; HERNANDO, Javier, 1989; ISAC, Ángel, 1987.

³⁴ FORNÉS Y GURREA, Manuel, 1841; 1846. Existe una edición facsímil con un interesante prólogo de Antonio Bonet y Correa publicada en Madrid en 1982.

³⁵ BOIX, Vicente, 1845-1847; 1855.

de S.M. la reina D^a Isabel II de 1846,³⁶ o la *Descripción de la cabalgata y de la procesión del Corpus* de 1858 en honor del príncipe de Asturias.³⁷ Sin embargo, es palpable que un carácter más divulgativo y retratístico presenta *Manual del viajero y Guía de los forasteros en Valencia*.³⁸ Boix redactó un texto que ilustraba a los viajeros en su visita y ampliaba el conocimiento de la ciudad, pero desde el punto de vista de uno que la conoce y la vive. En la introducción explica que su intención es corregir la desvirtuada visión de la ciudad que han podido dar viajeros extranjeros. De este modo, una vez abordada la *Parte Histórica*, se afana en explicar organismos públicos, personajes ilustres y rincones con encanto de la que considera una Valencia nueva, moderna. Especial interés presenta para este estudio el capítulo dedicado a «Parte monumental, religiosa y civil», pues supone una valiosa contribución al conocimiento de la arquitectura del período. Boix, siendo consciente de la evolución progresiva de la ciudad, describe los principales edificios y calles, su estado y las intervenciones que se han producido en las últimas décadas, como la desaparición de conventos o la edificación del Nuevo Mercado, aunque sin entrar en mucho detalle, ni nombrar acciones o autores concretos. Recalcar asimismo el empeño de Boix en describir las obras públicas “como el suntuoso hospital que compite con los primeros de Europa”, industrias, servicios, tiendas, así como periódicos. Por tanto, todo aquello que se presupone que una urbe burguesa y moderna debía contener.

En 1855 se publicaba *Mejoras materiales de Valencia*, firmado por el arquitecto contemporáneo a Boix, Antonino Sancho.³⁹ Se trata de un texto descriptivo que, aceptando el tópico de la Valencia amable, ofrece una seria y constructiva reflexión sobre las condiciones en que vivían sus habitantes, el estado y las modificaciones que de forma perentoria precisaba la ciudad. Cuatro años después se publicaría la *Memoria para el ensanche de Valencia*, texto que ofrece una visión más objetiva y menos idealizada de la Valencia de mediados de siglo. En este texto que acompañaba el plano del futuro ensanche se aportaban interesantes datos del estado de antiguos edificios, la evolución que estaba

³⁶ BOIX, Vicente, 1846.

³⁷ BOIX, Vicente, 1858; 1867.

³⁸ BOIX, Vicente, 1849.

³⁹ SANCHO, Antonino, 1855.

viviendo la ciudad, de su “magnífica variedad arquitectónica, observada en las casas nuevamente levantadas y que siguen levantándose todavía”, y por supuesto de las razones y necesidades de un ensanche. Añadir que el mismo plano que ilustraba el proyecto de ensanche, firmado por los arquitectos Sebastián Monleón, Timoteo Calvo y el propio Antonino Sancho, es un documento imprescindible para entender la problemática urbanística, pero igualmente para apreciar la evolución y disposición de la arquitectura privada.⁴⁰

Imprescindible fuente sobre el pensamiento arquitectónico de estas décadas es el artículo del arquitecto y académico Ramón María Ximénez y Cros que lleva el título *De la Arquitectura religiosa en Valencia. Lo que fue, lo que es, lo que debe ser*, artículo que fue publicado en tres entregas entre septiembre y noviembre de 1858 en la revista *Las Bellas Artes*. Este texto es uno de los mejores ejemplos de periodismo arquitectónico valenciano y de ideología historicista de la época isabelina.⁴¹

Volviendo a las guías, las transformaciones operadas en monumentos y edificios en Valencia por esos mismos años son la razón que da Filiberto Díaz para escribir en 1861 su *Guía novísima*.⁴² En el prólogo Díaz comenta que a las descripciones de los edificios ya hechas por otros autores él añadirá datos de su propia cosecha. De este modo, después de la casi obligada reseña histórica de la ciudad, el autor expone brevemente y en riguroso orden alfabético los principales monumentos arquitectónicos, paseos, instalaciones e instituciones de Valencia (academia, archivos, cafés, casinos, etc.) y las últimas modificaciones operadas en ellos, así, por ejemplo, cita que en el convento de Santa Catalina de Sena se renovó el altar en 1859, aspecto que Boix no pudo recoger.

En la década de los años setenta se fechan dos obras que por ser posteriores al derribo de las murallas y a la revolución de 1868 presentan aspectos que obras anteriores no mentaron. Pablo Carsí en *Cosas particulares, usos y costumbres de Valencia y siguen los años adelante, todo son cosas que he visto yo* se postula como cronista de la época y ofrece interesantes observaciones, no exentas de cierto tono político, y datos sobre urbanismo, como la demolición de los

⁴⁰ *Ayuntamiento de Valencia*, 1859.

⁴¹ XIMÉNEZ Y CROS, Ramón María, 1858. Texto recogido en el *Apéndice documental*.

⁴² DÍAZ, Filiberto A., 1861.

conventos de Santa y San Cristóbal para la construcción de la calle La Paz, primer boulevard moderno de Valencia.⁴³

Alejado del carácter costumbrista de Carsí y con voluntad de ser riguroso en los datos aportados, el Marqués de Cruilles escribe la *Guía urbana de Valencia: antigua y moderna*, publicada en 1876.⁴⁴ Como indica el título, además de ser una guía de la ciudad, ofrece al viajero la Valencia moderna, pues el eje de su discurso gira en torno a la transformación de la ciudad. Así mismo, contiene interesantes y contrastadas valoraciones sobre urbanismo y arquitectura, junto con apreciaciones del autor sobre los cambios acontecidos en los distintos edificios, restauraciones a su juicio erróneas, etc. Años después, Constantino Llombart firma la un tanto pretenciosa *Valencia antigua y moderna. Guía de forasteros, la más detallada y completa que se conoce*.⁴⁵ El autor reconoce en el prólogo que su obra es un compendio de las guías de autores anteriores y aportando datos nuevos que fueron obviados, como, por ejemplo, la destrucción de la iglesia de la Compañía de Jesús en la revolución de 1868.⁴⁶ Destaca especialmente el apartado biográfico, dentro de personajes importantes, que dedica a los principales arquitectos; así, junto a nombres ilustres de la arquitectura valenciana desde el siglo XV al XIX, como Pere Comte, Antoni Gilabert o Vicente Gascó, aparece el de Sebastián Monleón, a quien le dedica especial atención, pues recoge toda su trayectoria profesional. Esta guía presenta la novedad dividir los edificios por tipologías, y por primera vez, se incluye un capítulo a los palacios particulares. Una reedición ampliada en 1882 de la obra de Richard Ford ofrece interesantes referencias a los edificios más llamativos de la ciudad, como el Teatro Principal; como buen británico ofrece halagos a los paseos y jardines, del mismo modo que expresa valoraciones sobre distintas actuaciones arquitectónicas, como las del altar mayor de la catedral, del que comenta que fue desafortunadamente modernizado en 1862.⁴⁷

Parece que la escritura de guías de la ciudad no tiene continuidad en la historiografía valenciana y termina momentáneamente con Llombart. De todos estos cronistas se desprende la idea de fijar la apariencia de la Valencia

⁴³ CARSI GIL, Pablo, 1870-1873.

⁴⁴ CRUILLES, Vicente Salvador y Montserrat, Marqués de, 1876.

⁴⁵ LLOMBART, Constantino, 1887.

⁴⁶ Ibid. p.591

⁴⁷ FORD, Richard, 1882, p.471.

decimonónica, una ciudad en constante evolución, acelerándose dicha transformación a partir del derribo de las murallas en 1865. A las puertas del siglo XX, concretamente en 1897 el Barón de Alcahalí, completando el aporte que en su día escribiera Vicente Boix,⁴⁸ publica su inestimable obra *Biografías de artistas valencianos*, que centrándose en los artistas plásticos, no descuida a los arquitectos activos en el del siglo XIX. Tales biografías recogen, por lo general, la etapa de formación de los autores, asignaturas que cursaron, año de titulación, pero también muy brevemente la obra posterior de los arquitectos.

El estudio de la arquitectura del siglo XIX, concretamente el período isabelino (1833-1868) implica de forma irrevocable contemplar el cambio que experimenta la ciudad y su avance hacia una de perfil capitalista. Este es el enfoque o punto de vista mayoritario en las obras del siglo XX dedicadas tanto al urbanismo, como a la arquitectura decimonónica. Como en su momento hicieron Boix, Díaz o Cruilles, Joan Brines Blasco relaciona las políticas desamortizadoras y la industrialización con la planificación urbanística.⁴⁹ Brines ilustra de qué modo la burguesía promocionó las construcciones de complejos residenciales donde con anterioridad se localizaban conventos, ocupando no solo su espacio, sino también su posición social.

Si bien la historiografía sobre el urbanismo valenciano decimonónico ha gozado de una envidiable salud, como bien demuestra el elevado número de trabajos sobre la evolución de la ciudad y sus calles, el estudio específico de la forma arquitectónica del XIX no ha tenido la misma suerte. Las obras de carácter enciclopédico o general que atienden al arte valenciano tienden de plantear el estudio global y uniforme de toda la arquitectura del siglo XIX. Como ya se ha adelantado, la obra de Trinidad Simó es fundamental a la hora de afrontar la arquitectura decimonónica. En *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia* ofrece una visión general urbana de la arquitectura valenciana, centrado su análisis en las causas de las nuevas formas históricas y su significación social.⁵⁰ Sin embargo, en otra obra parte del 1877, esto es la Restauración alfonsina,

⁴⁸ BOIX, Vicente, 1877.

⁴⁹BRINES BLASCO, Joan, 1978; 1974.

⁵⁰ SIMÓ, Trinidad, 1973.

arrinconando toda la producción anterior a esta fecha en un epígrafe dedicado a los académicos.⁵¹

Sobre las generaciones de arquitectos de la Academia de San Carlos (1768-1846) esencial es el aporte de Joaquín Bérchez y Vicente Corell.⁵² Su catálogo formado por los dibujos y proyectos procedentes del archivo de la Academia, en concreto a las diversas actividades de carácter arquitectónico, es un material prácticamente inédito y que no incluye los proyectos de los Maestros de Obras titulados después de 1846. Este conjunto gráfico es una muestra de cómo el repertorio neoclásico fue asimilado en el ambiente valenciano y, aunque escasas son las manifestaciones monumentales, es apreciable gracias a la obra gráfica aportada por aquellos aspirantes al título de arquitecto.⁵³ Si bien su estudio tiene como límite el período académico, es decir 1846, los autores contemplaron incluir una serie de planos y proyectos del período del 1852 al 1858. Esto es, pues, un momento en que la Academia valenciana ya no expedía títulos de arquitecto; los autores afirman que es palpable un cambio formal «[los proyectos] muestran cómo en un tiempo relativamente corto se abandona el esquema formal neoclásico para dar paso a la opción ecléctica (...)».⁵⁴

Sin embargo, el trabajo de Daniel Benito Goerlich publicado en 1983 es el estudio más amplio hasta el momento dedicado a la arquitectura decimonónica valenciana. Si bien centrado en la cuestión de estilo, concretamente en el desarrollo de los historicismos y del eclecticismo, *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*, aborda también la producción más notable de la etapa isabelina que él sitúa entre 1850-1875.⁵⁵ Estas décadas son analizadas por Benito Goerlich como el precedente del período propiamente ecléctico, y en el caso valenciano, con cierto retraso respecto a lo que ocurre en Madrid. Además, expone ciertos los aspectos de la crisis del Academicismo de mediados de siglo, especialmente aquellas muestras de acercamiento a las corrientes historicista –primeras arquitecturas que acusan el revival neogriego, neogótico y neoárabe–, a partir de la segunda mitad

⁵¹ SIMÓ, Trinidad, 1987.

⁵² Estas fechas corresponden al período que la academia concedió títulos de arquitectos.

⁵³ BÉRCHEZ, Joaquín y CORELL, Vicente, 1981.

⁵⁴ *Ibid.* p.29.

⁵⁵ BENITO GOERLICH, Daniel, 1983.

de siglo y que son regidos también en este estudio. Asimismo, es sumamente interesante la identificación del tipo de fachada representativa en estas décadas que, según su criterio, es fruto del racionalismo académico. La obra de Benito Goerlich es sin duda un antes y un después en la historiografía de la arquitectura historicista valenciana.

Los edificios más emblemáticos del siglo han sido han sido objeto de estudio en distintos momentos puntuales. La obra de Josep Lluís Sirera dedicada al Teatro Principal (1770-1854) recoge los entresijos de su compleja y dilatada construcción⁵⁶. Aunque la de Sirera es la obra más completa, son varios los artículos que a *posteriori* tratan este edificio, uno de los teatros a la italiana de España en activos de mayor antigüedad, con el valor añadido de no haber experimentado intervenciones arquitectónicas que modifiquen de forma relevante su morfología desde 1833.⁵⁷ De sumo interés es, así mismo, el estudio sobre esta tipología teatral realizada por Juana M^a Balsalobre,⁵⁸ o el de Arturo Barba Sevillano.⁵⁹ Del mismo modo, las aportaciones de Jaume Coll sobre el Palacio del Marqués de dos Aguas son ineludibles para conocer la evolución de unos de los edificios más emblemáticos del historicismo valenciano y actual sede del Museo Nacional de Cerámica y Artes suntuarias González Martí.⁶⁰

Sobre el avance y la valoración de los estilos o corrientes estéticas, Javier Pérez Rojas escribe sobre la relación del barroco –en todas las facetas artísticas– con el arte español contemporáneo. Las reflexiones que aporta acerca de la visión del arte barroco por parte de los artistas románticos, así como diversos datos sobre restauraciones decimonónicas son imprescindibles para la ampliar conocer la mentalidad artística del período.⁶¹

Siguiendo con la arquitectura civil, el ejemplo más representativo es el del complejo residencial de la Plaza Redonda (1837-1858), restaurado recientemente y detalladamente tratado por el Estudio Vetges Tu Mediterrània.⁶² Igualmente

⁵⁶ SIRERA, Josep Lluís, 1986.

⁵⁷ BARBA SEVILLANO, Arturo, GIMÉNEZ PÉREZ, Alicia, 2008. BARBA SEVILLANO, Arturo, 2011.

⁵⁸ BALSALOBRE GARCIA, Juana María, 1997.

⁵⁹ BARBA SEVILLANO, Arturo, 2011.

⁶⁰ COLL CONESA, Jaume, 1997.

⁶¹ PÉREZ ROJAS, Javier, 1993.

⁶² VETGES TU MEDITERRÀNIA, 1988.

barrios y manzanas, que en su momento supusieron grandes empresas urbanísticas, como La Puridad (1839-1843) o Huerto de En Sendra (1850-1859), en las décadas centrales del XIX, son analizadas y prestando especial detalle a la parcelación y a la composición arquitectónica por Juan Luis Piñón.⁶³

Otro estudio monográfico a tener en cuenta, pero esta vez de un arquitecto, es el que llevó a cabo David Vilaplana, dedicado este a Vicente Martí Salazar, autor, entre otras, de la reforma y reconstrucción general de la iglesia arciprestal de Castelló de la Plana de 1869.⁶⁴ Sostiene Vilaplana que Martí Salazar, a pesar de su formación académica, utilizó en sus proyectos tanto el repertorio clasicista, como prestamos de otros estilos –medievales y orientales- convirtiéndose en pionero de la corriente medievalista en la arquitectura española.

En su acercamiento global a la producción arquitectónica del siglo XIX, Marc Baldó relaciona arquitectura con política y sociedad, pues afirma que esta primera manifiesta un carácter evolutivo, en paralelo a los devenires de la burguesía, siendo las muestras o manifestaciones más notables y definitorias observables en el último cuarto de siglo, es decir, durante la Restauración de Alfonso XII.⁶⁵

Análogo enfoque es el que toma Joaquín Azagra en su análisis de la propiedad inmueble y el crecimiento urbano. En su libro expone cómo la propiedad durante la primera mitad del siglo XIX pasa a convertirse en el recurso, en la expresión de una clase dominante y, al mismo tiempo, símbolo de una época.⁶⁶ Azagra centra su discurso en el proceso de desamortización y el de ampliación y cambio del espacio urbano. Si bien se trata de una obra centrada fundamentalmente en la relación entre economía y crecimiento urbano, es ineludible tenerla en consideración a la hora de abordar la evolución de la arquitectura. Es especialmente interesante su análisis sobre el desplazamiento de poderes como consecuencia del traspaso de propiedades del clero a manos de los nuevos compradores, asimismo es recalable su disertación sobre la distribución del suelo y su valor.

⁶³ PIÑÓN, Juan Luis, 1988.

⁶⁴ VILAPLANA ZURITA, David, 1989.

⁶⁵ BALDÓ, Marc, 1990.

⁶⁶ AZAGRA ROS, Joaquín, 1993.

Un aspecto a destacar de la arquitectura decimonónica es que su variante efímera pierde su empuje y parte de su visibilidad conforme avanza en el siglo. No obstante, en Valencia, ciudad de gran tradición barroca, el arte efímero siguió gozando de buena salud y continuó siendo una parte relevante de los festejos públicos del ochocientos. Aunque es parco el material gráfico disponible o localizado, no escasean los trabajos sobre lo efímero en Valencia durante el reinado de Isabel II. No es de extrañar que la profunda politización vivida durante estas décadas, producto de la alternancia de partidos, tuviera su correlación en la celebración de ritos fúnebres; Susana Ferrer explora las similitudes y diferencias entre la tradición de la exequias reales del siglo XIX con otro tipo de ceremonial, uno que nace en estos mismos momentos, el funeral patriótico.⁶⁷ Más recientes son los estudios realizados por Ester Alba alrededor de la fiesta, tanto la celebrada a razón de algún acontecimiento en la familia real, como y sobre todo, la fiesta político-patriótica, vista como la gran aportación del siglo XIX.⁶⁸

Rescatando el formato guía que tanto éxito tuvo en el siglo XIX, el Catálogo publicado por el Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia (CTAV), *Conocer Valencia a través de su arquitectura*,⁶⁹ en formato libro y en web,⁷⁰ es obra indispensable en el estudio de la arquitectura durante el período de estudio. A modo de guía de viajero, estructurada por barrios y acompañada por planos de localización, ofrece información, aunque escueta en algunos puntos, interesante de una amplia selección de lo más significativo de cada época hasta los años 50 del siglo XIX. Si bien, no es un inventario exhaustivo, contempla un gran número de inmuebles, un total de 376 edificios, fotografías, planos, así como detalles de la época isabelina que no se encuentran en ningún otro trabajo.

Fundamental para conocer el desarrollo de los historicismos en Valencia es el nacimiento de la nueva conciencia alrededor de la Historia, del pasado y, por supuesto, de la conservación y valoración del patrimonio. Carmen Blázquez, recogiendo el testigo de Daniel Benito, aborda este asunto en su tesis. Analiza los efectos de esta nueva sensibilidad romántica en Valencia, la cultura artística de la

⁶⁷ FERRER, Susana, 1992.

⁶⁸ ALBA, Ester, 1999, 2001; HERNÁNDEZ PERELLÓ, M^a Carmen, y REIG BALDÓ, Sara, 2007.

⁶⁹ HERNÁNDEZ UBEDA, Luis (coord.) 1996.

⁷⁰ <http://www.arquitectosdevalencia.es/arquitectura-de-valencia>

segunda mitad del siglo XIX, los principales arquitectos críticos con el Academicismo y las actuaciones más representativas hacia el patrimonio, el papel y funciones de las instituciones, y siempre intentando establecer relaciones con Madrid y con aquello que está sucediendo fuera de nuestras fronteras.⁷¹

Sobre los arquitectos más significativos de la segunda mitad del XIX, Francisco Javier Delicado ofrece un detallado estudio de la trayectoria del maestro de obras José Zacarías Camaña.⁷² Igualmente relevante es el artículo de Daniel Benito Goerlich acerca del linaje de los Calvo y su aportación al desarrollo de la arquitectura historicista valenciana, publicado recientemente en un estudio monográfico sobre Valencia.⁷³ Josep Vicent Boira rescata el olvidado y fallido proyecto del Paseo de Valencia al Mar de Manuel Sorní.⁷⁴

No obstante, a pesar del gran volumen de estudios centrados en esta época, se echan en falta trabajos centrados exclusivamente en los arquitectos formados en el período isabelino y activos en él. Por ejemplo, el arquitecto Sebastián Monleón (1815-1878), el artista más representativo del momento, dado que participó en proyectos de muy diversa índole (Plaza de toros, Jardines de Monforte, Parterre,⁷⁵ Universidad Literaria, etc.), u otros que, aunque menos reconocidos, fueron igualmente profesionales a tener en consideración; me refiero a nombres como Carlos Spain Ibarra o Salvador Escrig.

Sobre estudios monográficos más recientes centrados en arquitecturas representativas de este período isabelino, debe citarse la completa monografía dedicada al edificio histórico de la Universidad de Valencia, la antigua Universidad Literaria, especialmente el capítulo escrito por Joaquín Bérchez y Mercedes Gómez Ferrer,⁷⁶ pues trazan las sucesivas reformas que desde la década de los años treinta experimentó este emblemático edificio dedicado a la enseñanza y en el que participaron los principales arquitectos del período isabelino, S. Monleón y T. Calvo, entre otros.

⁷¹ BLÁZQUEZ, Carmen, 1997.

⁷² DELICADO, Fco. Javier, 1999.

⁷³ BENITO GOERLICH, Daniel, 2005, pp. 167-181.

⁷⁴ BOIRA MAIQUES, Josep Vicent, 2000, pp. 191-207.

⁷⁵ Sobre la evolución de importantes jardines valencianos del momento, como el Parterre y el jardín de Monforte, dos de los principales espacios lúdicos de la ciudad, véase: SANTAMARÍA, María Teresa, 1993; SANTAMARÍA, María Teresa. 1985.

⁷⁶ BÉRCHÉZ, Joaquín y GÓMEZ FERRER, Mercedes, 1999.

Junto al Teatro y la Universidad, es la Plaza de Toros (1850-1860) otro de los edificios más simbólicos de la ciudad. Triviño y Baeza editan la que es sin duda hasta la fecha la obra que mejor recoge la historia de esta plaza, los distintos proyectos que se presentaron, pero también el mismo del espectáculo en sí y la existencia de otras plazas en otros emplazamientos y con distintas tipologías.⁷⁷

Si bien es cierto que en la sociedad isabelina fue la burguesía la que propició formas de ocio nuevas, siendo el teatro y los toros los dos espectáculos sociales más simbólicos –hasta la aparición de cabarets y musicales a final de siglo–, son otro tipo de edificaciones las que expresan más fielmente la realidad del momento. Si se realiza una valoración meramente cuantitativa de lo construido durante el período isabelino, es en el ámbito de la arquitectura privada donde se halla un mayor número de edificaciones. Este hecho está estrechamente relacionado con el proceso de nacionalización y venta de bienes amortizados, junto con la aparición de un nuevo grupo social centrado casi exclusivamente en la actividad comercial que emerge con fuerza a partir de los años treinta. Fernando Pingarrón rastrea el destino de los conventos enajenados en Valencia y sus nuevos dueños, siendo finalmente apreciable que esta *nueva* burguesía le sacó un mayor provecho, más que el propio Estado, de los procesos de exclaustación, pues actuaron movidos por un afán especulador, más que por una visión industrial.⁷⁸

Respecto a la vivienda obrera, resulta de obligada consulta la obra de Juan Blat Pizarro, pues no solo presenta un estudio exhaustivo de las corrientes ideológicas, las distintas tipologías e iniciativas que se dieron en Valencia desde la segunda mitad del siglo XX hasta la tercera década del siguiente, sino que establece interesantes conexiones con otras operaciones de habitaciones contemporáneas en España y Europa.⁷⁹

Teixidor, desde un enfoque geográfico y tomando como foco de su estudio el *raval* de la Boatella o plaza del Mercado, analiza como con la supresión de cementerios y la compra de solares de antiguos conventos se producen importantes cambios a lo largo del siglo XIX, pues liberó y modificó el espacio,

⁷⁷ TRIVIÑO, Ricard, BAEZA, Concha (dir.), 2001.

⁷⁸ PINGARRÓN, Fernando, 2005-2006; más reciente es la aportación de DELICADO, Fco. Javier, 2013.

⁷⁹ BLAT PIZARRO, Juan, 2000.

aumentó la inversión y los ingresos ya no tenían por qué proceder de rentas. De esta forma, con la desamortización se abren las puertas a la nueva distribución del espacio urbano, pieza clave en la posterior industrialización del territorio.⁸⁰

Siguiendo con el ámbito urbano, Gonzalo Vicente-Almazán presenta una visión panorámica de la evolución del tejido residencial de la ciudad desde finales del Antiguo Régimen hasta la consolidación del liberalismo. En su tesis inédita utiliza el dibujo – la planimetría histórica desde 1821 hasta 1944– como hilo conductor del discurso, herramienta de análisis y transmisor de información.⁸¹

Una de las más recientes aportaciones a la historiografía de la arquitectura valenciana de las décadas centrales del XIX es el trabajo de Miguel Ángel Catalá, *El Cementerio General de Valencia. Historia, arte y arquitectura. 1807-2007*.⁸² Como señala el título, se trata de un compendio de la evolución del camposanto municipal, y como tal vienen recogidos y analizados aquellos mausoleos de personajes ilustres y pudientes que fueron construidos durante el período isabelino. Catalá ilustra de manera fehaciente la presencia de la nueva clase social dominante en un espacio público y al tiempo sagrado; estas construcciones funerarias constituyen, con sus diferentes estilos y arriesgadas formas, la primera y palpable muestra del historicismo valenciano. Aportando más datos al respecto del cementerio, el artículo de Fernando Pingarrón, centrado en el peristilo, es decir, la reforma de carácter más académico y firmada por el arquitecto Cristóbal Sales.⁸³

El libro dirigido por Camilla Mileto y Fernando Vegas, con los textos de Valentina Cristini, Maria Diodato, Federico Iborra, Vicenzina La Spina, Luca Maioli, Paolo Privitera, es fundamental para el estudio de la vivienda en el centro histórico de Valencia.⁸⁴ Este estudio-catálogo abarca todos los aspectos materiales de la construcción de la vivienda desde la reconquista a la actualidad, de modo que se analizan muros de ladrillo, enlucidos, ventanas, carpinterías, balcones, rejerías, interiores, decoración, pavimentos, portales, forjados, cubiertas, etc. Esta obra es de magnífica utilidad, pues establece indicaciones, pautas y tipologías para

⁸⁰ TEIXIDOR, M^a José, 2006.

⁸¹ VICENTE-ALMAZÁN, Gonzalo, 2016.

⁸² CATALÁ, Miguel Ángel, 2007.

⁸³ PINGARRAÓN, Fernando, 2008.

⁸⁴ MILETO, Camilla, VEGAS, Fernando *et al.*, 2015.

la identificación de la factura de un muro, de un forjado, etc. Pero es especialmente relevante la visión que presenta sobre la evolución de la vivienda en la ciudad y la transformación paulatina de la imagen urbana.

Así pues, la mayor parte de los estudios que tienen como argumento central la arquitectura valenciana del siglo XIX suelen presentar un planteamiento similar basado en la comparación con aquello que está aconteciendo en Madrid y en otras regiones europeas. Estas aportaciones, siendo valiosas y todas ellas sumamente interesantes, se inscriben en tres disyuntivas. Por una parte, aquellos estudios amplios y de carácter general y en dónde el urbanismo copa gran parte del protagonismo. La segunda tendencia que se observa es la de los estudios monográficos puntuales dedicados a edificios emblemáticos del siglo, como la Plaza de Toros o el Teatro. Y por último, una tercera vía que centrándose en la propia arquitectura, su forma y evolución, rehúsa el analizar en profundidad las décadas que corresponden al reinado de Isabel II (1833-1868) para centrarse en el último tercio de la centuria cuando el eclecticismo es el estilo dominante.

Este período isabelino no es visto y, por tanto, tampoco tratado de manera singular, aun cuando tanto en materia urbanística, social, económica y política presenta unas características propias que le definen como tal. Es percibido como un calco pobre de aquello que acontece en Madrid, con pocas muestras de audacia y casi como una transición necesaria, sin nada reseñable, hasta la llegada del auge constructivo que conllevó el ensanche de la ciudad y la eclosión del eclecticismo.

Metodología

La correlación entre política-arte se defiende en el presente proyecto siendo consciente que no es prudente establecer sistemáticamente correspondencias entre fenómenos artísticos y hechos políticos, pues los cambios de los primeros no tienen por qué responden necesariamente a la naturaleza de los segundos. Pese a ello, se pretende estudiar la arquitectura valenciana contemplando tanto los valores estéticos de esta como su significado a modo de testimonio histórico. Dicho planteamiento ha supuesto adoptar una metodología de carácter histórico cultural basado en la Historia de la Cultura y surgida en el siglo XIX como intento de oposición y superación del positivismo. Destaca dentro de este enfoque Jacob Burckhardt (1818-1897), cuya obra fundamental es *Die Kultur der Renaissance in*

Italien (1860) –*La cultura del Renacimiento en Italia* (1982), donde insiste en el “espíritu de la época” relacionando lo político, lo literario y lo cultural. Aunque no contempló los condicionantes económicos y técnicos, pretendió superar el positivismo al insertar la obra de arte en un contexto que no era exclusivamente material.

Sin embargo, será la Iconología, como reacción al formalismo de la Escuela de Viena y Wölfflin, la que revolucionará el modo de acercarse a la obra de arte por parte de los estudiosos. Se toma como inicio de la Iconología el 1912, año en que Aby Warburg (1866-1929) asombraba a la comunidad científica con su conferencia titulada *Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara*, impartida en Roma en el marco de un congreso de Historia del Arte. El interés fundamental de Warburg a lo largo de su densa trayectoria intelectual fue averiguar la importancia de la influencia clásica en el arte, y la pervivencia de sus modelos y símbolos en la Edad Media y posteriormente en la Edad Moderna. Su método consistía en reproducir el medio original en el que se han producido las obras de arte a través de documentos e instrumentos que permitieran acercarse a la mentalidad de los hombres que lo ocasionaron, tanto el comitente como el artista. A su método lo llamó Iconología, para diferenciarlo de la iconografía que utilizó como procedimiento auxiliar. El método iconológico lo concreta Erwin Panofsky (1892-1968) en *La perspectiva como forma simbólica* (1927), donde establece que no interesa la clasificación de la obra sino su significado. Para ello es necesario analizar los símbolos que configuran el tratamiento ideológico de los temas para captar los principios básicos que subyacen en la elección y representación de las imágenes.

Las posibilidades del método iconológico para el estudio de la arquitectura fueron expuestas pronto por Richard Krautheimer (1897-1994) quien demostró que la tipología como concepto y el estudio de la transmisión de la misma podía esclarecer algunos interrogantes de la historia de la arquitectura.⁸⁵ La aplicación de la Iconología a la arquitectura ha dado como resultado estudios de un carácter absolutamente innovador y utilísimo para la comprensión de algunos fenómenos de la historia del arte. Con todo, fue Rudolf Wittkower (1901-1971) quien convirtió la

⁸⁵ KRAUTHEIMER, Richard, 1942.

Iconología en una metodología menos restrictiva, puesto que en sus trabajos expuso tanto las cualidades formales de las obras de arte como los condicionantes históricos o culturales que las generaron.

En esta misma línea se encuentra el historiador Mamfredo Tafuri (1935-1994) que plantó una revisión completa y crítica de las diversas metodologías y hace una revisión de la arquitectura internacional del siglo XX, constatando el fracaso de las vanguardias y el carácter de la arquitectura como instrumento ideológico. Su trabajo representa la voluntad de insertar la disciplina arquitectura en una historia de la cultura con la premisa de que la ciudad es la base que justifica la existencia y la finalidad de toda obra.

Siguiendo este planteamiento, para el estudio y conocimiento de la arquitectura valenciana durante los años de reinado de Isabel II no basta con atender a un análisis formal, sino que se intenta recrear el ambiente histórico que la hizo posible. A pesar de insistir en esta introducción sobre la conexión arte-contexto histórico, no se han determinado vinculaciones directas de causa-efecto entre arquitectura y condicionantes culturales, sino que se han planteado interpretaciones intuitivas. Establecer este diálogo ha llevado a contemplar otros campos o disciplinas. Las necesidades de un planteamiento metodológico de tipo histórico-cultural se han satisfecho mediante el empleo sistemático de cuatro técnicas de investigación: estudio historiográfico, búsqueda documental, estudio de la literatura y prensa valencianas del siglo XIX y trabajo de campo.

El estudio del bagaje historiográfico acerca del objeto de la tesis ha sido el primer paso dado en la aproximación a la arquitectura decimonónica. Junto a una extensa bibliografía artística, se han contemplado textos de carácter filosófico, literario, político, etc. Dicha fase ha sido fundamental por varios aspectos; ha permitido conocer la visión generalizada sobre el período de estudio y sus distintas interpretaciones, y también esclarecer qué aspectos quedan aún por tratar. Estos temas a abordar, son los que han derivado en los objetivos marcados para el presente proyecto.

El siguiente paso ha sido la investigación minuciosa de las fuentes documentales y para ello se ha llevado a cabo la parte práctica de la tesis, esto es la búsqueda en archivos de ámbito local y estatal. El vaciado del Archivo

Histórico Municipal ha resultado esencial por varios aspectos; por un lado, la consulta de los expedientes de la sección de Policía Urbana ha proporcionado valiosa información de tipo formal, debido a la localización de perfiles, plantas y otros elementos de expresión gráfica relativos a las arquitecturas proyectadas y/o construidas en la ciudad. Por otro lado, los datos extraídos de la sección Actas han permitido conocer aspectos ideológicos, sociales y culturales principales para la recreación de la época (Programas de fiestas, propuestas urbanísticas, tendencias políticas, etc.).

En este mismo sentido, la consulta del Archivo de la Excm. Diputación de Valencia se ha manifestado clave para el estudio de la obra pública y sus condicionantes, como, por ejemplo, la relación de la administración local con la estatal. Especialmente relevantes en este caso han sido los fondos de Obra Pública y Urbanismo, del Hospital General (Teatro y Plaza de Toros), el referente al Gobierno Civil, sin olvidar, por supuesto, su fondo gráfico. Respecto a obras de carácter religioso, los expedientes de reparaciones de templos del fondo de Diputación han aportado importante información sobre el proceso administrativo de estas intervenciones.

Asimismo, ha sido indispensable la consulta del Archivo de la Catedral de Valencia, en concreto la sección Actas del Cabildo, para el conocimiento de las distintas intervenciones que se llevaron a cabo en la Seo durante la época de estudio y las relaciones de la Iglesia valenciana con la Municipalidad.

El interés por la formación de los arquitectos valencianos de estas décadas centrales ha conducido a la consulta del Archivo de la Academia de San Carlos, así como el de la Academia de San Fernando de Madrid. Las imágenes y las memorias explicativas de los proyectos que custodian ambas instituciones se han revelado como un apoyo imprescindible también en la cuestión del estilo. En esta investigación se ha intentado profundizar en las reflexiones que ofrecen estos textos ya que, debido a la imposibilidad existe en muchas ocasiones de estudiar la arquitectura construida, es en los mentados documentos donde mejor se constata el cambio intelectual de la época, los gustos y la evolución del pensamiento arquitectónico. Concretamente, se han elegido aquellos proyectos de obra o intervención de cuyas memorias se podía extraer de manera clara la relación con

el contexto político y social, la ideología romántica y la nueva estética influenciada por la exaltación de la Edad Media.

Junto a la historiografía y las fuentes documentales, el tercer corpus textual que ha contribuido a la solidez de la tesis ha sido el compuesto por la literatura y prensa –revistas– de la época. Para su análisis ha sido imprescindible acudir a la Biblioteca Valenciana, gran depositaria de imágenes y textos, pero especialmente a la Hemeroteca Valenciana. Igualmente significativos han sido a este respecto el Fons Antic de la Biblioteca de l’Escola Tècnica Superior d’Arquitectura de Barcelona y Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España. La lectura e interpretación de las ideas versadas en los artículos escritos por los arquitectos más representativos del período ha supuesto una fuente básica para definir el pensamiento arquitectónico y cultural de la Valencia isabelina.

Respecto al trabajo de campo, ha sido fundamental la confección de un listado relativo a las obras más relevantes del período. En esta primera clasificación las obras se han ordenadas cronológicamente, indicándose el autor y el promotor (institución o cliente particular), la tipología y la función, el estilo y, siempre que ha sido posible, su localización acompañada de la fotografía. Este ejercicio ha permitido sistematizar la información conocida de estas obras y determinar qué aspectos habían sido ignorados.

El siguiente paso ha sido la confección de un banco de imágenes, instrumento imprescindible para el posterior análisis formal. Para ello se ha recurrido a los fondos de los archivos antes mentados, pero también a la fotografía *in situ*. Se han fotografiado todos los monumentos funerarios erigidos en el Cementerio General de Valencia durante las décadas isabelinas. Respecto a la arquitectura de carácter civil (pública y privada), así como religiosa, se han intentado localizar los planos y diseños originales de la época, y en los casos en que ha sido posible, fotografiar el aspecto actual de la obra.

A continuación, se ha realizado una búsqueda exhaustiva en las distintas hemerotecas y bibliotecas mencionadas para la localización de noticias sobre los arquitectos activos en Valencia durante el período. De esta manera, yendo más allá de la obra construida y proyectada, se ha elaborado un corpus documental que

aporta importantes datos sobre el pensamiento arquitectónico y cultural en general del medio valenciano.

Por último, se ha realizado una segunda clasificación, esta vez a cerca de los principales arquitectos y maestros de obras. Siguiendo el mismo patrón anterior, este censo ha sido ordenado cronológicamente, atendiendo a la fecha de obtención del título de arquitecto/maestro de obras. Además de esta información, se ha añadido toda la obra conocida de cada uno y el año de realización, sin distinguir tipologías e incluyendo obra escrita. Dicho censo, adjunto en esta tesis como *Relación de arquitectos y maestros de obra*, ha permitido distinguir con claridad las distintas formaciones, el volumen de obra construida, etc.

*

Para finalizar, quería expresar mi más sentido agradecimiento a aquellas personas e instituciones sin las cuales no habría sido posible la realización de esta tesis doctoral. A la Università degli Studi di Palermo y a la Universitat Jaume I, y más concretamente a sus correspondientes coordinadores de programas de doctorado, Marco Rosario Nobile y Víctor Mínguez Cornelles, por facilitarme los medios para llevar a cabo esta investigación. A mis directores de tesis, al profesor Stefano Piazza por sus valiosos consejos y por codirigir esta tesis, y por supuesto, al profesor Pablo González Tornel, por su exigencia, por sus recomendaciones e infinita paciencia, y muy especialmente por su ayuda en los momentos más difíciles. A Maurizio Vitella por su apoyo durante mi estancia en Palermo. Asimismo, mi reconocimiento a los responsables de archivos e instituciones a los que se ha acudido a lo largo de la investigación. Al personal del Archivo Histórico Municipal y Hemeroteca de Valencia, al de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como al del Archivo de la Catedral de Valencia. A M^a Carmen Zuriaga, responsable del archivo y biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, por su amabilidad y profesionalidad. Mención especial para Rosa Lucas, por su empeño en la localización de bibliografía y fuentes, pero sobre todo, por su motivación y compañía constante. Estos agradecimientos no estarían completos sino me acordara de todos mis compañeros de doctorado de ambas universidades por su amistad y entusiasmo compartido. Así, quiero dar las gracias en especial a Teresa Llàcer por su tiempo y valoraciones. Finalmente, mi más

sentido agradecimiento a mi familia y amigos, por sus incansables gestos de ánimo y cariño, especialmente a mi pareja, Edu, por su incondicional apoyo en todo este proceso. Aquesta tesi també és teua.

1. Fiesta y liberalismo en Valencia.
Ideología y discurso político como
catalizadores de cambios estilísticos.

En un estudio cuyo tema central es la arquitectura, dedicar el primer capítulo a la fiesta es cuanto menos desconcertante. Sin embargo, si esta tesis pretende ahondar en la evolución y características de la cultura arquitectónica valenciana durante un período de especial inestabilidad política, como es la configuración del Estado liberal (1833-1868), el análisis de este campo artístico se revela fundamental. La fiesta representa uno de los más sutiles pero a la vez eficaces mecanismos de expresión y difusión ideológica. Si bien fue durante Edad Moderna cuando este ceremonial alcanzaba su momento álgido como representación conceptual del poder, en época Contemporánea estos rituales festivos continuaron sirviendo para mostrar la identidad, las pretensiones y las justificaciones de según qué gobierno, rey o Estado en general.⁸⁶

La intensa actividad política del país durante estas décadas centrales del siglo XIX, las tendencias dentro del mismo liberalismo, las maniobras propagandísticas del período revolucionario y del gobierno isabelino tuvieron su plasmación en distintas celebraciones y actos a lo largo del período. La dimensión estética y artística de las decoraciones de estas ceremonias fue distinta según el tipo de acontecimiento, el escenario, su función, etc. De este modo, la retórica y el lenguaje de la fiesta decimonónica se vieron influenciados por los vaivenes del liberalismo español, pero también por otra característica propia del siglo: el pensamiento romántico.

Este capítulo constituye una aproximación al análisis de la fiesta y de las arquitecturas efímeras levantadas en Valencia en función de cómo se vieron afectadas por esta coyuntura política y cultural tan propia de la monarquía de Isabel II.⁸⁷ De los rituales de la Valencia liberal interesan para este estudio las facetas política y escenográfica, esto es, los objetivos que los poderes fácticos pretendían conseguir con las celebraciones, pero especialmente el aspecto artístico, el ritual en sí y el carácter y contenido de la arquitectura y ornamentos efímeros levantados para la ocasión.

⁸⁶ MONTEAGUDO ROBLEDO, M^a Pilar, 2004, p. 322.

⁸⁷ Es Carlos Reyero quien ha realizado hasta la fecha el análisis artístico más exhaustivo del ceremonial isabelino: REYERO, Carlos, 2015.

1.1. Los valores estéticos de una nueva etapa política. El ceremonial alrededor del conflicto dinástico (1833-1843).

El vaivén político que supuso el período de las regencias (1833-1843) provocó que la imagen de la princesa Isabel cambiase al compás de las distintas tendencias ideológicas que se alternaban en el poder. La presencia de políticos liberales en las altas esferas del gobierno y la divulgación de un nuevo lenguaje artístico deudor del movimiento romántico explican no sólo la alteración de la forma y contenido de las representaciones regias, sino también su función, dado que la creación de un nuevo imaginario sirvió para justificar y simbolizar el desplazamiento de poder desde la figura del monarca a la nación.⁸⁸ Dentro de las representaciones regias, la fiesta fue una de las manifestaciones artísticas que más acusó la transformación ideológica que estaba sufriendo el país. La suntuosidad con que se celebraron algunos de los episodios relevantes del período revolucionario pone de manifiesto que el arte efímero continuaba siendo una parte fundamental y de gran tradición de los festejos públicos en la ciudad de Valencia, prosiguiendo así con el gusto por el espectáculo y fiestas de la cultura barroca de tanto arraigo en esta región.⁸⁹

Junto a la fiesta, la ciudad, como entorno físico que circunda la vida humana, actuó como escenario y espejo de los cambios políticos que se estaban produciendo en las instituciones. Valencia, como tantas otras ciudades españolas y americanas, se convirtió en esta década en el teatro donde se desarrollaron las celebraciones que iban a atestiguar la coyuntura política o la inclusión de nuevos conceptos, como el de soberanía popular. Así fue como al calendario festivo valenciano, en el que cobraban especial protagonismo las fiestas locales como la del centenario de la conquista de Valencia en 1238 por Jaime I, la canonización de San Vicente Ferrer o los reconocimientos al culto de la Inmaculada Concepción, se añadieron importantes celebraciones relacionadas con la Revolución y la

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 31.

⁸⁹ Sobre la pintura y arte efímero de la primera mitad del siglo XIX, véase: ALBA, Ester, 1999, pp. 493-530; de la misma autora 2001, pp.183-212 y 2009, pp. 1079-1111. Para un recorrido más amplio sobre el arte efímero valenciano, véase: MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor, GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, 2010.

posterior consolidación del moderantismo a partir del 1844.⁹⁰ Sin embargo, el carácter efímero de estas celebraciones y la escasez de representaciones gráficas conservadas dificultan enormemente la reconstrucción de las arquitecturas fabricadas para transformar por escasos días el aspecto de la ciudad.

Una nueva etapa daba comienzo con la sucesión de Fernando VII, asunto que se convirtió en un problema político que derivaría en una guerra por el trono de España. La Ley Sálica, implantada por Felipe V, impedía el acceso al trono a las mujeres, pero Fernando VII, influido por su mujer María Cristina, promulgó la Pragmática Sanción que derogaba esta Ley Sálica, abriendo el camino al trono a su hija y heredera, María Isabel Luisa, futura Isabel II. El veintinueve de septiembre de 1833 Fernando VII moría, no sin antes reafirmar en su testamento a su hija Isabel de tres años de edad como heredera al trono, dejando a la reina María Cristina como gobernadora hasta la mayoría de edad de la princesa. Aquellos que no aceptaron la sucesión en la figura de Isabel se posicionaron alrededor del hermano del rey, el infante Don Carlos, salvaguarda de las estructuras propias del Antiguo Régimen.⁹¹

El conflicto sucesorio derivó en la guerra carlista, conflicto que se desarrollaría en diversas etapas y que marcaría la regencia de María Cristina, pues tuvo que buscar aliados en el sector liberal para asegurar el destino de su primogénita y el suyo propio.⁹² Este fue el motivo por el cual el liberalismo se esforzó por encontrar los mecanismos ideológicos que justificasen la posición de la joven princesa en el trono español. Como recoge Ester Alba, los artistas, alentados por la política liberal, crearon un nuevo catálogo visual de conceptos con el fin de asentar la idea de la legitimidad sucesoria de la joven heredera de Fernando VII. De este modo, la niña María Isabel Luisa fue tomada como símbolo de esperanza para una España liberal y constitucional, personificando así el buen gobierno, que para el sector liberal suponía una España gobernada por las Cortes y la Corona, en contraposición al absolutismo monárquico defendido por los partidarios del pretendiente carlista.⁹³

⁹⁰Para una descripción de estas fiestas religiosas de ámbito valenciano: MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor *et al.* 2010, pp. 57-63.

⁹¹ ARTOLA, Miguel, 1981, p. 52

⁹² RAMÍREZ, Germán, 2009, p. 385 y ss.

⁹³ ALBA, Ester, 2009, p. 1082.

Fue tal el brío del liberalismo en reforzar esta nueva imagen de la princesa que afloró con fuerza un elemento clave en la configuración de la imagen regia: la Historia. La necesidad de justificar históricamente el reinado de Isabel II llevó a adoptar una postura romántica y a la vez conservadora. En el ceremonial monárquico se rechazó un cambio brusco en el contenido y formas, pero se recuperaron los viejos valores apelando a la Historia nacional. Las artes rescataron otra presencia femenina al frente de la monarquía y que igualmente encarnara la Gloria, el buen gobierno y la estabilidad. Así fue como se vinculó a la heredera de Fernando VII con Isabel la Católica.⁹⁴

Es en la celebración del juramento en 1833 de la Infanta Isabel como heredera de la Corona Real de las Españas cuando sale a la luz la nueva consigna propagandística: presentar a Isabel como legítima heredera al trono frente a las ideas carlistas. Todas las ciudades afines a la primogénita de Fernando VII se volcaron en festejar esta Jura, una de las fiestas más fastuosas hasta ese momento. Y era lógico, pues no era solamente una disputa sobre quién tenía los derechos de sucesión al trono, sino que se trataba de la lucha por imponer un modelo u otro de sociedad.

Valencia acogió con gran entusiasmo esta festividad que tendría lugar entre el veinticuatro y el veintiséis de julio de 1833. Se programaron una serie de actos en los espacios urbanos más relevantes y simbólicos de la ciudad, donde no faltaron luminarias, música, bailes y castillos de fuegos artificiales.⁹⁵ Para esta ocasión se adornaron edificios relevantes de la ciudad como las casas consistoriales, la Real Audiencia o la Real Academia de San Carlos. Las luminarias eran un parte importante de cualquier festividad por lo que se adornaron con luces los principales edificios (la torre del Micalet, la Seo, conventos y parroquias, importantes edificios civiles, residencias de notables, etc.)⁹⁶ y se prestó especial atención a las luminarias de los paseos de la Glorieta y la Alameda, espacio este último para el que se reservaron además las carreras de caballos, todo ello amenizado con bailes y música.⁹⁷ Para este enclave extramuros se proyectó el

⁹⁴ REYERO, Carlos, 1989, pp. 140-141.

⁹⁵ Para una descripción más detallada de la organización típica de estos festejos véase el capítulo “Organización, tipología y actores de la fiesta” en MÍNGUEZ, Víctor, *et al*, 2010, pp. 43-63.

⁹⁶ *Ibid.*, p.122.

⁹⁷ *Manifiesto*, 1833.

levantamiento de un obelisco de lienzos pintados y decoración alusiva a la Jura, que finalmente fue desestimado por problemas económicos, a favor de concentrar todo el aparato festivo en otra plaza, la de la Catedral.⁹⁸ Este espacio público, conocido a lo largo de su historia bajo distintas denominaciones (la plaza de la Virgen, de la *Seu, dels Apòstols*, o de la Constitución durante parte del siglo XIX y XX), constituyó uno de los centros neurálgicos de la ciudad antigua, al concentrarse en ella tanto el poder civil como el religioso. A esta plaza daban las fachadas de la Casa de la Ciudad, derribada en 1860, la del Palacio de la Diputación del Reino, actual Generalitat, la de la Basílica de la Virgen de los Desamparados, así como la obra nueva de la Catedral y la portada de los Apóstoles. Dada la relevancia del enclave era de esperar que el Ayuntamiento lo eligiese para dejar constancia de este momento histórico instalando una placa conmemorativa de la Jura. Siguiendo con la celebración, el Consistorio programó la distribución de ocho mil reales entre dieciocho viudas con hijos menores a su cargo. Tal acto de caridad se realizó en presencia del Capitán General, desde un magnífico tablado presidido por un retrato de la princesa Isabel junto a los estandartes de la ciudad y de los gremios como señal de adhesión de la ciudad de Valencia a la causa isabelina.⁹⁹

También, allí mismo, se levantó uno de los monumentos efímeros más destacados de esta fiesta, el *Templo de la Fama*, sufragado por el Ayuntamiento y bajo la dirección del profesor de la Academia de San Carlos, Luis Téllez, encargado de la pintura y del argumento. El monumento se situaba sobre un robusto zócalo al cual se accedía por una escalinata dividida en tres tramos por la presencia de dos parejas de leones. A continuación, aparecía un cuidado jardín efímero, delimitado por una balaustrada de robustos pedestales rematados por jarrones. En el centro, se situó el templete columnado y en su interior el majestuoso pabellón, donde se hallaban los retratos de Fernando VII, María Cristina y la primogénita María Isabel Luisa, junto a decoraciones y pinturas de temática clásica. La Real Audiencia de Valencia también se adornó con un

⁹⁸AHMV, Actas 1833, sesión del 12-17 de junio. Véase también: FERRER, Susana, 1993, pp. 481-487.

⁹⁹*Manifiesto*, 1833.

pabellón levantado sobre un zócalo de color de oro y azul celeste, con retratos de los reyes y con el escudo de las armas reales.¹⁰⁰

Aunque no pasaban por su mejor momento económico, los gremios, alentados por el Consistorio, contribuyeron a la fiesta de la Jura de la Princesa. El Colegio de la Seda iluminó su fachada y patrocinó otro castillo de fuegos artificiales para la noche del veintiséis de julio. Pero, sin duda, fue la Junta de Comercio la responsable de uno de los monumentos efímeros más destacados de este episodio festivo y muy relevante para este estudio: el ornato de la fachada de la Lonja. Ester Alba, que ha estudiado el arte tanto efímero como pictórico alrededor de la figura de Isabel II, ofrece una detallada descripción de este conjunto ornamental. Para el frontis de este edificio histórico de la ciudad situado en la Plaza del Mercado se levantó una nueva epidermis con proyecto del arquitecto mayor y académico Joaquín Cabrera, junto al profesor de perspectiva Luis Téllez, autor de las pinturas. Sobre la puerta principal se colocaron los retratos de Fernando VII y María Cristina, resguardados por un pabellón de raso blanco, carmesí y borlas de oro. Sobre ellos se levantó un transparente en el que la diosa alada Iris aludía a la paz y la prosperidad, valores igualmente representados por un mar tranquilo en el que navegaban buques. En el cielo la presencia de Mercurio, emisario de los dioses, anunciaba al pueblo la felicidad que prometía la jura de Isabel como heredera al trono, convirtiéndose así en un manifiesto en contra de la rebelión carlista. Flanqueando este pabellón central se colocaron dos templetes góticos con columnas de capiteles dorados y cúpula en forma de pabellón de raso azul rematada por la corona real. Completaban la decoración estatuas que representaban las Bellas Artes, la arquitectura, la pintura y la escultura, así como ornamentos alegóricos revestidos de ricas telas y damascos.¹⁰¹

Uno de los aspectos más interesantes de esta decoración de la Lonja es la inclusión de formas góticas en la estructura, atendiendo a la descripción que se conserva. La presencia de los templetes góticos que Joaquín Cabrera proyectó para esta decoración de temática y gusto clasicista plantea algunas incógnitas. En primer lugar representaban una rareza dentro de la trayectoria y formación de este arquitecto, y en segundo lugar suponían una prematura aparición de formas

¹⁰⁰ Para un mayor detalle, véase: ALBA, Ester, 2009, sp.

¹⁰¹ *Ibíd.*

medievales en un ámbito como el valenciano, donde el Academicismo era entonces la única opción estilística. Es igualmente revelador que estas estructuras góticas no formaran parte de una construcción efímera de carácter religioso, ámbito en el que el *revival* gótico fue casi exclusivo, sino que estaban adscritas a un espacio urbano y a un edificio de carácter civil, como civiles eran también el organismo que lo encargó y el acontecimiento que conmemoraba.

¿Qué motivó la colocación de estos templetos góticos? El programa iconográfico ideado por Luis Téllez podría despejar esta incógnita. Con el objetivo de legitimar a Isabel como heredera de Fernando VII, Téllez había echado mano de alegorías y de la representación de dioses, motivos clasicistas a los que añadió una referencia de carácter histórico. Al fondo de la escenografía se dispusieron pinturas al fresco en las cuales se representó a la princesa Isabel junto a un grupo de militares con banderas y estandartes. Uno de estos soldados aparecía besando la cruz de su espada como juramento a sostener el derecho a la corona de la Heredera, mientras señalaba el Código de *Las Siete Partidas*, representado por siete volúmenes encima de una mesa, cuyas letras formaban el nombre de Alfonso X.¹⁰² Este cuerpo jurídico medieval se había convertido en el recurso más utilizado por los defensores de la causa isabelina contra el bando carlista, puesto que en él venía recogido que las mujeres podían acceder al trono en el caso de morir el monarca sin descendientes varones.¹⁰³ Por lo tanto, del mismo modo que Téllez había utilizado como principal fuente para las pinturas del monumento el mundo medieval y un episodio concreto de la Historia de España, cabe la posibilidad que Cabrera hiciese lo propio y hubiera planteado una decoración de cariz historicista al tomar una manera de construir propia de otra época. Aparte de verse influido de manera inevitable por la presencia del edificio gótico de la Lonja, Cabrera pudo haberse inspirado en un estilo histórico, en este caso al gótico, para así apoyar y reforzar la crónica visual del glorioso pasado que todo el conjunto decorativo tenía como fin emular.

En Madrid se construyeron dos decoraciones efímeras casi contemporáneas que, como la de Cabrera y Téllez, hicieron gala de este carácter goticista. Para conmemorar el nacimiento de Isabel II, Manuel Fernández Várela, señor

¹⁰²Ibíd.

¹⁰³ALBA, Ester, 2009, p.1081.

Comisario Apostólico de la Santa Cruzada, decoró la fachada de su casa con un pórtico y galería gótica con proyecto de L. Gandaglia, autor de diversas decoraciones teatrales en Madrid. Este diseñó un monumento turriforme de apariencia medieval y coronado por una estrella, elemento que simbolizaba las esperanzas que se depositaban en la princesa Isabel.¹⁰⁴ Tres años más tarde el Comisario Fernández Varela volvería a decorar su residencia con una decoración menos monumental y más pictórica que albergó el famoso lienzo alegórico de Vicente López en el que Isabel la Católica aparece guiando a su nieta la Princesa Isabel al templo de la Gloria. Es gracias a las litografías posteriores de Cayetano Palmaroli, sobre dibujo de José María Avrial, que se conoce la composición de este ornato efímero entorno al lienzo de López, obra en paradero desconocido.¹⁰⁵ En el grabado se observa cómo las dos grandes columnas que flanquean el primer cuerpo se rematan con una suerte de chapiteles góticos. Ambos dibujos ponen de manifiesto cierto aire fantasioso y casi lúdico, donde destaca la sorprendente combinación de Clasicismo y formas goticistas. Estas características tal vez pudieron repetirse en la escenografía de la Lonja de Valencia, pues respondían al mismo fin: presentar a la Princesa como digna heredera de Isabel la Católica.

El clima revolucionario y la coexistencia de diversas ideologías en el siglo XIX motivó la aparición de un nuevo tipo de celebración oficial de carácter cívico: la fiesta revolucionaria. La crisis del Antiguo Régimen, con las alternancias de poder y la consecuente Revolución, provocaron que acontecimientos como derrotas y logros fueran exaltados por la facción liberal, alcanzando la categoría de hitos memorables. El Romanticismo tuvo mucho que ver en esta concepción, pues no se entiende la revolución romántica, cuyos máximos principios son la libertad y la individualidad, sin cuestionar las estructuras del Antiguo Régimen. La aparición de las nuevas formas de gobierno, ideologías diversas y la lucha por un nuevo orden social fueron las premisas sobre las que se sustentó el movimiento romántico. Si bien en España el sentimiento revolucionario fue de corto recorrido y más tenue que en otros países europeos, el Romanticismo revolucionario o liberal quedó constreñido en la década de las regencias (1834-1844),

¹⁰⁴ REYERO, Carlos, 2015, p. 168.

¹⁰⁵ Para una descripción más detallada de este grabado: ALBA, Ester, 2009, sp.

desdibujándose posteriormente al triunfar en todos los ámbitos el conservadurismo.¹⁰⁶

La fiesta revolucionaria es, pues, consecuencia lógica del clima político y cultural de este momento. En este sentido, Susana Ferrer contextualiza un factor importante de esta fiesta revolucionaria: la figura del héroe, un producto ideológico y protagonista romántico de la celebración que fue creado como mártir de los ideales liberales y de la patria.¹⁰⁷ Este héroe fue la clave del programa propagandístico del sector liberal de sesgo más progresista para consolidarse en el poder y en el imaginario colectivo. Dentro del universo efímero, el arte funerario fue el sector pionero en introducir cambios formales respecto a los funerales de estado. La existencia y exaltación de esta figura del héroe comportó un nuevo tipo de exequias con marcadas diferencias respecto de las regias. Entre las características propias de los funerales patrióticos deben destacarse dos fundamentales por su relación con el marco urbano. El primero es el carruaje fúnebre, utilizado en el traslado de los restos del héroe del cementerio o fosa al nuevo emplazamiento, y el segundo la celebración de la ceremonia fuera del ámbito religioso, al aire libre pero en un espacio con un fuerte carácter simbólico.¹⁰⁸

Durante Trienio Liberal (1820-1823) se inició esta práctica de conmemorar a los héroes caídos, con la consecuente generación de una nueva iconografía centrada en la exaltación del héroe.¹⁰⁹ En 1821 el sector liberal valenciano organizó distintos actos con el objetivo de honrar a sus mártires y para todas las ocasiones se eligió el paseo del Remedio, un espacio extramuros y aún por definir, como emplazamiento para tales celebraciones. Este paseo tenía una significación especial para el liberalismo valenciano; allí el coronel Vidal y doce soldados pertenecientes a la facción liberal habían sido fusilados por los absolutistas durante el reinado de Fernando VII. Una vez los liberales se instalaron en el poder este paseo pasó a conocerse como *Paseo de los Mártires por la Libertad* o *Campo de la libertad*. También fue este el enclave elegido por el Ayuntamiento para

¹⁰⁶ VICENTE, María Luisa 2005, pp. 469-544.

¹⁰⁷ FERRER, Susana, 1992.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp.130-132

¹⁰⁹ ALBA Ester, 2001, p. 182.

rendir homenaje a la Milicia Nacional, cuerpo militar que había acusado bajas al frustrar un intento de golpe de estado en Madrid el siete de julio de 1822. En esta ocasión, además, se levantó un catafalco para la función de exequias, obra de Manuel Fornés.¹¹⁰

En la era isabelina la fiesta revolucionaria reaparece con la Revolución de septiembre de 1840, pero añadiendo ciertos cambios derivados del nuevo *status* del liberalismo. En estas fiestas todo el protagonismo recayó en la ideología, en concreto en la oposición entre el liberalismo y carlismo, sin olvidar la figura del héroe. Sin embargo, así como en episodios como la Jura de Isabel II el eje de la fiesta era la figura de la Princesa, en las celebraciones por la revolución no se concedió protagonismo a ninguna figura regia. Como señala Estar Alba, este hecho ya había ocurrido durante el período fernandino, donde la inestabilidad política había provocado que en las celebraciones destacase el componente militar, perdiendo importancia el aparato efímero (decoraciones de fachada, altares,...).¹¹¹

Así, Valencia se convirtió en estos años en escenario de distintas manifestaciones que iban relatando la evolución de la guerra carlista. Aunque fue una ciudad que siempre apoyó la causa isabelina durante la revolución de 1833-1843, existió un foco carlista importante en Castellón y pequeños núcleos en localidades vecinas, como el caso de Godella y Burjasot, donde los partidarios del infante Carlos encontraron un importante apoyo. Cuando en 1839 se anunciaba el fin de la guerra carlista con la Paz de Vergara en el frente norte, Valencia lo festejó con gran alegría y el Ayuntamiento decretó tres días de iluminación general, animó a los vecinos a que decoraran sus fachadas y se celebró un concurso de máscaras públicas, donde no faltaron las burlas y sátiras dedicadas al príncipe Carlos y sus partidarios. Similares actos se celebrarían apenas unos meses después, cuando en junio de 1840 se conoció la noticia de la rendición de Morella, sin duda una plaza importante para los carlistas.¹¹²

Si bien es verdad que a lo largo del siglo XIX se sucedieron distintos líderes carismáticos en la política española, en la mayoría de ocasiones resultaron ser

¹¹⁰ AHMV, Actas del Capítulo del año 1822.

¹¹¹ ALBA, Ester, 2001, p. 196.

¹¹² FRASQUET, Ivana, 2002, p. 99.

miembros del ejército aquellos que gozaron de la popularidad e influencia necesarias para llegar a importantes puestos de poder.¹¹³ La inestabilidad política y la guerra carlista habían provocado que una institución como el Ejército ganase peso político y contase con el apoyo y simpatía del pueblo, circunstancia que explica la aparición de un líder indiscutible en estos momentos: el general progresista Baldomero Fernández-Espartero. Este general había obtenido numerosos éxitos durante su trayectoria militar que le valieron diversos títulos; primero, el de conde de Luchana y vizconde de Banderas, en 1837; tiempo después, tras la firma de la paz de Vergara en 1839, el de duque de la Victoria, y en 1840, el de duque de Morella.¹¹⁴ Su ascenso público le llevó a ser nombrado presidente del Consejo de Ministros y fue entonces cuando el liberalismo español lo adoptó como mito de la revolución.¹¹⁵

Considerado ya un héroe y líder indiscutible de la facción progresista, se anunciaba la visita de Espartero a la ciudad de Valencia. Era tal la expectación que cuando finalmente el duque de la Victoria hizo su entrada en la ciudad, esta estalló en júbilo. Cuenta el cronista Vicente Boix que, desde tiempos de las bodas de Alfonso de Aragón y las fiestas con motivo del matrimonio de Felipe III, no se había visto un recibimiento igual al que se dispuso para Baldomero Espartero, puesto que se le recibió como a un héroe, el héroe de la causa liberal y progresista.¹¹⁶ El trayecto que debía recorrer la comitiva fue adornado con dos arcos de triunfo, uno de murta en la calle de San Vicente, junto a la plaza de Cajeros, y otro de vistosas colgaduras al principio de la calle del Mar, inmediato a la plaza de Santa Catalina. La Puerta de San Vicente, en construcción en estos momentos, había sido desprovista de andamios, pues debían quedar bien visibles las seis placas, tres en cada fachada, con artículos de la Constitución de 1837. Las casas consistoriales y la residencia del Marqués de Mascarell, donde iba a instalarse Espartero, también se adornaron para la ocasión. La Milicia Nacional, cuerpo militar de gran peso en la revolución y considerado también como un colectivo heroico, le esperaba vestida de gala a la altura de San Vicente de la

¹¹³ CAÑAS DE PABLOS, Alberto, 2016.

¹¹⁴ REYERO, Carlos, 2013, pp. 701-714.

¹¹⁵ Sobre el proceso de mitificación de Espartero véase: CAÑAS DE PABLOS, Alberto, 2016, pp. 273-275.

¹¹⁶ BOIX, Vicente, 1847, p.472.

Roqueta y le acompañó en su travesía por la ciudad, demostrando así ser una parte importante del espectáculo.¹¹⁷ Una gran multitud acogió la llegada del Duque con gritos de vivas, y fue tal su entusiasmo que lanzándose sobre él lo desmontaron del caballo y lo levantaron en brazos para llevarlo hasta la carretela. El Ayuntamiento también salió a su encuentro y, como si fuese un héroe clásico, se le hizo entrega de una corona de hojas de plata pintadas de verde, imitando el laurel, y adornada de cintas blancas que Espartero aceptó y colgó de su brazo. La comitiva se dispuso a avanzar por el recorrido, pero era tal la aglomeración de gente que se tuvo que desenganchar a los caballos de la carretela y esta ser tirada por los nacionales. A su entrada en la ciudad, el cortejo se encontró con una malgama de gritos, música, pétalos de flores, palomas al viento, odas y vuelos de campanas que la acompañó hasta su llegada a la casa del Marqués de Mascarell, donde un coro le cantó un himno compuesto expresamente para la ocasión por el poeta Juan Arolas.¹¹⁸

Ese mismo día se produjo el encuentro entre los progresistas, con Espartero a la cabeza, la reina Gobernadora, María Cristina de Borbón, y su camarilla. La Regente no aceptó las condiciones impuestas por los progresistas, por lo que se vio forzada al exilio, embarcando desde el puerto de Valencia el diecisiete de octubre de 1840 a bordo del vapor *Mercurio* con dirección a Marsella. La ciudad, exaltada por el triunfo de la revolución y por hospedar al héroe, festejó la salida de la Regente con tres días más de celebración y finalmente el veinte de octubre el duque de la Victoria también dejó la ciudad, obsequiado además con el título de doctor honorario por la Universidad de Valencia.¹¹⁹

Ante la salida de la Regente María Cristina y tras unos meses de duda, las Cortes españolas votaron el ocho de mayo de 1841 la regencia única en la persona del duque de la Victoria. Los Consistorios, corporaciones y Capitanías Generales de todos los lugares de España manifestaron su adhesión en los días siguientes.¹²⁰ La subida de Espartero al poder supuso la necesidad de crear una estrategia de

¹¹⁷CHUST, Manuel, 2003, p.94.

¹¹⁸ BOIX, Vicente, 1847, pp.472-475.

¹¹⁹ Ibid. p. 477.

¹²⁰ REYERO, Carlos, 2013, p.702.

propaganda ideológica distinta, puesto que la caracterización que hasta el momento se había hecho de la figura de Isabel II ya no les era válida.

Como se ha mencionado en el punto anterior, desde 1833 el imaginario visual de carácter institucional se había focalizado en legitimar el derecho de la primogénita de Fernando VII, mientras que la reina madre María Cristina era presentada como firme guardiana de un trono que Isabel sólo ocupaba nominalmente. Por lo tanto, la salida de la reina Gobernadora hizo incómoda su omnipresencia visual en las representaciones regias, quebrándose de manera definitiva la imagen familiar de la monarquía.¹²¹ Con el progresismo instalado en el poder en la figura de Espartero se tuvo que elaborar de manera inmediata un imaginario visual de carácter revolucionario alrededor de conceptos como la Constitución, la nación y, por supuesto, el mismo héroe Espartero. Como se ha visto, el protocolo a la hora de festejar la llegada del duque de la Victoria fue muy similar a otras fiestas: tres jornadas, luminarias, música, bailes,... pero fue en la retórica donde se observan cambios importantes. Por ejemplo, que la puerta de San Vicente se adornara para la ocasión con los artículos dos, siete, doce, veinte de la Constitución del 1837 no fue un hecho casual, pues eran puntos alusivos a la libertad de prensa, a la potestad de las Cortes, la obligación de todo español de alzarse en armas por defender dicho texto jurídico y la cuestión municipal.¹²² Es decir, derechos y condiciones de la revolución por los que el liberalismo más radical había luchado durante años.¹²³

Otros ejemplos de celebraciones que demostraron el empuje del liberalismo radical durante la corta regencia de Espartero fueron su jura como regente en 1841, o la conmemoración del aniversario de la Constitución de 1837, fiestas en las que el lenguaje utilizado tuvo un sesgo marcadamente partidista con el objetivo de ensalzar el ideario liberal.¹²⁴ Asimismo, fueron también diversas las iniciativas de sesgo patriótico que trataron de inmortalizar la memoria de los héroes liberales caídos durante el conflicto carlista. Concretamente fue recordado

¹²¹ REYERO, Carlos, 2013, p.702.

¹²² BOIX, Vicente, 1847, p. 482.

¹²³ En las Cortes Constituyentes de 1836-1837 hubo una notable presencia de diputados valencianos, con lo cual es fácil suponer que este texto de una saludable adhesión entre la ciudadanía, especialmente en estos años de 1840-1842 en los que el demorrepublicanismo vivió una época dorada en Valencia. BURDIÉL, Isabel, ROMERO, M^a Cruz, 2001, pp. 86 y 87.

¹²⁴ FRASQUET, Ivana, 2002, p. 98.

con honores el episodio de la muerte de 37 oficiales del ejército isabelino capturados y posteriormente asesinados el veintinueve de marzo de 1837. Se quiso conmemorar este trágico episodio en 1841 con un monumento que se pretendía construir entre Godella y Burjasot, punto donde se les había dado muerte. El autor del proyecto fue de nuevo el arquitecto Joaquín Cabrera. También este mismo año la Diputación encargaba el diseño de un monumento para el *Llano del Remedio* o *Campo de la Libertad* en memoria de las 13 víctimas que habían sido acusadas de conspirar contra el régimen absolutistas y ejecutadas allí mismo en el año 1819.¹²⁵ Es obvio, pues, que el Ayuntamiento valenciano, entonces en poder de los demócratas, pretendía adueñarse de este espacio y dotarlo de contenido sagrado al vincularlo a los mártires de la causa liberal. La intención de relacionar paseos y alamedas con la ideología liberal mediante celebraciones de este tipo se configuraba como una estrategia puesta ya en práctica por el Gobierno Constitucional del Trienio liberal. Se consideraba que los valores liberales debían hacerse permanentes en mentalidad del pueblo y para ello era fundamental que lo fueran también en el entorno urbano.

Los festejos orquestados desde el poder político local en nombre de la libertad y por la Constitución contribuyeron a la construcción del héroe romántico. En la fiesta revolucionaria el factor monárquico, al menos en Valencia, quedaba fuera de la ecuación, pues los referentes iconográficos de la Monarquía absoluta como la identificación de los reyes con dioses, los escudos y emblemas, como el león o la corona, presentes aún en los monumentos a Isabel II, ahora se intercambiarían por artículos de la Constitución liberal y progresista (1812-1837). La revolución demandaba otro tipo de representaciones y el liberalismo buscaba un héroe versátil, poderoso y a la vez accesible, pues debía identificarse con sus ideales.¹²⁶ Además, la Iglesia, que había sido uno de los pilares fundamentales de la fiesta regia, quedaba fuera de esta celebración, como también ciertos enclaves urbanos típicos en estos festejos, en favor de otros nuevos, como el Llano del Remedio.

Por lo tanto, con la revolución y la consecuente regencia de Espartero, el liberalismo progresista ya no tenía por qué contentarse solamente con honrar a sus mártires, como había hecho durante el Trienio Liberal. La nueva coyuntura había

¹²⁵ ARABASC, Legajo 61, Junta del 6 Agosto 1841.

¹²⁶ CHUST, Manuel, 2003, p. 96.

cuestionado la presencia de los reyes en todos los ámbitos, e inevitablemente también la retórica y la plástica de sus representaciones. Así pues, la mitificación de Espartero como héroe nacional, su posición al frente del liberalismo y la relevancia de la Milicia nacional permitieron la reaparición de la fiesta revolucionaria con el fin de visualizar y legitimar el impulso revolucionario radical y progresista.

Con los años las posiciones ideológicas se extremaron. Según avanzaba la regencia de Espartero (1840-1843), las esperanzas que el liberalismo más radical había depositado en el gobierno se vieron frustradas. La figura del general se fue desgastando progresivamente, al tiempo que surgían diversas tendencias dentro del mismo liberalismo. El sector más radical (demócratas y republicanos) optó por la vía conspiratoria, mientras que el liberalismo de carácter más moderado, con la anuencia de la Corona, se situaba como la opción más estable. El clima de euforia vivido en la ciudad de Valencia a la llegada del duque de la Victoria fue considerablemente menor en su visita del veinticinco de diciembre de 1842. El bombardeo a la ciudad de Barcelona y la dura represión al sector republicano habían pasado factura al régimen y a la popularidad de su líder. Con todo, Espartero hacía su entrada triunfal en la ciudad precedido de un escuadrón de la Milicia Nacional y junto a maceros del Ayuntamiento. Aunque el acto contó con todo el aparato festivo esperado (volteo de campanas, arcos triunfales, salves de artillería, etc.) la celebración había perdido parte de su carácter revolucionario, en favor de posiciones más moderadas.¹²⁷

El diez de junio de 1843 moderados y republicanos orquestaban el alzamiento contra Espartero, pero la rapidez con que los moderados se hicieron con el poder puso de manifiesto su mejor capacidad de organización y unión, así como su mayor influencia en el Estado y ejército.¹²⁸ La hostilidad hacia Espartero creció hasta el punto que en Valencia tomó forma en la creación de la Junta de Salvación que contaba con representantes de todos los partidos opuestos al Regente, moderados y demócratas, siendo secretario al historiador Vicente Boix. Debido al desengaño sufrido con el gobierno republicano, Boix participó en esta heterogénea coalición opositora que provocó la caída del régimen en 1843. Este historiador de

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 100-101.

¹²⁸ BURDIEL, Isabel, 1990, p. 99.

renombre adoptó como propio el discurso patriótico del liberalismo, y acabó proyectando en su obra una peculiar visión historicista-nacionalista valenciana que era una reacción al mismo historicismo nacionalista español. Los liberales defensores de este historicismo nacionalista pretendían extraer de los códigos medievales españoles los principios e instituciones básicas para el moderno constitucionalismo. La estrategia consistía en inventar una tradición liberal que había conseguido cristalizar en la Constitución de 1812.¹²⁹ Esta invocación a la historia obedecía a una creencia sincera en la validez del pasado en el presente, pero no aceptando de forma indiscriminada todo aquello que la historia ofrecía.¹³⁰ Boix fue el impulsor de un discurso *provincialista* que reflexionaba sobre que podía significar ser valenciano y mitificaba ciertos episodios de la historia foral, contraponiéndose a la España centralista que se estaba constituyendo entonces.¹³¹

Las primeras medidas de la Junta de Salvación (supresión de las ventas de bienes del clero secular, depuración del Ayuntamiento...) revelaban que nuevo tipo de poder estaba al mando en Valencia. Una vez exiliado Espartero, la Junta traspasó sus poderes al Ayuntamiento recién constituido, estando al frente de este José Campo, figura representativa de la oligarquía moderada y fundamental en la vida pública valenciana del siguiente período.¹³²

1.2. El moderantismo y el sinsentido de la fiesta revolucionaria.

Sin grandes amenazas a la vista, la instauración del régimen moderado fue inmediata. Los distintos gobiernos provinciales siguieron al pie de la letra la política que el general Narváez aplicaba a Madrid, lo que se traducía en una vuelta al moderantismo y al centralismo bien vista por la burguesía industrial y comercial. Este régimen liberal de notables fue profundamente antidemocrático a la vez que oligárquico, aspectos que eran comunes en otros países europeos. Además, si por algo se diferenció del liberalismo precedente fue por dejar lado el

¹²⁹ ANDREU, Xavier, SEGARRA, Josep Ramón, 2006, pp. 17-37.

¹³⁰ Véase: CARPEGNA, Joaquín, 1987.

¹³¹ La obra *El Encubierto de Valencia* (1852), por ejemplo, Vicente Boix ratificaba el episodio de la revuelta de las Germanías como un mito dentro del discurso regionalista valenciano. Véase: ANDREU, Xavier, SEGARRA, Josep Ramón, 2006, pp. 17-37.

¹³² RAMÍREZ, Germán, 2009, p.392.

idealismo social de clase media, causa por la que había luchado el progresismo y la revolución.¹³³

En Valencia este liberalismo oligárquico de proyección nacional estuvo muy bien representado en el mismo alcalde de la ciudad: José Campo. En origen un próspero comerciante y propietario agrícola y urbano, Campo escaló progresivamente puestos de poder, no solo en la política (de miembro de la Junta de Salvación a alcalde de la capital y posteriormente senador), sino que también en los negocios, pues fue presidente de la Sociedad de Aguas Potables, propietario de la Fábrica de Gas para el Alumbrado Público y empresario activo en la construcción de la red de ferrocarriles valencianos.¹³⁴ La alcaldía de Campo fue el inicio de un sistema oligárquico que se mantuvo vigente con breves interrupciones hasta el 1868. Como si del mismo Estado se tratase, en los consistorios españoles se aplicaron los criterios de centralización y jerarquía, ocupando el máximo puesto el alcalde. A esto hay que sumarle el restringido sistema electoral por el cual sólo participaban las rentas más altas y conservadoras, desplazando a las capas medias de la población. Con este nuevo orden empezaba la década moderada y el reinado de Isabel II.

1.2.1. La vuelta de las celebraciones en torno a la figura de la reina Isabel II.

Tras el exilio de Espartero a Inglaterra, y para no tener que nombrar un tercer regente, las Cortes decidieron avanzar la mayoría de edad de Isabel II y la proclamaron reina a los trece años. El diez de noviembre de 1843 juraba la Constitución de 1837, conmemorándose este acontecimiento en todo el país. En Valencia se creó una comisión de fiestas que se encargaría de organizar la fiesta por la mayoría de edad de la Reina.¹³⁵

El Consistorio decretó que los festejos se celebrarían los tres primeros días de diciembre de ese mismo año. Entre los ornatos dispuestos resulta especialmente llamativo la arquitectura fingida y el decorado efímero de la fachada de la Lonja, obra patrocinada por la Junta de Comercio de la ciudad. Se ha atribuido al pintor José Vicente Pérez la decoración de este importante edificio gracias al dibujo,

¹³³ BURDIEL, Isabel, ROMERO, M^a Cruz, 2001, pp. 88 y 89.

¹³⁴ Sobre José Campo: ALMELA, Francesc, 1991; HERNÁNDEZ, Telesforo M., 2015.

¹³⁵ AHMV, Actas, sesión del 11 de noviembre de 1843.

probablemente un estudio preparatorio, que se conserva en el Museo de la Ciudad de Valencia.¹³⁶ A pesar del poco detalle y del carácter de esbozo que presenta, se aprecian motivos decorativos florales de esta epidermis ornamental y el añadido de cuatro hornacinas que imitan el perfil conopial de las ventanas góticas originales del edificio medieval y que estaban destinadas a acoger estatuas alegóricas. (Fig.1)

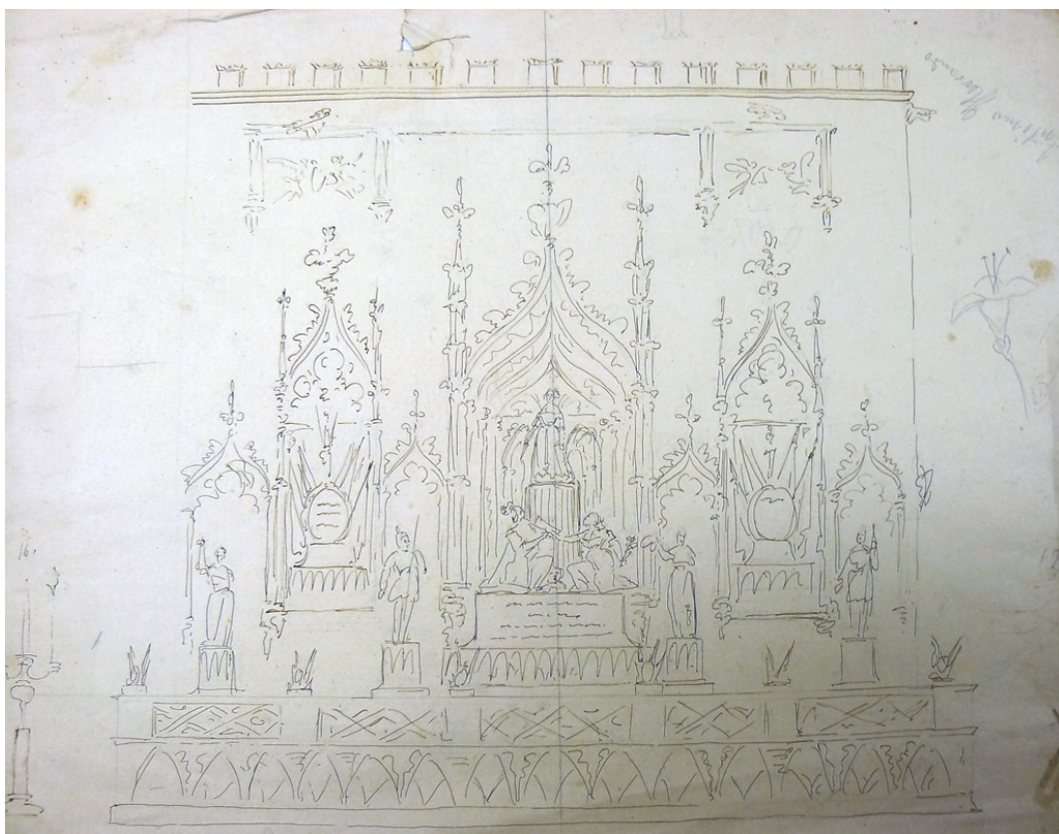


Fig. 1. Decoración de la Lonja. Museo de la Ciudad de Valencia. Publicado en ALBA, Ester, 2009, sp.

En el centro de la composición, correspondiente con la puerta principal de la Lonja, aparece la figura de Isabel II de pie sobre una columna truncada con la

¹³⁶ Ester Alba Pagán aprecia en la grafía suelta y rápida de este dibujo similitudes con el estudio preparatorio que Pérez realizó para el cenotafio fúnebre de las exequias de la reina María Josefa Amalia (1829) por encargo del Consistorio valenciano. ALBA, Ester, 2009, sp. En lo que se refiere a José Vicente Pérez, fue un pintor valenciano escenógrafo y adornista, conocido por pintar gran parte de las decoraciones del teatro de la Princesa en 1845. Fue además autor de un monumento efímero levantado a expensas de la parroquia de San Martín y de gran número de carros triunfales para las fiestas religiosas de la ciudad. BOIX, Vicente, 1877, pp. 53-54.

pose propia de los retratos cortesanos realizados entre 1842 y 1843 por Vicente López Portaña.¹³⁷ A los pies de la Reina aparecen dos figuras más, una que porta una rama de olivo o laurel, por lo que podría tratarse de la alegoría de la paz o de la Patria, y otra que vestida con capa y tocada con casco haciendo el gesto de entregar un documento. Se ha interpretado este conjunto escenográfico como una clara referencia al juramento a la Constitución de 1837, descartando en este caso la relación con las Siete Partidas de Alfonso X.¹³⁸ Aunque esta obra jurídica del siglo XIII se había utilizado para legitimar a la Princesa al trono durante la primera guerra carlista, es probable que el pintor optase por un discurso historicista, pero más actual; esto es vincular el reinado personal de Isabel II con un texto constitucional reciente, y más después de dos regencias conflictivas.

Otra plausible interpretación en clave alegórica supondría identificar a esta figura del casco con la personificación de España. Carlos Reyero explica que la alegoría de España en algunas imágenes responde a la caracterización de una España juvenil y que porta los atributos de la diosa Minerva, apareciendo en muchos casos con un león a sus pies que dormita tranquilo.¹³⁹ Otros ejemplos de esta alegoría son la estampa dibujada por Francisco de Paula Van Halen y litografiada por Doroteo Bachiller, concebida para conmemorar la Constitución de la Monarquía Española, así como la placa inaugural de *Plaza de la Constitución* (1840) de la actual plaza de Sant Jaume de Barcelona, obra del escultor Celdoni Guixà i Alsina (1787-1848).¹⁴⁰ Esta representación nacional diferenciada de la alegoría monárquica fue una creación de los liberales durante el Trienio liberal, pero que no reaparecería en el imaginario visual hasta los años cuarenta del siglo XIX, precisamente en relación con las nuevas reivindicaciones políticas, como la Constitución, la Nación y la Soberanía Popular.¹⁴¹

Las cuatro figuras restantes sobre pedestales son de difícil interpretación; Ester Alba las identifica como personajes de distinto estrato social representando a su vez al pueblo español.¹⁴² No obstante, la de la izquierda sujeta lo que parece una

¹³⁷ ALBA, Ester, 2009, sp.

¹³⁸ *Ibíd.*

¹³⁹ REYERO, Carlos, 2015, pp. 36-38.

¹⁴⁰ LLACUNA, Pau, 2005, pp. 17-24.

¹⁴¹ REYERO, Carlos, 2015, pp. 36-38.

¹⁴² ALBA, Ester, 2008, sp.

balanza, por lo cual podría tratarse de la virtud de la Justicia; la siguiente es portadora de una lanza, ¿la virtud de la Fortaleza? De tratarse de las virtudes cardinales, este recurso alegórico resultaría un tanto tardío con referencia al lenguaje alegórico empleado hasta ese momento, y vendría a simbolizar las esperanzas de buen gobierno que se esperaba de la joven reina.

Con todo, este ornato de la Lonja constituye una prueba visual de cómo, desde los primeros años del reinado de Isabel II, se tendió a conjugar los valores políticos del liberalismo, resumidos en la Constitución de 1837, con la Corona, y esta vez directamente con la figura de Isabel II, sin intermediarios. Sin embargo, la retórica con que se intentó plasmar este ideario liberal tenía poco de novedoso. Se trata de recursos ya empleados en la década anterior que van a incidir en el reforzamiento de ambas instituciones, con lo cual no se abandonaron las alegorías y las referencias historicistas.

La tendencia a presentar la unión armoniosa entre Monarquía y Constitución se vio reforzada a partir de las elecciones celebradas en 1844. Durante estos comicios las Cortes cayeron en manos del sector moderado, lo que significaría la institucionalización del liberalismo. La burguesía terrateniente se concentró en consolidar las conquistas liberales hasta el momento logradas, frenar los levantamientos carlistas y garantizar la estabilidad, evitando la subversión de las clases populares. El aparato político, administrativo y fiscal recayó entonces sobre una mayoría liberal de sesgo conservador que abandonó la lucha revolucionaria en pro de valores que a la larga reforzarían el centralismo y la uniformidad en todo el territorio.¹⁴³

En consecuencia, este liberalismo moderado y al servicio de la oligarquía difícilmente podía sentirse cómodo con los valores que había exaltado la fiesta revolucionaria. Durante la regencia anterior se habían idealizado valores que resultaban inadecuados para sus intereses partidistas, como la Constitución de 1837, la Milicia Nacional o el mismo Espartero. No obstante, esto no significaría el abandono de la fiesta nacional y patriótica, pues, aunque moderados, su ideología continuaba siendo el liberalismo y, en consecuencia, la fiesta nacional

¹⁴³ DEMANGE, Christian, 2004, p. 161.

tuvo que transformarse y adaptarse a las nuevas circunstancias.¹⁴⁴ La Constitución de 1845 es clave para comprender la evolución de las celebraciones, puesto que este nuevo cuerpo legislativo rechazaba la soberanía nacional, en favor de la soberanía conjunta de Isabel II y de las Cortes.¹⁴⁵ De este modo, la fiesta regia volvía a instaurarse como la principal celebración nacional, haciendo uso igualmente de una retórica historicista.

Muestra de la vuelta de este tipo de celebración fueron los festejos con motivo del regreso a la corte de M^a Cristina. Tras la salida de Espartero y normalizada la situación política, la madre de Isabel II volvía a España. Pisaba por primera vez territorio español en Cataluña, pero volvía a embarcarse hasta llegar al mismo puerto levantino que la vio marchar. A pesar de que no se le reservaba ningún papel institucional, su regreso a la corte fue celebrado con gran ceremonia al estilo de las visitas reales de algunas décadas atrás. Era evidente que en ello había una intencionalidad clara: borrar de la memoria y del imaginario visual cualquier referencia a la política liberal de tendencia progresista, especialmente alusiones al héroe de la revolución.¹⁴⁶ Para esta ocasión, el artista de bodegones José Felipe Parra pintó *La Llegada de doña María Cristina de Borbón al Grao en 1844*, y era tanta la relevancia que se le dio a la vuelta de la antigua reina Gobernadora que Valencia la recibió tal y como marcaba la tradición para la visita de un miembro de la familia real.¹⁴⁷ Este nuevo consistorio festejó la vuelta de María Cristina y le concedió el título de “Magnánima” para la ciudad en agradecimiento a su apoyo al alzamiento de 1843.¹⁴⁸

El pintor de perspectivas José Vicente Pérez Vela proyectó un obelisco para el nuevo paseo de la Glorieta.¹⁴⁹ Este paseo de la Glorieta con los años había cobrado una especial relevancia, pues en él tenían lugar actos de este tipo y su

¹⁴⁴ Sobre este aspecto, la evolución de una fiesta de marcado sesgo nacional y revolucionario, es interesante el análisis de Christian Demange sobre la fiesta del dos de mayo en Madrid. Véase: DEMANGE, Christian, 2004.

¹⁴⁵ La reforma del Código Constitucional progresista de 1837, de la que salió la nueva Constitución (23 de mayo de 1845) fue mucho más moderada. En ella se derogó el principio de soberanía nacional, se atribuyó a la regia prerrogativa el nombramiento de senadores, el Congreso perdió su supremacía en materia financiera y las Cortes perdieron el derecho a reunirse si la Corona no las convocaba. ULLOA, Luis, 1975, pp. 297 y 298.

¹⁴⁶ REYERO, Carlos, 2015, p.176.

¹⁴⁷ BOIX, Vicente, 1846, p. 51.

¹⁴⁸ BURDIEL, Isabel, 1990, pp. 100 y 101.

¹⁴⁹ ALBA, Ester, 2009, sp.

ubicación era estratégica al situarse justo enfrente del Palacio Cervelló, residencia de los reyes cuando visitaban la ciudad desde la pérdida del Palacio Real durante la Guerra de la Independencia. Para la visita de María Cristina se proyectó un monumento de diferentes cuerpos (Fig.2); sobre un zócalo se alzaba un sólido prisma con el escudo real y la inscripción “Al feliz regreso de S.M. la Reyna Madre, D. María Cristina de Borbón, de la Junta de Comercio”, y sobre este cuerpo, un pedestal con el retrato de M^a Cristina insertado en un medallón.¹⁵⁰

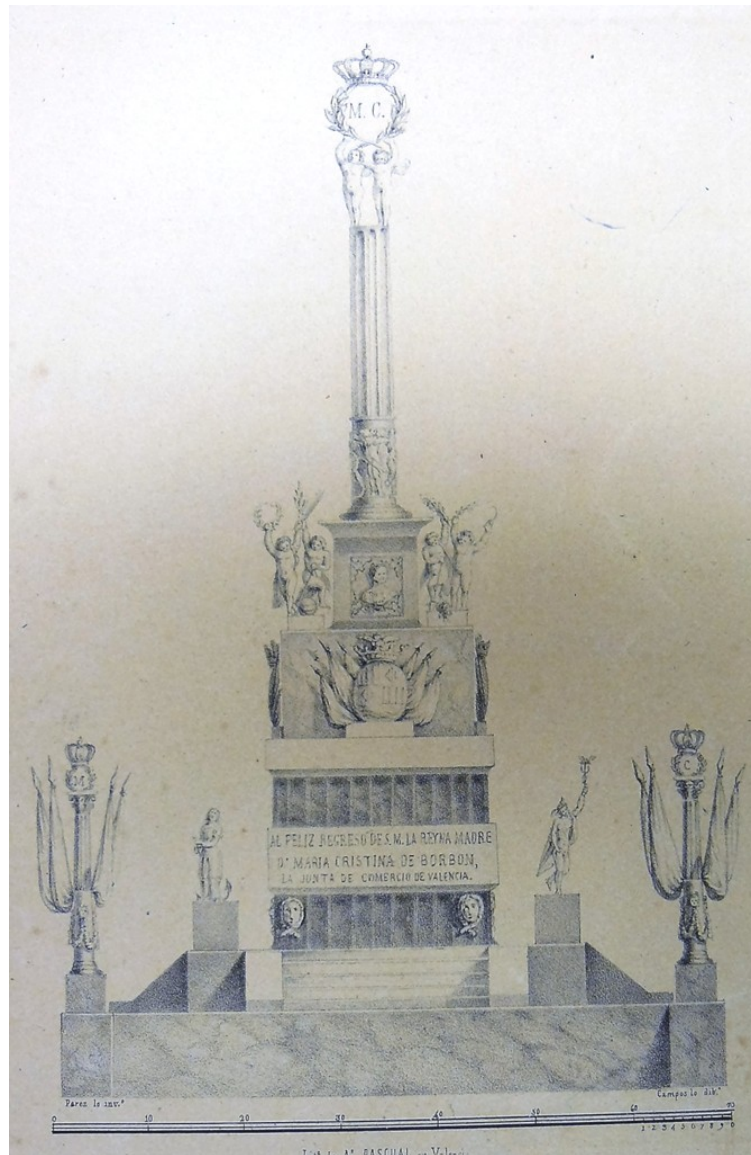


Fig. 2. Monumento a María Cristina. Museo de la Ciudad de Valencia. Publicado en ALBA, Ester, 2009, sp

¹⁵⁰ ALBA, Ester, 2009. Dibujo conservado en el archivo del Museo de la Ciudad de Valencia.

A continuación se elevaba una columna estriada y en su cúspide aparecían dos genios sosteniendo la corona real sobre dos ramos de olivo y laurel con las iniciales M.C. en el centro. Completaban la composición del monumento estatuas, grupos de genios con los emblemas del comercio, agricultura, artes y escudos de armas.

El material de este debía imitar el mármol y bronce, además de contar con iluminación nocturna. Junto con la inscripción anterior, en los restantes costados del obelisco aparecían otras inscripciones alusivas al papel ejercido por María Cristina durante la regencia; de modo que en la parte del Colegio Reunido podía leerse “Cristina abre las Universidades. San Ildefonso siete octubre de 1832”; en la parte recayente a la puerta del Mar: “Cristina abre las puertas de la patria a los emigrados políticos. San Ildefonso quince de octubre de 1832”; y en la del puente del Real: “Cristina restablece las leyes fundamentales de la monarquía. Madrid veinticuatro de julio 1834”.¹⁵¹

De los festejos y ornatos que se dispusieron se hizo eco *El Laberinto*, publicación madrileña que alababa el monumento que levantó la Junta de Comercio de Valencia en la Glorieta, como el álbum con el que la Real Academia de San Carlos obsequió a María Cristina. Este contenía el trazado de un obelisco, obra de Vicente Castelló, y que debía situarse en la embocadura del puente del Real. Una composición en la que una figura que representaba a Valencia estaba apoyada por un lado sobre el estandarte del rey Jaime I, y por el otro sobre la alegoría de la Esperanza, junto a otros mensajes y figuras alusivas a la madre de Isabel II.¹⁵²

Cobraron especial protagonismo en el calendario festivo de este período moderado los episodios relativos a la vida de Isabel II. La repercusión pública de los acontecimientos que afectaban a los miembros de la familia real empezó a tener un uso propagandístico diferenciado del institucional, en contraposición a la creciente imagen de una monarquía decadente y frívola que se popularizaría a partir de la segunda mitad del siglo.¹⁵³ Esta actitud tendente a desmitificar a los

¹⁵¹ PÉREZ CALVO, Juan, 1844, p.136; también en ALBA, Ester, 2009; ALBA, Ester, 2004, pp. 414 y 415.

¹⁵² PÉREZ CALVO, Juan, 1844, p. 136.

¹⁵³ Hacia mitad de siglo la reputación de Isabel II y de la Corona se vio notoriamente deteriorada. Los progresistas, marginados del poder, recurrieron a la vía insurreccional y otros mecanismos

reyes y su familia suponía, en cierta manera, acercar al pueblo la cara más amable de la institución.¹⁵⁴ En este sentido son remarcables los festejos con que se celebró el matrimonio de Isabel II con su primo, el infante de España Francisco de Asís de Borbón, junto con el enlace de la princesa María Luisa Fernanda con el duque de Montpensier.¹⁵⁵

La ciudad de Valencia hizo saber por medio de la prensa en octubre de 1846 los actos programados para este doble enlace. El Ayuntamiento, siendo entonces alcalde José Campo, había aprobado anunciarlo la víspera con un solemne bando, yendo el pregonero precedido del timbalero y clarineros, vestidos con libreas de grana galoneadas de plata, y de los vergueros con túnicas damasco y carmesí y mazas de plata, todos montados, junto con ocho alguaciles.¹⁵⁶ Esta comitiva debía realizar el mismo itinerario procesional del Corpus Christi, recorrido fijado en el siglo XV y el elegido para los reyes en sus visitas.¹⁵⁷ Durante los días designados para la fiesta discurrieron por la ciudad bandas de música y se celebraron bailes, además se invitó a los vecinos y párrocos a que adornasen las fachadas de sus casas y parroquias. La iluminación ganó protagonismo en la organización de estos festejos con la inclusión del alumbrado a gas; este adelanto se instaló en los

para forzar el cambio político. Se popularizó el concepto de “obstáculos tradicionales”, en referencia a que la camarilla que rodeaba a Isabel II y ella misma eran los obstáculos que separaban a los progresistas del poder, hasta el punto que se convirtió en un mito popular, y cada vez más eficaz, cuando se incluyó en él a personajes como Sor Patrocinio o monseñor Claret. Véase: BURDIEL, Isabel, 2004.

¹⁵⁴ REYERO, Carlos, 2015, p. 170 y ss.

¹⁵⁵ El que sería su marido, el futuro rey consorte, se convertiría en un elemento fundamental en la orientación política de Palacio. Con el nombre de “matrimonios españoles” se conocía en las Camarillas el complejo tema del enlace de Isabel II y su hermana Luisa Fernanda, en torno al cual la diplomacia francesa e inglesa entraron en pugna. El matrimonio de Isabel II se convierte en una negociación, una batalla por lograr situar a un candidato apto para la orientación futura de la monarquía y un elemento clave a la hora de definir las distintas corrientes dentro del propio partido moderado. En los Acuerdos de Eu se limitaron las posibilidades matrimoniales a seis príncipes.. Los candidatos barajados fueron varios, pero con opciones firmes: el infante Carlos Luis, hijo del pretendiente don Carlos María; el infante Francisco de Asís, hijo del infante Francisco de Paula también hermano de Fernando VII; Henri, duque de Aumale, cuarto hijo de Luis Felipe de Orleans; el príncipe Leopoldo de Sajonia-Coburgo-Gotha, primo del príncipe Alberto, marido de la reina Victoria; por último, el conde de Trapani, hermano de María Cristina. Finalmente el elegido fue Francisco de Asís con el apoyo de Guizot, primer ministro de Luis Felipe. Cuentan que Isabel se negó, «llora, grita, patalea y afirma rotundamente que no se casará con Francisco (...) le replica a gritos que antes abdicará la corona que casarse con él». María Cristina alegó razones de Estado y la intervención de sor Patrocinio sumó argumentos religiosos que acabaron haciéndola ceder. MORENO, José M., 1973, pp. 113-115. ULLORA, Luis, 1975, pp. 298 y 299.

¹⁵⁶ *Programa*. AHMV, Actas, sesión del 2 de octubre de 1846.

¹⁵⁷ Sobre la fiesta del Corpus Christi, véase: BOIX, Vicente, 1858; MÍNGUEZ, Víctor, 2010.

balcones de las Casas Consistoriales mediante luces con las iniciales I y 2ª. Sin embargo, hubo quien siguió con el modo tradicional de iluminar mediante vasos de colores, como el caso de la torre del Miguelete. La lápida alusiva a la Constitución de la plaza de la Virgen se engalanó para la fiesta con un retrato de la soberana y se levantó un tablado, desde donde una banda de música tocaría durante las tres noches una selección de piezas. El toldo blanco y azul que servía para las grandes festividades civiles y religiosas cubrió la plaza de la Constitución hasta la Audiencia.

El Ejército también quiso homenajear en enlace de la soberana participando de la fiesta como una institución más. La importancia del Ejército a lo largo de todo siglo XIX deriva fundamentalmente del activo papel que jugó en la política del país. La Milicia Nacional, abiertamente democrática y progresista, además de clave para lograr los objetivos de la revolución liberal, no contó con el apoyo de los moderados una vez establecidos estos en el poder.¹⁵⁸ El liberalismo conservador encontró mayor complicidad con el Ejército por motivos ideológicos y organizativos, de ahí que defendiera durante su gobierno su fortalecimiento y la disolución de la Milicia. Este cuerpo militar había sido desde un organismo de control durante el período revolucionario frente a las reacciones del poder gubernamental, con lo cual contenía implícitamente connotaciones de insurrección, mientras el Ejército aludía al orden.

La institución militar resultó imprescindible para consolidar el nuevo régimen liberal moderado, y por lo tanto, su presencia fue más notable, no sólo en el juego político, sino también en la vida social.¹⁵⁹ Los ornatos dispuestos por Capitanía General con motivo del enlace de su majestad son testigo de hasta qué punto la influencia del Ejército en este momento.

En la plaza de Santo Domingo, una Comisión formada por los representantes de los cuerpos de Lusitania, Ingenieros y Artillería se encargó de levantar un monumento compuesto por un campo de armas de 36 varas, en cuyo centro se elevaba una torre defensiva descrita como de carácter gótico.¹⁶⁰ El campo de armas estaba delimitado a su vez en los ángulos por cuatro filas de bombas y en

¹⁵⁸ Sobre la evolución de este aparato miliar, véase: CHUST, Manuel, 1987.

¹⁵⁹ DE URQUIJO, José Ramón, 1984, p. 527.

¹⁶⁰ *Programa*, 1846.

los costados por una estacada formada por lanzas y fusiles. Acompañaban el repertorio armamentístico ocho obuses, un tipo de cañón, cuyas embocaduras estaban adornadas con coronas de olivo como emblemas de la nueva era de paz que se auguraba para el reinado de Isabel II. El acceso a este monumento lo formaban dos cañones dispuestos en paralelo y con el brocal hacia arriba y en cuyos extremos se colocaron dos globos y dos banderas cruzándose en aspa “en significación al antiguo poder y dominio de la Monarquía española”.¹⁶¹ La torre era de planta cuadrada y alcanzaba junto al zócalo un total de 60 pies de altura. El primer cuerpo contaba con una puerta por costado entre dos aspilleras y sobre estas un matacán con el escudo de armas de Castilla y Aragón. El remate estaba almenado y estaba sobre una hilera de matacanes que se alternaban con gruesos medallones. En esta parte podía leerse la siguiente inscripción “Al feliz enlace de S.M. y A. los cuerpos militares de la guarnición de Valencia”.¹⁶² En los cuatro ángulos de la torre se elevaban a su vez cuatro pequeños torreones almenados que por las noches se iluminaban, junto con las estacas del perímetro y el zócalo; las almenas y ventanas de la torre se llenaban de luz y movimiento gracias a vasos de colores y hachas de viento. Con todo, el espectáculo no terminaba ahí, pues una vez encendida la iluminación, y sonando la Marcha Real, debía comenzar un castillo de fuegos artificiales lanzado desde la torre con la intención de evocar el fulgor de la guerra. Los responsables facultativos de este montaje escenográfico y teatral fueron el cuerpo de guarnición, encargándose de la parte pictórica y decorativa Salvador Montesinos.¹⁶³

El edificio de Capitanía General también vistió de gala su fachada para la celebración del enlace real. El cronista Boix describe cómo el pórtico de orden jónico de Capitanía se cubrió con una grandiosa perspectiva compuesta por dos cuerpos que se proyectaban hacia el espectador y, a la vez que creaban sensación de profundidad, servían de zócalo para columnas y pilastras de orden dórico. Sobre la cornisa, se situaron conjuntos de armas, trofeos y piezas de artillería, especialmente decorados con guirnaldas de flores los dos que recaían sobre el arco central de la composición. En el centro, pendiente de una corona real, un dosel de

¹⁶¹ BOIX, Vicente, 1846, pp. 37 y 38.

¹⁶² *Ibid.*, p. 39

¹⁶³ *Ibid.*, p. 40.

seda de color púrpura y oro cobijaba un retrato de la Reina dentro de una venera iluminada. Sobre este dosel se situaron coronas, una cívica (que podía ser de roble o encina) y una de flores, junto a una palma y una hoja de laurel entrelazadas. Flanqueando el dosel se colocaron leones, castillos transparentes y grandes lienzos con las cruces pintadas de diversas órdenes militares (Montesa, Alcántara, Isabel la Católica...), completaban la composición, atribuida por Vicente Boix a Juan Burriel y Pedro Luis Bru.¹⁶⁴

A otro experto en perspectivas, Luis Téllez Girón, pintor y profesor de la Academia de San Carlos, se le encomendó la tarea de trazar un proyecto “que llamase la atención por su gusto y novedad” para exornar el paseo de la Glorieta.¹⁶⁵ Téllez presentó un templete “de bellísima perspectiva y de un efecto sorprendente” que por el escaso tiempo disponible para ejecutarlo acabó descartándose. Finalmente se optó por ornamentar este céntrico jardín con una combinación de distintos elementos decorativos y luminarias. A parte de vasos de colores y gallardetes, se utilizó una ligera y diáfana estructura de hierro abovedada para la cubrición del salón principal del jardín. Resulta interesante para este estudio la descripción que hizo Vicente Boix de esta estructura; el cronista utilizó el término *arrayán* para la bóveda y para los arcos que la sujetaban empleó la definición de arcos *á estilo oriental*, voces que inducen a pensar que se trató de una decoración de talante orientalista.¹⁶⁶

Pero ¿a qué se refería Boix con la expresión *bóveda de arrayán*? Quizá trataba de describir la cubrición del salón principal del jardín y esta pudo ser similar a una estructura de bóveda de cañón calada. Por eso mismo Boix tildó a esta estructura de ligera, además de disponer de arcos formeros que, descritos como orientales, pudieron ser desde arcos peraltados a tímidos, o incluso lobulados y entrelazados. Así pues, al cronista la composición ideada por Téllez pudo recordarle la disposición del pórtico de arquerías del Patio de los Arrayanes de la Alhambra y, de este modo, se explicaría el empleo del término *arrayán* para especificar la apariencia de la bóveda. Si bien no es posible saber si Boix conocía de primera

¹⁶⁴ Pedro Luis Bru fue un pintor valenciano de la época y muy conocido por sus trabajos de adorno y perspectiva. BOIX, Vicente, 1877, p. 21.

¹⁶⁵ BOIX, Vicente, 1846, p.44.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 45

mano este espacio del palacio nazarí, o si sabía de él gracias a imágenes, como los grabados de Louis Meunier (1668) o las dos litografías realizadas por John F. Lewis en 1833 y por Joseph-Philibert Girault de Prangey (1836), lo que es evidente es que supo identificar el estilo de los elementos que conformaban la ornamentación del jardín con la arquitectura árabe u oriental. Además, estas galerías del Patio de los Arrayanes se encontraban en proceso de restauración desde 1840, gracias en parte al descubrimiento romántico de Andalucía por parte de los viajeros extranjeros, con lo cual seguramente su imagen se popularizó en los años sucesivos.¹⁶⁷

No es casualidad que la primera muestra de arquitectura neoárabe en Valencia se localizase en un jardín, dado que constituía un enclave idóneo para el desarrollo de este historicismo. Lo oriental aplicado a ambientes interiores o exteriores suscitaba paraísos prohibidos mediante la evasión hacia lo exótico y misterioso, en contraste con la realidad, una sociedad que ya empezaba a verse dominada por la opresora moral burguesa. Esta tesis por la que la arquitectura neomusulmana u orientalista es evocadora y evasiva, justifica el que se trate de un estilo apto para el ámbito privado y nunca para edificios representativos; ejemplos de ello son el gabinete árabe del Palacio real de Aranjuez (1848) y el salón árabe del palacio de Vista Alegre de Narciso Pascual y Colomer, ambos basados en estancias de la Alhambra.¹⁶⁸

No obstante, el caso del paseo de la Glorieta fue una arquitectura paisajística a medio camino entre pintoresco y lo oriental, por lo tanto pudo ser una excepción. En primer lugar, se trataba de una escenografía efímera, de modo que la pretendida ilusión debía ser necesariamente pasajera. En segundo lugar, aunque este espacio era un jardín público y rodeado de edificios oficiales, las formas estructurales y decorativas dispuestas por Téllez no cumplían una función representativa acerca de la institución monárquica, sino que buscaban recrear un espacio romántico y exótico que permitiese escapar de la bulliciosa ciudad por unos momentos y adentrarse en un espacio casi onírico. Y en última instancia, no

¹⁶⁷ Fue la Reina Gobernadora María Cristina quien ordenó la restauración de la Alhambra, mandando al arquitecto del Real Sitio de la Alhambra, José Contreras, que formara un presupuesto y la gradación de las obras necesarias para asegurar el edificio y restaurar sus adornos árabes. SÁNCHEZ, Carlos, 2006, pp. 9-48.

¹⁶⁸ HERNANDO, Javier, 1989, p.234-236.

debe olvidarse que el motivo de la fiesta era el matrimonio de la reina Isabel II, con lo que el componente sentimental era más que notorio. En definitiva, cumpliendo con lo que se le encomendó al artista, la composición resultante fue, según Vicente Boix, la propia de un encantado retiro y de apariencia innovadora para el gusto de la época.¹⁶⁹

Más conservadora fue la decoración adoptada para el Ayuntamiento. Una vez más el pintor y adornista José Vicente Pérez estuvo al frente de la decoración de este edificio oficial y proyectó un templete de orden jónico levantado sobre un zócalo. En el centro de la estructura se hallaba un magnífico dosel con el retrato de Isabel II, flanqueado por dos estatuas que imitando el bronce representaban la alegoría de la Abundancia. Sobre la cornisa del templete se colocaron dos grandes jarrones en los extremos y en el centro un pedestal con las armas de Castilla y León. Completaban la decoración escenográfica vistosas colgaduras damasquinadas de distintos colores, festones de oro, y la brillante luz que proporcionaban las arañas de cristal.¹⁷⁰

La Iglesia, que durante la fiesta revolucionaria se había mantenido al margen de las celebraciones, volvía a participar de la fiesta nacional. Además de las tradicionales misas y un *Te-Deum*, el Cabildo transformó la fachada de los Apóstoles mediante la disposición de una arquitectura fingida, simulando una perspectiva calificada por Boix “del mejor gusto”.¹⁷¹ Por lo que respecta a la Obra Nueva, esta fue iluminada durante las tres noches de celebraciones.

Asimismo, con motivo de la conmemoración del enlace real de Isabel II se recuperó en Valencia un espacio situado fuera de las murallas y que también había sido escenario de importantes festejos regios. Se trata del paseo de la Alameda, donde la Sociedad del Hipódromo, invitada por el Ayuntamiento, dispuso que para esta ocasión se celebrasen carreras de caballos entre el puente de la Mar y el del Real.¹⁷² Para completar los festejos, durante los tres días y a partir de las 3 de la tarde, se programaron juegos y hubo árboles de cucaña en las plazas de San Francisco, Mercado, Mosén Sorell y de las Barcas.

¹⁶⁹ BOIX, Vicente, 1846, p. 46.

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 40-41

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷² *Programa*, 1846, sp.

Con todo, el espectáculo que más ha trascendido de esta fiesta regia no tuvo lugar entre las calles de Valencia, sino que se trasladó al cauce de río Turia. La Comisión de Fiestas programó una serie de juegos náuticos que se iban a desarrollar durante los tres días de celebración. En las fiestas de la Monarquía española las naumaquias no fueron muy frecuentes, aunque se tiene constancia de las fiestas acuáticas que durante el reinado de Felipe IV se celebraban en el Estanque Grande del Palacio del Buen Retiro, o los que Farinelli organizaba para los reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza en los meandros del Tajo.¹⁷³ En Valencia se celebró una naumaquia en 1755 con motivo del primer centenario de la canonización de San Vicente Ferrer, pero ante la negativa del rey Carlos III de celebrar corridas de toros para la festejar el centenario del patrón valenciano, la Comisión de Fiestas trasladó la fiesta al cauce del río.¹⁷⁴ Tanto la naumaquia de 1755 como la de 1846 presentaron en su desarrollo un esquema similar, programa que en el caso de 1846 se conoce gracias al detallado documento que se conserva en el Archivo Municipal y a la crónica de Vicente Boix. Un cañonazo disparado desde la Ciudadela anunciaba el comienzo del espectáculo, a la vez que se descubría un retrato de Isabel II que colgaba de un dosel dispuesto en el puente de la Trinidad. El programa de juegos que se repitió durante los tres días consistió en carreras de velocidad, de gansos, batallas de moros y cristianos, concluyendo con un castillo de fuegos artificiales.¹⁷⁵ En su relato, Boix explicaba que una de las mayores dificultades técnicas fue salvar el desnivel entre los puentes en los que se desarrolló el espectáculo, el de la Trinidad y el del Real. De contener las aguas se ocuparon los miembros de la Comisión de Arquitectura, compuesta por los arquitectos Carlos Spain, Jorge Gisbert, Vicente Belda y Vicente Martí, junto con el maderista Mauro Comín.¹⁷⁶ Es obvio que con este espectáculo que imitaba la famosa naumaquia que tuvo lugar entre los mismos puentes más de un siglo atrás se pretendía recuperar parte el esplendor de la fiesta barroca para festejar el enlace real.

¹⁷³ FERRER, Susana, 1995, pp. 105-111; MINGUEZ, Víctor *et al.*, 2010, p. 128.

¹⁷⁴ Sobre la naumaquia de 1755 en el cauce del río Turia, véase: MINGUEZ, Víctor, 1988-1989, pp. 55-69.

¹⁷⁵ *Programa*, 1846, sp.

¹⁷⁶ BOIX, Vicente, 1846, p.20.

Aunque no se conservan imágenes de ninguno de los monumentos y actos celebrados con motivo del matrimonio real, las descripciones atestiguan que el aparato festivo empleado no participó únicamente del lenguaje clásico. Para festejar el enlace de Isabel II con Francisco de Asís los ornatos dispuestos fueron un tanto eclécticos, pero no en el sentido que adquirirá posteriormente este término, sino que coexistieron diversos lenguajes o estilos en una misma celebración. Hubo decoraciones que se inspiraron en el mundo medieval, otras que siguieron fieles a lo clásico, e incluso composiciones con un claro referente oriental. En relación con el discurso, las alusiones históricas y las referencias a los grandes fastos e episodios del pasado también fueron un recurso tenido en consideración.

No obstante, esta característica no fue exclusiva de Valencia, sino que se repitió en otras ciudades que festejaron también el enlace real, y se explica porque, dentro de la estrategia de acercar la Corona al pueblo, el matrimonio de la Reina no solo se leía en clave política, sino como una celebración del amor.¹⁷⁷ De modo que, aunque el enlace de Isabel II fue una cuestión de estado, debido a la gran importancia para su reinado y trascendencia política, el considerar y resaltar el componente emocional de este acontecimiento era una consecuencia directa de la influencia del movimiento romántico. Como se ha apuntado anteriormente, una de las máximas del Romanticismo era el deseo de libertad, lo que conllevó a la exaltación de las pasiones y de los sentimientos como vías eficaces para alcanzar la verdad o, en este caso concreto, conmemorar un enlace real.

1.2.2. Arte efímero y discurso nacionalista en la política *unionista*.

Durante la etapa que transcurre entre el 1856 y el 1863 la Corona confió la formación de gobierno a los políticos de la Unión Liberal, primero a O'Donnell y más adelante al moderado Narváez, duque de Valencia. Fueron años en que se gozó de cierta estabilidad política, dominada por la vuelta del conservadurismo y centrada en fomentar una consciencia nacionalista y patriótica.¹⁷⁸ La estrategia de los unionistas pasaba por reforzar la centralización del Estado y apelar al sentimiento nacional, con la finalidad de desviar la atención de la situación

¹⁷⁷ REYERO, Carlos, 2015, p. 184.

¹⁷⁸ Durante el período unionista se suspendió la ley desamortizadora, se suprimió la Milicia Nacional y se restableció la Constitución de 1845. ULLOA, Luis, 1975, p. 308.

política real, marcada por la inestabilidad y las discrepancias internas. Se ha utilizado la expresión *política de prestigio* para resumir el *modus operandi* de este partido político para alcanzar sus objetivos.¹⁷⁹ De modo que esta *política de prestigio* se desarrolló por medio de dos vías: una estrategia interior volcada en reformular la imagen de Isabel II de acuerdo con el concepto de monarquía liberal, y una exterior basada en las expediciones militares con claros fines patrióticos.

El afianzamiento de la Monarquía constitucional que había supuesto el matrimonio de la Reina perdía fuelle conforme se hacía evidente que el enlace había fracasado. La infelicidad de Isabel II y sus relaciones adúlteras eran bien conocidas y aprovechadas también como instrumento de manipulación política.¹⁸⁰ Además, su comportamiento distaba del esperado para una soberana y no estaba en consonancia con la moral burguesa y su modelo de feminidad, aspectos que comportaron una proyección negativa de la imagen de la Corona.¹⁸¹

En este sentido los natalicios dentro de la familia real fueron motivo de celebración; a la vez que eran una señal de continuidad de la Monarquía, y por tanto de garantía de estabilidad, eran también, en cierta forma, un atenuante a la poca discreción en asuntos sentimentales de Isabel II. En diciembre de 1851 nacía la princesa de Asturias, María Isabel Luisa de Borbón y Borbón. Entre los festejos habituales para las celebraciones de carácter regio, fue relevante la campaña de propaganda que desde la prensa y Gobierno se desató para realzar la imagen positiva de la Reina.¹⁸² En Valencia se quiso perpetuar la memoria tan feliz acontecimiento con un gesto de carácter permanente: la construcción de una fuente monumental en la plaza del Mercado.¹⁸³

¹⁷⁹ Expresión acuñada por José M^a Jover Zamora en el prólogo de JOVER, 1991.

¹⁸⁰ En Valencia desde la formación del Partido Demócrata (1849) existía una tendencia claramente federalista y republicana que además contaba con un amplio apoyo popular. El desapego a la Corte y la crítica a la política de Madrid eran fomentadas desde medios escritos como el periódico *El Tabalet*, propiedad de Bernat y Baldoví. Pero no solo se criticaba la política, sino que además se denunciaba la dramática hambruna de los valencianos, en contraposición a la “buena vida” que en Madrid se vivía. La capital del país también era objetivo de sátiras, presentándola como una urbe de negocios fraudulentos. La monarquía tampoco se libraba de sus ataques, de modo que en las páginas de su diario se hacían alusiones a los amantes de Isabel II, como el general Serrano. Era, pues, evidente que existía un contraste entre Valencia/Madrid y un claro resentimiento hacia la Corte. BORDERÍA, Enrique, 2004, pp.171-175.

¹⁸¹ GUTIÉRREZ, Rosa Ana, 2011, pp.221-282.

¹⁸² *Ibid.* p.235.

¹⁸³ ARABASC, Legajo 61B, Junta del 23 de febrero de 1852.

Más revuelo trajo el nacimiento del heredero al trono, el futuro Alfonso XII, que tuvo lugar el veintiocho de noviembre de 1857. Junto a la proyección social y política de una reina familiar y cercana, el nacimiento del príncipe Alfonso despejaba el problema de la sucesión y alejaba las aspiraciones de los carlistas al trono.¹⁸⁴ Al día siguiente, la noticia del nacimiento del heredero llegaba a gobernadores civiles y militares del país. La respuesta oficial fue la habitual en estos casos: misa de acción de gracias a la que asistían las autoridades, repique de campanas, funciones de teatro, bailes y, concretamente en Valencia, “numerosos grupos seguían a las músicas y dulzainas vitoreando a nuestra augusta Reina y el príncipe de Asturias”.¹⁸⁵ Además, con motivo de la visita a la ciudad que la soberana tenía programa para asistir a la festividad del Corpus, se organizaron una serie de festejos que se iniciarían el 9 de mayo del año siguiente y durarían ocho días más.¹⁸⁶

De manera que, en mayo de 1858, Isabel II visitaba por primera vez Valencia. Esta visita debe contextualizarse como parte del programa político y propagandístico de la Unión Liberal que trataba de reconstruir la imagen de la Reina y a su vez insuflar el sentimiento nacional mediante el viaje real.¹⁸⁷ Después de la revolución del 1854 era conveniente idear una manera de mejorar la proyección pública de la monarquía, en un momento de engañosa calma social. Además, en estos años son muchas las ciudades que estaban creciendo, y con ellas sus equipamientos y mejoras urbanas. De este modo, la obra pública se convirtió en un instrumento eficaz para conseguir una mayor proyección de la Corona. Mención especial merece la red ferroviaria española, puesto que no solo supuso un avance extraordinario en las comunicaciones y la movilización de capitales nacionales y extranjeros, sino que consiguió de forma eficaz la vertebración del territorio y consolidar un Estado centralizado y articulado a través de Madrid.

Desde finales de la década de los cincuenta, el Gobierno dispuso que la Reina y su esposo realizaran viajes por toda España como parte de su estrategia para afianzar la monarquía en un país atribulado por las guerras entre carlistas y

¹⁸⁴ Véase el interesante estudio del ceremonial por el heredero de Isabel II de SAN NARCISO MARTÍN, David, 2017.

¹⁸⁵ Citado en *ibíd.*, pp. 192 y 193.

¹⁸⁶ ACV, Actas del Cabildo, sesión del 18 de febrero de 1858.

¹⁸⁷ SAN NARCISO MARTÍN, David, 2017, p. 203.

liberales.¹⁸⁸ Para cada una de sus paradas, la ciudad anfitriona se engalanaba y montaba grandes festejos que se convertían en actos populares muy cuidados para acoger a la comitiva real, testimoniando de así el afecto del pueblo hacia la soberana y viceversa. Se prestó especial interés por relacionar, una vez más, a Isabel II con la idea de progreso, especialmente a partir de 1860, cuando todos estos viajes reales se hicieron en tren. De modo que Isabel II visitó e inauguró minas, fábricas, puertos, etc., con el objetivo claro de redimir la imagen de la Corona y acercar la institución al pueblo.¹⁸⁹ Gran parte de las fotografías de los monumentos y actos celebrados por las visitas reales se deben a la presencia de Charles Clifford (1818-1861), daguerrotipista británico y afincado en Madrid desde 1850, que se convirtió en el primer fotógrafo oficial de la casa real. Los últimos años de su vida, Clifford formó parte de la comitiva que acompañaba a la reina Isabel II en algunos de sus viajes por el país.¹⁹⁰ Seguramente fueron obra de Charles Clifford las fotografías de la llegada del vapor Vigilante a Valencia el veintiocho de mayo de 1858. Procedentes de Alicante, Isabel II y un cortejo de unas cien personas realizaron una travesía por mar hasta la ciudad como continuación de su viaje de inauguración de la línea de ferrocarril Madrid-Aranjuez-Albacete-Alicante.¹⁹¹

Como parte de la estrategia de propaganda, para cada una de las paradas realizadas se seguía un aparatoso ceremonial: en primer lugar, un gran y multitudinario recibimiento que solía contar con la presencia de arcos triunfo y revista de guardia, para seguir con el protocolario besamanos en el edificio oficial escogido.¹⁹² Para la visita a Valencia el ceremonial se concentró en el puerto: el buque real llegaría a puerto surcando un mar de flores, y en tierra firme, se dispuso una gran tienda de campaña decorada con banderas y ricas telas. La música estaría presente gracias a la presencia de coros y orquestas tocando la

¹⁸⁸ La segunda guerra carlista (1846-1849), también llamada guerra *dels Matiners*.

¹⁸⁹ VILCHES, Jorge, 2007, p. 195.

¹⁹⁰ Clifford llegó a esta posición porque tuvo en el duque de Montpensier a su principal protector. En pocos años pasó a formar parte del selecto grupo de políticos e intelectuales de la Corona española. No solo fue el fotógrafo oficial de la reina Isabel II, sino también lo fue de la reina Victoria de Inglaterra, principal mecenas de sus trabajos. Además, Clifford formaría parte de otros círculos políticos como el ya mencionado Montpensier, el del general O'Donnell o el de Narváez, presidente del Consejo de Ministros. Véase: PÉREZ, Helena, 2015, pp. 247-266.

¹⁹¹ Véase: BALSELLS, David, LEVENFELD, Rafael, VALLHONRAT, Valentín, 2004.

¹⁹² GUTIÉRREZ, Rosa Ana, 2011, pp. 245-246.

marcha Real desde diferentes falúas y otros buques empavesados.¹⁹³ La descripción de este ceremonial puede verificarse gracias a la fotografía que se conserva de la llegada de sus majestades a puerto (Fig.3). Junto a la iluminación a gas de los edificios más notables de la ciudad, el Ayuntamiento organizó una cabalgata cívica y de carácter historicista al hacer alusión a episodios de la historia de España como la conquista del Cid de 1094, pero también a logros del Reino de Valencia.¹⁹⁴ Otro gesto simbólico de la ciudad hacia la reina fue el cambio de nombre a la plaza de la Aduana, por el de plaza del Príncipe Alfonso.¹⁹⁵



Fig. 3. *Desembarco de Isabel II en Valencia. Vapor a paletas VIGILANTE.* Imagen publicada en FERRI RAMÍREZ, Marc, 2002-2007.

¹⁹³ *Programa*, 1858, sp.

¹⁹⁴ *Programa*, 1858, sp.

¹⁹⁵ AHMV, Actas, sesión del 31 de mayo de 1858. Como apoyo al discurso historicista de que hicieron gala los partidos políticos, el hecho de bautizar al heredero con el nombre de Alfonso no fue casual. David San Narciso Martín en su estudio sobre el simbolismo político alrededor del ceremonial con motivo del nacimiento del Príncipe de Asturias, manifiesta que detrás del nombre de Alfonso había relevantes significados y todos con conexiones con el mundo medieval. De este modo, la fracción más moderada del liberalismo resaltó las conexiones con los Alfonsos I el Católico y X el Sabio, reyes defensores de la religión y la Monarquía. Mientras, los progresistas quisieron ver la faceta más libertaria y defensora de las instituciones de que hicieron gala estos mismos monarcas. SAN NARCISO MARTÍN, David, 2017, p. 195.

Como la visita real coincidía con la procesión del Corpus Christi, la Comisión de Fiestas mandó instalar una iluminación extraordinaria en la puerta de los Apóstoles de la Catedral, tanto en su interior, como en su exterior.¹⁹⁶ Finalmente, Los reyes presenciaron la procesión del Corpus desde el balcón de la Audiencia Territorial y, al llegar la custodia a su altura, bajaron para acompañar al Santísimo Sacramento.¹⁹⁷

El gobierno de O'Donnell, líder unionista, se caracterizó por llevar a efecto una intensa y agresiva política exterior que daba comienzo con la guerra de África (1859-1860), pero que encontraría continuidad con la anexión de Santo Domingo (1860-1865) y la intervención en Méjico (1861-1862).¹⁹⁸ Estas actuaciones militares han estado tradicionalmente consideradas como románticas, pero en un claro sentido despectivo, precisamente porque no estuvieron fundamentadas en una amenaza real, ni tuvieron un objetivo definido. Sin embargo, revisiones más recientes ofrecen una lectura diferente y valoran estas campañas militares como actos bélicos con una finalidad clara: exaltar la unidad del sentimiento nacional y atenuar un tanto las tradicionales divisiones del país. Es decir, se trataba de avivar el proceso de nacionalización española, política que en estas décadas compartían diferentes países vecinos.¹⁹⁹

Así es, la conocida como *Guerra de África* tuvo su razón en el contexto internacional que en cierta forma reavivó la empresa colonial española. Los movimientos de Francia e Inglaterra sobre Argelia y Marruecos respectivamente hicieron que España se replantearse sus intereses en la costa africana. El gabinete de O'Donnell tuvo que tranquilizar a las expectantes Inglaterra y Francia asegurándoles que las motivaciones españolas eran únicamente morales y no buscaba, en ningún modo, ampliar su territorio. El motivo esgrimido por España para iniciar la guerra contra Marruecos fue el hostigamiento y los continuos ataques que, según la versión española, se habían sucediendo desde siempre por

¹⁹⁶ ACV, Actas de Cabildo, sesión del 26 de mayo de 1858; AHMV, Actas, sesión del 31 de mayo de 1858.

¹⁹⁷ *Programa*, 1858, sp.

¹⁹⁸ GUTIÉRREZ, Rosa Ana, 2010, pp. 243.

¹⁹⁹ Para profundizar en el estudio de la política exterior llevada a cabo por la Unión liberal y su repercusión la idea de Nación española, véase: INAREJOS, Juan Antonio, 2007.

parte de grupos de marroquíes en sus plazas de soberanía.²⁰⁰ Para ilustrar esta postura, léase un fragmento de la proclama de O'Donnell a los soldados destinados a la guerra de África:

[...] Soldados: mostraos dignos de la confianza de la Reina y de la patria, haciendo ver a Europa, que nos mira, que el soldado español es hoy lo que ha sido siempre cuando ha tenido que defender el Trono de sus Reyes, la independencia de su patria o vengar las injurias hechas a la honra nacional.

Nuestra causa es la de la justicia y la civilización contra la barbarie: el Dios de los ejércitos bendecirá nuestros esfuerzos y nos dará la victoria. [...]²⁰¹

La campaña en el norte de África entusiasmó al país. Casi todos los periódicos, avivaron el ambiente antes de la guerra y mantuvieron esta actitud mientras duró, logrando que fuera seguida con entusiasmo por el pueblo español, como si fuera casi una cruzada.²⁰² Fue la única intervención que contó con el apoyo incondicional de Isabel II y que logró movilizar la opinión pública a favor del Gobierno, gracias fundamentalmente a la prensa y la difusión de las victorias cosechadas.²⁰³ En este sentido destacaron intervenciones como la toma de Tetuán, episodio utilizado para volver a bautizar en 1860 la antigua plaza de Predicadores de Valencia, además de convertirse en un suceso histórico immortalizado por artistas coetáneos y posteriores.²⁰⁴

La euforia de estos éxitos militares no hacía otra cosa que crear un efecto placebo a las intrigas políticas y la real situación social del país. El liberalismo conservador, como en su momento había hecho el revolucionario, recurrió a mitos históricos para reafirmar su propósito patriótico y nacionalista. La premisa que

²⁰⁰ Los periódicos españoles, sin importar la tendencia ideológica, se hicieron eco de estos supuestos ataques y potenciaron este patriotismo de sesgo colonial. Sobre la prensa y la literatura española alrededor de la Guerra de África véase el interesante artículo de esta autora. ROMERO MORALES, Yasmina, 2014, pp. 619-620.

²⁰¹ Palabras citadas en: SIDRO Y SURGA, José, 1859, p.18.

²⁰² ROMERO MORALES, Yasmina, 2014, p. 633.

²⁰³ INAREJOS, Juan Antonio, 2009.

²⁰⁴ Fueron numerosos que eligieron este conflicto bélico para sus obras de carácter histórico: Salustiano Asenjo (Pamplona, 1834 - Valencia, 1897) pintó *La toma de Tetuán*, obra actualmente en la Diputación de Navarra. BOIX, Vicente, 1877, p. 17; entre 1862 y 1864 Marià Fortuny i Marsal (Reus, 1838 - Roma 1874) por encargo de la Diputación de Barcelona immortalizó *La batalla de Tetuán*, <http://www.museunacional.cat/es/colleccio/la-batalla-de-tetuan/maria-fortuny>; el madrileño Eduardo Rosales Gallinas (Madrid, 1836 - Madrid, 1873) plasmó también en 1868 el conflicto entre las tropas españolas y marroquíes en *Episodio de la Batalla de Tetuán*, Museo Nacional del Prado, 1985, p. 229.

ensalzaron los unionistas con las campañas en el norte de África fue la *Reconquista*, la lucha contra el *moro*, uno de los episodios más mitificados de la Historia de España y que casualmente contaba con una reina como protagonista.²⁰⁵ La retórica historicista a la que apelaba la difusión de la guerra de África funcionó y este conflicto despertó un fervor que no se vivía desde tiempos de la revolución, contribuyendo a ello en gran medida los poderes políticos, obviamente, pero también la prensa, la literatura y otras instituciones u organismos de ámbito local.²⁰⁶ En Madrid los medios escritos manifestaron el entusiasmo por esta experiencia bélica con crónicas, obras de teatro y poemas, siendo un buen ejemplo la publicación *Nueva Guerra Púnica o España en Marruecos*, poema de evidente sesgo historicista y patriótico.²⁰⁷

Con todo, Valencia no se quedó atrás en demostrar su adhesión y exaltación por la causa, muestra de ello es el concurso organizado por la Sociedad Económica de Amigos del País, en el cual la sección de Arquitectura obsequiaba con una medalla de plata al mejor proyecto. Las bases del concurso establecían que un arco de triunfo alegórico debía representar las glorias de las armas españolas en la guerra de África.²⁰⁸ No fue en ningún caso una elección arbitraria, pues dentro de la arquitectura conmemorativa el arco de triunfo presentaba un alto contenido representativo. Fue la tipología más utilizada para evocar triunfos militares y posiblemente se escogió con el propósito de emular construcciones tan icónicas como el Arc-de-Triomphe-du-Carrusel de Piercer y Fontaine (1806-1808) o el Arc-de-Triomphe de l'Étoile de Chalgrin y Raymond (1806-1840).²⁰⁹

No obstante, la mayor muestra de entusiasmo por esta campaña militar fue la exaltación con que Valencia recibió a las tropas españolas y a su Capitán General Rafael Echagüe al finalizar el conflicto. La comisión de fiestas ideó un preciso programa para la fecha señalada. En él se especificaba que los representantes del Ayuntamiento se dirigirían en carretelas descubiertas y precedidos por maceros vestidos de gala al límite entre la ciudad y Pueblo Nuevo del Mar, donde les

²⁰⁵ Sobre la formación del discurso nacionalista, véase: ESTEBAN DE VEGA, Mariano, DE LA CALLE, María Dolores, 2010.

²⁰⁶ DONÉZAR, Javier, 2007 p. 166.

²⁰⁷ *La Nueva Guerra*, 1860.

²⁰⁸ *Programa*, 1860.

²⁰⁹ KARN, George Peter, 2000, p. 88-92.

esperarían de las tropas de Echagüe. Tras el acto de las congratulaciones por la campaña y los éxitos conseguidos, se le entregaría al General una corona de laurel, mismo gesto con que se recibió en tiempos de la Revolución al general Espartero. Concluido este episodio, toda la comitiva volvería a la ciudad, precedida por cuatro guardias civiles de caballería. El recorrido sería el siguiente: llegados a la puerta del Mar, dejarían las carretelas y continuarían a pie, hacia la calle del mismo nombre, donde estaría dispuesta una banda de música militar, además de ornatos como banderas y estandartes de los gremios y oficios, junto a agrupaciones como la Universidad Literaria o la Escuela Industrial. Siguiendo por la calle de San Vicente, Porchets, Plaza del Mercado, calle de la Bolsería, Caballeros, Plaza de la Constitución, y así hasta llegar a la plaza de Tetuán, donde iba a residir su Excelencia. Además, el Ayuntamiento pensaba obsequiarle con otra corona, esta vez de oro.²¹⁰

Como el cortejo preveía pasar por la Plaza de Cajeros, los vecinos de este enclave encargaron Joaquín Torres, Andrés Estellés y Pedro Barrachina, alumnos de la escuela de Maestros de obras, el proyecto de un monumento “para solemnizar la entrada de los héroes de África”.²¹¹ Los firmantes del expediente lo describen como un obelisco, pero visto el diseño, el resultado fue claramente otro.

El escalonado de los cuerpos, el revestimiento de sillares, junto con el remate de almenas y torreones del primer y segundo cuerpo le confieren un aura de fortaleza, o directamente de torre, que quizás los maestros de obra responsables pudieron observar y copiar del monumento que con motivo del enlace real se erigió enfrente de Capitanía General por la comisión formada por los representantes de los cuerpos de Lusitania, Ingenieros y Artillería. Como aquel, se observa la inclusión de armas (cañones y proyectiles) a modo de elementos decorativos, además de tambores, trompetas y banderolas.

Asimismo, son evidentes ciertos elementos procedentes del repertorio clásico y ya vistos en otros monumentos de la época, como las coronas de laurel, aquí a modo de friso en el segundo cuerpo, o el remate del conjunto, una figura alegórica de la paz sobre columna estriada y portadora de una rama de olivo. Aunque la apariencia final de este monumento conmemorativo es un tanto confusa, esta

²¹⁰ AHMV, sesión del 24 de marzo de 1860.

²¹¹ AHMV, PU, 1860, Exp. 263.

combinación de formas y motivos es una clara evidencia del contexto cultural de mediados de siglo. La apertura del país a corrientes de pensamiento como el Romanticismo, el cada vez mayor y más fluido movimiento de personas o la prensa fueron solo algunos de los factores que explican la pérdida de la hegemonía del Clasicismo. Era lógico, pues, que ante la multiplicidad de opciones y nuevos estímulos, los referentes artísticos a los que estos artísticas acudían empezaran a ser diversos y tuvieran como consecuencia obras de difícil clasificación. (Fig.4)

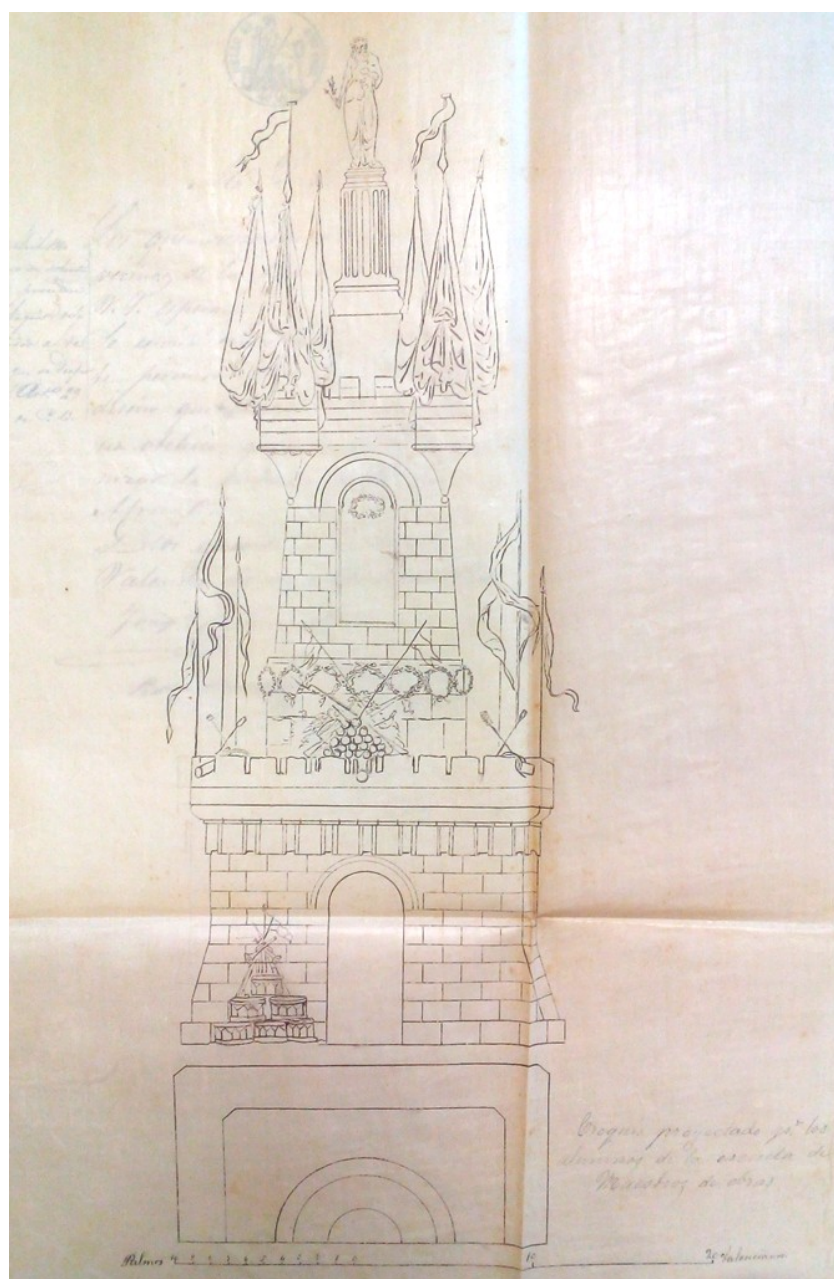


Fig. 4. Croquis proyectado por los alumnos de la escuela de Maestro de obras.
AHMV, PU, 1860.

El patriotismo con que se enmascaró esta campaña conllevó rescatar el componente heroico que se había sido utilizado décadas atrás, pero ahora con algunas diferencias. En 1860 la ideología del liberalismo se encontraba ya plenamente consolidada y no en lucha con el modelo absolutista, como ocurría a principios del período isabelino. Del mismo modo, el contexto internacional influía de manera más directa. El nacionalismo formaba parte de los programas políticos de países como Alemania e Italia, donde era un argumento en favor de la unidad, mientras que en otros escenarios, como el Imperio austriaco, la diversidad de pueblos acababa por dar origen a nuevas naciones. Era evidente que el camino por el que optó la Unión Liberal al emprender la guerra de África fue el primero.²¹²

Respecto a las festividades religiosas durante el gobierno de los moderados, no hubo cambios significativos en el desarrollo de estas; en 1855 se celebró la festividad de San Vicente Ferrer y en 1867 el Centenario de la Virgen de los Desamparados. Se aprobaron distintos actos para conmemorar este último acontecimiento, como el proyecto de acuñar una moneda, un certamen de poesía o la invitación a la reina madre María Cristina.²¹³ Naturalmente el foco de toda la fiesta se situó en la Basílica, capilla de la Patrona, y en la plaza de la Constitución. Para esta ocasión se renovaron rocas, el Ayuntamiento, localizado entonces en la casa de la Enseñanza, remodeló la fachada del edificio pintándola y colocando balcones, además de distintos adornos y altares que se alzaron por toda la ciudad.²¹⁴ El responsable de distintos adornos y arquitecturas efímeras fue el pintor Pedro Luis Brú; para el gremio de Molineros, el de Horneros y el de Cerrajeros diseñó un carro triunfal diseñado para la procesión; para la fachada de la iglesia de los Santos Juanes diseñó un templete en perspectiva y otro para la parroquia del Salvador; asimismo fue el autor del adorno transparente del Colegio Notarial y de un altar para la plaza de la Constitución.²¹⁵

²¹² ARTOLA, Miguel, PÉREZ, Manuel, 2005, pp. 103-105.

²¹³ BOIX, Vicente, 1867, p. 16

²¹⁴ *Ibid.* p.22

²¹⁵ BOIX, Vicente, 1877, p. 21.

En definitiva, la fiesta en época de Isabel II continuó siendo un elemento destacado en el aparato propagandístico de la política liberal. Durante la Revolución, y bajo la amenaza del carlismo, los políticos liberales habían acudido a referentes históricos en las celebraciones y rituales para fortalecer y legitimar a Isabel II. No obstante, superada la fase de las regencias, no se dudó en seguir con la misma maniobra para capear las distintas dificultades y hostilidades con que se encontraron a lo largo del período isabelino. Esta vez la estrategia se centró en reforzar el mensaje de contenido nacionalista y de unidad mediante una retórica de progresiva presencia historicista. Los contenidos ideológicos empleados en la fiesta y en la propaganda política eran una consecuencia más del clima romántico imperante en Europa y que acabarían por plasmarse en los ornatos dispuestos con motivo de la celebración de distintos acontecimientos relevantes (juramentos, enlaces, pronunciamientos y victorias militares, etc.).

En este sentido, la inventiva de los artistas en el momento de dar forma a la iconografía de contenido histórico no se vio encorsetada a unos referentes o formas artísticas, pues los monumentos y decoraciones festivas analizadas indican que no tuvieron reparo alguno en combinar el lenguaje clásico con interferencias medievales (o goticistas), así como otras de carácter oriental. La utilización de este lenguaje un tanto ecléctico tuvo su razón de ser en que estas estructuras efímeras –templetes, perspectivas, torreones...– estaban lejos de ser consideradas como arquitectura *per se*. Se trataba de obras para ser observadas y su función era simbolizar el mensaje político, y por lo tanto, no se les exigía a sus creadores el seguir las normas arquitectónicas dictadas por la Academia. Estas composiciones estuvieron supeditadas al carácter representativo de la celebración en cuestión y a un contenido político concreto. Así pues, la inestabilidad gubernativa, la falta de unidad de pensamiento y exaltación del individualismo propio del Romanticismo se hicieron perceptibles en la inseguridad y a la vez libertad estilística. Ello acabó manifestándose en un Clasicismo menos riguroso y en el tímido empleo de formas arquitectónicas equívocas y a veces contradictorias para estos ornatos efímeros.²¹⁶

Además, es importante recalcar que la elección de la ubicación de estos monumentos conmemorativos nunca fue casual. Se buscó el enfrentamiento

²¹⁶ NAVASCUÉS, Pedro, 1973, p. 79.

dialéctico entre esta arquitectura y el espacio en que iba a levantarse. Los distintos espacios urbanos de Valencia que sirvieron como escenario de estos festejos se vieron influidos por los procesos socio-políticos que vivió el país, o en este caso la ciudad de Valencia. De este modo, al tiempo que se ratificaron plazas importantes como la de la Virgen o la de la Constitución, se recuperaron enclaves con un alto contenido simbólico, sea el caso del cauce del Turia, y se ensalzaron otros, como la Glorieta o la plaza de Tetuán. El asociacionismo de la arquitectura efímera y el espacio urbano circundante con el mensaje político -la retórica que demandaba el liberalismo valenciano-, reflejan el sentido pintoresquista de estos monumentos.²¹⁷ Asimismo, este pintoresquismo también se vio reforzado en la variedad y convivencia de los distintos estilos, consecuencia del disfrute de libertad para romper con las normas academicistas y la experimentación con diversas formas que permitía lo efímero.

De esta manera, junto a la arquitectura funeraria, la fiesta y la arquitectura efímera del período isabelino, manifestaciones artísticas en estrecha relación con las distintas identidades políticas, deberían considerarse precursoras de la llegada de los nuevos estilos historicistas, plenamente asimilados ya en la segunda mitad del siglo XIX.

²¹⁷ Sobre el pintoresquismo, véase el capítulo 2. *Arquitectura isabelina en Valencia. La convivencia del Academicismo con los historicismos.*

**2. Arquitectura isabelina en Valencia.
La convivencia del Academicismo con los
historicismos**

“Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir”.
Le Salon (1846)
Ch. Baudelaire

La arquitectura durante el reinado de Isabel II estuvo marcada por la crisis del Neoclasicismo como forma unívoca de expresión.²¹⁸ La ruptura con el estilo único – o la aparición de una alternativa a este e igualmente válida– se encuadra dentro del cambio operado hacia finales del siglo XVIII en las mentalidades de la época y en el cual fue determinante el movimiento filosófico, literario y artístico que constituyó el rasgo característico del siglo XIX: el Romanticismo. Esta tendencia se iniciaba en los estados alemanes a finales del setecientos y alcanzó su máximo esplendor en otros países europeos en la centuria siguiente. La filosofía romántica acabó por imponerse cuando se fue abandonado progresivamente el concepto de razón finita y la objetividad propias del pensamiento de la Ilustración.²¹⁹

El Romanticismo supuso una fractura con la tradición ilustrada, con sus valores y órdenes, pues la razón pasaba a ser infinita. De este modo, lo Absoluto se contemplaba como inalcanzable por la consciencia humana, y por tanto, el conocimiento quedaba relegado a la parcela de lo subjetivo, de la actividad, la libertad y la capacidad de creación incesante. En el pensamiento romántico el sentimiento adquiría un nuevo significado, en tanto que era una actividad libre y sin determinaciones. El arte, al igual que la religión, se consideraba como la expresión de este sentimiento y de este albedrío, de modo que para los artistas románticos no existía un valor absoluto, sino un incesante movimiento, un proceso en el cual no había ataduras, normas, ni condiciones. Esta ausencia de fronteras se tradujo en una amplitud de temas y formas de expresión con las que plasmar el deseo de alcanzar la verdad, la felicidad, el conocimiento, etc.²²⁰

Este cambio sustancial del pensamiento tuvo significativas repercusiones en la arquitectura. Por su forzoso carácter utilitario, esta disciplina no pudo expresar determinados rasgos románticos con la misma facilidad que lo hicieron la pintura,

²¹⁸ NAVASCUÉS, Pedro, 1979, p. 44.

²¹⁹ Alemania fue la cuna del Romanticismo porque allí surgieron las teorías estéticas de los hermanos Schlegel, basadas a su vez en el principio kantiano y su postura sobre el progreso hacia el infinito desde una conciencia finita. GRAS BALAGUER, Menene, 1988, pp. 33 y 34.

²²⁰ PÜTZ, Peter, 2000, p. 7 y ss.

la música o la literatura. Desde finales del Rococó hasta la Restauración (1848), los fenómenos que derivaban del nuevo orden político y de la concepción del artista como genio creador llevaron a los pintores a intentar dar forma a conceptos como lo sublime, la tragedia, la soledad, el destino, etc.²²¹ Estos eran, pues, sensaciones y temas que difícilmente podían verse representados en un edificio.

Un aspecto, no obstante, sí que fue compartido tanto por el poeta o el pintor como por el arquitecto: la capacidad de elegir, de sentirse libre. El liberalismo político, como oposición al modelo absolutista, aportó al mundo artístico una mayor libertad de opciones. Si la burguesía aplicaba esta premisa, la de no tener límites y creer en el progreso para sus negocios, ¿por qué no hacerlo con el arte? ¿Por qué limitar la apariencia de un edificio a una serie de normas preestablecidas?²²² Trinidad Simó ha utilizado el término *vulgarización estética* para explicar este fenómeno. El cambio de estructura social que trajo consigo la revolución liberal propició que un mayor número de gente, mayormente de clase media-alta, pudiera tener acceso al arte y a su disfrute.²²³ Esta circunstancia tuvo como consecuencia que los gustos personales de estos mecenas acabaron imponiéndose a los criterios estéticos por los que velaban las academias.

Otro rasgo romántico que resultó determinante para la evolución de la arquitectura fue la concepción orgánica de la Historia. Mientras la Ilustración había visto en el pasado casi exclusivamente errores, exceptuando la Antigüedad, el movimiento romántico reconocía el valor de cada episodio histórico. Se consideraba a la historicidad como una tradición, un proceso en el que no hay errores, ni prejuicios y en virtud del cual todo valor o logro humano se conservaba y se transmitía en el curso del tiempo.²²⁴ Este modo de comprensión de la realidad por el cual cada hecho era un producto histórico capaz de transferir valores del pasado a culturas posteriores, dio paso a una progresiva relativización del concepto de unidad y totalidad de la cultura clasicista e ilustrada.²²⁵

Si la Ilustración había asumido que el arte clásico antiguo formaba un todo con la verdad, con el Romanticismo no se renunciaba a estos principios de la

²²¹ RAUCH, Alexander, 2000, p. 318.

²²² NAVASCUÉS, Pedro, 1979, p. 44.

²²³ SIMÓ, Trinidad, 1973, p. 72.

²²⁴ ABBAGNANO, Nicolás, 1973, p. 28.

²²⁵ HERNANDO, Javier, 1989, p. 163.

Antigüedad clásica, ni se condenaban, sino que se integraban en un proceso con el que se anhelaba alcanzar un grado de perfección futura o, en otras palabras, el arte clásico pasaba a formar parte como un episodio más de la historia del progreso humano.

La libertad y amplitud de miras que proporcionó la conciencia histórica hizo posible que teóricos y arquitectos contemplaran más caminos que aquel ofrecido por el Clasicismo. La imitación sistemática de la Antigüedad que había defendido la estética neoclásica desde aproximadamente la segunda mitad del siglo XVIII, fue sustancialmente distinta a la introspección que la arquitectura experimentó en el siglo XIX.²²⁶ La lectura del pasado decimonónica se presentaba como una reflexión y observación histórica consciente, no sujeta a conceptos absolutos y con otra intencionalidad: la utilización deliberada de formas arquitectónicas históricas para evocar en el momento presente determinados valores y significados. Este fue, ni más ni menos, el fundamento de la arquitectura historicista.²²⁷ Las vertientes que tomó esta tendencia en cada país o región estuvieron en consonancia con la inspiración en según qué tipo de modelos históricos. Asimismo, por tratarse de un fenómeno cultural, la arquitectura historicista, o el historicismo en general, tuvo diferentes grados de aceptación de acuerdo con el predominio de distintos factores como, por ejemplo, el peso de la tradición clásica, la influencia de la Academia, el interés arqueológico, el tipo de sistema político, la reputación y dominio de la Iglesia en la sociedad o la misma historia nacional.

Atendiendo al retraso que experimentó España en grandes temas capitales de la contemporaneidad como son la industrialización y el liberalismo, fue natural que su arquitectura percibiese de forma distinta los envites del movimiento romántico y del historicismo, con respecto a sus vecinos europeos. En este sentido, la mayor parte de la historiografía concuerda en que fue durante el reinado de Isabel II cuando se dieron las condiciones culturales que facilitaron la concurrencia de dos fenómenos; por un lado que se quebrase la confianza puesta en la estética neoclásica como única forma de expresión capaz de aportar solidez al sistema arquitectónico, y por otro, que se asentasen progresivamente las bases para un

²²⁶ HERNANDO, Javier, 1989, pp. 20 y ss.

²²⁷ IGLESIA, Rafael E.J., 2005, p. 52

eclecticismo inminente.²²⁸ A su vez, la fractura con el estilo único y la aparición de nuevos lenguajes arquitectónicos estuvieron directamente condicionadas por el desigual desarrollo y arraigo del Neoclasicismo español. Por consiguiente, el estudio de la arquitectura valenciana durante la etapa isabelina debería atenerse a estas circunstancias coyunturales. Esto es, Valencia partía de una cultura arquitectónica propia y, en base a ello, la asimilación del Romanticismo debió ser igualmente particular, de modo que se originaría una arquitectura isabelina diferenciada al de otras regiones.

2.1. El Academicismo valenciano y su pervivencia en el siglo XIX.

En la difusión y asimilación del Neoclasicismo fue determinante el peso de la tradición vernácula de cada país y región. Para Pedro Navascués la llegada del Neoclasicismo a Europa respondía a la búsqueda de un lenguaje internacional y propio de una clase social que ocupó el poder. El Neoclasicismo para el arte y el reformismo para la política representaron una vuelta al orden y a unos valores considerados ideales.²²⁹ El estilo neoclásico se cimentó en la rectificación de las bases del Clasicismo ya existente, de modo que en la segunda mitad del siglo XVIII se potenciaron aspectos como la impersonalidad, la vinculación con la Antigüedad, la naturaleza y, por supuesto, el racionalismo.²³⁰

Esta inmersión en la cultura clásica fue la plasmación estética de un cambio de tendencia sustancial: la ruptura del sistema clásico-absolutista propio del siglo XVII. El empirismo de filósofos como Hume y la creciente subjetividad de la cada vez más protagonista burguesía ejercieron como fuerzas motrices de la Ilustración y su voluntad de reordenación de lo existente.²³¹ Así, el racionalismo crítico y el sentimiento coexistieron en la base del Neoclasicismo, una renovada cultura que nacía en oposición a la del Antiguo Régimen.

En arquitectura, si bien el objetivo común era la recuperación de unas formas artísticas de validez universal, el relativismo inherente en la base de este estilo explicaría a la larga la presencia de posiciones o categorías estéticas a menudo ambivalentes. El tema de la ruina, la estética pintoresca o la arquitectura

²²⁸ NAVASCUÉS, Pedro, 1979, p. 45.

²²⁹ *Ibid.*, p. 4.

²³⁰ HERNANDO, Javier, 1989, pp.16-17.

²³¹ PÜTZ, Peter, 2006, p. 10.

revolucionaria de Ledoux o Boullé, potenciaron la acentuación de estos rasgos relativistas del sentimiento y el subjetivismo, que condujeron, ya en el siglo XIX, hacia una superación total de fronteras: el Neoclasicismo romántico.

En España el Neoclasicismo se imponía como una reacción reformista que iba más allá de lo formal. Se dio la circunstancia que el Clasicismo barroco, introducido por la dinastía de los Borbones a principios del siglo XVIII, tuvo que lidiar con el Barroco vernáculo, produciéndose un retraso con respecto al resto de Europa en la renovación de la arquitectura. En la segunda mitad del siglo XVIII, la élite reformista condenó la anteriormente aceptada arquitectura barroca hasta el punto de considerarla la materialización de una mentalidad corrupta.²³²

Fue entonces cuando nacía la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como un instrumento de control con clara mentalidad reformadora y vinculado al poder. La Academia se constituyó con el firme propósito de ser la renovadora de la arquitectura y defensora de un ideal clasicista. Su profesorado fue el encargado de censurar la arquitectura barroca anterior y programar desde multitud de frentes una vuelta a lo clásico. El esfuerzo que tuvo que hacer esta institución para sumarse al nuevo lenguaje internacional fue titánico e iniciativas como las pensiones en Roma o las traducciones de textos franceses e italianos de Vitruvio, Vignola o Palladio resultaron especialmente significativas para la adopción del lenguaje neoclásico.²³³ No obstante, aunque la Academia pretendía emparentarse con el aire renovador de la arquitectura europea, en realidad mantuvo las formas del Clasicismo barroco al conservar en su etapa inicial gran parte del profesorado formado en esta tradición. Por esta razón, mientras en países como Francia con el Neoclasicismo se superaba el Barroco clasicista a partir del último tercio del siglo XVIII, en España estas estructuras permanecían en el seno de la Academia, con lo cual sería más apropiado utilizar términos como *Academicismo* o *Neoclasicismo académico*, para así distinguir la particularidad del caso español.²³⁴

El Neoclasicismo se iniciaba propiamente en España con Juan de Villanueva (1739-1811). Tras su pensión en Roma, donde estuvo en contacto con la Antigüedad clásica, y su experiencia en Córdoba y Granada, que le acercó a

²³² NAVASCUÉS, Pedro, 1979, pp. 4 y 5.

²³³ *Ibid.*, p. 7.

²³⁴ HERNANDO, Javier, 1989, pp.33-47.

posiciones opuestas al racionalismo de la Academia, demostró que su arquitectura había asimilado el lenguaje neoclásico con edificios de porte aristocrático y volúmenes rotundos como el Observatorio Astronómico (1790-1808) o el Museo de Ciencias Naturales (1786-1808).²³⁵ Su testigo sería recogido por una generación que sirvió de puente entre este Neoclasicismo y el Clasicismo decimonónico de impronta romántica, pues el cambio de siglo y la penetración del Romanticismo literario no significaron la ruptura radical en el gusto del lenguaje clásico en la proyectación arquitectónica.

En la España absolutista de Fernando VII la teoría arquitectónica fue realmente escasa y, en consecuencia, el Clasicismo academicista gozó de una larga pervivencia.²³⁶ Tampoco la obra de arquitectos como Antonio López Aguado (1764-1831), Isidro González Velázquez (1765-1840) y Silvestre Pérez (1767-1825) es comparable con la de Villanueva, dado que les tocó vivir una época de inestabilidad política y económica que impidió la realización de muchos de sus proyectos que en ocasiones estuvieron próximos a los parámetros de la arquitectura revolucionaria. La tendencia más frecuente en estos arquitectos de transición fue la ambivalencia entre diseños y ejecuciones, o incluso entre obras del mismo autor. En todos los casos sería la práctica de la arquitectura la que al final acabaría por imponer criterios academicistas y limitar el radicalismo de los proyectos puramente neoclásicos.²³⁷

En Valencia los estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, redactados en 1765 y aprobados por Carlos III en 1768, constituyeron un fiel reflejo de los de la Academia de San Fernando. La fundación de esta institución significó la quiebra del concepto de academia barroca que había supuesto la anterior Academia de Santa Bárbara.²³⁸ Al frente de la renovación estuvieron Felipe Rubio y Vicente Gascó, a los que se sumaría Antoni Gilabert, figuras fundamentales para independizar a los arquitectos valencianos de la organización gremial, base de la tradición arquitectónica, e instaurar el Clasicismo académico.²³⁹

²³⁵ NAVASCUÉS, Pedro, 1979, pp.19-25.

²³⁶ ARRECHEA, Julio, 1989, pp. 27-30.

²³⁷ NAVASCUÉS, Pedro, 1979. 25-29. HERNANDO, Javier, 1989, pp. 69, 71, 79.

²³⁸ BÉRCHEZ, Joaquín, 1987, p.124.

²³⁹ *Ibid.* p. 154.

La Academia de San Carlos se preocupó por formar una biblioteca académica como instrumento docente elemental y exponente de los presupuestos artísticos del profesorado. Las adquisiciones para equipar esta biblioteca se orientaron hacia tratados de arquitectura vinculados a la gramática clásica con la clara voluntad de regenerar desde cero la normativa. En este sentido, la institución madrileña regaló libros de Vitruvio, Palladio, Serlio y Vignola, obras de perspectiva netamente arquitectónica y clasicista que compartirían espacio con obras procedentes de la Academia de Santa Bárbara, como los libros de Pozzo o Decker, estampas de la Antigüedad (Piranesi) y libros de autores representativos del Barroco clasicista romano como Juvarrá.²⁴⁰ Desde su creación, esta entidad valenciana fomentó la práctica de una arquitectura clasicista y racional en detrimento de los abusos derivados de la concepción gremial y barroca.

Como se ha mencionado, con la llegada del siglo XIX, la hegemonía de los postulados del Neoclasicismo se mantuvo en España más viva que en el resto de naciones europeas y permaneció durante el reinado de Fernando VII como la máxima expresión del absolutismo dieciochesco.²⁴¹ En Valencia, el lenguaje neoclásico se introdujo tímidamente y, si bien las relaciones con Madrid fueron frecuentes, ya fuera por la correspondencia entre las dos academias o a través de la presencia de arquitectos valencianos en la Corte, la persistente presencia del Barroco tardío fue la principal causa que imposibilitó una plena asimilación del Neoclasicismo.²⁴²

Por consiguiente la imagen de la arquitectura valenciana puramente neoclásica hay que buscarla en los ejercicios de composición de la Academia de San Carlos. Entre los proyectos fechados en el siglo XIX los hay que aún participan del Clasicismo academicista, junto a otros que reflejan de los ideales arquitectónicos que desde la institución se pretendía asumir, los del Neoclasicismo. Sin embargo, esto no fue suficiente y nunca se llegó a plasmar materialmente la imagen neoclásica pretendida. Los modos del Clasicismo dieciochesco permanecieron en plena vigencia, como también lo estaba el sistema académico, hecho que explica

²⁴⁰ BÉRCHEZ, Joaquín, 1987, pp. 154-161.

²⁴¹ NAVASCUÉS, Pedro, 1993, p.15.

²⁴² *Ibid.* p. 36.

que los arquitectos que se licenciaron a lo largo de la primera mitad del siglo XIX continuaran utilizando los tratados de Vitruvio y Palladio.²⁴³

En la praxis, las condiciones políticas y económicas después de la Guerra de la Independencia y durante el reinado de Fernando VII tampoco posibilitaron la realización de una arquitectura puramente neoclásica. Es el caso de los arquitectos Vicente Marzo (1760-1826), Cristóbal Sales (1763-1833) y Salvador Escrig y Garriga (1765/6-1833), cuyas obras en muchas ocasiones no llegaron a materializarse y posiblemente hubieran sido dignos exponentes del Neoclasicismo valenciano. El proyecto de Cementerio General de Sales (1805) es un ejemplo de la dificultad que tuvo la estética neoclásica para asentarse en Valencia. Este proyecto no pudo llevarse a cabo según su plan inicial por problemas en la financiación y la fragilidad política del momento, de modo que la versión final del conjunto fue mucho más modesta que la planteada por el arquitecto.²⁴⁴

Otro ejemplo de obra de concepción neoclásica que con el tiempo fue desdibujándose fue el Teatro Principal de Valencia. El Principal fue proyectado en la segunda mitad del siglo XVIII, concretamente en 1770 por el arquitecto y escenógrafo italiano Felipe Fontana (1744 - 1800), pero no se iniciaría su construcción hasta principios del siglo XIX. Los planos de Fontana mostraban un teatro de grandes dimensiones que seguía el modelo tipológico de teatro a la italiana, ya ampliamente extendido por Europa a finales del siglo XVIII.²⁴⁵ En 1804 Cristóbal Sales, como arquitecto del Hospital General, institución encargada de gestionar el nuevo teatro, elaboró una nueva planimetría a partir de modificaciones del proyecto de Fontana y un nuevo emplazamiento. Las obras se iniciarían finalmente en 1808 estando al frente Sales y Salvador Escrig, y las dificultades económicas les obligaron a modificar el proyecto.²⁴⁶ El proceso de construcción de este edificio se dilató a lo largo de toda la primera mitad del siglo XIX, con lo cual acabó por perder la severidad neoclásica inicial, en beneficio de una apariencia más amable y cercana a la estética academicista.²⁴⁷ (Fig. 1).

²⁴³ BÉRCHEZ, Joaquín y CORELL, Vicente, 1981, pp. 22 y 23.

²⁴⁴ Véase: CATALÁ, Miguel Ángel, 2007.

²⁴⁵ BARBA SEVILLANO, Arturo, 2011, pp. 161-163.

²⁴⁶ *Ibid.* p. 164 y ss.

²⁴⁷ NAVASCUÉS, Pedro, 1979, p. 36; HERNANDO, Javier, 1989, pp. 150 y 151.



Fig. 1. *Teatro Principal*. Principios del siglo XX. Postal publicada por Rosende Palomares. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Colección: BV Fondo gráfico. José Huguet.

La implantación del liberalismo durante el período isabelino permitió una apertura cultural cada vez mayor y la recepción de ideas foráneas. En lo que a arquitectura se refiere, conllevó la penetración en nuestro país de los presupuestos teóricos y estéticos que estaban circulando en Francia, Alemania e Inglaterra desde mediados del siglo XVIII. Una de los principales efectos de este movimiento de influencias fue el abandono del Clasicismo como única opción estilística existente a la hora de abordar los encargos arquitectónicos. Pese a que la corriente clasicista o academicista fue una constante durante gran parte del siglo XIX, la principal diferencia con respecto al Neoclasicismo dieciochesco consistió en una mayor libertad a la hora de incorporar y de reinterpretar postulados griegos y romanos, además de convivir con otros lenguajes que también acabaron penetrando en el panorama artístico.²⁴⁸

El fin de la hegemonía neoclásica, tal y como ocurrió en otras regiones del país, no fue del todo aplicable en ámbito valenciano. Si los postulados neoclásicos

²⁴⁸ ÁLVAREZ, María Victoria, 2016, p. 1620.

no llegaron a manifestarse plenamente en la praxis de la arquitectura, por ende, debe suponerse que tampoco tuvo lugar una fractura del estilo único. El Academicismo valenciano se mantuvo como estilo de referencia durante estas décadas centrales del siglo XIX, con casi carácter exclusivo y representativo.

La academia valenciana, pese a la influencia del movimiento romántico y la crisis del *vilanovismo* que se estaba experimentando en Madrid,²⁴⁹ continuó apostando por la tradición clasicista a través de una serie de modelos o tipologías. En este sentido, es significativa la aportación de Manuel Fornés y Gurrea (1777-1856), arquitecto valenciano y director de la sección de Arquitectura de la Academia de Nobles Artes de San Carlos desde 1836. Este arquitecto y académico, definido por Julio Arrechea como un importante defensor de la tradición vitruviana, tuvo una corta trayectoria en la construcción, pero la compensó con creces como docente y como teórico con sus obras *Arte de Edificar* (1841) y pocos años después, el *Álbum de proyectos originales de Arquitectura acompañados de lecciones explicativas para facilitar el paso a la invención a los que se dedican a este noble Arte* (1845).²⁵⁰ Ambos textos los define su carácter instructivo, dado que fueron pensados para introducir en la composición a maestros de obras, en el caso de la primera, y a arquitectos, en el del *Álbum*. Especialmente ilustrativo de la metodología de la Academia fue este último, consistente en un muestrario de modelos arquitectónicos –teatros, capillas, casas, licos,...–, algunos originales y otros plagios, pero todos bajo la influencia de Palladio y muestra de los principios formales del Academicismo valenciano de mediados de siglo.²⁵¹

Efectivamente, el *Album* fue considerado casi como un manual oficial de tipologías arquitectónicas para alumnos, sin embargo, la rigidez del repertorio de Fornés no era propia de la arquitectura del siglo XIX. Era más habitual que los textos decimonónicos ofreciesen o bien métodos abiertos de composición sin ceñirse a un modelo concreto, como era el caso de Durand (*Precis des leçons d'Architecture*, 1802), o bien repertorios de detalles y elementos compositivos y decorativos.²⁵²

²⁴⁹ NAVASCUÉS, Pedro, 1973, p. 79.

²⁵⁰ ARRECHEA, Julio, 1989, p. 34.

²⁵¹ NAVASCUÉS, Pedro, 1988, p. 616.

²⁵² Aspectos fundamentales en la obra de Durand, como la crisis del concepto de imitación en arquitectura, el funcionalismo, la disponibilidad estilística o indefinición formal, etc. fueron

La última generación académica valenciana y salvaguarda de la tradición clasicista coincidió con el reinado de Isabel II. Esta generación isabelina, compuesta por nombres como Timoteo Calvo, Salvador Escrig o Jorge Gisbert, consiguió el título en la década de los treinta en San Carlos y falleció alrededor de 1870. Su formación y trayectoria estuvo sometida a los presupuestos clasicistas de la Academia, pero, a su vez, convivieron con la tímida apertura historicista de mediados de siglo.

El Romanticismo trajo consigo la llegada de corrientes extranjeras entre las que estuvo la fascinación por el pasado histórico y la Edad Media. Paralelamente, desde principios del siglo XIX la tratadística clásica, valedora de la unidad de principios del tratado de Vitrubio, estaba en crisis. En este sentido, la prensa jugó un papel fundamental, pues fueron diversas las revistas de cariz romántico que se posicionaron contrarias a la Academia y su incapacidad de lidiar con los repertorios lingüísticos que se alimentaban de la historia y los descubrimientos arqueológicos.²⁵³

Ante este nuevo marco que primaba la libertad de disponer convenientemente de las formas históricas y la utilidad social de la arquitectura,²⁵⁴ el Clasicismo decimonónico ortodoxo, lejos del practicado por Villanueva, fue perdiendo connotaciones ideológicas en favor de otras de ámbito simbólico. En otras palabras, el Romanticismo propició que el lenguaje clasicista fuese considerado como el estilo más apto para edificaciones representativas del poder político y económico.²⁵⁵ Así, la asociación entre determinadas tipologías arquitectónicas (ayuntamientos, bancos, ministerios,...) y la estética clásica, debido a ciertos valores morales que la Historia había proporcionado (prestigio, firmeza, severidad, autoridad, perdurabilidad, etc.), era en sí mismo un posicionamiento historicista. El ejemplo más significativo de la disposición del Clasicismo para aquellos edificios que iban a representar el poder político, fuera este local,

determinantes para la allanar el camino a los historicismos, entre otros aspectos de la cultura arquitectónica del siglo XIX. Fue en Barcelona, concretamente en la Escuela de la Lonja, donde se dieron a conocer por primera vez las teorías de Durand. ARRECHEA, Julio, 1989, pp. 34 y 39.

²⁵³ *Ibid.*, pp. 51 y 52.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 52.

²⁵⁵ NAVASCUÉS, Pedro, 1979, pp. 46-49.

provincial o estatal, es el del Congreso de los Diputados de Narciso Pascual y Colomer (1850).²⁵⁶

En Valencia, la arquitectura de corte clasicista mantuvo el aura de prestigio y se dejó sentir en distintas obras. La reforma de la Universidad Literaria, llevada a cabo por el arquitecto Timoteo Calvo entre 1840 y 1845 es buen ejemplo. Calvo diseñó el patio menor o rectoral (1840), así como el claustro mayor (1844-1845); la factura del primer patio se aleja considerablemente del lenguaje academicista, pues presenta una factura más purista, que ha propiciado que se le defina como italianizante o de carácter renacentista.²⁵⁷ Para el segundo patio se proyectó un peristilo con columnas dóricas de una sola pieza y entablamento que manifiestan un claro intento de recuperar las formas de la Antigüedad, formas que un arquitecto como Calvo conocía únicamente gracias a los tratados de Vitrubio y Alberti.²⁵⁸

Otro importante arquitecto de este período isabelino es Salvador Escrig. Vinculado a la arquitectura de corte clasicista, Escrig es autor de obras importantes en Valencia, pero mención especial merece por su carácter representativo el ayuntamiento de Carcaixent (1847).²⁵⁹ Comparado con un edificio contemporáneo como el que fue en su día sede de la Diputación de Navarra y ahora del Gobierno (1847), obra de José Nagusia, son evidentes las diferencias entre el Neoclasicismo decimonónico severo y frío, y el de Escrig, un Clasicismo academicista de prolongada validez en el siglo XIX. La distribución de los vanos propuesta por Escrig recuerda la solución clásica de la fachada del Teatro Principal de Valencia, entonces en pleno proceso de construcción según los diseños de Sebastián Monleón.

²⁵⁶ NAVASCUÉS, Pedro, 1973, p. 111.

²⁵⁷ BÉRCHEZ, Joaquín, GÓMEZ FERRER, Mercedes, 1999, pp.143.

²⁵⁸ *Ibid.* pp.144 y 145.

²⁵⁹ Véase biografía Salvador Escrig en este trabajo.

Otro caso de Clasicismo academicista valenciano del siglo XIX es el del Palacio de Exposiciones de la Casa-Banco de Madrid, obra de Manuel Blanco Cano (1864), edificio que surgiría de la remodelación del convento de San Juan de Ribera para establecer allí el pabellón permanente de Agricultura, Industria y Arte.²⁶⁰ Blanco diseñó un único pabellón de cuatro alturas, cuya simetría se ve truncada por la sección central. Dos inmensos pilares encuadran la entrada principal que está flanqueada por dos columnas dóricas. Rematan el conjunto un arco rebajado a manera de frontón sobre el que descansa una escultura - seguramente alegórica sobre la temática de la exposición permanente del pabellón- y una y una torreta-mirador. (Fig.2)

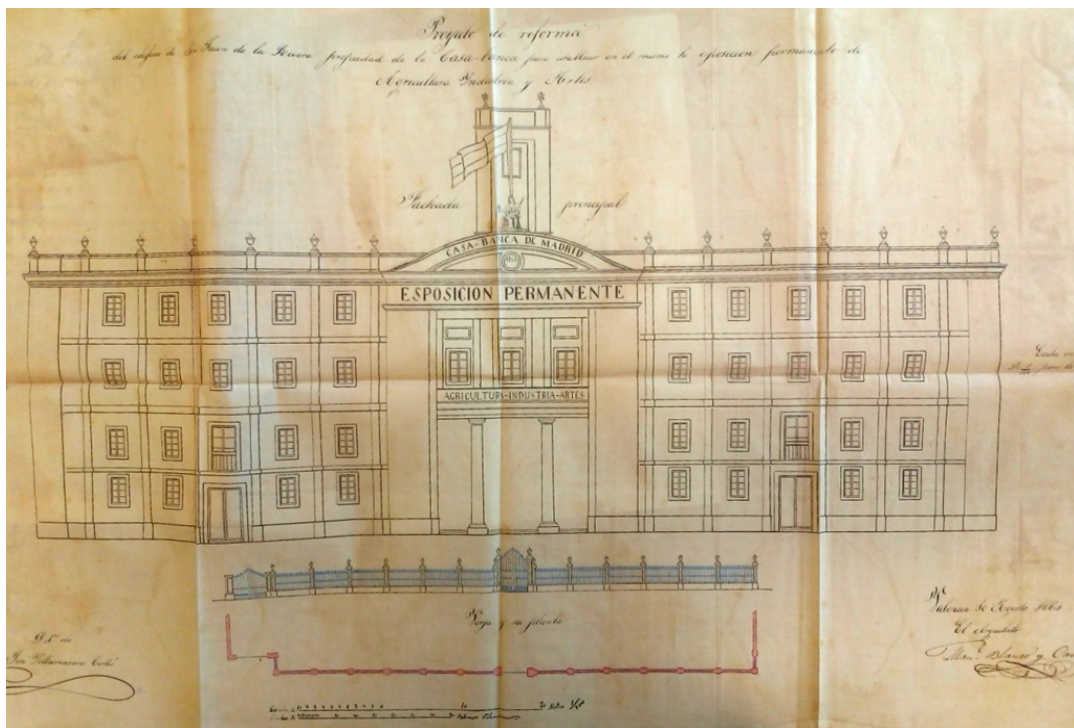


Fig. 2. Plano de la fachada principal y verja del Palacio de Exposiciones de la Casa-Banco de Madrid (1864). Manuel Blanco Cano. AHMV, PU, 1864, Exp. 5.

²⁶⁰ AHMV, PU, 1864, Exp. 5.

2.2. Arquitectura isabelina y la aparición de las primeras voces historicistas.

“[...] and more than any other movement in the plastic arts the Revival was literary movement, every change in form being accompanied by change in literature [...]”.

The Gothic Revival (1928)

K. Clark

Si bien en Valencia el Academicismo seguiría vigente durante gran parte del siglo XIX sin que decayera su prestigio, el progresivo asentamiento del liberalismo que estaba produciéndose en España desde 1833 favoreció la penetración de conceptos estéticos que desde las últimas décadas del siglo XVIII estaban presentes en la arquitectura europea.

Como en la del resto del país, la apertura hacia nuevas vías en la arquitectura valenciana decimonónica fue paralela a la creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1846). Esta institución transformó la enseñanza de la disciplina y, como consecuencia, la identificación de la Academia con Clasicismo se fue templando hasta quedar solo como una alternativa más.²⁶¹ Pero con anterioridad a la creación de la Escuela, ya hubo claros indicios de un deseo de romper con el dominio del Clasicismo que prepararía la llegada de los lenguajes historicistas.

Un precedente importante de la mentalidad historicista fue el pintoresquismo. La estética pintoresca no fue un estilo, sino más bien un punto de vista que con el tiempo influyó notablemente en el declive del Clasicismo como estilo único.²⁶² El subjetivismo progresivo inherente al Neoclasicismo y el relativismo de la época romántica contribuyeron a que los arquitectos experimentaran con modelos más allá de los parámetros clásicos que marcaba la Academia. Esta categoría estética, lo pintoresco, estaba basada en una nueva actitud y sensibilidad hacia la naturaleza. En un principio fue un campo exclusivo de la pintura de paisaje y sobre todo del paisajismo, pero acabó por asociarse a la arquitectura de mayor rango.²⁶³

²⁶¹ Véase: PRIETO, José Manuel, 2004.

²⁶² HITCHCOCK, Henry-Rusell, 2008, p. 155.

²⁶³ No obstante, lo pintoresco no fue la única categoría estética que fue asimilada por la arquitectura. Los términos bello y sublime, pese a su cualidad emotiva, fueron relacionadas también con la arquitectura. Véase: COLLINS, Peter, 1970, pp.41-44.

Si el jardín pintoresco manipulaba la naturaleza para recrear un paisaje perfecto capaz de estimular sensorialmente al espectador, los edificios que podían hallarse en él no eran una parte más de una escenografía. La arquitectura de estos jardines proporcionaba mayores asociaciones históricas que cualquier roca, planta, o escultura allí dispuesta. En consecuencia, la libertad en el diseño de estos jardines acarrió la aparición de una diversidad de estilos (exótico, clásico, gótico) que se acabarían trasladando a edificios de gran formato.²⁶⁴

Es la obra de Juan de Villanueva la que mejor representa lo pintoresco en España; Villanueva asumía un posicionamiento romántico al concebir jardines donde la naturaleza se imponía a criterios arquitectónicos, puesto que el fin de estas pequeñas edificaciones era crear composiciones sugestivas. Ejemplos de esta tendencia son *Los Chinescos de Aranjuez* (1784) o *El Capricho de la Alameda de Osuna* de Jean Baptiste Mulot.²⁶⁵ Los monumentos erigidos en estos jardines pintorescos estaban considerados como subarquitecturas, pues su principal función era la expresividad y, por lo tanto, su diseño no estaba condicionado por prejuicios ni criterios académicos.²⁶⁶ Aunque el pintoresquismo no llegó a consolidarse como categoría estética en España, su presencia, más o menos definida, subsistió a lo largo del siglo XIX, y fue esencial para la aparición del historicismo.

En Valencia se localizan escasos ejemplos de esta sensibilidad en el paisaje y la arquitectura. La Alameda fue concebida bajo criterios clasicistas que no fueron modificados con el siglo XIX y otros jardines públicos decimonónicos como la Glorieta o el Parterre mantuvieron la estética clasicista en sus trazados. En el jardín de Monforte, pese a ser privado y estar destinado al recreo, la geometría de su trazado lo aleja de la emotividad del jardín pintoresco.²⁶⁷ Sin embargo, como se ha visto en el capítulo anterior, la arquitectura efímera de este período isabelino sí que participó de este gusto por lo pintoresco. Los artistas experimentaron, bien por iniciativa propia o bien por deferencia a los deseos de las autoridades, con

²⁶⁴ HERNANDO, Javier, 1989 pp. 86 y 87.

²⁶⁵ Este jardín nació por el empeño personal de Doña Josefa Alonso-Pimentel, quien basándose en un programa cultural ilustrado, convirtió la Alameda en un salón literario visitado por personalidades como Iriarte o Moratín. Para ello contó con los servicios del jardinero francés Jean Baptiste Mulot, quien diseñó un jardín anglo-chino. Véase: SOTO, Victoria, 1993, p.299-305.

²⁶⁶ HERNANDO, Javier, 1989, p. 95

²⁶⁷ Véase la biografía de Sebastián Monleón.

otros motivos y estilos más allá del Clasicismo academicista, en una búsqueda consciente de una arquitectura y adorno más expresivos y menos rígidos.

2.2.1. Historicismos y arquitectura funeraria.

Con estrecha relación con el pintoresquismo, uno de los primeros ámbitos en que se materializó la arquitectura de carácter historicista fue en una tipología creada al amparo del Neoclasicismo: el cementerio. Muchas ciudades, aprovechando terrenos libres por las desamortizaciones, construyeron sus primeros cementerios municipales fuera del entorno urbano. El Cementerio General de Valencia, inaugurado en 1807, fue de los primeros –anterior al madrileño Cementerio General del Norte proyectado por Juan de Villanueva en 1809, al de Barcelona de 1830, al desaparecido de cementerio viejo de Burgos de 1834 o el de San Bartolomé en San Sebastián, de 1839–.²⁶⁸ Unos años después de la inauguración se levantaron las primeras sepulturas con el sistema de nichos, procedimiento ideado para rentabilizar al máximo el espacio.²⁶⁹ Otra característica implícita de este tipo de sepultura era que dejaba poco margen a los excesos decorativos o particularidades que hicieran destacar unos nichos sobre otros, premisa que igualmente se estaba aplicando en la arquitectura residencial de clase media. Sin embargo, como ocurría en el espacio urbano, las élites burguesas quisieron también expresar en el ámbito sagrado de los camposantos su posición social y poder económico. Los mausoleos que se construyeron en el período isabelino pertenecieron a personajes conocidos por la sociedad y cuyo ascenso fue, en la mayoría de casos, paralelo a la consolidación del liberalismo político. Esta élite de origen heterogéneo había logrado hacerse con un espacio en los negocios y en la ciudad y era lógico, pues, que también reclamaran un lugar destacado en el terreno de lo espiritual.

La primera noticia que se tiene de la construcción de un panteón – a excepción del Panteón de Venerables y el del Excmo. Ayuntamiento, dispuestos dentro de la capilla–²⁷⁰ fue en la década de los años cuarenta, con lo cual también en este

²⁶⁸ NAVASCUÉS, Pedro, 1988, p. 618; CATALÁ, 2007, p. 123.

²⁶⁹ CATALÁ, Miguel Ángel, 2007, p. 124.

²⁷⁰ La capilla del Cementerio General fue obra de Cristóbal Sales y se concluyó en 1806. Formando parte del propio edificio se encuentran estos dos enterramientos colectivos. Uno de ellos se destinó a los regidores fallecidos en el ejercicio de su cargo. El otro panteón a religiosos a sacerdotes considerados como venerables o bien designados como tal por la Iglesia. *Ibíd.*, p.119.

aspecto Valencia fue pionera. Según el R.D. de 1859 se podía sancionar a los particulares que levantasen panteones en los cementerios sin contar con la aprobación de la autoridad eclesiástica como medida de seguridad ante símbolos no católicos. Pero, desde una década antes, el Ayuntamiento valenciano se había hecho cargo de la gestión del camposanto y de los mausoleos que allí se levantaban.²⁷¹ La Academia de Bellas Artes de San Carlos también estuvo implicada en la construcción de estos monumentos, puesto que a menudo su realización dependió de su aprobación o censura.

El primer panteón privado que se construyó en el Cementerio General fue el patrocinado por Juan Bautista Romero y su mujer Ana María Conchés (1846), futuros marqueses de San Juan. Esta notable familia confió al arquitecto Sebastián Monleón y al escultor Antonio Marzo Pardo el sepulcro de su primogénito.²⁷² Monleón diseñó un mausoleo con evidentes reminiscencias de la cultura clásica, especialmente visibles en el sarcófago de mármol o en la decoración a base de frontones curvos y acróteras del cuerpo superior que, aunque esté horadado por un arco apuntado, ha sido comparado con un altar o ara neogriego.²⁷³

Con todo, el arte clásico no ha sido la única influencia que se ha observado en este monumento. Según Carlos Saguar, el sobrio obelisco del panteón de los marqueses de San Juan constituyó una temprana muestra de estilo neogipcio en ámbito español.²⁷⁴ En España la presencia de este historicismo no estuvo a la altura de los estilos medievales ni causó la misma atracción que en países como Inglaterra.²⁷⁵ A pesar de ello, la estética egipcia que tanto fascinaba a los europeos desde la campaña napoleónica en Egipto, acabó penetrando y hacerse un hueco en nuestro país. Arquitectos como Juan de Villanueva, Silvestre Pérez e Isidro Velázquez, o pintores como el propio Goya no permanecieron inmunes a la influencia del arte del Egipto antiguo. Esta atracción por el neogipcio tiene su origen en los historiadores y su interés por la cultura e historia del valle del Nilo

²⁷¹ *Ibid.*, p. 143.

²⁷² *Ibid.*, pp. 145 y 146.

²⁷³ *Ibid.*, pp. 146-147.

²⁷⁴ SAGUAR, Carlos, 1997, pp. 395.

²⁷⁵ ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, María Victoria, 2016, p. 272.

que había surgido durante en las décadas de la Ilustración, interés y fascinación que fue creciendo según avanzaba el siglo XIX.²⁷⁶

Se han descrito tres vías por las cuales se hizo notar esta influencia de lo egipcio. Por un lado, fue significativo el papel de las revistas ilustradas, tratados y artículos que actuaron como catalizadores de imágenes de las ruinas, pero también de los edificios de estilo neogipcio que se estaban construyendo en otros países. Y, por otro lado, la difusión de este imaginario a través de las escenografías de teatros u operas. Pese a esto, el neogipcio fue un historicismo de poco calado en España, pues no se construyeron edificios propiamente neogipcios, aunque sí fue habitual la inclusión de elementos puntuales (esfinges, papiros, escarabajos, etc.) en construcciones contemporáneas. Este historicismo fue especialmente prolijo en el ámbito de la arquitectura funeraria, puesto que se pensaba que este estilo era apropiado para la tipología del monumento funerario. Aquello que se ansiaba lograr con la elección del neogipcio era evocar el carácter necrolátrico de los monumentos egipcios y que, a la vez, el mausoleo recordase la inmutabilidad y severa grandeza de esta civilización del Nilo.²⁷⁷

Aunque el obelisco de Sebastián Monleón participara de esta tendencia, esta tipología no estuvo siempre relacionada con el *revival* egipcio. Los obeliscos son monumentos que cuentan con un amplio recorrido en la arquitectura y escultura conmemorativa. Así, desde que los romanos se hicieron con los primeros obeliscos egipcios y los instalaron en sus ciudades este monumento ha estado presente en el urbanismo occidental como símbolo de la victoria, en detrimento de su valor ancestral original.²⁷⁸ Esta interpretación caló en la tradición posterior y en España fue un recurso muy utilizado para conmemorar hitos de la monarquía; sirvan como ejemplos cercanos los obeliscos de Javier Mariátegui en Madrid en la década de los treinta.

Sin embargo, en el ámbito funerario esta tipología acusó el individualismo ingénito de la clase burguesa, pues mediante la inclusión de esculturas y motivos decorativos se potenció el carácter sagrado de estos modelos sacados del antiguo Egipto. En el caso del panteón de los Marqueses de San Juan, las esculturas de la

²⁷⁶ SAGUAR, Carlos, 1997, p. 387.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 395.

²⁷⁸ REYERO, Carlos, 1999, p. 503.

base de Antonio Marzo, la efigie del primogénito de los Romero en un medallón o las alegorías relativas a la inmortalidad, como el reloj de arena, la serpiente o la guadaña, aportaron un carácter único y romántico al mausoleo.

La estética de este primer panteón inició una tendencia que iba a tener continuidad: la transgresión clasicista y la inclusión de nuevos lenguajes. Monleón se atrevió a combinar referentes de significación histórica diversa como la tradición clasicista en la que él se había formado y la estética neoegipcia.²⁷⁹ El panteón resultante fue admirado y, de hecho, el mausoleo de los marqueses de San Juan se erigió como referente en el Cementerio General para monumentos posteriores.²⁸⁰

Se ha visto una influencia directa del panteón Romero en el de la familia Ferraz-Azcón (1871), una de las últimas obras de Antonino Sancho. Este arquitecto no destacó precisamente por su obra arquitectónica y se mostró cómodo dentro de los estáticos esquemas academicistas. El mausoleo de Sancho sigue el modelo de obelisco iniciado por Monleón, pero la escasa decoración (concentrada en las dos laureas de bronce en el fuste del obelisco de planta octogonal y las acróteras en los vértices de los frontones curvos del basamento), lo dota de un aura de pureza y una sobriedad no presente en el de la familia Romero. Si bien se ha relacionado el obelisco con el historicismo neoegipcio, lo cierto es que el panteón de los Ferraz-Azcón participaría de un Clasicismo de corte severo, vertiente que fue seguida fielmente por Sancho.

El Clasicismo que se cultivaba desde la Academia estaba en perfecta sintonía con los valores del liberalismo de sesgo moderado de la segunda mitad de siglo. Como se ha visto en el epígrafe anterior, este Clasicismo decimonónico tuvo asegurada su continuidad en edificios representativos, pues se le atribuían valores conservadores y respetables avalados por la Historia y por la misma Academia de Bellas Artes de San Carlos. Cuando este lenguaje clásico se vio sobrepasado por la libertad de formas del historicismo, los edificios resultantes derivaron hacia una

²⁷⁹ Aunque se escape de los límites cronológicos de este estudio, es interesante resaltar el panteón en forma de pirámide de la familia Llovera (1883), obra del arquitecto Antoni Martorell Trilles y que participó decididamente del estilo neoegipcio. Véase: CATALÁ, Miguel Ángel, 2007, pp. 196-201.

²⁸⁰ *Ibid.*, 2007, p. 147.

concepción ecléctica.²⁸¹ Ejemplos de esta tendencia son el panteón de la familia Campo, situado en el pórtico de la capilla del Cementerio y el panteón de la familia Vallier-Fourrat (1872), obra de Sebastián Monleón. Este último panteón toma la forma de una capilla exenta de planta octogonal, a la cual se unen formas clásicas que poco tienen que ver con el lenguaje academicista visto en el panteón Romero. El frontón triangular, las columnas de orden dórico, así como los triglifos demuestran una inspiración directa de la Antigüedad griega, pero a su vez combinadas con formas un tanto caprichosas como los pebeteros o cimborrio, motivos que le confieren una imagen plenamente ecléctica.

El gusto por la arquitectura griega, como un aspecto más del Clasicismo romántico, también se vio representado en este camposanto y de un modo peculiar con el panteón de Virginia Dotrés Guix. El historicismo neogriego surgió como una extensión del Neoclasicismo, animada por el descubrimiento de la Antigüedad a mediados del siglo XVIII gracias a las expediciones y a las publicaciones realizadas posteriormente. Este interés dio como resultado que en países como Inglaterra los propietarios y arquitectos quisieran ir más allá de los repertorios de formas clásicas de sobra conocidas.²⁸² El retorno a los orígenes de la Antigüedad y el deseo de emular directamente a la arquitectura clásica original se manifestaron primero en los interiores de las *country houses*, para posteriormente expandirse al resto de modelos arquitectónicos. En el siglo XIX la imitación exacta de la arquitectura griega fue ganando en importancia hasta que finalmente se identificó como un estilo propio, el conocido como *greek revival* o neogriego.²⁸³

Este historicismo gozó de cierto prestigio en los estados alemanes, especialmente en Baviera. Tanto fue así que, a pesar del éxito de que gozaba el neogótico en Alemania, el rey Luis I escogió el proyecto de Leo von Klenze, un templo períptero dórico inspirado en el Partenón de la Acrópolis ateniense, para representar en Ratisbona el *Walhalla* (1830-1842) precisamente por su apariencia

²⁸¹ HERNANDO, Javier, 1989, p.150.

²⁸² Para el nacimiento del historicismo griego fue fundamental la publicación y lectura de obras como *Ruins of the Most Beautiful Monuments in Greece* (1758), de J. D. Leroy, *Antiquities of Athens* (1762) de Stuart y Revett, así como *Sequence of Plans, Sections of Paestum*, de G.M. Dumont. COLLINS, Peter, 1970, p. 77.

²⁸³ ENGEL, Ute, 2000, pp. 19 y 20.

de intemporalidad y autoridad.²⁸⁴ Esta es la razón por la cual el historicismo griego tuvo una larga influencia a lo largo del siglo XIX: al valor dado por la Historia, se unía la consideración de ser un estilo purista e idóneo para construcciones representativas. Esta idealización, pero, era selectiva, pues no contemplaba la arquitectura romana, ni tampoco en los templos de la época helenística, puesto que no representaban la perfección, la simplicidad y la severidad que sí se apreciaba en templos de la Grecia clásica como el Partenón.²⁸⁵

Quizás por esta creencia en las virtudes de la arquitectura primitiva se eligió el neogriego para el mausoleo de Virginia Dotrés. Esta joven heredera valenciana falleció con solo 15 años y su panteón, un templete griego períptero de orden dórico en mármol blanco que cobija un suntuoso sarcófago, transmitiría precisamente valores identificados con la juventud como la pureza o la inocencia. Este temprano exponente de neogriego, no obstante, fue importado desde Génova entre 1851 y 1853, y su autoría responde el escultor genovés Vivelli Benedetto Santo Varni (1807-1885).²⁸⁶ (Fig. 3)

De un sobrio y depurado dórico son los pórticos con columnata que se construyeron con motivo del ensanche del Cementerio General en 1876. Aunque el levantamiento de esta galería no se ciñe a la cronología isabelina, es conveniente reseñarla, ya que constituye un importante testimonio del revival neogriego en ámbito valenciano.²⁸⁷ (Fig. 4)

²⁸⁴ PHILIPP, Klaus Jan, 2000, p. 186.

²⁸⁵ La idea de perfección asociada al Partenón surgió a mediados del siglo XIX y fue respaldada por importantes teóricos como J. Ruskin o James Ferguson, aunque con anterioridad templos como los de Diana en Éfeso, Apolo en Mileto o Zeus en Olimpia habían sido considerados modelos a imitar por arquitectos como J.F. Blondel. COLLINS, Peter, 1970, pp. 88 - 90.

²⁸⁶ CATALÁ, Miguel Ángel, 2007, pp. 148-150.

²⁸⁷ Su ejecución comprendió varias etapas y el responsable del proyecto fue el arquitecto mayor municipal José Calvo. Para más detalles sobre el proceso constructivo, véase: PINGARRÓN, Fernando, 2008.



Fig. 3. Panteón de Virginia Dotrés. Fotografía: Inés Cabrera Sendra



Fig. 4. Columnata Cementerio General. Fotografía: Inés Cabrera Sendra.

Otras obras participaron de este gusto por las formas de la Antigüedad más primitiva, como el Panteón para el Instituto Médico Valenciano del arquitecto José Zacarías Camaña Burcet.²⁸⁸ Aunque el diseño de Camaña se fecha en 1860, lo que significa que iba a ser uno de los primeros panteones destinados al Cementerio General, nunca llegó a construirse.²⁸⁹ En el proyecto, la cripta presentaba una cubrición abovedada y en la superficie emergía una capilla exenta a manera de templo. La disposición inclinada de los muros de esta capilla evocaba fácilmente las entradas de los hipogeos egipcios, pero detalles como el remate a modo de frontón triangular, las acroteras o la misma escultura de Hipócrates que debía rematar el conjunto, parece que hallaron inspiración en otro referente de la Antigüedad primitiva: el arte etrusco. (Fig.5)

²⁸⁸ Este arquitecto ya había experimentado con motivos decorativos con referencias neogriegas en la arquitectura civil a finales de la década de los años cincuenta. Véase capítulo 3.

²⁸⁹ DELICADO, Francisco Javier, 1999, pp.463-47.



Fig. 5. *Proyecto de Panteón para el Instituto Médico valenciano*. AHMV, PU, 1860, Expediente 250. Publicado en BENITO, Daniel, 1983.

Fuera cual fuera el revival escogido dentro del amplio panorama del arte de la Antigüedad, la motivación era la misma, la creencia en las virtudes del primitivismo. Los defensores de estas formas arcaicas o primitivas no confiaban en que en los avances tecnológicos que se estaban produciendo (incorporación de nuevos materiales, técnicas, predominio cada vez mayor de la ingeniería,...) se hallaba el origen de la arquitectura del siglo XIX, ni tampoco de su futura evolución. Firmes defensores de la validez y eficacia de las formas y proporciones de la primera arquitectura, se entregaron en la búsqueda de antepasados cada vez más lejanos.²⁹⁰ Este posicionamiento derivó en la identificación del primitivismo con la perfección, concepción que implicaba para la disciplina de la arquitectura un proceso inverso al progreso que suponía la revolución industrial. El resultado de esta visión fue que los historicismos como el neogriego, el neoetrusco o el neogipcio tuvieron una presencia cada vez más residual o superficial, pues la vuelta a la naturaleza primitiva se manifestó incompatible con la ciencia de la construcción en continuo progreso.²⁹¹

No obstante, por su carácter básicamente simbólico y plástico, en la arquitectura funeraria la influencia de estos estilos historicistas fue continua y no se vio afectada por los cambios que experimentaron otras tipologías arquitectónicas. De hecho, fue gracias a los monumentos fúnebres que el neoetrusco experimentó un segundo *revival* a mediados del siglo XIX, después de haber sido uno de los estilos más refinados derivados del Neoclasicismo en el campo de las artes decorativas y diseño de interiores.²⁹² Obras deudoras del historicismo neoetrusco se encuentran en uno de los cementerios más famosos en el siglo XIX: el cementerio francés de Père-Lachaise. Este camposanto se inauguró en 1804 y pronto se convirtió en uno de los lugares más visitados por los españoles que acudían a París. Allí podían contemplar las tumbas de

²⁹⁰ La independencia de Grecia del imperio otomano (1821-1832) permitió la excavación de lugares descritos en las obras de Homero, produciéndose un resurgir de la arqueología griega. COLLINS, Peter, 1970, pp. 91-92.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 93.

²⁹² HUDSON, Christopher, 1997, p. 106. El neoetrusco fue un historicismo que, como el griego, surgió a propósito de la fiebre por los descubrimientos arqueológicos de finales del siglo XVIII. Este estilo tuvo su mayor campo de influencia en el diseño de interiores y mobiliario; tomó sus motivos (águilas, palmetas, arpías, leones, esfinges) y colores (rojo, negro y blanco) de los vasos griegos que entonces se identificaron como etruscos. La mejor obra de este estilo es el Gabinete Etrusco (1834) de Pelagio Pelagi en el castillo de Racconigi, propiedad del rey de Piamonte-Cerdeña, Carlos-Alberto. ARIZZOLI-CLÉMENTEL, Pierre, 2000, pp. 135-137.

personajes célebres como Molière, La Fontaine y Abelardo y Eloisa, sin contar con que era un auténtico catálogo de capillas, panteones y monumentos.²⁹³

La variedad de estilos y tipologías de mausoleos de este camposanto parisino pudo ser la fuente de inspiración para un gran número arquitectos y artistas españoles. La apariencia de estos monumentos pudo conocerse gracias a las descripciones de la prensa artística española, junto con la difusión de obras como *Les mausolées français: recueil des tombeaux les plus remarquables par leur structure, leurs épitaphes, ou les cendres qu'ils renferment, érigés dans les nouveaux cimetières de Paris* (1821)²⁹⁴ o *Promenades pittoresques aux cimetières du Père Lachaise, de Montmartre, du Montparnasse et autres* (1844).²⁹⁵ De estos repertorios pudieron proceder los modelos que inspiraron tanto la capilla del panteón para el Instituto Médico u otro de los mausoleos más célebres levantados en estos años en el Cementerio General de Valencia: el panteón de la familia Trénor (1863), obra del arquitecto Ramón M^a Ximénez y Cros. De ambos panteones afloran semejanzas con los mausoleos de este cementerio francés; la disposición en talud de los muros, la fisionomía de la puerta y la decoración a base de acroteras.²⁹⁶ Se trataba de rasgos propios del estilo neoetrusco y se encontraban también en conocidas tumbas de este cementerio parisino, como la del científico Jean Nicolás Pierre Hachette (1834), el remate de la tumba del político Jean-Jacques Régis de Cambacérés (1824), o el panteón del poeta y dramaturgo Gabriel-Marie Legouvé, de evidente gusto antiguo y donde destacan los símbolos funerarios de la antorcha iluminando hacia abajo, símbolo de la muerte de la vida anterior y comienzo de la eterna, así como la lámpara de aceite, elemento también presente en el mausoleo de los Trénor.²⁹⁷ (Figs. 6,7,8)

²⁹³ Se escribieron artículos en *El Mundo Pintoresco* ensalzando sepulcros como el de Abelardo y Eloísa, realizada por Alexandre Lenoir (1761-1839) y quejándose al mismo tiempo de que en España no se hubiera construido uno similar para los Amantes de Teruel.

²⁹⁴ JOLIMONT, François Gabriel Théodore Busset, 1821.

²⁹⁵ MARTY, Joseph, 1844.

²⁹⁶ Las puertas de los sepulcros etruscos han sido llamadas por según qué investigadores puertas jónicas o egipcias, puesto que eran puertas con el quicio elevado y arquitrabes sobresalientes. La tumba *del Colle* o tumba Casuccini, que fue descubierta en 1833 en Chiusi y entre sus motivos decorativos presentaba una puerta con una composición muy similar a la de algunos mausoleos parisinos. Véase BLÁZQUEZ, José María, 1957.

²⁹⁷ MARTY, Joseph, 1844, sp.

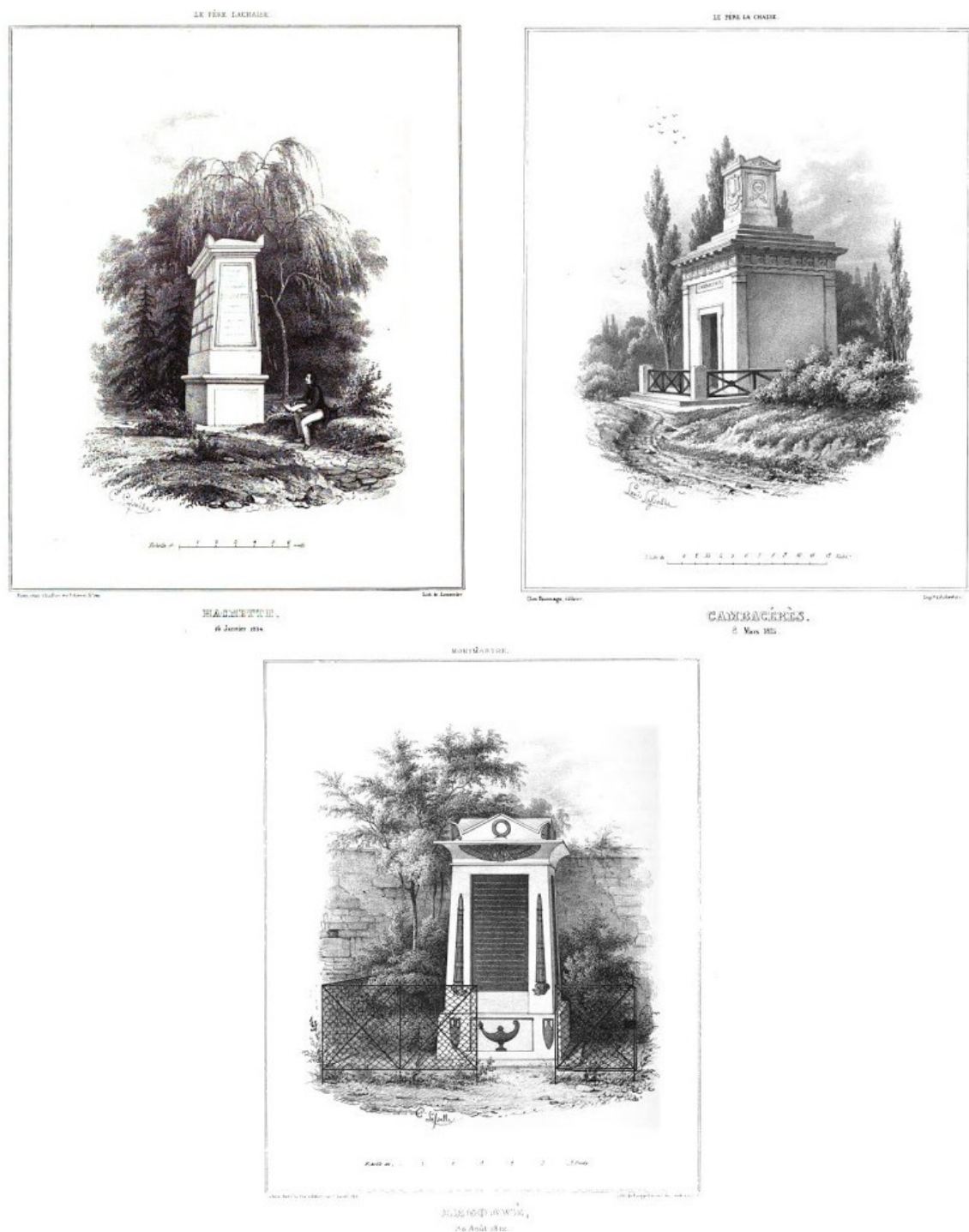


Fig. 6, 7, 8. *Tumbas de Jean Nicolás Pierre Hachette (1), Jean-Jacques Régis de Cambacérés (2) Gabriel-Marie Legouvé (3). dibujos procedentes de: Promenades pittoresques aux cimetières du Père Lachaise, de Montmartre, du Montparnasse et autres, ou choix des principaux monuments élevés dans ces champs du repos; dessinés et lithographiés par Lassalle et Rousseau, texte par J. Marty, París, 1844.*

Con todo, si hubo un historicismo que triunfó en el campo de la arquitectura funeraria fue el neogótico. El fenómeno del *Gothic revival* forma parte del movimiento de recuperación e idealización de la Edad Media que trajo consigo el Romanticismo. En el primer capítulo se ha visto cómo las peculiaridades del arte efímero y la retórica política propiciaron la inclusión de motivos goticistas relacionados con el pintoresquismo. Se utiliza el término goticista, y no neogótico, para describir el arte gótico de estas arquitecturas efímeras, pues a través de las descripciones que se conservan de estos ornatos, se deduce que se pretendía reproducir el arte ojival y la apariencia medieval, pero no desde un punto de vista arqueológico. Es Pedro Navascués quien ha propuesto la distinción entre *goticismo* y *neogótico*, atendiendo a un criterio cronológico. Navascués plantea emplear el término *goticista* para referirse a obras anteriores a 1868, pues, en su opinión, adolecen de la comprensión de la arquitectura gótica y se limitan a ornamentar el edificio.

¿Por qué a partir de 1868? Pedro Navascués sitúa la plena asimilación de la arquitectura gótica, o del neogótico gracias a las tesis de Viollet-le-Duc.²⁹⁸ No obstante, como apunta Javier Hernando, esta consideración supone retrasar hasta casi la década de los setenta la eclosión del neogótico, cuando ya existieron proyectos anteriores a 1868 y que fueron plenamente historicistas.²⁹⁹ La influencia de Viollet-le-Duc para la comprensión y asimilación del sistema constructivo gótico fue fundamental, no solo en España, en toda Europa. Sin embargo, también fueron relevantes las aportaciones de otros autores que como Pugin o Ruskin, que enlazaron las obras de factura goticista y estrechamente relacionadas con el pintoresquismo de finales del siglo XVIII, con el neogótico plenamente historicista.

En España, esta transición estuvo mucho más condensada, pues durante el período isabelino casi convivieron ambas formas de evocar la arquitectura gótica: la copia superficial de la estética medieval y la imitación purista y arqueológica propia del neogótico. Los panteones del Cementerio General de Valencia dan buena cuenta de la convivencia de estas dos maneras de rememorar la estética

²⁹⁸ NAVASCUÉS, Pedro, 1973, pp. 200-201.

²⁹⁹ HERNANDO, Javier, 1989, pp. 198 y 199.

medieval. El mausoleo de los White Llano (1858) obra de Sebastián Monleón incorpora el arco ojival en el acceso y en las ventanas tapiadas, la tracería, el remate a modo de gablete y los arquillos decorativos que como friso recorren toda la fachada. Se trata de motivos propios del gótico que consiguen conferir al panteón la apariencia medieval deseada, pero en realidad, se trata de elementos incrustados en la superficie, con lo cual el monumento en sí no transmitía una plena adhesión y comprensión del estilo gótico.³⁰⁰ Otro ejemplo de panteón que participó de la estética goticista fue el de la familia Caro, construido adosado al pórtico de la capilla del cementerio en 1806, sería reformado en 1865 por Salvador Monmeneu, siguiendo las tendencias historicistas del momento. Tal y como sucede con el mausoleo de los White Llano, la aplicación del gótico se limitó a un adorno, un goticismo superficial. (Fig. 9)



Fig. 9. Panteón de la familia Caro. Fotografía: Inés Cabrera Sendra.

³⁰⁰ Véase biografía del arquitecto en este trabajo.

En otra fase más cercana al neogótico se podría situar al mausoleo construido para Jaime Sardó y Francisca Casellas (Fig. 10), obra del maestro de obras Joaquín Bueso Martí. Se le ha comparado con el primer panteón familiar erigido en Père-Lachaise, el panteón Greffulhe (1815), obra de Alexandre Theodore Brongniart,³⁰¹ aunque también son relevantes las semejanzas con el panteón del comandante y matemático Siméon-Denis Poisson (1840), especialmente en la delicadeza de las formas.³⁰²



Fig.10. Panteón de Jaime Sardó y Francisca Casellas. Fotografía: Inés Cabrera Sendra.

³⁰¹ CATALA, Miguel Ángel, 2007, p.153.

³⁰² MARTY, Joseph, 1844, sp.

Plenamente neogótico es el mausoleo de los Bertrán de Lis y Ribes (1861), obra de Ramón María Ximénez y Cros, quien adoptó un esquema piramidal, pero con un marcado carácter escultórico y medievalizante. Estas mismas características presentaba el panteón de Suzanna Robertson, construido alrededor de 1838 en Père-Lachaise, M. Sauvé. (Fig.11)

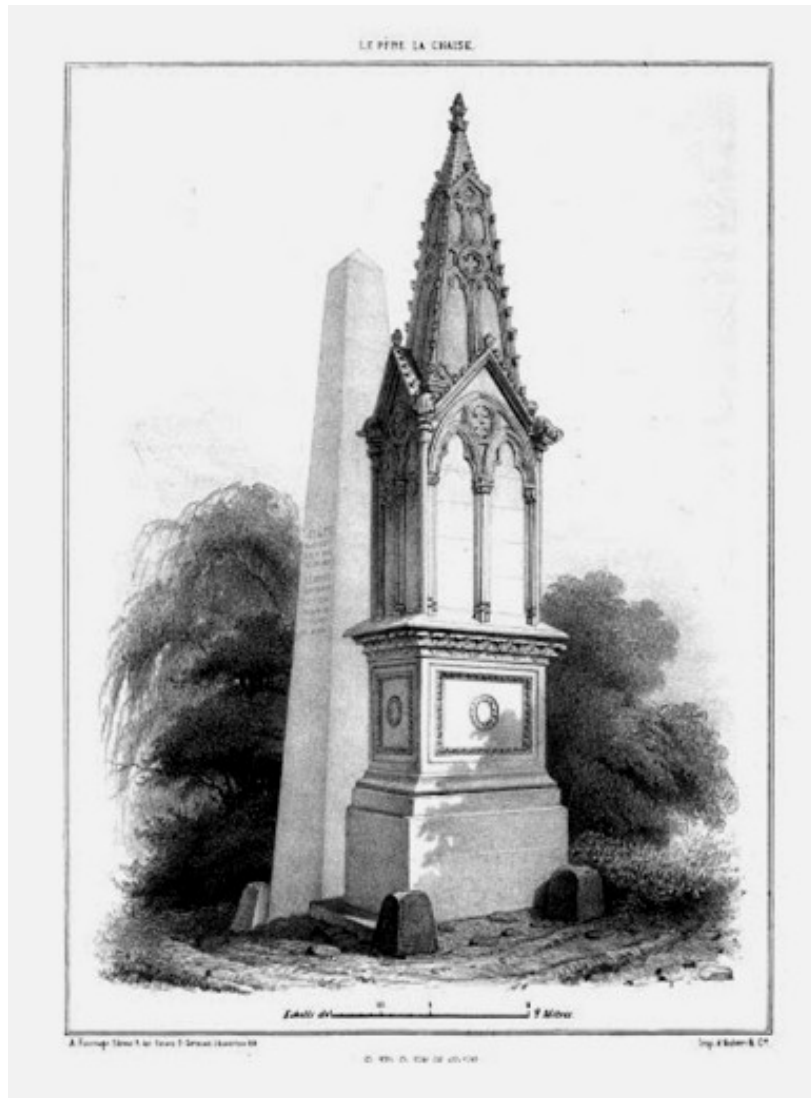


Fig. 11. *Promenades pittoresques aux cimetières du Père Lachaise, de Montmartre, du Montparnasse et autres, ou choix des principaux monuments élevés dans ces champs du repos; dessinés et lithographiés par Lassalle et Rousseau, texte par J. Marty, Paris, 1844.*

En ambos casos se trata de una reinterpretación neogótica de un obelisco, pero en el caso de Ximénez se acentuó el carácter plástico de este con la presencia de las esculturas en las hornacinas.³⁰³ En su concepción y realización es de un panteón neogótico, pues Ximénez consiguió recrear la sensibilidad romántica y transmitir la espiritualidad que evocaban las formas medievales. En esta misma línea se encuentra el panteón Ibáñez (1867), obra del arquitecto José Zacarías Camaña, pues el neogótico fue enteramente asumido en este monumental panteón que casi recrea en miniatura una arquitectura gótica.

La variedad de historicismos que manifiestan los panteones de la élite burguesa erigidos durante las décadas centrales del siglo XIX ponen de relevancia ciertos aspectos de la arquitectura valenciana de entonces. Por un lado, el neogótico fue el estilo histórico que tuvo una mayor aceptación, especialmente en la tipología de capilla-panteón, sin embargo sería el eclecticismo el que finalmente acabaría por imponerse en décadas posteriores.

El movimiento romántico había propiciado una nueva visión de la muerte, como un sueño o descanso eterno, visión que enlazaba con el contexto de los cementerios decimonónicos, pues se trataba de recintos para el recogimiento, apartados del bullicio de la ciudad y en estrecha relación con la naturaleza.³⁰⁴ La combinación de estos factores propició que la arquitectura funeraria estuviese muy cercana al pintoresquismo y, en consecuencia, para los arquitectos fue relativamente fácil experimentar con las tendencias que llegaban a Valencia desde diferentes frentes. Además, el marco fue favorable para que no se produjese un enfrentamiento entre los defensores del neogótico y los valedores de seguir con los criterios puramente academicistas. A esta convivencia contribuyeron tanto la Academia de San Carlos como el Ayuntamiento, ambas instituciones se mostraron permisivas al respecto de la diversidad estilística y tipológica en los monumentos funerarios. De este modo, los arquitectos más versátiles pudieron proyectar un panteón clasicista, y en otra ocasión diseñar uno neogótico, sea el caso, por ejemplo, de Sebastián Monleón o Ramón M^a Ximénez. Esta ambivalencia de los arquitectos a los diferentes lenguajes historicistas provocó que la elección de un estilo u otro dependiera casi exclusivamente del gusto del cliente. Este factor

³⁰³ Véase biografía del arquitecto.

³⁰⁴ WORPOLE, Ken, 2004, p.90.

sociológico estuvo directamente relacionado con la *vulgarización estética* de la que ya se ha hablado.

El subjetivismo e individualismo auspiciados por el movimiento romántico, junto a la libertad que conllevó el asentamiento de la política y economía liberales, fueron determinantes en la aparición de la variedad tipológica y estilística en los monumentos fúnebres. La alta burguesía se había convertido en el principal comitente del arte en todos los ámbitos, desplazando a la Iglesia y la nobleza, de manera que en esta parcela arquitectónica también se quiso manifestar esta hegemonía, en este caso a través del panteón familiar, convertido en un instrumento más para reafirmarse socialmente. Si bien esta fue una tendencia uniforme, no tanto el estilo, de forma que no hubo preferencia o afinidad por seguir unas pautas formales. La heterogeneidad de la clase burguesa, sobre todo en el caso de la valenciana, se materializó en un gusto artístico dispar. El historicismo había anulado la exclusividad del Clasicismo y en paralelo había impulsado la validez de todos los estilos. Ya no se asociaba una morfología arquitectónica con una ideología, ahora cualquier construcción debía expresar un mensaje, evocar valores, sentimientos o sensaciones.³⁰⁵ Así, hubo quién manifestó un cierto apego por la arquitectura vernácula, (el caso de Antonino Sancho, por ejemplo), mientras otros eligieron el neogótico por su adecuación para apelar al sentimiento y espiritualidad. En la mano del arquitecto quedaba el reproducir con mayor o menor éxito el estilo escogido por el cliente.

2.3. El neogótico y su idoneidad para la arquitectura religiosa. La aportación de Ramón María Ximénez y Cros.

[...] y á principios del siglo XVI cuando las formas paganas y robustas del Renacimiento vinieron á apoderarse del templo cristiano, la arquitectura gótica, frívola y ya cortesana, tuvo que ceder el recinto sagrado á los ciegos admiradores de la Roma antigua.³⁰⁶

En la historia de la arquitectura se ha mantenido la correspondencia entre Romanticismo y neogótico como si este estilo fuese una consecuencia directa de la revalorización de la Edad Media que propició el primero.³⁰⁷ Si bien esto es

³⁰⁵ IGLESIA, Rafael E.J., 2005, pp. 78 y 79.

³⁰⁶ MITJANA, Rafael, 1845, p. 165.

³⁰⁷ ABBAGNANO, Nicolás, 1973, p. 28.

cierto, el neogótico fue más que una moda o gusto por lo medieval. El *revival* gótico traspasó las fronteras de lo puramente artístico, para influir en distintos aspectos de la sociedad y convertirse en un perfecto reflejo de las numerosas contradicciones del siglo XIX.³⁰⁸ La sociedad decimonónica vivía en un continuo y cada vez más frenético afán de progreso, sensación que estaba justificada por los numerosos adelantos en los transportes, la economía, la industria y las comunicaciones en general, acompañados asimismo de importantes avances en el campo de los derechos y libertades. Sin embargo, como contrapartida, existían ciertos sectores que recelaban de esta supuesta beneficiosa modernidad y preferían permanecer aferrados a la tradición y al pasado.³⁰⁹

En contraste con el Iluminismo que había considerado la época clásica el paradigma artístico y espejo ético en el que mirarse, en oposición al Medioevo decadente y oscuro, la conciencia histórica del espíritu romántico construyó una nueva relación con el pasado. Los inicios del neogótico estuvieron ligados a esta romántica y melancólica concepción de la historia. Este revival empezó su andadura en Inglaterra como movimiento literario, especialmente en el género de la poesía.³¹⁰ Tanto las ruinas de la Antigüedad como las de la Edad Media fueron interpretadas como vestigios de paraísos oníricos que incitaban a evadirse de la realidad inmediata, y para tal fin, poetas, dramaturgos y pintores revivieron una Edad Media idealizada, mágica y sensorial que en la mayoría de ocasiones se presentaba muy alejada de la realidad histórica. Así fue como el paisaje medieval inglés se convirtió en un referente cultural, pues en incontables ocasiones las ruinas góticas fueron el modelo ideal para los artistas para expresar los tormentos del alma romántica y contextualizar el fuerte anhelo religioso de esta época.³¹¹ Bosques y penumbras se convirtieron en los escenarios elegidos para pintar catedrales, cementerios y abadías ruinosas, cómo atestiguan *Ruinas en un*

³⁰⁸ LEWIS, Michael J., 2002, p. 7. La bibliografía sobre el neogótico es abundante, especialmente en el ámbito anglosajón. Por citar algunas obras de referencia: CLARK, Kenneth, *The Gothic Revival*, 1962; *The Gothic Revival*, de Michael J. LEWIS, 2002, o obras de carácter más general como MAEYER, Jan De, VERPOEST, Luc. *Gothic Revival. Religios, Architecture and Style in Western Europe 1815-191...*, 2000.

³⁰⁹ MAEYER, Jan De, VERPOEST, Luc, 2000, p.11

³¹⁰ LEWIS, Michael J., 2002, p. 13

³¹¹ VALVERDE, José María, 1991, pp. 5-8.

claustro, de W. Steuerwaldt (1863), o *La catedral de invierno*, de E.F. Oehhme (1821).

Sin embargo, una cosa era escribir y pintar ruinas o edificios góticos, y otra muy distinta era construir *ex novo* imitando un estilo histórico. Para ello se precisaba un cambio sustancial en la mentalidad que permitiese superar la arquitectura clásica basada en el método de Vitrubio y la concepción de una arquitectura cuya racionalidad se basaba en la existencia de unos principios constantes, positivos y universales. Esta transformación vino de la mano del asociacionismo estético. Esto es, un edificio no debía ser juzgado por cualidades como la proporción, la armonía o la perfección de sus formas, sino en función de las sensaciones e impresiones que podía despertar en la mente de los espectadores.³¹² Que decir que esta tendencia o mentalidad artística, cuyo objetivo último era la integración del pasado y el presente, estuvo alimentada por el espíritu romántico. El Romanticismo aportó el interés por la historia, componente fundamental del asociacionismo estético, por el cual las masas compositivas debían estar en estrecha relación con las sensaciones y efectos.³¹³

La primera muestra de esta doctrina asociacionista que puso de manifiesto el interés por la arquitectura gótica estuvo directamente relacionada con el paisaje y lo pintoresco. A finales del siglo XVIII y principios del XIX en los jardines de la nobleza y de pujantes empresarios ingleses empezaron a proliferar falsas ruinas y arquitecturas de pequeño tamaño (pabellones, miradores, kioscos...) que pretendían hacerse pasar por medievales. Muchos de estos monumentos goticistas fueron pensados por arquitectos amateur con escasos conocimientos reales sobre el estilo o estructuras góticas, construidos con materiales poco nobles, con lo cual presentaban un carácter temporal.³¹⁴ Pero ciertamente poco importaba el rigor arqueológico, pues la coherencia formal estaba subordinada a la asociación de ideas e impresiones subjetivas que pudieran evocar en el visitante.³¹⁵

³¹² LEWIS, Michael J., 2002, p. 14

³¹³ ARRECHEA, Julio, 1989, p. 19.

³¹⁴ LEWIS, Michael J., 2002, p. 16

³¹⁵ También desde un enfoque romántico, pero con proyectos y resultados totalmente distantes, la arquitectura llamada *revolucionaria*, en parte influida por el sensualismo inglés, quiso refundar los principios arquitectónicos a partir de la teoría de la percepción como mecanismo para definir el *carácter* de los edificios. ARRECHEA, Julio, 1989, p. 18.

En este neogótico inicial de perfil mayormente decorativo fueron construidos pequeños pabellones, panteones y capillas con los que se pretendían recrear ambientes casi oníricos, es decir, se buscaba estimular el sentido sensorial y lúdico.³¹⁶ Asimismo, casi contemporáneamente se dio el salto a una arquitectura de mayor formato. Empezaron a levantarse mansiones y casas en la campiña inglesa que evocaban las formas medievales, con lo cual se empozó a popularizar el término de *castellated gothic* o *castle style* para denominar a esta nueva arquitectura.³¹⁷ De este modo, el *early Gothic* no tardaría en superar la fase testimonial para pasar a la gran arquitectura con reformas como las de Strawberry Hill (1750-1777) de Horace Walpole, o Inveraray Castle (1745-1757) de Robert Morris, así como reconocerse como un estilo digno para interiores y mobiliario.³¹⁸

La llegada del siglo XIX estuvo marcada por la Revolución Industrial y el espíritu romántico, dos fuerzas que impulsaron al gótico a deshacerse de esta concepción pintoresca, ganando fuerza la tendencia de imitar con fidelidad arqueológica las estructuras arquitectónicas medievales.³¹⁹ Con el estudio y la restauración de edificios, el *gothic revival* pasó a formar parte permanentemente del repertorio de los arquitectos y fue ganando progresivamente la consideración de un estilo adecuado para la construcción de edificios más allá de las villas inglesas. No obstante, como apuntó en su día Kenneth Clark, el éxito del renacer gótico en Inglaterra estuvo justificado por la casi inquebrantable presencia de este modo de construir durante siglos en este país, dominio que sufrió un percance con el Neoclasicismo.³²⁰ Aunque este paréntesis de más de un siglo consiguió cambiar el rumbo de la arquitectura inglesa, los ideales del Clasicismo nunca fueron asimilados en su totalidad, puesto que “Gothic was still the natural way of

³¹⁶ MAEYER, Jan De, VERPOEST, Luc, 2000, p.11

³¹⁷ Importantes construcciones de este movimiento son Arbury Hall (1798) de Roger Newdigate o el Downton Castle de Richard Payne Knight. El pintoresco *castle style* ganó popularidad y entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, pasó a considerarse como un estilo más junto al Neoclasicismo para las *country houses*. ENGEL, Ute, 2006, pp. 28-32.

³¹⁸ Si bien ambos edificios son modelos paradigmáticos del gótico del ochocientos, cada uno representa una tendencia en sí mismo. La reforma llevada a cabo por Walpole tuvo como resultado un pastiche; mientras que Morris fue más disciplinado en el diseño y tuvo en cuenta la tradición local. LEWIS, Michael J., 2002, pp. 29-32.

³¹⁹ *Ibid.*, p.35

³²⁰ La tradición y persistencia del estilo gótico es tratada en profundidad por Kenneth Clark en “The Survival of Gothic”, primer capítulo de *The Gothic Revival*. CLARK, Kenneth, 1962.

building, the shell which might be embellished according to taste, the norm which might be departed from at the dictates of fashion”.³²¹

Con todo, alrededor de 1830-1840, el *revival* gótico se había convertido en un fenómeno cultural a nivel europeo, pero con especial fuerza en las regiones del noroeste de Europa.³²² Uno de los campos que conquistó fue la arquitectura religiosa, consiguiendo el *status* de estilo cristiano, gracias a que un número considerable de iglesias se levantaron siguiendo como modelo el *Perpendicular style*, o el gótico tardío inglés que se identificaba como el sistema constructivo propiamente nacional, independiente y distinto del francés.³²³

Quien llevaría el neogótico a ser considerado el estilo por antonomasia del espíritu romántico fue el arquitecto y teórico Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852).³²⁴ Contando con apoyo del conde de Shrewsbury e importantes obispos y clérigos, Pugin fue capaz de concebir una “Iglesia Católica Inglesa”.³²⁵ A Pugin se le debe la asociación de arquitectura y moral; sus tesis sobre la construcción de iglesias góticas y la necesidad de salvar la moral cristiana del declive estuvieron directamente relacionadas con su situación personal. Desde el momento en el cual abandonó el anglicanismo y se convirtió al catolicismo, Pugin concibió la construcción de iglesias como una necesidad religiosa.³²⁶

Según David Watkin, en *Contrasts or A parallel between the noble edifices of fourteenth centuries, and similar buildings of the day: shewing the present decay of taste* (1836), Pugin reclamaba a la arquitectura de su época una función moral, entendiendo esta moralidad con veracidad arquitectónica, y por lo tanto, veracidad religiosa.³²⁷ Es decir, Pugin defendía que una renovación de la arquitectura debía ser paralela a una recuperación de los valores cristianos, ya que los mismos principios que subyacían en la fe cristiana tenían que sustentar a la arquitectura. Su pensamiento culminaba afirmando que la *buena* (en el sentido ético)

³²¹ CLARK, Kenneth, 1962, p.2

³²² MAEYER, Jan De, VERPOEST, Luc, 2000, p.11

³²³ La mayor manifestación de esta concepción nacionalista fue la reconstrucción de los edificios del Parlamento de Londres con proyecto de Charles Barry, tras el incendio de 1834. ENGEL, Ute, 2006, pp. 32-34.

³²⁴ Sobre A. W. N. Pugin, véase: HILL, Rosemary, 2008.

³²⁵ Los católicos habían ganado la libertad de culto en 1791, pero no fueron admitidos en el Parlamento hasta 1829. A partir de esta fecha arrancarían un proceso de renovación y reorganización de la Iglesia Católica de Inglaterra. O'DONNELL, Roderick, 2000, p.38.

³²⁶ HITCHCOCK, Henry-Russell, 2008, p. 160.

³²⁷ WATKIN, David, 2001, p. 19.

arquitectura sólo podía ser gótica, pues era el estilo que condesaba toda la perfección posible. Además, su defensa del gótico como la más pura plasmación de la fe se sustentaba en un ataque a la arquitectura georgiana, pero especialmente a la Reforma anglicana y la política de Enrique VIII, responsables, a su modo de ver, de los males que padecía la religión y por ende la arquitectura sacra.³²⁸

Así pues, para Pugin el gótico era el camino a seguir para llegar a la verdad religiosa y también el resultado de aplicar los verdaderos principios de la arquitectura. Este fue el argumento de su segunda obra, *The true principles of Pointed or Christian Architecture* (1841). En esta recuperación del lenguaje gótico se tenía que ser riguroso, no caer en la mera imitación como había hecho el *palladianismo* o el neorrenacimiento, por lo tanto el estudio de las técnicas, materiales y sistemas de construcción de la Edad Media era una tarea primordial y, al mismo tiempo, tampoco debían perderse de vista las necesidades funcionales de la contemporaneidad.³²⁹

La influencia de las teorías de Pugin fue notable, mucho más que su arquitectura construida, pues sus escritos obtuvieron un gran respaldo dentro y fuera de Inglaterra. En España, por el contrario, el acercamiento a la Edad Media y el consecuente redescubrimiento del gótico se dieron con cierto retraso con respecto a otros países. En un principio esta revalorización del arte medieval tomó una forma epidérmica y poco comprometida. Como se ha visto, Valencia da testimonio de ello con los panteones analizados en el punto anterior y el distinto grado de afectación hacia el neogótico de que hacen gala.

Los primeros rasgos medievalizantes aparecieron en decoraciones de mobiliario, en ilustraciones de revistas y tenían en común una apariencia un tanto ingenua y artificial. Fernando Chueca advierte que este primer gótico tenía cierta faceta *trovadoresca*, pues no en vano había empezado en lo literario, pero pronto daría el salto a la arquitectura.³³⁰ En esta transición resultaron fundamentales artículos que desde mediados de la década de los treinta comenzaron a aparecer en las revistas especializadas de ámbito artístico y dirigidas a un público culto, conocedor, por ejemplo, de polémicas artísticas, tendencias europeas,

³²⁸ WATKIN, David, 2001, pp. 21-23.

³²⁹ HITCHCOCK, Henry-Russell, 2008, p. 160.

³³⁰ CHUECA, Fernando, 1992, p. 13.

acontecimientos del mundo del arte, etc.³³¹ En Madrid publicaciones como *El Artista*, *El Semanario Pintoresco Español*, el *Observatorio Pintoresco* y un largo etcétera, inspirados por otras revistas extranjeras como *Penny Magazine*, *Weekly Times* o *L'Artiste*, defendían con espíritu regenerador y cristiano, principios románticos ambos, pero sin atreverse a romper definitivamente con lo clásico y académico.³³² Ello produjo que se generase una prensa ecléctica destinada a una comunidad intelectual compuesta por grabadores, pintores, literatos, etc.³³³ este ambiente quedó ilustrado, por ejemplo, en la introducción del primer número de la revista *El Siglo Pintoresco*:

Marcar en un libro los sublimes arranques y gloriosas conquistas del pensamiento humano, consignando á la par los errores ó estravíos en que incurre con sobrada frecuencia por exceso de lozanía: fijar los grandes sucesos de la época, y hacer que el tiempo no pase tan velozmente [...] y á la par que se presenta el cuadro de nuestros hechos, de nuestros descubrimientos y de nuestras costumbres, compararlo con los hechos, con los descubrimientos y costumbres de nuestros padres; tal es el objeto filosófico de esta obra.³³⁴

Imprescindibles fueron también los trabajos como los del arquitecto Antonio Zabaleta en la publicación *El Renacimiento* o la obra del historiador José Caveda, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días* (1848). Estos textos de base romántica reflejaban el pensamiento arquitectónico español en las décadas centrales del siglo XIX y constituyeron la base de la construcción de la historia de la arquitectura. El discurso de Zabaleta, de Caveda y Inclán Valdés era la revalorización y estudio de la arquitectura medieval española, especialmente, rescatar a la arquitectura gótica del olvido.³³⁵ A este propósito, el arqueólogo Rafael Mitjana escribía:

³³¹ ALBA, Ester, 2007. pp. 59-60.

³³² GARCÍA, Salvador, 1964, p. 337.

³³³ ALBA, Ester, 2007, p. 60; GARCÍA, Salvador, 1964, p.339.

³³⁴ NAVARRO VILLOSLADA, Francisco, 1845, p. 2.

³³⁵ Juan Miguel de Inclán Valdés, autor de *Apuntes para la historia de la arquitectura y observaciones sobre la que se distingue con la denominación gótica* (1833). Caveda, además, se desmarcó al acentuar la presencia del gótico peninsular. Véase: CALATRAVA, Juan, 2011, pp. 13-52.

En los próximos artículos trataremos de esponder el verdadero é interesante origen de este arte sublime y sus relaciones filosóficas con la religión y la historia política de las sociedades en la edad media.³³⁶

Asimismo, la cultura valenciana no permaneció inerte a esta tendencia y durante estas décadas centrales del ochocientos aparecieron publicaciones de temática variada: *La Perla. Seminario pintoresco, artístico, literario y teatral*, *El Eco Literario*, *La Esmeralda*, etc.³³⁷ Especialmente relevante para la vida artística y literaria valenciana fue la institución del Liceo de Valencia y su publicación *Liceo valenciano*, pues en sus páginas se alimentó la reflexión teórica en los distintos ámbitos culturales. Como relata Ester Alba, en su sección de Bellas Artes, participaron diversos artistas del momento, entre los cuales se encontraban los arquitectos Antonino Sancho, Jorge Gisbert o Joaquín Cabrera.³³⁸

Con el reinado de Isabel II a partir de 1844 la libertad de prensa se vio restringida, hecho que resultó muy acorde con el carácter de la Constitución de 1845.³³⁹ Con el cambio social que se gestó desde la década 1833-1843 y que se consolidó ya con el reinado isabelino, surgieron nuevos oficios y con ello la prensa de carácter monográfico.³⁴⁰ Dentro de este ámbito y ya en pleno Biennio Progresista (entre julio de 1854 y julio de 1856) aparecía en Valencia la revista especializada en temas artísticos, *Las Bellas Artes. Periódico dedicado a la Real Academia de San Carlos*. Con un carácter semioficial sobre el mundo artístico, esta publicación recogía artículos y noticias que eran escritas por los mismos profesores de San Carlos los cuales defendían los principios académicos.³⁴¹

El arquitecto y también profesor Ramón María Ximénez y Cros hizo de esta revista una plataforma desde la cual exponer su férrea defensa del neogótico como estilo deseado para la arquitectura religiosa, en contraposición al Clasicismo académico. Ximénez y Cros escribió *De la Arquitectura religiosa en Valencia. Lo*

³³⁶ MITJANA, Rafael, 1845, p. 165.

³³⁷ Véase: PELÁEZ, José Enrique, 2000.

³³⁸ En 1840 aparecía *El Cisne*, un periódico cultural semanal que se centró en ensalzar el arte y artistas valencianos; en 1844 el semanario *El Fénix*, revista literaria de estilo romántico que contó con escritores como Vicente Boix, Bernat i Baldoví o Amalia Fenollosa y acusó una gran influencia en la cultura valenciana. ALBA, Ester, 2007, p. 95.

³³⁹ En consecuencia, para saltarse esta censura, muchas las publicaciones adjunta ron a sus cabecera el subtítulo de “literario y científico”, para realizar así veladas críticas a la actualidad. LAGUNA, Antonio, 1990, pp. 79-83.

³⁴⁰ *Ibid.* p. 89.

³⁴¹ Véase: ALBA, Ester, 2007, pp.117-121.

que fue, lo que es, lo que debe ser, artículo que fue publicado en tres entregas entre septiembre y noviembre de 1858.³⁴² Pese a que se ha afirmado que la influencia de Pugin no fue perceptible en España, la lectura del texto de Ximénez parece indicar lo contrario. Carmen Blázquez advierte que el teórico y arquitecto inglés no es nombrado por los románticos españoles, sus escritos no se tradujeron, ni estuvieron entre los volúmenes de las bibliotecas de la Academia de San Fernando o la Escuela de Arquitectura de Madrid.³⁴³ Sin embargo, Ramón Ximénez, como tantos otros arquitectos de su generación, tuvo la oportunidad de viajar por Europa, y se conoce que durante su pensión en Roma visitó Grecia, con lo cual es probable que también estuviese en otros países. De ser así, también pudo tener acceso a los escritos del teórico inglés y familiarizarse con sus argumentos.³⁴⁴ Esta idea se defiende atendiendo a las similitudes entre la estructura, fondo y conclusiones expresadas en *De la Arquitectura religiosa en Valencia* y la obra de Pugin. En el primer capítulo de *Contrasts*, el arquitecto británico explicaba que para demostrar sus afirmaciones sobre la intrínseca relación entre arquitectura y moral cristiana procedería de la siguiente manera:

[...], first, to shew the state of Architecture in this country immediately before the great change of religion; secondly, the fatal effects produced by that change on Architecture; and, thirdly, the present degraded state of Architectural taste, and the utter want of those feelings which alone can restore Architecture to its ancient noble position.³⁴⁵

Es decir, exactamente el mismo procedimiento que Ximénez seguiría unos años después, solo que en vez de capítulos, el valenciano optó por distintas entregas en la misma revista.³⁴⁶ Ambos arquitectos compartían la idea que la arquitectura estaba en plena decadencia, pero cada uno lo atribuía a motivos distintos. Pugin establecía el punto de inflexión en la Reforma de Enrique VIII, la cual era tenida por el autor inglés como la causante de la distorsión de la arquitectura, creándose de este modo lo que él llamaba *Genevan architecture*,

³⁴² Citado en PÉREZ ROJAS, Javier, 1993, p. 74. Texto recogido en el *Apéndice documental*. XIMÉNEZ Y CROS, Ramón María, 1858.

³⁴³ BLÁZQUEZ, Carmen, 1998, p. 42.

³⁴⁴ Véase la biografía de este arquitecto que se recoge en este mismo estudio.

³⁴⁵ PUGIN, Augustus Welby Northmore, 1836, p.3

³⁴⁶ El artículo fue publicado en tres entregas: *Lo que fue*, 15 de septiembre de 1858; *Lo que es*, 1 de octubre de 1858; *Lo que debe ser* noviembre de 1858.

arquitectura protestante. Para Ximénez la fractura tuvo lugar en el siglo XVI y fue una cuestión exclusivamente competencia de los arquitectos, puesto que fueron ellos los que dieron la espalda a la catedral gótica para en su lugar levantar iglesias con reminiscencias paganas. Del mismo modo, Ximénez se lamentaba de que la belleza de la arquitectura se había visto reducida “a la cartilla de Vignola”, lo cual era el resultado de un progresivo mercantilismo y decaimiento espiritual de la sociedad. Ximénez, como Pugin, deseaba una reforma artística que, basándose en los modelos de la Edad Media, reprodujera un arquitectura digna de representar al Evangelio.³⁴⁷

En el primer texto, *Lo que fue*, empezaba su exposición sobre la arquitectura de la siguiente manera: “Establezcamos ahora un paralelo entre la arquitectura religiosa de ambas épocas [la del siglo XVI y XIX] para justificar lo que perdimos y lo que poseemos”.³⁴⁸ Esto es, como Pugin comunicaba en el subtítulo de *Contrasts*, el valenciano recurría a la historia para fundamentar su posición. Sin embargo, existen ciertas diferencias entre los argumentos de ambos; Pugin ensalzaba la arquitectura gótica nacional representada, bajo su punto de vista, en King’s College o la capilla de St. George en Windsor, dignos modelos a imitar para las nuevas construcciones religiosas.

Ximénez, por el contrario, pese a contar con numerosos ejemplos de gótico nacional, y más cuando casi con seguridad conocería el *Ensayo histórico* de José Caveda publicado diez años antes, no menciona ninguna catedral gótica española.³⁴⁹ De esta manera, la nula reivindicación del arte nacional por parte de Ximénez le alejaba del *Gothic revival* y de su trasfondo nacionalista que pregona la idoneidad de la construcción en un gótico determinado, en concreto el inglés del siglo XIV. Los argumentos nacionalistas en favor del sistema medieval se sustentaban en que la arquitectura ojival de los siglos XIV y XV, en contraposición a la cultura clásica, era la propia y característica de los países del norte de Europa.³⁵⁰

³⁴⁷ XIMÉNEZ Y CROS, Ramón María, 1858, pp.156 y 157.

³⁴⁸ *Ibid.*, p.158.

³⁴⁹ Es más, su análisis comparativo arrancaba alabando la arquitectura del siglo XII, para la cual tampoco utilizó el término románico o románico-bizantino, como Caveda, sino que se limitó a usar términos como “arquitectura tosca” o “estilo enérgico”.

³⁵⁰ COLLINS, Peter, 1970, p. 99.

No obstante, la vuelta al medievalismo reclamada por Ximénez no contenía ninguna reivindicación sentimental de carácter histórico nacionalista, sino que era un asunto puramente moral. En el terreno político, Valencia sí que experimentó una tendencia dentro del bloque progresista-republicano que giró hacia posiciones, más que nacionalistas, *provincialistas*, discurso que contó con el respaldo de historiadores como Vicente Boix.³⁵¹ Así, en líneas generales, fue más una cuestión de entusiasmo por los orígenes de la historia de los valencianos, consecuencia del historicismo romántico, que un verdadero discurso nacionalista, como sí ocurrió en Inglaterra, Alemania o Cataluña con el neogótico. Esta actitud hacia la historia y el pasado Trinidad Simó señala que ha sido valorada por Trinidad Simó como una postura evasiva por parte de los artistas valencianos y no acorde con lo que sucedía en otros ámbitos artísticos como la literatura, donde se estaba fraguando la *Renaixença* valenciana.³⁵²

En definitiva, el posicionamiento de Ximénez y Cros demostraba una firme voluntad de iniciar una nueva fase del neogótico en Valencia, una etapa más madura y con trasfondo moral. El primer neogótico o las primeras formas goticistas habían surgido tímidamente con la arquitectura efímera y, como se ha visto, desde un punto de vista siempre pintoresco, para ganar fuerza progresivamente en la arquitectura funeraria, pero siempre en armoniosa convivencia con el Clasicismo academicista. Estas condiciones no podrían repetirse en el marco de la arquitectura religiosa, puesto como advertía Ramón Ximénez la adopción del historicismo neogótico en este caso no era cuestión de gusto, sino que respondía a una necesidad religiosa. Según el pensamiento del valenciano, deudor del de Pugin, la arquitectura, como todas las artes, debía tener un fin moral y era precisamente esta moralidad la que confería el carácter artístico. Esta concepción y la idealización de la Edad Media hacían incompatible los valores cristianos con otra arquitectura que no fuera la gótica. .

³⁵¹ Muestras del renovado interés por la historia y cultura valenciana de carácter *provincialista* son los intentos por trasladar los restos de Jaime I a la ciudad de Valencia, iniciativa que se paralizó tras la R. O. del 14 de mayo de 1853 que determinó que debían custodiarse en la catedral de Tarragona. AHMV, Actas, sesión del 25 de abril de 1844. Otro ejemplo de esta tendencia fue la impresión de las obras del poeta Ausiás March, mejor exponente de la poesía del *segle d'or valencià*. AHMV, Actas, sesión del 25 de mayo de 1861.

³⁵² SIMÓ, Trinidad, 1973, p. 103.

Esta defensa de las bondades del neogótico que Ximénez y Cros hacía en solitario en Valencia, era igualmente compartida por los defensores de este historicismo en España. Como señala Javier Hernando, esta afección por el neogótico y la reprobación de la arquitectura clásica les situaba en una posición antiacadémica. No obstante, en este sentido Ramón M^a Ximénez tuvo una posición ambivalente y fue de los pocos que reconoció la valía y calidad de la arquitectura clásica, eso sí, siempre y cuando no fuera en el terreno de lo religioso.³⁵³ Además, tanto su obra escrita como construida manifiestan que mantuvo una actitud progresista y no ultraconservadora con respecto al neogótico. Parece que nunca defendió un renacer arqueológico del gótico, de ahí que no citase ninguna obra en concreto a la que imitar, y respaldó la vertiente de Viollet-le-Duc y sus seguidores, partidarios de un gótico funcional y supeditado a la modernidad.

Las teorías de Viollet-le-Duc, que para Collins no era ni un romántico ni una figura especialmente religiosa, surgían en contexto de gran entusiasmo por la arquitectura medieval. Para el arquitecto francés el gótico era el estilo que mejor expresaba la unión de la estructura y la apariencia de los edificios, por lo tanto, era imposible extraer o modificar cualquier forma decorativa sin arruinar la esencia de este. La expresividad del gótico, pues, se basaba en su estructura, en su racionalidad, y esta era compatible con la incorporación de nuevos materiales estructurales, es más, eran necesarios como medio para evolucionar hacia una nueva arquitectura.³⁵⁴ Esta reutilización de las reglas y composiciones propias del estilo gótico constituía en sí misma una opción purista frente a la proliferación de obras híbridas y sin carácter tan común en la centuria decimonónica. En este sentido, en España fue perfectamente aceptada esta metodología purista, consistente en asimilar completamente los principios constructivos del gótico, por la institución académica, gracias a la buena y previa acogida que tuvo la teoría de Viollet-le-Duc en la Escuela de Arquitectura.³⁵⁵

³⁵³ HERNANDO, Javier, 1989, pp. 196-197.

³⁵⁴ La influencia de Viollet-le-Duc en los arquitectos de la generación posterior se disparó a partir de la publicación de su *Diccionario razonado de la arquitectura francesa del siglo XI al XVI* (1854-1868) y *Conversaciones sobre arquitectura* (1863-1872). COLLINS, Peter, 1970, pp. 217-219.

³⁵⁵ HERNANDO, Javier, 1989, p. 198.

La concepción estrictamente gótica con claro trasfondo religioso de Ximénez quedó plasmada en otro artículo a propósito de uno de los proyectos más importantes del siglo XIX: la construcción de la Catedral de la Almudena de Madrid.³⁵⁶ Pese a la teorización sobre la idoneidad del neogótico, fueron escasas las obras construidas que manifestaron esta correlación entre arquitectura y moral. Aunque la Iglesia no había perdido su dominio ideológico en España durante el período isabelino, a pesar de episodios como las desamortizaciones o la política del Bienio Progresista, Javier Hernando advierte que la construcción de edificios religiosos se mantuvo baja, y no se dispararía hasta los años de la Restauración alfonsina con el nuevo empuje dado al catolicismo.³⁵⁷ Para Pedro Navascués el proyecto de la Catedral de la Almudena fue un arquetipo del neogótico como discurso ideológico y el encargo más importante de su arquitecto, Francisco de Cubas. La idea de construir una catedral en Madrid no era nueva, provenía de los años de Carlos III. La edificación de esta nueva basílica madrileña se prolongaría hasta 1883, año en que se puso la primera piedra. Pero en 1859, fecha en que Ximénez escribía su artículo, ya existía una comisión dedicada a su construcción y la prensa ya se había hecho eco del proyecto.³⁵⁸

El arquitecto valenciano en su texto señalaba la importancia simbólica de esta futura catedral madrileña y la calificaba de una muestra de prosperidad, fruto de la voluntad de la Reina y, lo que era más importante según él, el futuro edificio tenía el deber de ser “la expresión del sentimiento católico de la nación entera”.³⁵⁹ Este templo debía contribuir a perpetuar el celo católico de España, aspecto que ya había quedado registrado en la defensa del dogma de la Inmaculada Concepción en 1854, pero que ahora debía revalidarse mediante dicho acometimiento.³⁶⁰

A pesar del celo expresado por Ximénez en la función moral del proyecto, aquello que más recalca el autor valenciano era la gran oportunidad que suponía para que los arquitectos isabelinos demostrasen su ingenio constructivo y así “elevator la arquitectura al rango que le pertenece en una nación culta”. Tal

³⁵⁶ XIMÉNEZ Y CROS, Ramón M^a, 1859. *Apéndice documental*.

³⁵⁷ HERNANDO, Javier, 1989, p. 204.

³⁵⁸ NAVASCUÉS, Pedro, 1973, p. 212.

³⁵⁹ XIMÉNEZ y CROS, Ramón M^a, 1859, p. 277.

³⁶⁰ El papa Pío IX defendió el 8 de diciembre de 1854 el dogma de la Inmaculada Concepción por la bula *Ineffabilis Deus*. ALEJOS MORÁN, Asunción, 2005, p.813.

objetivo, en opinión del autor del artículo, solo podía lograrse con una obra que combinase originalidad e inspiración. De sus palabras afloran dos cuestiones que resultaron fundamentales para la arquitectura del ochocientos; la búsqueda del estilo del siglo XIX y el enfrentamiento entre primitivistas y el progreso. Ximénez ensalzaba la evolución de la pintura y su capacidad para desarrollar un estilo nuevo, moderno y acorde al momento y, sin embargo, se preguntaba por qué a la arquitectura no le había llegado su momento. El éxito de la pintura había sido una combinación de inspiración y originalidad, cualidades que no se apreciaban en la disciplina de la arquitectura y que, según Ximénez, hasta ese momento había sobrevivido “plagiando los estilos que se han sucedido en el transcurso de los siglos” y se preguntaba sobre cuáles iban a ser el estilo y la tipología que definirían la verdadera arquitectura del siglo XIX.³⁶¹ Es decir, Ximénez con estas palabras demostraba tener la visión de un arquitecto de su tiempo que daba por superado el conflicto local de la crisis del Academicismo y expresaba la necesidad de un nuevo estilo y sistema constructivo. Este nuevo lenguaje arquitectónico, decía, no podía originarse en la construcción en hierro, tampoco en aquella vinculada al transporte, ni tampoco los pabellones de las exposiciones podían considerarse como paradigmas arquitectónicos en el que hallar el nuevo estilo, ya que aunque eran fruto del progreso, pertenecían al mundo de la industria, no al de la arquitectura. Tampoco la vivienda era digna representante de la arquitectura del siglo XIX, dado que a la construcción poco razonada, se unía la dispar composición de sus fachadas por la aplicación indiscriminada motivos de diversos estilos, en una palabra: ecléctica.

De este modo, por un lado Ramón M^a Ximénez se mostraba conservador, en el sentido que defendía el carácter artístico de la disciplina, participando así del debate que había surgido en la Escuela de Arquitectura entre la visión de los ingenieros de la arquitectura como ciencia, y la de los arquitectos como arte.³⁶² Por otro lado, sus palabras transmiten sensación de impotencia y un temprano rechazo al eclecticismo de finales del período isabelino. De acuerdo con esto, resultan elocuentes las palabras que Caveda dedicaba de la situación de la arquitectura en 1867:

³⁶¹ XIMÉNEZ y CROS, Ramón M^a, 1859, p. 277.

³⁶² Véase HERNANDO, Javier, 1989, p. 204

Es lo cierto que el carácter de la Arquitectura de nuestros días, tal cual aparece en algunas fábricas, consiste en no tener ninguno; en su misma vaguedad; en la confusión de todos los estilos; en la manera extraña de mezclarlos y construir con ellos un conjunto heterogéneo [...] Bástale hacer alarde de su emancipación; mostrarse atrevida y caprichosa, cosmopolita y variada en sus inspiraciones. Cuando no imita lo pasado, busca la originalidad en aprovecharse de sus despojos [...] consulta primero el capricho que la filosofía; antes lo extraño y exótico, que lo agradable ya conocido. [...] ¿Citaremos edificios que así lo comprueban? Á la posteridad toca juzgarlos; no al contemporáneo, que los respeta y reconoce su talento, por más que de plore la manera de emplearle.³⁶³

Ante este escenario de desconcierto estilístico, muy acorde con la mentalidad romántica, el proyecto de levantar una catedral madrileña se presentaba como una oportunidad para *redimirse* estilísticamente. Ramón M^a Ximénez volvía a presentar cierto carácter reformador al respecto. A menos que el siglo XIX fuera capaz de producir un estilo propio, original e inspirador, en opinión del valenciano era legítimo acudir al neogótico para la creación de la arquitectura cristiana decimonónica. Al tratarse de una catedral, el mayor símbolo del cristianismo, estaba plenamente justificado buscar el modelo en el que inspirarse en la Edad Media y, en virtud de ello, resucitar el sistema constructivo gótico, eterno inspirador de lo sublime.³⁶⁴

2.4. La restauración y los estilos históricos.

La coexistencia de los incipientes historicismos y el Clasicismo academicista que tuvo lugar en la arquitectura funeraria acabaría por alcanzar la arquitectura civil y religiosa. La plena asimilación de estos estilos *neos* se produjo a finales del período isabelino, pero especialmente en la Restauración alfonsina. En este sentido, la restauración de monumentos y el posicionamiento teórico que surgió al respecto constituyeron un vía más por la cual estos modelos ajenos a Clasicismo fueron reconocidos en el panorama arquitectónico.

A la pobreza y escasez de la arquitectura española de este siglo se unió la desafortunada política de derribos y reformas indiscriminadas que fue la causante de la desaparición de buena parte del patrimonio artístico. Gran parte de la

³⁶³ CAVEDA, José, 1867, pp. 322 y 323.

³⁶⁴ XIMÉNEZ y CROS, Ramón M^a, 1859, p. 278.

literatura artística de la época incidía en la necesidad de proteger el legado histórico materializado en la arquitectura.³⁶⁵ En este clima historicista y de reflexión crítica hacia todo aquello relativo al pasado nacía una nueva disciplina: la restauración. Claro está que también fueron determinantes otros factores como el interés por la arquitectura de la Antigüedad a raíz de los hallazgos arqueológicos, la pasión por los medievalismos de la cultura románica, y finalmente el nacimiento del mismo concepto de patrimonio histórico.

En Valencia en época de Fernando VII se realizaron trabajos de reconstrucción y reforma de edificios relevantes que en algunos casos habían sido dañados por la guerra de la Independencia. Fueron intervenidos los conventos valencianos de San Agustín y del Socorro, bajo dirección de Salvador Escrig y Vicente Monmeneu. Aunque en estas reformas no hubo una intención *restauradora*, sí que se aplicó un criterio estilístico, como hicieron notar el director de la Academia Vicente Marzo y el teniente de arquitectura Cristóbal Sales en un informe sobre las obras en el convento de San Agustín: “hemos advertido de que en la Iglesia de San Agustín se está transformando la decoración interior ó bien de sus adornos y molduras de ella en estos términos; se están quitando todos los follajes, que confundían los miembros de las cornisas y demás”.³⁶⁶ Este fue el planteamiento que aplicaron los arquitectos formados al calor de la Academia de San Carlos durante la primera mitad de siglo, es decir, reformas en edificios históricos sin un método específico, pero con un estilo definido, el Clasicismo academicista.

Posteriormente, durante el período isabelino, diversos factores, propios del mundo académico y externos, motivaron la necesidad de una metodología y una base teórica para abordar las intervenciones en los monumentos. Uno de estos factores externos fue la desamortización de Mendizábal y las nefastas consecuencias que acarreó al patrimonio histórico. Esta reforma dio comienzo con el decreto del doce de julio de 1835, por el que se dictaba la liquidación de todos los conventos y monasterios que no tuviesen un mínimo de doce profesos. Se emprendió un proceso por el cual los bienes expropiados a la Iglesia, o desamortizados, pasaban a ser propiedad nacional y apta para la venta en pública subasta. Al pasar de ser edificios religiosos a ser bienes nacionales, apareció el

³⁶⁵ ARRECHEA, Julio, 1989, p. 60.

³⁶⁶ ARABASC, Actas. Borradores (1813-1963), Legajo 129-A.

concepto de monumento nacional (gracias al artículo 2 del Decreto del diecinueve de febrero de 1836), formulación que sentó un precedente en la concienciación de la conservación de los mismos.³⁶⁷

Se estaba fraguando una nueva cultura sobre el patrimonio histórico y el primer paso era la denuncia de su destrucción.³⁶⁸ La Academia de San Fernando estuvo atenta al proceso de nacionalización y alertó de las irregularidades que se estaban cometiendo.³⁶⁹ Asimismo, parte del fracaso de la desamortización de Mendizábal estuvo en que un importante número de los bienes nacionalizados no se pudieron vender y generó que estos acabaran en un estado ruinoso.³⁷⁰ A este respecto, en 1837 se había establecido por decreto que quedaba a cargo de las juntas diocesanas el calcular el coste de reparar las iglesias para el culto. Este presupuesto debía ser aprobado por el Gobierno y hacerse cargo del coste el ministerio de Hacienda. Este decreto, ratificado en 1843, presentaba un punto de vista meramente utilitario, es decir, no había ningún interés en restituir el estado original del edificio.³⁷¹ En Valencia, a pesar de que un total de 46 conventos fueron nacionalizados, y tantos otros subastados y luego demolidos, un número importante quedó indemne.³⁷² En lo referente a las parroquias valencianas, algunas se movilizaron y acudieron al Ayuntamiento para solicitar ayuda en su rehabilitación.³⁷³

La Real Academia de San Carlos, siguiendo el ejemplo de San Fernando, no se quedó al margen y mostró su preocupación por las actuaciones que se estaban llevando a cabo en la capital valenciana. En 1843 presentó un informe dirigido al Ayuntamiento apelando a la defensa y protección del monasterio de San Miguel

³⁶⁷ GARCÍA ALCÁZAR, Silvia, 2009, p. 97.

³⁶⁸ HERNANDO, Javier, 1989, p. 280.

³⁶⁹ En febrero de 1836 se acordaron nuevas disposiciones en la colaborasen en la defensa del patrimonio y evitando la venta de los bienes artísticos pertenecientes a los exconventos, así mismo se pidió que se facilitase la participación de profesionales como profesores de arte en la realización de los inventarios y el almacenaje en depósitos. Estas propuestas finalmente acabaron siendo ley mediante una Real Orden emitida por el Ministerio de Gobernación el nueve de abril de 1836, donde además se concedía a la Academia la libertad de intervención. GARCÍA ALCÁZAR, Silvia, 2009, pp. 98 y 99.

³⁷⁰ *Ibíd.*, p. 100.

³⁷¹ AHMV, Actas, sesión de 22 de mayo de 1843.

³⁷² Véanse los efectos de la desamortización en el capítulo 3.

³⁷³ Una comisión, actuando como portavoz de la parroquia de Santa Catalina Mártir, solicitaba al Ayuntamiento concurrir en la función de habilitar el templo. AHMV, Actas, sesión de 17 de agosto de 1843.

de los Reyes, el cual había sido convertido en presión desde la desamortización de Mendizábal. La razón que esgrimía la institución para impedir el derribo del cenobio era que se trataba de un “edificio nuestra de cultura”.³⁷⁴

Esta conciencia hacia el patrimonio histórico valenciano fue en aumento con el reinado de Isabel II, porque la sociedad se vio influenciada por la apertura hacia el movimiento romántico que trajo consigo la prensa de carácter artístico, donde, además de noticias artísticas, aparecían biografías, reseñas sobre exposiciones, descubrimientos y valoraciones sobre el estado de los monumentos.³⁷⁵ Junto a la prensa especializada, Carmen Blázquez añade que las tertulias y asociaciones como la Academia de Apolo o la Real Sociedad Económica de Amigos del País fueron esenciales para nutrir la sensibilidad romántica acerca de la conservación del patrimonio la sociedad y ayudaron a perfilar el pensamiento artístico de Valencia decimonónica.³⁷⁶

No obstante, con anterioridad a este escenario, viajeros extranjeros como Laborde o Ford que habían visitado la ciudad ya habían retratado una Valencia romántica y pintoresca en la cual destacaban cualidades artísticas e históricas de edificios monumentales como la Lonja, la catedral o Santa Catalina. El deseo de abrir Valencia al mundo por parte de sus habitantes se manifestó posteriormente con las guías de viajes sobre la ciudad que empezaron a publicarse a partir de 1849, textos que también contribuyeron notablemente a reforzar la idea de que existían monumentos que por su carácter histórico debían conservarse.³⁷⁷

Las administraciones locales y provinciales fueron las encargadas de ejecutar las reparaciones de los edificios y monumentos. Entre las actuaciones más destacadas estuvo la remodelación ya mencionada de la Universidad Literaria, así como la de las fachadas de la Plaza de Redonda en 1859 bajo la dirección de Sebastián Monleón, siguiendo el proyecto de Salvador Escrig. Sin embargo, en

³⁷⁴ AHMV, Actas, sesión del 28 de septiembre de 1843. Otra muestra de que la concienciación sobre los monumentos de la ciudad y su conservación iba en aumento fueron las reparaciones en la torre del Micalet. AHMV, Actas, sesión del 9 de diciembre de 1844.

³⁷⁵ Por citar un ejemplo, en la revista *Las Bellas Artes*, de la que ya se ha hablado, aparecía el artículo titulado “Descripción artística de la Sacristía y Panteón del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, tal como se encuentra en el presente año 1858”, *Las Bellas Artes*, 1858, p. 254 y 255.

³⁷⁶ BLÁZQUEZ, Carmen, 1997, p. 17.

³⁷⁷ Es el caso de *Manual del viajero y Guía de los forasteros en Valencia*, de Boix (1849) o la *Guía novísima* (1861) de Filiberto Díaz. Véase *El estado de la cuestión* que se presenta en este estudio.

estas restauraciones no se plantearon criterios verdaderamente restauradores, sino que se buscó la recomposición de la imagen del edificio, siguiendo con los planos originales.

La Academia de Bellas Artes de San Carlos, máxima institución artística, ejercía un papel principal en la sensibilización acerca del patrimonio, pero no establecía una metodología concreta, ni unos principios a partir de los cuales intervenir. Es decir, aprobaba o censura proyectos, pero sin manifestar una postura verdaderamente *restauradora*; aún así, su labor en la protección y conservación del patrimonio fue muy significativa y complementaria a la de la Comisión Provincial de Monumentos.

En 1844 se crearon dos instituciones fundamentales para el asentamiento de ideológico de la disciplina de la restauración en España: la Comisión Central de Monumentos y la Escuela de Arquitectura de Madrid. El principal propósito de la primera institución era la gestión, conservación y restauración del patrimonio arquitectónico y artístico español. La situación del patrimonio español era tan crítica que ese mismo año, el Gobierno, bajo la dirección del general Ramón María de Narváez, había decidido crear un organismo auxiliar de la Comisión, las llamadas Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos. Javier Delicado que ha estudiado la labor de la Comisión valenciano explica que el principal objetivo de estas filiales era velar por la protección de las antigüedades, monumentos, edificios civiles y eclesiásticos, y todos aquellos bienes artísticos que merecieran conservarse. En la práctica funcionaban como un órgano consultivo, compuesto por cinco personas, con el objetivo de asesorar a la administración provincial en cuestiones como la defensa y protección del patrimonio histórico, consultas sobre temas académicos y también de carácter técnico.³⁷⁸

³⁷⁸ Aunque la creación de estas instituciones era novedosa en España, lo cierto es que siguieron el modelo francés de la *Commission des Monuments Historiques*. Las Comisiones Provinciales dependían de la Comisión Central de Monumentos de Madrid, presidida por el Ministerio de la Gobernación, a la vez que contaban con el asesoramiento de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para cuestiones a monumentos artísticos, y la Real Academia de la Historia hacia lo propio respecto de las excavaciones arqueológicas. Económicamente debían dirigirse a las Diputaciones Provinciales. Sobre la Comisión Central de Monumentos y las Provinciales, véase: DELICADO, Fco. Javier, 2013, pp. 28-30.

En este proyecto la Escuela de Arquitectura de Madrid era determinante, puesto que fue la entidad encargada de formar a los arquitectos que iban a definir las pautas y las teorías de conservación y restauración de los bienes nacionales. Si bien la renovación pedagógica de esta Escuela fue lenta, y la impronta académica se mantuvo, el avance fue indiscutible. La mayor aportación de la Escuela a la enseñanza de la arquitectura fue su decidida apuesta por el historicismo. No solo se fomentaron las pensiones en el extranjero, sino también las excursiones artísticas para estudiar los monumentos nacionales.³⁷⁹

En lo referente a las asignaturas, la que probablemente más pudo contribuir a abrir nuevos horizontes estilísticos fue la de *Historia de las Bellas Artes* que englobaba Historia de la Arquitectura. Además del discurso histórico universal desde las aulas, José Manuel prieto señala que las revistas románticas también ayudaron ejercieron una notable influencia en los alumnos de la Escuela acerca de una historia de la arquitectura nacional.³⁸⁰ Si bien este impulso dado a la inspiración historicista se gestó igualmente en la Academia de San Fernando, Hernando puntualiza que la principal diferencia estuvo en la elección del estilo y su manera de utilizarlo.³⁸¹

Cabe decir que la Academia de San Carlos de Valencia no asimiló del mismo modo esta apertura historicista. Como viene recogida en la obra de Prieto, desde 1844 y como consecuencia de la aplicación del nuevo plan de enseñanza del ministro Pidal, la competencia de expedir el título de arquitecto correspondía exclusivamente a la Escuela de Arquitectura de Madrid. De este modo, en San Carlos solamente se impartían los dos primeros cursos de la disciplina, concretamente en la llamada Escuela preparatoria de Arquitectura. Durante esta primera formación la institución valenciana no varió su sistema de enseñanza artística de las décadas anteriores. Esto es, una metodología basada en la copia de modelos y en la que permanecía la práctica de dibujar edificios considerados como perfectos o ideales, de forma que la inventiva del futuro arquitecto se limitaba a pequeños detalles.³⁸²

³⁷⁹ HERNANDO, Javier, 1989, p. 169 y 170.

³⁸⁰ PRIETO, José Manuel, 2004, pp. 80-82.

³⁸¹ HERNANDO, Javier, 1989, p. 171.

³⁸² PRIETO, José Manuel, 2004, pp. 71-73.

Dan testimonio de la situación las dos obras del que fue director de Arquitectura, Manuel Fornés y Gurrea a las que se ha hecho alusión en este mismo capítulo, textos que eran auténticos manuales de tipologías para los futuros arquitectos. La correspondencia entre la lámina XXVII, *Fachada principal de una catedral*, de Fornés³⁸³ y el proyecto de iglesia de Vicente C. Marzo para la partida del Castellar (1861) dan fe de hasta qué punto este sistema de receta de modelos funcionaba.³⁸⁴ No sólo la Academia valenciana se resistía a modernizarse en su método de rutina, sino también sus principios estéticos, anclados en un Clasicismo dieciochesco.

No obstante, fuera del ámbito de la enseñanza, esta institución asumió sin conflictos la apertura historicista y la coexistencia del Clasicismo con otros estilos históricos. Demostró su directa implicación en la conservación del patrimonio histórico con actuaciones como la restauración del antiguo convento del Carmen para instalación del Museo de Bellas y de la propia Academia en el (1848), la salvación de la portada bizantina de Santo Tomás (1864) o su defensa de las torres de Serrano.³⁸⁵ Otra prueba de la aceptación por parte de la Academia de las tendencias historicista fue que no se posicionó en contra de los diseños los panteones burgueses que participaron de los *revivals*, del mismo modo que tampoco lo hizo con los proyectos de restauración de edificios civiles y religiosos que pasaron por la comisión de arquitectura.

Precisamente esta última, la arquitectura religiosa, vivió un cierto renacer después de unas décadas de relaciones tensas y de importantes daños a su patrimonio. El dieciséis de marzo de 1851 se concretaba el Concordato con la Santa Sede. El texto constaba de 46 artículos que atendían a diversos aspectos, como el reconocimiento de la Religión Católica como la única en la nación, el carácter católico de la enseñanza en todos los niveles, permitiendo a las autoridades eclesiásticas velar e inspeccionar esta cuestión en los centros de enseñanza, etc. Al respecto de la restauración, el art. 36 establecía que era el

³⁸³ FORNÉS Y GURREA, Manuel, 1846, p. 150.

³⁸⁴ Véase biografía del arquitecto.

³⁸⁵ Durante las décadas centrales del siglo XIX se realizaron las primeras intervenciones en el antiguo convento del Carmen con la participación de arquitectos como Ximénez y Cros y Salvador Escrig (véase biografías). Sin embargo la verdadera restauración no se llevaría a cabo hasta 1880. BLÁZQUEZ, Carmen, 1998, pp. 409 y 410.

Estado quién debía hacerse cargo del coste de las reparaciones de los templos y otros edificios dedicados al culto.³⁸⁶ En los años inmediatamente posteriores se registran en distintos archivos consultados un aumento significativo de informes relativos a reparaciones y restauraciones de templos valencianos y que se tramitaban a través de la Diputación.³⁸⁷ Las obras que se ejecutasen debían ser, por lo general, dirigidas por arquitectos, siempre y cuando el presupuesto excediese los 2000 rv, o que en la reforma hubiese riesgo de perjudicar al mérito arquitectónico.³⁸⁸ A partir de 1851 un gran número de edificios religiosos recibieron algún tipo de transformación o restauración con criterios nada homogéneos.

En esta segunda mitad del siglo XIX, como consecuencia de la influencia del historicismo y del movimiento Romántico, empezó a calar la idea en los arquitectos que se estaba interviniendo un monumento histórico, y por lo tanto, debía valorarse y conservarse cualquier vestigio histórico ya fuera clásico, medieval o de la Edad Moderna.³⁸⁹ De esta forma, toda restauración partía de la misma base: juzgar el valor artístico y documental del edificio sin atender a prejuicios estilísticos. Esta postura que valoraba la singularidad histórica coexistió con la restauración bajo criterios estrictamente funcionales. Este fue el caso de la parroquia de San Nicolás obispo de Valencia, en la cual se remodelaron y ampliaron varias de las capillas en estilo clasicista entre 1852 y 1853, bajo la responsabilidad del arquitecto Timoteo Calvo Ibarra. Una década después, se rehabilitó el exterior del templo con criterios historicistas, realizando una fachada de corte neogótico.³⁹⁰ Esta restauración ha sido considerada una de las primeras muestras de apertura ecléctica historicista, sin embargo existieron actuaciones precursoras.

³⁸⁶ FORT, Carlos Ramón, 1853, p. 62.

³⁸⁷ La Diputación destinaba un porcentaje del presupuesto a estas intervenciones, el resto debía ser aportado por la Diócesis, por el Ayuntamiento en cuestión y, principalmente por los vecinos de la parroquia puesto que la ley solo recogía la obligación del Estado a contribuir en la conservación de estos templos cuando eran gastos extraordinarios. BLÁZQUEZ, Carmen, 1997, p. 39

³⁸⁸ De no ser así, la actuación podía ser ejecutada por un maestro de obras. Asimismo, los planos de la intervención debían tener el beneplácito de la Academia de San Carlos. AGFDV E-14.2. Legajo 19, Exp. 412

³⁸⁹ GARCÍA ALCÁZAR, Silvia, 2009, p. 129.

³⁹⁰ BENITO GOERLICH, Daniel, 1983, p. 25.

Una de las primeras inmersiones conscientes de la arquitectura valenciana en el historicismo fue la renovación del altar mayor en el convento de Santa Catalina de Siena, emprendida por Salvador Escrig en 1859. En la memoria del proyecto este arquitecto explicaba que el templo era una construcción en origen propia del gótico tardío, pero su apariencia interior era ya plenamente renacentista, de manera que en su intervención debía dominar la unidad de estilo, en este caso el estilo renacentista.³⁹¹ Todo apunta, sin embargo, a que Escrig no acertó con la identificación del estilo de la decoración; los esgrafiados, las tallas en estuco o los motivos extraídos de repertorios clasicistas fueron interpretados por el arquitecto valenciano como elementos de una obra renacentista, aunque probablemente Santa Catalina había sufrido durante el siglo XVII un revestimiento Barroco *seiscentista*. Con todo, el nuevo retablo ideado y construido en el siglo XIX, resultante de una interpretación historicista, fue una combinación poco afortunada de motivos clásicos y neorrenacentistas.

No deja de ser un tanto curioso que se realizase esta restauración en clave historicista y aplicase un lenguaje clásico, por tanto pagano, en una arquitectura religiosa en un momento en que el neogótico ya se reconocía como el estilo cristiano por excelencia. Es comprensible que para un arquitecto como Escrig, formado en un ambiente exclusivamente academicista, el reconocimiento del relativismo neoclásico se practicara mediante una intervención de carácter neorrenacentista. La referencia a este *revival* con el lenguaje clásico suponía recuperar un estilo del pasado desde un punto de vista prudente, de modo que para arquitectos no experimentados con los estilos y formas medievales, el neorrenacimiento les supondría una opción más cómoda en la transgresión al Clasicismo academicista.

Este *revival* clasicista no se remontaba a la Antigüedad intentando imitar los edificios de Grecia y de Roma, sino que tomaba la inspiración de los presupuestos que habían llevado a cabo los arquitectos del Renacimiento. Esta proximidad y conocimiento del repertorio arquitectónico clásico es la razón por la cual el neorrenacimiento fue un historicismo precursor y la opción a la que acudían los arquitectos academicistas. Se trataba de adoptar una postura conservadora dentro

³⁹¹ Véase biografía del arquitecto.

de los *revivals*, un Clasicismo conforme con los criterios historicistas y que la historiografía ha asociado con el llamado *clasicismo isabelino*. Sin embargo, la tardía llegada de los medievalismos a España hizo que el neorrenacimiento tuviera una corta proyección y pronto fue absorbido por el eclecticismo más temprano.³⁹²

La restauración del presbiterio de Escrig es casi una excepción dentro del campo de actuación de este *revival*, el cual casi fue un estilo propio de la arquitectura privada, mientras el neogótico se consolidaba en la segunda mitad de siglo como el estilo idóneo para los edificios religiosos.

Otro ejemplo de apertura historicista en el escenario valenciano fue el proyecto de reforma del altar mayor del arquitecto madrileño Carlos Spain para el convento de la Trinidad. En esta reforma Spain realizó un retablo de estilo clasicista de impronta barroca, tan propio del medio valenciano. En la memoria del proyecto el autor justificaba la elección del estilo en tanto que en todo momento había pretendido seguir con la unidad del templo y del retablo precedente. Las palabras de Spain, al igual que las de Escrig en Santa Catalina, revelan que en esta restauración se tomó plena consciencia de estar interviniendo un monumento histórico y fue el temor a desvirtuar el carácter del templo, lo que le llevó a efectuar una obra a sus ojos respetuosa con el estilo precedente. Esta es la razón por la que ambos, Spain y Escrig, descartaron la idea de realizar una rehabilitación de carácter neogótico y optaron por conservar la unidad en el templo.³⁹³

Casi contemporáneamente fue intervenida la iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Javier Delicado detalla que con la supervisión del pintor Luis López, el arquitecto Vicente Marzo Capilla y el escultor Antonio Marzo se retocaron la decoración pictórica que cubre todo el interior del templo, así como de las tallas barrocas adheridas a las formas arquitectónicas. La junta de restauración de esta parroquia informaba en 1861 a la Comisión Provincial de Monumentos de las tareas de reparación y conservación que se había realizado en el templo con las siguientes palabras:

(...) siguiendo en su primer y constante propósito de no alterar absolutamente en nada el actual orden arquitectónico que tiene la iglesia, concretando su pensamiento a la

³⁹² HERNANDO, Javier, 1989, p. 179.

³⁹³ Véase biografía del arquitecto.

limpieza y a reponer lo deteriorado de la talla –se refiere a las figuras en estuco de las doce tribus de Israel y los relieves de los vanos,(...) para continuar en el resto del templo a medida que sus recursos lo vayan permitiendo.³⁹⁴

Es evidente que se estaba respetando el estilo original del interior del templo, limitando la intervención al retoque de las pinturas barrocas de Palomino y la reconstrucción de parte de la decoración escultórica barroca obra de Jacobo Bertessi y Antonio Aliprandi.³⁹⁵

La cultura del respeto y conservación del monumento histórico había calado en la sociedad y se plasmaba en restauraciones como estas, con las que se pretendía recuperar el esplendor del estilo original. Este posicionamiento manifestaba una temprana adhesión a parte de las bases teóricas de Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc. Silvia Alcazar que ha realizado un amplio estudio sobre la restauración romántica en España, atribuye a este escritor, dibujante y arquitecto ser el principal defensor de la restauración como disciplina científica y creador de la primera teoría amplia y coherente de la restauración arquitectónica. Su teoría defendía una *restauración en estilo*, lo cual significaba que las intervenciones realizadas se asemejaban lo máximo posible al estilo original del edificio. Esta era la base de su proceder, el llamado método filológico.³⁹⁶ La concepción de restauración de Viollet-le-Duc correspondía a una mentalidad positivista, en tanto que apostaba por la claridad y funcionalidad. Una intervención en un edificio histórico debía corresponder a estos criterios y no dejarse llevar por sentimentalismos románticos. Para el arquitecto francés restaurar era frenar el deterioro de una obra y conservar su historicidad para el futuro, y para ello podía ser necesario restablecerlo íntegramente.³⁹⁷

Esta integridad de la estructura y esencia del edificio conllevaba, en ocasiones, eliminar las adiciones posteriores que podía presentar la fábrica original. No en vano, solo eliminando estos molestos vestigios renacentistas, barrocos o neoclásicos se podía llegar a la unidad constructiva inicial. Félix Escrig y Juan Pérez concretan que fue la entrada en escena de Viollet-le-Duc que, mediante su

³⁹⁴ Citado en: DELICADO, Fco. Javier, 2013, pp. 177 y 178

³⁹⁵ DELICADO, Fco. Javier, 2013, p. 178.

³⁹⁶ GARCÍA ALCÁZAR, Silvia, 2009, pp. 75 y 76.

³⁹⁷ HERNANDO, Javier, 1989, p. 285.

conocimiento directo de las obras y la publicación de su monumental tratado el *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture* y posteriormente los *Entretiens*, se transformó por completo la aproximación y valoración del gótico. Su mentalidad y método positivista hizo que un estilo que hasta el momento se había vinculado a lo pintoresco y a teorías ligadas al resurgir de la espiritualidad, pasó a ser un compendio de racionalidad y lógica, en la que todos los elementos de la estructura tenían su razón de ser.³⁹⁸

De este modo, si bien las ideas intervencionistas de Viollet-le-Duc hicieron verdadero acto de presencia en España en torno a 1865, según Alcazar, su teoría de la restauración era conocida con anterioridad. Sus ideas habían llegado a la península a través de las publicaciones francesas y la recepción de entregas de su *Diccionario razonado de la arquitectura francesa del siglo Xi al XVI*, publicado entre 1854 y 1868, siendo inevitable el consiguiente trasvase ideológico de un país a otro.³⁹⁹

Volviendo a Valencia, pese a que no trataron de recuperar el gótico de los templos en los cuales intervinieron y respetaron los *añadidos* renacentistas y barrocos, los arquitectos valencianos de la generación isabelina pudieron conocer el método filológico de Viollet-le-Duc. Sensibilizados ante la problemática del deterioro patrimonial y la mentalidad historicista, generalmente optaron por respetar la unidad estilística defendida por el arquitecto francés. De las memorias de los proyectos emerge una sincera preocupación a la hora de intervenir el edificio o pieza en cuestión, derivada de los valores históricos. Asimismo, es patente en sus palabras que la elección de los diversos estilos fue un proceso razonado, solo explicable por el reconocimiento al relativismo de la estética clasicista y la existencia de otros lenguajes históricos.

Esta idea se ve reforzada en las palabras y obras del arquitecto Ramón M^a Ximénez. Con motivo de celebrar y conmemorar la declaración del dogma de la Inmaculada Concepción (ocho de diciembre de 1854) se pensaba construir en Valencia un gran monumento. Un artículo en la revista *Las Bellas Artes* informaba a sus lectores de este gran proyecto y relataba que un primer momento el lugar escogido para la obra fue un espacio público, pero el temor a que fuese

³⁹⁸ ESCRIG, Félix, PÉREZ, Juan, 2004, p. 77.

³⁹⁹ GARCÍA ALCÁZAR, Silvia, 2009, p. 131.

atacado, descartó esta opción. La alternativa fue cuanto menos singular; el monumento a la Purísima concepción merecía estar el lugar más digno posible y este era la torre de el Miguelete.⁴⁰⁰ El autor del texto, que era también editor de la revista, admitía que era una empresa “atrevida y colosal”, pero especialmente difícil por tratarse de un estilo arquitectónico en desuso y que necesitaría de grandes conocimientos y habilidades para reproducirlo. Es evidente que se estaba refiriendo a que dicho monumento debía hacerse en gótico y en este sentido, otro artículo con el título “Comunicado” proponía incluso una posible composición:

La barandilla de madera carcomida que corona el campanario, la trocaríamos en una elegante y gótica balaustrada de hierro. Dejaríamos la mitad del espesor de las paredes libres en todo su alrededor con un andén circular. Ocho columnas de hierro se levantarían en los ángulos del octágono sosteniendo ocho arcos ojivales sobre los que descansaría una elevada cúpula, bordada profusamente de labores góticas, que rodeasen varios escudos en los que se ostentasen los principales atributos de la Purísima. El remate de la cúpula sería un globo de bronce, y sobre él, coronada de estrellas y hollando la luna, la imagen colosal de la Virgen...⁴⁰¹

En definitiva, a principios de la segunda mitad del siglo XIX el neogótico era un modelo reconocido y, por lo tanto, un estilo digno de volver a aplicarse en el edificio más simbólico de la ciudad. Asimismo, el lenguaje empleado en la descripción y la propuesta de composición del monumento demuestran que no se estaba pensando en un remate de carácter goticista, sino una estructura plenamente gótica, lo cual indica que este *revival* y probablemente también otros estilos históricos estaban completamente aceptados y no eran motivo de controversia alguna, más considerando que esta revista, *Las Bellas Artes*, era una publicación vinculada a la Academia de San Carlos de Valencia.

Sobre este faraónico proyecto se pronunció Ximénez en un artículo con el título «Monumento a la Concepción Inmaculada de la Virgen», en el cual expresaba su satisfacción e ilusión sobre el mismo.⁴⁰² Para este arquitecto la conmemoración del dogma era la oportunidad de que el Miguelete contara con una espectacular aguja, o al menos un remate, de modo que la catedral de

⁴⁰⁰ DEL VALLE, Luis G., 1858, p. 38.

⁴⁰¹ LLANO Y NEVAR, Diego, 1858, p. 39.

⁴⁰² XIMÉNEZ Y CROS, Ramón María, 1859. Texto recogido en el *Apéndice documental*.

Valencia ofreciera a sus visitantes una torre tan majestuosa como las que se podían observar en Friburgo, Viena o Estrasburgo.⁴⁰³ Para ello era fundamental disponer de un proyecto basado en la investigación histórica previa y la pureza de estilo, puesto que:

[...] al propio tiempo que se ha de inventar la terminación, es preciso no perder de vista que esta obra tiene el carácter de restauración, y que bajo este aspecto la invención está subordinada al carácter y al estilo de la parte construida [...].⁴⁰⁴

Esta era, pues, la teoría y método que Ximénez aplicaría en sus obras más reconocidas. En primer lugar la restauración del palacio del Marqués de Dos Aguas de Ramón en 1863. Como se ha visto, la obra escrita de Ximénez y Cros alentaba a superar los principios del Academicismo para la arquitectura cristiana, y ese mismo espíritu le llevaría a aceptar los principios de Viollet-le Duc para las intervenciones en arquitectura civil. En la memoria del proyecto del palacete valenciano Ximénez declaraba que el estilo para la reforma de las fachadas iba a estar en consonancia con la portada de alabastro de Vergara y Rovira. En otras palabras, Ximénez aplicó el método filológico de Viollet-Le-Duc, por el cual a través de la observación y el estudio de los fragmentos originales, en este caso la portada rococó, se deducía qué estilo debía aplicarse en la transformación de la fachada: en este caso un neobarroco.⁴⁰⁵ A pesar de la buena acogida que en España tuvieron las intervenciones bajo criterios *violletianos*, en Valencia el método topó con cierta resistencia. Muestra de ello es el negativo informe que hizo Jorge Gisbert, férreo defensor de la Academia y de su legado, sobre la *restauración en estilo* propuesta por Ximénez para el Palacio del Marqués de Dos Aguas. Gisbert no apreciaba racionalidad, ni respeto alguno en la evocación al Barroco de Ximénez y defendía una restauración de las fachadas en estilo clasicista. En este mismo sentido, Carlos Spain elaboraba un segundo informe comprensivo y tolerante con el método filológico utilizado por Ximénez y, además, sostenía que no era propio de la época en que vivían ampararse en la

⁴⁰³ XIMÉNEZ Y CROS, Ramón María, 1859, p. 253.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 254.

⁴⁰⁵ Véase biografía del arquitecto.

exclusividad del clasicismo, posicionamiento que claramente le acercaba a posiciones eclécticas.⁴⁰⁶

Con todo, si hubo una obra que destacó por su defensa del historicismo y la plena asimilación de los preceptos de Viollet-le-Duc al respecto de la restauración esa obra fue el nuevo retablo de la catedral de Valencia.(Fig. 9) En este proyecto Ximénez contó con la colaboración del que fuera arquitecto de la Seo, Timoteo Calvo. El nuevo retablo, que iba a substituir el retablo original de plata de finales XV perdido en la guerra de la Independencia, se realizó en estilo neogótico. Los arquitectos argumentaron que el carácter del nuevo retablo debía corresponder en todos los sentidos al marco en el que iba a estar integrado, y esto era tanto las puertas renacentistas que iban a cerrarlo, como también la misma catedral, símbolo máximo de la espiritualidad cristiana. A esta razón se sumaba la creencia de Ximénez de la correlación entre arquitectura y religión, entre gótico y verdad religiosa, ideales que el mismo había defendido en la prensa de la época. Así pues, el retablo principal tenía que responder necesariamente al estilo neogótico, el único estilo con que la arquitectura podía representar los valores de la religión cristiana. Pese a su firme convicción en la elección del estilo, en la memoria los autores se defendían ante posibles acusaciones de anacronismo que pudieran recibir, alegando que un retablo neogótico cerrado por unas puertas renacentistas no supondría ninguna interrupción estilística, sino que facilitarían la continuidad de los estilos.⁴⁰⁷ (Fig.12)

⁴⁰⁶ BLÁZQUEZ, Carmen, 1997, pp. 50-53.

⁴⁰⁷ ACV, Legajo 683, *Memoria y presupuesto relativo al proyecto de reforma del altar Mayor de la Catedral de esta ciudad*, 1860.

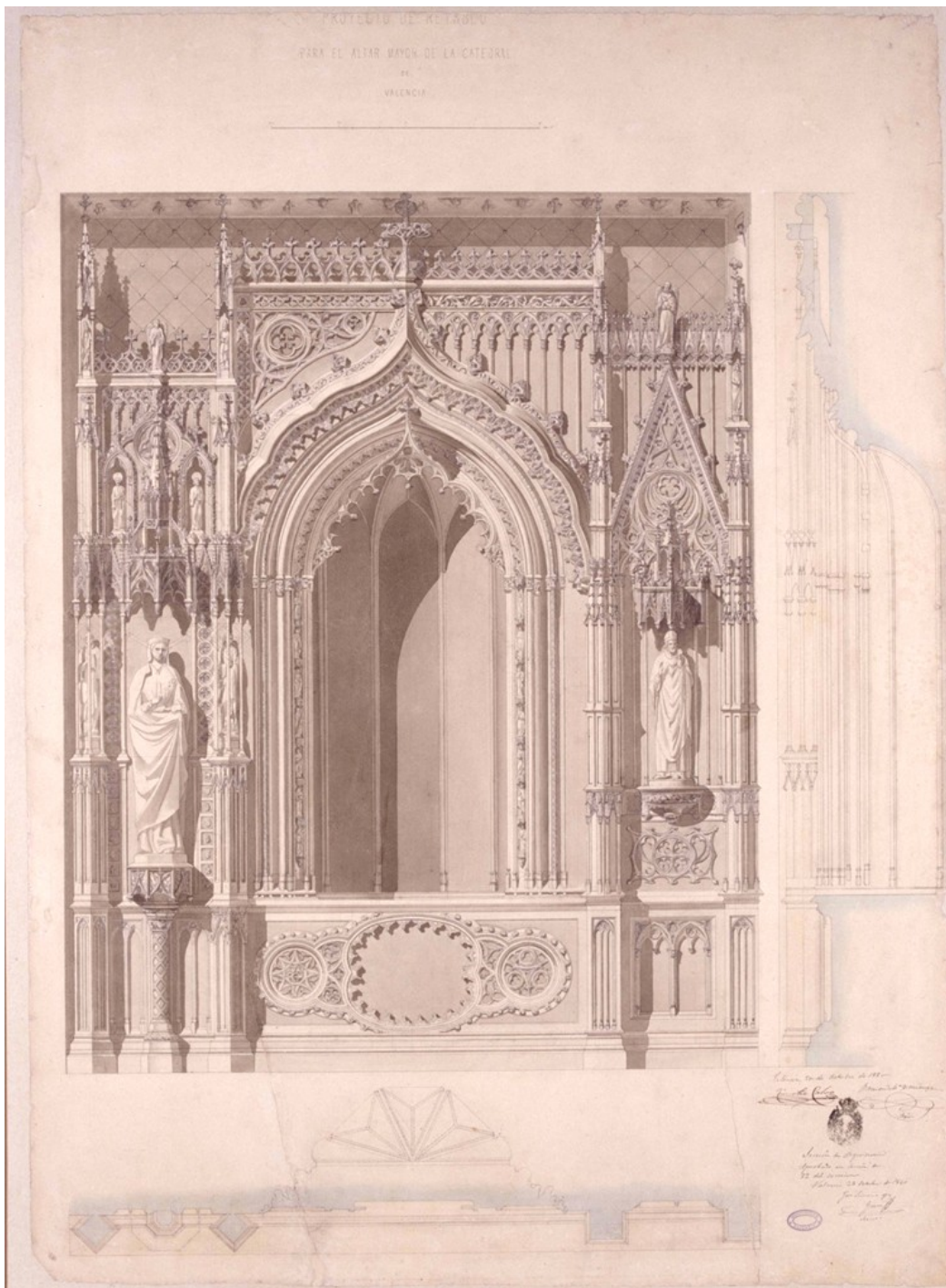


Fig.12. Proyecto de retablo para el altar mayor de los arquitectos Timoteo Calvo y Ramón M^a Ximénez de 1860. ACV. Publicada en PINGARRÓN, Fernando, 2014.

Para concluir, una notable restauración neogótica fuera del ámbito de Valencia ciudad. Se trata del proyecto de Vicente Martí y Salazar para la concatedral de Santa María de Castellón. La arciprestal en un inicio era un templo del siglo XV y prototípico del gótico de la Corona de Aragón, pero que a lo largo de los siglos sufriría continuas reformas. En 1869 se le practicó una estricta *restauración en estilo*, eliminando los añadidos barrocos y neoclásicos con el objetivo de sacar a luz el edificio original, el gótico.⁴⁰⁸

De las memorias explicativas que acompañan a los expedientes de reformas, junto con las actuaciones que han llegado a día de hoy –convento del Carmen, puertas de Serrano, etc.– se llega a la conclusión que durante el período isabelino existió en la arquitectura valenciana una auténtica voluntad historicista. La Academia, que compartía parte de este posicionamiento ideológico a través de la defensa y conservación de monumentos, así como mediante la colaboración de la Comisión Provincia, demostró un firme compromiso con el patrimonio histórico valenciano. Esta voluntad aperturista no se manifestó, no obstante, en la docencia ni en los modelos o tipos arquitectónicos que difundía la institución que permanecieron inalterables al juicio histórico y a la presencia de las nuevas categorías estéticas. Sin embargo, Benito puntualiza que no debe olvidarse la acción renovadora que desde la Escuela de Arquitectura valenciana intentaban inculcar profesores como Ximénez y Cros, Ildelfonso Hernández o Manuel Blanco Cano, todos titulados por la Escuela de Arquitectura de Madrid.⁴⁰⁹

Aún así, el inmovilismo practicado por el organismo artístico más importante explica que no se produjese como tal una crisis del Clasicismo en este período isabelino, en contraste con otras regiones. La influencia del movimiento romántico y el consecuente reconocimiento de la tradición y de los procesos históricos conllevaron el fin del Clasicismo como único modelo al que acudir en la práctica de la arquitectura –el mejor exponente de este paradigma es la restauración del palacio del Marqués de Dos Aguas–, pero continuó siendo el único referente dentro de San Carlos.

Fuera de los muros de esta institución, el lenguaje clasicista estuvo presente como uno más, conviviendo con esos otros modelos que el historicismo había

⁴⁰⁸ Véase biografía del arquitecto.

⁴⁰⁹ BENITO GOERLICH, Daniel, 1983, p.19.

propiciado. Esta circunstancia provocó que el Academicismo fuese visto como garante de ciertos significados más allá de los puramente formales y se le asociaba una función representativa, pues que no en vano fue la estética defendida por una entidad histórica como la Real Academia. Además, cabe señalar que fue precisamente esta predisposición a asociar modelos estéticos (gótico, egipcio...) con determinados valores la responsable de la pérdida de exclusividad que sufrió el Clasicismo. Javier Hernando concreta que fue esta multiplicidad de opciones estilísticas y sus consecuentes valores asociados promovidos por el espíritu romántico conllevaron a la aparición del concepto de estilo.⁴¹⁰ Así, como se ha intentando expresar, cada estilo o historicismo era depositario de ciertas ideas, convenciones sociales, espirituales e incluso políticas.

Los arquitectos valencianos formados íntegramente en el sistema académico local cultivaron este Clasicismo dieciochesco, un estilo más conservador, pero igualmente evolucionaria hacia una concepción historicista, en tanto que fue asociado a una arquitectura de carácter representativa. Los arquitectos que tuvieron una formación más plural –el caso de Ximénez en la Escuela de Arquitectura–, o que simplemente mostraron una actitud más abierta al fenómeno del historicismo, fueron los responsables de la presencia de los primeros *revivals* en el escenario valenciano. Estos estilos históricos se practicaron desde distintas posiciones; una más prudente, como la de Salvador Escrig con el neorrenacimiento, y otra con clara voluntad *revival*, representada mayormente por el neogótico. En consecuencia, esta mentalidad historicista acabó por plasmar dos maneras distintas de enfrentarse al diseño de la arquitectura. En primer lugar, una actitud que añorando el pasado pretendía elaborar una arquitectura razonada y purista en el sentido arqueológico, cuyos mejores modelos los proporcionan los ejemplos de *restauración en estilo* analizados en este capítulo. Y otra postura que nació como conservadora ante los historicismos, pero que fue incorporando distintos motivos de varios estilos históricos hasta derivar en la base de un inminente eclecticismo.

No obstante, no dejaba de ser paradójico que, a la vez que se estaban consolidando los *revivals* y aumentaba el patrimonio histórico con acciones como

⁴¹⁰ HERNANDO, Javier, 1989, p. 174.

las llevadas a cabo en el teatro de Sagunto o en la Iglesia de la Sangre de Liria,⁴¹¹ la tenue, pero presente, mentalidad capitalista de la burguesía valenciana demandaba transformar la ciudad, sin que ello supusiera perjuicio alguno a la hora de destruir si era necesario este patrimonio histórico que tanto se elogiaba. Así pues, no solo convivían los distintos *revivals*, sino también dos perspectivas culturales contradictorias y a la vez complementarias: la mentalidad romántica y la mercantilista.

⁴¹¹ DELICACO, Fco. Javier, 2013, pp. 155-163;

**3. Una nueva idea de ciudad. Urbanismo y
vivienda durante la configuración del Estado
liberal.**

Con el inicio del período isabelino (1833-1868) España se sumaba tímidamente a la ola de modernidad que otros países de su entorno estaban experimentando ya desde principios del siglo XIX. La política liberal, las nuevas exigencias de la sociedad burguesa y los avances tecnológicos propios de la contemporaneidad fueron los principales factores que reclamaron a las ciudades mudar su apariencia medieval, por una más moderna, comfortable e higiénica.⁴¹²

Valencia, a pesar de ser una ciudad no industrializada, no quedó al margen de esta coyuntura y progresivamente asumió el discurso sobre la ciudad decimonónica. La capital valenciana fue el marco en el que se desarrollaron una arquitectura y una política urbanística que expresaban el deseo de una nueva época. Las variadas propuestas en materia de vivienda y urbanismo promovidas por arquitectos y patrocinadores del momento –burguesía agraria y financiera, junto a los poderes políticos– formaban parte de un proyecto común: la construcción de la Valencia burguesa. Es por ello que el análisis de la forma y el fondo de las primeras tentativas de transformación y extensión de la ciudad, junto con la evolución de la vivienda urbana, se evidencia necesario para completar la visión panorámica sobre la arquitectura valenciana durante el período isabelino que este estudio de se propone.

Hasta el siglo XIX, ni la ciudad, ni tampoco el urbanismo, presentaban una entidad propia. Con la llegada del ochocientos esta condición cambió, puesto que las revoluciones (agraria, industrial, de transportes, políticas, etc.) tuvieron un enorme impacto en la ciudad y en su planificación. Al tiempo que avanzaba el desarrollo industrial se producía una ocupación del campo y una subordinación del espacio urbano en beneficio de la producción. Las fábricas, los tinglados portuarios, las líneas y estaciones de ferrocarril y obras públicas dominaron casi sin ningún control el suelo urbano y rural como consecuencias del progreso que eran.⁴¹³

Este crecimiento urbano había sido prácticamente promovido por los agentes privados, circunstancia que había generado que la mano de obra, es decir, las clases más pobres, buscara alojamiento lo más cerca posible de sus puestos de trabajo. Así fue cómo nació la vivienda obrera, en conexión directa con el

⁴¹² CHUECA, Fernando, 1968, pp. 165.

⁴¹³ *Ibid.* pp. 165 y ss.

fenómeno industrial.⁴¹⁴ Ante el caos de la ciudad, el hacinamiento y la falta de higiene, saldrían a la luz las primeras manifestaciones de ideología antiurbana.⁴¹⁵ En estas iniciativas las razones éticas ejercieron un mayor peso que las estéticas, sea el caso de *Harmony*, proyecto del empresario inglés Robert Owen, o también el planteamiento político y filosófico del escritor francés Charles Fourier materializado en sus *falansteri*.⁴¹⁶

Antes de la aparición de medidas legales para regular la situación, arquitectos e intelectuales presentaron modelos de vivienda basados en la vuelta a la organización gremial como alternativas utópicas a la ciudad liberal y a los problemas sociales generados por la revolución industrial.⁴¹⁷

A estas propuestas utópicas surgiría una alternativa de la mano de reformistas burgueses. Los estragos que causó la epidemia de cólera de 1830 pusieron en evidencia la urgente necesidad de una puesta en marcha de medidas higiénicas, acompañadas de leyes que regulasen la construcción de viviendas. En última instancia lo que se pretendía era mantener la estabilidad social y la productividad de la economía liberal.⁴¹⁸

La reacción de la Administración y de los técnicos a esta situación fue promover una serie de estudios sobre las condiciones de vida de las grandes ciudades. En Inglaterra, el *Sanitary Movement*, liderado por el abogado y economista Edwin Chadwick (1800-1890), fue el movimiento de salud pública

⁴¹⁴ Para una visión general sobre el vínculo entre revolución industrial y vivienda obrera, pueden consultarse publicaciones de referencia como la de BENÉVOLO, Leonardo. *Orígenes de la urbanística moderna*. Buenos Aires: Tekne, 1967; SICA, Paolo. *Historia del urbanismo. El siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1981, etc. Así mismo, el trabajo más reciente y de ámbito más local de Juan Blat Pizarro (BLAT PIZARRO, Juan, 2000) al que se hará referencia en este estudio en distintas ocasiones.

⁴¹⁵ BLAT PIZARRO, Juan, 2000, p. 24.

⁴¹⁶ Robert Owen (1771-1858), rico comerciante inglés, ideó solucionar problemas sociales a través de propuestas de convivencia humana que ya trató de aplicar en los alojamientos para sus obreros en New Lanark (Escocia). El pensamiento de Owen está recogido en tres ensayos –*Nueva visión de la sociedad, ensayo sobre la formación del carácter humano* (1814), *Una visión de la sociedad* (1823) *Observaciones sobre el efecto del sistema manufacturado* (1825)– y se aplicó en 1824 en el proyecto de una *sociedad utópica en New Harmony*, Indiana (Estados Unidos). Owen, junto a una comunidad de utópicos, compró una ciudad para establecer un nuevo modelo de sociedad donde reinase la unidad. Alejada de los efectos negativos de la Revolución Industrial, esta nueva ciudad-comunidad estaría regida por la Naturaleza y su fuerza educadora. El testigo de Owen fue recogido por el socialista utópico Charles Fourier (1772-1837), quien desacreditaría la economía capitalista y la moral de su época. El *falansterio* de Fourier fue el primer modelo de cooperativa residencial. GALANTE, Francisco, 2014, pp.144-146.

⁴¹⁷ GRAVAGNUOLO, Benedetto, 2000, p. 65-67.

⁴¹⁸ BLAT PIZARRO, Juan, 2000, p. 24.

más importante de la primera mitad del siglo XIX y una referencia para otros países.⁴¹⁹ A partir de 1850 sería Francia el país pionero en medidas higiénicas como la Ley Melun sobre viviendas insalubres. Aunque se trataba de un texto enfocado a la regulación urbana, José Luis Piñón señala que en realidad se le dio un uso distinto, pues fue aplicada de manera parcial y arbitraria por parte de una burguesía ávida de rentas y beneficios. Esta ley concedía al Ayuntamiento pleno poder para actuar contra los propietarios que no acataran lo establecido. Es decir, argumentando razones higienistas y de habitabilidad de la ciudad, la expropiación se convirtió para la Administración en un instrumento urbanístico con claros fines especulativos. Estas medidas legislativas de carácter higienista fueron el inicio de la urbanística moderna, sin embargo, este urbanismo que aún se presentaba como incipiente y titubeante, no fue llevado a la práctica por arquitectos, como cabría esperar, sino por técnicos e higienistas que intentaban poner remedio a la situación derivada de la ciudad industrial.⁴²⁰

Por otro lado, fueron ingenieros, como apunta Inmaculada Aguilar, los encargados de efectuar la mayoría de reformas urbanas y ensanches practicados en las ciudades en la segunda mitad del siglo XIX y primeros decenios del XX. La figura de este profesional se identificó con la idea de progreso de la sociedad, ya que conocía y manejaba los avances tecnológicos, las nuevas artes de la construcción, los sistemas de comunicación, etc.⁴²¹ El ejemplo urbanístico más paradigmático de la combinación de esta nueva legislación al servicio de la ideología liberal fue, sin lugar a dudas, la reforma interior de París propiciada por Napoleón III y el barón Haussmann: la primera conceptualización de la ciudad moderna.

El proceso industrializador había empezado en Inglaterra, pero afectó a otras naciones como Bélgica, Alemania y Francia de manera desigual y nada

⁴¹⁹ El *sanitary movement* no era solo una cuestión técnica (instalación de infraestructuras de alcantarillado y agua corriente), sino que con estas operaciones de mejora del ambiente urbano se pretendía ante todo la estabilidad social y la moralización de las clases obreras, además de la consecución de ciertos beneficios económicos. Se trataba de una vía aparentemente neutra para acabar con los problemas asociados a la industrialización. RAMOS GOROSTIZA, José Luís, 2014, p.11.

⁴²⁰ PIÑÓN, José Luís, 1996, p.19.

⁴²¹ AGUILAR, Inmaculada, 2012, p.39.

homogénea.⁴²² España, situada en la periferia de esta Europa industrializada, no había podido transformar su economía y salvar los obstáculos necesarios para el desarrollo industrial, exceptuando importantes núcleos como Cataluña o el País Vasco.⁴²³ Además, la Guerra del francés (1808-1814) y el opresor reinado de Fernando VII (1814-1833) son factores que explican igualmente que España experimentase con retraso el desarrollo industrial.

Asimismo, esta coyuntura interna fue la causa de la ausencia de un crecimiento acelerado y desordenado en la ciudad. No obstante, la plena asimilación del liberalismo y de sus principios basados en la propiedad privada y el mercado libre, el aumento de población en las zonas urbanas, la morfología medieval de las ciudades y la escasez de viviendas ocasionaron igualmente un empeoramiento considerable en las condiciones de vida en la urbe española. Según Chueca, la congestión y la insalubridad no fueron apreciables solamente en la vivienda urbana, puesto que el mismo callejero presentaba serias dificultades en su tránsito y utilidad. Si bien las ciudades españolas no siguieron el ritmo de sus vecinas europeas, debido a su desenvolvimiento industrial posterior y un tanto peculiar, la ciudad burguesa sí que hizo su aparición casi coetáneamente al resto de Europa. La clase dirigente del país, la burguesía liberal, como fiel creyente en la idea de progreso y preocupada mayormente por asegurar la productividad, mostró su apoyo a la creación de una ciudad abierta con grandes avenidas, plazas ornamentadas con monumentos conmemorativos y zonas residenciales de alto nivel adquisitivo. De este modo, bajo esta filosofía supeditada al capitalismo se expandieron las ciudades con los famosos ensanches decimonónicos, los elementos más definitorios de la urbanística de la segunda mitad de siglo XIX.⁴²⁴

La inexistencia de una revolución industrial tampoco fue impedimento para que en España surgiera la cuestión de la vivienda obrera. Asimismo, a pesar de estructura económica española, la evolución de las ideas estuvo presente y el

⁴²² Gran Bretaña al ser la pionera en el capitalismo industrial se convirtió en el país modelo para analizar a otros. En ningún otro país los agricultores y los productores y comerciantes de la pequeña actividad mercantil fueron eliminados hasta tal punto; en ningún otro país la urbanización fue tan completa, ni el liberalismo económico aceptado sin reservas. HOBSBAWM, Eric J., 2004, p. 93.

⁴²³ Sobre el porqué de la tardía industrialización: NADAL, Jordi, 1975.

⁴²⁴ CHUECA, Fernando, 1968, pp.182 y 183.

pensamiento reformista adquirió un fuerte impulso.⁴²⁵ En Valencia fueron varias las tentativas que intentaron poner solución a este problema y generalmente la expansión de la ciudad parecía ser la solución a él.

3.1. Actuaciones en el interior de la ciudad. Reformas urbanas y primeras medidas en Valencia (1833-1843).

No es el caso hacer aquí una descripción de la evolución urbanística de la capital valenciana a lo largo de los siglos, pero sí que se hará una breve alusión a la ciudad heredada y a su evolución desde principios de la centuria decimonónica.

Pese a su pasado como ciudad islámica, Valencia no conservó el modelo de ciudad hispanomusulmana que sí guardaron otras ciudades españolas como Córdoba o Sevilla. Tras la conquista cristiana, la impronta islámica no desapareció completamente, pero la política urbanística puesta en marcha por el Consell logró matizarla.⁴²⁶ La Valencia que empezaba el siglo XIX cumplía los cánones de una ciudad del Antiguo Régimen: una urbe delimitada por la muralla medieval, con un callejero irregular y subordinada en este caso al poder religioso. El fenómeno que mayormente influyó en el desarrollo urbanístico de Valencia, además de la presencia del río Turia en su costado norte, fue la compleja red conventual que se instaló y creció desde su conversión en ciudad cristiana en el trecentos. Conventos intramuros y extramuros estaban situados estratégicamente de forma que dominaban los accesos, ocupaban grandes superficies y ejercían un importante influencia económica y política, además de función social/asistencial en la población, con lo cual fueron grandes centros de poder y un factor clave en la evolución urbana.⁴²⁷

Respecto a espacios representativos, destacaban puntos como la plaza de la Virgen, el cual se confluían distintos edificios importantes de la Iglesia y del Gobierno, o espacios de ocio como la Alameda, situada fuera del ámbito propiamente urbano.

Antes de penetrar en el siglo XIX, conviene reseñar el primer plan de ensanche pensado para Valencia y que no llegó aplicarse. Se trata del proyecto presentado en 1777 al Ayuntamiento de la ciudad por Matías Perelló y Vicente

⁴²⁵ BLAT PIZARRO, Juan, 2000, p. 27.

⁴²⁶ Véase: SERRA DESFILIS, Amadeo, 1991.

⁴²⁷ VICENTE-ALMAZÁN, Gonzalo, 2016, pp. 45-51.

José Carroz y Rica, marqués de Mirasol. Este precoz plan planteaba el derribo de parte de las murallas de modo que la ciudad pudiera crecer hacia Ruzafa y enlazar con el muro de la Ciudadela. Se han apuntado como sumamente interesantes dos cuestiones de este plan del siglo XVIII; en primer lugar que no se realizara aún cuando se contó con la aprobación municipal y también que trazase casi el mismo ensanche que proyectarían otros posteriores y el que finalmente se llevaría a cabo más de un siglo después en 1887.⁴²⁸

Durante el primer tercio del siglo XIX se efectuaron actuaciones puntuales en dos zonas estratégicas de la capital valenciana, atendiendo a criterios diversos y que verdaderamente no afectaron a la estructura global de la ciudad. En primer lugar la apertura de la calle de San Fernando fue una intervención de carácter utilitario que mejoró la accesibilidad a la zona de El Mercado.⁴²⁹ Importante fue asimismo la formación de la Glorieta, proyecto iniciado en época de Suchet y que la administración del general Elío continuó hasta convertirse en uno de los enclaves representativos de la Valencia decimonónica.⁴³⁰

Junto a estas iniciativas se realizaron modestas intervenciones (adoquinado de calles, ordenanzas sobre limpieza y transporte,...) que demostraban una toma de conciencia al respecto de la ciudad heredada y la importancia de un ordenamiento urbano más racional y de leyes que lo regulasen. La Junta de Policía Urbana prestaba especial atención a la uniformidad del callejero, de manera que, por ejemplo, hacía saber al arquitecto municipal Cristóbal Sales y los veedores del Repeso que “en lo sucesivo no permitan pasadizos, salidizos, corredoras y otros edificios que saliesen del resto de la pared exterior [...]”.⁴³¹ La rectificación de las alineaciones de las fachadas, junto a la Real Pragmática de 1804 que obligaba a la construcción de cementerios fuera del centro urbano, marcaría el inicio de una serie de actuaciones municipales en beneficio de una mejora urbanística.⁴³²

En la década de los treinta el Ayuntamiento de Valencia persistió con esta política cuyo objetivo era mejorar el aspecto general que ofrecía la ciudad. Pero lo

⁴²⁸ Citado en CORBÍN FERRER, Juan Luis, 1996, p.24.

⁴²⁹ Véase: TEIXIDOR, María Teresa, 2006.

⁴³⁰ Véase: SANTAMARÍA, María Teresa, 1985.

⁴³¹ AHMV, Actas, sesión del 17 de enero de 1818.

⁴³² TEIXIDOR, María Teresa, 2006, p. 20.

cierto es que no se llevó a cabo ninguna iniciativa relevante que fuese más allá de la rectificación o el ensanche de calles.

La primera legislación encaminada a transformar el entramado de las ciudades surgió en Francia con la aprobación de la ley napoleónica del dieciséis de septiembre de 1807, que estableció la obligación de levantar planos geométricos de los núcleos históricos de las ciudades y sobre estos trazar las nuevas alineaciones. Esta medida fue importada a España por aquellos que viajaron al país galo y otros países que siguieron su ejemplo, volviendo fascinados por las grandes avenidas pobladas de árboles, rectitud de calles y amplitud de plazas.⁴³³ El plano del académico Francisco Ferrer, realizado en 1828 y editado en 1831, retrata el estado de la ciudad con la intención de ir más allá de racionalizar el tejido urbano.⁴³⁴

Posteriormente, apenas empezado el período isabelino, el Ayuntamiento de Valencia emprendía una de las intervenciones más icónicas del siglo XIX: la Plaza Redonda (Fig.1). En febrero de 1830 comenzaba la demolición del antiguo matadero y carnicerías en desuso ya desde principios de siglo, dilatándose el proyecto durante toda la década.⁴³⁵



Fig. 1. Plaza Redonda en el plano de Montero de Espinosa. Fragmento del *Plano geométrico de la Ciudad de Valencia del Cid* (1853). (AHMV) Publicado en Cartografía, 2004.

Esta plaza presentaba la novedad de organizarse en base a la planta circular, pero además fue concebida como un micro núcleo comercial, como si se tratase de

⁴³³ GARCÍA CATALÁN, Enrique, 2015, pp. 297-298.

⁴³⁴ Cartografía, 2004, ficha 8.

⁴³⁵ VETGES TU MEDITERRÀNIA, 1988, pp.15-25.

un único edificio y de ahí el sentido homogéneo de las fachadas.⁴³⁶ A pesar de iniciativas de este tipo, la renovación y transformación de Valencia no fue un proceso que se gestó desde el Ayuntamiento, sino que estuvo promovida desde el gobierno central a través de una serie de medidas polémicas como la desamortización.

La conocida como desamortización eclesiástica, orquestada por el ministro de Hacienda Juan Álvarez Mendizábal, daba comienzo con el decreto del 12 de julio de 1835, por el cual se dictaba la liquidación de todos los conventos y monasterios que no tuviesen un mínimo de 12 profesos. Se establecía la supresión de las comunidades religiosas y, asimismo, se procedía a la incautación y venta en pública subasta de sus bienes raíces.⁴³⁷ El objetivo real de esta polémica medida era la obtención de fondos imprescindibles para financiar la guerra contra los carlistas.⁴³⁸

Las consecuencias patrimoniales de esta ley fueron importantes en la capital levantina, donde la presencia de la Iglesia era ciertamente considerable. Una parte de esta podría apreciarse empleando el plano del Pare Tosca del 1704 y sobre el cual, solo reflejando las propiedades del clero regular, esto es, los inmuebles afectados por la ley del ministro de Hacienda, sería evidente cuánto suponía la presencia (simbólica y social) de la Iglesia en una ciudad como Valencia. En vísperas a dicho proceso de nacionalización, en el núcleo urbano y sus alrededores, se concentraban cuarenta y seis conventos y monasterios, veintiséis de religiosos y veinte de religiosas.⁴³⁹ A esta representación más que notable, hay que añadir la posesión de otros edificios, dependencias, así como huertas. Después de la aplicación del decreto, pesar de que la presencia de edificaciones de carácter religioso continuó siendo significativa gracias a las numerosas parroquias, la Catedral misma o el palacio arzobispal, la imagen de la Valencia conventual sufrió un grave ataque del que no se recuperaría.

⁴³⁶ Véase biografía de Salvador Escrig y Melchor.

⁴³⁷ La aplicación de esta ley se prolongaría hasta el 1854.

⁴³⁸ Antes incluso de la publicación de este decreto, la Milicia valenciana ya había pedido con vehemencia la supresión de todos los conventos de la provincia, pues los creía refugio de la guerrilla carlista. BURDIEL, Isabel, 1990, p. 190.

⁴³⁹ BENITO GOERLICH, Daniel, 1983, p.7

De los veintisiete conventos intramuros, once se vieron afectados por la desamortización, pero sólo tres fueron derribados.⁴⁴⁰ Los suprimidos y atendiendo a la recomendación de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Carlos, un gran número fueron destinados a una utilidad pública.⁴⁴¹ Los de Santo Domingo, El Pilar, San Francisco, Congregación y San Fulgencio fueron destinados a cuarteles;⁴⁴² San Agustín y San Miguel de los Reyes en prisión y Santa Ana, reformada en su interior en 1831 por Joaquín Tomás y Sanz,⁴⁴³ fue convertida en casa-galera, mientras que el convento de El Carmen acogería el Museo Provincial y la Academia de Bellas Artes de San Carlos. El convento de La Corona cumpliría una función asistencial; San Pío V fue convertido en hospital y el Temple y la Compañía de Jesús pasarían a ser oficinas estatales.⁴⁴⁴

Como se ha dicho, se demolieron tres cenobios intramuros, los tres localizados en la zona comercial del Mercado: el de Santa María Magdalena, el de La Merced y el de la Puridad. Estas demoliciones iban a propiciar importantes cambios en una zona dotada de un fuerte carácter comercial.⁴⁴⁵ El convento de las Magdalenas, subastado en 1838 y comprado por Pedro Henrich, terminó siendo derribado con el fin de ensanchar la plaza del Mercado y de este modo disponer en su solar la Pescadería Nueva.⁴⁴⁶ Similar destino tuvo el convento de La Merced, adquirido por Mariano Carsí y derribado, parcelándose los terrenos para la consecuente venta y construcción de viviendas.⁴⁴⁷ Cercano a este se encontraba el convento de la Puridad. El antiguo cenobio fue adquirido por Domingo Skerret con la intención de establecer allí una industria fabril, pero su destino final fue la de albergar una de las primeras promociones residenciales de la ciudad y la formación de tres nuevas calles: Moro Zeit, Conquista y Rey Don Jaime. La principal diferencia entre esta operación y las dos anteriores fue que estuvo

⁴⁴⁰ BLAT PIZARRO, Juan, 2000, p. 30.

⁴⁴¹ PINGARRÓN, Fernando, 2005-2006, p. 275.

⁴⁴² El convento de Santo Domingo fue la sede de Capitanía General, después de venderse las huertas y propiedades anexas; el convento de El Pilar fue derribado posteriormente, salvándose su iglesia. BOIRA MAIQUES, Josep Vicent, 2011, p.251

⁴⁴³ ARABASC, Legajo 64, Junta del 15 enero de 1831.

⁴⁴⁴ BOIRA MAIQUES, Josep Vicent, 2011, p.251; LLOPIS, Amando, BENITO GOERLICH, Daniel, 2000, p.171.

⁴⁴⁵ TEIXIDOR, María Teresa, 2006, p. 20.

⁴⁴⁶ PINGARRÓN, Fernando, 2005-2006, pp. 276 y 277.

⁴⁴⁷ BRINES, Joan, 1994, pp. 189 y 190.

pensada para un tipo distinto de comprador, uno de mayor nivel adquisitivo y de carácter burgués.⁴⁴⁸

La aplicación de ley de Mendizábal no propició los beneficios económicos esperados, puesto que gran parte de la población no pudo acceder a estos bienes subastados. Sin embargo, los casos de la Puridad, La Merced y Santa María Magdalena demuestran que este proceso sí fue aprovechado por la burguesía y con unos intereses muy concretos. Con la desamortización, al tiempo que se fracturaba la imagen de ciudad conventual y se asestaba un duro golpe a la presencia de la Iglesia en la ciudad, se rompía uno de los vínculos de la sociedad absolutista. La expropiación de patrimonio eclesiástico supuso una liberación de espacio considerable, al tiempo que se consolidaba un tipo de propiedad, la privada, y se establecía en el mercado el inmobiliario con altas dosis de especulación.⁴⁴⁹ Así, se abrían las puertas a la nueva distribución del espacio urbano, lo que sería una pieza clave en la renovación de la ciudad inmediatamente posterior. Por tanto, en la expropiación de conventos y monasterios existió un germen social, económico y simbólico del cambio que necesariamente había de darse para asistir a una transformación del desarrollo urbano de Valencia y su avance hacia una ciudad propiamente decimonónica.

3.2. Reglamentos y propuestas para la ciudad burguesa. El Ensanche de Valencia (1858).

En la primera mitad del siglo XIX tuvieron lugar importantes procesos legislativos con sus respectivas consecuencias, pero a pesar del papel de la desamortización, Valencia no perdería el aura o apariencia medieval hasta décadas después. Este proceso desamortizador significó la pérdida de la función original de un gran número de edificios religiosos, a los cuales se les asignarían otras funciones de acuerdo con las necesidades del Estado burgués. La disponibilidad de espacio y de inmuebles provocó que determinados organismos, como la Academia de Bellas Artes de San Carlos, cambiaran de sede durante estas décadas. Esto, junto con la construcción de nuevas viviendas en altura, conllevó

⁴⁴⁸ LLOPIS, Amado, BENITO GOERLICH, Daniel, 2000, p. 171.

⁴⁴⁹ Sobre las consecuencias de la desamortización y la evolución del tipo de propiedades, véase: PONS, Analet, 1991.

un aumento considerable de la actividad edificadora y, por lo tanto, de leyes o instrucciones para su control.

Con este fin se redactaba el *Reglamento de policía urbana y rural para la ciudad de Valencia y su término* (1844), una recopilación de normas, algunas ya vigentes, pero ahora “dispuestas en corto volumen” que pretendía regular y facilitar la construcción privada y pública en Valencia.⁴⁵⁰ A pesar de la voluntad reguladora de este reglamento, la cuestión urbanística quedaba fuera de su ámbito de actuación, puesto que de los treintaicuatro artículos que lo componían, ninguno se ocupaba del callejero o la salubridad de la ciudad. Uno de los aspectos más destacados de este cuerpo normativo era el protagonismo cedido a los arquitectos en la Policía Urbana, puesto que actuaban como inspectores-censores de la construcción.⁴⁵¹

A pesar de la ordenación que supondría este nuevo reglamento era necesario disponer de una visión actualizada de la ciudad. En 1843 el arquitecto Joaquín Cabrera presentó al Ayuntamiento la manera más sencilla y económica de llevar a cabo la formación de un plano geométrico de la población para “la reedificación general de Valencia”.⁴⁵² Escasos años después, el ministerio de Gobernación decretaba mediante Real Decreto del veinticinco de julio de 1846 el levantamiento de nuevos planos geométricos de población y sobre ellos debían hacerse las alineaciones de calles. Estos planos geométricos presentaban la novedad de incluir a ingenieros en la plasmación de la forma urbana, “por ser los más capaces de proponer la representación planimétrica previa a la obra pública”.⁴⁵³

En Valencia el *PLANO GEOMETRICO Y TOPOGRAFICO DE LA CIUDAD DE VALENCIA DEL CID* fue levantado en 1853 por Vicente Montero de Espinosa, Coronel de Ingenieros. Este plano, aparte de realizarse seis años después de la emisión del R. D., cumplió parcialmente con su cometido; representó el estado en que se encontraba la ciudad y el alcance de su desarrollo urbano –en él se observa una detallada representación de las calles y las manzanas, la distinción de los diversos cuarteles con distintas tonalidades, la

⁴⁵⁰ *Reglamento*, 1844, p. 4.

⁴⁵¹ TABERNER, Francisco, 1987, pp. 17-22.

⁴⁵² AHMV, Actas, sesión del 16 de febrero de 1843.

⁴⁵³ GÓMEZ, Josefina, 2011, p. 746.

localización y representación de nuevos edificios, la planta de los principales templos, etc.–, sin embargo, no proporcionó la información requerida para poder llevar a la práctica una reforma urbana. Además, Montero de Espinosa solo mostró un plano, cuando en la R.D. se especificaba que debían trazarse dos, uno actual y otro con las alineaciones futuras, pero aun así, la exactitud en las mediciones fue un importante apoyo para planos posteriores.⁴⁵⁴ También reflejaba ciertos detalles como el trazado de la muralla árabe y recientes innovaciones de la ciudad como nuevas calles (Moro Zeit, Conquista y Rey D. Jaime) el Nuevo Mercado, la Plaza de Toros, la Plaza Redonda, la implantación del ferrocarril, etc.⁴⁵⁵

Un punto más a tener en cuenta de este R. D. impulsado por el ministro Pidal era que los planos realizados a expensas de los municipios debían ser aprobados en última instancia por el Gobierno. Esta cláusula supuso el inicio de una pérdida de control y autonomía de los ayuntamientos en beneficio del poder central en materia urbanística, tendencia que fue en aumento durante el siglo XIX.⁴⁵⁶

A partir de la segunda mitad de siglo el crecimiento demográfico experimentó un aumento progresivo, después de un período (1830-1850) en que había permanecido prácticamente estancado.⁴⁵⁷ La supresión de las comunidades religiosas había permitido aplacar durante un tiempo el problema de la densidad de población en el interior de Valencia, posponiéndose así la necesidad de expansión de la ciudad.⁴⁵⁸ Sin embargo, a principios de la década de los cincuenta la colmatación de la ciudad había llegado a su límite.

A pesar del derribo de conventos, apertura de calles y plazas, y la instalación de servicios como la canalización del agua potable (1845) o la luz eléctrica (1844), el caserío de la capital valenciana continuaba siendo de difícil acceso, irregular e insalubre.⁴⁵⁹ En consecuencia, su población se veía más expuesta a un

⁴⁵⁴ TABERNER, Francisco, 1987, p.33.

⁴⁵⁵ Cartografía, 2004, ficha 9.

⁴⁵⁶ GARCÍA CATALÁN, Enrique, 2015, p. 298.

⁴⁵⁷ SORRIBES, Josep, 2007, p. 25.

⁴⁵⁸ BLAT PIZARRO, Juan, 2000, p.30. Sobre la densidad de población y la demanda de espacio urbano, véase también el estudio de AZAGRA, Joaquín, 1993.

⁴⁵⁹ La canalización de aguas potables fue una de las grandes obras emprendidas durante el período de las regencias. La Sociedad Económica de Amigos del País se hizo cargo de este proyecto y las obras fueron realizadas por la Dirección General de Caminos en Puentes. Respecto a la luz, en 1843 el Ayuntamiento de Valencia y el empresario Julio Lecoq firmaron la contrata para el

mayor riesgo de enfermedad, especialmente en zonas donde la densidad demográfica era más elevada. Las medidas de carácter reformador que se habían tomado hasta el momento se mostraron insuficientes, y en vista la poca innovación que ofrecía el plano del coronel Montero de Espinosa, la idea de ampliar la ciudad se contempló como la panacea a todos los males que acucian a Valencia.

Ante este escenario surgía el primer plan de ensanche y no es casual se produjera ahora. Desde la Revolución liberal las clases populares demandaban una ciudad más accesible y se estaba imponiendo mediante acciones como la abolición del derecho de puertas. Durante el Bienio Progresista (1854-1856) el gobierno llevó a cabo un amplio programa económico de sesgo capitalista basado en acciones como la desamortización de Madoz, la Ley de Bancos y Minas o la Ley de Ferrocarriles.⁴⁶⁰ En esta coyuntura nacía una propuesta de ensanche con claros tintes modernizadores.

Además, las epidemias de cólera de 1854 y 1855 habían intensificado la necesidad de abrir la ciudad. La mayor concentración de población se localizaba en los barrios más populares como el del Mercado, Velluters o Cuarte, y las condiciones en que se vivía eran motivo de preocupación, dado que tanto la insalubridad como la situación del callejero, estrecho y tortuoso, no hacían sino empeorarla.

Como es sabido, el retorno del moderantismo con el golpe de Estado del general O'Donnell el quince de julio de 1856, no frenó la expansión económica, sino más bien todo lo contrario. Durante el gobierno de la conservadora Unión Liberal (1858-1863) se da un extraordinario impulso capitalista; el desarrollo de la agricultura enfocada hacia la exportación, el renacer de la industria (cerámica, textil, mueble) y el renovado interés por las obras públicas fueron factores que demandaban con urgencia una redefinición de la ciudad.⁴⁶¹ La idea de reformar y ensanchar el tejido urbano fue la intervención más característica, pero no la única, de la planificación moderna de las ideologías conservadoras al servicio del

alumbrado a gas, concesión que sería comprada posteriormente por José Campo. FRASQUET, Ivana, 2002, pp. 26-31.

⁴⁶⁰ BURDIEL, Isabel, 1990, p. 113.

⁴⁶¹ *Ibid.* p. 114.

capitalismo. La obra del prefecto Haussmann en París en 1850 puso en evidencia que la premisa de estas operaciones era transformar la ciudad, mejorar su aspecto y habitabilidad, pero, ante todo conservando el orden social establecido.⁴⁶²

Aunque se tratará este tema en otro apartado, la cuestión de la vivienda fue determinante en la configuración de los ensanches decimonónicos, no siendo una excepción el caso de Valencia. La ciudad se asfixiaba. Hacia mediados de siglo Valencia contaba con unos 106.000 habitantes, agrupados en 6.345 casas dentro del recinto amurallado. Las operaciones residenciales derivadas de la nacionalización de conventos habían sido de carácter privado, con fines especulativos y no dirigidas a las clases más modestas.⁴⁶³ Por lo tanto, la demanda de alojamientos baratos aumentaba y el Ayuntamiento no podía permitirse en estos momentos la compra de conventos amortizados o solares, ni tampoco la construcción de nuevas viviendas.⁴⁶⁴

Ante esta situación de urgencia, Antonino Sancho, alentado por las indicaciones del ministro Egaña plasmada en el R. O. del nueve de septiembre de 1853 sobre la necesidad de construir viviendas modestas a la que luego se hará mención,⁴⁶⁵ plasmaba sus impresiones en una serie de escritos de suma relevancia para la posterior intervención de la ciudad. Su obra, *Mejoras materiales de Valencia* es una colección de veinte artículos escritos entre 1848 y 1854 y que fueron publicados conjuntamente en 1855. En ellos Sancho abordó distintos asuntos, pero todos ellos enfocados a solventar las deficiencias que según el autor afectaban a la ciudad.⁴⁶⁶

Varias de las soluciones que plantea Antonino Sancho tuvieron eco en la propuesta de ensanche para la ciudad de Valencia de 1858. En 1857 se creaba la Comisión de Ensanche y para ello fueron llamados los arquitectos Sebastián Monleón y Antonino Sancho, completándose en 1858 el equipo con el Arquitecto mayor de la ciudad Timoteo Calvo.⁴⁶⁷ En marzo de ese año la Comisión presentó

⁴⁶² ZÁRATE, Manuel Antonio, RUBIO, María Teresa, 2010, p.114.

⁴⁶³ BLAT PIZARRO, Juan, 2000, p. 30.

⁴⁶⁴ TABERNER, Francisco, 1987, pp.34-40.

⁴⁶⁵ BLAT PIZARRO, Juan, 2000, p. 31.

⁴⁶⁶ Véase biografía del arquitecto.

⁴⁶⁷ AHMV, Actas, sesión del 12 de febrero de 1858.

una propuesta de ampliación de zona urbana sobre la zona extramuros perceptible de agregarse a la ciudad:

[...] doscientas varas más abajo del Puente del Mar colocando una muralla o verja por todo el pretil del río hasta llegar a la Pechina utilizando el terreno que pertenece al público y está comprendido desde el interior de la ciudad al pretil referido. Desde la Pechina y penetrando por la huerta del partido de la calle de Cuarte por detrás del convento de san Sebastián sigue la demarcación de la zona hasta San Vicente de la Roqueta extramuros de esta ciudad en la calle de San Vicente desde donde parte dirigiéndose hacia Ruzafa hasta alcanzar el ferrocarril por la línea divisoria del término municipal de este pueblo con el de la ciudad viniendo luego a dirigirse al pretil del río unas doscientas varas más abajo del puente del mar y formando en toda la demarcación referida un verdadero polígono de frentes regulares según se demuestra en el plano[...].⁴⁶⁸

Esta propuesta fue aprobada y se especificó qué pasos iban a ser los siguientes en darse para el avance del Ensanche. Se decidió que los mismos arquitectos que habían elaborado el texto fueran los encargados de redactar la memoria descriptiva y el presupuesto del coste de la obra “en los términos que en el dictamen se expresan para poder calcular si será necesario solicitar de S.M. el privilegio de expropiación en el terreno comprendido en el Ensanche.”⁴⁶⁹ Asimismo, se pedía la inclusión en la Comisión del Ensanche del cronista de la ciudad Vicente Boix, quien se encargaría de la parte histórica del proyecto, y el doctor Manuel Encinas, concejal y presidente del Instituto Médico Valenciano, como asesor en materia higienista. Este equipo multidisciplinar, en el que es conveniente señalar no se hallaba ningún ingeniero, fue el responsable de la redacción del proyecto de Ensanche que se presentó en diciembre de 1858 al pleno Municipal. En enero de 1859 el Gobernador manifestó su apoyo al proyecto y este se publicaría con el título de *Memoria y Presupuesto de las obras para el Ensanche de esta Ciudad* (Fig. 2).⁴⁷⁰ En este texto se señalaba la importancia de Valencia a nivel nacional por su comercio, situación geográfica, pero, sobre todo, se hacía especial hincapié en los cambios que estaba experimentando la “Atenas del Mediterráneo”.

⁴⁶⁸ AHMV, Actas, sesión del 27 de marzo de 1858.

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁷⁰ AHMV, Actas, sesión del 1 de enero de 1859; Ayuntamiento de Valencia, 1859.

En el apartado *Primer impulso dado a las obras públicas* se enumeraban cada uno de los adelantos que la ciudad había experimentado recientemente: la introducción de aguas potables, el enlosado de aceras, adoquinado de calles, la variedad arquitectónica en las nuevas viviendas, las innovaciones en el Puerto, etc.⁴⁷¹

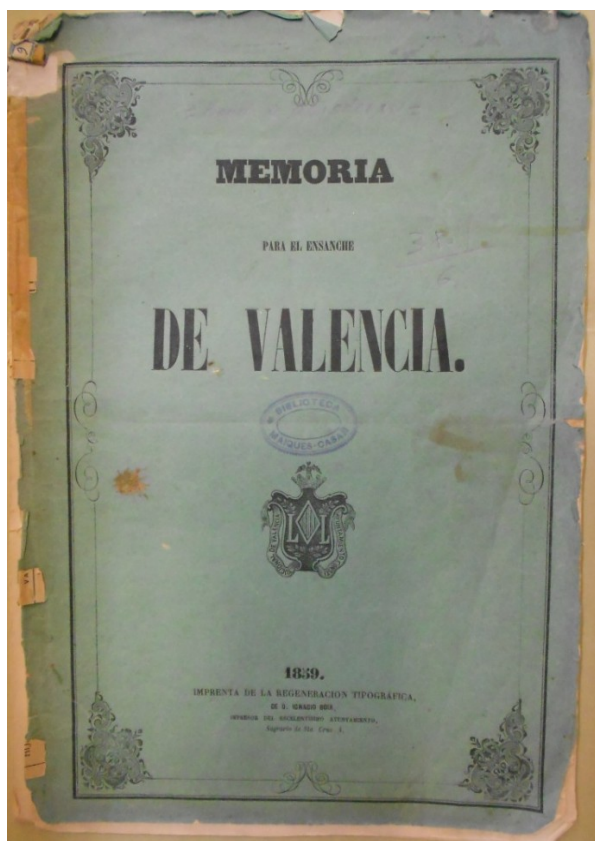


Fig. 2. *Memoria para el ensanche de Valencia*, 1859. BHJRUV.

Asimismo, el texto dejaba entrever un trasfondo liberal al tratar la ocupación y reaprovechamiento de las antiguas comunidades conventuales como las Magdalenas o San Francisco, como un aspecto ineludible, puesto que la población había crecido de tal manera que “necesita más aire, más anchura”, una necesidad que venía reclamándose desde finales del siglo XVIII.⁴⁷²

El proyecto de Ensanche se apoyaba, como se ha apuntado, en dos razones de peso: una de carácter higiénico y en hacinamiento de la población más modesta.⁴⁷³ En este sentido, la *Memoria* ofrecía un cuadro de las dolencias más comunes, su

⁴⁷¹ Ayuntamiento de Valencia, 1859, p. 7.

⁴⁷² *Ibid.* p. 6.

⁴⁷³ *Ibid.* p. 15.

distribución en el área urbana y cómo podían ser combatidas con modernas edificaciones de ámbito público y privado. Respecto a la construcción de nuevas viviendas, debía evitarse el apiñamiento de la población y se señalaba como la principal causa de una deficiente ventilación. Asimismo, la distribución de las viviendas era también tenida en cuenta, supeditada esta a la sencillez arquitectónica, aunque:

Ciertos edificios por su extensión (sic) ú objeto, y por el mayor coste ó gusto que se emplee en su construcción, abrirán a los artistas un gran campo, para desplegar sus talentos; en este caso se hallarán las grandes fábricas, las tiendas, los bazares, las casas opulentas [...] pero en todas ellas presidirá la higiene su edificación [...].⁴⁷⁴

El plano firmado por Monleón, Calvo y Sancho (Fig. 2) presentaba con detalle la realidad urbana de la Valencia del '58, mostrando ciertas diferencias con el inmediatamente anterior del coronel Montero de Espinosa (1853). Aunque basado un trazado bidimensional, la principal diferencia residía en que incluía, lógicamente, el diseño del Ensanche. El equipo consideró el crecimiento de la ciudad mediante el derribo de la muralla, la anexión de los terrenos especificados anteriormente a manera de anillo concéntrico y el cerramiento de estos por un nuevo muro. Este nuevo cerco decimonónico abrazaría toda la zona comprendida entre el puente del Mar hasta la Pechina, una superficie de 3400 metros.⁴⁷⁵

Una vez derribada la muralla medieval, el espacio resultante pasaría a ser un boulevard de 25 metros de anchura desde la cual partirían las nuevas vías, pero sin seguir estas un patrón específico. De la antigua muralla se conservarían las puertas: las torres de Cuarte, las puertas de San Vicente, Ruzafa y del Mar. Además, el nuevo cercado contaría con cinco puertas y cuatro portillos y enlazaría con la orilla norte del río Turia con un nuevo puente junto al Botánico.

⁴⁷⁴ Ibid. p. 18.

⁴⁷⁵ Ibid. p. 19.

El Ensanche estaría compuesto por sesenta y cuatro nuevas calles, cuatro grandes plazas y ciento treinta y una manzanas. Respecto al diseño, la trama no correspondería al modelo ortogonal tan característico del urbanismo decimonónico, lo que, sin duda, le restaba unidad al conjunto. Aunque observando el plano se percibe que la línea recta dominaba el trazado, el eje de la composición lo componían las distintas plazas. En consecuencia, el trazado vial se presentaba como subordinado a la perspectiva de estas plazas y a su efecto monumental.



Fig.3. *Proyecto General del Ensanche de la Ciudad de Valencia formado de orden de su Exmo Ayuntamiento por los Arquitectos D. Sebastián Monleón D. Antonino Sancho y D. Timoteo Calvo (1858). AHMV. Publicado en Cartografía, 2004.*

Esta concepción del Ensanche expresaba una serie de valores heredados de la ciudad barroca, basados en el esquema de un plano en cuadrícula en el que se introducen ejes de perspectiva que van a unir plazas de distintos perfiles.⁴⁷⁶ Estas plazas, según la urbanística barroca, obedecen a una progresión rítmica y con

⁴⁷⁶ CHUECA, Fernando, 1968, p. 160.

voluntad de conferir unidad.⁴⁷⁷ Sin embargo, el efecto final en el Ensanche de Valencia era de una serie de plazas sin ninguna interrelación entre ellas. Tampoco el desigual diseño de las plazas contribuiría a la uniformidad. Es decir, si bien la voluntad de la Comisión del Ensanche fue la de modernizar y ampliar la ciudad a partir de un cinturón que superase los inconvenientes de la trama medieval, el resultado final tenía más en común con el urbanismo del siglo XVIII, aunque mal resuelto, que con los principios del urbanismo contemporáneo, puesto que se primó en todo momento la estética a la funcionalidad.

Esta expresividad barroca en un plan del Ensanche decimonónico resultaba ciertamente anacrónica, no obstante, debe recordarse que el urbanismo es el último aspecto de la arquitectura en alcanzar su pleno desarrollo.⁴⁷⁸ Muestra de ello es la obra del barón Haussmann, que había partido de una estética barroca para el trazado de las alineaciones y perspectivas del nuevo París, pero, eso sí, siempre utilizando un edificio emblemático como telón de fondo para cerrar el punto de vista y potenciar la perspectiva.⁴⁷⁹

Lo paradójico del proyecto de Ensanche de Valencia fue que se planteó emplear este mismo punto de vista heredado de la tradición barroca, pero en un tramo urbano de nueva creación. Quizás la razón para esta concepción que marginaba la morfología y se concentraba en la escenografía, haya que buscarla en la formación academicista de los arquitectos responsables del diseño, con lo cual el resultado fue muy distinto en forma y en eficacia al de otros proyectos contemporáneos. Así, mientras los ensanches de Madrid de Castro, el de Barcelona de Cerdà, o el proyecto de Cortázar para San Sebastián, casi coetáneos y más ambiciosos, se organizan en base a una trama ortogonal, el Ensanche ideado por Sancho y compañía para Valencia daba preferencia al trazado viario apoyado en criterios barrocos, siendo este el que configuraría el espacio edificable, siendo este, como apunta Taberner, un factor poco contemplado.⁴⁸⁰

Sin embargo, hay otro elemento que tilda a este proyecto de cierto anacronismo: la concepción del ensanche limitado por un nuevo anillo mural. La

⁴⁷⁷ GIEDION, Sigfried, 2009, p.167.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p.180.

⁴⁷⁹ CHUECA, Fernando, 1968, p. 162.

⁴⁸⁰ TABERNER, 1987, pp. 44-45

justificación del muro defensivo la explicaba el propio Antonino Sancho en su obra *Mejoras materiales de Valencia* cuando insiste en la perentoria necesidad y conveniencia de un nuevo ensanche de Valencia.⁴⁸¹ Sancho argumentaba que las murallas ya no cumplían su función defensiva original y que se habían convertido en impedimento para la expansión de la ciudad y su correcta ventilación.⁴⁸² Esta pérdida traía consigo un cambio en la condición de la ciudad y no podía llevarse a cabo de forma precipitada y brusca, puesto que se corría el riesgo de dejar a Valencia desprotegida y a merced de la creciente criminalidad que según Sancho era culpa del proletariado, cada vez más populoso e instalado en los arrabales. Así, este arquitecto señala el problema y proponía una solución intermedia: el establecimiento de una nueva línea de circunvalación que abarcara la franja del ensanche y que fuese de modestas proporciones.⁴⁸³

Una vez expuesto el porqué del ensanche y su representación gráfica, restaba el cómo. ¿De qué manera se pensaba financiar la construcción del Ensanche? En primer lugar, se pretendía proceder con el derribo de la muralla medieval y así proseguir con la construcción del muro de la nueva aprovechándose los materiales de la demolición. El importe total estimado ascendería a 48.529,547 reales vellón, cantidad que se pretendía sufragar con la venta en pública subasta de las parcelas. A continuación del presupuesto, en la *Memoria* se detallaba el “Cálculo de los productos”, donde se especificaban los palmos cuadrados que quedarían disponibles para que el Ayuntamiento procediera a su expropiación y venta como solares edificables, asignando distinto precio al palmo cuadrado atendiendo al valor del suelo. Por ejemplo, del barrio situado entre Ruzafa y el llano del Remedio, el considerado como Ensanche noble de la ciudad, después de la venta de cada palmo cuadrado al precio de 7 r.v., podría producir una venta de 25.774,133 r.v.⁴⁸⁴

La *Memoria* fue enviada a distintas corporaciones locales para que se pronunciasen sobre la propuesta. El hecho de no encauzar el crecimiento de la ciudad hacia el puerto o la construcción de la nueva muralla fueron los puntos que

⁴⁸¹ SANCHO, Antonino, 1855, p. 158

⁴⁸² *Ibid.*, p. 168

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 164.

⁴⁸⁴ Ayuntamiento de Valencia, 1859, p. 21-23.

recibieron las mayores críticas por parte de instituciones como la Academia de Bellas Artes de San Carlos o la Sociedad Económica de Amigos del País. El proyecto fue enviado al Gobernador de la Provincia para aprobación; fue devuelto al Ayuntamiento para que se reformara la parte facultativa y se le añadiese un proyecto de reformar interior.⁴⁸⁵ Finalmente nunca sería aprobado. Además, como apunta Taberner, quizás en este carácter cerrado se encuentre la razón por la cual el sector privado se mostró frío ante dicho plan.⁴⁸⁶

Era, en definitiva, un proyecto ambicioso, pero de escasa modernidad. Planteaba una Valencia más grande y con un callejero más racional, pero el casco viejo permanecía inalterado y volvía a recuperarse la concepción cerrada de la ciudad. Esta nueva muralla decimonónica podía convertirse en un impedimento o un punto conflictivo en las conexiones entre territorios y, en consecuencia, también para el transporte y las exportaciones, sectores explotados por la burguesía valenciana. Sin embargo, el Ensanche del '58 sirvió de base al redactado en 1860, así como al de 1884, obra de de J. Calvo, L. Ferreres y J. M^a Arnau, y que fue finalmente aprobado en 1887.

Con todo, lo cierto es que el diseño del nuevo perímetro cercado de Sancho, Monleón y Calvo respondía, según el texto, a un fin defensivo. Se trataba de un instrumento para mantener a raya y prevenir una posible revolución que quebrase el orden burgués: una muralla entre la huerta y la ciudad que aseguraba el orden social.⁴⁸⁷ En estos años centrales del siglo XIX la burguesía ya había conseguido estabilidad, respetabilidad y lo que es más importante su lugar seguro en instituciones políticas, en una palabra: poder. Nadie mejor que Antonino Sancho que fue miembro de la Sociedad valenciana de Fomento y que trabajó durante muchos años para el Marqués de Campo, para saber de primera mano de la necesidad de estabilidad para llevar a cabo proyectos de gran envergadura y cómo una sociedad convulsa podía impedirlo.⁴⁸⁸

⁴⁸⁵ BLAT PIZARRO, Juan, 2000, p. 34.

⁴⁸⁶ TABERNER, Francisco, 1987, p. 44-45.

⁴⁸⁷ BOIRA MAIQUES, Josep Vicent, 2011, p. 268-260.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 261

Sin embargo, si verdaderamente hubiese existido una amenaza real, se tratase esta de una revolución o un conflicto como, por ejemplo, el reciente carlista, la línea de circunvalación no se habría proyectado de modestas proporciones, pues habría resultado insuficiente. En primer lugar, seguramente se habría contado en el equipo o en la comisión con la opinión de un ingeniero y el plano hubiese ofrecido una apariencia similar al proyecto de defensa del mariscal José Herrera García de 1861. En la memoria de su proyecto Herrera ponía de manifiesto el débil valor defensivo de Valencia en ese momento y la pronta necesidad de remediarlo por tratarse de una plaza de importancia militar. Para ello proponía establecer una línea formada por ocho fuertes acasamatados enlazándolos con caponeras dobles de tierra envolviendo el recinto a una distancia de 500 o 600 varas de las murallas medievales.⁴⁸⁹ (Fig.4)

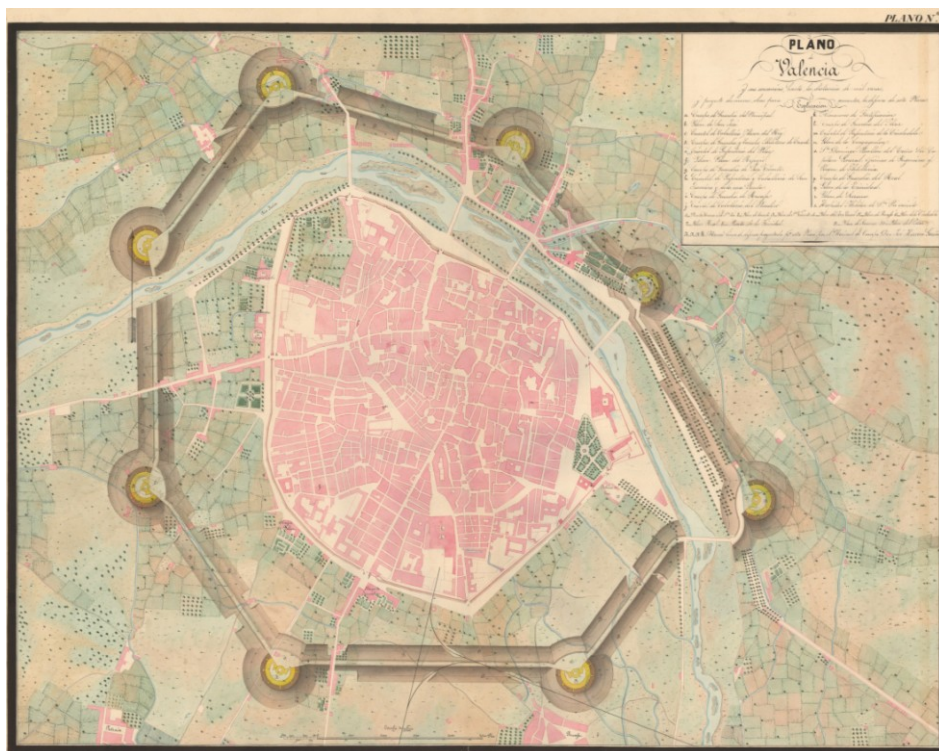


Fig. 4. Plano del sitio de Valencia, nº6 y Fuerte de Valencia, nº28. *Atlas del Proyecto de defensa del Mariscal José Herrera García* (1861). AGMM. Imagen publicada en GIL ALBARRACÍN, Antonio, 2015.

⁴⁸⁹ GIL ALBARRACÍN, Antonio, 2015, pp. 154, 192 y 193.

3.3. Urbanismo romántico y la incoherencia de un Ensanche limitado.

El proyecto de Ensanche pensado en 1858 respondía a tres problemas clave: la urgente necesidad de salubridad de Valencia, pretendía mejorar el tránsito viario con la ampliación del tejido urbano y atendía la continua demanda de viviendas. Pero, como se ha visto, confluyeron diversos factores que no permitieron llevarlo a cabo. En relación con esto, podría contemplarse la posibilidad que entre los factores o inconvenientes estuviese la de ser un ensanche con altas dosis de Romanticismo. Sin embargo, partir de este supuesto presenta una contradicción de base; los conceptos urbanismo y Romanticismo por definición no pueden interactuar en un mismo proyecto.⁴⁹⁰

Mientras la ideología capitalista se materializaba a lo largo del siglo XIX en las ciudades occidentales de la mano del urbanismo, intelectuales, teóricos y artistas disertaban intensamente sobre cuestiones de estilo y espíritu, originando esta suerte de realidad histórica heterogénea conocida como Romanticismo.⁴⁹¹ El sentir romántico suponía una valoración radicalmente opuesta respecto al racionalismo de la Ilustración. Aquello que caracterizaba a los románticos era la dinámica imagen de la realidad, el posicionarse ante ella desde lo subjetivo, apelar a las sensaciones, a la imaginación, y esta vez sin barreras, ni reglas en la formas de expresión. Este subjetivismo que invadía todo lo romántico tomó una de sus formas de expresión en la añoranza de un pasado idealizado, pues veía en él una vía para evadirse del presente. En este sentido, de Terán apostilla que la ciudad medieval se instauró como un paisaje más de referencia estética romántica, junto a las vistas de la Ciudad Eterna o los paisajes con ruinas de catedrales góticas.⁴⁹²

No obstante, era altamente improbable que este talante romántico constituyera un acercamiento científico a la ciudad. Como ya se ha visto al principio del capítulo, otros estímulos e intereses originaron el nacimiento de la disciplina del urbanismo. Tanto el conocimiento y análisis directo de la realidad como los estudios de carácter racional y técnico fueron los responsables del desarrollo de una ciencia y estética urbana propia. De este modo, se entiende que no surgiera un urbanismo propiamente clasificable como romántico, pues esta ciencia, como la

⁴⁹⁰ Idea tratada en TERÁN, Fernando de, 2012.

⁴⁹¹ LÓPEZ, Jorge, 1997, p. 93.

⁴⁹² TERÁN, Fernando de, 2012, p.109.

arquitectura, son manifestaciones que por su inevitable complejidad a la hora de llevarse a cabo dificultaron la representación de ideas y temas propios de la corriente romántica, como la soledad, el placer, lo sublime, la melancolía o lo onírico. Pese a ello, la arquitectura sí que participó de este movimiento por medio de una actitud nostálgica hacia las culturas desaparecidas de la Antigüedad y la Edad Media. En un primer momento, la arquitectura pintoresca y la fascinación por la ruina expresaron este sentir romántico en la disciplina. Posteriormente y con mayor definición y fuerza, aparecerían los *revivals* o historicismos, estilos vinculados a la conciencia nacional de cada territorio, siendo el neogótico quizás el más identificable con el Romanticismo.

En el terreno de la planificación urbana, esta melancolía hacia las formas del pasado se evidenciaba como una contrariedad. La historización del pensamiento y del arte propia del movimiento romántico introdujo una relación con la imagen del pasado que poco tenía que ver con la del Clasicismo y su concepción de modelo estético y ético. Para la mente romántica el pasado era un sueño, una utopía que alcanzar surgido del rechazo al presente.⁴⁹³ Sin embargo, un proyecto de reforma o planificación no podía emular la planificación medieval, por ejemplo, porque básicamente esta racionalización del tejido urbano fue prácticamente inexistente como disciplina, de ahí que tampoco se dieran *revivals* urbanos.⁴⁹⁴

Entonces, ¿de qué manera fue perceptible esta actitud romántica hacia la ciudad? En primer lugar desde la literatura. El posicionamiento romántico, por el cual el mundo es un continuo devenir, establecía como prioritario retratar la realidad cambiante de la vida y las fuerzas que intervienen en este proceso. Poetas y dramaturgos fueron pioneros en tomar plena conciencia de sí mismos, hecho que les llevó a subrayar lo subjetivo, la ironía y la rebeldía, renegando contra la objetividad clasicista.⁴⁹⁵ Bien desde la visión decadente de Dickens, o desde la mitificada y reivindicada ciudad medieval de la obra de Víctor Hugo o John Ruskin, la urbe fue descrita en varias ocasiones desde un punto de vista subjetivo, crítico y sentimental, contraponiéndola siempre a la ciudad industrial. También Pugin en sus grabados contraponía la vida tranquila de los habitantes de la ciudad

⁴⁹³ VALVERDE, José María, 1991, p. 5

⁴⁹⁴ TERÁN, Fernando de, 2012, pp. 108.

⁴⁹⁵ LAVALETTE, Robert, 1957, pp. 248-250.

medieval frente a una ciudad de mediados del siglo XIX, carente de espiritualidad.⁴⁹⁶ En el caso de Valencia, fueron los cronistas los que al narrar hechos históricos como los de la Guerra de la Independencia (1808-1814) enaltecieron la actuación del pueblo, a la par que transmitieron parte de esta idealización a la ciudad y sus monumentos, transformándolos en iconos de su historia.⁴⁹⁷

A los escritores se unía la visión de pintores y grabadores. El viaje pintoresco, género de relato ilustrado que se difunde desde el 1770 hasta mediados del siglo XIX, pretendía informar, pero especialmente hacer soñar al lector. Los itinerarios de viaje fueron muy variados, por este motivo no se puede hablar de un recorrido único, sino de itinerarios diversos y repletos siempre de aventuras.⁴⁹⁸ Las ciudades españolas más visitadas fueron Madrid, Sevilla, Barcelona, Granada y Toledo. No obstante, los viajeros también transitaron por el territorio valenciano en muchas ocasiones y plasmaron en dibujos las mejores vistas y monumentos de ciudades como Valencia, Alicante, Sagunto, Xàtiva, Gandía o Elche. Célebres y conocidas son las vistas de Valencia de Alexander de Laborde para su *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806-1820), o las litografías de Alfred Guesdon, quizás menos las de Émile Bégin de 1852, los grabados de Philibert Langlois o las vistas de David Roberts. Son solo algunos ejemplos de viajeros franceses e ingleses que en su búsqueda de exotismo y de los orígenes de la arquitectura española retrataron los edificios más emblemáticos de Valencia, entre ellos la muralla y sus puertas. En la mayoría de estas vistas Valencia era retratada como una ciudad idealizada y un tanto exótica, dado que eran visiones plásticas, cuyo fin no era retratar de manera fidedigna la realidad, sino más bien se pretendía congelar en la memoria colectiva una visión pintoresca de la ciudad y sus gentes.

Es probable que fuese esta esencia de Valencia, la romántica, la que se quiso conservar al plantear un ensanche amurallado en el Proyecto general de 1858.

⁴⁹⁶ ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M.^a Dolores, NIETO ALCAIDE, Víctor, MARTÍNEZ PINO, Joaquín, 2015, p. 146.

⁴⁹⁷ Cuando durante el conflicto contra el francés Valencia fue asediada por las tropas del Mariscal Moncey. El general francés desplegó la artillería en el convento extramuros del Socorro y el Jardín Botánico. El pintor Vicente López (1772-1850) realizó en 1810 varios dibujos para ilustrar el libro de Vicente Martínez Colomer, *Sucesos de Valencia desde el 23 de mayo hasta el 28 de junio de 1808*, grabados por Tomás López Enguïdanos. Especialmente conocido es el Defensa de las Torres de Cuarte, conservado en la Biblioteca Valenciana. ALBA PAGÁN, Ester, 2014, p. 423.

⁴⁹⁸ TALENTI, Simona, 2011, p.159.

Dicho esto, cuando Antonino Sancho advertía que al derribar las murallas medievales se debía actuar desde la cautela y así evitar las consecuencias de un “cambio brusco”,⁴⁹⁹ era una invocación a preservar, dentro de lo posible, el *statu quo* de la Valencia histórica y tradicional.

Con casi completa certeza, Vicente Boix, exponente valenciano de la narrativa romántica de cariz histórica y férreo defensor de ideas liberales progresistas, tuvo bastante que ver con esta postura de no renunciar a la imagen de la Valencia amurallada. Su obra *Historia de la ciudad y reino de Valencia* (1845-47), es un claro ejemplo de su interés y admiración por el antiguo Reino foral de Valencia. Su experiencia directa con la Revolución (1833-1843) influyó notablemente en su concepción del lejano ya Reino de Valencia como una monarquía virtuosa, en la cual el rey era una figura casi paternal y los fueros eran garantía de paz y justicia.⁵⁰⁰

La mitificación de la ciudad medieval podría estar detrás de este empeño por plantear un ensanche cercado para Valencia. Asimismo, de lo que no hay duda es de la responsabilidad de Boix en la notable presencia de contenido histórico tanto en la *Memoria*, en detrimento de medidas más propias de la urbanística, como en el plano, donde además de los cuarteles, edificios públicos y establecimientos religiosos, es bastante singular el hecho de incluir el perímetro de las murallas de la Valencia romana, así como las primeras de época medieval.

Más allá de las influencias que pudo tener Vicente Boix en el proyecto, lo que es innegable es que el Ensanche expresaba un interés por la Valencia histórica. Si durante la etapa revolucionaria las autoridades municipales habían manifestado su ideología liberal en el callejero de Valencia mediante el cambio de algunos nombres de plazas y calles,⁵⁰¹ este proyecto pudo igualmente evocar y representar cartográficamente una de las manifestaciones culturales más propias del siglo XIX: el historicismo. A pesar de que parece que Valencia no experimentó un nacionalismo político y artístico vinculado al historicismo, como sí se dio en el caso de Cataluña con el neogótico, y la *Renaixença* fue estrictamente un

⁴⁹⁹ SANCHO, Antonino, 1855, p. 168

⁵⁰⁰ ANDREU, Xavier, SEGARRA, Josep Ramón, 2006, p. 28.

⁵⁰¹ La plaza de la Aduana cambió su nombre por la plaza de la Milicia Nacional, la plaza de la Congregación por la de las Cortes Constituyentes, la plaza de San Francisco por la de Espartero, la de Santo Domingo pasó a ser de Riego, etc. FRASQUET, Ivana, 2002, p. 26.

fenómeno literario, el discurso de trasfondo historicista acabó per materializarse tímidamente en el urbanismo de la época. De esta manera, se explica que se decidiera nombrar a las nuevas calles originadas tras el proyecto residencial de la Puridad bajo un criterio histórico; una se llamó Moro Zeit porque la nueva vía atravesaba el terreno sobre que estuvo edificado en su día “el palacio que tenía este Rey Moro anterior (sic)] [...]; la calle de la Conquista [...] como nombre análogo a la respetada época [...] calle al Rey Don Jaime [...] y calle de las Monjas, como recuerdo también histórico posterior a los referidos sucesos”.⁵⁰² Asimismo, el hecho que el proyecto de Ensanche respetara las torres de Cuarte, las puertas de San Vicente, Ruzafa y del Mar por su carácter histórico y monumental, era indicativo de la influencia de esta corriente de pensamiento y de cierta conciencia hacia el patrimonio valenciano. De este modo, si bien no existió un urbanismo romántico, este Plan general de Ensanche de 1858 quizás fue lo más cercano a ello, pues encerraba en sí mismo un posicionamiento historicista en su concepción y la imposibilidad de realizarse así lo confirmaba.

Junto a su trazado de tintes barrocos, su ensanche limitado y el protagonismo de la historia en su configuración, cabe señalar un último aspecto de carácter romántico. Partiendo de que no se debe confundir Romanticismo con irracionalidad, ni pensar que fue un movimiento que se posicionó en contra del progreso, los autores de este plan de Ensanche, convencidos de estar proyectando un avance insólito para Valencia, no fueron conscientes de la contradicción que encerraba el plantear un ensanche y constreñir nuevamente la ciudad y su futura expansión con un muro. Este pensar tiene su razón al asumir un posicionamiento romántico por el cual la ciudad no era concebida como una urbe en descontrolada expansión. La animadversión a las consecuencias de la Revolución Industrial (que no al progreso), provocó que la ciudad fuese valorada como un lugar cerrado de fácil percepción y lugar de descanso del hombre.⁵⁰³ Esta misma postura sobre los efectos nocivos que para la ciudad acarrea la Revolución industrial había sido defendida por los socialistas utópicos.⁵⁰⁴ Por lo tanto, las murallas, más allá de ser

⁵⁰² AHMV, Actas, sesión del 18 de mayo de 1843.

⁵⁰³ LÓPEZ, Jorge, 1997, p.100.

⁵⁰⁴ ZÁRATE, Manuel Antonio, RUBIO, María Teresa, 2010, p.114.

un medida de protección, eran al mismo tiempo símbolo del pasado y una ocasión para perpetuar la imagen romántica de esta ciudad.

En definitiva, el Ensanche propuesto para Valencia en 1858 contenía dos elementos clave que lo hacían irrealizable: su dependencia del urbanismo del siglo XVIII y la nueva muralla que constituía una limitación literal y metafórica de la expansión de la ciudad, dos factores que denotaban un talante poco racionalista hacia el urbanismo. Un proyecto de tales proporciones debía cumplir obligatoriamente con aspectos como la previsión de expansión, el ajuste a un presupuesto o la rentabilidad, y el Ensanche no solo no respetaba estos requisitos, sino que además no presentaba un trasfondo científico ni en su diseño, ni en su planteamiento. Partiendo, pues, de la premisa que el Romanticismo no era una cuestión de temas o formas, sino el modo de sentir e interpretar la realidad, podría concluirse que este Ensanche de 1858 fue una propuesta ideológicamente historicista. Si bien su intención fue ser una alternativa de modernidad, con el claro objetivo de solucionar problemas y mejorar el aspecto y habitabilidad de Valencia, la concepción de ciudad tradicional y el anclaje al pasado pesó demasiado en su planteamiento y diseño. Su descarte como proyecto de futuro fue fruto de su incoherencia, su incompatibilidad con el progreso y la mentalidad de la clase dirigente. Así, su rechazo vino a confirmar que desde un posicionamiento romántico era inviable un urbanismo a gran escala.

3.4. La arquitectura de la ciudad moderna.

El desarrollo de la política liberal y de la sociedad burguesa había manifestado una voluntad de cambio para Valencia que empezaba a materializarse. Las distintas medidas que se tomaron con la intención de modernizar la ciudad acabaron afectando de un modo u otro a la arquitectura urbana en todas sus variantes. La doméstica, por su mayor presencia, se convirtió en la tipología que mejor plasmaría la arquitectura de la ciudad moderna. De este modo, los problemas que habían llevado a plantear la necesidad de un ensanche para Valencia conducirían a proyectar soluciones con el claro fin de mejorar la vivienda de las clases más pobres, así como la construcción de los equipamientos de esta ciudad burguesa demandaba.

Respecto a la cuestión estética, se ha visto en el capítulo anterior que en la cultura arquitectónica valenciana tanto la arquitectura funeraria como la religiosa fueron modelos precursores en la asimilación de los historicismos. Así pues, es conveniente analizar de qué manera la arquitectura privada fue la siguiente en beneficiarse del amplio repertorio de formas que la apertura romántica había puesto a disposición del arquitecto.

3.4.1. El problema de la vivienda para las clases populares. Propuestas y proyectos para la ciudad de Valencia.

Al principio del capítulo se exponía cómo el debate sobre la vivienda obrera fue una consecuencia derivada de la ciudad industrial. Sin embargo, para casos como el valenciano, con una situación casi preindustrial, las motivaciones fueron más heterogéneas. A pesar de las reformas planteadas –reglamentos y proyecto de ensanche–, el caserío de Valencia continuaba presentado serias deficiencias en materia de salubridad y una alta concentración demográfica. Estos dos componentes, comunes también en el resto de ciudades españolas, se agravaron con el aumento de población que tuvo lugar a partir de mediados de siglo.

La Revolución industrial había llevado a las viviendas obreras a tal punto de indecencia que a mediados de siglo XIX se convirtió en un serio problema y motivo de preocupación para las administraciones. Los socialistas utópicos, los políticos con conciencia reformadora e incluso las exposiciones internacionales se interesaron en estos momentos por la cuestión de la vivienda obrera.⁵⁰⁵ En la Exposición Universal de París de 1867 hubo una sección destinada a las *habitaciones de alquiler barato*, donde se presentaron viviendas inspiradas en los barrios obreros como los de *Mulhouse*, iniciados en 1853 en Francia, que habían sido difundidos en España por Ildelfonso Cerdá, junto con otros esquemas de ciudades.⁵⁰⁶

Además de la cuestión higiénica había que sumar otro elemento importante al problema de la vivienda: la presencia notoria de organizaciones obreras. Estas agrupaciones, cada vez más politizadas, habían surgido para denunciar y luchar contra las condiciones de vida de la clase trabajadora. Políticos, técnicos y

⁵⁰⁵ MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc-Andreu, 2011, p. 199.

⁵⁰⁶ PÉREZ-DEL HOYO, Raquel, GARCÍA-MAYOR, Clara, SERRANO-ESTRADA, Leticia, 2016, p. 2.

filantrópicos conformaron un cuerpo de reformadores sociales que tomaron conciencia de la importancia de la vivienda como instrumento de equilibrio y paz social.⁵⁰⁷

En España se observaba con creciente alarma la movilización de estas organizaciones obreras en ciudades como Madrid o Barcelona. En virtud de ello surgía la primera respuesta burguesa al problema de la vivienda: la Real Orden emitida por la sección de Beneficencia y Sanidad del Ministerio de la Gobernación del nueve de septiembre de 1853. Con esta medida el ministro de Gobernación Pedro Egaña instaba a los gobernadores de estas dos grandes ciudades a la construcción de casas para pobres.⁵⁰⁸ Se reconocía las malas condiciones en que se hallaban las viviendas obreras, convertidas en focos de insalubridad, propagación de miseria y enfermedades. Por ello, para luchar contra el descontento social y a su vez neutralizar el incipiente movimiento obrero, se encomendaba a las administraciones la construcción de habitaciones para pobres situadas en barrios apartados del núcleo urbano.⁵⁰⁹ Aunque esta orden tuvo escasa repercusión, trataba por primera vez la cuestión de la habitación, idea que fue recogida en los planes de ensanche de las principales ciudades españolas en la década de los años cincuenta.⁵¹⁰

En Valencia el arquitecto Antonino Sancho ya había propuesto un modelo de vivienda de alquiler y, según Blat Pizarro, similar al esquema del *Mietskaserne*, el tipo de habitación obrera de Berlín.⁵¹¹ Sancho planteaba la construcción de habitaciones en amplios solares – ¿en la periferia?– con una distribución que permitiese disponer de grandes patios. Asimismo, destacaba como importante el compartir espacios comunes, de modo que se fomentase la mancomunidad entre sus habitantes. Es sumamente interesante y propio del paternalismo burgués de la época un apunte final en la distribución que él plantea para estas *casas de vecindad*, puesto que tenía la ventaja de permitir una rápida y eficaz vigilancia sobre esta población, lo que les haría declinar cualquier alboroto “reinando entre

⁵⁰⁷ BLAT PIZARRO, Juan, 2000, p. 37.

⁵⁰⁸ *Ibid.* p. 28.

⁵⁰⁹ BOUZA, Jerónimo, 2003, sp.

⁵¹⁰ BLAT PIZARRO, Juan, 2000, p. 29.

⁵¹¹ *Ibid.* p. 32.

ellos el orden y el aseo”.⁵¹² Sin embargo, si los que iban a habitar estas viviendas eran artesanos, eran más adecuadas las viviendas individuales, como las “construidas recientemente en el huerto de Ensènra”.⁵¹³

Esta idea de habitaciones sería recogida por el Ensanche de Valencia. Los autores de dicho proyecto, amparándose también en cuestiones higiénicas, advertían de la necesidad de dedicar una parte de la extensión urbana para las clases pobres. Como correlación con el texto de Sancho, el Ensanche contemplaba también la construcción de viviendas unifamiliares:

Formarán parte del nuevo ensanche algunas casas de poco coste de un piso con sus bajos, intermediados de un descubierta común para ambos lados y de modo alquiler, á fin de que el jornalero, el artesano y el ciudadano de cortos recursos encuentren un albergue sano y barato, imitando, aunque en menor escala, los establecimientos de este género que existen en algunas ciudades de Alemania, Prusia[...], iniciándose en Valencia este filantrópico pensamiento.⁵¹⁴

Con estas palabras se expresaba el conocimiento de las tipologías de habitación obrera que circulaban por Centroeuropa y la voluntad de hacer partícipe a Valencia de ellas.

Aprobado ya el Proyecto de Ensanche del 1858 por la Municipalidad, varios concejales propusieron definir mejor la cuestión de la construcción de viviendas para las *clases pobres y desvalidas*, amparándose en la R. O. de 1853.⁵¹⁵ En su exposición es palpable la preocupación por la cuestión sanitaria, pero también dejan entrever un sustrato ideológico. Planteaban que se iniciase el ensanche precisamente con la construcción de *habitaciones sanas y baratas* para las clases populares y para ello presentaron una serie de puntos o medidas a seguir. En el primero se recuperaba la idea ya expresada en la *Memoria* de 1859 sobre la organización de estas residencias y la idoneidad de instalarlas en la zona de Poniente, “[...] más seca y ventilada y más apta para la clase pobre”.⁵¹⁶ Esto es, el territorio dispuesto entre la calle de San Vicente y la Pechina que reunía, a su

⁵¹² SANCHO, Antonino, 1855, pp. 153 y 154.

⁵¹³ *Ibid.* p. 155.

⁵¹⁴ Ayuntamiento de Valencia, 1859, p. 18. También recogido en BLAT PIZARRO, Juan, 2000, p. 32.

⁵¹⁵ AHMV, Actas, sesión del 13 de agosto de 1859.

⁵¹⁶ Ayuntamiento de Valencia, 1859, p. 18.

entender, las condiciones higiénicas –buena ventilación y economía– que requería la construcción de los bloques de viviendas destinados a esta clase de inquilinos. Salta a la vista que la elección no era fortuita, puesto que esta zona se identificaba como una futura expansión del cuartel del Mercado, por tanto un barrio de carácter comercial y popular.

Por otro lado, el Ensanche sud-este se percibía de otra manera, como la prolongación de zonas con una clara función representativa y de ocio, en otras palabras, el ensanche de la ciudad burguesa. Juan Blat ha identificado esta *parcelación* del ensanche como un primer y tosco intento de zonificación de la ciudad, aún muy alejado de la distribución que difundiría la urbanística germana en las décadas siguientes.⁵¹⁷

El segundo y tercer punto detallaban que estas casas populares debían ser funcionales a las actividades de esta parte de la población y, sobre todo, su alquiler debía ser asequible. El cuarto punto versaba sobre la distribución de las viviendas, de forma que se permitiera en la medida de lo posible la independencia entre las distintas habitaciones. El quinto y sexto punto iba dirigido a los arquitectos y la economía de medios de que disponían los Ayuntamientos para llevar a cabo proyectos de este tipo. El séptimo punto trataba sobre el tipo de renta, concretamente, la concesión del Ayuntamiento a los inquilinos de amortizar durante diez años o veinte cada una de las habitaciones que ocupasen, mediante el pago mensual, trimestral, semestral o anual.⁵¹⁸

Era evidente que la propuesta de los regidores del Ayuntamiento valenciano remitía a las disposiciones de la R. O. de 1853 y presentada una clara apuesta por la distribución por zonas de la ciudad en base a la procedencia social. No obstante, si Valencia no había sido aludida en su momento en la R. O. de 1853, ¿por qué este interés por la construcción de la vivienda para obreros? Como se ha dicho, Valencia no era un foco industrial importante, puesto que su economía era básicamente agraria, pero ello no era impedimento para que la burguesía observase con inquietud cualquier muestra de inestabilidad que pusiera en peligro el avance de sus actividades.

⁵¹⁷ BLAT PIZARRO, Juan, 2000, p. 34.

⁵¹⁸ Transcurridos los veinte años señalados el Ayuntamiento enajenaría la finca con sujeción a lo dispuesto en las leyes de desamortización. AHMV, Actas, sesión del 13 de agosto de 1859.

Desde la revolución romántica de 1848, que en España había sido rápidamente sofocada, las posturas políticas entre el moderantismo templado y el progresismo se habían agudizado. Asimismo, el liberalismo más radical se había posicionado alrededor de una nueva formación política, el Partido Demócrata (1849). Esta formación adoptó en Valencia un cariz federalista y republicano, contando desde los inicios con una gran capacidad de convocatoria y apoyo social por parte de las clases populares y la pequeña burguesía.⁵¹⁹ A esta coyuntura política se sumaba la crisis sedera y la alarmante proliferación de parados, junto con el descontento de los habitantes de la huerta que habían visto como la desamortización no había supuesto un reparto de la propiedad. Este malestar desembocó en protestas y desordenes públicos a lo largo del territorio valenciano, derivando en un incipiente socialismo y movimiento obrero.⁵²⁰ De hecho, en días posteriores, retomando el proyecto de las habitaciones para pobres, se empleaba el término *clase obrera*, lo que indica el contenido ideológico e intencionalidad política de la propuesta.⁵²¹

Tanto en la R.O. de 1853, como en la propuesta de los regidores valencianos existía una marcada influencia de Haussmann y su ideal urbanístico, por el cual se ordenaba el espacio físico de la ciudad en función de su uso social.⁵²² Si bien la organización social planeada por Haussmann había obligado a los obreros a un forzoso desplazamiento en busca de alquileres asequibles, las medidas de los reformadores valencianos intentaban ordenar este desplazamiento con la construcción de barrios exclusivamente para este sector de la población, movidos, eso sí, por el temor a que en ellos se gestase una revolución que alterase el orden político. Blat identifica que en casos como el Ensanche de Valencia de 1858 había además un sustrato cercano al socialismo utópico, perceptible en el salto a la muralla y el acercamiento a lo rural por la anexión de parte de la periferia, pero

⁵¹⁹ BURDIEL, Isabel, 1990, pp. 25 y 26.

⁵²⁰ *Ibid.* p. 114.

⁵²¹ El regidor Piño proponía una serie de pautas para la construcción de estas viviendas obreras; en primer lugar el presupuesto municipal (la cantidad de 60 mil reales vellón en calidad de reintegro). En segundo lugar la distribución de la habitación, compuesta de planta baja y tres pisos, con ocho habitaciones independientes entre sí. AHMV, Actas, sesión del 27 de agosto de 1859.

⁵²² Según el planteamiento de Haussmann, en caso necesario, era más fácil y estaba justificado alterar las pautas sociales mediante un cambio físico en el panorama urbano. GONZÁLEZ ORDOVÁS, M^a José, 2000, p. 141.

especialmente patente en plantear un modelo de vivienda unifamiliar con jardín, tipología defendida por los filántropos utópicos.⁵²³

Otro proyecto anterior al Ensanche de 1858 que evidenciaba la preferencia de la burguesía valenciana por situar a la clase obrera en la periferia de la ciudad es la intervención sobre el Llano de Zaidía. En este terreno situado en la orilla norte del río Turia, entre el camino de Marchalenes y el de Murviedro, la Sociedad Valenciana de Crédito y Fomento financió la construcción de este complejo residencial pensado para una población modesta.⁵²⁴ En base a ello, Antonino Sancho prescindió de una ordenación de tipo paseo o boulevard y optó por una línea de viviendas en paralelo al cauce del río que en la zona central se abría y creaba un espacio de perfil semicircular.⁵²⁵ Como recogen diferentes planos de Valencia –Montero de Espinosa (1853), Ensanche de 1858, Ramón M^a Ximénez (1860), o el del Cuerpo de Ingenieros del Ejército (1869)- el barrio empezó a construirse, pero no llegaría a terminarse.⁵²⁶ (Fig.5)



Fig. 5. Intervención sobre el Llano de la Zaidía en el Plano de Montero de Espinosa. Fragmento del *Plano geométrico de la Ciudad de Valencia del Cid* (1853). AHMV Publicado en Cartografía, 2004.

⁵²³ BLAT PIZARRO, Juan, 2000, p. 36.

⁵²⁴ Ibid. p. 56; VEGES TU I MEDITERRÀNIA, 1982, p. 40.

⁵²⁵ BLAT PIZARRO, Juan, p. 56..

⁵²⁶ Véase la biografía del arquitecto.

En los siguientes años el impulso del movimiento obrero fue en aumento, especialmente después del triunfo de la Revolución de 1868. Al amparo de la libertad de asociación, derecho establecido en la Constitución progresista de 1869, se crearon y se articularon en España muchas sociedades de resistencia y de apoyo a la causa republicana. En Valencia fueron conocidos los escritos de ideólogos del movimiento obrero conservador y con ellos las primeras iniciativas para la construcción de casas modestas.⁵²⁷ A pesar de la ausencia de una actividad industrial y el fracaso de la mecanización del sector sedero, se alimentó la idea del cooperativismo y la armonía de clases, ideas derivadas de proyectos como el Robert Owen de construir una organización comunitaria (1825). Además, fueron las colonias obreras como las de *Mulhouse* las que despertaron un mayor interés por parte de los reformistas españoles. En el caso de Valencia, cuajaron dos características esenciales: la colonización de la periferia mediante casa unifamiliar con un pequeño huerto o jardín, contenidas en el plan frustrado de Ensanche de 1858, y el acceso a esta propiedad mediante la compra.⁵²⁸

Como se ha apuntado, consecuencia del cambio político operado tras 1868, se fundaron once cooperativas en la ciudad de Valencia. Poco después, gracias a la iniciativa progresista José Peris y Valero, gobernador civil de Valencia, se emprendía el estudio de la construcción del primer barrio obrero.⁵²⁹ Llegaron a publicarse los estatutos de una compañía creada expresamente para la creación de este barrio. La constitución de la Compañía Anónima de Barrios Obreros de Valencia estuvo a cargo de dos maestros de obras, Vicente Alcayne y Manuel Piñón, varios oficiales de albañilería, además de arquitectos con peso en la administración valenciana como Antonino Sancho o Sebastián Monleón.⁵³⁰ El clima era el adecuado para realizar empresas de estas características, pues existía un potente trasfondo ideológico favorable, pero, a pesar de la voluntad manifiesta de ciertos poderes, la burguesía local no apoyó el proyecto de construcción de este

⁵²⁷ Figuras importantes de este movimiento fueron Eduardo Pérez Pujol, José Polo Bernabé y Antonio Vicent. Impulsaron las asociaciones obreras siguiendo la metodología de otros países en temas, por ejemplo, como la vivienda obrera, retomando experimentos propios del pensamiento utópico. *Ibíd.* p. 41.

⁵²⁸ *Ibíd.* pp. 42-44.

⁵²⁹ MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc-Andreu, 2011, p. 200.

⁵³⁰ BLAT PIZARRO, Juan, 2000, p. 56.

barrio obrero, aunque fue una cuestión retomada posteriormente con la Restauración Alfonsina.⁵³¹

Si bien la construcción de un barrio obrero apartado del núcleo urbano fue la propuesta más habitual, también se propusieron actuaciones dentro del espacio amurallado. En efecto, el socialismo utópico había tratado de contrarrestar los efectos nocivos de la industrialización y la especulación con propuestas de comunidades residenciales donde lo urbano se combinaba con lo rural. Posteriormente, el reformismo burgués optaba por la unidad familiar como un mecanismo higienista y de estabilidad social. En Valencia existió un proyecto vinculado a esta corriente, pero matizaba el componente utópico de la periferia, lo cual fue beneficioso, pues facilitó su realización. Se trata conjunto de viviendas de Na Jordana, barrio considerado como precursor de la vivienda social en esta ciudad.⁵³² Realizado sobre propiedades del Conde de Ripalda y el gremio de sogueros en las proximidades del Portal Nou, fue un proyecto que surgió de la iniciativa de diversos promotores y tuvo un proceso constructivo fragmentado (1850-1859).⁵³³ Las principales diferencias entre esta promoción residencial y otras como la de la Plaza Redonda fueron su carácter artesanal-comercial y el concepto del trazado urbano. Según apunta Juan Luis Piñón, la parcelación del huerto de Ensendra y de Cameta se hizo desde un punto de vista racional y con ciertas dosis de ideología antiurbana, postura que contrastaba con el urbanismo especulativo practicado en ese momento.⁵³⁴

Sin duda, la ideología antiurbana de Na Jordana está en estrecha conexión con las teorías cooperativistas y las colonias obreras de industriales filántropos. Entre los reformadores españoles tuvo especial fortuna la propuesta del *Mulhouse*, ciudad obrera proyectada por Emile Muller y fundada por el empresario Jean Dolfus, conocida especialmente a través de la exposición universal de 1867.⁵³⁵ Na Jordana comparte con esta tipología de vivienda el ser una vivienda unifamiliar y el disponer de un pequeño espacio rural anexo. ¿Con qué intención? La vinculación de este terreno con el gremio de sogueros puede ser la razón. Como se

⁵³¹ Estatutos de la Compañía, 1870.

⁵³² MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc-Andreu, 2011, p. 201.

⁵³³ SORRIBES, Josep, 2007, p. 31.

⁵³⁴ Véase: PIÑÓN, Juan Luis, 1988, pp. 145-147.

⁵³⁵ BLAT PIZARRO, Juan, 2000, p.43.

ha dicho la crisis de la industria sedera supuso un duro bache para el sector del que no se recuperaría. Sin embargo, se intentó frenar la decadencia con la instalación de pequeños telares en los domicilios, llevador en su mayoría por mujeres.⁵³⁶ De este modo, se optó por construir viviendas en las que gracias a la posesión de un espacio rural, se combinaba el uso propiamente residencial y el productivo, incluyendo tanto labores artesanales como a actividades agrícolas, pues el poseer esta pequeña huerta podía garantizar la subsistencia de la familia. En definitiva, este espacio no-urbano y la concepción unitaria del barrio casi autónoma potenciaron este sesgo antiurbano, razón por la cual se valora a este conjunto de Na Jordana como uno de los antecedentes de la vivienda social y obrera en Valencia.⁵³⁷

A lo largo de este epígrafe se han analizado distintas iniciativas planteadas en la ciudad de Valencia relacionadas con la vivienda de la clase obrera, evidenciando que era una cuestión que preocupaba y mucho a la burguesía y la clase política. Las propuestas impulsaban la fragmentación de la ciudad y la definición de una tipología arquitectónica específica para las clases populares: casas unifamiliares en la medida de lo posible, y con huerta particular, aspecto retomado del urbanismo utópico, reinterpretado por la ideología burguesa. Aunque en la mayoría de las ocasiones se justificaban estas propuestas de habitaciones con argumentos de tipo higienista, esta actitud paternalista estaba en relación con el miedo al desorden social. De este modo, el urbanismo se había convertido, no solo en un factor económico y especulativo, sino también en un instrumento de control social.

Sin embargo, no solo a través del ensanche de la ciudad se podía ampliar el radio urbano y ejercer control sobre zonas periféricas. Así, entre 1870 y 1897 serán anexionadas poblaciones cercanas como Patraix, Ruzafa o Benimaclet.⁵³⁸ Pero sin traspasar la cronología fijada en este estudio, hubo un proyecto que tenía la clara voluntad de ordenar el área de influencia de Valencia: el proyecto de Camino-paseo de Valencia al Mar de Manuel Sorní de 1865. El proyecto de Sorní pretendía unir la ciudad con Poble Nou de la Mar con una gran avenida rectilínea

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁵³⁷ PINÓN, Juan Luis, 1988, p. 153.

⁵³⁸ BLAT PIZARRO, Juan, 2000, p. 65.

que contara además con tranvía. A pesar de la modernidad de la propuesta al plantear una ciudad lineal –décadas antes que lo hiciera Arturo Soria en Madrid–, nunca fue declarada de utilidad pública y, por lo tanto, descartada.⁵³⁹

3.4.2. Arquitectura doméstica y la asimilación de los historicismos.

En la década de los años cuarenta la ciudad española experimentó un incremento de la actividad constructiva a raíz del abusivo aprovechamiento del espacio tras la desamortización. En Valencia, como en el resto de ciudades que no desarrollaron un gran proceso de industrialización, la carencia de un poder político estable y de un ideal de ciudad definido se tradujo en iniciativas débiles y puntuales. A pesar de ello, la transformación de la regulación de la propiedad fue rápida y eficazmente aprovechada por el sector privado.⁵⁴⁰ Valencia siguió esta tendencia, como demuestran las conocidas operaciones residenciales de la Puridad, el fallido intento del barrio de la Zaidía o la actuación sobre los solares del convento de la Merced. Estas construcciones ejemplificaron el poder de decisión y actuación de la nueva clase dominante, en tanto que fueron iniciativas con fines especulativos y todas promovidas por la nueva burguesía de origen comercial, como es el caso del Marqués de Campo o Mariano Carsí, importantes promotores inmobiliarios.

Con todo, aún en la segunda mitad de la centuria las reformas de fachadas supusieron la actividad constructiva más importante y muy superior en número a las edificaciones de nueva planta, factor que alcanzaría gran incremento a partir de la recuperación económica de finales de la década de 1850.⁵⁴¹ Debido a la consolidación del moderantismo y de los negocios de la élite económica, comenzó a proliferar un nuevo tipo de vivienda asociado a esta clase social, el de la clase acomodada. Obviamente la arquitectura doméstica de clase media-alta debía corresponder a su función primordial, ser una vivienda, pero no pudo evadir la importante discusión sobre el estilo que estaba teniendo lugar en el ámbito arquitectónico. De esta forma, también las viviendas de esta segunda mitad del ochocientos se convirtieron en muchos casos en campo de experimentación de los estilos del pasado.

⁵³⁹ Véase: BOIRA MAIQUES, Josep Vicent, 2000.

⁵⁴⁰ Sobre la transformación de la propiedad privada, véase: AZAGRA, Joaquín, 1993.

⁵⁴¹ BENITO GOERLICH, Daniel, 1983, p. 19.

En líneas generales, el renovado interés que hubo en las academias de bellas artes por el Neoclasicismo en la segunda mitad del siglo XVIII apenas tuvo eco en la arquitectura residencial de principios del Ochocientos. Tanto la extrema sencillez de la fachada de la Plaza Redonda o la regular disposición de las de la Puridad fueron el fruto de aplicar un modelo basado en la repetición rítmica y simétrica de los vanos en la superficie. Por norma general, en la composición se optaba por la acentuación de la separación de las plantas por cornisas, la preferencia por vanos de perfil rectangular en todos los pisos, la colocación de balcones con barandillas de hierro y el rechazo a la solución de arquillos en la última altura propia de los palacios urbanos, substituyéndose ahora por ventanas de menor formato. De este modo se hacía evidente que la arquitectura doméstica era deudora de los diseños severos y funcionales del Clasicismo.⁵⁴² Esta manera de proceder estaba bajo control de la Academia de San Carlos, de ahí que se le haya denominado *racionalismo académico*.⁵⁴³ Además, cabe señalar que se producía en paralelo al deseo ordenar y ornamentar la ciudad en base a criterios como la regularidad y unidad (Reglamento de 1844), aspectos inherentes en el clasicismo y que el racionalismo ilustrado había recuperado y continuaban vigentes en la planificación urbana.

Esta fue la tónica habitual durante la primera mitad de siglo: una arquitectura austera en el plano formal. No obstante, como el resto de tipologías, la arquitectura doméstica se vio afectada por la irrupción del Romanticismo y el desarrollo historicista. Progresivamente la clase acomodada demandó una mayor ornamentación de las fachadas de sus residencias que se produciría sin que ello conllevara una modificación excesiva de la estructura de estas.⁵⁴⁴ Este alejamiento del predominio de lo constructivo en favor de una mayor ornamentación era ya plenamente visible en obras como las de Timoteo Calvo o Carlos Spain de 1849 (Fig. 6 y 7), ejemplos de cómo los motivos extraídos del lenguaje clasicista (los órdenes gigantes jónicos o corintios, el almohadillado en la planta baja, entablamientos rematados con antepechos decorados con placas y elementos en forma de pebeteros), antes reservados a otro tipo de arquitectura más

⁵⁴² HERNANDO, Javier, 1989, p. 161.

⁵⁴³ BENITO GOERLICH, Daniel, 1983, p. 21.

⁵⁴⁴ MOLET, Joan, 2001, p. 219.

representativa o de mayor rango, fueron utilizados para ornamentar las fachadas de viviendas particulares de familias acomodadas.

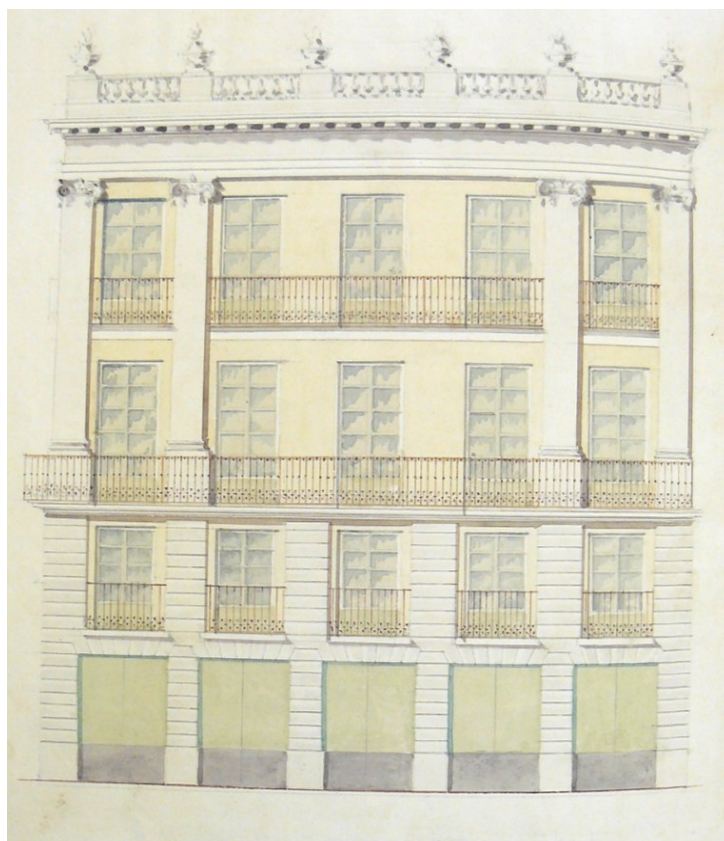


Fig. 6 y 7. Timoteo Calvo. AHMV, PU, 1849, Expediente 260.
Carlos Spain. AHMV, PU, 1849, Expediente 109.

Esta difusión y casi *vulgarización* del Clasicismo en la arquitectura privada tiene su razón en la relativización de este como estilo único, de modo que su repertorio empezó a ser utilizado de manera más libre y sin atender a las proporciones o normas compositivas fijadas por el racionalismo académico. Así, a partir de entonces, se popularizó el uso de frontones triangulares y curvos en los vanos, pilastras y columnas, cenefas o adornos que recuerdan a motivos a candelieri, hecho que contribuía a conferir a las construcciones de esta época cierto aire renacentista que en Madrid, por ejemplo, derivaría hacia el neorrenacimiento. Estos cambios empezaron a ser visibles principalmente en las viviendas del cuartel de la Mar, aunque también en el de Serranos, es decir, barrios de carácter burgués.

En Barcelona la modernización de la ciudad fue pareja a la aceleración en la renovación estilística de las fachadas.⁵⁴⁵ Este proceso es extrapolable a Valencia, de forma que a partir de la década de los sesenta la incorporación decidida de elementos de diversos estilos fue mucha más libre y variada. Aun así, elementos clásicos como el frontón o los órdenes conservaron su estatus y continuaron presentes en la arquitectura a finales del período isabelino, especialmente de la mano de arquitectos más conservadores y menos proclives a aventurarse en el empleo de los estilos históricos, de modo que su arquitectura fue fiel a un modelo academicista; este es el caso del arquitecto Salvador Monmeneu y todas sus obras de carácter privado (Fig. 8).⁵⁴⁶ Por otro lado, los mismos arquitectos, que en el arte funerario y religioso habían manifestado una actitud abierta o incluso crítica frente al rígido Academicismo, experimentaron con los estilos históricos en la arquitectura privada. Este fue el caso del palacio del Marqués de Dos Aguas, obra de Ramón M^a Ximénez (1863),⁵⁴⁷ o el insólito palacete neoarábigo del arquitecto Vicente Martí y Salazar (1856)⁵⁴⁸ y fachada de estilo neomudéjar de la calle Ruzafa, obra de de Vicente Alcayne (1859).⁵⁴⁹

⁵⁴⁵ Ibid. p. 221.

⁵⁴⁶ Véase biografía del arquitecto.

⁵⁴⁷ Véase biografía del arquitecto o el capítulo 2. Arquitectura isabelina en Valencia. La convivencia del Academicismo con los primeros historicismos.

⁵⁴⁸ Véase biografía del arquitecto.

⁵⁴⁹ BENITO GOERLICH, Daniel, 1983, p. 26.



Fig. 8. Salvador Monmeneu. AHMV, PU, 1865, Expediente 29.

Respecto a los estilos vinculados a la tradición clásica, las fachadas con motivos de inspiración neogriega tuvieron mayor repercusión, siendo la primera la casa de Manuel Bataller en la calle del Mar, obra proyectada por José Zacarías Camaña en 1858. Camaña fue un pionero en el acercamiento a los estilos primitivos –sea neogriego que neoetrusco, como se ha visto la arquitectura funeraria–, pero lo cierto es que el desconocimiento de modelos propiamente neogriegos le llevó a combinaciones con un claro matiz ecléctico.⁵⁵⁰ Sin embargo, esta evolución no sería exclusiva de Camaña, sino que fue la tendencia dominante en la arquitectura residencial. A partir de 1860, podría decirse que la composición de las fachadas tuvo más de barroca que de *racionalista*, puesto que la ornamentación amenazaba con invadir todas las superficies lisas. Mediante la inclusión de gran variedad de elementos en relieve, especialmente alrededor de los vanos, se diseñaron composiciones donde la claridad y sobriedad fue descartada en beneficio del efecto plástico y dinámico.

Estas soluciones más imaginativas y de claro matiz ecléctico emplearon motivos tanto clásicos como propios de los estilos históricos. Sin aplicar cambios en la distribución de los elementos, ni renunciar a la simetría, las fachadas de este

⁵⁵⁰ BENITO GOERLICH, Daniel, 1983, p. 23.

momento presentan un esquema en el que se distinguen tres zonas: la del zócalo, en muchas ocasiones presentaba el típico almohadillado que podía llegar a la siguiente altura; la zona central, ocupada por los distintos pisos y separada de la anterior por una cornisa; y por último la zona alta formada por la bohardilla o, si lo había, un último piso o ático, junto con la corona, elemento que empezaba a destacar y que ganaría peso en años posteriores.⁵⁵¹ Un ejemplo temprano de coronamiento es la casa número ocho de la calle de Comedias del maestro de obras Vicente Polit (Fig.9).

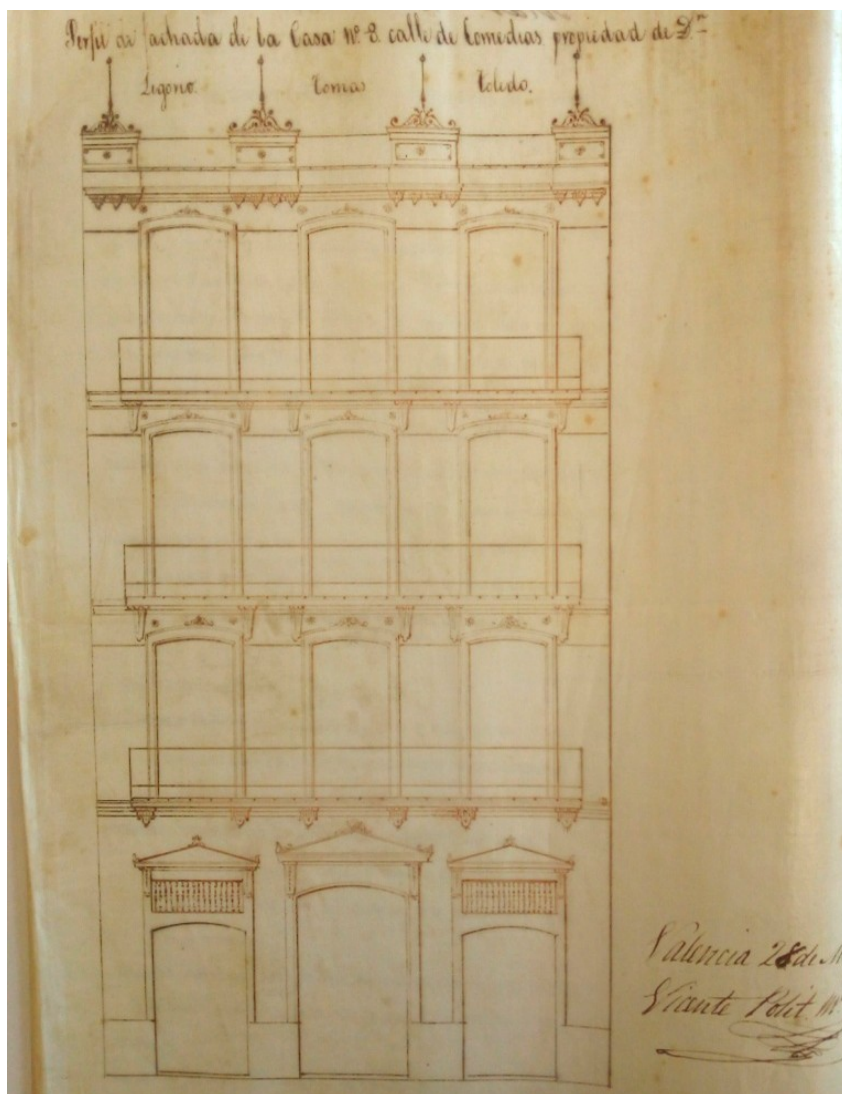


Fig. 9. Vicente Polit. AHMV, PU, 1864, Expediente 61.

⁵⁵¹ MOLET, Joan, 2001, p. 226.

El acceso principal solía presentar una puerta de grandes dimensiones de perfil escarzano o bien adintelado, en cuyo caso se superponía un frontón enmarcado por una moldura. Los pisos superiores distribuían los vanos sobre un enlucido liso, pero también podían presentar decoración a base de impostas molduradas, cenefas y elementos apilastrados de dudosa inspiración. Aunque posteriormente fue común el encontrar en el piso principal o alturas centrales la presencia de un mirador o en su defecto un balcón corrido, en este momento se prefería el balcón individual y el uso del mirador era aún puntual.⁵⁵²

El elemento principal de estas fachadas fue, sin lugar a dudas, la ventana de gran formato, puesto que en torno a ella se localizó, en la mayoría de casos, la decoración de estilo neogriego. De este modo empezaron a ser visibles frontones mixtilíneos y triangulares acompañados de sus correspondientes acroteras, y en los cuales era frecuente que la decoración floral y geométrica desbordara el tímpano. Este fue el estilo que practicaron arquitectos como Joaquín M^a Calvo, Ildefonso Fernández o Ramón M^a Ximénez y que a partir de los años ochenta experimentó un mayor incremento decorativo en la fachada con el fin de lograr un aspecto más distinguido.⁵⁵³ (Fig.10 y 11)

En definitiva, los edificios destinados a vivienda recibieron un tratamiento estilístico diferenciado y en el que podrían distinguirse dos tendencias. Por un lado la ecléctica, mayoritaria, que permitía a los arquitectos adoptar indiferentemente estilos diversos, y por lo tanto hacer uso de un amplio repertorio ornamental. Por otro lado, una tendencia minoritaria que abogaba por aplicar los *revivals* y, en consecuencia, intentaba recrear estilos del pasado desde un punto de vista más arqueológico. La razón por la que los *revivals* no tuvieron una presencia destacada en la arquitectura de ámbito privado puede encontrarse en su misma función. A los edificios de carácter público (teatros, hospicios, asilos, ayuntamientos,...) se les exigía cumplir con su función representativa y carácter monumental, con lo cual se seleccionaba el historicismo asociado con el contenido ideológico que se quería transmitir. En virtud de ello, el Clasicismo pervivió a lo largo del siglo XIX como un estilo académico y respetado por

⁵⁵² BENITO GOERLICH, Daniel, 1983, pp.53 y 54.

⁵⁵³ *Ibid.* p. 56.

comprender cualidades como la sencillez, la austeridad, la eficiencia y buena praxis, valores que se quería asociar a edificios públicos, especialmente en aquellos relacionados con el poder político y la cultura, por ejemplo, la Universidad Literaria. En contraste, el neogótico se vinculó con la espiritualidad y fue el estilo más común para edificios religiosos y benéficos, como es el caso del Asilo del Marqués de Campo, obra de José Camaña Laymon (1883). Los *revivals* Barroco y Rococó revivieron en edificios de carácter aristocrático, siendo el mejor ejemplo el Palacio del Marqués de Dos Aguas.

Sin embargo, un edificio de viviendas no requería necesariamente asociar determinados valores –sacralidad, justicia,... –como sí se buscaba en la arquitectura pública y religiosa. Por lo tanto, la pureza que se le exigía al *revival* no tenía por qué ser respetada en este campo. La condición ecléctica, esto es la apertura hacia todos los estilos, inherente en esta tipología arquitectónica facilitó la creación de un repertorio figurativo casi en exclusiva para uso de la arquitectura doméstica, lo cual ha propiciado que algunos historiadores consideren este primer eclecticismo casi como un estilo individual.⁵⁵⁴

En el incipiente eclecticismo valenciano de estas décadas centrales del siglo decimonónico, los mismos elementos inspirados en distintos *revivals* se repetían y se combinaban de modo titubeante, pero ante todo demostrando que era firme la voluntad de ofrecer una alternativa válida y permanente al Clasicismo. Esta fase experimental fue seguida de una segunda etapa de plena aceptación y afirmación del eclecticismo que coincidiría con la Restauración Alfonsina (1874-1885).⁵⁵⁵ La estabilidad política y el moderado empuje urbano, entonces centrado en la reforma interior, propiciarían la consolidación del estilo en todas las tipologías arquitectónicas.⁵⁵⁶

⁵⁵⁴ HERNANDO, Javier, 1989, p. 416.

⁵⁵⁵ NAVASCUÉS, Pedro, 1971.

⁵⁵⁶ SIMÓ, Trinitat, 1973, p. 87.

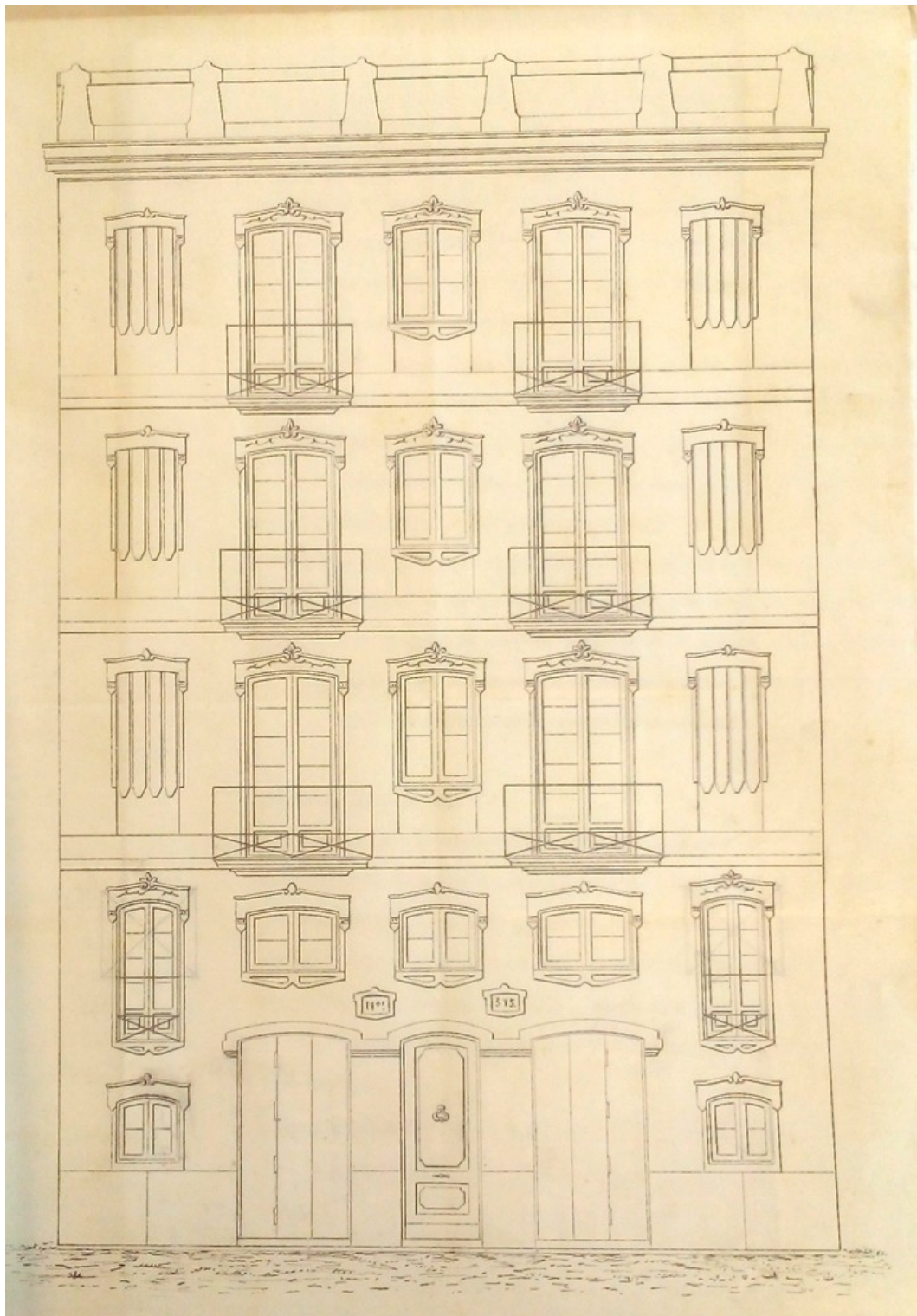


Fig. 10. Joaquín M^a Calvo. AHMV, PU, 1865, Expediente 4.

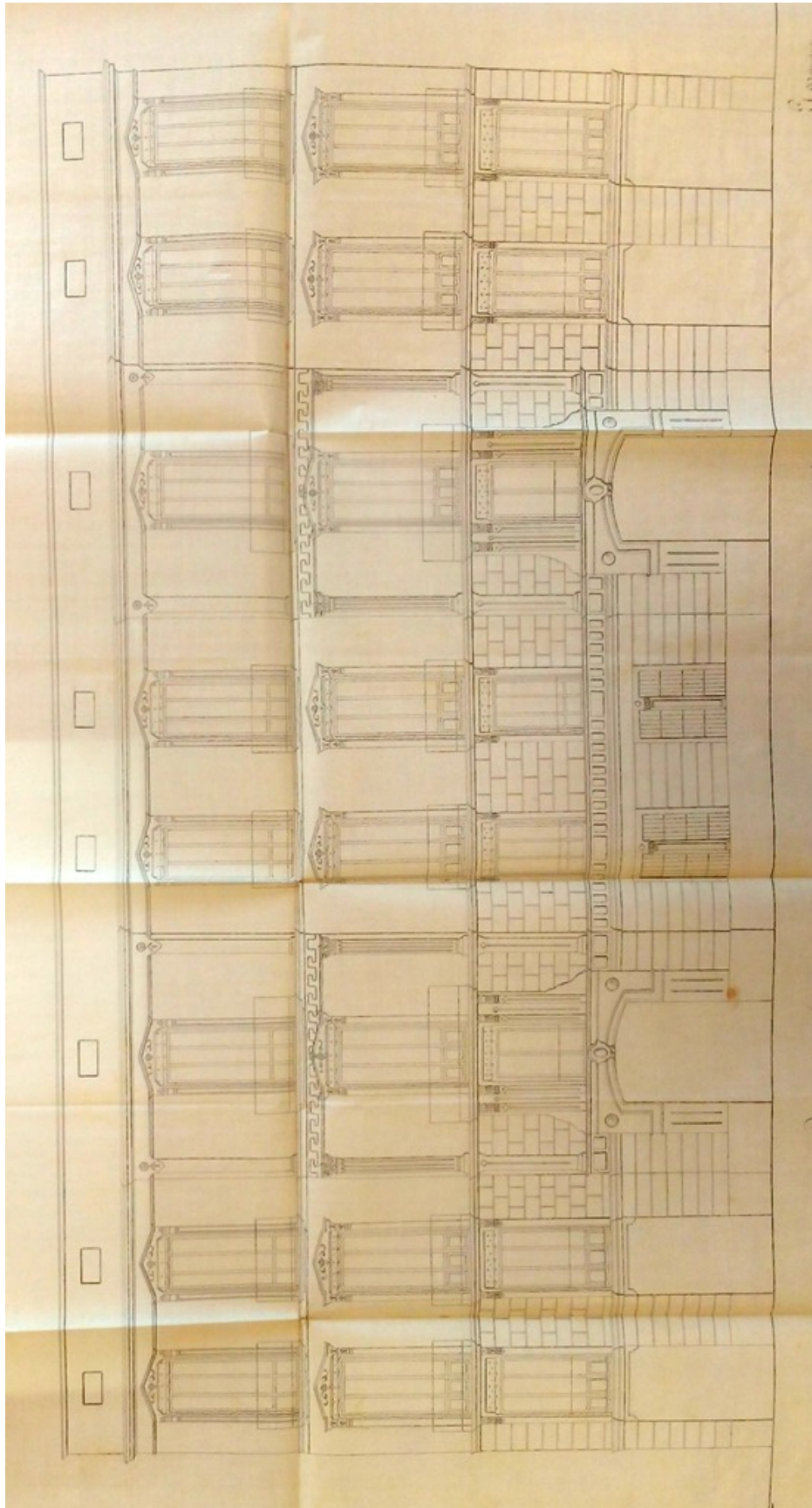


Fig. 11. Ildefonso Fernández. AHMV, PU, 1865, Expediente 36.

4. Biografías de arquitectos.

Salvador Escrig y Melchor

Salvador Escrig y Melchor es uno de los arquitectos valencianos más activos de la primera mitad del siglo XIX. Perteneciente a un importante linaje de arquitectos, recibió una plena formación academicista. Durante su trayectoria intervino en obras públicas y ocupó diversos puestos de relevancia tanto en la Academia de Bellas Artes de San Carlos como en el Ayuntamiento. No obstante, existe cierto vacío en lo referente a otras facetas de su trayectoria, como, por ejemplo, su postura hacia las nuevas corrientes estilísticas que se harían sentir a mediados del Ochocientos o su obra religiosa y particular. Con esta biografía se pretende ampliar su trayectoria profesional, prestando especial atención a las obras inéditas, sin olvidar aquellas ya conocidas gracias a la historiografía.

1. Datos biográficos del arquitecto y formación.

Natural de Valencia, era hijo del conocido arquitecto y académico Salvador Escrig y Garriga (1765/6-1833), además de sobrino del maestro de obras Vicente Monmeneu, con lo cual desde niño vivió el ambiente académico y conoció la profesión.⁵⁵⁷ Empezó su formación asistiendo a clases de Dibujo en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde cursó posteriormente los estudios de Matemáticas y Arquitectura, hasta llegar a realizar las prácticas con su padre y tío. En 1815 y en 1817 obtuvo dos Premios Particulares de Arquitectura, logrando el título de Arquitecto en 1821, con los proyectos de *Casa de contratación O Lonja, proyectada p.^a la Plaza de Alicante* y una *Casa para Archivo General de una Capital de Prov.^a*⁵⁵⁸ Siete años después, en 1827, fue merecedor del grado de Académico de mérito. Como su progenitor, Escrig tuvo un activo papel dentro de la Academia, ocupando la plaza de teniente de matemáticas –desde el 11 de julio de 1833– y poco después la de teniente de arquitectura –desde el 14 de julio de 1834–,⁵⁵⁹ siendo compañero de academia del conocido tratadista valenciano Manuel Fornés i Gurrea.⁵⁶⁰

⁵⁵⁷ BÉRCHEZ, Joaquín, CORELL, Vicente, 1981, p.389.

⁵⁵⁸ *Ibid.* pp. 183-185.

⁵⁵⁹ *Ibid.* 1981, p.389.

⁵⁶⁰ VETGES TU I MEDITERRÀNIA, 1988, p.17

2. Obra.

Hasta el 1833, fecha en que falleció Escrig y Garriga, son frecuentes las confusiones a la hora de distinguir la obra de padre e hijo, pues los casos en los que aparece solamente el primer apellido son numerosos. Es en 1825 cuando, por primera vez, se nombra explícitamente al arquitecto Escrig Melchor entre los facultativos de los archivos de Policía Urbana. Su labor profesional dentro de la arquitectura privada es muy poco conocida, circunstancia que se explica en parte debido a que su contribución fue considerablemente inferior en número a la obra de otros arquitectos contemporáneos en este sector como Timoteo Calvo o Franco Calatayud.

Aunque son exiguas las primeras incursiones de Escrig en la construcción de la vivienda privada, exponen perfectamente la situación de la arquitectura durante los años finales del período fernandino y la inestabilidad que siguió con el período revolucionario de 1833-1843. En esta época, desde el Ayuntamiento se pretendía mejorar la vida y aspecto urbano de Valencia, siendo la regularización y control en la construcción el único instrumento para ello. Si bien la precaria coyuntura impedía entonces la ejecución de grandes obras, la arquitectura, tanto pública como privada, vio reducida su versatilidad a pequeñas reformas. Es en el ámbito de la vivienda privada en el que Escrig iniciaba su actividad como arquitecto, realizando estas modestas intervenciones. Como ejemplos, la reforma que tuvo lugar en la casa número 14 de la calle Serranos, donde perfiló colocar dos balcones de hierro y la elevación de los pisos, la construcción de un tercero que proyectó para el número 23 en la plaza de Santa Catalina Mártir, así como la transformación de toda una fachada para el Marqués de Serdañola en la plaza de Santo Domingo.⁵⁶¹

Durante estos primeros años de andadura profesional, Salvador Escrig y Melchor compaginó su labor como facultativo en reedificaciones y reformas con la de perito en el reconocimiento de edificios. Esta tarea fue muy necesaria para el acondicionamiento de las viviendas y el embellecimiento de la ciudad, tarea que el Ayuntamiento llevó escrupulosamente a cabo gracias al Tribunal del Repeso, organismo al que se unió Policía Urbana a partir de 1844.

⁵⁶¹ AHMV, PU, 1825, Exp. 54 y 55; 1835, Exp. 132.

Salvador Escrig no solo fue una figura relevante dentro de la institución académica, sino que también su criterio fue tenido en cuenta por las autoridades valencianas. En 1833 solicitó, como también hizo Manuel Fornés, la plaza de Arquitecto municipal, vacante tras el fallecimiento de Cristóbal Sales (1833).⁵⁶² Sin embargo, quizá por su poca experiencia, esta vez no consiguió con el puesto, conformándose con ser Arquitecto municipal interino ante ausencias o bajas de Joaquín Tomás y Sanz (1769-1834).⁵⁶³ Dos años después conseguiría la plaza con plenas funciones, cargo de relevancia que además era reflejo de la idiosincrasia de la época.⁵⁶⁴ Como consecuencia de la progresiva implantación de la burguesía liberal, los gobiernos municipales se habían adjudicado la competencia de mediar entre exigencias sociales y constructivas.⁵⁶⁵ El Tribunal del Repeso y el Arquitecto municipal fueron los instrumentos para hacer efectivo este mandato, perfilándose la figura de este profesional como clave en la configuración de la ciudad decimonónica.

Aunque nunca dejó de aceptar encargos de particulares, el nombre de Escrig estuvo ligado a la esfera pública y sin duda a la que sería una de las obras más representativas de la primera mitad del siglo XIX: la plaza Redonda. Dentro de las promociones residenciales que se fomentaron en el período isabelino, esta plaza, llamada también Circular, Plaza Nueva, del Cid o simplemente el Clot, fue la única iniciativa motivada desde el Ayuntamiento, aunque la construcción corriese a cargo de los propietarios. Este singular complejo se ubicaba en el cuartel del mercado de Seders, concretamente en los terrenos que hasta entonces ocupaban el antiguo matadero y pescadería.⁵⁶⁶

En 1837 daban comienzo las obras de demolición bajo supervisión del arquitecto municipal y responsable del proyecto, Salvador Escrig. La comisión de arquitectura había aprobado previamente el plano, pero con objeciones relativas al tratamiento estético y compositivo. En base a estas recomendaciones, Escrig presentaba el diseño definitivo al que habrían de ceñirse los particulares para la

⁵⁶² AHMV, Actas, sesión del 1 de julio de 1833.

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ ARABASC, Legajo 75, Junta del 9 de julio de 1835.

⁵⁶⁵ Pero no sería hasta la ley municipal de 1840 (Ley de organización y atribuciones de los Ayuntamientos, sancionada en Barcelona a 14 de julio de 1840) que esta actividad sería plenamente efectiva. PACHO, María Jesús, 2013, pp.115-134.

⁵⁶⁶ Véase: VETGES TU MEDITERRÀNIA, 1988, p. 15.

construcción de sus viviendas. El diseño de plaza circular presentaba un diámetro de 37m y se insertaba en la manzana nº319 (numeración según plano de Francisco Ferrer, 1833). A esta plaza solo se podría acceder mediante cuatro calles abovedadas de perfil rebajado.⁵⁶⁷ De las parcelas edificables en que se dividió el terreno, dieciséis tenían fachada recayente en la plaza. El esquema de estas fachadas respondía a una disposición uniforme y prototípica para la vivienda doméstica durante estos años, basada en la separación de pisos por impostas y la distribución regular de vanos, siendo los de los pisos principales de mayores dimensiones. Estos vanos de perfil rectangular estaban dispuestos en las tres alturas superiores, con la presencia de balcón en el cuerpo central y ventanas de sección horizontal y de menores dimensiones en el último piso.⁵⁶⁸ Cada piso estaba destinado a un uso e inquilino distinto: el inferior a comercios y vestíbulos, el cuerpo central compuesto de dos alturas para viviendas y un tercero de carácter más modesto y de menor altura, pero con el mismo fin, rematándose el conjunto con una cornisa.

El sentido uniforme y utilitario con el que se dotó al complejo estuvo en función de los que iban a habitarlo: comerciantes y obreros, clases populares. El diseño de Salvador Escrig para la fachada interior del conjunto (1837) presentaba una gran similitud compositiva con el alzado que en 1846 Fornés y Guerrea indicaba para una plaza menor, aunque sin contar con el pórtico almohadillado.

Por lo tanto, el reto al que debía hacer frente Escrig era el de conjugar en un mismo emplazamiento vivienda y espacio comercial, todo ello en un contexto urbano nada propicio, dado que el entramado urbano de la Valencia en estas décadas era aún de pleno carácter medieval. Con todo, esta unidad residencial fue desde el primer momento pensado y proyectado como una misma unidad, primando su concepción cerrada y la uniformidad en sus superficies. Estas características potenciaban tanto el carácter utilitario del complejo, como el significado comunitario propio de las plazas.⁵⁶⁹

⁵⁶⁷ VETGES TU MEDITERRÀNIA, 1988, pp. 17 y 18.

⁵⁶⁸ El perfil de la fachada fue aprobado por la Junta de comisión de arquitectura el 2 de mayo de 1838. ARABASC, Legajo 64.

⁵⁶⁹ PÉRGOLIS, Juan Carlos, 2002, p. 14.

Sin duda, el rasgo más característico de esta plaza Nueva es su perfil circular, fisonomía que la hace rápidamente identificable en cualquier plano de la ciudad. No obstante, este perfil para las plazas no había sido especialmente prolífero a lo largo del urbanismo español, mientras que en países como Inglaterra sí era una solución más común. El caso del conjunto de Bath, *The Circus* (1754) es especialmente llamativo a este respecto. John Wood (1704-1754) fue el arquitecto responsable de proyectar este conjunto de viviendas uniforme entorno a una plaza jardín circular con tres accesos.⁵⁷⁰ Las diferencias entre los proyectos de Escrig y Wood son evidentes –las dimensiones, el estilo *palladiano* de Wood, la disposición de tres bloques de casas separados por las calles de acceso...–, pero en ambos casos se daba el esquema de fachada simétrica y continua, del mismo modo que la forma circular potenciaba el sentido comunitario del conjunto. Si bien, en el contexto español el planteamiento típico hubiese sido el de una plaza central porticada, como la proyectó Pedro Manuel Ugartemendia (1770-1835) para San Sebastián en 1814, en Valencia no existía esta tradición y así lo demuestran la fisonomía de las plazas existentes, como la del Mercado o la de las Pasas, espacios abiertos y sin una forma determinada.

Además, un factor importante es que Valencia no atravesaba un período de reconstrucción tan acusado como el San Sebastián o el de Bath en la época georgiana que les permitían la posibilidad de abordar un nuevo trazado de acuerdo con concepciones urbanísticas fomentadas en el racionalismo geométrico y la normalización de soluciones propias del Neoclasicismo.⁵⁷¹ La irregular distribución parcelaria de la manzana 319 y un entorno urbanístico de características medievales fueron las circunstancias que pudieron forzar a Salvador Escrig a decantarse por una plaza central, dando cabida así al racionalismo geométrico y reforzando además el carácter comunitario del complejo.

Además, esta plaza tenía la peculiaridad de que no iba a ser la sede de ningún poder, ni político ni religioso, hecho que suponía una novedad en este momento. Fue concebida como un espacio por y para la clase media, protagonistas de la revolución social, en su primera fase al menos (1833-1843).

⁵⁷⁰ Véase: DARGANHAS, Pat, 2013, sp.

⁵⁷¹ NAVASCUÉS, Pedro, 1988, p.601.

La voluntad de estandarizar la vivienda, instando a los constructores a seguir el esquema de fachada del 1838, contribuyó a que el proyecto de la Plaza Nueva fuese un óptimo ejemplo de arquitectura y urbanismo académico. Esta Plaza cumplía la función de ser un micro espacio urbano donde se concentraba una gran actividad social y económica que para la cual, huyendo de la escenografía del urbanismo barroco, buscaba la sencillez y la funcionalidad. Formalmente, acusaba un lenguaje clásico mediante la racionalidad y simetría de su fachada, sin la necesidad de columnatas o grandes cornisas. Este esquema tan prototípico del momento Escrig no dudó retomarlo en otros encargos de carácter particular, por ejemplo, en la casa nº4 de la calle Caballeros, también recayente en la plaza del Esparto, propiedad de Ángela Salelles, para la cual diseñó en 1842 la misma distribución de vanos y proporciones de la Plaza Circular.⁵⁷²

A pesar de contar con el beneplácito del Ayuntamiento y de la Academia de San Carlos, el proyecto de Escrig no pudo superar la voluntad de los distintos propietarios y no fue fácil frenar las nuevas propuestas para el ordenamiento de la fachada por parte de algunos de estos.⁵⁷³ Además, la Plaza Nova o Circular cambió de nombre en varias ocasiones, hecho que demuestra que fue un enclave importante dentro de la ciudad. En 1840 pasó a llamarse Plaza de la Regencia, en referencia a la ejercida por el general Espartero (1840-1843), un gesto que simbolizaba la admiración de los valencianos hacia este personaje, pero sobre todo era una muestra de cómo la inestabilidad política de la época dejaba su impronta también en el urbanismo decimonónico.⁵⁷⁴

Ocupando el cargo de Arquitecto Municipal, Salvador Escrig tomaría parte en algunas de las empresas más significativas del período a cargo del Ayuntamiento. Siguiendo la estela de reformas y rehabilitación de paseos y espacios públicos iniciados en décadas anteriores (Paseo de la Glorieta, paseo del Remedio...), esta vez los esfuerzos se concentran en el entorno de la puerta de Serranos. Si bien estuvieron atribuidas erróneamente a su padre, Escrig y Melchor fue el autor de las escalinatas de piedra de las Alameditas de Serranos, las cuales se desplegaban

⁵⁷² AHMV, PU, 1842, Exp. 8.

⁵⁷³ VETGES TU MEDITERRÀNIA, 1988, pp.18-19.

⁵⁷⁴ Véase: SHUBERT, Adrian, 2000, pp. 183-208.

a ambos lados de la puerta.⁵⁷⁵ Del mismo modo, siguiendo con la tendencia de monumentalizar el espacio público, en 1840 Escrig participó junto al cantero Vicente Rodríguez en la prosecución del cementerio municipal.⁵⁷⁶

El apellido Escrig estuvo también ligado a la arquitectura teatral valenciana. En 1586 el Hospital General obtuvo el privilegio real para el usufructo de las representaciones teatrales en la ciudad de Valencia. Para ello, el Hospital adquirió el denominado Corral de l'Olivera, establecimiento que se hallaba junto a la actual calle de las Comedias. Tras la Guerra de Sucesión (1702-1713/1715), Felipe V había ratificado la concesión de la explotación de esta actividad al Hospital, pero por influencia del Arzobispo de Valencia, Monseñor Mayoral, se volvieron a suspender las comedias en el año 1748.⁵⁷⁷ Hubo tanta adversidad hacía el teatro que finalmente la Junta de la Institución, en la que el Arzobispo tenía un gran peso, decidió derribar el edificio.

Cuando por Real Orden de 14 de agosto de 1760 se autorizaron nuevamente las representaciones teatrales en la ciudad, se eligió un nuevo emplazamiento, el conocido popularmente como la *Botiga de la Balda*. Se trataba de un destartado edificio de planta baja y dos pisos, propiedad del marqués de Busianos y situado junto la puerta de la Trinidad, que cumplía la función de alhóndiga de trigo. Tras la difícil adaptación del edificio a su nueva función, el local se transformó en un anfiteatro de varios pisos y palcos. Aunque humilde, la *Botiga la Balda* fue durante sesenta años el teatro de los valencianos y Salvador Escrig estuvo vinculado a los últimos años de existencia de este coliseo. Si bien siempre conservó el carácter de provisional, esta casa de comedias ofrecía aspectos novedosos, como el de poseer un escenario de estructura moderna, telón de boca y foso.⁵⁷⁸ Estos elementos debieron contribuir a prolongar su existencia hasta la década de los treinta del siglo XIX, aunque en dudosas condiciones.

En la junta de Arquitectura celebrada en la Academia de San Carlos el 15 de junio de 1831 fue leído un oficio del Intendente corregidor de Madrid y Subdelegado General de Teatros del Reino, Domingo M^a Borrafou, en el que daba

⁵⁷⁵ LLORENTE, Teodor, 1889, vol. II, p. 414.

⁵⁷⁶ PINGARRÓN, Fernando, 2008, p. 126.

⁵⁷⁷ SIRERA, Josep Lluís, 1986, pp.23-25

⁵⁷⁸ ZABALA, Arturo, 1982, pp. 21 y 22.

respuesta a la voluntad del Ayuntamiento de formar un *buen teatro público*. Desde Madrid, Antonio López Aguado, arquitecto mayor de Madrid, junto a Borrafou, emitieron posteriormente su conformidad sobre dicha empresa, eso sí, con la condición “que la academia revise el plano y determine si se halla con todas las reglas del arte y es adecuado para la población”.⁵⁷⁹ En respuesta, la Academia de San Carlos encargó a Escrig la formación de los planos, que fueron, una vez presentados y aprobados, remitidos de nuevo al corregidor y manifestándole que el terreno de la alhóndiga no permitía todas las comodidades que pudieran darse a esta clase de edificios.⁵⁸⁰ En consecuencia, esta reforma no llegaría a buen puerto y en junio de 1832 *la Botiga la Balda* bajaba definitivamente su telón.

Años después, Escrig volvería a participar en el acondicionamiento de otro teatro, el Teatro Principal, una de las empresas más ambiciosas de la primera mitad del siglo XIX. Los antecedentes del Principal se encuentran en la antes mentada Casa de Comedias de la Olivera. Al ser derribada, la Junta Directorial (sic) del nuevo teatro, formada por el Ayuntamiento y el Hospital General, decidió adoptar los planos de Felipe Fontana que previamente había adquirido el Ayuntamiento para la formación de un nuevo teatro. Estos planos respondían a un teatro modelo caja italiana y escenografía a juego, tipología introducida en España durante el segundo tercio del siglo XVIII. Una vez adquiridos los planos, estos fueron remitidos al Ministerio para su preceptiva aprobación, recibíendola del arquitecto Ventura Rodríguez.⁵⁸¹

Después de un paréntesis, las obras se retomaron en la primera década del siglo XIX. La Real Academia de San Carlos instó a cambiar de emplazamiento, proponiendo la plaza de las Barcas, porque allí podía construirse con más facilidad al estar aislado, pero, sobre todo, pensando que en el futuro embellecería este entorno urbano. Obtenidos los terrenos, en 1807 se comenzó a derribar la antigua casa de la cofradía de Ballesteros, donde iba a situarse el nuevo teatro. En 1808 Cristóbal Sales, junto a Salvador Escrig y Garriga, reformaron los planos de Fontana adaptándolos al nuevo espacio en que se iba a construir el teatro.⁵⁸²

⁵⁷⁹ ARABASC, Legajo 64, Junta del 15 de junio de 1831.

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ BARBA SEVILLANO, Arturo, 2011, pp. 161-163.

⁵⁸² SIRERA, Josep Lluís, 1986, p.27.

Las obras comenzaron con la dirección de Juan Marzo, pero el estallido de la Guerra de la Independencia, la construcción del Principal volvió a paralizarse. En 1815 el Capitán General Francisco Javier Elío propuso abrir una subscripción entre la nobleza valenciana con tal de reunir caudales, pero parece que el resultado no fue el esperado. Tampoco durante el Trienio Liberal (1820-1823), ni durante la Década Ominosa (1823-1833) mejoró la situación y el Principal quedó prácticamente abandonado a su suerte. El 1831, por mediación del Intendente Manuel Fidalgo, se consiguieron recursos para reemprender las obras de nuevo bajo la dirección de Marzo, quien redujo la altura del teatro al prescindir del cuarto piso de palcos, la tertulia y el espacio acústico.⁵⁸³

Por contar con un proceso de construcción tan dilatado, el proyecto clasicista inicial para este teatro fue perdiendo pureza, debido a que fueron distintos los arquitectos que, de una manera u otra, participaron en este proyecto. Así como hizo en su momento su padre, Escrig y Melchor tomó parte en la continuación de esta gran empresa, concretamente en la segunda fase de su construcción, la que empezaba en 1840 y monopolizaba la realización de la fachada. En 1844 se formaba un expediente instado por José Campo, entonces alcalde de la ciudad, donde manifestaba su desconfianza en la solidez de los cimientos de la fachada del Principal. Con este fin compareció ante el Ayuntamiento Salvador Escrig, en calidad de académico de mérito, teniente director de la sección de arquitectura de la Academia de BBAA y Arquitecto mayor de esta ciudad, explicando que:

para cerciorarse si esto se hallaban establecidos sobre suelo firme y su construcción estaba arreglada a los buenos preceptos del arte, mandó en el acto a tres operarios que allí se encontraban abriesen una cata o zanjas al extremo de los expresados cimientos profunda hasta hallar el suelo en que cargaba (...) practicó su reconocimiento con toda escrupulosidad, siendo el resultado convencerse que el suelo en aquel punto no tiene la consistencia necesaria para poder cargar sobre él (...).⁵⁸⁴

A continuación, Escrig exponía el procedimiento de la intervención, consistente en sellar los cimientos con una doble capa. Además, advertía de los erros en el proceso administrativo y de control sobre la obra, pues debió haberse presentado a la comisión de Policía Urbana un memorial firmado por el profesor

⁵⁸³ BARBA SEVILLANO, Arturo, 2011, pp. 168 y 169.

⁵⁸⁴ AHMV, PU, 1844, Exp. 80.

encargado de la obra, acompañándolo del plano aprobado por la Academia, por tratarse de un edificio público. Asimismo, indicaba que en su momento debió haberse solicitado previamente el levantamiento del Plano Topográfico de la Plaza del Teatro, inexistente en esos momentos, para señalar las alineaciones a que había de estar sujeto el Principal, “preliminares que se han omitido, contraviniéndose por ello a las leyes y demás disposiciones reglamentarias vigentes”.⁵⁸⁵

Además del Marqués de Campo, otros alcaldes le confiaron proyectos relacionados con el acondicionamiento de los edificios de sus municipios; el 2 de junio de 1845 Escrig presentaba a la Comisión de Arquitectura de la Academia los planos de la nueva casa consistorial para la villa de Carcaixent que se inauguraría dos años después (Fig.1).⁵⁸⁶ Este edificio presenta planta irregular adaptándose así a la forma trapezoidal de la manzana. La fachada principal de este edificio responde a los presupuestos de un clasicismo academicista de marcado acento dieciochesco. La distribución de los vanos recuerda a la fachada del Teatro Principal, entonces en pleno proceso de construcción.



Fig. 1. *Plaza de la Constitución*. Fot. Lacoste. Al fondo, el Ayuntamiento de Carcaixent. Biblioteca Valenciana, José Huguet, JH40/73.

⁵⁸⁵ *Ibidem*.

⁵⁸⁶ ARABASC, Legajo 77, Junta del 2 de junio de 1845.

Respecto a la obra de carácter religioso, pocos arquitectos de este período isabelino destacaron por la realización de edificios de carácter sacro, pues esta arquitectura acusó de manera especial los profundos cambios que estaba experimentando la sociedad española durante la primera década del siglo XIX. La crisis que vivió la Iglesia a raíz de su pérdida patrimonial tras las desamortizaciones, junto al deterioro de su presencia como institución, se tradujo en la merma de su influencia política sobre los órganos de poder. En el ámbito artístico se constataba esta realidad en la práctica desaparición del que fue durante siglos el gran mecenas de los artistas. A partir de los años treinta, con la implantación progresiva de la política liberal y la profunda transformación social, la Iglesia recortó notoriamente sus encargos artísticos, centrándose en lo que arquitectura se refiere en labores de restauración o reposición de retablos y/o altares. Tras los disturbios derivados de la Guerra de la Independencia muchos templos, tanto parroquias como iglesias conventuales, habían quedado seriamente dañados y ahora era el momento en que, suprimidas muchas de las ayudas que recibían del Estado, debían adecuarse a las funciones pastorales que se esperaba de ellas, contando para ello solamente con la colaboración de sus fieles.⁵⁸⁷

En este contexto, las monjas dominicas del convento Santa Catalina de Siena encargaron en 1859 a Salvador Escrig el proyecto de un altar mayor para su iglesia. Este convento se localizaba en el cuartel de la Mar, concretamente en la manzana 36, y fue de los pocos que se salvó de las medidas desamortizadoras del 1836, sin que esto signifique que presentase de buen estado de conservación a mediados del siglo XIX.

El convento fue fundado en el siglo XV y fue descrito por el Marqués de Lozoya como un templo de los más característicos del austero y elegante gótico levantino.⁵⁸⁸ La fábrica de la iglesia presenta cada una de las características propias de este gótico meridional, como son la planta salón, el notable predominio del muro o la cubierta de crucería simple que arranca de impostas con esculturas de animales fantásticos. Con respecto a la cabecera, su ejecución fue un tanto posterior. El contrato de obra tiene fecha del 21 de junio de 1524 y especifica que el maestro Vidanya se encargó de terminar la obra. La obra de este *mestre*

⁵⁸⁷ Véase el capítulo 2. *Arquitectura isabelina en Valencia...*

⁵⁸⁸ LOZOYA, Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de, 1969, pp. 87-89.

pedrapiquer estaba adscrita a las formas tardogóticas que ya vislumbran la adaptación de nuevos criterios. Para la cabecera de este templo dominico trazó un perfil ochavado cubierto con una bóveda de una sola clave de seis arcos cruceros.⁵⁸⁹

Sin embargo, este no fue el templo con que se encontró Escrig, y así lo hacía constar el arquitecto en la memoria de intervención que presentó a la Academia, donde escribía que la fábrica de la iglesia era gótica, pero se trataba de un gótico coetáneo a otro lenguaje.⁵⁹⁰ Tal y como ocurrió con tantas iglesias valencianas a lo largo del siglo XVII-XVIII, la iglesia de Santa Catalina sufrió una profunda renovación interior hacia 1674 para adaptarla al estilo barroco.⁵⁹¹ Escrig resolvía el asunto utilizando el término estilo *de transición*:

La arquitectura del templo es de la época de transición por lo que se observa que las bóvedas de la iglesia y del coro recuerdan a las últimas épocas de la arquitectura ojival formando un contraste armonioso con la arquitectura del renacimiento que forma la decoración del templo.

El revoque barroco se concentró en el entablamento de la nave central, donde fueron añadidas pilastras de orden compuesto, lo que llevó a rebajar la altura de los arcos de las capillas laterales para ajustarlas al nuevo revestimiento de yeso.⁵⁹² El resto de muros de la iglesia que debieron presentar una pátrea desnudez propia del gótico, fueron cubiertos de repintes y ligeros revoques, así como una bóveda tabicada de medio punto con lunetos cubrió la sencilla crucería de los tramos de la nave central.⁵⁹³ De este mismo siglo son los florones de talla dorada de las claves de la nave central y del coro, así como cuatro cúpulas barrocas con relieves policromados que flanquean el coro alto.⁵⁹⁴

Afortunadamente existen fotografías del templo tomadas a mediados del siglo XX. Las Fig. 2 y 3, vista de las capillas laterales desde la nave central y coro respectivamente, muestran cómo la decoración *renacentista* de la que habla Escrig

⁵⁸⁹ ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, IBORRA BERNAD, Federico, 2005, pp. 74-76.

⁵⁹⁰ Respecto a la intervención de Escrig, lamentablemente no se ha localizado ningún plano o perfil, pero sí se cuenta con la memoria descriptiva del proyecto de mano del propio arquitecto aprobado en la Junta del 5 de junio de 1857. ARABASC, Legajo 61B.

⁵⁹¹ *Informe sobre el monasterio e iglesia...*p. 4

⁵⁹² *Ibid.*

⁵⁹³ CRUILLES, V. S. y Monserrat, Marqués de, 1876, p. 340.

⁵⁹⁴ *Informe sobre el monasterio e iglesia...*p. 4

es más bien una decoración propia de otra época.⁵⁹⁵ El repertorio ornamental de modillones en el friso y pilastras con capitel compuesto, además de la presencia del esgrafiado, situarían esta renovación como una propiamente barroca.



Fig. 2. Interior de la iglesia de Santa Catalina de Siena hacia 1969. Archivo del Corte Inglés.

En Valencia coexistieron diversas vertientes en la remodelación de espacios góticos preexistentes, tales como un renovado sentido de lo decorativo de impronta barroca manifiesto en revestimientos de estuco y esgrafiados, o bien una mentalidad más abierta en la aplicación del canon clásico quinientista. Ambas vertientes se materializaron en relevantes intervenciones en diversos templos de la ciudad. Por ejemplo, Diego Martínez Ponce aplicaba esta declinación un tanto libre del lenguaje clásico en el empleo de ménsulas pareadas en el exterior de la basílica de Nuestra Señora de los Desamparados (1652-1667).

Es también un idóneo ejemplo de este lenguaje ornamental la renovación del presbiterio de la Catedral (1674-1682) de Juan Pérez Castiel (1679-1682) a partir

⁵⁹⁵ Las imágenes 1 y 4 proceden de la muestra fotográfica expuesta en la iglesia, actualmente llamada parroquia de Nuestra Señora del Sagrado Corazón de Jesús. Las fotografías que componen esta modesta exposición proceden de distintos archivos y colecciones particulares – Archivo Finezas, Archivo Emilio Rieta, colección particular Gregoria Ruiz González...-. Las figuras 1 y 4 pertenecen al Archivo del Corte Inglés, según los paneles informativos.

del modelo de Martínez Ponce, o el revestimiento de estuco y esgrafiados de la parroquia de San Esteban, también vinculada a Pérez Castiel.⁵⁹⁶



Fig. 3. Interior de la Iglesia del convento de Santa Catalina de Siena, zona del coro alto. Proceso de desmontaje, 1970. Archivo Alejandro Ferrant Vázquez, Biblioteca Valenciana, AAFV_01130.

Por lo tanto, cuando Escrig identificó como *renacentista* el otro estilo que junto al gótico percibía en el templo, no erró del todo, ya que junto al decorativismo propio del barroco, la presencia de elementos clasicistas le conferían una fuerte impronta *tardorenacentista* propia de la cultura arquitectónica del siglo XVII.⁵⁹⁷ Del mismo modo, cuando utilizaba el término *contraste*, es posible que se refiriese al resultado de revestir el interior de un templo gótico con una decoración que, si bien él llama *renacentista*, es preferible identificarla como barroca *seiscentista*.⁵⁹⁸

⁵⁹⁶ Véase: BÉRCHEZ GOMEZ, Joaquín, 1995, p. 28; GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, 2014.

⁵⁹⁷ BÉRCHEZ GOMEZ, Joaquín, 1995, p.208.

⁵⁹⁸ Término empleado por Joaquín Bérchez para el estilo de las reformas emprendidas en el último tercio del siglo XVII. En: *Ibíd.* p. 28

Del retablo mayor original hay apenas noticias. Según la descripción de Cruilles, el altar constaba de tres cuerpos, con ocho columnas el primero, albergando la imagen de la santa titular en el centro, seis columnas en el segundo y dos en el tercero.⁵⁹⁹ Antonio Ponz lo describía como “un magnífico retablo de renacentista” con lienzos de Ribalta y de Pedro Orrente.⁶⁰⁰ Esta escueta descripción es insuficiente para saber si se trataba del mismo retablo descrito por Escrig en su memoria:

un altar de madera y hierro, presentando una superficie plana en la cual está pintada al temple su decoración, que por más que su autor se esmerara en imitar las formas arquitectónicas nunca podrán convenir con el aspecto y solidez del templo.⁶⁰¹

De tratarse del retablo original, seguramente Escrig se habría referido a él en otros términos, pues en cierta forma en la memoria lo desdeñaba y lo tachaba de mediocre. Son precisamente la simpleza y mal estado de conservación del retablo existente en 1859 los motivos, según el autor, por los que le fue encargado uno nuevo, con el fin de contribuir a “la importancia del templo y que armonice más con la grandeza de la santa”.⁶⁰²

El arquitecto declaraba que a la hora de trazar el nuevo altar había tenido en todo momento presente el marco, el contexto que encuadraría la obra, pues, según él, la unidad “debe reinar en todo”. Así, en el diseño de Escrig iba a dominar el estilo que él había calificado como *renacentista*, tanto en la composición como en los detalles, “de este modo al par que se consigue la belleza, triunfe y domine unida a aquella el sentimiento religioso que deben inspirar estas obras”.⁶⁰³ El marqués de Cruilles describe el altar decimonónico y casi con seguridad se trataba del construido por Salvador Escrig. Esta descripción además puede contrastarse con la fotografía que se conserva de mediados de la segunda mitad del siglo XX. (Fig.4). Cruilles contaba que el presbiterio estaba encabezado por un retablo *moderno*, un altar de forma rectangular, con pilastras entalladas, en cuyos intervalos se hallaban tres nichos semicirculares cubiertos con veneras, siendo las

⁵⁹⁹ CRUILLES, V. S. y Monserrat, Marqués de, 1876, p. 340.

⁶⁰⁰ LOZOYA, Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de, 1969, p. 88.

⁶⁰¹ ARABASC, Legajo 61B, Junta del 5 de junio de 1857.

⁶⁰² *Ibid.*

⁶⁰³ *Ibid.*

hornacinas laterales poco profundas por lo que las imágenes descansaban sobre una ménsula saliente. Una greca recorría los arcos de estos nichos hasta llegar a la cornisa, detalle que no es fácilmente apreciable en la fotografía. Finalmente, coronaba el retablo un ático dividido por tres paneles de adornados con tallas entre pilastras, y un remate tipo serliana con la imagen de dos escudos sostenidos por ángeles.⁶⁰⁴ No obstante, en su obra Cruilles no mencionaba en ningún momento la existencia de las columnas corintias, ni el frontón que coronaban el retablo de la fotografía, ni tampoco es indicado por Escrig en su memoria.

Por otro lado, estos elementos justificarían la opinión de Lozoya sobre este altar cuando lo califica de una “desabrida máquina neoclásica”.⁶⁰⁵ ¿Estuvieron estos elementos neoclásicos desde un primer momento en la obra de Escrig? ¿O fueron unos añadidos posteriormente? Si se despoja al retablo de ellos, es evidente que Escrig utilizó igualmente un lenguaje clásico, aunque los motivos como la venera, los escudos o una greca, así como el hecho de que se trate de un altar de un solo cuerpo, reforzando la horizontalidad del mismo, son más propios de un repertorio renacentista. Es más, se podría ir incluso más allá con esta suposición, pues Cruilles menciona en dos ocasiones la presencia de tallas (“adorno de talla”, “pilastras entalladas”) para referirse a la decoración del altar. Obviamente estaba refiriéndose a la decoración a *candelieri*, motivo del repertorio renacentista o “a la italiana” que fue recuperado por la arquitectura isabelina, especialmente para la arquitectura civil, siendo un perfecto ejemplo de ello el Palacio del Marqués de Salamanca de Narciso Pascual y Colomer (1846).⁶⁰⁶

Siguiendo este planteamiento, cuando Salvador Escrig programó la ejecución de este retablo decimonónico en base a una imitación de formas precedentes que el identificaba como renacentistas o *al romano* concretamente, estaba elaborando un juicio histórico, pues reconocía en esta *transición* del gótico al renacimiento valores propios y singulares. Su formación académica bajo los preceptos clasicistas no fue impedimento para trazar este proyecto neorenacentista, y si hubiera duda, sus palabras escritas subrayan esta postura. De ellas se desprende el

⁶⁰⁴ CRUILLES, V. S. y Montserrat, Marqués de, 1876, p.340.

⁶⁰⁵ LOZOYA, Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de, 196, p. 88.

⁶⁰⁶ HERNANDO, Javier, 1989, p. 182.

reconocimiento a este momento artístico del pasado, así como a la misma evolución del templo.

El lenguaje estilístico escogido para la construcción del retablo, *estilo de transición o renacentista*, no le era del todo extraño, dado que continuó operando dentro de los parámetros del Clasicismo. Escrig utilizó estas formas propias de la tradición grecorromana que podía conocer por repertorios renacentistas, pero su manera de disponerlas no fue normativa (ejemplo es el remate a la manera serliana). Con todo, tanto si la fotografía (Fig.4) es un fiel testimonio gráfico del retablo trazado por Escrig o no, esta obra merece un lugar destacado dentro de su trayectoria por el posicionamiento historicista que adoptó, pues de sus palabras se deduce que la recuperación de un estilo del pasado fue consciente en todo momento y, es más, intencionada.



Fig. 4. Altar mayor de la iglesia hacia 1969. Archivo del Corte Inglés.

El convento de Santa Catalina de Siena fue de los afortunados que se salvó a las políticas desamortizadoras de la época isabelina, pero finalmente fue derribado entre 1970 y 1971 para construir unos grandes almacenes. No obstante, gracias a la intervención en forma de expediente presentado por el Marqués de Lozoya,⁶⁰⁷ el cenobio fue declarado monumento-artístico nacional y reconstruido piedra a piedra en otro emplazamiento, concretamente en el barrio de Els Oriols. Con esta restauración se salvó la fábrica gótica gracias a un laborioso proceso de desmontaje, pero acabó perdiéndose la decoración añadida en épocas posteriores y, por lo tanto, también la obra de Salvador Escrig. Las fotografías y archivos que contiene el fondo Alejandro Ferrant Vázquez de la Biblioteca Valenciana documentan todo el proceso. En las fotografías siguientes se aprecia el revestimiento de estuco y esgrafiados de las naves laterales y el deterioro del retablo mayor. (Fig. 5 y 6)



Fig. 5. Interior de la Iglesia del convento de Santa Catalina de Siena, altar mayor. Proceso de desmontaje, 1970. Archivo Alejandro Ferrant Vázquez, BV, AAFV 01130.

⁶⁰⁷LOZOYA, Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de, 1968, p. 87.



Fig. 6. Interior de la Iglesia del convento de Santa Catalina de Siena, naves laterales. Proceso de desmontaje, 1970. Archivo Alejandro Ferrant Vázquez, BV, AAFV_01130.

En el año 1860 Salvador Escrig participaba en las obras llevadas a cabo por la Academia de San Carlos en el convento del Carmen. Tras la desamortización y como consecuencia de la ley de 1837 que establecía la creación de Museos Provinciales de Bellas Artes, este convento pasó a ser sede del Museo de Pinturas. En 1848 la Academia de San Carlos, que desde su fundación ocupó las mismas aulas de la Universidad Literaria, se instalaba por falta de espacio en este antiguo convento. Con el fin de adaptar el cenobio a la actividad de estas dos instituciones se emprendieron importantes las obras de reforma, contando con la participación de Salvador Escrig en la decoración del vestíbulo, al cual se impostaron columnas del patio del Embajador Vich que en 1859 había sido demolido.⁶⁰⁸

No existe fecha oficial sobre el retiro de Salvador Escrig y Melchor de la esfera pública, pero debió ser entre finales de 1860 y principios de 1861, pues existe un registro de arquitectos activos en la ciudad durante 1861 y entre éstos no figura su nombre.⁶⁰⁹

Escrig estuvo presente de un modo u otro, con mayor o menor protagonismo, en las operaciones arquitectónicas más relevantes de la primera mitad del siglo XIX. Una época que por los vaivenes políticos y económicos fue poco propensa a la construcción. Si bien se mostró siempre seguidor de la norma académica, se replanteó la idea preconcebida del Clasicismo como estilo único en una de sus últimas obras: el retablo del convento de Santa Catalina de Siena. La razón que le llevó a descartar la estética clasicista en favor de la unidad del estilo precedente fue, básicamente, la adopción de una postura ideológica. Esta elección del estilo renacentista por sus cualidades espirituales era propia de una mentalidad historicista que Escrig asumió como una de las nuevas tendencias románticas, aun perteneciendo a la última generación academicista de San Carlos. Esta temprana muestra de historicismo valenciano fue posible gracias a la frágil estabilidad política y social de mediados de siglo que favoreció que el Romanticismo ya no fuese una cuestión de literatura, sino que empezase a materializarse también en la arquitectura.

⁶⁰⁸ *El Convento del Carmen, Primera Sede del Museo de Bellas Artes de Valencia*, <http://www.cult.gva.es/mbav/data/es0302.htm> (consultada el 01/09/15)

⁶⁰⁹ ARABASC, Legajo 61B, *Relación de los arquitectos que según los registros que existen [...] residen en esta capital*, 1861.

Timoteo Calvo Ibarra

La dilatada y compleja trayectoria profesional de Timoteo Calvo Ibarra justifica el considerarle como uno de los arquitectos más representativos de la Valencia de mediados de siglo XIX. Como arquitecto y académico de San Carlos firmó un gran número de proyectos de toda índole a lo largo de sus más de treinta años de vida profesional, abarcando desde la iniciativa privada a la pública, pasando por notables intervenciones en edificios religiosos, sin olvidar, su participación en el urbanismo de la ciudad. Arquitecto y constructor, en la obra de Calvo Ibarra es común que su participación se haya visto eclipsada por compañeros de profesión o atribuida erróneamente a alguno de sus hijos también arquitectos.⁶¹⁰

1. Algunos datos biográficos y formación.

Cabe decir es poco lo que se conoce de su vida personal antes de su etapa de formación.⁶¹¹ Timoteo Calvo Ibarra, hijo de Juan Calvo y María Ibarra, nació en principios del siglo XIX en Valencia y recibió bautismo en la parroquia de San Miguel.⁶¹² Según Vicente Boix, Calvo tenía su residencia en la plaza de la Almoina número 3.⁶¹³ El año 1813 empezó sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde cursó las asignaturas de Dibujo, Matemáticas y Arquitectura. Las prácticas las realizaría bajo la dirección de Joaquín Tomás y Sanz (1769-1834), director de la escuela de arquitectura y representante del Academicismo valenciano.⁶¹⁴

Timoteo Calvo destacó entre sus compañeros por obtener el Premio Particular de Arquitectura en 1826, y cuatro años después, el siete de marzo del año 1830, consiguió el título de Arquitecto.⁶¹⁵ Para la obtención de este título presentó como examen a la Junta de Comisión de Arquitectura el proyecto de una *Casa de Beneficencia*, la cual fue concebida para estar situada en los arrabales de

⁶¹⁰ Sobre el linaje de los Calvo, véase: BENITO GOERLICH, Daniel, 2005, pp. 167-181.

⁶¹¹ No es conocida con exactitud el año de nacimiento del arquitecto, se citan los años 1799 y 1800 en BÉRCHEZ, Joaquín, CORELL, Vicente, 1981, p.384

² ALCAHALÍ, Barón de, 1897, p.413

⁶¹³ BOIX, Vicente, 1849, p. 345.

⁶¹⁴ BÉRCHEZ, Joaquín, CORELL, Vicente, 1981, p.404.

⁶¹⁵ *Ibid.* p.384

Valencia.⁶¹⁶ Por unanimidad de acuerdo en la junta de la Comisión de Arquitectura del cuatro noviembre de 1836 se le concedía, junto al también arquitecto Joaquín Cabrera, el grado de Académico de Mérito.⁶¹⁷ Así pues, Timoteo Calvo se formó en el ambiente propio de la Academia de San Carlos, es decir, que de su obra se esperaba un manifiesto Clasicismo academicista. Sin embargo, como se verá a continuación, aunque en líneas generales se mantuvo fiel al estilo de su formación, en diversas ocasiones se mostraría flexible con leves concesiones a los estilos históricos.

2. Primeras obras.

Calvo Ibarra comienza su andadura profesional en la década de los años treinta, momento crucial en el siglo XIX, pues se estaban demoliendo los pilares en los que se asentaba la sociedad del Antiguo Régimen, al tiempo que con medidas como la desamortización, se están implantando las bases del que será el Estado Liberal. La enajenación y nacionalización de las propiedades del clero regular a partir del 1835 allanó el camino para la transformación urbana de Valencia, aunque en este momento aún de manera puntual. De esta forma, en este clima de transformación y de regulación de la propiedad y puesta a punto de la ciudad, las primeras intervenciones de Calvo fueron de poca trascendencia, consistentes en enlucidos de desconchados en fachadas o la abertura de vanos.⁶¹⁸ Este el caso de la reforma de la Universidad Literaria, donde tuvo que ensanchar y abrir ventanas junto a la puerta de entrada para los Catedráticos recayente a la calle de la Nave y en la del Hospital de Pobres Estudiantes.⁶¹⁹

Como es lógico, su formación y experiencia no iría sino aumentando, pues los encargos no cesaron, y así queda reflejado en los expedientes municipales, donde las entradas de sus intervenciones son numerosas y casi sin solución de continuidad. Si bien estas continuaron siendo de un carácter modesto, sus trabajos progresivamente ganaron en implicación y relevancia. En 1835 se hizo cargo de la demolición y reedificación de las fachadas de un bloque de edificios de la manzana 363, números 6 y 7, recayentes en la calle del Miguelete y la calle de

⁶¹⁶ ARABASC, Legajo 61A, Junta del 1 de febrero de 1830.

⁶¹⁷ ARABASC Legajo 61^a, Junta del 4 de noviembre de 1836.

⁶¹⁸ AHMV, PU, 1833, Exp. 32.

⁶¹⁹ AHMV, PU, 1833, Exp. 60 y 62.

Bordadores, propiedad de Tomás Rubio,⁶²⁰ o la construcción de las nuevas carnicerías en la plaza de las Yervas (actual Lope de Vega).⁶²¹

Por estas fechas, al tiempo que su trabajo fue ganando notoriedad, fue reconocido su buen juicio al ser reclamado, a partir de 1835, junto a los arquitectos Salvador Escrig Melchor y Vicente Belda, como veedor del Estado.⁶²² De hecho, en calidad de inspector de cuartel, Calvo junto a los arquitectos Manuel Fornés y Joaquín Cabrera, formarían la comisión especial que se encargaría de redactar una memoria sobre el estado de la Casa de la Ciudad en 1854 y su posible restauración.⁶²³

Años después, en 1859, sería también Calvo el encargado de llevar a efecto parte del derribo de esta, autorizado por el Gobernador Civil para cumplir con las nuevas alineaciones trazadas para la calle Caballeros.⁶²⁴

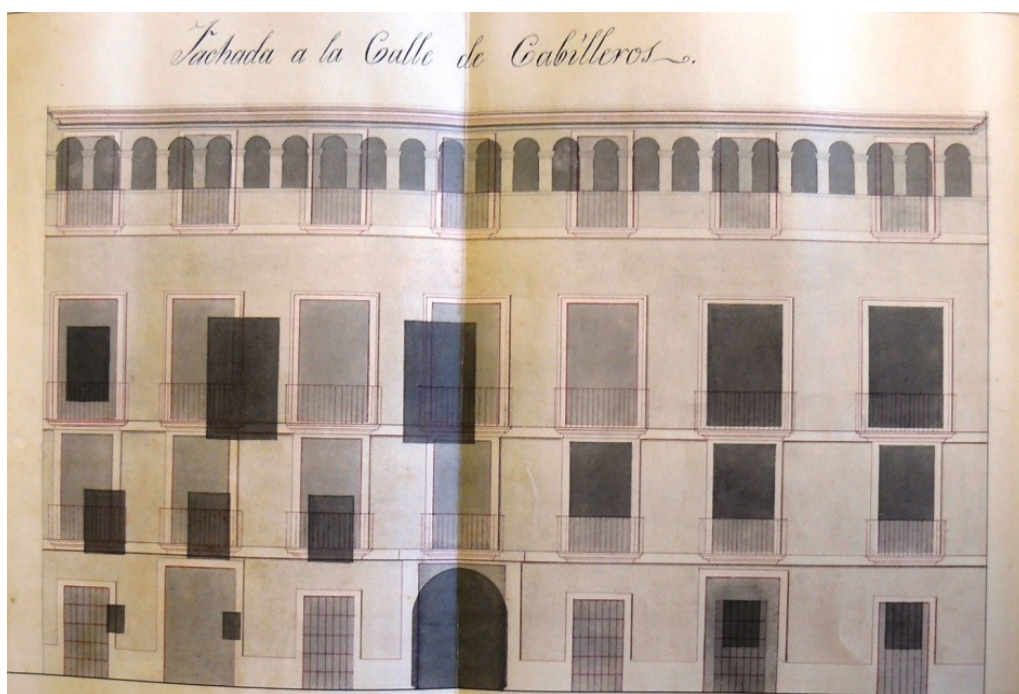


Fig. 1. Timoteo Calvo Ibarra, Perfil de fachada para la calle Caballeros nº15. AHMV, PU 1840, Expediente 124.

⁶²⁰ AHMV, PU, 1835, Exp.22

⁶²¹ AHMV, PU, 1839, Exp.36

⁶²² AHMV, PU, 1835, Exp. 92

⁶²³ PINGARRÓN, Fernando, 2011, p. 144.

⁶²⁴ *Ibid.* pp. 148-149.

En estas décadas centrales del siglo XIX, en lo que a vivienda privada se refiere, desde la más humilde a la más ambiciosa, los arquitectos, en la mayoría de ocasiones, insistirán más en la parte constructiva de la edificación, produciéndose una más que notable reducción y simplificación de la ornamentación de las fachadas.⁶²⁵ Esta característica puede ser verificada en uno de los tantos proyectos firmados por Calvo. En este perfil, en color oscuro se muestra el estado original o actual de la fachada; sobre ésta y en dos colores, gris para los vanos y rosado para las nuevas líneas, se expresan los cambios que se pretenden hacer, como son el incrementar la presencia de balcones, enmarcados estos por molduras, añadir rejería, y sellar la galería superior, entre otros.⁶²⁶ (Fig.1)

Por estos mismos años, Timoteo Calvo toma parte en el que es, sin duda, uno de los proyectos por los que es más conocido; se trata de la serie de reformas que tuvieron lugar en el edificio de la Universidad Literaria.⁶²⁷ En el 1839 Calvo toma el mando de la reforma integral del antiguo edificio universitario y sigue como hoja de ruta el proyecto que en su día ideó para la Biblioteca el arquitecto Joaquín Martínez (1750-1813) para la Biblioteca universitaria (1789).⁶²⁸ Del conjunto de la intervención de Calvo debe destacarse, por romper con su trayectoria estilística, la transformación del patio menor. Este patio rectoral destaca precisamente por no seguir la estética clasicista que Calvo tuvo el cuidado de conservar en la mejora de la Universidad. (Fig. 2)

La sobriedad y contención que domina la composición se ve interrumpida en sus tres niveles por la presencia de una serie de elementos decorativos, como nichos con esculturas o tondos con relieves, que le confieren un aire renacentista. Este espacio encierra en sí mismo una alegoría de las enseñanzas de la misma universidad, a saber Ciencias, Medicina, Letras y Derecho, que se plasma en el resto de pisos, mediante los relieves de Newton, Hipócrates, Petrus Lombardus y Justiniano, junto con la presencia de genios alados con objetos específicos de cada

⁶²⁵ BENITO GOERLICH, Daniel, 1983, p. 20

⁶²⁶ AHMV, PU, 1840, Exp. 124.

⁶²⁷ La intervención en la Universidad Literaria contemplaba, entre otras modificaciones, la extensión de la fachada de todo el lienzo de la calle de la Nave y parte del recayente a la plaza del Patriarca. Para ampliar información véase: BÉRCHEZ, Joaquín, GÓMEZ FERRER, Mercedes, 1999, pp.97-156.

⁶²⁸ Joaquín Martínez, representante de la arquitectura académica y discípulo de Vicente Gascó. BÉRCHEZ, Joaquín, CORELL, Vicente, 1981, p.395.

profesión en los nichos del piso principal, realizados por el escultor Bernardo Llácer y Viana.⁶²⁹

Para la reforma del patio mayor, emprendida entre 1844-45, y anteriormente atribuida exclusivamente al arquitecto Sebastián Monleón, Calvo optó por un Clasicismo tardío para este patio rodeado por un peristilo dórico. Este claustro sería concluido posteriormente, ahora sí, por Monleón, pero siguiendo la composición que en su día empezara Calvo.⁶³⁰



Fig. 2. Patio menor de la Universidad Literaria, actualmente La Nau.
Fotografía Inés Cabrera Sendra

⁶²⁹ BÉRCHEZ, Joaquín, GÓMEZ FERRER, Mercedes, 1999, p.142.

⁶³⁰ *Ibid.* p.144, 145.

Como arquitecto de la Universidad, Timoteo Calvo también tomo parte en las mejoras planteadas para otro edificio de esta entidad, el Jardín Botánico. Con el triunfo de los moderados se hace público por R. D. del diecisiete de septiembre de 1845 llamado "Plan Pidal" que emancipaba la Universidad de la vieja tutela eclesiástica, pero no para quedar más libre, sino para someterse nuevamente, esta vez al Estado. Desde entonces comenzó, a pesar de todo, una etapa de esplendor científico. En el Botánico, siendo director José Pizcueta y aprovechando la reforma del plan de estudios y las fuertes aportaciones económicas que supuso la aplicación de dicho plan, se construyó en 1845 un invernadero de madera orientado al sur. El diseño de este invernáculo fue obra Calvo y cubría una superficie de 180m², treinta metros de largo por cinco de alto, adosado al muro este del jardín.⁶³¹ La utilización de materiales poco duraderos provocó su rápido deterioro por lo que tuvo que ser rehabilitado en 1867 por Ildefonso Fernández, pero pese a todo, en 1880 fue derribado. Asimismo fue proyectado pocos años después para este mismo jardín y también por Timoteo Calvo un umbráculo de unos 800m², con cuarenta y cuatro columnas de madera y cubierta vegetal, espacio ocupado actualmente por la *Montanyeta*.⁶³² Es llamativo que en ninguna de las intervenciones de Calvo en el Botánico utilizase el hierro junto al vidrio. Este material ya había sido introducido en la construcción unos años antes en Valencia, concretamente en 1841 en la Beneficencia, edificio que Calvo debía conocer, puesto que siendo arquitecto de la Junta de Beneficencia intervino en el que fuera convento franciscano de la Corona, cenobio que desde 1839, una vez extinguida la orden, albergó dicha institución. Como consecuencia de este nuevo uso del edificio el convento sufrió numerosas reformas y Calvo fue el encargado de elaborar los planos de estas.

El apellido Calvo también está relacionado con otra gran empresa del momento, el Teatro Principal. El Principal, una vez acabadas las obras de Juan Marzo, fue inaugurado el veinticuatro de julio de 1832. La alta afluencia de público evidenció pronto que las dimensiones del teatro no eran suficientes. La Junta decidió ampliarlo con la construcción de un cuarto piso, originalmente previsto por Marzo pero posteriormente descartado. Calvo Ibarra, como arquitecto

⁶³¹ COSTA, Manuel, GÜEMES, Jaime, (ed.), 2001, p.21-23.

⁶³² *Ibid.* p.176.

de la Junta Municipal de Beneficencia, fue el encargado de elaborar un informe, junto a los también arquitectos Franco Calatayud y Manuel Fornés, que tenía precisamente este objetivo, ampliar el aforo del teatro añadiendo un cuarto nivel.⁶³³ Acabada la construcción del Principal, se iniciaba, en la década de los cuarenta, una segunda fase, esta vez centrada en la ejecución de la fachada, vestíbulos y atrios, participando Calvo en las tareas de reconocimiento.⁶³⁴

En 1854 Timoteo Calvo es llamado a formar parte del equipo que iba a diseñar el plan de Ensanche de Valencia. Los problemas a los que pretendía hacer frente dicho proyecto eran: el hacinamiento y la insalubridad.⁶³⁵ Ante esta situación se propone un plan de ensanche en 1853, impulsado por el conde de Almodóvar. En un primer momento son Sebastián Monleón y Antonio Sancho los arquitectos responsables del proyecto de ensanche, completándose posteriormente el equipo con el Arquitecto Mayor, es decir, Calvo Ibarra, el doctor Manuel Encinas, concejal y presidente del Instituto Médico Valenciano, y el cronista local e historiador Vicente Boix. Este equipo multidisciplinar sería el responsable de la redacción de la *Memoria y Presupuesto de las obras para el Ensanche de esta Ciudad*,⁶³⁶ presentado en 1858 y publicada en 1859.

En este texto, entre otros aspectos, se describía la realidad social de la ciudad, haciendo hincapié en la pésima situación del estado de la vivienda. El Proyecto de Ensanche consideraba el crecimiento de la ciudad mediante el derribo de la antigua muralla y la anexión de una trama urbana totalmente cerrada por un nuevo muro.⁶³⁷ Este primer *ensanche* pretendía ser una solución ante la escasez de solares edificables, la carestía de los alquileres, pero, sobre todo, su objetivo era salvar los problemas derivados de la deficiente higiene urbana. El ensanche quedó en una mera propuesta, pues nunca llegó a enviarse un proyecto definitivo al Gobernador de la Provincia y dicho proyecto quedaría olvidado.

3. Obra religiosa.

En lo que respecta a la arquitectura religiosa, es la faceta menos conocida de Calvo Ibarra. Las órdenes religiosas – conventos de Sto. Domingo, San Felipe,

⁶³³ SIRERA, Josep Lluís, 1986, pp.35-39

⁶³⁴ *Ibid.*, pp. 41 y 49.

⁶³⁵ TABERNER PASTOR, Francisco, 1987, pp.39 ss.

⁶³⁶ Ayuntamiento de Valencia, 1859.

⁶³⁷ Véase el capítulo 3 o la biografía de Antonino Sancho Arango.

San Julián, La Puridad, el monasterio de la Zaidía, entre otros, además del Cabildo catedralicio— figuran entre sus principales clientes desde el principio de su carrera. Aunque no fueron pocas las obras en las que participó o proyectos que llevaron su nombre, sí son escasos los que han llegado hasta nuestros días.

Una de las consecuencias de la Ley de Desamortización de 1835 es la ruptura de las relaciones Iglesia y Estado, fractura política que fue especialmente perjudicial para el patrimonio religioso. En ámbito arquitectónico, las intervenciones de estas décadas se vieron reducidas a reparaciones de la fábrica y/o reposición de retablos, actualmente muchos perdidos. Una de las primeras obras encomendadas a Timoteo Calvo ilustra precisamente esta realidad. En 1832 Doña Francisca de la Gándara y Cardona, indiana afincada en la ciudad y condesa viuda de Félix Calleja, conde de Calderón,⁶³⁸ le encargaba a Calvo a través de su procurador Josef Berenguer, la tarea de diseñar un retablo para una de las capillas del convento de dominicas de Nuestra señora de Belén extramuros. Este retablo debía de acoger la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe,⁶³⁹ escultura que la viuda de Calderón trajo consigo desde Méjico y que ya había estado en un oratorio en su residencia de Burjasot.⁶⁴⁰ Según el Marqués de Cruilles “todos los altares y capillas [del convento de Nuestra señora de Belén] fueron restaurados al gusto moderno, pero conservando la hojarasca en cornisas y pilastras”.⁶⁴¹ Sin embargo, es imposible saber más del estilo y apariencia de esta capilla y retablo, porque lamentablemente el convento de Belén desapareció en el siglo XX.

También perdida y de carácter religioso es la obra que realizó para el convento de carmelita calzadas de la Encarnación. Se trataba nuevamente de un retablo, pero en este caso se especificaba que debía ser de orden jónico y estar dedicado a San José.⁶⁴² La iglesia de este cenobio fundado en el siglo XVI sufrió graves daños después de la Guerra Civil, y aunque conserva esta capilla dedicada a San

⁶³⁸ Félix María Calleja del Rey, militar y virrey de Nueva España entre 1813-1816. A su vuelta a España recibió el título de Conde de Calderón, fue nombrado capitán general de Andalucía y gobernador de Cádiz. Al ser trasladado a Valencia adquirió diversas propiedades rurales y urbanas. Véase ORTIZ ESCAMILLA, Juan, 2003, pp. 337-356.

⁶³⁹ ARABASC, Legajo 61A, Junta del 27 agosto 1832

⁶⁴⁰ NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, José Jesús, 1950, p. 267.

⁶⁴¹ CRUILLES, Vicente Salvador y Monserrat, Marqués de, 1876, p. 335.

⁶⁴² ARABASC, Legajo 61A, Junta del 16 febrero de 1843.

José, su aspecto es totalmente moderno, fruto de reconstrucción de la iglesia en los años sesenta.

La misma suerte corrió el proyecto que realizase para el convento de San Julián. La priora de este convento de agustinas le encomendó a Timoteo Calvo la realización del altar mayor de la iglesia, el cual debía ser de dos cuerpos, el primero con columnas de orden compuesto y lo suficientemente grande como para albergar dos imágenes a los lados.⁶⁴³ El segundo cuerpo era de perfil rectangular con ménsulas laterales y se remataba con un escudo, según la descripción del Marqués de Cruilles.⁶⁴⁴

Misma dificultad presenta la reforma que realizó Calvo Ibarra para la Compañía. Este templo barroco permaneció cerrado desde la desamortización hasta 1847. Una década después Calvo proyectó un nuevo retablo localizado en uno de los brazos del crucero.⁶⁴⁵ Sobre el estilo escogido por el arquitecto para el diseño de esta intervención existen, dos posibilidades, que siguiese con la estética clasicista como venía aplicándose para este tipo de obras, o adoptando un talante más historicista (actitud que como se verá a continuación no fue del todo anómala en su trayectoria), optase por seguir con el estilo barroco del siglo XVII. Sin embargo, no se puede ir más allá de suposiciones, pues durante la revolución de 1868, conocida como "La Gloriosa", esta iglesia fue demolida para ser reconstruida nuevamente en 1886, bajo la dirección del arquitecto Joaquín María Belda Ibáñez.

Si bien su obra religiosa se encontraba localizada en la ciudad de Valencia, Calvo realizó el proyecto de una iglesia de nueva planta bajo la invocación de San Antonio, junto al diseño de un paseo público en la entrada de Onteniente.⁶⁴⁶

Aunque no se trate de un edificio dedicado al culto, el Seminario Conciliar, actual facultad de Teología, se incluye en obra de ámbito religioso, pues fue una construcción a instancias del Arzobispado. Es una de las obras más monumentales atribuidas a este arquitecto y es muy poco lo que se conoce de su ejecución. Esta institución, dedicada a formar a jóvenes para el sacerdocio, en un principio estuvo

⁶⁴³ ARABASC, Legajo 61B, Junta del 13 de julio de 1853.

⁶⁴⁴ CRUILLES, Vicente Salvador, y Montserrat, Marqués de, 1876, p. 361

⁶⁴⁵ ARABASC, Legajo 61B, Junta del 10 de diciembre de 1859.

⁶⁴⁶ ARABASC, Legajo 61A, Junta del 18 julio de 1836.

en la casa profesa de la Compañía de Jesús, pero en 1818 pasó a la antigua casa de los Condes del Real, donde a partir de la década de los cuarenta se hicieron importantes reformas.⁶⁴⁷ Durante el gobierno del doctor Luis de la Lastra y Cuesta (1845-1846) el edificio fue restaurado interiormente bajo dirección del maestro de obras José Polit, perteneciente a la Academia de San Fernando, concluyéndose esta intervención en 1847.⁶⁴⁸ Tras la firma del Concordato de 1851 comienza la época de esplendor del Seminario de Valencia, hasta el punto que será elevado a la categoría de Seminario Central. A razón de este acercamiento entre Estado e Iglesia, un gran número de edificios dedicados al culto o relacionados con él fueron restaurados y reformados.

En 1853 el Seminario fue nuevamente objeto de reforma, pero esta vez se trató de una integral que afectó a todo el conjunto del edificio siguiendo proyecto de Timoteo Calvo y en el que probablemente colaboró el arquitecto Ramón María Ximénez Cros.⁶⁴⁹ La fachada principal, recayente a la calle Trinitarios, fue resuelta con criterios academicistas, resaltando la gran sobriedad del conjunto. Como en la arquitectura privada, la única concesión a la decoración se reducía al juego de sencillas cornisas y molduras de piedra blanca en los vanos. Las diferentes alturas del edificio se acentuaron con el uso de distintos materiales, piedra en la planta baja y ladrillo de cara vista en las superiores. Aunque actualmente el exterior del edificio conserva la severidad original, el juego cromático descrito y alabado por el Marqués de Cruilles no es ya perceptible.

Con respecto a su interior, Calvo organizó el espacio entorno a un patio con columnas, el mismo esquema que ya utilizó en la Universidad Literaria, puesto que igualmente se trataba de un edificio dedicado a la enseñanza. La monumentalidad y serenidad del peristilo de orden toscano de este primer nivel es realizada por la ligereza y diafanidad que presenta la galería alta (Fig.3).

⁶⁴⁷ LLOMBART, Constantí, 1887, p.711.

⁶⁴⁸ CARCEL ORTÍ, Vicente, 1967, p.12

⁶⁴⁹ CRUILLES, V. S. y Montserrat, Marqués de, 1876, p. 474; BENITO GOERLICH, Daniel, 2005, p. 171.



Fig. 3. Interior del patio del Seminario Conciliar, actual Facultad de Teología.
Fotografía Inés Cabrera Sendra.

Este piso principal está cerrado por esbeltas columnas de fundición de sección poligonal que descansan sobre antepechos de piedra en combinación con balaustres de hierro. Aunque no se conserve actualmente, el Marqués de Cruilles relataba cómo este piso principal se encontraba cerrado por vidrieras, composición

que a bien seguro confería a este patio un aire ecléctico. En algunas de estas columnas pueden leerse las inscripciones *La Barcelonesa* y *Martín Rodón C^a* (Fig. 4), las cuales aportan información interesante sobre la datación de este patio. La primera fue una fundición metalúrgica valenciana que apenas tuvo un año de vida, el 1863.⁶⁵⁰ Por lo que respecta a *Martín Rodón* podría tratarse del taller metalúrgico de los hermanos Sebastián y Martín Rodón Serra, empresa surgida en Zaragoza el 1862.⁶⁵¹ Por lo tanto, este segundo piso tuvo que ser realizado a partir de 1863, diez años después del proyecto de Calvo de 1853. La convivencia de diferentes estilos en este Seminario Conciliar plantea la pregunta de si el proyecto fue objeto de modificaciones bajo la dirección de otro arquitecto, o, por el contrario, Timoteo Calvo fue en todo momento el constructor y simplemente optó por experimentar con la inclusión de diferentes lenguajes. Estas dudas podrían ser despejadas con la localización del proyecto y la memoria, pero desgraciadamente esta es una tarea casi imposible, pues el archivo de dicha institución fue destruido durante la Guerra Civil.



Fig. 4. Detalle columna del patio del Seminario Conciliar, actual Facultad de Teología. Fotografía Inés Cabrera Sendra

⁶⁵⁰ SÁNCHEZ, Miguel Ángel, 2009, p.206

⁶⁵¹ GERMÁN, Luis, 1994.

Siguiendo con la arquitectura de carácter religioso, es la parroquia de San Nicolás donde Timoteo Calvo realizaría una de sus intervenciones más conocidas. Entre 1852 y 1853, se haría cargo de la ampliación y restauración de la capilla de la comunión,⁶⁵² así como de la construcción del retablo en una de las capillas, la cual iba a acoger el cuerpo del Beato Gaspar de Bono.⁶⁵³ Sin embargo, aún más relevante fue la intervención que se llevó a cabo en el exterior de templo. Existe cierta controversia al respecto de la autoría de esta obra, puesto que Joaquín Bérchez la atribuye a Timoteo Calvo, mientras que Daniel Benito Goerlich la señala como obra del hijo mayor de este, Joaquín María Calvo Tomás en 1862.⁶⁵⁴ Con todo, como consecuencia de la rectificación de las alineaciones promovidas el 1864 por el Ayuntamiento tuvo que reformarse la fachada lateral recayente a la plaza de San Nicolás. Para la nueva fachada se optó por utilizar motivos propios del gótico y verdaderamente consiguen conferir al templo la apariencia medieval deseada, pero, se trata de elementos casi aislados unos de otros, embutidos en la pared y sin conexión, con lo cual la composición en sí no transmitía la adhesión y comprensión del estilo gótico.

Si bien esta fachada está considerada como una de las más tempranas manifestaciones de historicismo valenciano, Calvo Ibarra tomaría contacto con el fenómeno del *revival* con el proyecto de nuevo retablo mayor para la Seo valenciana que trazaría junto al arquitecto Ramón María Ximénez y Cros. En sustitución del retablo original de plata de finales XV perdido en la guerra de la Independencia, estos arquitectos, el primero con una curtida experiencia y el segundo licenciado en la academia madrileña cuatro años antes, no dudaron en presentar un diseño deudor de un temprano y contundente neogótico. Las razones que les condujeron a elegir este estilo fueron detalladamente explicadas en la memoria del proyecto entregada al Cabildo catedralicio en noviembre de 1860.⁶⁵⁵ Es imposible precisar hasta donde llegaron las aportaciones de cada autor en la traza de este nuevo retablo, sin embargo, es lógico pensar que el sentir de

⁶⁵² ARABASC, Legajo 61B, Junta del 3 de julio de 1853.

⁶⁵³ ARABASC, Legajo 61B, Junta del 5 de enero de 1852.

⁶⁵⁴ BÉRCHEZ, Joaquín. (ed.), 1995. p.102; BENITO GOERLICH, Daniel, 1983, p. 25; 2005, p. 168.

⁶⁵⁵ Véase la biografía de Ramón María Ximénez y Cros.

Ximénez tuvo un mayor peso, pues, convencido romántico y conocedor de la arquitectura europea, fue un vehemente defensor del *revival* gótico.

Timoteo Calvo perteneció a una generación formada en el riguroso academicismo, pero demostró a lo largo de su carrera profesional una actitud abierta y tendente a la experimentación, como se ha visto en la Universidad Literaria, el Botánico o el Antiguo Seminario Conciliar. Con todo, el diseño de este nuevo retablo para la Catedral representa un punto de inflexión en su trayectoria, pues firmando este proyecto admitía un posicionamiento plenamente historicista, no sólo por la adopción del gótico por su asociación con lo espiritual, sino especialmente por una cuestión de respeto y adecuación a la obra original, en este caso la catedral gótica, entonces oculta bajo el revestimiento neoclásico de Antonio Gilabert del siglo XVIII.

Como arquitecto del Ilmo. Cabildo, Timoteo Calvo Ibarra realizó otras obras en la Catedral, algunas de carácter menor, como reformas en la casa del Sub Magister, y otras de mayor envergadura y repercusión.⁶⁵⁶ En 1863 Calvo participaba en las tareas de conservación del cimborrio de la Catedral. Considerado como el más monumental de la arquitectura gótica meridional, este gran cimborrio octogonal, que descansa sobre trompas cónicas y se cubre con una bóveda de crucería, ha requerido constantes operaciones de mantenimiento a lo largo de los siglos. El cimborrio no fue construido de una sola vez, ni bajo un mismo plano. El primer cuerpo consta que estaba ya construido a mediados del siglo XIV, y el segundo cuerpo del octógono a principios del XV.

Aunque se trate de una linterna de gran ligereza, la ausencia de contrafuertes y lo calado de los muros de sus dos cuerpos ha ocasionado que los pilares en los que se apoya hayan necesitado ser reforzados en distintas ocasiones.⁶⁵⁷ La primera intervención que sufrió fue en 1582, por problemas derivados de las lluvias; en 1660 fue evidente que uno de los cuatro pilares del cimborrio había cedido; posteriormente otros arquitectos de renombre como P. Albiniano de Raxas a mediados del siglo XVII o Antonio Gilabert en la segunda mitad del XVIII también tuvieron que intervenir.⁶⁵⁸ Así, el cimborrio no era una pieza más de la

⁶⁵⁶ ACV, Legajo 388, Actas del Cabildo 17 de junio de 1861.

⁶⁵⁷ BÉRCHEZ, Joaquín, 1995, p. 16.

⁶⁵⁸ OÑATE, Juan A., 1981, pp. 13-18.

Seo, sino un elemento singular y su conservación era una tarea que sólo expertos podían asegurar, y el hecho que Calvo fuese uno más de los arquitectos a los cuales el Cabildo asignó tal ejercicio, en este caso el colocar zunchos en los pilares, es un gesto que manifestaba la confianza depositada en él y en sus conocimientos técnicos en el campo de la construcción.

Asimismo, Timoteo Calvo participó en la recomposición del órgano mayor de la Seo. En 1859 Calvo es el encargado de presentar a la Academia de San Carlos el proyecto de fragmentación del órgano a raíz de la propuesta que elaboraron los hermanos Richard y Gustav Adolf Ibach. Estos organeros, originarios de Barmen, entonces Prusia, ya habían instalado varios órganos en La Habana y estaban recorriendo España con el mismo fin. Entre los órganos que examinaron durante su viaje se encuentran los de Murcia, Barcelona y Valencia.⁶⁵⁹

La reforma del órgano valenciano fue presentada al Cabildo el 10 de diciembre de 1857, y el contrato con los Ibach se firmó el 10 de mayo de 1858. La noticia de esta intervención fue conocida en toda España, esperándose que fuera inaugurado para finales de 1860.⁶⁶⁰ Por lo tanto, el proyecto que presentó Timoteo Calvo era consecuencia directa de este *nuevo* órgano romántico; se trataba de los planos que ilustraban la modificación drástica para la fachada principal del órgano a raíz de las modificaciones de los organeros alemanes. El órgano debía fragmentarse en dos frentes, trasladándose uno en la parte posterior al coro. El Cabildo Catedralicio consideró de tal importancia la obra que creyó conveniente contar con la opinión de la Sección de Arquitectura, la cual expresó conformidad con el proyecto.⁶⁶¹

En la obra de Timoteo Calvo Ibarra son visibles algunas de las constantes que caracterizan el período isabelino; desde obras modestas, las únicas posibles durante un período revolucionario (1833-1843), a la obra pública promovida por el Ayuntamiento. Del mismo modo, durante su trayectoria es perceptible la convivencia del Academicismo propio de su formación y el tanteo con los estilos históricos. Aunque fue arquitecto oficial de diversas instituciones de la ciudad, su obra y aportación a la arquitectura han estado poco valoradas, debido posiblemente

⁶⁵⁹ CLIMENT i BARBER, Josep, 2002, p. 209

⁶⁶⁰ *La España Artística. Gaceta Musical*. Madrid, 1858, p. 352.

⁶⁶¹ ARABASC, Legajo 61B, Junta del 3 de mayo de 1859.

a que en la mayor parte de su producción fue sido coautor o colaborador. No obstante, esta condición no es pretexto para no reconocerle el mérito y versatilidad, así como su aportación a la arquitectura valenciana decimonónica. El 1879 fallecía, y sus hijos, Joaquín María Calvo y José Calvo, tomarían el testigo de su padre, siendo arquitectos en pleno eclecticismo.

Antonino Sancho Arango

La modernización que experimentaron Valencia y su territorio durante las décadas centrales del siglo XIX es indisoluble de la trayectoria profesional del arquitecto Antonino Sancho y Arango. Poseedor de títulos destacados, como el de Arquitecto de Mérito por la Real Academia de San Fernando, comendador de la Orden Americana de Isabel la Católica o Arquitecto Provincial, es justamente por su contribución al proceso renovador de Valencia por lo que es más recordado y considerado figura relevante dentro del urbanismo valenciano decimonónico. Así lo corrobora el considerable volumen de estudios dedicados a este arquitecto, tanto por su papel en el cambio fisionómico de la ciudad, como por su dedicación a las obras públicas.⁶⁶² Con todo, la obra propiamente arquitectónica de Antonino Sancho ha pasado un tanto desapercibida, siendo escasas las intervenciones que se le atribuyen. No obstante, este es un hecho que no puede justificar el vacío en el estudio global de su obra, y más si se tienen en cuenta las estrechas vinculaciones de Sancho con la alta sociedad de la Valencia de la época y su participación en importantes instituciones.

1. Algunos datos sobre su vida y formación.

Natural de Zaragoza, Antonino Sancho Arango nació en 1805 y cursó los primeros estudios en las Academias de Madrid y Barcelona, pero fue en la Real Academia de San Carlos de Valencia donde consiguió licenciarse como arquitecto el dos de septiembre de 1833,⁶⁶³ después de obtener diferentes premios como el particular de arquitectura el veintiuno de diciembre de 1830.⁶⁶⁴ El título de Académico de mérito por esta misma academia lo recibiría el siete de agosto de 1836,⁶⁶⁵ gracias a una disertación de signo puramente urbanístico: *Disposición y circunstancias que deberían buscarse en la elección del sitio para la planificación de una ciudad de ocho mil vecinos, destinada para capital de provincia.*⁶⁶⁶ A pesar de que únicamente se conoce el título de este proyecto, puede considerarse como una temprana manifestación de su interés por la

⁶⁶² VETGES TU I MEDITERRÀNIA, 1982, pp. 34-47; 1992.

⁶⁶³ ARABASC, Legajo 77, *Relación o meritos contraidos por don Antonino Sancho*, 1845.

⁶⁶⁴ BÉRCHEZ, Joaquín; CORELL, Vicente, 1981, p.403.

⁶⁶⁵ ARABASC, Legajo 77, *Relación o meritos contraidos por don Antonino Sancho*, 1845.

⁶⁶⁶ BÉRCHEZ, Joaquín; CORELL, Vicente; 1981, p. 403.

planificación urbana, registro que explotó a lo largo de toda su trayectoria profesional y rasgo que lo diferenció de otros arquitectos contemporáneos. A partir de esta fecha, 1836, ante ausencias y enfermedades de los tenientes-directores de Matemáticas y Arquitectura, Sancho ejerció como profesor de tales disciplinas en la Academia de San Carlos, además de presidir comisiones siempre que dicha institución se lo solicitase.⁶⁶⁷

No contento con su distinción por la academia valenciana, en 1842 solicitó a la de San Fernando de Madrid el título de Académico de mérito por arquitectura. Para ello, además de presentar todos sus méritos como arquitecto, debía superar un examen compuesto por un programa de tres fases. En primer lugar, enfrentarse a una cuestión de carácter urbanístico: exponer el orden y la forma con que se tenían que construir las alcantarillas para la limpieza de una ciudad. En segundo lugar, una disertación de cariz técnico sobre la construcción de bóvedas y sus estribaciones. Y, por último, razonar sobre las formas y clases de materiales con que se construían las paredes de un edificio en la Antigüedad, y, asimismo, establecer una comparativa con los métodos contemporáneos. Superada esta fase, el tribunal pidió al aspirante una última prueba demostrativa: el diseño de plantas y alzados de la casa Lonja de la ciudad de Valencia. Finalmente, el informe de la junta fue favorable y Antonino Sancho consiguió esta distinción.⁶⁶⁸

2. Primeras obras. La Valencia revolucionaria.

El recorrido profesional de Sancho Arango arranca en el año 1833, coincidiendo con la muerte de Fernando VII. Este dato, aunque pueda parecer meramente anecdótico, es significativo, pues indica que Sancho iniciaba su actividad como arquitecto mientras se asentaba la ideología liberal y daban comienzo una serie de transformaciones que iban a marcar el devenir de todo el siglo XIX. Tanto es así que uno de sus primeros proyectos estuvo estrechamente ligado con estos cambios políticos: la cuestión de la sucesión al trono en la persona de Isabel II. El estallido del conflicto carlista y la inestabilidad política motivaron la necesidad de conmemorar este nombramiento legítimo de la futura reina Isabel como Princesa de Asturias. La Real Academia de Bellas Artes de San

⁶⁶⁷ ARABASC, Legajo 77, *Relación o meritos contraidos por don Antonino Sancho*, 1845.

⁶⁶⁸ ARABASF, Le 1-44-4.

Fernando convocó un concurso para solemnizar un acontecimiento tan relevante mediante la realización de un monumento. Antonino Sancho participó en tal evento con la propuesta de un arco de triunfo, monumento clásico de carácter tradicional, con una ornamentación destinada a ensalzar la unidad nacional en el apoyo hacia Isabel II. Así lo explicaba:

Ocho reyes de armas de piedra de mármol que simbolizaban las provincias con sus correspondientes emblemas en los escudos, y ostentando los trofeos y lauros adquiridos juran reconocer por su Reina a Isabel II, cooperan todas ellas a resistir con tesón su juramento, que en él estriba la riqueza y felicidad de la Nación que la componen.⁶⁶⁹

En junio de 1834 presentaba a la comisión de arquitectura de San Carlos los planos y memoria de su proyecto, pero este se descartó.⁶⁷⁰ La obra ganadora fue *El Obelisco de la Fuente Castellana*, diseñado por Francisco Javier Mariátegui y de signo igualmente tradicional y clásico, pero más abstracta si cabe.⁶⁷¹

En una fecha tan temprana como 1835, Sancho Arango asumió un encargo que sorprende, pues sería verdaderamente insólito dentro de su trayectoria profesional posterior: la reforma de un templo parroquial. A principios de ese año presentada a la comisión de arquitectura de San Carlos los planos e informes facultativos para la transformación de la iglesia parroquial de Santiago Apóstol del entonces poblado de Beniferri, ahora pedanía de Valencia.⁶⁷² De esta intervención no hay constancia más allá de la mención por parte de Vicente Marzo, secretario de la Academia de San Carlos, en una misiva a la de Madrid certificando los méritos de Sancho.⁶⁷³ Esta iglesia presenta actualmente una nave única de cuatro tramos cubierta con bóveda de medio cañón y lunetos, y su estilo responde a un barroco tardío, pero con evidentes influencias neoclásicas. A principios del siglo XIX se practicaron importantes reformas en la iglesia, como la reconstrucción del campanario o el derribo de la antigua espadaña; en cuanto al interior, se levantó un nuevo presbiterio y se redecoró con influencias del estilo Imperio francés.⁶⁷⁴

⁶⁶⁹ Citado en MARTÍN, Fernando. A., 1998, p. 62.

⁶⁷⁰ ARABASC, Legajo 77, *Relación o meritos contraidos por don Antonino Sancho*, 1845.

⁶⁷¹ HERNANDO, Javier, 1989, p.101.

⁶⁷² ARABASF, Le 1-44-4.

⁶⁷³ *Ibid.*

⁶⁷⁴ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe, 1983, pp. 321-323.

Por lo tanto, no existe certeza a la hora de identificar las transformaciones que pudo proyectar Sancho Arango. Además, tampoco el aspecto actual del templo puede desenmarañar esta incógnita porque ha sido restaurado recientemente en su totalidad.

Dos años después, en 1837, Antonino Sancho ingresaba en la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, sin duda, paso que iba a influir en su trayectoria posterior.⁶⁷⁵

3. Las primeras operaciones residenciales.

La arquitectura de carácter privado ocupó un segundo puesto en la trayectoria de Antonino Sancho. Como muestra de esta faceta es un buen ejemplo el expediente número 20 del año 1839 que recoge la reedificación de dos fincas en la calle Belén nº 2 y 4, propiedad de Manuel Cebrián.⁶⁷⁶ El perfil que acompaña dicho expediente, además de lucir un detallismo poco frecuente en los expedientes contemporáneos, presenta una distribución de la fachada similar a la que diseñaría posteriormente para el proyecto de la Puridad. (Fig.1)

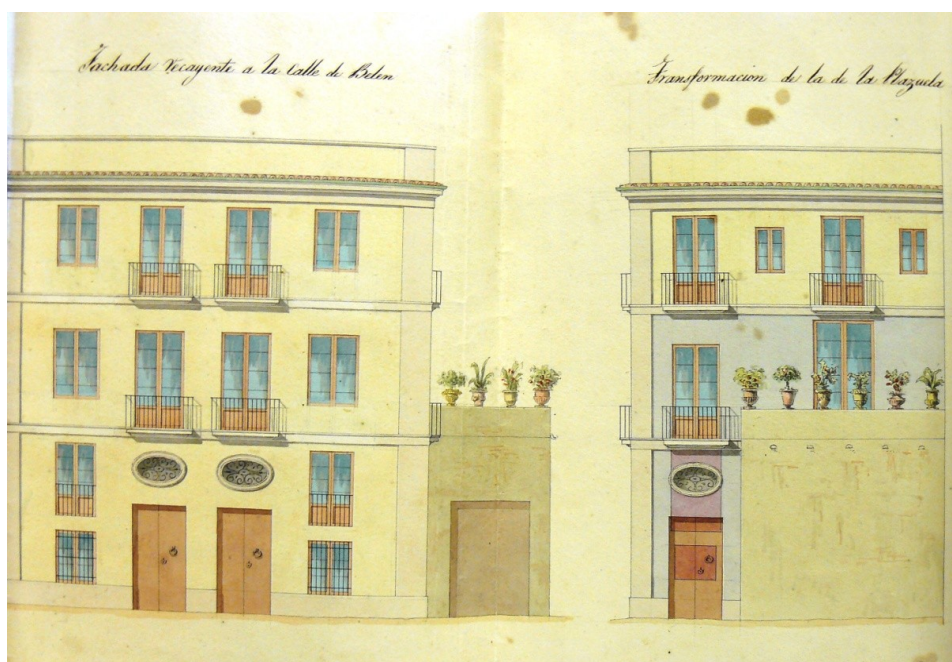


Fig. 1 Reedificación de dos fincas en la calle Belén nº 2 y 4, propiedad de Manuel Cebrián. Antonino Sancho Arango. AHMV, PU 1839, Exp. 20.

⁶⁷⁵ Más adelante Sancho cursaría baja, para posteriormente, en junio de 1855, volver ya como socio numerario. VETGES TU I MEDITERRÀNIA, 1982, p. 39.

⁶⁷⁶ AHMV, PU 1839, Exp. 20.

En 1845 Antonino Sancho consigue la plaza de teniente de Matemáticas en San Carlos superando para ello a otros dos aspirantes, los también arquitectos Jorge Gisbert y Joaquín Cabrera. Vistos los méritos y grados presentados por los tres candidatos a ocupar el cargo, es llamativo que tanto Gisbert como Cabrera desplegaran una relación de méritos mucho mayor y detallada que la presentada por Sancho, aunque este se hizo finalmente con el puesto. Esta decisión por parte de la Academia de San Carlos quizás estuvo motivada por la posesión de la doble titulación de Académico de Mérito y por la participación de Sancho en proyectos de mayor empaque con patrocinio estatal y municipal. Es posible que en la decisión se valorase la estrecha relación de Sancho con la Administración, de hecho un año después, en 1846, ingresaba como técnico en la Sociedad Valenciana de Fomento, compañía promovida por José Campo.

A partir de este momento, Antonino Sancho participaría activamente en distintas operaciones que fueron fundamentales en la progresiva renovación de la ciudad y en las cuales, directamente o indirectamente, intervino también el Marqués de Campo, así como otros representantes de la pujante burguesía valenciana. Tal es el caso del barrio residencial de la Puridad, una de las mayores operaciones inmobiliarias dentro del ámbito privado y de reforma urbana de la primera mitad del siglo XIX operadas en Valencia.⁶⁷⁷ Sancho Arango, además de participar como promotor junto al empresario Domingo Skerret, fue autor del proyecto del barrio y de las viviendas que se iban a levantar en el antiguo solar del convento de las monjas de la Puridad.⁶⁷⁸ Aunque la promoción de este complejo residencial se fecha en 1839, no se realizaría hasta el 1846, dado que hasta un año antes no existirían instrumentos legales para llevarlo a cabo de manera regulada.⁶⁷⁹ En lo que respecta a la composición de las fachadas, los edificios recayentes a las tres calles que conforman la manzana (Moro Zeit, Conquista y Rey Don Jaime) presentan un esquema similar, pero no idéntico: constan de planta baja con semisótano, entresuelo y dos plantas superiores coronadas por una cornisa con canes fingidos.⁶⁸⁰

⁶⁷⁷ ARABASC, Legajo 64, Junta del 6 de noviembre de 1839.

⁶⁷⁸ ARABASF, Le 1-44.

⁶⁷⁹ SORRIBES, Josep, 2007, p. 31

⁶⁸⁰ MILETO, Camilla, VEGAS, Fernando, 2015, p. 774.

Su participación en este complejo de la Puridad le relacionaría con otra operación de carácter residencial del momento, el Llano de la Zaidía. Este supuesto se basa en que este proyecto de barrio residencial se gestó entre los años 1846 y 1848, prolongándose hasta finales de la década de los años cincuenta, período en que Sancho trabajó para la Sociedad Valenciana de Crédito y Fomento, entidad que lo financió.⁶⁸¹ Este complejo de viviendas del Llano de la Zaidía se distinguía de otras promociones inmobiliarias por ser el primero que superaba la muralla y por estar localizado en el norte de la ciudad. Esta circunstancia era valorada por Antonino Sancho como un factor positivo por varios motivos. En primer lugar, esta situación le permitía una proyección urbanística sin condicionantes, ni barreras físicas. En segundo lugar, lo convertía en un barrio idóneo para el establecimiento fabril, pues estaba lo suficientemente apartado del núcleo urbano y no podía causar molestias. En consecuencia, podía convertirse en un futuro ensanche de la ciudad, pero, eso sí, de carácter meramente popular.⁶⁸² Con estas palabras Sancho ratificaba la tendencia de la burguesía por la cual se desterraba a la clase obrera en la periferia.⁶⁸³ Si bien solamente se llegó a realizar una parte del proyecto, su concepción ya prefiguró la necesidad de expansión de la ciudad por la zona norte.⁶⁸⁴ Pero hay otro factor por el cual se debe destacar esta intervención. La planificación de esta unidad de viviendas – combinación de perfil lineal y semicircular– reflejaba la concepción academicista del urbanismo de Antonino Sancho, rasgo que sería perceptible en otras intervenciones.⁶⁸⁵

4. Antonino Sancho y la obra pública.

La Sociedad Económica de Amigos del País, organismo que en su seno acogía a grandes personalidades de la sociedad valenciana del momento, fue uno de los motores de cambio de la ciudad. Esta Sociedad diversificó sus intereses en distintos campos, pero la falta de un verdadero tejido industrial hizo que la agricultura fuese el principal objetivo. La necesidad de dar salida a la producción

⁶⁸¹ VEGES TU I MEDITERRANIA, 1982, p. 40; AHMV, Actas, sesión del 17 de septiembre de 1859.

⁶⁸² SANCHO, Antonino, 1855.

⁶⁸³ Véase el capítulo de 3, epígrafe 3.4.1. *El problema de la vivienda para las clases populares. Influencias y propuestas.*

⁶⁸⁴ SORRIBES, Josep, 2007, p. 32.

⁶⁸⁵ BLAT PIZARRO, Juan, 2000, p. 65.

agrícola motivó que el papel de Sociedad Económica fuese decisivo en el terreno de las comunicaciones, especialmente en la promoción del desarrollo de la red de ferrocarriles y de carreteras. Los esfuerzos de esta institución económica se centraron especialmente en la carretera que unía Valencia con Madrid, el antiguo Camino Real a Madrid, y que entonces se hallaba en pésimas condiciones. Entre 1837 y 1839, Antonino Sancho trabajaría junto al ingeniero civil Elías Aquino en la última división de la carretera por las Cabrillas, donde había dos portazgos, uno en Mislata y otro en las Ventas de Buñol. Sancho sería el encargado de la construcción de la casa del portazgo de Mislata, edificio destinado al cobro por pasar ese punto de la carretera.⁶⁸⁶ A finales de 1840 el ingeniero Lucio del Valle era destinado en el Distrito de Valencia (1840-1851), para poco después ser nombrado director de las obras de reparación y conservación de esta misma carretera general Madrid-Valencia. Durante este tiempo Lucio del Valle dispuso de Antonino Sancho como aparejador. Fue tal la confianza depositada en este arquitecto que, ante las ausencias cortas de Lucio del Valle para inspecciones o visitas a Madrid, era Sancho quien redactaba y firmaba la correspondencia oficial, informes o circulares.⁶⁸⁷

También a cargo de del Valle estuvieron las obras del puerto del Grao. Esta intervención de gran impacto para la ciudad tuvo su arranque en 1792 según proyecto de Manuel Miralles, prolongándose estas durante todo el siglo XIX tras sufrir diversas paralizaciones.⁶⁸⁸ La contribución de Antonino Sancho en el puerto se localizó en la construcción de la nueva aduana en la zona de Levante a partir de 1839. Dos décadas después, en 1861, cuando el Estado asumió la gestión de las obras, volvería a participar en este proyecto del Grao, pero esta vez con el diseño de una casilla provisional de madera para el servicio de la Junta de Sanidad.⁶⁸⁹

Siguiendo con la obra pública, esta es una faceta de la construcción que cobró especial relevancia a partir de 1845. Este mismo año se publicaba la *Instrucción para promover y ejecutar las obras públicas de 10 de octubre de 1845*, por la cual pasaban a ser competencia exclusiva de los ingenieros aquellas obras a cargo del

⁶⁸⁶ AGUILAR CIVERA, Inmaculada, 2015, p. 37.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁸⁹ ADPV, D.2.2. cj.62.

Estado y de necesidad, es decir, las obras públicas. Obviamente fue un momento delicado para la figura del arquitecto, pues el ingeniero le iba ganando terreno en sus atribuciones en la dirección y proyección de este tipo de obras. Pero, no solo eso, sino que además se trataba de un sector de la construcción en alza y apoyado por todas las facciones políticas. El acuerdo político sobre la urgencia de una mejora y modernización de sus obras públicas de primera necesidad (camino, puentes, puertos...) fue fruto de la evidencia de las deficiencias que presentaba España en infraestructuras básicas con respecto a sus vecinos europeos. Esta medida legal de 1845 fue determinante para dar comienzo a una política altamente intervencionista.⁶⁹⁰ Pese a todo, Antonino Sancho se adaptó perfectamente a las circunstancias y fueron numerosas, como se ha visto, las colaboraciones que realizó con el cuerpo de Ingenieros de Caminos y Canales.⁶⁹¹ Entre 1841 y 1846 volvería a colaborar con el ingeniero de Distrito, el madrileño Lucio del Valle en el proyecto del puerto de Cullera. El puerto comercial que diseñó Lucio del Valle (1841) para esta localidad incluía la construcción de accesos, caminos, cuartel de carabineros, aduana, sanidad,...y aunque fue aprobado en 1842, no llegó a realizarse.⁶⁹² La colaboración del Valle-Sancho no terminaría aquí y años después, en la década de los cincuenta, continuando con el proyecto de la carretera de las Cabrillas, el ingeniero madrileño concluiría las obras de construcción del puente de Chiva que habían sido iniciadas por Antonino Sancho.⁶⁹³

A inicios de la década de los sesenta, Sancho se encuentra involucrado en distintos proyectos para los poblados marítimos de Valencia (Malvarrosa, Cabanyal-Canyamelar y Villanueva del Grao). La vida de estos poblados, posteriormente barrios del litoral, estuvo siempre estrechamente vinculada a la historia de la ciudad y, a raíz del desarrollo experimentado por el puerto y la llegada del ferrocarril en 1852 (línea Valencia-Grao), habían crecido de manera notable. Además, Villanueva del Grao apuntaba a convertirse, junto a otros enclaves como la Malvarrosa, en lugar para la construcción de segundas residencias de la burguesía valenciana. En 1856 Antonino Sancho ya había

⁶⁹⁰ FRAX ROSALES, Esperanza, 1996, pp.513-528.

⁶⁹¹ Sobre la creación del Cuerpo de Ingenieros de Caminos, véase: AGUILAR CIVERA, Inmaculada, 2012.

⁶⁹² AGUILAR, Inmaculada, 2015, pp. 115 y 116.

⁶⁹³ AGUILAR, Inmaculada, 2008.

realizado un plano geométrico para el pueblo de Villanueva del Grao, para el vecino Poble Nou de la Mar (actual Cabanyal-Canyameral y desde 1836 hasta 1897, municipio independiente) y en 1860 diseñó el proyecto de un nuevo cementerio.⁶⁹⁴ Hasta entonces el cementerio se encontraba en el interior del núcleo urbano, pero por temor al riesgo de epidemia y bajo la influencia del pensamiento higienista se decidió trasladarlo a una distancia prudencial de la población. Sancho proyectó un cementerio de planta rectangular, dividida en cuatro cuarteles y añadió la presencia de una sencilla capilla. No obstante, las complicaciones en la compra del terreno elegido provocaron la dilatación del proceso hasta el 1865. Las alarmas por la epidemia de cólera motivaron la reactivación del proyecto, ahora ya a cargo del arquitecto provincial Joaquín María Calvo.⁶⁹⁵

5. *Mejoras materiales de Valencia* y el primer proyecto de Ensanche de Valencia (1858).

En 1848 Antonino Sancho asumía el cargo de Director General de Caminos Vecinales.⁶⁹⁶ A partir de esta fecha, aprovechando el conocimiento adquirido de su experiencia en el campo de la ingeniería, empezaría a escribir la que sería sin duda una obra fundamental para las transformaciones más inmediatas de la ciudad: *Mejoras materiales de Valencia*. Esta colección de veinte artículos, a medio camino entre el tratado, el artículo de opinión y un recetario sobre gestión urbanística, se publicó en 1855. A lo largo de sus veinte capítulos, Sancho abordaba asuntos de distinta índole, pero todos ellos enfocados a solventar las deficiencias que según el autor afectaban a la ciudad, al mismo tiempo que enumeraba cada uno de los adelantos que se habían conseguido y aplicado en los últimos años: avances en comunicaciones, infraestructuras, ordenanzas, etc. Sin embargo, mostrando una actitud muy crítica, consideraba que aún quedaba mucho por hacer y explicaba que con esta obra pretendía exponer las medidas necesarias para “embellecer esta capital y procurar el bienestar de sus habitantes”.⁶⁹⁷ Antonino Sancho, ante la alta densidad de población apiñada en la ciudad y el

⁶⁹⁴ ADPV, MP 027.

⁶⁹⁵ ADPV, Provincia de Valencia. Obres Civiles. Expediente 27.

⁶⁹⁶ VETGES TU I MEDITERRÀNIA, 1982, p. 40.

⁶⁹⁷ SANCHO, Antonino, 1855, p.9.

deterioro en las condiciones de vida, proponía importantes modificaciones y recursos que posteriormente serían relevantes en cuanto que se convirtieron en instrucciones de las futuras intervenciones que se iban a aplicar a Valencia. Sancho se mostraba preocupado por temas capitales de la urbanística decimonónica como la cuestión higiénica y la calidad de vida de la gente más humilde, del mismo modo clamaba por un Reglamento de Policía Urbana (1844) más incisivo en cuanto al control en la construcción. Con respecto a la planificación de las ciudades, exaltaba la importancia de los planos topográficos y del conocimiento que pueden proporcionar a los ayuntamientos locales. Esta es la razón por la que criticó el plano topográfico que realizara Montero de Espinosa en 1853, tachándolo de ser un instrumento de poca utilidad “si no es el poder engalanar con un dibujo más las paredes de la Casa Consistorial por la módica suma de dos mil duros, siendo lo peor los seis o siete años transcurridos y el tener que continuar con los vicios arraigados y sufriendo sus consecuencias.”⁶⁹⁸ A continuación, Sancho analizaba en cada capítulo aspectos de tipo más concreto (alienaciones y anchura de calles, altura edificios, sistema de alcantarillado, fuentes y alumbrado, distribución fabril, etc.) que, a su entender, se debían corregir urgentemente, para así evitarle a Valencia ser “una ciudad fea y de planta confusa”.⁶⁹⁹

Si hay un capítulo que destaque por mostrar parte del carácter de Antonino Sancho, más allá de la gestión urbana este es, sin duda, el capítulo XIII: *Edificios Sagrados*.⁷⁰⁰ De la lectura de esta sección se desprende una postura un tanto anticlerical y de un liberalismo manifiesto. Después de reseñar la situación de los edificios que tiene Valencia dedicados al culto en esos momentos, Sancho se lamentaba ante un panorama a sus ojos desolador, más aun teniendo en cuenta las expectativas puestas en la Desamortización del '36 no habían sido cumplidas. El elevado número de inmuebles de carácter sacro impedía un ordenado trazado de calles, pues las alienaciones estaban supeditadas a la presencia de estos edificios. En consecuencia, visto el estorbo que suponían estos templos y otros edificios propiedad del clero, era perentoria su clasificación artística, para de este modo,

⁶⁹⁸ SANCHO, Antonino, 1855, p.16.

⁶⁹⁹ *Ibid.* pp. 22-30.

⁷⁰⁰ *Ibid.* pp.98-110.

determinar cuáles de estos inmuebles se debían conservarse por su mérito, y cuáles “deben quedar expuestos a las eventualidades del destino que les reserve la conveniencia pública”.⁷⁰¹ En esta indicación afloraban distintas facetas de su modo de su proceder. Por un lado, su posicionamiento con respecto al progreso, gran premisa del siglo y entendida este como el desarrollo de sanas ideas y principios. Sancho consideraba que el progreso siempre estaba por encima de derechos e intereses particulares y un gobierno fuerte e ilustrado no debía flaquear en su aplicación para garantizar la regeneración de la ciudad. Por otro lado, como se ha mencionado, esta actitud ante la arquitectura religiosa revela un posicionamiento crítico con respecto a la Iglesia y la gestión de sus bienes. Aunque se muestre abiertamente liberal en sus planteamientos, cuando Sancho sugería la idea de una clasificación de este patrimonio, que probablemente correría a cargo del Ayuntamiento y no de la Iglesia, es evidente que se veía influido por una importante corriente de pensamiento del siglo XIX: la preocupación por la conservación de los bienes históricos y artísticos. Desde distintos medios se estaban propagando iniciativas encaminadas a la protección y difusión del patrimonio artístico y monumental, y Sancho era sabedor de que por muy molestos que a su juicio resultasen ciertos edificios religiosos para el avance y progreso de la ciudad, existía un cierto número que por su entidad debía protegerse.

Su conocimiento de aquello que se estaba realizando en otras ciudades españolas (Madrid, Barcelona o A Coruña), y también fuera de las fronteras españolas emerge en varios de sus argumentos. Así, por ejemplo, respecto a la distribución de los establecimientos de carácter industrial, no dudaba en la conveniencia de imitar al vecino francés en su clasificación y el posterior emplazamiento de un barrio para este uso lo más alejado posible del centro urbano.⁷⁰² Con todo, el capítulo que resultó ser el más influyente por su proyección posterior fue el XVIII, dedicado a la necesidad y conveniencia de un nuevo ensanche para ciudad.⁷⁰³ Uno de los principales vestigios de la ciudad tradicional y estorbo en el tránsito hacia la nueva urbe lo constituían las murallas,

⁷⁰¹ *Ibíd.* p.110.

⁷⁰² *Ibíd.* p.138-140.

⁷⁰³ *Ibíd.* p. 158 y ss.

un impedimento físico para el crecimiento de Valencia, y que además representaban para Sancho un obstáculo para su correcta ventilación y eran responsables de su “tétrico aspecto”.⁷⁰⁴ La solución propuesta por este arquitecto era la demolición de este anillo mural, permitiéndose así el crecimiento de la ciudad mediante su primer ensanche.⁷⁰⁵ Ahora bien, este ensanche no podía efectuarse de forma brusca, advertía el autor, pues renunciar a las murallas era exponerse a demasiados riesgos, riesgos como la creciente criminalidad. Así pues, el punto intermedio que este arquitecto propone para no frenar el crecimiento y progreso necesario para la ciudad era el establecimiento de una nueva línea de circunvalación a distancia y de modestas proporciones. No se trataba de levantar una nueva muralla defensiva, puesto que por las circunstancias propias y particulares de Valencia no merecía el grado de plaza fuerte de guerra, sino de construir un muro que delimitara y precisara los límites urbanos.⁷⁰⁶

Este concepto de ensanche limitado se intentaría llevar a cabo unos años después con el primer proyecto de Ensanche para Valencia, en el cual Sancho tendría un papel destacado. Al poco tiempo de la publicación de su obra *Mejoras materiales*, Sancho era nombrado para dos cargos de responsabilidad pública: en 1856 como Arquitecto Mayor del Ayuntamiento y en 1858 como Arquitecto provincial.⁷⁰⁷ El Real Decreto del primero de diciembre de 1858, que ordenaba la creación de plazas de Arquitectos provinciales, fue promovido con el objeto de que los Ayuntamientos tuviesen a profesionales cualificados que los asesorasen en materia de Policía Urbana. Posiblemente auspiciado por el mismo Sancho, como parte de las competencias asumidas con el nuevo cargo, en 1857 se estableció en el seno de la corporación municipal la primera Comisión de Ensanche, presentándose un año después el Proyecto General de Ensanche de Valencia (1858). Para este proyecto se contaría con la presencia de otros dos arquitectos, Timoteo Calvo y Sebastián Monleón, además del cronista oficial de Valencia y Manuel Encinas, médico, concejal y presidente del Instituto Médico Valenciano. Un año después, en 1859, se publicaba la Memoria y presupuesto, texto de

⁷⁰⁴ *Ibid.* p. 168.

⁷⁰⁵ *Ibid.* p.138-140.

⁷⁰⁶ *Ibid.* p.164.

⁷⁰⁷ VETGES TU I MEDITERRÀNIA, 1982, p. 40

marcado sesgo histórico en donde quedaba explicada la necesidad de superar las murallas y de qué manera hacerlo.⁷⁰⁸ El papel que jugó Sancho en la concepción de este ensanche fue a todas luces predominante respecto al resto de integrantes del proyecto, puesto que recuperaba el procedimiento que tan solo unos años antes había expuesto en su obra escrita *Mejoras materiales*. Se consideraba el crecimiento de la ciudad mediante un ensanche a costa de destruir las murallas medievales y la anexión de nuevos territorios por toda la franja sudeste y sudoeste, para seguidamente levantar un nuevo muro defensivo y fiscal.⁷⁰⁹ Este planteamiento contó con la aprobación del Ayuntamiento, pero recibió numerosas críticas por parte de importantes instituciones como la Academia de Bellas Artes de San Carlos o la Sociedad de Amigos del País. Finalmente, el proyecto fue enviado al Gobernador de la Provincia para su final aprobación, pero esta no llegaría a producirse.⁷¹⁰

Pese al fracaso de la propuesta de Ensanche del '59, Antonino Sancho no cejó en su empeño por mejorar el aspecto y habitabilidad de la ciudad. El callejero estrecho e irregular que presentaba Valencia había estado desde un principio bajo su punto de mira, circunstancia que trataría de paliar con el *Proyecto de paseo o boulevard en toda la parte norte de la ciudad ceñida al río*, (1860), una nueva calle que se prolongaría desde la batería de santa Catalina hasta al puente del Mar, siguiendo el malecón de la orilla del río. El 18 de septiembre de 1861 se aprobaba el presupuesto de este proyecto y se le bautizaba como *Paseo a Isabel II*. En esta misma sesión, Antonino Sancho, en representación de la Comisión de Ensanche, sugirió tres pasos a seguir a partir de entonces; en primer lugar, que se nombrase un consejo de Administración, independiente de la comisión de Ensanche; en el segundo punto instaba al Gobernador de la Provincia a que tomase bajo su protección la realización del proyecto; como tercer paso, que el Ayuntamiento no se demorase en la expropiación de los terrenos requeridos para este nuevo paseo. Parece evidente que tras la suspensión del proyecto de Ensanche de 1859, Sancho trató de asegurar la continuación de esta nueva empresa urbanística, considerada,

⁷⁰⁸ Ayuntamiento de Valencia, 1859.

⁷⁰⁹ Véase el epígrafe 3.2. Reglamentos y propuestas para la ciudad burguesa. El Ensanche de Valencia (1858).

⁷¹⁰ SORRIBES, Josep, 2007, p. 38.

además, como una primera fase del futuro Ensanche.⁷¹¹ Pese al nombramiento del Gobernador de la Provincia y al Alcalde, presidente y vicepresidente del mentado Consejo de Administración, el arquitecto Sebastián Monleón como vocal, así como el levantamiento del plano por parte de Sancho,⁷¹² este proyecto quedó paralizado ante la falta de fondos económicos.⁷¹³

6. Arquitectura asistencial y otras intervenciones en arquitectura civil.

Por su estrecha relación con la burguesía del momento, especialmente con José Campo y con la Sociedad Económica de Amigos del País, se ha atribuido a Sancho el diseño y ejecución del Asilo de Párvulos a principios de la década de los sesenta.⁷¹⁴ Sin embargo, este dato se contradice con la información que aporta Vicente Boix. El cronista de Valencia fue el encargado de redactar y leer la *Memoria* en la inauguración de este Asilo en 1863, donde, además de elogiar el carácter caritativo del benefactor, don José Campo, y hacer un repaso a la historia de este tipo de instituciones en Valencia, se describía el proyecto firmado por el ingeniero James Beatty.⁷¹⁵ Sea cierta o no esta vinculación con el Asilo de Párvulos, esta no sería la única obra de carácter asistencial y escolar, puesto que por estas mismas fechas, concretamente en 1862, Sancho Arango presentaba el proyecto de una escuela de instrucción primaria para niños y niñas en la localidad valenciana de Casinos.⁷¹⁶

Posteriormente, le era encomendado un proyecto similar, aunque de modestas proporciones: la construcción de una galería de expósitos en el Hospital Provincial. El origen de este hospital se remonta al siglo XV, al unificarse varios hospitales existentes en la ciudad, según la tendencia en toda Europa de transformar las instituciones hospitalarias medievales. La principal característica de esta institución renovada fue su independencia, tanto administrativa como económica, del Consell, y hasta finales del siglo XVIII, se mantuvo autónoma del poder real y eclesiástico.⁷¹⁷ El Hospital, entonces llamado General, se dividió en

⁷¹¹ AHMV, Actas, sesión del 18 de septiembre y 30 de octubre de 1861.

⁷¹² AHMV, Actas, sesión del 11 de diciembre de 1861.

⁷¹³ VETGES TU I MEDITERRÀNIA, 1982, p. 45

⁷¹⁴ *Ibid.* p. 46

⁷¹⁵ BOIX, Vicente, 1863.

⁷¹⁶ ADPV, E.14.2. caja. 75, Exp. 2027

⁷¹⁷ LÓPEZ TERRADA, M^a Luz; LANUZA NAVARRO, Tayra, 2007, pp. 24-26.

una serie de secciones de acuerdo con los saberes médicos de la época y, además, se conservaron salas procedentes de los hospitales unificados: la sala de locos (dements), la de leprosos y la de niños expósitos (borts).⁷¹⁸

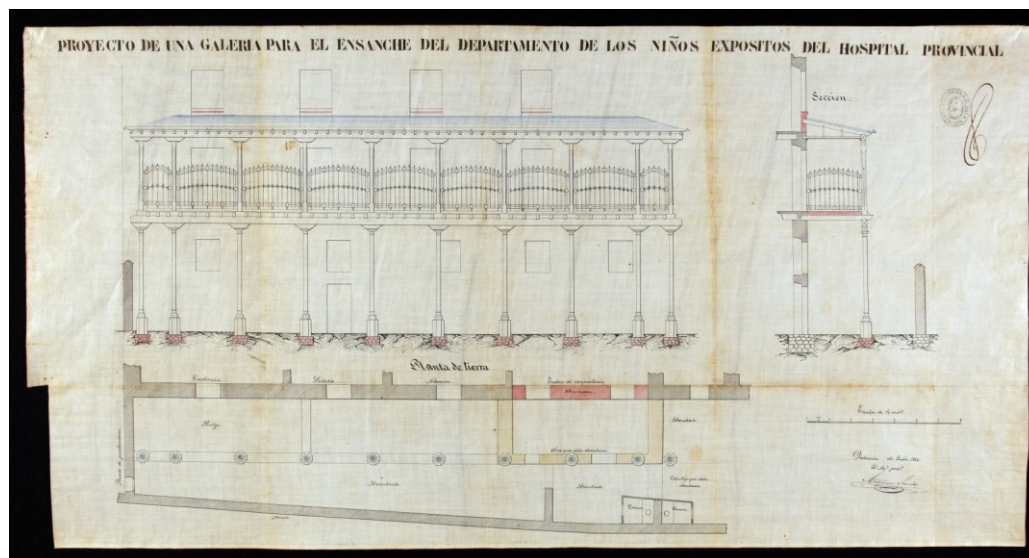


Fig. 2 Proyecto de una galería para el ensanche del departamento de niños expósitos del Hospital Provincial. Antonino Sancho, Valencia, 1866. ADPV. Plano publicado en *Mapas y planos (1678-1884)*, 2010.

A partir de la segunda mitad siglo XIX el Hospital General sufrió un cambio radical por la aplicación de la Real Orden de 1838 por la que el Gobierno dispuso que los Centros y Asilos, entonces a cargo de los ayuntamientos, quedasen bajo la inspección y vigilancia de las Juntas Municipales de Beneficencia. De este modo, a principios de 1850 el Hospital General pasó a llamarse Provincial y a depender de la Diputación de Valencia. A Antonino Sancho, al ostentar el cargo de Arquitecto provincial, le correspondía el dirigir las reformas y obras que requiriese el Hospital. Para la ampliación de la estancia de niños huérfanos, dentro del departamento llamado casa-cuna, dispuso una nueva galería en el exterior del primer piso que debía apoyarse sobre diez columnas de hierro fundido que arrancarían de la planta baja y estaría cubierta con una techumbre de zinc “lo más ligera posible”.⁷¹⁹ Esta galería proporcionaría a la estancia un espacio extra de tres metros. Debido a la mayor altura del primer piso y a su cubierta inclinada, los balcones del segundo pasarían a convertirse en ventanas antepechadas, sin que

⁷¹⁸ LÓPEZ TERRADA, M^a Luz., LANUZA NAVARRO, Tayra, 2007, pp.28 y 29.

⁷¹⁹ ADPV, D2.6.3., caja. 16.

esto supusiera un detrimento de luz y ventilación. (Fig.2) Para el cierre de esta galería Sancho dispuso entre las columnas un enverjado de hierro, cerramiento que proporcionaba seguridad y de adorno, junto con las decoraciones al óleo en las paredes del edificio.

Aunque se trate de una intervención más bien sencilla dentro de la trayectoria de este arquitecto, así como para el conjunto del Hospital General, es significativa en tanto que supone la primera incursión de Sancho en la arquitectura del hierro. El retraso de la arquitectura española con respecto a los avances tecnológicos era parejo a su lento avance industrial y Valencia no fue una ciudad puntera en este ámbito. No obstante, esta galería de Sancho es un buen ejemplo de cómo el hierro fundido incidió fuertemente en lo constructivo y, asimismo, de cómo es valorado como decoración de una galería donde primaban la funcionalidad y seguridad. Si bien hasta el momento Sancho había mostrado un carácter academicista en sus formas y procederes, la ductilidad del hierro le permitió diseñar unas columnas bastante alejadas del canon clásico.

En 1864 le fue encomendada la tarea de reformar la Lonja de la Seda con el objeto de acoger una de las actividades más pujantes del momento, la Bolsa.⁷²⁰ En 1860, con la publicación del Real Orden del Ministerio de Fomento de treinta y uno de agosto sobre el establecimiento de Bolsas de Comercio, el mercado inmobiliario valenciano no perdió el tiempo y solicitó un local desde donde realizar sus actividades bursátiles. La Lonja era el edificio que conceptualmente mejor respondía a la idea de servir de marco a tal fin como símbolo indiscutible de comercio y transacciones. En un primer momento fue James Beatty el que presentó los planos de reforma que debían llevarse a cabo en el mismo año 1864, pero estos fueron desestimados y ocupó su lugar Sancho.

La reforma planteada por este se centraba en el local que ya ocupaba la Junta de Comercio y en la capilla, para la cual confeccionó dos presupuestos distintos. El primero suponía reedificar las partes ruinosas del edificio y restaurar la sala de contratación. Este proyecto contemplaba aplicar nueva carpintería, herraje y vidrieras para los vanos de las puertas y ventanas. También preveía la reposición de losas de mármol en el pavimento y el estucado de las paredes del nuevo salón,

⁷²⁰ ADPV, E.10.01. caja. 56 Exp. 1445

es decir, “decorándolo todo, aunque sin profusión de modo adecuado a la entidad del objeto”.⁷²¹ El segundo presupuesto contemplaba solamente intervenir en lo puramente necesario para establecerse la Bolsa, sin restauración arquitectónica, ni mudar la carpintería existente, reduciéndose la reparación de los muros y techo a una simple limpieza, un ligero revoque y pintado. Finalmente no se adoptó entonces ninguna de las dos soluciones por problemas de financiación, alargándose el proceso hasta el 1887, cuando comienza a funcionar la “Bolsa de Comercio” llevada por los Corredores en este mismo emplazamiento de la Lonja.⁷²² No obstante, tal era el grado de deterioro de la Lonja y urgente su restauración, que Sancho no se limitó a elaborar estos presupuestos, sino que además escribió un artículo en el *Diario Mercantil Valenciano* sobre este tema, haciendo especial énfasis en respetar el estilo gótico del monumento.⁷²³

Este mismo año de 1864 la actividad de Sancho también se localizaba fuera de la periferia de Valencia, concretamente en Buñol. Como arquitecto de la provincia se le encargaba redactar un informe sobre el estado del edificio consistorial y las posibles reformas. Su dictamen vino a indicar que era imposible practicar una reforma, siendo más adecuada una reedificación. Para el nuevo edificio proyectó una fachada principal que combinaba motivos clásicos, como el almohadillado para la planta baja o las pilastras en los ángulos del primer piso, con otros de carácter decorativo en balcones y rejas, mezcla que, junto a la linterna acristalada, confería un aire ecléctico al conjunto. Sin embargo, debido a la falta de presupuesto, el edificio construido fue mucho más sencillo que el proyectado por Sancho.⁷²⁴

7. El epílogo.

Como consecuencia de la revolución política de la Gloriosa (1868) es suprimido el Cuerpo de Arquitectos Provinciales mediante el R.D. del dieciocho de septiembre de 1869. Como reacción a este decreto, que supuso la supresión de

⁷²¹ *Ibid.*

⁷²² *Bolsa*, 2015 (Consultado 20-12-2015)

⁷²³ Citado en: ROIG CONDOMINA, Vicente; SEMPERE, Luisa, 2003, p. 92.

⁷²⁴ La aportación de Sancho en Buñol no quedaría ahí. Las obras de la carretera de Cabrillas supusieron una mejora de las vías de comunicación para esta localidad. Además, el crecimiento económico, consecuencia del incipiente tejido industrial y de la producción agrícola, favorecieron la aparición de un clima de prosperidad y planes de futuro. Entre estos estuvieron la mejora de su caserío, el encauzamiento de las aguas potables y la proyección de un ensanche, obra de Antonino Sancho (1864). HERMOSILLA, Jorge, 2007, pp. 453-472.

su cargo y del de José Zacarías Camaña como arquitecto de distrito, Sancho escribiría lo que él consideraría una justa y necesaria defensa de la institución: *Defensa de la institución de los Arquitectos provinciales y de distrito*.⁷²⁵ Este interesante documento desglosa cada uno de los servicios prestados al servicio de las construcciones civiles, asimismo compara su situación, indigna a su parecer, con la de otros colegas en distintas ciudades.

Finalmente, a modo de compensación, Sancho Arango recibía el título de Arquitecto del Estado.⁷²⁶ Ese mismo año de 1869 participaba como director de turno de la Compañía Anónima de Barrios Obreros, organización presidida por su amigo Sebastián Monleón y constituida el cinco de junio de ese año.⁷²⁷ Según sus estatutos, el objetivo de esta sociedad era la construcción de barrios destinados a albergar esta clase obrera que, además, fuesen autosuficientes. Una vez construidas las viviendas, estas iban a ser sorteadas entre los socios de la compañía. Este proyecto contaba con el apoyo de la Sociedad Económica del País, al igual que otros colegas profesionales como los arquitectos Vicente Constantino Marzo, Joaquín María Belda o José Belda, vice-presidente, vice-contador y director de la Compañía respectivamente.⁷²⁸

Una de sus últimas obras adquiere cierto sesgo simbólico al tratarse de un panteón, concretamente el de la familia Ferraz-Azcón, situado en el Cementerio General junto a otros monumentos funerarios de familias pudientes de la sociedad valenciana.⁷²⁹ (Fig. 3) El proyecto fue firmado por Sancho en 1871, después de haber quedado sin efecto el del maestro de obras Vicente Alcayne, un monumento de carácter neogótico. A pesar de la fantasía y libertad que presentaban otros mausoleos contemporáneos, Sancho, que había mostrado a lo largo de su carrera poco propenso a salirse de la norma, se decantó por un monumento de carácter abstracto y a la vez de signo tradicional: el obelisco, forma que también había sido elegida por Sebastián Monleón para el panteón de la familia Romero en 1846. El obelisco de Sancho adoptó un aire igualmente clásico, pero a la vez con cierto

⁷²⁵ Estructurada en cinco partes (I. Exposición de hecho; II, Utilidad de la institución económicamente considerada; III. Utilidad de la institución en el orden administrativo; IV. Derechos creados. V. Conclusión.). SANCHO ARANGO, Antonino, 1869.

⁷²⁶ VETGES TU I MEDITERRÀNIA, 1982, p. 46

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 46

⁷²⁸ *Estatutos de la Compañía*, 1870.

⁷²⁹ CATALÀ GORGUES, Miguel Ángel, 2007, pp. 147 y 148.

matiz caprichoso propio de la arquitectura funeraria; de perfil octogonal y ceñido por dos coronas de laurel, el obelisco descansa sobre un basamento cuadrado de dos cuerpos, el primero en forma de prisma, el segundo con frontones curvos en todas sus caras y con la presencia de acroteras en palmeta en los vértices, motivo clásico muy popular en la arquitectura isabelina.



Fig. 3. *Mausoleo de la familia Ferraz-Azcon*. Cementerio General de Valencia. Fotografía Inés Cabrera-Sendra.

Tras una dilatada carrera, Antonino Sancho moría el año 1876. A lo largo de su vida conoció tres reyes, varios pronunciamientos militares y guerras, e incluso la I República española. En este siglo tan complejo, la arquitectura intentó imponer criterios que iban a suplantar los academicistas.

Sin embargo, la escasa relación de este arquitecto con la arquitectura privada, sector explorador de tendencias estilísticas, explica su talante conservador en este campo. Al final de su carrera profesional fue cuando manifestaría cierto aperturismo hacia el gusto ecléctico y la adopción de nuevos criterios arquitectónicos, como la combinación de formas clásicas con la arquitectura del hierro y gusto por el detalle. Si bien su fe en el progreso se manifiesta en toda su obra, no pudo escapar del historicismo de la época, y desarrolló un creciente interés hacia a la preservación del patrimonio y su restauración, eso sí, esta voluntad selectiva y anteponiendo siempre su idea de progreso a la conservación.

⁷³⁰ Con todo, es indudable que la principal aportación de Antonino Sancho se halla en la transformación urbana. Toda su obra escrita y sus colaboraciones con ingenieros en la vertebración del territorio le proporcionaron una formación y posición aventajada con respecto otros arquitectos coetáneos. Se llevasen a cabo o no, sus proyectos y continua presencia en importantes empresas e instituciones del momento justifican el que se considere a Antonino Sancho como uno de los principales agentes en el tránsito de Valencia hacia una nueva era, la contemporaneidad.

⁷³⁰ Como Arquitecto provincial fue responsable de redactar distintos informes sobre el estado de los monumentos arqueológicos de la provincia de Valencia: la cuestión de la demolición de los restos de Sagunto, las excavaciones a realizar en los alrededores de la iglesia de San Félix de Játiva o en el castillo de la orden de Montesa. Acciones promovidas por la Comisión de Monumentos de Valencia. MORA, 2001, pp. 21, 69, 76.

Ramón María Ximénez y Cros

En el panorama de la Valencia isabelina Ramón María Ximénez y Cros es quien mejor representa el paradigma del arquitecto romántico. Pese a su fugaz trayectoria de apenas diez años, realizó en la capital levantina dos de las obras historicistas más significativas del siglo XIX: la reforma neorrocócó del palacio del Marqués de Dos Aguas y el desaparecido retablo neogótico de la Seo. Con todo, es en la palabra escrita donde mejor se aprecia su talante romántico y ecléctico, pues, no solo plasmó su conocimiento de la arquitectura europea contemporánea o su visión sobre la restauración de monumentos, sino que se atrevió a censurar el Academicismo imperante en Valencia y planteó interesantes cuestiones de estilo, de entre las cuales debe destacarse su apasionada defensa del gótico en la arquitectura religiosa. A pesar del interés que despierta este arquitecto, Ximénez y Cros no ha sido motivo de estudio monográfico que analice todo su legado arquitectónico, construido y proyectado. Tampoco se han analizado la totalidad de sus escritos, aun cuando son una piedra angular para la comprensión del contexto cultural valenciano, y por ende español, de la segunda mitad del siglo XIX.

1. La Escuela de Arquitectura de Madrid y la pensión en Roma.

Ramón María Ximénez y Cros, hijo de Pascual Ximénez y de María de la Correa Cros, nació en Valencia el veinticinco de abril de 1829.⁷³¹ En septiembre de 1847, a la edad de dieciocho años, intentó matricularse en el primer curso de Arquitectura en la Academia de Bellas Artes de San Carlos.⁷³² Es posible que no llegara a formalizar su ingreso en la institución valenciana, dado que no hay ninguna noticia suya posterior como alumno. Parece ser que Ximénez se trasladó a Madrid donde sí desarrollaría sus estudios en la Escuela Especial de Arquitectura.⁷³³ Esta Escuela había surgido a raíz de la reforma aplicada a la Real

⁷³¹ Libro de matrícula de la Escuela Especial de Arquitectura (1845-1859). ARABASF, Facsimil, fol. 453v-454r.

⁷³² ARABASC, Legajo 61B, Junta del 30 de septiembre de 1847.

⁷³³ Gracias al libro de matrícula se conocen las notas de las asignaturas que cursó durante los cuatro años que estudió allí; en el primer curso, 1849-1850, obtuvo la nota *bueno* en las materias de Mecánica Industrial, Mineralogía y química, Estereotomía y Dibujo; para el curso 1850-1851, sobresaliente en Construcción y Dibujo; en el tercer curso, 1851-1852, obtuvo las calificaciones de sobresaliente en Teoría General del Arte, Análisis de edificios antiguos y modernos, y la de *bueno*

Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, consecuencia de un clima reformista que se extendía a todos los ámbitos de la sociedad, propia del gobierno moderado de Ramón María Narváez.⁷³⁴ Si bien esta reforma había permitido la independencia pedagógica de la disciplina, la Escuela de Arquitectura seguía dependiendo de la Academia de San Fernando. El nuevo plan de estudios contemplaba, entre otros aspectos, la enseñanza de forma reglada de la Historia de la Arquitectura, Composición y Arquitectura legal.⁷³⁵ Asimismo, entre las novedades más relevantes estaba el nuevo sistema de pensiones en Roma del que Ximénez se benefició, tal como se verá a continuación. A pesar de su autonomía, la Escuela de Arquitectura solo tenía la competencia de examinar a los aspirantes a la pensión, pero la última palabra en la concesión de la misma era exclusiva de la Academia.⁷³⁶ En esta nueva etapa de la docencia en la arquitectura, la pensión en el extranjero también sufrió relevantes cambios, tales como la preferencia por el esbozo y la inmediatez antes que el producto acabado o la exposición elaborada por parte del opositor. A esta estancia en el extranjero, a medio camino entre la formación y el mundo profesional, podían presentarse aquellos estudiantes españoles que hubiesen aprobado el último año y aún no tuvieran el título. Además, el pensionado estaba considerado como una característica propia del colectivo arquitectónico y marcaba distancia con los ingenieros, suponiendo un prestigio añadido a su formación académica, pues dicho mérito era tenido muy en cuenta en caso de que el titulado pretendiese acceder a la docencia posteriormente.⁷³⁷

Respecto al sistema de oposición, el análisis del examen del valenciano es un claro ejemplo de este proceso. En junio del año 1853 se convocó públicamente oposición a pensionado; los aspirantes fueron Ximénez y Saturnino García Martínez, un aragonés también de veinticuatro años de edad.⁷³⁸ La prueba

en Ejercicios de Composición; finalmente, para el último curso, 1852-1853, consiguió la calificación de *bueno* en Arquitectura legal y la de sobresaliente en Composición. ARABASF, facsímil, fol. 453v-454r.

⁷³⁴ Real Decreto (25/09/1844) de Plan de Enseñanza para los estudios de Bellas Artes de la Real Academia de San Fernando, firmada por José Pidal, Ministro de gobernación como reglamento de la enseñanza de las Nobles Artes de la Academia de San Fernando.

⁷³⁵ PRIETO, José Manuel, 2004, p. 35-37.

⁷³⁶ *Ibid.* p. 93.

⁷³⁷ *Ibid.* p. 91.

⁷³⁸ *Ibid.* p. 107.

consistía en tres ejercicios; en el primero el opositor tenía que dibujar un fragmento de arquitectura copiado del yeso o de apuntes, tratándose en el caso de Ximénez y García de la copia de un trozo de friso.⁷³⁹ Del segundo y tercer ejercicios existen más datos. El segundo se realizaba dos días después y consistía en dibujar de invención un motivo decorativo aplicado a la arquitectura. De entre las diversas opciones posibles, a los candidatos se les mandó diseñar un elemento de mobiliario urbano, concretamente una farola para el alumbrado público, pudiendo ser para una plaza o patio.⁷⁴⁰ Tanto el tema, una farola, como el material escogido, el hierro, son reflejo de la época y de sus necesidades, así como de la preocupación por hacer de la ciudad un lugar más confortable y seguro, de ahí el interés por iluminar las calles e introducir nuevos materiales aplicados a la arquitectura como el hierro o el vidrio. Para la tercera prueba, también al cabo de dos días, los candidatos debían realizar el pensamiento de un edificio (planta, fachada y sección), dedicando la jornada siguiente a trazar sus detalles de construcción y elaborar una explicación facultativa.⁷⁴¹

Como en el ejercicio anterior, hubo distintas propuestas entre las cuales les fue adjudicada por sorteo la de *El proyecto de una torre de 200 a 300 pies de altura, elevada en el centro de una plaza que además de contener el reloj regulador sirva de ornamento a la misma y atalaya o mirador para disfrutar de los alrededores de la población.*⁷⁴² El mismo título del tema deja ver un interés por aglutinar en la proyección del monumento tanto la belleza como la utilidad, consigna de la época y que Ximénez tuvo muy presente en este examen. José Manuel Prieto explica que los aspirantes solían esconder su autoría detrás de lemas con los que intentaban demostrar al tribunal sus conocimientos artísticos.⁷⁴³ El lema de Ximénez fue *Las artes son las hijas predilectas de la civilización*, dando comienzo así a su disertación sobre el tema con una introducción de carácter histórico.⁷⁴⁴ Como cabría esperar de este lema, el autor describe y reflexiona sobre los distintos monumentos que han existido a lo largo de la historia de las

⁷³⁹ ARABASF, Gabinete de Dibujos de la Academia, A-5832.

⁷⁴⁰ ARABASF, Expedientes de pensionados, 01-049-07, año 1853.

⁷⁴¹ PRIETO, José Manuel, 2004, p.96

⁷⁴² ARABASF, Expedientes de pensionados, 01-049-07, año 1853.

⁷⁴³ PRIETO, José Manuel, 2004, p. 117

⁷⁴⁴ ARABASF, Expedientes de pensionados, 01-049-07, año 1853.

civilizaciones y cómo tradicionalmente su función había sido exclusivamente la de embellecer la ciudad honrando grandes gestas o héroes.

En las orillas del Nilo y del Éufrates, en las riberas abrasadas del Ganges y en los pueblos del Asia Menor, eríjanse monumentos eternos que no eran por cierto el emblema de la voluntad de un pueblo, sino el de la esclavitud de millones de hombres que sucumbían a la de un déspota. (...) las pirámides de Giza y las toas o torres consagradas a los espíritus...son suficientes pruebas de esta amarga verdad.⁷⁴⁵

Ramón M^a Ximénez era consciente de que no era propio del espíritu del siglo XIX el volver a erigir en el centro de las plazas públicas monumentos “para celebrar el Dios de las batallas”.⁷⁴⁶ La sociedad en la que vivía estaba en plena ebullición y demandaba continuos cambios y, tal y como él mismo afirma, “no le basta lo bello, lo grandioso para satisfacerse, necesita lo útil al lado de lo bello”.⁷⁴⁷ Este sentido práctico del arte era influencia de la burguesía y su manera de entender el mundo, un mundo en el que la belleza era valorada en términos de rentabilidad y eficacia y donde la ciencia y el arte no iban por caminos paralelos, sino que debían acercarse. Siguiendo pues este axioma burgués por el que el arte debe ser rentable y de utilidad, Ximénez defendía en la memoria descriptiva que, por ejemplo, se prefiriese para un espacio público una fuente monumental que proporcionase a los ciudadanos comodidad e higiene a una estatua ecuestre que solamente conmemorase gestas pasadas que poco aportaban a la contemporaneidad y a su máxima, el progreso.

Continuando con el examen, el aspirante proseguía explicando el edificio en cuestión que debía diseñar. Además de la función de mirador y de ornato de una plaza pública, Ximénez proponía que esta torre fuese una atalaya desde la cual avistar posibles amenazas. Aunque en todo momento tenía presente que la utilidad era la máxima a la que debía responder, este monumento podía ofrecer un aspecto bello, ya que era necesario “combinar lo agradable con lo provechoso, amalgamar el arte y la ciencia sin que se dañen uno al otro”.⁷⁴⁸ Con estas premisas en mente Ximénez diseñó su torre. (Fig.1)

⁷⁴⁵ ARABASF, Expedientes de pensionados, 01-049-07, año 1853.

⁷⁴⁶ *Ibid.*

⁷⁴⁷ *Ibid.*

⁷⁴⁸ *Ibid.*

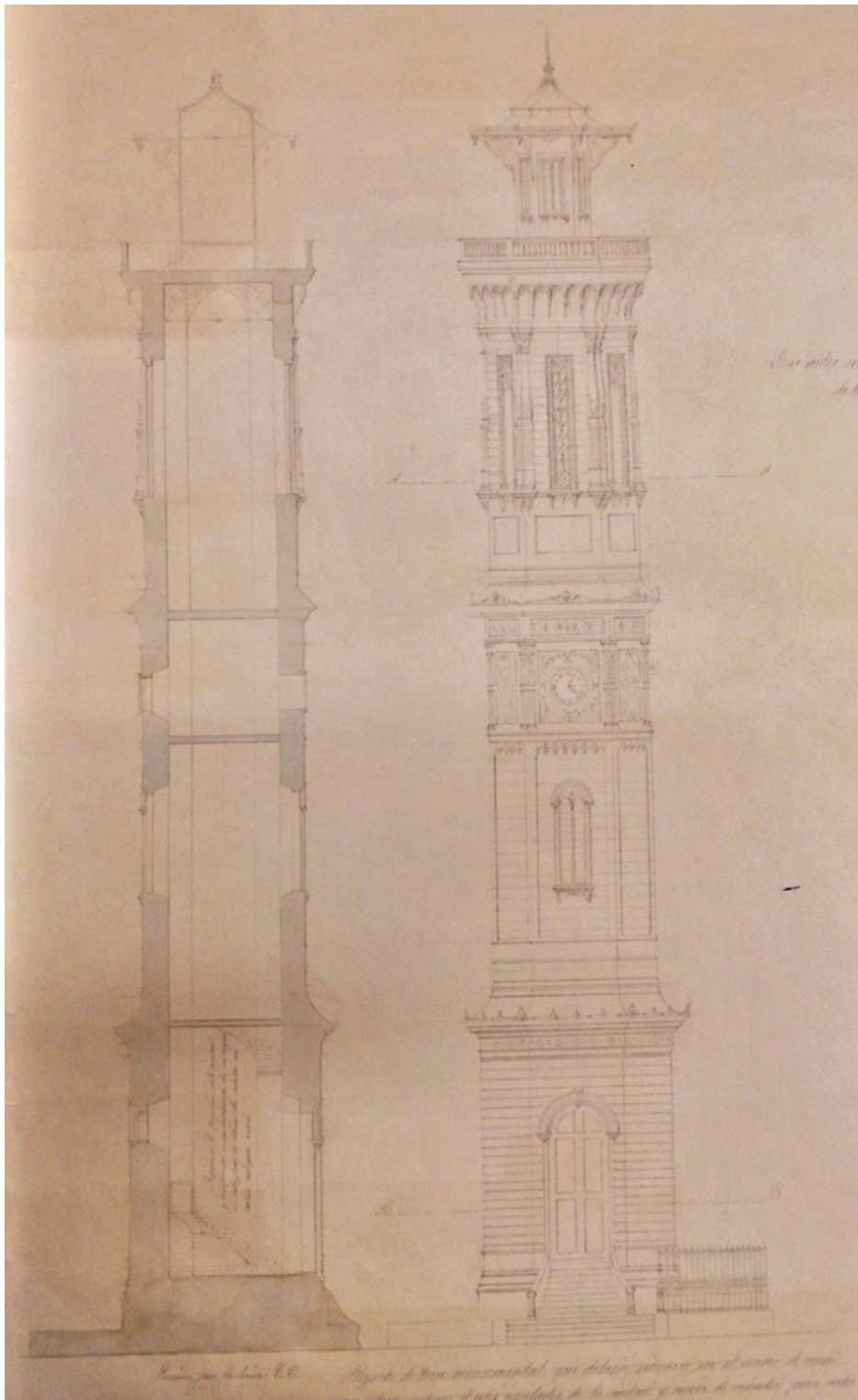


Fig. 1. *El proyecto de una torre de 200 a 300 pies de altura, elevada en el centro de una plaza que además de contener el reloj regulador sirva de ornamento a la misma y atalaya o mirador para disfrutar de los alrededores de la población.*
ARABASF, Gabinete de Dibujos de la Academia, A-5832.

Los dibujos muestran que la planta debía ser octogonal y los muros del primer cuerpo recubiertos por un paramento almohadillado, detallando el autor que estos presentarían un mayor espesor que los superiores, consiguiendo así una disminución proporcional en los distintos niveles. Observando el dibujo, una escalinata conduce al único acceso, una puerta semicircular enmarcada por una moldura del mismo perfil en la que destaca la clave central y las líneas de imposta, detalle que confiere cierto carácter neorrenacentista a este primer nivel. A continuación, da paso al siguiente cuerpo de la torre un entablamento conformado por un friso de motivos vegetales y una crestería de palmetas. Este segundo nivel está dividido a su vez en distintas secciones de diferente altura y apariencia. La primera sección es descrita por el autor como una “faja” de forma trapezoidal, contribuyendo de este modo a la disminución telescópica de la estructura. En la siguiente sección se recupera el almohadillado, pero esta vez con la presencia de unas sutiles molduras verticales en los ángulos del octógono, a modo de bandas lombardas medievalizantes. Por lo que respecta a las ventanas, Ximénez las planteaba de la siguiente forma:

Las ventanas que hay en él [mirador] no son practicables y tienen por solo objeto dar luz y ventilación al interior; un losa de seis pulgadas de grueso perforada cual se usaba en la arquitectura gótica, pero con dibujo moderno y sujeta en dos ranuras verticales, abiertas en el muro las cierran.⁷⁴⁹

Ximénez trazó una ventana ajimezada inspirada en la arquitectura gótica —rasgo perceptible en la misma concepción del vano, la presencia de la delicada ornamentación en los capiteles de las finas columnas, en el mainel y en el alféizar, junto con la acentuada verticalidad—, pero al prescindir del arco ojival, el resultado final se acerca más al de una bífora renacentista, pudiendo ser esta la modernidad sugerida en la descripción. Este tipo de ventana geminada fue muy frecuente en la arquitectura medieval, prolongándose su presencia hasta el primer renacimiento (pónganse como ejemplos los vanos del *campanile* de Santa María Maggiore de Bérgamo o las ventanas del palacio florentino de Orsanmichele). Posteriormente la ventana geminada fue abandonada como elemento constructivo, para recuperarse en el siglo XIX como parte de los repertorios de los estilos

⁷⁴⁹ ARABASF, Expedientes de pensionados, 01-049-07, año 1853.

históricos. Continuando con las diferentes secciones, es evidente que Ximénez buscaba el contraste, de modo que la “sencillez de esta parte tiene por objeto hacer resaltar la decoración de la superior”.⁷⁵⁰ El siguiente tramo, en el que se encuentra el reloj, viene definido por unas pilastras y un entablamento decorados con paneles y motivos vegetales, que junto con la cornisa rematada por una crestería conducen a un nuevo referente estilístico. Si la sección anterior parecía inspirarse en un gótico *moderno*, las siguientes se caracterizan por la sobreabundancia decorativa y las formas un tanto caprichosas que remiten a los siglos XV o XVI españoles. La transición al siguiente nivel se realiza mediante una sobria base octogonal, que da paso a una columnata corintia cuyos fustes combinan la forma abalaustrada con el imoscapo estriado. En la parte superior de la columnata, unas estilizadas ménsulas se unen formando una arquería que sirve de basamento al mirador, un pabellón de hierro fundido coronado por una cubierta también metálica que le confiere un aspecto ligero “con el fin de que sirva de asilo en tiempos borrascosos [...] y permita al público usarla de atalaya en cualquier época”.⁷⁵¹ Con este pabellón, al tiempo que suavizaba el carácter defensivo y restaba protagonismo al reloj, dotaba a esta torre de cierto espíritu burgués, puesto que su estilo era similar al de los populares quioscos que empezaban a proliferar contemporáneamente en jardines y paseos urbanos.

La intención de Ximénez como aspirante era presentar un edificio que mostrase riqueza, un monumento magnífico pero a la vez armónico, para lo cual no dudó en inspirarse en un pasado de “formas bellas, agradables, no fundidas en el molde del rigor científico, sino labradas con el buril del buen gusto”. Esta concesión a la libertad y fantasía de formas en beneficio del *buen gusto* y sin tener que ajustarse a un estilo concreto, era indicativo de su modo de practicar la arquitectura y de su manera de entender su diseño, en contraposición a lo que la Academia había hecho valer hasta unos años antes. La Academia de San Fernando había promovido en los ejercicios de oposición el dibujo y el lavado de edificios de la Antigüedad, rechazando la elaboración de proyectos originales. No obstante, esta valoración cambiaría a partir de 1848, cuando Aníbal Álvarez y Antonio Zabaleta, expansionados ambos, fueron designados para redactar los nuevos ejercicios de

⁷⁵⁰ ARABASF, Expedientes de pensionados, 01-049-07, año 1853.

⁷⁵¹ *Ibid.*

oposiciones. A partir de entonces se optó por subrayar la faceta más artística y original de los aspirantes, promoviendo el estudio de los grandes monumentos de las épocas pasadas.⁷⁵² De este modo se comprende mejor el criterio historicista de Ximénez para el diseño de su torre. Combinó formas de distintos momentos históricos, especialmente de la transición del gótico al Renacimiento en su vertiente más decorativa, con sugerencias del gótico lombardo, perceptibles si se compara su torre, por ejemplo, con el Campanile delle Ore de la iglesia de San Gottardo in Corte al Palazzo Reale de Milán (ambas torres comparten la planta octogonal, la presencia de las líneas lombardas, el reloj y la prevalencia del macizo a excepción de la parte superior).⁷⁵³ Es evidente, pues, que Ximénez quería demostrar sus conocimientos de los estilos históricos adquiridos durante su formación en la Escuela de Arquitectura. Con todo, el empleo del hierro en el remate del proyecto puso el acento en la innovación aplicada a la Arquitectura.

Estas aptitudes, dominio de los estilos del pasado y creatividad en la composición, le valieron ganar la pensión de doce mil reales el diez de octubre de 1853 para el estudio en Roma, que se hizo efectiva el uno de enero de 1854. Si bien desde 1850 la duración de las pensiones se había fijado en tres años, con posibilidad de otro extraordinario, Ximénez solo disfrutó de la suya dos años durante los cuales solicitó permiso para visitar Grecia. En enero de 1856 aceptó el puesto de profesor de la Escuela de Bellas Artes dependiente de la Academia de San Carlos de Valencia, perdiendo así su derecho a ser pensionado. Respecto a la obligación de todo pensionado de remitir trabajos a la Escuela de Madrid, ya en Valencia, Ximénez mando un dibujo sobre Grecia, así como un pliego del mosaico de la basílica de San Juan de Letrán y dos más de la puerta románica de la catedral de Valencia.⁷⁵⁴ Según José Manuel Prieto, Ramón M^a Ximénez no se valió de esta oportunidad de estudio en el extranjero para perfeccionar y ampliar sus conocimientos, sino que lo utilizó como medio para acceder a la docencia. Acertada apreciación si se tiene en cuenta que cuando Ximénez ganó la oposición

⁷⁵² PRIETO, José Manuel, 2004, p.94 y 95.

⁷⁵³ Este campanario de base cuadrada fue proyectado por Francesco Pecorari en el siglo XIV, artista originario de Cremona, dato que explica el estilo de esta torre, en perfecta sintonía con la arquitectura cremonese de las primeras décadas del Trecento, como por ejemplo véase el remate Torrazzo de la catedral de Cremona. FIORIO, Maria Teresa, 2006, p. 194.

⁷⁵⁴ *Ibid.* p. 102, 117 y 118.

ya había obtenido el título, concretamente en junio de 1853, con lo cual para él no suponía una estancia complementaria de su formación. Casi con seguridad Ximénez se presentaría a este examen de pensionado con el claro objetivo de ganar méritos para el puesto de profesor, consiguiéndolo al poco tiempo en su ciudad natal.

La propuesta de torre mirador de Ximénez fue concebida para no ser construida, pero la atención puesta en este proyecto a los estilos históricos, aplicando el filtro de la modernidad y la conveniencia, no le abandonaría en su trayectoria posterior. Aunque su estilo continuó siendo un tanto experimental, después de su pensión, Ximénez y Cros se mostraría más partidario del rigor histórico en el empleo de estas formas del pasado.

2. Obra escrita y construida de Ximénez y Cros.

Con solo veintisiete años de edad Ramón M^a Ximénez era ya profesor de la Escuela de Arquitectura de la Academia de San Carlos de Valencia, institución donde impartió clases de Mecánica y Construcción, llegando a ocupar la Cátedra de Agrimensores y Aparejadores, así como el puesto de director.⁷⁵⁵

2.1. El retrato de la realidad arquitectónica valenciana según la visión de un romántico. Ximénez y Cros y la revista *Las Bellas Artes*.

A partir de 1858, Ximénez y Cros empezaría a colaborar con la revista *Las Bellas Artes*. En el siglo XIX, especialmente a partir de la década de los años treinta, fueron muchas las voces que a través de asociaciones, tertulias y la prensa periódica o especializada alertaron del grado de deterioro que acusaba el patrimonio artístico español, especialmente después de las continuas guerras y medidas políticas tan agresivas como las desamortizaciones. La prensa contribuyó notablemente a un cambio de mentalidad en la sociedad valenciana, promoviendo una concienciación acerca de preservar y estudiar el patrimonio artístico.⁷⁵⁶ En este contexto nacía *Las Bellas Artes*, una publicación quincenal que se definía como un magazine de carácter divulgativo donde tratar temas de arquitectura,

⁷⁵⁵ CANO PAVÓN, José Manuel, 1997, p. 129.

⁷⁵⁶ En Valencia se crearon varias revistas artísticas con este mismo fin: El Cisne, El Fénix, El Fomento Artístico o periódicos como Las Provincias y El Mercantil Valenciano también contaron con secciones dedicadas a la cultura del patrimonio artístico. Véase: BLÁZQUEZ, Carmen, 1998.

pintura, grabado, litografía, fotografía, música, literatura, etc. Dirigida por Luis G. Del Valle, esta revista solo se publicó entre los años 1858-1859, y resulta esencial a la hora de entender la cultura de la capital valenciana por aquellos años.⁷⁵⁷ El artículo con el que participó Ximénez, *De la Arquitectura religiosa en Valencia. Lo que fue, lo que es, lo que debe ser*,⁷⁵⁸ se publicó fragmentado en tres entregas consecutivas y en él expresó de forma vehemente su visión de la evolución, a su juicio errónea, de la arquitectura religiosa hasta ese momento.⁷⁵⁹ De la lectura de este artículo emanan juicios e ideas muy similares que las defendidas por uno de los teóricos anglosajones más influyentes del siglo XIX: A. W. Pugin. En *The present state of Ecclesiastical architecture in England* este arquitecto y teórico inglés explicaba que el resurgimiento del gótico en Inglaterra o lo que él llamaba “our ancient parochial church architecture” se había convertido en un asunto de plena actualidad después de tres siglos de abandono y dejadez.⁷⁶⁰

Casualmente, o no tanto, el primer artículo de Ximénez, *Lo que fue*, da comienzo de un modo similar; para el arquitecto valenciano desde hacía tres siglos los artistas, “despreciando las bellezas de la basílica romana-bizantina y de la catedral gótica”, habían buscado inspiración en el renacer de la Antigüedad.⁷⁶¹ Desde su punto de vista, el mayor error cometido por estos arquitectos había sido el ignorar el arte de las catedrales e innovar en el sistema constructivo aplicando a la arquitectura religiosa las reminiscencias de la pagana, o lo que es lo mismo, la clásica, extravagancia que había ido en aumento hasta el momento presente. En otras palabras, aquello que a ojos de Ximénez era una afrenta era el reemplazo de la espiritualidad propia del gótico por el pragmatismo clasicista. Este mismo argumento había sido expuesto por Pugin, de modo que las iglesias y capillas,

⁷⁵⁷ La primera edición de la revista fue en enero de 1854 a diciembre de 1855, un total de veinticuatro, y su título completo era Las Bellas Artes. Periódico dedicado a la Real Academia de San Carlos. Se convirtió en la primera revista dedicada a temas artísticos y en la cual participaban profesores de la misma institución. Por estas características no tenía la consideración de ser una revista divulgativa, como sí que lo fue la segunda edición. Véase: PELÁEZ, José Enrique, 2000; ALBA, Ester, 2007. (concretamente pp.107-109.).

⁷⁵⁸ XIMÉNEZ, Ramón M^a. El artículo fue publicado en tres entregas: 15 de septiembre de 1858; 1 de octubre de 1858; noviembre de 1858.

⁷⁵⁹ Este artículo sería reeditado póstumamente en 1871 en la revista *El eco de los arquitectos* [núm.43]. PÉREZ ROJAS, Javier, 1993, p. 74.

⁷⁶⁰ PUGIN, A. Welby N., 1843, p.1.

⁷⁶¹ XIMÉNEZ, Ramón M^a, 1858, p. 158.

después de haber abandonado el estilo medieval, se habían convertido en edificaciones caprichosas estilísticamente, consiguiendo ser un ultraje perfecto a la propiedad eclesiástica y al gusto arquitectónico, con tendencia a la casi nula presencia de símbolos cristianos y a la caricatura de la arquitectura griega.⁷⁶²

Es evidente que, cuando Ximénez escribió este artículo, no solo había leído los textos de Pugin, sino que además había asumido parte de sus tesis. Pero así como el teórico inglés en su primer obra, *Contrasts*, localizaba el inicio de la decadencia de la arquitectura católica en la formación de la Iglesia anglicana durante el reinado de Enrique VIII,⁷⁶³ Ximénez no aportaba explicación alguna para la evolución de la arquitectura religiosa valenciana o española. El arquitecto valenciano solamente calificaba a los edificios religiosos contemporáneos de monótonos y carentes de espontaneidad, tildando a sus autores de tener un “gusto depravado, de pésimo estilo y de ignorancia estética”.⁷⁶⁴

Alguna explicación, sin embargo, debía haber para que las edificaciones religiosas decayeran a partir del siglo XVI. Ximénez no aportó ninguna justificación política o social y se limitó a tachar a los arquitectos de estar faltos de espíritu e incapaces de despertar la veneración que habían conseguido los constructores de las catedrales góticas. Sin embargo, anunciaba que había llegado la hora de superar esa decadencia artística, rescatar a la arquitectura religiosa del paganismo en que estaba inmersa y recuperar el misticismo del arte cristiano.

Ante este panorama, a su entender tan desolador, el autor hacía alarde de la melancolía tan propia de este siglo romántico y alertaba de la perentoria necesidad de conservar los monumentos de la Edad Media, es decir *lo que fue*, porque de otra manera, ¿Qué iba a ser de la arquitectura religiosa cuando estos desapareciesen? Para Ximénez los monumentos medievales constituían valiosos testimonios de una época más espiritual y debían erigirse como la principal fuente de inspiración para su regeneración, una que por lo visto estaba sujeta a la burda imitación. Y para esclarecer aún más su exposición planteaba el ejercicio de comparar la arquitectura religiosa de ambas épocas y así “Hagamos patente lo

⁷⁶² PUGIN, A. Welby. N., 1841, pp. 2-5.

⁷⁶³ PUGIN, A. Welby N, 1836, p. 6

⁷⁶⁴ XIMÉNEZ, Ramón M^a, 1858, p. 158.

que perdimos y lo que poseemos”.⁷⁶⁵ El autor desgrana cada una de las virtudes que él observaba en las iglesias del románico, aunque en ningún momento utiliza dicho término para referirse a este estilo. Pero indiscutiblemente presta especial atención a la catedral gótica, “el segundo tipo artístico que la arquitectura cristiana ha producido en occidente.”⁷⁶⁶

El siguiente artículo, *Lo que es*, continuaba con el mismo argumento, aclarando que el clasicismo era un estilo de gran magnificencia en el que “cada cosa está bien en su sitio” aunque resultaba inadecuado para las edificaciones cristianas.⁷⁶⁷ Los ideales que expresan los templos griegos y romanos son los propios de sus dioses (vanidad, orgullo, dominación, sensualidad), con lo cual no eran los más adecuados para representar los valores del Evangelio. En consecuencia, cuando el arte sacro, especialmente la arquitectura, abrazó estas formas y este modo de hacer, dejó de ser espiritual y grandioso, para pasar a ser decorativo y caprichoso, como bien demostraba a su entender la arquitectura llamada *plateresca*. De este modo, en su opinión, este plagio de la Antigüedad *restaurada* era también pagano y no sólo perdía la facultad de ser llamado arquitectura razonada, sino que al mismo tiempo quedaba relegado a ser una decoración superpuesta que oculta la construcción original. Desde la adopción de unos principios arquitectónicos particulares, el arte cristiano padeció una recesión en beneficio del arte pagano; primero ocurrió con el *plateresco*, seguido con la restauración greco-romana “que presenta su mayor desarrollo en el Escorial en España y en Roma en la basílica de San Pedro”; el *churrigueresco* venía definido como una “informe aglomeración de caprichosos elementos (...) entre la que debemos notar la iglesia de los Santos Juanes de Valencia”, pero también nombraba y calificaba las *restauraciones* barrocas de San Nicolás, Santa Catalina de Siena, la Trinidad... como perversiones de la obra original, actuaciones que “nos privaron para siempre de numerosos y graves edificios”.⁷⁶⁸

⁷⁶⁵ XIMÉNEZ, Ramón M^a, 1858, p. 158.

⁷⁶⁶ *Ibid.* p. 159.

⁷⁶⁷ *Ibid.* p.169.

⁷⁶⁸ *Ibid.* p.170. Además de su crítica a la arquitectura heredera del clasicismo, Pérez Rojas destaca de este texto el ser uno de los primeros en España que empleó el término “barroco”, aunque sea como sinónimo de decadencia arquitectónica. PÉREZ ROJAS, Javier, 1993, p. 74.

El artículo prosigue con otros estilos que se han aplicado a la arquitectura religiosa, como el estilo *jesuítico*, que Ximénez ejemplificaba en la iglesia de la compañía en Valencia. Parece que sumamente indignado, reprochaba la presencia de tres balcones en el presbiterio del templo, elemento que, a su juicio, era impropio y ridículo para una iglesia, pues esta por su función debía aislarse del exterior y concentrar dentro de sí todas sus comunicaciones, además de que con estos vanos se faltaba igualmente a la buena distribución, ya que exponían todo el salón a las corrientes de aire.⁷⁶⁹ Concluía su alegato tachando a esta arquitectura de ser una imitación bastarda de la arquitectura de los Césares, e iguales defectos atribuía a la parroquia de San Martín Obispo de Valencia, un templo que, según el arquitecto, alberga en su interior una confusa mezcla de formas propias del tiempo de Luis XV.

Respecto al estilo que él llama *restauración* del greco-romano, utilizaba como ejemplo la catedral de Valencia; la Seo, bajo su punto de vista, era el modelo perfecto para reprocharle al clasicismo su incapacidad para la repetición de una construcción tan grácil y mágica como el cimborrio gótico. Muestra de ello es la restauración del siglo XVIII, intervención que solo consiguió profanar el templo original y casi acabó por ocultar la totalidad las formas góticas.⁷⁷⁰ Para ilustrar que esta práctica del estilo greco-romano en la arquitectura religiosa estaba aún en plena vigencia en la ciudad pone como ejemplo una reforma casi contemporánea a su escrito: la de la iglesia del Santísimo Cristo de El Salvador. Esta fue una de las primeras parroquias originales de la época de la conquista, pero su fábrica sufrió muchas alteraciones en el transcurso de los siglos, siendo la más decisiva la llevada a cabo en el siglo XIX. El responsable fue el arquitecto y académico de San Carlos Manuel Fornés y Gurrea, quien transformó esta primitiva iglesia de reconquista en un espacio ordenado a la clásica donde abundan los dorados.⁷⁷¹ El resultado venía a representar a la perfección precisamente aquello que Ximénez y

⁷⁶⁹ Durante la revolución de 1868 conocida como "La Gloriosa" esta iglesia construida entre 1595 y 1639 en estilo barroco fue demolida. En 1886 se construyó el templo que hoy se conserva, según planos de Joaquín María Belda Ibáñez, por lo tanto, no es posible saber con exactitud a qué se refería Ramón María Ximénez.

⁷⁷⁰ XIMÉNEZ, Ramón M^a, 1858, p. 171.

⁷⁷¹ SERRA DESFILIS, Amadeo, 1995, pp.150-155.

Pugin denunciaban de las construcciones sacras, una iglesia “en la que no encontramos la expresión religiosa que deseáramos”.⁷⁷²

Llegados a este punto, Ximénez demostraba ser un gran conocedor de la arquitectura europea contemporánea, pues observaba que en Francia y los países alemanes ya se había desechado esta práctica. Es llamativo que se mostrase especialmente concreto en el caso de la arquitectura alemana al hablar de la Ludwigskirche de Múnich, obra del arquitecto Frederich von Gärtner e inaugurada en 1844.⁷⁷³ En la documentación no consta que viajase a este país, pero todo parece indicar que conocía este templo, quizás a través de grabados y textos, y concretamente el presbiterio, ya que lo consideraba modelo de coherencia y originalidad, carencia que, sin embargo, advertía en los artistas valencianos. Cuando Ximénez ensalzaba la uniformidad que ofrece el conjunto de esta iglesia es fácil interpretar cual sería su juicio sobre la catedral de Valencia.

Diagnosticado el problema y expuestas las dolencias de la arquitectura religiosa valenciana, procedía a plantear una la solución: *Lo que debe ser*.⁷⁷⁴ Hay una frase que condensa casi la totalidad del pensamiento de Ximénez y su intencionalidad con este artículo: “La arquitectura, como todas las artes, debe tener un fin moral [...] en los monumentos religiosos el objeto, el fin, ha de ser [...] hacer sentir la presencia del Ser omnipotente”⁷⁷⁵. Para ello el creador debía estar impregnado y convencido de su sentimiento religioso y solo así sería capaz de construir una arquitectura religiosa que honrase a su dios. De momento, apuntaba Ximénez, el estilo estaba definido, el gótico, pues era la perfecta materialización de la moral cristiana, además de poseer características como su óptima disposición a adaptarse a los adelantos científicos.

⁷⁷² XIMÉNEZ, Ramón M^a, 1858, p. 171.

⁷⁷³ En los estados alemanes durante los siglos XVIII y XIX las iglesias, tanto católicas como evangelistas, fueron las edificaciones más importantes gracias al esfuerzo puesto en embellecer las ciudades y la creación de suburbios. Los diferentes electores ilustrados permitieron los experimentos estilísticos, pero tras las guerras napoleónicas la Edad Media se erigió como la arquitectura propia alemana y fue considerada como la más apropiada para la construcción sacra. Sin embargo, más allá del gótico, se alzaron iglesias con otros estilos e incluso estilos mixtos. En la búsqueda de un estilo para las construcciones sacras en los estados se desarrollaron nuevos conceptos con el fin de edificar iglesias de bajo coste, pero de gran impacto. Otros, por el contrario, se inspiraron en los estilos históricos, como el caso de Gärtner, que se inspiró en la arquitectura de la Lombardía del siglo XIV para la iglesia de San Luis de Múnich. Véase: PHILIPP, Klaus Jan, 2006, pp. 152-193.

⁷⁷⁴ XIMÉNEZ, Ramón M^a, 1858, pp. 184-186.

⁷⁷⁵ *Ibid.* p. 186.

Es interesante la concesión que le brindaba también al estilo neobizantino en este campo, pues aunque no tenía la carga espiritual que contenía el gótico, le parecía que era igualmente una opción idónea para la construcción sacra debido a su economía de medios. De no ser así, de proyectar y construir sin conjugar modernidad y espiritualidad, se volvería a caer en los mismos errores, aquellos que se habían cometido durante más de tres siglos, el ser una burda imitación del arte de la Antigüedad y no edificar de acuerdo con la razón. De nuevo volvía a fijarse en Alemania como ejemplo a seguir en contraposición a las construcciones neoclásicas de San Pablo de Londres, la Madeleine o los Inválidos. La iglesia de San Luis de Múnich es citada una vez más como modelo de monumento razonado. Es relevante asimismo la mención y alabanzas que Ximénez dedicó a la aplicación del hierro en la iglesia de Saint-Eugene de París como resultado de las investigaciones efectuadas por su constructor, Louis Auguste Boileau.

Ramón M^a Ximénez proponía como *remedio* a la mala arquitectura el binomio modernidad y espiritualidad, construir siendo consciente de que el pasado era el referente estético, pero no como acto nostálgico, sino como acto de fe, y combinar esta actitud con los conocimientos del presente que proporcionarían la ligereza y economía necesarios. El arquitecto era consciente de que la arquitectura propia del siglo XIX estaba por llegar. Era esta una opinión compartida por otros tantos arquitectos contemporáneos, sin embargo, en este último texto, *Lo que debe ser*, Ximénez declaraba que de momento bastaba con apartar a los edificios religiosos de la decadencia en que se hallaba la arquitectura del siglo. El artista debía volver a bañarse en el sentimiento religioso, el cual acabaría por impregnar sus obras, consiguiendo así hacerlas más gloriosas. Si en esta búsqueda de lo sublime había tropiezos y falta de inspiración, era válido y necesario acudir al Medievo para dar forma a los proyectos contemporáneos, ya que esta era una vía segura para alejar al paganismo y resucitar al arte cristiano y, por ende, seguir con el progreso natural del arte.

Esta misma revista se hacía eco de otra colaboración de Ximénez, esta vez en una de las mayores empresas editoriales de la segunda mitad del siglo: *Monumentos arquitectónicos de España*. Esta publicación, que contó con patrocinio estatal a través del Ministerio de Fomento y con la protección de la

reina Isabel II, recogía gran parte del patrimonio arquitectónico nacional gracias a un amplio conjunto de estampas de gran calidad. El catálogo clasificaba la arquitectura española en base a tres culturas: la pagana, la mahometana y la cristiana. Esta iniciativa tuvo su origen en los dibujos de los principales monumentos de cada provincia que realizaron alumnos de la Escuela Especial de Arquitectura durante los viajes de prácticas siguiendo un programa diseñado por una comisión nombrada por el Ministerio de Fomento. Posteriormente fueron los profesores de la Escuela Superior de Arquitectura quienes hicieron estos viajes, viajes que se iniciaron entre 1849 y 1850, con cierta regularidad hasta 1880. El proyecto estuvo dirigido por la Escuela Superior de Arquitectura hasta el 1870, año en que tomó el control la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Las distintas entregas no siguieron un orden cronológico ni temático, resultando un catálogo de textos e imágenes un tanto confuso.⁷⁷⁶

En 1858 Ramón M^a Ximénez y Cros participó en este extraordinario proyecto aportando los dibujos de la Lonja para la lista de monumentos de *estilo ojival*, dentro del tipo arte pagano.⁷⁷⁷ Finalmente, esta monografía se publicó en 1876 como cuaderno n^o86 con el título *La Casa-lonja de Valencia del Cid* y bajo la autoría de Amador de los Ríos. El facsímil contiene una introducción histórico-crítica en español y francés, seguida por una descripción de las distintas estancias, además de tres láminas y dos grabados.⁷⁷⁸

Escasamente un año después de dibujar la Lonja, Ximénez volvía a reivindicar el patrimonio valenciano, pero a través de un medio más pragmático. En 1860 se encargó de verificar las construcciones y alineaciones del plano de Valencia que en su día levantara el ingeniero Montero de Espinosa.⁷⁷⁹ Este plano, ahora

⁷⁷⁶ Información extraída de *Monumentos Arquitectónicos de España. Calcografía Nacional* www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/exposiciones/monumentos-arquitectonicos-de-espana (Consultada el 15/03/2016).

⁷⁷⁷ *Monumentos Arquitectónicos de España: publicados a expensas del Estado*. Madrid, Imp. y Calcografía Nacional, 1859-1878, Carpeta n^o7. ETSAB. <http://fonsantic.upc.edu/handle/2099.4/1225#page/1/mode/lup> (Consultada el 15/03/2016).

⁷⁷⁸ Recientemente los dibujos de Ximénez, junto a otras litografías, grabados y fotografías de la Lonja, han sido reunidas en *Lonja de Valencia. Patrimonio de la Humanidad*, BÉRCHEZ, Joaquín, GÓMEZ FERRER, Mercedes, 2013.

⁷⁷⁹ Este plano se tituló *PLANO TOPOGRÁFICO DE LA CIUDAD DE VALENCIA DEL CID. Levantado en 1852 por el Ingeniero D. Vte. Montero de Espinosa, reducido a la escala de 1 pr. 2.500 y ampliado con las construcciones y alineaciones verificadas desde aquella fecha por el Arquitecto profesor y académico de S. Carlos D. Ramón Ma. Ximénez Grabado por A. Pascual y Abad, editor*. Plano recogido en Cartografía, 2004, ficha 9.

actualizado, expresaba el estado de la ciudad a comienzos de la segunda mitad del siglo XIX y ponía de manifiesto el grado de compactación alcanzado.⁷⁸⁰ Compartía muchos de los datos que ya aportaba el proyecto de ensanche fallido de Monleón, Sancho y Calvo de 1859, como los lindes de los hipotéticos recintos romano y musulmán, pero igualmente es interesante el hecho de que incluya la exacta localización de calles y plazas detalladas en la leyenda y las cuatrocientas veintiuna manzanas individualizadas que conformaban los cuatro cuarteles de la ciudad. Contiene, además, aunque de forma incompleta, el proyecto de un boulevard o paseo de Isabel II en la zona norte de la ciudad, proyecto dirigido por A. Sancho y que no llegó a materializarse en su totalidad. Respecto al ensanche, contemplaba la ordenación propuesta en el primer Proyecto de Ensanche General del 1858 y su aportación era meramente informativa, pues su intención era tomar este plano de Montero de Espinosa como base para elaborar uno de fácil uso para los visitantes a la ciudad, de ahí su interés por reseñar los principales monumentos públicos, parques y calles. Tras obtener la autorización, se procedió a reducir el original y hacer las primeras copias que serían presentadas a la Exposición de la Sociedad Económica en octubre de 1860 y la primera edición fue publicada en 1861.⁷⁸¹

2.2. La Comisión de Monumentos y el interés por la Historia.

Como miembro del profesorado de la Academia de San Carlos, Ramón M^a Ximénez pudo participar a finales de 1860 en distintas empresas de la Comisión Provincial de Monumentos de Valencia.⁷⁸² Este organismo fue causa y consecuencia del interés por la arquitectura histórica que imperaba en la cultura española de esta segunda mitad del siglo XIX.

La Comisión tuvo como principal objetivo llevar a cabo cuatro grandes proyectos. El primero de estos consistía en la formación de archivos y bibliotecas, atendiendo al enorme patrimonio documental y bibliográfico que existía. El segundo fue en la creación del Catálogo de los cuadros y esculturas albergados en el Museo de Pinturas de la Ciudad (Museo Provincial de Valencia) procedentes de

⁷⁸⁰ Cartografía, 2004, ficha 11.

⁷⁸¹ *Ibid.*

⁷⁸² La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia fue creada por Acta de 18 de julio de 1844 y a instancias del Gobierno de la Nación la Comisión Central de Monumentos. Véase: DELICADO, Fco. Javier, 2013, p.42.

los conventos y monasterios desamortizados. El tercer proyecto estuvo en estrecha relación con el segundo, la formación del Museo Provincial de Pinturas en el antiguo Convento de Carmelitas Calzados de la ciudad.

A raíz de la desamortización de Mendizábal (1835-37) se inicia una época de profundos cambios en el convento del Carmen que tuvieron su inicio el cinco de octubre de 1839 cuando el cenobio abrió sus puertas convertido en museo. En 1848 se incorporaba la Academia de San Carlos y poco después, en 1850 la Escuela de Bellas Artes.⁷⁸³ En la ampliación y reforma del Museo en la década de los sesenta participaría Ximénez, junto a Salvador Escrig, como responsable de integrar en el vestíbulo piezas del desmantelado Palacio del Embajador Vich.⁷⁸⁴ En concreto fueron seis las columnas de mármol de Carrara de este palacio renacentista valenciano que se destinaron a embellecer el nuevo zaguán del museo.⁷⁸⁵

También para este antiguo cenobio Ximénez proyectó una nueva puerta que debía abrirse en las antiguas dependencias de los carmelitas. Esta intervención se encuadra dentro de las reformas que debían hacerse para adaptar este edificio a su nuevo uso como sede a la Academia desde 1848. Este acceso en la fachada debía ocupar el espacio que originariamente era el de diversos vanos de formato pequeño y un balcón.⁷⁸⁶ En el expediente de Policía Urbana los arquitectos Carlos Spain y Joaquín M^a Belda, responsables de aprobar la solicitud, señalaban que esta puerta debía estar en armonía con el estilo del edificio existente, de modo que, siendo coherente con lo expuesto en su artículo de *Las Bellas Artes* y puesto que este edificio había dejado de tener una función religiosa, Ximénez optó por las formas clasicistas para la intervención. El proyecto presenta una puerta a manera de arco de triunfo deudora del lenguaje academicista inédito en la obra del arquitecto. Asimismo destacan distintos motivos ornamentales elegidos para este acceso: dos medallones que flanquean el arco de medio punto y que le confieren cierto carácter renacentista inspirado en la serliana del palacio del embajador

⁷⁸³ GARCÍA HINAREJOS, Dolores, 2009, p. 52.

⁷⁸⁴ El Palacio Vich había fue construido hacia 1527 y fue la residencia de Jerónimo Vich y Vallterra, barón de Llaurí. Véase: DELICADO, Fco. Javier, 2013, pp. 119-121; BENITO DOMÉNECH, Fernando, 2000, pp. 44-46.

⁷⁸⁵ DELICADO, Fco. Javier, 2013, pp. 119 y 120.

⁷⁸⁶ AHMV, PU, 1860, Exp. 167.

Vich; las cornucopias y la corona del emblema de la Academia rematando la puerta; y los dos pináculos-pebeteros imitando el remate del campanario de la iglesia que flanquean el acceso. (Fig.2)



Fig. 2 Plano de la puerta que se trata de abrir en la fachada del ex-convento del Carmen en el lugar que ocupa la cuarta ventana del mismo. AHMV, PU 1860, Expediente 167.

El cuarto proyecto fue la construcción fallida del Panteón de Hombres Célebres en la Capilla de los Reyes del convento de Predicadores de Santo Domingo de Valencia. Esta capilla, que se reabrió en 1843 junto con la Capilla de San Vicente Ferrer, fue objeto de estudio por Ximénez y Carlos Spain. Ambos redactaron un informe dirigido al Presidente de la Comisión sobre el reconocimiento hecho a la Capilla de los Reyes, manifestando el alto coste que supondría el proyecto de dicho Panteón y también la problemática situación de los dos sepulcros de los marqueses de Zenete allí existentes.⁷⁸⁷ Seguramente este informe fue tenido en consideración, pues, como es sabido, fue el elevado coste del proyecto el principal motivo por el cual al finalmente este Panteón de Hombres Ilustres se paralizó.

2.3. Primeros historicismos en la arquitectura funeraria.

La primera noticia que se tiene de una obra de Ximénez de cierta relevancia que llegó a construirse es ligeramente posterior a las noticias anteriores y de carácter privado. En 1861 se le encarga proyectar el mausoleo para una de las familias claves de la revolución liberal valenciana: la familia Bertrán de Lis. (Fig.3) En este mausoleo tenía que descansar el cuerpo de Vicente Bertrán de Lis y Ribes, hijo del famoso Vicente Bertrán de Lis y Tomás, revolucionario y conocido por ser un importante contratista de suministros al ejército, consolidándose en tiempos de Isabel II como uno de los comerciantes y financieros más prósperos de la capital española.⁷⁸⁸ Casado con Vicenta Ribes y Toledo, tuvo tres hijos y una hija. Vicente, el mayor de los tres hijos, colaboró con su padre en sus empresas económicas y junto a este fue uno de los principales organizadores del pronunciamiento de Riego.⁷⁸⁹ Bertrán de Lis y Ribes falleció en 1860 y fue su viuda, Juana Denett, la que encargó la construcción de este panteón solicitando a la comisión municipal encargada de la gestión un terreno en el ala izquierda de la primera sección del Cementerio General. La respuesta del Ayuntamiento fue positiva, siempre y cuando se presentase antes el diseño del mausoleo, apuntando que este “habrá de guardar la analogía posible con el de

⁷⁸⁷ DELICADO, Fco. Javier, 2013, pp. 83-85.

⁷⁸⁸ Véase: ARDIT LUCAS, Manuel, 2011, pp. 155-178.

⁷⁸⁹ *Ibid.* pp. 157 y 160.

Romero que existe en el cuadro de enfrente”.⁷⁹⁰ De esta forma, quizá se quería conseguir una uniformidad en la arquitectura monumental del cementerio, petición que se siguió en parte, ya que Ximénez adoptó un esquema piramidal, pero con un marcado carácter escultórico y medievalizante.

La arquitectura funeraria se había convertido en un excelente campo de experimentación para los arquitectos, pues no existían ni reglamentos urbanos ni normas que pusieran límites a su inventiva. Pese a ello, esta propuesta sí que tuvo que pasar por el filtro de la Academia y así consta en su archivo, donde queda registrado que el diseño de este mausoleo fue examinado y aprobado por la sección de Arquitectura en junio de 1861.⁷⁹¹ Esto indica que esta institución no encontró inconvenientes en aprobar un monumento de carácter goticista y que no existía, pues, ningún rechazo y aversión hacia los *revivals*, al menos en el ámbito funerario. Con todo, no fue esta la primera obra de este estilo, pues unos años antes, en 1858, Sebastián Monleón ya se había aventurado con elementos del gótico en el panteón de los White y Llano, aunque con una tipología distinta. En el panteón Bertrán de Lis Ximénez reinterpretó la tipología de obelisco y dividió la estructura de este mausoleo de planta triangular en tres secciones. La primera consiste en un basamento de grandes dimensiones y trapezoidal en el cual se encuentra una escalera que lleva a la cripta que recibe luz natural gracias a una ventana lobulada.

A continuación, un segundo nivel, también escalonado, que permite la disminución gradual de la planta del panteón y sobre cuya segunda grada aparece la primera referencia decorativa, unas rosetas de motivos florales y frutales, junto al monograma del difunto dentro de un triángulo. (fig. 4) Esta divisa podría tratarse del delta, la letra griega mayúscula, símbolo de realidades sagradas desde la antigüedad, en particular gracias a la escuela pitagórica de la cual la masonería es una de las herederas.⁷⁹² ¿Se trata de un símbolo masónico? La respuesta podría ser afirmativa si se tiene en cuenta que es bastante probable que su padre, junto a su tío Manuel, fuesen masones,⁷⁹³ pues en los *Papeles Reservados de Fernando*

⁷⁹⁰ Citado en CATALA Miguel Ángel, 2007, p. 153.

⁷⁹¹ AHMV, Actas, sesión del 3 de julio de 1861.

⁷⁹² SANCHEZ FERRE, Pere, 2011, pp. 89-106.

⁷⁹³ Casi con total seguridad Manuel fue masón en la época en que era diputado durante el Trienio Liberal (1821-1823) estando en el Gobierno el general Riego, un reconocido masón.

VII los nombres de ambos aparecen en la lista de los sospechosos de pertenecer a la masonería.⁷⁹⁴ De ser así, de tratarse del delta masónico, este símbolo remitiría a la naturaleza triple de Dios y del hombre, pero igualmente podría interpretarse como una arenga política a la revolución, como la que en el mismo siglo XIX puso en circulación la masonería francesa, al interpretarlo como el trinomio de la Revolución: Libertad, Igualdad, Fraternidad.⁷⁹⁵

Ximénez dispone sobre el segundo basamento un cuerpo macizo a manera de templete de tres lados coronado por un chapitel; en cada una de las caras del prisma se sitúa una hornacina de perfil conopial cuyo interior curiosamente es liso y está cubierto con una profusa decoración vegetal a la manera del gótico florido. Las esculturas, que hubieran podido estar en estas hornacinas tan ornamentadas, se encuentran en los ángulos del prisma sobre peanas, bajo la protección de doseletes igualmente conopiales. Estas figuras se identifican con las tres virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad). Sin embargo, aunque son fácilmente reconocibles por los atributos que llevan (cruz, ancla y cáliz) y están tradicionalmente vinculadas a la teología católica, lo cierto es que se corresponden asimismo con principios masónicos. Estas tres virtudes teologales encierran valores espirituales diversos, relacionándose con las tres luces o columnas menores que sostienen la Masonería, con los elementos de la gran obra alquímica (azufre, mercurio y sal) y con los tres primeros grados masónicos.⁷⁹⁶ Finalmente, el esquema turriforme del panteón podría entroncar con la torre simbólica de la cultura masónica, una imagen arquitectónica considerada como emblema de los distintos niveles de aprendizaje, de la dificultad de penetrar en el conocimiento, o, incluso, del proceso cognitivo por el cual el hombre se acerca a Dios.⁷⁹⁷

De aplicarse esta lectura en clave masónica, se descartaría cualquier contenido religioso católico, aspecto que, por otra parte, no desentonaría con el carácter del difunto, pues, como su padre, estuvo enfrentado a la Iglesia por sus ideales políticos, aunque acabaría moderándose y siendo fiel a la corte de Isabel II. Ahora bien, si se da esta hipótesis por plausible, surge la duda de si el programa

⁷⁹⁴ RUIZ JIMÉNEZ, Marta, 2007, p. 196.

⁷⁹⁵ SANCHEZ FERRE, Pere, 2011, pp. 100-102.

⁷⁹⁶ DAZA, Juan Carlos, 1997, p. 376.

⁷⁹⁷ FAGIOLO, Marcello, 2007, p. 83.

iconográfico fue iniciativa del propio arquitecto o, por el contrario, fue a petición de la viuda siguiendo indicaciones póstumas. Además, en cuanto al patrón estético, la iconografía masónica estaba en perfecta sintonía con el estilo gótico, pues en las creaciones artísticas de la Orden existía una clara preferencia por este estilo por su trascendencia medieval, siendo especialmente notable en el siglo XIX con la recuperación del gótico y la exaltación de la ruina como elemento con connotaciones filosóficas y estéticas.⁷⁹⁸

En cuanto a la composición del monumento, algunos autores han propuesto que Ximénez se basó en las linternas funerarias de los cementerios medievales franceses.⁷⁹⁹ Si bien no consta que durante su época de pensionado estuviera en Francia, pudo haberlas estudiado a través de dibujos y grabados. Existen similitudes entre el panteón Lis y las linternas *aquitaines* o *limousines*, ambas presentan una acusada verticalidad, un cuerpo columnario o poligonal y remate con una forma variable de cubierta (cono o pirámide-pináculo de escamas) y una cruz, desaparecida en el caso del panteón.⁸⁰⁰ Ahora bien, la función de este tipo de construcción no era exactamente la funeraria, como indica su nombre, su finalidad era la de alumbrar el cementerio.

El diseño de Ximénez, en mi opinión, se distancia de estos monumentos franceses, pues no solo el panteón de los de Lis se reviste de mayor elegancia y menos rotundidad, sino que además se trata de un tipo de monumento distinto. A pesar de la libertad que ofrecía el contexto de la arquitectura funeraria, el Ayuntamiento había marcado unas directrices: construir un panteón acorde con la tipología de obelisco. Sin embargo, no es de extrañar que el autor se alejase de este esquema y optase por explorar nuevas vías, sólo se tienen que recuperar las palabras que en su memoria de examen de pensionado dedicó al monumento del obelisco, tildándolo de emblema de la esclavitud: “Los obeliscos de Tebas, Menfis y Alejandría, las pirámides de Giza y las toas o torres consagradas a los espíritus...son suficientes pruebas de esta amarga verdad”.⁸⁰¹ Sin renunciar a la verticalidad propia de los obeliscos y respetando el deseo del Consistorio de

⁷⁹⁸ SANCHEZ FERRE, Pere, 2011, p.92.

⁷⁹⁹ CATALÁ, Miguel Ángel, 2007, p. 153.

⁸⁰⁰ Véase: TREFFORT, Cécile (Consultado el 10 de marzo de 2016).

⁸⁰¹ ARABASF, Expedientes de pensionados, 01-049-07, año 1853.

respetar el modelo, Ximénez diseñó un panteón que bien podría pasar por ser una reinterpretación romántica de un monumento antiguo. Descartadas las formas clasicistas por sus connotaciones no adecuadas para una construcción sacra, Ximénez habría recurrido a la espiritualidad de las formas góticas (como atestiguan el chapitel que remata el templete o los arcos conopiales) para concebir este mausoleo.

Esta forma de proceder estaba en consonancia con sus escritos y demostraría el conocimiento adquirido a través de la lectura del arquitecto inglés A. Welby N. Pugin sobre la idoneidad del gótico para la arquitectura religiosa y funeraria.⁸⁰² Si bien la influencia de Pugin en esta obra es obvia, el panteón que diseñó dos años después dedicado a la memoria de Tomás Trénor y Keating y familia se aleja de esta poética. (Fig.5). En esta ocasión se prefirió la tipología de capilla y Ximénez dispuso para esta los muros en ligero talud y descartó las formas. En otras palabras, Ximénez no aplicó la tesis de Pugin y experimentó con las formas de la Antigüedad; diseñó un panteón con evidentes conexiones con los monumentos que se hallan en las colinas del cementerio parisino de Père-Lachaise. Tanto la estructura, como la decoración del panteón Trénor Keating, concentrada en la parte superior con un friso y acroteras, son deudoras de la estética de este camposanto parisino ¿Es posible que Ximénez se inspirare en estos panteones franceses? Lo es, puesto que estos modelos de sepulturas francesas eran conocidos gracias a la difusión de obras como *Promenades pittoresques aux cimetières du Père Lachaise, de Montmartre, du Montparnasse et autres* (París, 1835) y otros repertorios.⁸⁰³

⁸⁰² CATALÁ, Miguel Ángel, 2007, p. 153.

⁸⁰³ Véase: QUIRÓS LINARES, Francisco, 2006.



Fig. 3 y 4. Panteón de los Bertrán de Lis. Cementerio General de Valencia.
Fotografía: Inés Cabrera-Sendra.



Fig. 5. Panteón de los Trénor. Cementerio General de Valencia.
Fotografía: Inés Cabrera-Sendra.

2.4. Historicismo en la arquitectura civil.

Volviendo a la obra pública, Ximénez diseñó en 1862 para el pueblo de Ruzafa una nueva casa consistorial. El proyecto de este ayuntamiento se encuadraba en un programa de mejoras que se venía aplicando desde mediados de siglo en esta localidad vecina de Valencia que fue independiente hasta 1877, año en que fue absorbida por el ensanche.⁸⁰⁴ Ximénez presentó al Ministerio de Fomento el plano y sección transversal de un edificio de dos plantas de estilo neorrenacentista. (Fig.6) En la composición se mantuvieron las proporciones académicas de simetría y horizontalidad, así como el carácter de basamento de la planta baja gracias a una suerte de almohadillado que seguramente sería simulado con el enlucido. Alrededor de los ventanales de sección semicircular de las dos alturas se concentran los elementos decorativos de inspiración renacentista. El acceso principal está formado por una puerta de doble hoja del mismo perfil que los vanos, enmarcada por un gran arco de medio punto insertado en un cuadrado que arranca desde el suelo. Una cornisa da paso al piso principal en el cual, sobre un doble ventanal, Ximénez coloca un ostentoso reloj sobre el símbolo de la ciudad de Valencia: el *ratpenat*. En última instancia, sobre canecillos, a imitación de los antiguos canes de los aleros de madera,⁸⁰⁵ una cornisa de poco vuelo y un antepecho que alterna balaustres con fragmentos de barandilla metálica en forma de aspa.

El proyecto de casa consistorial de Ximénez fue revisado y aprobado por el Arquitecto Provincial Antonio Sancho Arango. No obstante, en 1898 José M^a Manuel Cortina diseñaba la Tenencia de Alcaldía para el ya entonces distrito de Ruzafa, lo cual pone en duda que se llegase a construir el proyecto de Ximénez.⁸⁰⁶ Con todo, la apariencia actual del edificio – Junta Municipal de Ruzafa–, más allá de aspectos compositivos, no presenta ningún elemento procedente del proyecto de Ximénez y es bastante probable que tampoco del de Cortina, pues sus formas son más bien propias del Clasicismo romántico.

⁸⁰⁴ Mejoras como en como la reforma del Cementerio proyectada por Jorge Gisbert en 1847, así como el nuevo matadero o la reforma de la escuela, ambas de 1866. ADPV, E-14.2. Legajo 9 Exp. 1404; Legajo 74 Exp. 20112 y Exp. 2013, respectivamente.

⁸⁰⁵ MILETO, Camilla, VEGAS, Fernando *et al.*, 2015, p. 272.

⁸⁰⁶ Cortina empleo elementos neomedievales y planta neogótica para este edificio público de carácter civil. Véase: BENITO GOERLICH, Daniel, 1983, p.72.

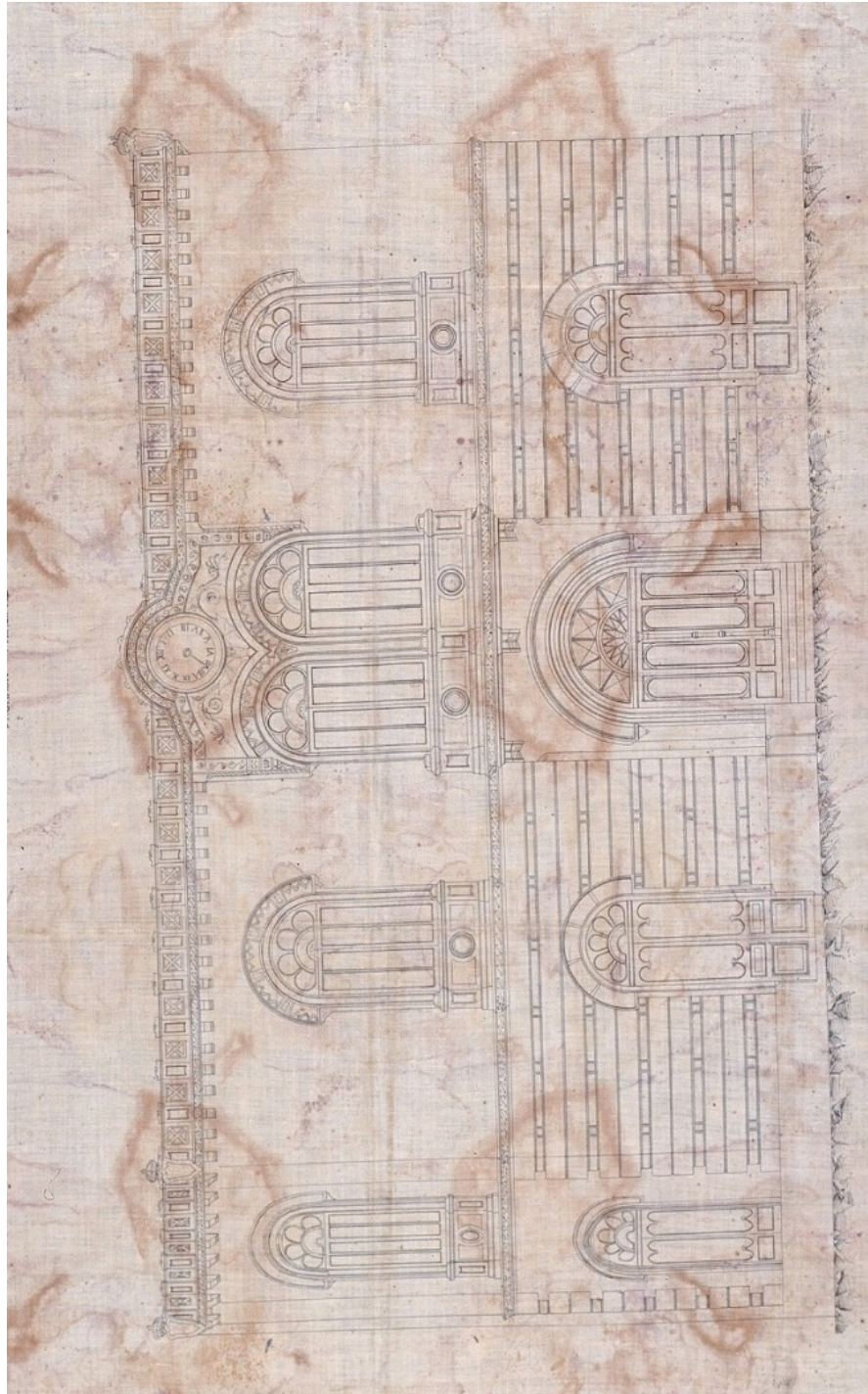


Fig. 6. Fragmento plano de la fachada principal; sección transversal. Ramón María Ximénez, 1862. AGFDV. Fondo Diputación, M.P. 8, nº 5.2. Imagen publicada en *Mapas y Planos 1678-1884*, 2010.

El interés por la arquitectura histórica en la cultura española era un fenómeno paralelo a la restauración monumental. La intervención más célebre en Valencia fue la acometida en el palacio del Marqués de Dos Aguas, renovación en la que participó Ximénez. La que es ahora sede del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí fue en su origen la residencia de los Rabassa de Perellós, Marqueses de Dos Aguas. Su apariencia actual se debe a las reformas que desde el siglo XVIII afectaron a la fábrica gótica de los siglos XIV y XV.⁸⁰⁷ El aspecto del palacio gótico original puede conocerse gracias al plano del Valencia de 1704 del Pare Tosca. En él se muestra un edificio con torre almenada, entresuelo, planta noble y desván con galería corrida.⁸⁰⁸ En 1740, Ginér Rabassa de Perellós, III marqués de Dos Aguas, encargó al pintor y grabador Hipólito Rovira, junto al escultor Ignacio Vergara y el escultor Luis Domingo, la realización de una profunda reestructuración del edificio, dando lugar a un palacio emblemático. La reforma consistió en la modernización del palacio gótico con un armazón de decoración de estilo barroco-rococó y una monumental portada barroca de alabastro realizada por Vergara siguiendo los dibujos de Rovira. El mismo Rovira se encargaría de recubrir la fachada con un decorativa epidermis policroma que no se ha conservado, pero, según Jaume Coll, puede aventurarse su aspecto por los frescos de la cúpula de la escalera principal.⁸⁰⁹

En 1843 fallecía en Roma el V Marqués de Dos Aguas, último miembro de la rama troncal Rabassa de Perellós. Al no tener descendencia directa, designó como heredero a su hijo natural Vicente Dasí Lluesma (1825-1893), con el que había convivido durante una larga temporada en Roma.⁸¹⁰ Dasí Lluesma, como correspondía a su cargo político y a su nuevo *status* de marqués, gustaba de una intensa vida social y cultural en la ciudad.⁸¹¹ Muestra de su integración en ambientes aristocráticos fue la decisión modernizar el palacio que había heredado,

⁸⁰⁷ Para un detallado estudio histórico sobre este edificio véase: ROS ANDREU, José Luis, 1983.

⁸⁰⁸ COLL CONESA, Jaume, 1997, p. 47.

⁸⁰⁹ *Ibid.* pp. 49-51.

⁸¹⁰ DELICADO, Fco. Javier, VILAPLANA, Susana, 1992, p. 469.

⁸¹¹ Dasí Lluesma fue nombrado senador vitalicio por Narváez, hasta 1868, para continuar con su carrera política como diputado provincial tras la Restauración Alfonsina. MARTÍNEZ RODA, Federico, 1998, p. 180.

costumbre bastante consolidada entre la nobleza y burguesía de mediados de siglo.⁸¹²

El proyecto de reforma integral empezó en 1856, participando en él una importante plantilla de artistas, locales y foráneos, muchos de los cuales eran profesores de la Academia de Bellas Artes de San Carlos.⁸¹³ Ramón M^a Ximénez y Cros participaría en las obras a partir de 1863 y tuvo aquí la oportunidad perfecta para aplicar el principio de unidad decorativa, una de las máximas del teórico y arquitecto Viollet-le-Duc.⁸¹⁴ De haber seguido estrictamente la teoría del francés, por la cual el gótico era sin ninguna duda el estilo más racional, la esencia a restaurar en este edificio hubiese sido la del primitivo palacio gótico, pero no fue así. Apoyándose en un profundo estudio previo del edificio y siguiendo la dirección que marcaba la majestuosa portada de Vergara y Rovira, Ximénez se decidió por proyectar una intervención que recuperase el esplendor que el palacio ofrecía escasamente un siglo antes y que representaba. De este modo, huyendo de modelos academicistas, prefirió ser fiel a la materialidad y esencia del edificio dieciochesco, dando lugar a una composición insólita. Esta esencia del palacio se hallaba en la reforma efectuada el siglo XVIII, y en base a este criterio diseñó la apariencia de la nueva fachada empleando formas que posteriormente serían levemente modificadas por el decorador de origen italiano José Nicoli.⁸¹⁵

La intervención consistió en cubrir los muros de la fachada con placas de estuco a imitación de mármol de colores y añadir rocalla en vanos, jambas, dinteles, balaustradas e impostas; en el segundo piso una crestería da paso a los torreones transformados mediante una mayor concentración de elementos

⁸¹² Aproximadamente desde mediados del ochocientos fueron muchos los nobles que llevaron a cabo remodelaciones y decoraciones importantes en sus palacios, alterando fachadas, habitaciones, etc. Fue habitual el estilo neorrenacista para este *nuevo* concepto de palacio que evolucionaría hacia una apariencia afrancesada en las décadas siguientes. PÉREZ ROJAS, Javier, 1993, p. 77.

⁸¹³ Según Francisco Pérez empezaron en 1854. PÉREZ DE LOS COBOS, Francisco, 2004, p. 199.

⁸¹⁴ El remodelamiento patrocinado por Dasí Lluesma fue integral y participaron casi una veintena de artistas, entre los cuales pueden destacarse: Salustiano Asenjo Arozena (1831-1897), profesor de Teoría e Historia de las Bellas de San Carlos, cuya es la pintura al óleo Entrega de la Valencia árabe a Jaime I del salón de fiestas; Vicente Aznar Porcar (?-1895) litógrafo que participó en la ornamentación pompeyana; José María Brel y Giralt (1831-1894), pintor que ejerció de asesor artístico en la decoración del palacio; José Flores Vela (1816-1879), pintor escenógrafo autor de diversas decoraciones de la sala china; Cayetano Francini, escultor italiano, autor de los adornos, estucos y figuras exteriores; José Nicoli, escultor italiano que también participó en los adornos y estucos del palacio. Véase: DELICADO, Fco. Javier, VILAPLANA, Susana, 1992, pp. 470-472.

⁸¹⁵ DELICADO, Fco. Javier, VILAPLANA, Susana, 1992, p.473.

decorativos (rocallas, estípites, frontones partidos). (Fig.7)⁸¹⁶.El propio Ramón M^a Ximénez reconocería que la portada de alabastro de Vergara le había servido como pauta para la recreación del conjunto:

[...] atendiéndose en cuanto al estilo, al que ofrece la gran portada de piedra tallada que existe actualmente y cuya conservación recomiendan no solo el valor intrínseco y artístico que tiene, sino también el respeto con que deben mirarse las obras de otros siglos, cuyo carácter artístico es tan difícil de reproducir actualmente.⁸¹⁷

La actitud historicista con que Ximénez afrontó esta restauración es indiscutible. Como expresa Javier Pérez Rojas, aunque en sus textos Ximénez dejaba patente su animadversión hacia lo barroco, con su intervención en este palacio dejaba patente una clara aceptación de los códigos barrocos-rococós en la arquitectura civil. Adoptando un punto de vista historicista en el que primó el criterio de adecuación, Ximénez supeditó el estilo con que debía efectuarse la intervención a la función del edificio, y por lo tanto, las estrictas reglas a las que debía ajustarse la arquitectura sacra no debían aplicarse a un edificio de carácter civil.⁸¹⁸

Con su insólita propuesta no pretendía crear nada nuevo, su intención era la de *recrear* un estilo mediante una visión arqueológica, es decir, la repetición fiel de las formas en base a la valoración de un estilo del pasado. Es evidente que la *restauración en estilo* que propugnaba Viollet-Le-Duc fue plenamente asumida por este arquitecto valenciano en este proyecto; pero mientras el teórico francés y sus seguidores profesaban una clara predilección por el gótico, Ximénez no tomó la Edad Media como época de referencia. La historiografía ha calificado tradicionalmente esta intervención de Ximénez como de marcado gusto barroco-rococó o, siendo un poco más precisos, una reinterpretación afrancesada, al estilo de Luis XV y Luis XVI, del orden de la portada de alabastro.⁸¹⁹ Sin embargo, la plasticidad, colorido y agitación de las formas ideadas por Ximénez parecen tener

⁸¹⁶ El diseño de Ximénez está publicado en la web oficial del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí (<http://www.mecd.gob.es/mnceramica/institucion/historia/historia-edificio.html>), así como en PINGARRÓN, Fernando, 1998. Imprescindible es también el estudio histórico y artístico realizado por Jaume Coll: COLL CONESA, Jaume, 1997.

⁸¹⁷ AHMV, PU, 1863, Exp. 1.

⁸¹⁸ PÉREZ ROJAS, Javier, 1993, p. 77.

⁸¹⁹ DELICADO, Fco. Javier, VILAPLANA, Susana, pp. 470-472. COLL CONESA, Jaume, 1997, p. 43.

cierta afinidad con el apoteósico barroco centroeuropeo. Ciertamente, tampoco sería extraña esta posible fuente de inspiración, ya que del análisis de sus textos se llega a la conclusión que Ramón M^a Ximénez conocía la arquitectura alemana, al menos la zona de Baviera.

En el palacio valenciano la arquitectura y la escultura forman una unidad casi indisoluble (fusión de formas escultóricas y elementos arquitectónicos en dinteles, frontones, estípites antropomórficos, óculos, etc.), combinación planteada en función de la representación y de las celebraciones del Marqués de Dos Aguas. Además, a este respecto no debe pasarse por alto el gusto del nuevo marqués, patente asimismo en el interior del palacio. Parece ser que Vicente Dasí Lluesma sentía predilección por el arte alemán, sirva como ejemplo la conocida como Sala de Porcelana, diseñada con mobiliario realizado en Dresde hacia 1863, con placas de la Real Fábrica de Porcelana de Berlín, además de otras piezas de la zona de Sajonia.⁸²⁰

La conclusión del palacio en 1867 se convirtió en un gran evento, coincidiendo con el II centenario de Nuestra Señora de los Desamparados, circunstancia que se aprovechó para organizar una inauguración memorable. Para celebrarlo se organizó un baile en la noche del diecisiete de mayo, contando con la presencia de la aristocracia valenciana y madrileña.⁸²¹ Para tal ocasión, la nueva fachada fue iluminada con lámparas de gas, se flanqueó la gran portada de alabastro con dos armaduras (posiblemente las de Guillem de Rocafull y Rocabertí, VI conde de Peralada)⁸²² y en sus balcones se colgaron doce tapices antiguos con el escudo de los Rabassa de Perellós.⁸²³

Esta ornamentación participó en el concurso promovido por el Consistorio con motivo de la festividad mariana y obtuvo el segundo premio en el apartado de casas particulares. La reforma integral de este palacio urbano, así como todo el aparato decorativo que se utilizó para solemnizar la inauguración, podrían

⁸²⁰ PÉREZ DE LOS COBOS, Federico, 2004, p. 207.

⁸²¹ DELICADO, Fco. Javier, VILAPLANA, Susana, 1992, pp. 473

⁸²² Ambas armaduras en su día pertenecieron a Guillem de Rocafull y Rocabertí, VI conde de Peralada y III conde Albaterra, muerto el treinta de octubre de 1728 sin descendencia directa. Pasaron a ser bienes de la Casa de Dos Aguas al heredar el condado de Albaterra. Estas piezas aparecieron en el catálogo de los bienes de la Casa de Dos Aguas a raíz de la Exposición Nacional de Arte Retrospectivo celebrada en Valencia en 1910. Para mayor información los bienes y objetos artísticos de la Casa de Dos Aguas, véase: GARCÍA MARTÍNEZ, José Luis, 2015, pp.170-191.

⁸²³ PÉREZ DE LOS COBOS, Federico, 2004, p. 199.

interpretarse como un deseo por parte de Vicente Dasí Lluesma celebrar la continuidad de la casa Dos Aguas en su persona y de legitimar su sucesión al título. Cabe mencionar que al morir el V Marqués de Dos Aguas, el legado de la Casa se repartió, tras un largo pleito entre los marqueses de Cerdanyola y Vicente Dasí Lluesma. Finalmente la herencia pasó a los Dasí, mientras que los títulos a los Cerdanyola, exceptuando el marquesado de Dos Aguas, título que le fue concedido a Vicente Dasí por la reina Isabel II dando comienzo a un nuevo linaje.⁸²⁴ Es decir, Dasí Lluesma, que había heredado un marquesado que era la cuarta casa de España en número de vasallos, con la remodelación del palacio no sólo recuperaba el esplendor de la casa solariega que llevaba su nombre, sino que a su vez estaba manifestando el nuevo status social del que disfrutaba.⁸²⁵ Esta podría ser la razón de la magnitud que tomó la restauración del palacio y de las sutiles referencias históricas a la época de más riqueza y gloria del Marquesado.⁸²⁶ Esta posible intencionalidad concordaría, además, con la restauración historicista de Ramón María Ximénez de una modernidad inédita en Valencia.

Probablemente fue esta misma novedad la que generó duras críticas entre ciertos sectores de arquitectos y entendidos. Josep M. Settier en su *Guía del viajero en Valencia*, publicada en 1866, afirmaba que con la intervención de Ximénez se había perdido el antiguo carácter de la construcción gótica.⁸²⁷ Especialmente contrario y contundente se mostraba también el arquitecto municipal responsable del cuartel del Mar, Jorge Gisbert Berenguer. Este emitió un informe donde arremetía contra Ximénez y descalificaba la decoración de formas rococós, tachándola de confusa e impropia del siglo presente, pues, en su opinión, no respondía al ideario clasicista que debía imperar en toda creación contemporánea.⁸²⁸ Esta valoración academicista concluía con una firme recomendación: deshacer toda la obra de Ximénez. Sin embargo no todo fueron apreciaciones negativas. Carlos Spain y Pérez, arquitecto responsable de la concesión de la obra en 1863, emitía un segundo informe en el que secundaba el

⁸²⁴ GARCÍA MARTÍNEZ, José Luis, 2015.

⁸²⁵ La Casa Dos Aguas era solo superada en número de vasallos por los Osuna, Medinaceli y Arcos. DELICADO, Fco. Javier, VILAPLANA Susana, 1992, pp. 470.

⁸²⁶ GARCÍA MARTÍNEZ, José Luis, 2015.

⁸²⁷ COLL CONESA, Jaume, 1997, p. 43.

⁸²⁸ PÉREZ ROJAS, Javier, 1993, p.78.

planteamiento de seguir el estilo original del Palacio llevado a cabo por Ximénez, pues solo así podía alcanzarse la unidad de estilo, aunque este fuese el barroco más recargado.⁸²⁹

Ximénez demostró con su plástica y dinámica composición ser poseedor de un amplio conocimiento de la arquitectura barroca que superaba los repertorios barrocos locales. Pero, ante todo, manifestó una innegable actitud historicista, ya que en su discurso siempre antepuso la singularidad históricoartística del edificio y actuó en consecuencia, planteando un intervención respetuosa con el estilo de la portada de Vergara y Rovira que debía prevalecer.

La reforma de Ximénez debió ser del agrado del Marqués y no sería el único encargo que le confiaría. Por esas mismas fechas Ximénez diseñó un mural cerámico para la fachada del palacio de Boil de Arenós, propiedad del nuevo marqués de Dos Aguas desde 1854 y sede actual de la Bolsa de Valencia.⁸³⁰

La situación de la que partía Ximénez en esta intervención era similar a la que tuvo que afrontar en la casa palacio de Dos Aguas; un edificio originalmente gótico, construido en el siglo XV y dotado de nueva fachada en el XVIII. Sin embargo, en este caso no existía un elemento de la naturaleza de la portada barroca de Vergara y Rovira que determinara la remodelación estilísticamente. Además, otro rasgo esencial era la función. Este palacio no iba a ser la residencia del Marqués, sino que pensaba dedicarse al comercio o explotarse como fuente de ingresos.⁸³¹

Así pues, sin condicionantes estilísticos, Ximénez proyectó una composición de corte geométrico e inspirada en los motivos típicos de la cerámica hidráulica de Nolla, material con que debía confeccionarse, según consta en el expediente de Policía Urbana.⁸³²(Fig.8) Esta empresa había sido fundada por el empresario Miguel Nolla Bruixet y Luis Sagrera pocos años antes, en 1862, y estuvo dedicada la producción de cerámica de una calidad excepcional inspirada en los modelos

⁸²⁹ AHMV, PU, 1863, Exp. 1.

⁸³⁰ BÉRCHEZ, Joaquín, 1983, p. 699

⁸³¹ Bolsa de Valencia. (Consultada el 22/08/2016).

⁸³² AHMV, PU, 1865, Exp. 141.

ingleses de la época.⁸³³ La composición de Ximénez se ordenaba en tres cuerpos, dos paneles laterales que flanqueaban la puerta de acceso, y un ático, destacándose la parte central de este con un motivo a modo de gablete. Además, en el mural se podían leer dos inscripciones, “Mosaico Nolla” y “Privilegio esclusivo”, con lo cual quedaba claro qué empresa de cerámica refractaria era la responsable de la elaboración de las piezas. No es de extrañar la insistencia en el protagonismo de Noya, pues la fábrica se había convertido en un referente de progreso para la industria valenciana y había participado en la Exposición Universal de París de 1867 con una muestra de sus mosaicos.⁸³⁴ No obstante, por ahora se desconoce si llegó a materializarse este mural decorativo, ya que no se ha encontrado ninguna referencia posterior. Sí que se sabe que en 1882 el arquitecto José Calvo solicitó autorización para reformar parte de la fachada principal, por lo que, de haberse llevado a cabo el mosaico, habría desaparecido con la reforma de Calvo, que consistió en extender las pautas compositivas del siglo XVIII a toda la fachada.⁸³⁵

⁸³³ Copiaron de la cerámica inglesa no sólo aspectos estilísticos, sino también técnicos como la maquinaria, el tipo de hornos o combustible, maniobra que les permitió competir en el mercado europeo. PÉREZ GUILLEN, Inocencio, 2004.

⁸³⁴ Asociación de Ceramología, 2006, p. 223.

⁸³⁵ VV.AA, 2001, p 107.

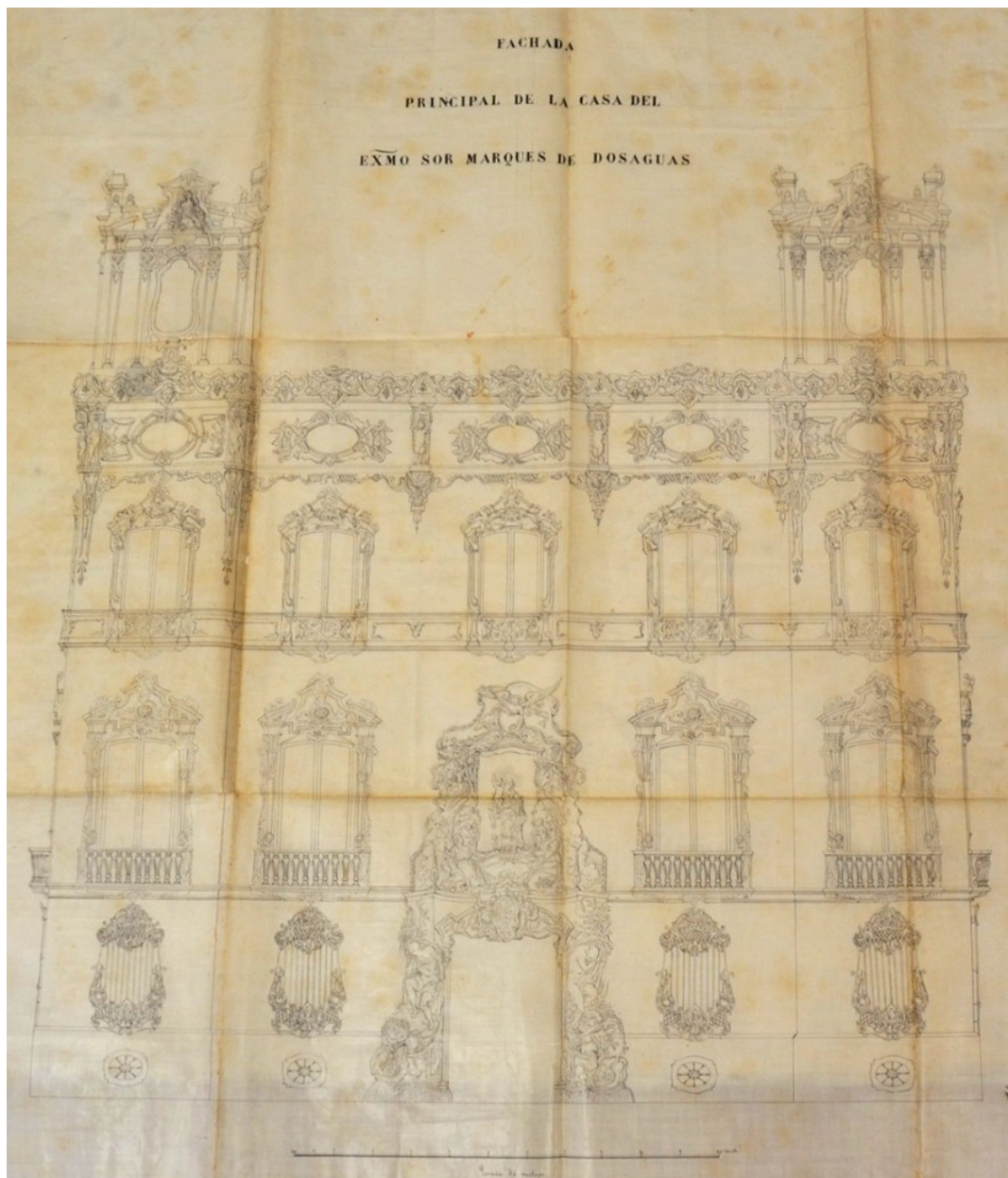


Fig. 7. Fachada principal del Exmo. Señor Marqués de Dos Aguas. AHMV, PU 1863, Exp. 1.



Fig. 8. Diseño decoración mural casa n.º 2, calle Libreros. Ramón M^a Ximénez y Cros. AHMV, PU 1865 , Exp. 141.

2.5. El neogótico y retablo mayor de la Catedral de Valencia.

Los principios de unidad de estilo e idealización de las formas del pasado fueron aplicados nuevamente en otra obra: el retablo mayor de la Seo. Esta intervención que tuvo lugar en 1865 cobraría especial relevancia por varios motivos. En primer lugar porque se aplicó cada uno de los conceptos fundamentales de la restauración de Viollet-le-Duc en uno de los edificios más importantes de la ciudad de Valencia. En segundo lugar, la catedral había sufrido importantes intervenciones desde su construcción, siendo precisamente la reforma clasicista de finales del siglo XVIII la más cuestionada en ese momento.

Tras la conversión del retablo original en moneda por el orden del propio gobierno español durante el conflicto de la guerra de la Independencia, el altar mayor permaneció cerrado durante años por las puertas renacentistas, obra de Fernando Llanos y Fernando Yáñez, hasta que en 1847 pasó a presidirlo la talla de la Virgen procedente de la Cartuja de Portaceli bajo una tela formando un pabellón.⁸³⁶ En 1860 el Cabildo de la catedral de Valencia decidió que había llegado el momento de disponer de un nuevo retablo en el presbiterio, de modo que se formó una comisión y se nombró a dos profesores de la Academia para la elaboración del proyecto: Timoteo Calvo Ibarra y Ramón M^a Ximénez.⁸³⁷ El primero ya había trabajado a las órdenes de la Iglesia en diversas ocasiones, sin embargo, para esta empresa, pidió que se nombrase a otro arquitecto con quien llevarla a cabo.⁸³⁸ Para Ximénez no constituía la primera obra de carácter sacro, pero sí la primera encargada directamente por la Iglesia.⁸³⁹

En diciembre de 1860 se presentó el proyecto al Cabildo con memoria y presupuesto relativo a las partes de albañilería, cantería y carpintería.⁸⁴⁰ Dada la trayectoria de ambos arquitectos, me inclino por pensar que el responsable de la memoria fue mayormente Ximénez. El texto partía de un reconocimiento de los antecedentes y condiciones del presbiterio: “ha sido necesario examinar las condiciones de aquel objeto, sus dimensiones y estilo, al tiempo que notábamos el

⁸³⁶ SANCHIS SIVERA, José, 1909, pp. 175 y 176.

⁸³⁷ ACV, Legajo 387, Actas, 1860.

⁸³⁸ Véase la biografía de este arquitecto.

⁸³⁹ A excepción de la serigrafía que realizara sobre el Miguelete, “Estado actual de la torre del Miguelete” (1860). ACV, H.1.9.

⁸⁴⁰ ACV, Legajo 387, Actas, 1860.

de las demás partes del ábside”.⁸⁴¹ Este estudio previo condujo a la conclusión de que esta obra iba a tener limitaciones físicas, dado que el Cabildo pretendía conservar las puertas renacentistas. Además, era necesario considerar la decoración barroca del presbiterio y la *restauración* grecorromana del resto de la iglesia. Sin embargo, de no haber sido así, continúa el texto, “nuestro proyecto hubiera sido la restauración del ábside y construcción de un nuevo altar en armonía con la decoración del templo”. Es probablemente Ximénez quien expresa el deseo velado de dismantelar la decoración barroca del presbiterio para sacar a la luz la fábrica gótica en coincidencia con el resto de su trayectoria y sus escritos.⁸⁴² No obstante, la intervención se ciñó al retablo inscrito en un rectángulo de 6,60 metros por 5,16 metros.⁸⁴³

Este proyecto se convirtió en la culminación de la obra de Ximénez, pues, aunque existieron condicionantes para la ideación y confección de este retablo, en él confluyen las ideas de A. Welby Pugin y Eugène Viollet-le-Duc. Después de realizar el estudio previo, el primer paso en el acto restaurar según la teoría del arquitecto francés, se procedió a la elección del estilo, tema que según los arquitectos fue motivo de discusión pero que finalmente se zanjó con la elección del gótico por su adecuación para expresar los sentimientos religiosos, pero también:

[...] por las riquezas que ofrece en su estilo florido y lo bien que se presta para ejecutar en metal una obra delicada; y finalmente porque siendo contemporáneo del estilo que afecta a algunos puntos del citado armario hermana con varios de sus detalles, siendo los restantes correspondientes a la época inmediata; de modo que, en el conjunto que ha de constituir, se observará una sucesión de formas correspondientes a dos estilos consecutivos.⁸⁴⁴

Aquí se insiste en la idea de que esta nueva pieza debía estar en perfecta coherencia con el marco en que iba a estar integrada. De nuevo aparece el concepto *violletiano* de unidad artística y la valoración del estilo histórico

⁸⁴¹ ACV, *Memoria y presupuesto relativo al proyecto de reforma del Altar Mayor de la catedral de esta ciudad*. Legajo 683, Junta del 1 de diciembre de 1860.

⁸⁴² Es paradójico que fuese precisamente esta manera de proceder la que se aplicó en pleno siglo XX, cuando a partir de 1974 se recuperó el estilo gótico de las naves del templo.

⁸⁴³ ACV, Legajo 683, Actas 1860.

⁸⁴⁴ *Ibidem*.

original, pues no se tenía en consideración como referente estilístico el actual estado, la intervención epidérmica neoclásica practicada por Antonio Gilabert en el siglo XVIII, sino que se estaba hablando del estilo gótico que aún era visible en ciertas partes de la catedral, como el cimborrio, pero, sobre todo, las puertas que iban a cerrar el retablo, puertas de las que no se conocía aún al autor.⁸⁴⁵ Asimismo, la elección del gótico como estilo idóneo para el proyecto venía acompañada de otro argumento, uno que conectaba directamente con el pensamiento del teórico de la arquitectura gótica en Inglaterra y que ya había defendido Ximénez en su escrito *Lo que debe ser*. Sin llegar al misticismo de Pugin, para Ximénez la vuelta al gótico no era una cuestión de moda, sino que este estilo era un paso fundamental en la recuperación de una arquitectura digna de expresar los principios más puros del Cristianismo.

Seguramente, conscientes de que el proyecto iba a causar revuelo, sobre todo después de la experiencia con la reforma del Palacio del Marqués de Dos Aguas, en la memoria los autores declaraban que no temían las acusaciones de anacronismo, pues anacrónicas eran también a sus ojos las intervenciones en el altar barroco o en la restauración grecorromana del resto de la basílica que disfrazaban la antigua iglesia gótica. Asimismo, en última instancia razonaban la elección del gótico en base a que apreciaban en el armario contenedor del retablo cierto aire goticista, de modo que un retablo gótico no haría otra cosa que favorecer una transición estilística.

Los dibujos presentados al Cabildo por los arquitectos en octubre de 1860 incluían el alzado, la planta y la sección del retablo.⁸⁴⁶ Se trataba de dos propuestas de estilo gótico concebidas con una gran hornacina central vacía pero pensada para la Virgen de Portaceli y dos laterales de menores dimensiones que acogían dos santos sobre dos columnas y bajo doseletes. Curiosamente, el segundo proyecto no es simétrico, sino que la distribución varía en las calles laterales, quizás ofreciendo la elección entre distintas posibilidades. El retablo que finalmente se realizaría responde casi fielmente al dibujo, pues aunque respetó la hornacina central rematada en arco conopial y sutil lobulado, para las calles

⁸⁴⁵ PINGARRÓN, Fernando, p. 387.

⁸⁴⁶ ACV, H.2.1. *Proyecto de retablo para el altar mayor de la catedral de Valencia*, veinte de octubre de 1860. (1 y 2)

laterales se optó por combinar las dos opciones que el segundo dibujo ofrecía. Así, las figuras laterales, arcángeles San Miguel y San Gabriel en la obra final, descansaban sobre historiadas ménsulas y el doselete no se remataba con gablete, mientras que para la parte inferior del retablo se eligió el diseño de una arquería ciega. Excepto en pequeños detalles como la inclusión del bajorrelieve de la Santa Cena en la predela o la reducción del número de figuras, el resto de la composición se ajustó al esbozo. El proceso de fabricación del retablo daba comienzo en 1863 con el platero Leandro García Latre al mando.⁸⁴⁷ Concluido en 1867 y restaurado en 1902, este retablo correría la misma suerte que su antecesor, pues fue destruido durante la guerra civil española. Testimonio de él son las dos figuras de cobre dorado que se conservan en el museo de la catedral de Valencia.

Este retablo tenía una doble significación, por un lado volvía a introducir el gótico en la catedral de Valencia pasados tantos siglos, y por otro sería la última gran obra de Ramón María Ximénez y Cros. Este arquitecto y académico tuvo un final digno de su condición de artista romántico, pues murió de forma inesperada a finales de 1865 a causa del cólera, con 36 años y con un futuro prometedor por delante. Su formación en Madrid y sus viajes le proporcionaron un bagaje único en el contexto valenciano y le permitieron marcar distancia con sus compañeros de profesión y abrir Valencia a las corrientes arquitectónicas contemporáneas. Conocedor de las tesis de grandes teóricos del siglo en materias como la restauración de monumentos o la defensa de los estilos históricos, no dudó aplicarlas en su entorno más inmediato. Su discurso claramente historicista, y en ocasiones ecléctico, le valió la oposición y la incompreensión de los defensores arraigado Academicismo valenciano. Así pues, el legado de Ramón María Ximénez y Cros no es tanto su escasa, pero singular obra construida, sino sus ideas que superaron cualquier prejuicio estilístico y su defensa de la restauración como acto racional, según el cual cada monumento era un caso de estudio, un proyecto de recuperación único que debía devolver al edificio su espíritu originario.

⁸⁴⁷ PINGARRÓN, Fernando, 2014, pp. 389 y ss.

Sebastián Monleón Estellés

Podría decirse, casi con total seguridad que Sebastián Monleón fue el arquitecto valenciano más conocido y reputado de las décadas centrales del siglo XIX. Su nombre fue sinónimo de éxito, puesto que intervino en importantes empresas públicas en la ciudad de Valencia durante el ejercicio de su profesión (1840-1878), tales como la construcción del Teatro Principal, la Universidad Literaria o la Plaza de toros. Debe subrayarse que el prestigio del que siempre gozó obedeció en gran parte a su relación con influyentes familias de la época, entre las que destacaron los Romero, los Trénor y los Llano-White. Considerado como el paradigma del arquitecto neoclásico tardío,⁸⁴⁸ la obra de Monleón Estellés es diversa, además de extensa, abarcando todos los tipos arquitectónicos, convirtiéndose así en un perfecto muestrario de algunas de las tendencias arquitectónicas, culturales y sociales de la época. Contando con un currículum tan vasto, es lógico que este arquitecto haya sido objeto de estudio en anteriores ocasiones, de modo que existen numerosos textos sobre su obra a los que inevitablemente se hará referencia en esta biografía.

1. Datos biográficos del arquitecto y formación.

Sebastián Monleón nació en Valencia en 1815 y realizó sus estudios de Arquitectura en la Real Academia de San Carlos. En su época de estudiante obtuvo diferentes premios, destacando el Premio Particular de Arquitectura de 1833 y también el Premio en 2º clase en el Concurso General de 1837 con el pensado de un *Arco de Triunfo en memoria de una victoria conseguida por las armas españolas* y el repente *Puerta principal de unas Cárceles para la ciudad de Valencia*.⁸⁴⁹ Finalmente se licenció en 1840 con el proyecto que llevaba por título *Proyecto de un Cuartel de Caballería capaz de poder alojar cuatrocientos caballos y quinientos hombres*, pensado que acompañaba el repente *Casa para un abogado acreditado en una capital*.⁸⁵⁰ Ambos dibujos dan testimonio gráfico del modo de hacer de Monleón, un estilo sujeto al Clasicismo propio de mediados del siglo XIX, caracterizado en su caso por el empleo de los órdenes clásicos de

⁸⁴⁸ HERNÁNDO, Javier, 1989, p. 154.

⁸⁴⁹ BÉRCHEZ, Joaquín, CORELL, Vicente, 1981, p. 397.

⁸⁵⁰ *Ibid.* pp. 239 y 240.

grandes proporciones, junto al uso del almohadillado, el arco de medio punto y las arcadas en la planta baja.

Monleón consiguió el título de Arquitecto con el diseño de dos tipologías arquitectónicas distintas, pero ambas de carácter representativo. El cuartel de caballería era una instalación de carácter militar que en muchas ciudades estaba experimentando una progresiva renovación a raíz del desmantelamiento del sistema de fortificación de murallas.⁸⁵¹ Cuando Monleón realizó este pensado, el convento de San Francisco de Valencia llevaba tres años desamortizado y convertido en cuartel de caballerías, de modo que, quizás, lo proyectase pensando en este caso concreto. El edificio ideado por Monleón transmitía una imagen de poder gracias a su aspecto sobrio e imponente, acrecentado además por la presencia de la cúpula en el cuerpo principal. En el caso del repente es llamativo que Monleón eligiese un edificio de carácter urbano y privado, y no un palacio o villa, tipologías de arquitectura residencial más acordes con el estilo. Por el contrario, el título aclara que se trata de una casa para un profesional liberal, un abogado, temática que pone de manifiesto la influencia que estaba ejerciendo la burguesía como clase dominante.

En 1845 conseguía el título de Arquitecto de mérito tras presentar el discurso a *Los diversos órdenes de arquitectura*.⁸⁵² Monleón empezaba esta disertación, como era habitual, con una introducción histórica sobre el origen de la Arquitectura, para pasar a continuación a relatar que eran cinco los órdenes conocidos y adaptados generalmente al arte de edificar. Aunque existen otras *especies* [sic] de órdenes, como el ático, el de Pesto y el rústico, Monleón indicaba que no los incluía, puesto que no pertenecían a la construcción usual, e incluso se les podía conceptualizar como enteramente exóticos en la práctica. El Dórico era “el único orden digno de prelación [...] en el dórico hallo el mérito que en los otros no [...]”.⁸⁵³ El autor argumentaba que este era su orden predilecto para la edificación, puesto que sus formas varoniles, robustas y atléticas eran tanto expresión de perdurabilidad como de belleza. Sus justas proporciones y su ninguna superfluidad eran las claves para proclamarle el orden más bello para la

⁸⁵¹ Véase: LLORET, Marc, 2001.

⁸⁵² ARABASC, Legajo 104, Junta del 10 de marzo de 1845.

⁸⁵³ *Ibid.*

edificación. Sobre la aplicación de estos distintos órdenes, el carácter varonil del dórico, su buena disposición y correspondencia de sus partes, lo hacían adaptable para las entradas de ciudades, termas o baños, es decir, para la obra. El jónico, según su criterio, era el que mejor se acomodaba para los edificios “que por sus institutos merecen respeto y honor”, siendo, pues, apto para los colegios, liceos, tribunales de justicia y demás establecimientos de ciencias y artes. El corintio era el orden que transmitía riqueza, ostentación y suntuosidad, siendo el más conveniente para la decoración de templos, sea en los exteriores como en el interior, para la de los grandes palacios, etc. El orden toscano, sin embargo, como era el más sencillo y robusto, debía emplearse para pórticos y patios de casas de campo, atrios, parques y jardines. Finalmente el compuesto, expresamente inventado para la erección de los teatros, obeliscos, arcos triunfales.

En la mayoría de las atribuciones de los distintos órdenes coincidía con el criterio del arquitecto y académico Manuel Fornés y Gurrea (¿?- 1856), autor del *Álbum de Proyectos originales de Arquitectura*, publicado escasamente un año después de la lectura del discurso, 1846.⁸⁵⁴ Ambos textos son alegatos en favor de las reglas del lenguaje grecorromano, son declaraciones de intenciones y de estilo en perfecta armonía con la línea de pensamiento que defendía la Academia de San Carlos. Por este firme posicionamiento y su aplicación durante su carrera profesional, Monleón es considerado como un perfecto ejemplo del arquitecto neoclásico tardío. Este apelativo “tardío” se le aplica debido a que la introducción del Neoclasicismo en Valencia fue un tanto posterior, con respecto a otros territorios españoles, de forma que, por ejemplo, el Neoclasicismo hacía su entrada en Madrid en el siglo XVIII y tuvo a Juan de Villanueva.⁸⁵⁵

Posteriormente, con los reinados de Fernando VII e Isabel II, se construyeron otros edificios monumentales de carácter representativo que estilísticamente siguieron empleando las formas neoclásicas. En Barcelona, el Neoclasicismo se implantó también en los últimos años del siglo XVIII, puesto que la presencia del Barroco fue muy moderada en esta región. Sin embargo, en Valencia ocurrió todo lo contrario; la arquitectura valenciana más decorativa estaba en plenas facultades en el siglo XVIII de la mano de la barroquizante Academia de Santa Bárbara

⁸⁵⁴ FORNÉS Y GURREA, Manuel, 1846.

⁸⁵⁵ Véase: NAVASCUÉS, Pedro, 1973.

(1754-1761). El Academicismo ilustrado valenciano estuvo en pugna con esta vertiente decorativa a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, pero ya en el seno de la Academia de San Carlos.⁸⁵⁶ Fue en el siglo XIX cuando finalmente se impuso una versión depurada de este Clasicismo que acabó conviviendo durante todo el siglo con los historicismos. Monleón fue uno de los arquitectos que se mostró partidario de emplear este lenguaje academicista casi en exclusiva, mientras otros colegas de profesión se inclinaron por experimentar con los estilos históricos.

Para acabar con su formación y títulos, además de arquitecto, Monleón fue profesor de la Academia de San Carlos, así como presidente de la Sociedad de Arquitectos de Valencia.⁸⁵⁷

2. La obra de Sebastián Monleón. La herencia del Clasicismo.

En junio de 1844 Monleón fue nombrado Arquitecto municipal, justo cuatro años después de haber obtenido el título de arquitecto, y su presencia en el Ayuntamiento se vería reforzada al ser nombrado concejal en 1853. Estos cargos públicos le supondrían una posición ventajosa para intervenir en gran parte de las empresas constructivas de estas décadas. Aunque trabajó la edificación, el urbanismo también fue un campo explorado por Sebastián Monleón, por ejemplo, en proyectos como el Plan General de Ensanche de Valencia de 1859⁸⁵⁸ o las modificaciones importantes que introdujo tanto en la alineación exterior de la plaza de las Hierbas, como en la plaza Redonda.⁸⁵⁹

2.1 Arquitectura privada para una ciudad en proceso de modernización.

Como venía siendo habitual en la trayectoria de los arquitectos de este siglo, sus primeros proyectos fueron viviendas particulares y en su mayor parte se trató de sencillas reformas o alzamientos de fachadas. En 1841 llevó a cabo una reforma consistente en abrir nuevas puertas y ventanas en el convento de San Sebastián situado en la calle de Quart extramuros.⁸⁶⁰ A raíz del abandono que sufría este cenobio, como consecuencia del desalojo por la aplicación de la ley de

⁸⁵⁶ Véase: BÉRCHEZ, Joaquín, 1987, pp. 183-261; BÉRCHEZ, Joaquín, 1988, pp. 231-270; BENITO GOERLICH, Daniel, 1988, pp. 11-15.

⁸⁵⁷ BENITO GOERLICH, Daniel, 1983, p. 322

⁸⁵⁸ *Memoria* 1859.

⁸⁵⁹ VETGES TU MEDITERRÀNIA, 1988, p.21

⁸⁶⁰ AHMV PU, 1841, Exp. 111

desamortización de Mendizábal, el convento había sido demolido, conservándose solamente la iglesia y pocas dependencias más, y acabó utilizándose como fábrica de fundición de hierro y más tarde como almacén.

En 1842 Monleón proyectó la reedificación de la fachada de la casa nº 37 de la calle Caballeros, propiedad de José Talens, marqués de Labrada. El proyecto de este edificio de tres plantas presentaba distinta composición según la calle en la que recaía cada fachada, siendo la de la calle de Correos mucho más simple. En cambio, para la calle Caballeros, una de las vías más concurridas de la ciudad y donde se concentraban las residencias de gran parte de la burguesía valenciana, levantó una fachada clasicista, utilizando el almohadillado en la planta baja, pilastras para los vanos de las alturas restantes, balcón continuo en la planta noble y doble en la segunda.⁸⁶¹ Monleón realizó muchas más intervenciones de estas mismas características, sobre todo a partir de 1845, sin variar en exceso el esquema compositivo, ni su estilo.

En 1846 supervisó la demolición del convento de la Merced, en concreto aquella parte recayente en la Plaza del Mercado.⁸⁶² Esta operación era necesaria, argumentaba en el expediente, para abrir la nueva calle, refiriéndose seguramente a la calle de Calabazas, intervención que se encuadraba dentro de las transformaciones que desde principios del siglo se estaban llevando a cabo en el antiguo *raval* de la Boatella. El objetivo de los cambios urbanos proyectados para esta plaza del Mercado era el hacerla más accesible y potenciar su función como núcleo mercantil para la ciudad. Pero, para tal fin, era imprescindible la desaparición de ciertos elementos morfológicos (cementerios) y edificios preexistentes (conventos).⁸⁶³ Monleón participó en la demolición y reedificación de las casas propiedad de Mariano Carsí, siguiendo las líneas aprobadas por las autoridades tanto para dicha plaza como para la calle que fue convento de la Merced.⁸⁶⁴

Además, intervino en otra de las operaciones relevantes de la época en ámbito urbanístico: la Puridad. Para una de las calles de este complejo residencial, la calle

⁸⁶¹ AHMV PU, 1842, Exp. 15.

⁸⁶² AHMV PU, 1846, Exp. 182.

⁸⁶³ Véase: TEIXIDOR, M^a Jesús, 2006.

⁸⁶⁴ AHMV PU, 1847, Exp. 93.

Rey don Jaime, y a petición de Vicente Henríquez, Monleón proyectó una serie de viviendas de nueva planta, siguiendo un esquema muy similar del que diseñara Antonino Sancho para el empresario Domingo Skerret.⁸⁶⁵ En este conjunto de casas de tres alturas destinadas a la clase media destaca la sobriedad y simetría en la composición de los alzados. El piso inferior gana protagonismo a las plantas superiores por las dimensiones de la puerta de acceso y la unión de las ventanas del semisótano con el balconcillo del entresuelo. Esta fórmula no fue exclusiva del proyecto de Monleón, pues vendría a repetirse en todas las calles de la zona, lográndose así una unidad compositiva.

Sin embargo, esta moderación en el esquema compositivo fue descartado para el palacio de los Queixal o Trénor, reforma acometida en el año 1858. Los Trénor, una familia burguesa de origen irlandés, ejercieron una más que notable influencia en la sociedad valenciana, ya que fueron accionistas de sociedades económicas, como la Valenciana de Crédito y Fomento. Su residencia se situaba en la notable calle Caballeros, eje viario que acusó una importante transformación de su arquitectura a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. El palacio de Queixal, nombre en honor a un vínculo establecido a finales del siglo XVII, fue construido en el siglo XV y pertenecía la familia Castellví, Condes de Castellà. Este palacio fue la residencia de la familia White-Llano en régimen de alquiler desde principios del siglo XIX, hasta que en 1846 fue comprado por Francisco Llano. Fue entonces cuando se contó con los servicios de Sebastián Monleón para reformar este palacio, centrándose en eliminar su aspecto medieval, modernizándolo con la apertura de nuevos huecos, ampliando los ya existentes y, en definitiva, ajustándose al gusto académico.⁸⁶⁶ Esta magnífica residencia de veintisiete estancias, tomaría años después el nombre de Palacio Trénor debido al matrimonio de José Inocencio Llano con Elena Trénor. Nuevamente, para disponer la casa-palacio del joven matrimonio Llano-Trénor se volvía a contratar en 1858 a Sebastián Monleón.

En esta segunda reforma se conservó el esquema de alzado aplicado en el complejo de la Puridad (tres pisos, semisótano, entresuelo), poniendo énfasis en el acceso principal con una soberbia puerta de doble hoja y perfil de arco rebajado.

⁸⁶⁵ AHMV PU, 1850, Exp. 91.

⁸⁶⁶ PONS, Anaclet, SERNA, Justo, 2006, pp. 165 y 166.

Del mismo modo, la planta noble ganaba protagonismo con la presencia de balcones, que si bien eran de similares dimensiones que en la siguiente, la mayor decoración en dinteles y jambas los hace destacar. Además, el efecto decorativo de las molduras que, a manera de pilastra, recorren las tres alturas, siendo más notorias en los pisos superiores, aumentaba el carácter palaciego de la residencia de los Trénor. (Fig.1)

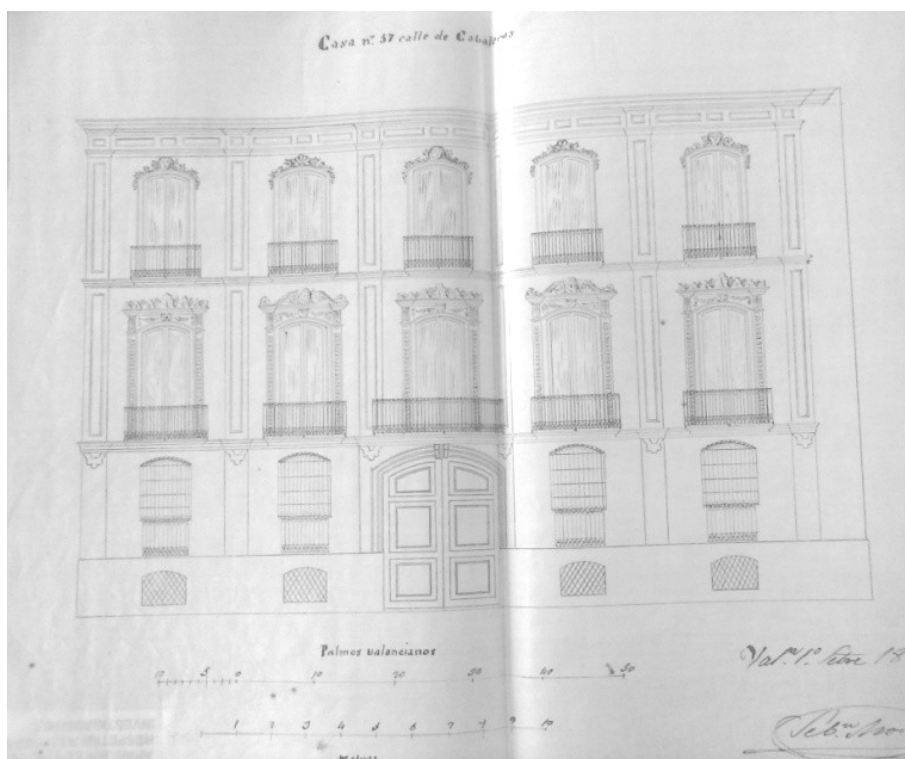


Fig. 1. Fachada de la residencia de los Trénor, según el expediente de S. Monleón. AHMV, PU, 1858, Expediente 72.

Una de las pocas novedades que se introducía en la vivienda privada durante la segunda mitad de siglo es la del mirador, consistentes en balcones acristalados de poca profundidad y con estructura de madera. Monleón colocó sus primeros miradores en una casa-fonda situada en la plaza conocida como de la Diligencia, frente al Marqués de Dos Aguas, en la fecha temprana de 1849.⁸⁶⁷ (Fig.2)

A principios de la década de los sesenta realizaría otra de sus obras más notables, los edificios Oliag (1862). Este conjunto de tres edificios se localiza en la recién bautizada Plaza de Tetuán, recayendo las fachadas posteriores al río, al

⁸⁶⁷ AHMV PU, 1849, Exp. 259.

entonces futuro boulevard a Isabel II. La unidad en estos tres edificios se encuentra en la composición de las fachadas, prácticamente idénticas y que responden a su habitual estilo clasicista. Como ya hiciera en el palacio de los Trénor, aunque las dimensiones de los vanos sean las mismas, Monleón diferenció el piso noble del resto por la inclusión de una mayor decoración, en este caso motivos vegetales y frontones curvos. Además, otra diferencia notable entre el piso noble y la planta baja es que, en esta última, destaca la puerta central de grandes dimensiones flanqueada por ménsulas antropomórficas que, a su vez, sustentan el balcón corrido del piso principal. Para las fachadas posteriores, hoy desaparecidas, Monleón no descuidó su aspecto, pues igualmente recaían en un paseo, de modo que pensó cubrirlas de ladrillo visto y dotarlas de balcones en tres de sus cuatro alturas, aumentando también ligeramente las proporciones de los de su planta noble.⁸⁶⁸



Fig. 2. Casa-fonda. S. Monleón. AHMV, PU 1849, Expediente 259.

2.2. Arquitectura benéfico-asistencial y la inclusión del hierro.

El cambio que supuso el tránsito de las estructuras del Antiguo Régimen a las contemporáneas tuvo sus consecuencias políticas, sociales y económicas y, como no podía ser de otro modo, también afectaron a ámbitos más concretos como el de la sanidad o la atención hospitalaria en las ciudades.

Hasta ahora se han visto obras que Monleón realizó para Valencia, pero su actividad no se subscribió únicamente a la capital. En 1852 el Ayuntamiento de

⁸⁶⁸ Véase: Edificios Oliag, <http://www.arquitectosdevalencia.es/arquitectura-de-valencia/xvi-1864/edificios-oliag> (Consultada el 2/4/2016)

Albalat de la Ribera le encomendó la formación de un proyecto de hospital, pósito y casa de enseñanza de interacción primaria, todo ello en un mismo edificio.⁸⁶⁹ Este conjunto sanitario-educativo debía erigirse sobre las ruinas del antiguo Hospital, edificio del siglo XIV fundado por el señor y barón de la villa, Gonçal Garcia. El Hospital de la *vila* estaba situado detrás de la ermita de San Roque y San Sebastián y era una fundación de caridad, acogida de enfermos y de viajeros.⁸⁷⁰ Como tantos municipios, Albalat experimentó una notable modernización a partir de la segunda mitad del siglo XIX, que se materializó en la construcción de infraestructuras y mejoras de las ya existentes, siendo este el caso del Hospital. Monleón explicaba en la memoria del proyecto que los diversos departamentos de los que se componía esta edificación estaban inscritos en un terreno poligonal irregular y dispuestos de manera que no eran enteramente independientes entre ellos, a excepción de las dependencias destinadas a tratar a los enfermos. Dentro lo posible Monleón trató de aplicar el sistema de distribución en pabellones, método que se había generalizado a partir del hospital madrileño de la Princesa –proyectado en 1851 por Aníbal Álvarez Bouquel e inaugurado en 1857–.⁸⁷¹

Obviamente en este caso no había pabellones sino espacios con distintas funciones, de modo que Monleón trató de aislarlos y buscar su autonomía. Al menos en los accesos sí se consiguió esta independencia, de forma que la parte dedicada a hospital debía tener su entrada por la calle del Castillo a la Corte, y el pósito y las dependencias dedicadas a la enseñanza tenían su ingreso por la calle de la Castilla al horno viejo. Se prestó especial atención a la intimidad de los enfermos “que no puedan verse unos a otros”, así como a la iluminación y ventilación, de manera que cada estancia contaba con luz y ventilación directas.⁸⁷² Las localidades para las enseñanzas se componían de dos salones, uno para cada sexo, con patios comunes, contando además con habitaciones para el maestro y maestra. Monleón explicaba que para la decoración de este edificio, debido a la escasez de recursos y la funcionalidad requerida para esta tipología arquitectónica,

⁸⁶⁹ ARABASC, Legajo 105, Junta del 18 de septiembre 1852.

⁸⁷⁰ Véase: <http://www.albalatdelaribera.es/es/content/historia> (Consultada el 5/5/2016).

⁸⁷¹ FERNÁNDEZ MÉRIDA, M^a Dolores, 2006, p. 9.

⁸⁷² ARABASC, Legajo 105, Junta del 18 de septiembre 1852.

se había procurado aplicar un estilo sencillo que se requiere en esta clase de fábricas, por lo que en principio utilizaría el orden toscano, tal y como él recomendaba en su discurso sobre los órdenes.⁸⁷³ Sin embargo, su proyecto fue descartado y finalmente se construyó el Hospital según el proyecto del arquitecto José Martínez.⁸⁷⁴

Como consecuencia de la pérdida de influencia y presencia de la Iglesia en competencias como la beneficencia a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, fue el Estado quien asumió gran parte del trabajo asistencial. El Colegio Gran Asociación Domiciliaria Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia es el resultado de esta nueva beneficencia, sostenida y organizada por la Administración. Esta entidad fue fundada en 1853 por D. José Vicente Fillol Soriano, catedrático de literatura de la Universidad de Valencia. El año de 1853 es crucial, pues los asilos de párvulos fueron regulados en España por Real Decreto de tres de agosto de ese mismo año, mandando establecerlos en las capitales de provincia bajo el Régimen Administrativo de Centros Municipales de Beneficencia. En 1867 este asilo se trasladó a un edificio situado exactamente donde estaban los huertos que un día fueron propiedad del Convento del Carmen hasta la desamortización de Mendizábal. El nuevo asilo fue obra de Sebastián Monleón, para el que, siguiendo las pautas academicistas, proyectó un edificio de rasgos clásicos compuesto de dos plantas, organizándose estas alrededor de un patio interior a la manera de claustro.

Sin embargo, existen dos factores a destacar en la traza y construcción de este asilo. En primer lugar, uno de carácter estético. En la memoria del proyecto, fechada en 1864, el arquitecto justificaba el estilo griego escogido, “considerado que en edificios de esta naturaleza debe servir de norma la sencillez revestida de cierto carácter adecuado a la institución, he adoptado el orden griego como el más apropiado”.⁸⁷⁵ Siendo un arquitecto formado en el Academicismo valenciano no debería, en principio, justificar la elección de un estilo u otro, pues el clasicismo ofrecía todas las respuestas a posibles dudas estilísticas. Solo cabe recordar su

⁸⁷³ *Ibid.*

⁸⁷⁴ <http://www.albalatdelaribera.es/es/content/historia> (Consultada el 5/5/2016).

⁸⁷⁵ Citado en: Colegio Gran Asociación <http://www.arquitectosdevalencia.es/arquitectura-de-valencia/xvi-1864/colegio-gran-asociacion> (Consultada el 23/4/2016).

discurso sobre la aplicación de los órdenes en la arquitectura, texto donde argumentaba la disposición de los distintos órdenes para según qué tipo de construcción, siendo el jónico, por ejemplo, apto para la construcción de colegios, liceos o asilos, pues era “el que mejor se acomoda para los edificios que por sus institutos merecen respeto y honor”.⁸⁷⁶

¿A qué se debe, pues, esta puntualización sobre el estilo griego? Es posible que, aunque Monleón fuese un convencido academicista, no pudiese eludir el debate de los estilos históricos y la adecuación de estos a los tipos arquitectónicos que se estaba dando en España y un tanto diluido estaría llegando a Valencia. Además, esta decisión estilística estaba en plena consonancia con la línea de pensamiento del fundador del asilo. José Vicente Fillol era autor de *Ensayos poéticos sobre estética* (1853), obra escrita en verso sobre la decadencia que según él acusaba la literatura española. Fillol culpaba al sensualismo propio de la época moderna de la degradación de las letras españolas, al tiempo que consideraba que la escuela romántica estaba equivocada, de modo que los artistas debían guiarse por reglas y preceptos clasicistas como la verosimilitud, el decoro, la moderación y la utilidad.⁸⁷⁷ Si bien estaba refiriéndose a la literatura, este posicionamiento era perfectamente aplicable también a la arquitectura.

El otro factor a tener en cuenta en esta obra es de tipo material: la introducción de columnas de fundición y de vigas de madera. Si bien para la trayectoria de Monleón supuso una novedad, lo cierto es que la fundición ya se había introducido en la construcción unos años antes, concretamente en los patios interiores de asilos y colegios, siendo pionero en 1841 el edificio de la Beneficencia, y posteriormente en el Seminario Conciliar de Timoteo Calvo, con las esbeltas columnas de fundición de sección poligonal del primer piso del claustro (1863?). Asimismo, en 1866 Antonino Sancho practicaría esta fórmula para la galería de la llamada casa-cuna del Hospital Provincial, la cual debía apoyarse sobre diez columnas de hierro fundido.

En 1870 Sebastián Monleón volvía a intervenir en la construcción de otro edificio también con fines benéficos, pero de iniciativa privada: el Asilo de San Juan Bautista. Esta institución fue patrocinada por Juan Bautista Romero

⁸⁷⁶ ARABASC, Legajo 104, Junta del 10 de marzo de 1845.

⁸⁷⁷ ANGULO, Raúl, 2016, pp.56-59.

Almenar, comerciante de la seda que adquirió una progresiva relevancia en la esfera pública valenciana, logrando amasar una considerable fortuna a partir de los años cuarenta. Siendo parte de la élite burguesa valenciana, Romero participó de forma activa en la fundación de las sociedades de crédito y en la construcción de obras públicas. Estando inmerso en la vida política de la ciudad promovió la construcción de este asilo para recoger y dar educación primaria y de Artes y Oficios a cien huérfanos y cincuenta huérfanas.⁸⁷⁸ La estructura del edificio estaba sujeta a la distribución de dependencias entorno a dos patios porticados, uno para niños y otro para niñas, espacios comunicados por la capilla.

El estilo de la fachada ha sido calificado como “de un Academicismo neoclásico muy marcado”.⁸⁷⁹ Sin embargo, un análisis más profundo puede revelar datos que hagan necesario matizar esta afirmación. El frontón, por ejemplo, no responde al esquema academicista clásico, sino que se trata de un frontón sin base, cuyos costados se prolongan hasta formar una cornisa, solución muy común en remates de edificios de marcado sesgo historicista. Asimismo, las grandes ventanas de sección semicircular, repartidas por toda la fachada y enmarcadas por un arco o recercado del mismo perfil, junto a la decoración geométrica del balcón corrido de la planta superior, acaban por conferirle al conjunto un aire ciertamente ecléctico, más que neoclásico.

2.3. Arquitectura funeraria y la transgresión del Clasicismo.

En el Cementerio General también se hallan reseñables obras de Sebastián Monleón. Suyo es uno de los panteones exentos más conocidos y antiguos, levantado a partir de 1846 por Juan Bautista Romero y Ana María Conchés para su hijo Juan Romero Conchés. Para este memorial Monleón fue fiel al estilo neoclásico y eligió la tipología de obelisco. Sobre el basamento descansa el sepulcro a la manera de sarcófago, flanqueado por las esculturas de la Juventud y la Esperanza, obras de Antonio Marzo. Sobre este sarcófago, un elemento cúbico perforado con una abertura de perfil ojival, cavidad que se ilumina con una lámpara votiva.⁸⁸⁰ Este elemento se remata con una cornisa y frontón curvo con

⁸⁷⁸ DIEZ, Fernando, 1993, p. 200.

⁸⁷⁹ Facultad de Ciencias de la Empresa. www.arquitectosdevalencia.es/arquitectura-de-valencia/1865-1909/facultad-de-ciencias-de-la-empresa. (Consultado el 3/5/2016).

⁸⁸⁰ CATALA, Miguel Ángel, 2007, p.145.

palmetas en sus extremos, decoraciones en relieve de alegorías funerarias y la efigie del difunto esculpida en relieve sobre un tondo en el centro. Finalmente el sobrio obelisco, calificado por Carlos Saguar como modelo de arquitectura egíptizante en España.⁸⁸¹ (Fig.3)



Fig. 3. Panteón de la Familia Romero. Fotografía: Inés Cabrera Sendra.

⁸⁸¹ Citado por CATALÁ, Miguel Ángel, 2007, p. 146.

Aunque Monleón es considerado como un seguidor de la norma académica, en el campo de la arquitectura funeraria se permitió salirse de los parámetros clasicistas. Sólo así se explica el estilo empleado por este arquitecto en otro panteón, esta vez para la familia Llano-White erigido en 1858.⁸⁸² Este pequeño oratorio se localiza en la parte posterior de la capilla del Cementerio General, espacio que antaño fuera sala de autopsia.⁸⁸³ El diseño responde a un evidente neogótico, hecho sorprendente siendo quien es su autor. Catalá Gorgués apunta que se trataría del primer caso de historicismo neogótico valenciano y que esta elección estilística pudo deberse a petición del propio comitente. (Fig.4)



Fig. 4. Panteón de la familia White-Llano. Fotografía: Inés Cabrera Sendra.

El apostar por el lenguaje medieval es ciertamente discordante en la trayectoria de Monleón, y como señala Catalá, el comitente podría ser la clave para este hecho, pues la familia Llano-White, aparte de tener una gran presencia en la política local, fueron grandes comerciantes y viajeros, en especial José Inocencio

⁸⁸² Francisco Llano Vague fue un importante propietario agrícola y comerciante. Fue fundador de diversas entidades, como la Compañía White (apellido de su mujer y cuñado), Llano y Morand; de la Sociedad Valenciana de Crédito y Fomento; de la Sociedad de Ferrocarril del Grao; miembro del Consejo de administración del Banco de España en Valencia y alcalde de Valencia en 1835, 1838 y 1859, así como diputado a Cortes en Valencia en varias ocasiones. Véase: PONS, Anaclot, SERNA, Justo, 1984.

⁸⁸³ PONS, Anaclot, SERNA, Justo, 2006 p. 133.

Llano White, hermano de Carolina, difunta para quien se construyó el panteón. Entre los países que visitó estuvo Inglaterra, por motivos mercantiles y también porque los White eran súbditos británicos. José Inocencio conocía la capital británica, de hecho en su diario se describen edificios como la capilla de San Jorge del castillo de Windsor o la del Eton College.⁸⁸⁴

Con todo, parece más probable otra hipótesis para explicar el estilo escogido para la capilla, puesto que existen puntos en común entre este panteón y el mausoleo Greffulhe de 1815 en el cementerio parisino de Père-Lachaise.⁸⁸⁵ La familia Llano-White visitó este camposanto en muchas ocasiones, de modo que pudo contemplar este mausoleo y querer esta misma tipología, panteón-capilla, y el estilo gótico para el panteón familiar.⁸⁸⁶ A pesar de las similitudes, el mausoleo francés presenta un neogótico más evidente en su ornamentación y estructura de pináculos y tejado a dos vertientes, mientras que el proyectado por Monleón se trata más bien de formas góticas, y no de una arquitectura gótica, de forma que, en este caso, puntualizaría y diría que el panteón-oratorio Llano-White responde claramente a una estética goticista, pero no debe considerarse como la primera muestra de *revival* neogótico en la ciudad de Valencia en sentido estricto.

Pese a ello, no hay duda de que este panteón es una de las obras más historicistas dentro de la trayectoria de Sebastián Monleón, junto a otra de las obras que le encomendó Juan Bautista Romero: los jardines de Monforte. Originariamente, este jardín, situado en la orilla norte del río y cerca de lo que había sido el palacio real, había sido un huerto, propiedad del barón de Llaurí. Durante el siglo XIX gran parte de estos huertos se fueron convirtiendo en fincas que albergaban casas campo muy apreciadas por la burguesía valenciana para pasar el verano. Esta tendencia fue seguida por el barón, quien edificó una casa de recreo en 1844 que acabaría vendiendo a Juan Bautista Romero en 1849.⁸⁸⁷ En 1858 el Marqués de San Juan le encargaría a Monleón el diseño del jardín, pues

⁸⁸⁴ Ibid. 1984, p.164.

⁸⁸⁴ MONTIEL, Gonzalo, 2004, p. 262.

⁸⁸⁵ PONS, Anaclet, SERNA, Justo, 2006, p.133.

⁸⁸⁶ Este camposanto es descrito en el diario de José Inocencio como un jardín donde deleitarse con tantas creaciones artísticas. Citado en PONS, Anaclet, SERNA, Justo, 2006, p. 134.

⁸⁸⁷ SANTAMARÍA, María Teresa, 1993, pp. 49-54.

hasta entonces se trataba aún de huerta, y del palacete.⁸⁸⁸ El jardín diseñado por Monleón se aleja bastante del jardín inglés aparentemente espontáneo y paisajístico, decantándose por un jardín neoclásico a la moda francesa, donde proliferan los parterres con dibujos, las fuentes, zonas de esparcimiento, esculturas italianas, glorietas... La distribución de las diversas especies que conformaron el jardín hace pensar que para su ejecución Monleón contó seguramente con la colaboración de jardineros y viveristas.⁸⁸⁹ Respecto al palacete, este fue edificado sobre la casa de campo anterior y se le ha definido como una edificación con cierto aire francés.⁸⁹⁰ Monleón diseñó un casa con un pórtico con seis pilastras que sujetan la terraza del piso superior rematada, a su vez, por una balaustrada. El segundo piso rompe la estética neoclásica con la inclusión de un pabellón o linterna, elemento que le confiere cierto aire romántico, muy acorde con el entorno.

A la muerte de Juan Bautista Romero su viuda cedió la propiedad a su sobrina, casada con Joaquín Monforte, de quien tomó el nombre de Jardines de Monforte, como es conocido actualmente.⁸⁹¹

No sería esta la única obra *jardinera* de Sebastián Monleón. En 1859 proyectaba la estufa para el jardín Botánico de la Universidad. Esta estufa destinada a albergar plantas exóticas era una estructura de hierro y vidrio que se construiría entre 1860 y 1862, y supuso uno de los primeros exponentes de este tipo de construcción en España.⁸⁹² A mediados de 1860, el Ayuntamiento le encargaría el diseño del jardín de la plaza del Príncipe Alfonso, es decir, el Parterre.⁸⁹³

2.4. El Clasicismo academicista en la obra pública de Sebastián Monleón.

En la década de los cuarenta empieza una época de significativas mejoras en los edificios públicos de la ciudad de Valencia, en parte debido a la estabilidad política. La Universidad Literaria había emprendido reformas una década antes en

⁸⁸⁸ OLMEDO DE CERDÁ, María Francisca, 2003, 139.p.

⁸⁸⁹ SANTAMARÍA, María Teresa, 1993, pp. 58 y 59.

⁸⁹⁰ SANTAMARÍA, María Teresa, 1993, p. 54

⁸⁹¹ Declarado Jardín Artístico nacional en 1941, fue restaurado ese mismo año por Javier de Winthuysen. Desde 1970 es propiedad municipal, fecha en la que se amplió el jardín añadiéndole una franja en su parte oeste. *Jardín de Monforte*, en CTAV Arquitectos de Valencia. <http://www.arquitectosdevalencia.es/arquitectura-de-valencia/xvi-1864/jardin-de-monforte>.

⁸⁹² SANTAMARÍA, María Teresa, 1993, p. 59.

⁸⁹³ *Ibid.*

varias de sus dependencias; en 1839 encargó un plano general del edificio al académico Timoteo Calvo Ibarra (1799-1879), y en 1840 comenzaron las obras que extenderían el modelo de fachada presentado para la biblioteca por Joaquín Martínez. Asimismo, hasta 1842 se llevaron a cabo obras en el patio menor o rectoral al estilo renacentista bajo el mando de Timoteo Calvo.⁸⁹⁴

Entre 1844 y 1845 las obras se centraron en la reforma del patio mayor, obra que tradicionalmente se había atribuido a Sebastián Monleón, pero que en realidad fue diseño también de Timoteo Calvo. Como Monleón, Calvo había recibido una formación académica e ideó un peristilo como esquema compositivo para este claustro, solución propia de los proyectos neoclásicos destinados a liceos, colegios, seminarios o universidades. Monleón participó en la reforma de este patio concluyéndolo en 1845.

Siguiendo con la arquitectura civil, en 1849 la Diputación Provincial de Valencia asumía el control del Hospital General, institución propietaria de gran cantidad de inmuebles y fincas urbanas, y que también disfrutaba de ciertos privilegios, como por ejemplo el monopolio de espectáculos como las corridas de toros o el teatro.⁸⁹⁵ Entre sus propiedades figuraba el terreno existente fuera de las murallas, entre la puerta de San Vicente y el camino de Ruzafa, espacio que se pensó sería idóneo para situar la primera plaza de toros permanente y de obra de la ciudad, prescindiendo por tanto del montaje y desmontaje de tinglados. El proyecto de esta nueva plaza nació en el año 1850, encargándose su diseño a Monleón.⁸⁹⁶ En la memoria, el arquitecto ya concibió el utilizar el ladrillo visto como base de composición, dejando la piedra para zócalos, aleros, balaustres y remates; el hierro tiene un papel protagonista tanto en la construcción como en el diseño de esta plaza, pudiéndolo ver en los refuerzos y pequeños elementos que serían de hierro *batido*, y para columnas y pilastras de la grada cubierta y palco, hierro colado.⁸⁹⁷ Pese a la buena disposición de las autoridades, este primer proyecto no avanzó como se esperaba y apenas se construyeron las tres primeras gradas de mampostería y el resto en madera. La Junta del Hospital fue afectada

⁸⁹⁴ Véase BÉRCHEZ, Joaquín, GÓMEZ FERRER, Mercedes, 1999, pp.97-156.

⁸⁹⁵ Completo estudio sobre la plaza de toros, véase TRIVIÑO, Ricard (dir.), 2001, p.72

⁸⁹⁶ Los planos, junto al método facultativo y presupuesto, fueron presentados a la Academia y aprobados el 23 de septiembre de 1850. ARABASC, Legajo 61-B, Carpetilla 3.

⁸⁹⁷ TRIVIÑO, Ricard, 2001, p.86

por las medidas desamortizadoras, especialmente la de Madoz en 1855, por lo que su recaudación económica, a través de las rentas, fue menor y se tuvo que recurrir a subvenciones por parte del Estado para acometer la construcción de la plaza.⁸⁹⁸ En 1857 un nuevo cambio en la política supuso la renovación de la Junta directiva del Hospital, reemprendiéndose las obras en la plaza de toros.⁸⁹⁹ Por este motivo, Monleón presentó un segundo proyecto a la Academia de San Carlos; *Reformas que se intentan hacer en el Proyecto aprobado en 25 de septiembre de 1850 para la construcción de la Plaza de Toros de Valencia*.⁹⁰⁰ En él cambiaba el sistema constructivo, se reaprovechaba lo ya construido, pero se reducían las dimensiones, ya que el solar se había visto alterado tras la apertura de la calle Xàtiva.

Respecto a su altura, las cuatro alturas se disponían como galerías de ladrillo visto, con arcos de medio punto destacándose sutilmente la clave central, a excepción de la planta baja, de mayores dimensiones y con arcos escarzanos. La balaustrada blanca que contribuía al juego cromático se hallaba en las tres alturas superiores y como remate del conjunto.

Estilísticamente, las formas empleadas por Monleón pertenecían al lenguaje clásico (molduras, arco de medio punto, balaustrada...), de ahí que se haya dicho que el arquitecto halló su inspiración en el Coliseo de Roma,⁹⁰¹ o bien estuvo influenciado por el anfiteatro de Nimes o el teatro Marcelo.⁹⁰² Aunque clasicista, la decoración es sutil, primando la funcionalidad, apunte que junto a la utilización del hierro para columnillas y el ladrillo de cara vista en toda su fachada, confieren a este edificio un carácter más depurado o racionalista propio del Neoclasicismo del siglo XIX. Respecto a la construcción de la plaza, esta finalmente se llevó a efecto gracias a diferentes anticipos de la Sociedad de Crédito Valenciano, del propio Hospital y de particulares como José Campo y Juan Bautista Romero, concluyéndose en 1861.⁹⁰³

Esta no sería la única relación de Monleón con un edificio de estas características. En 1862 las autoridades de la localidad gaditana de Jerez

⁸⁹⁸ TRIVIÑO, Ricard, 2001, p.77

⁸⁹⁹ CRUILLES, Vicente Salvador y Montserrat, Marqués de, 1876, p.263

⁹⁰⁰ ARABASC, Legajo 61B, Junta del 6 de noviembre de 1857.

⁹⁰¹ TRIVIÑO, Ricard, 2001, p. 92.

⁹⁰² Plaza de Toros, <http://www.arquitectosdevalencia.es/arquitectura-de-valencia/xvi-1864/plaza-de-toros>, (Consultada el 28/4/2016).

⁹⁰³ TRIVIÑO, Ricard, 2001, p.88

solicitaron sus servicios para ser director de las obras de la plaza de toros que se iba a construir en esta ciudad. Esta elección vino motivada por ser el “académico de la Real de Valencia, autor y constructor de su celebrada y monumental Plaza de Toros y quien ya dos veces ha sido premiado por la Real munificencia por méritos contraídos en su profesión, para los estudios del Circo”.⁹⁰⁴

El otro edificio en el que se vio involucrado Monleón, competencia también del Hospital General, fue la construcción del Teatro Principal, empresa en la que gran parte de los arquitectos valencianos más importantes de la primera mitad del siglo XIX participaron de una manera u otra. Como se ha visto, la construcción del principal teatro de la ciudad fue lenta y dividida en dos fases; una primera centrada en la construcción propia del edificio, y a partir de 1840, una segunda de conclusión de la fachada y adecuación de dependencias interiores. Para poner en marcha esta segunda etapa fue convocada una subasta con el fin de hallar un empresario que estuviese dispuesto a hacerse cargo de los costes de la fachada del Principal. El ganador fue Pedro Henrich, bajo cuyo patrocinio se iniciaba un período que debía durar diez años. En febrero de 1843 se aprobaba el proyecto de fachada que había presentado a la Academia el arquitecto Joaquín Cabrera.⁹⁰⁵

Sin embargo, parece que este diseño no gustó y finalmente fue rechazado, puesto que en 1844 se continuaban examinando proyectos para la fachada del Principal.⁹⁰⁶ En noviembre de ese mismo año llegaba a la Academia un expediente de Policía Urbana formado por el mismo Alcalde, José Campo, en el que observaba poca solidez en los cimientos. En esa misma junta se presentaron dos proyectos de fachada más, siendo uno remitido desde el Ayuntamiento y con la firma de Sebastián Monleón.⁹⁰⁷ En 1845 la Beneficencia, entonces presidida por el mismo alcalde y auxiliada también por Joaquín Borrás y Juan Bautista Romero, promovió la ejecución de otras reformas en el interior y con proyecto de Sebastián Monleón.

En 1850 surgió un nuevo contratiempo; Pedro Henrich renunciaba a su compromiso, habiéndose construido solamente de la fachada los cimientos y la

⁹⁰⁴ Citado en: ÁLVAREZ HORTIGOSA, Francisco, 2009, p. 137.

⁹⁰⁵ ARABASC, Legajo 61 A, Junta del 16 de febrero de 1843.

⁹⁰⁶ ARABASC, Legajo 61 A, Junta del 6 abril de 1844.

⁹⁰⁷ ARABASC, Legajo 61 A, Junta del 22 de noviembre de 1844.

planta baja. Pocos años después, otro empresario, Javier Paulino, ocupó su lugar y el proceso constructivo siguió adelante con el proyecto de Sebastián Monleón, pero bajo la dirección de José Zacarías Camaña. Pese a estas dificultades económicas, en 1854 se daba por terminada la ansiada fachada del Principal.⁹⁰⁸

Este mismo año daba comienzo también el proceso de derribo de la Casa de la Ciudad de Valencia. Este edificio estaba situado desde el siglo XIV junto al Palacio de la Diputación del Reino, actual sede de la Generalidad, siendo Monleón uno de los miembros que componía la comisión especial encargada de dictar las diligencias a seguir por parte del Ayuntamiento.⁹⁰⁹ Esta comisión decidió que debían ser el arquitecto mayor y los inspectores de cuartel los que redactaran un informe sobre el estado real del edificio que se erguía en el costado poniente de la plaza de la Virgen. Estos técnicos aconsejaron rebajar la torre que pesaba sobre el ángulo de la plaza de la Seo.⁹¹⁰ En una reunión celebrada posteriormente se leyó otra memoria elaborada por un conjunto mayor de arquitectos y, en opinión de estos expertos, era conveniente renunciar a la idea de restaurar el edificio. Ante las dudas de algunos de los regidores ante la afirmación de los técnicos, Sebastián Monleón ratificó la valoración de ruina de sus compañeros de profesión.⁹¹¹ Fracasado el proyecto de reparar el edificio, cobró fuerza la idea de reedificarlo en el mismo lugar. La responsabilidad de proyectar y dirigir la reconstrucción debía recaer en la figura de Antonino Sancho, pero éste había dejado el ámbito municipal tras ser nombrado arquitecto provincial, y fue así como la tarea les fue adjudicada a Monleón y al arquitecto Carlos Spain Pérez.⁹¹² No obstante, el Ayuntamiento volvió a dar marcha atrás y finalmente se optó por establecer la municipalidad en la Casa de Enseñanza.

Entre los años 1861-77 Monleón estuvo vinculado a la Universidad Literaria, ya que estuvo al frente de distintas obras, tales como la construcción del Observatorio Meteorológico, proyectado en 1861 y hoy desaparecido, la Sala Rectoral de 1864, así como la reforma del Teatro Académico, en el que abrió una nueva puerta, cerró las dos que había y dio a esta estancia la disposición actual.

⁹⁰⁸ BARBA SEVILLANO, Arturo, 2011, p. 173.

⁹⁰⁹ Sobre el derribo de la Casa de la ciudad véase: PINGARRÓN, Fernando, 2011, pp. 139-153.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 144.

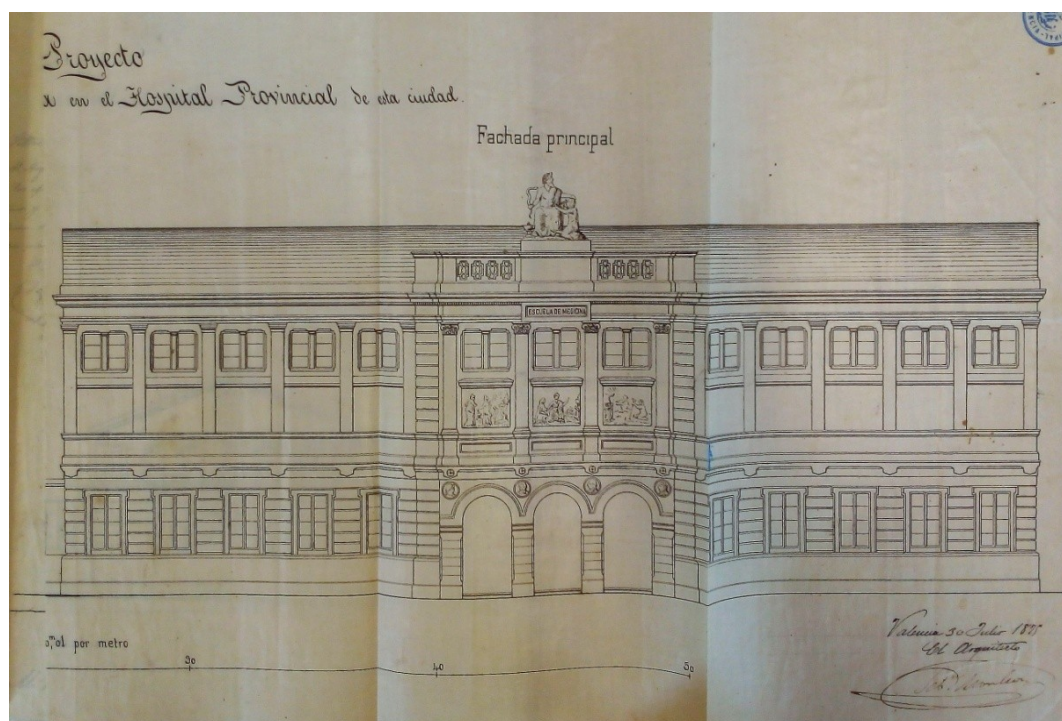
⁹¹¹ *Ibid.* p. 145.

⁹¹² *Ibid.*, p. 150.

Obra suya también fue el Museo de Historia Natural, iniciado en 1872 y concluido en 1877 por Antonio Martorell (1845-1930).

En 1860 se le encargó el proyecto de una nueva estancia de disecciones anatómicas, también llamada Sala de Anatomía. Esta sala debía situarse en el espacio que anteriormente ocupaban las cocinas del Hospital Provincial.⁹¹³

Pocos años después, concretamente en 1875, Monleón continuó vinculado a obras universitarias gracias a su proyecto para la Facultad de Medicina (Fig.5 y 6). A pesar de la larga tradición de la enseñanza de la medicina en Valencia, esta disciplina no contó con un edificio propio hasta mediados del siglo XIX. El Plan Pidal de 1845 establecía en un su capítulo III, *De las Universidades*, que ciudades como Madrid, Barcelona, Santiago o Valencia debían contar con una Facultad de Medicina que unificara todos los estudios. Como emplazamiento de esta nueva facultad se escogió un terreno cerca del Hospital General y de la Sala de Anatomía. La Diputación había ido adquiriendo solares recayentes a la Ronda y originados en algunos casos por el derribo de la muralla.⁹¹⁴



⁹¹³ *Diseño que manifiesta en alzado, planta y corte el proyecto reformado de la sala de disección, que para la Facultad de Medicina se intenta levantar.* (1860 oct.). AUV, 270/3.

⁹¹⁴ AUV, M, 602/1.

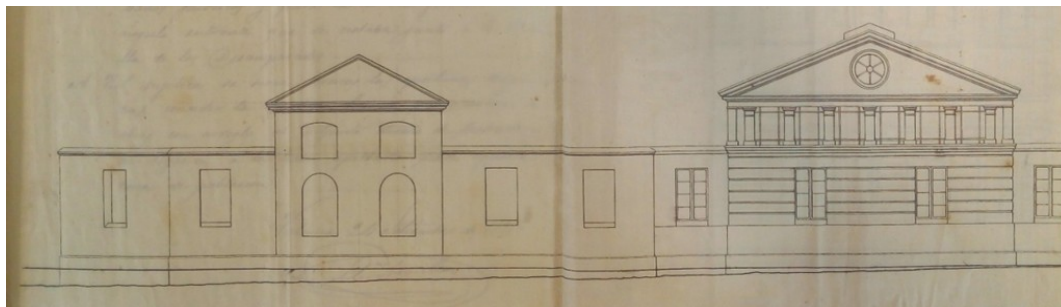


Fig. 5 y 6. Facultad de Medicina. Fachada principal y fragmento de la posterior.
AHMV, PU, 1875, Exp. 41

De este modo, el nuevo edificio se situó frente al convento de Belén, ocupando parte del terreno que destinado a baños públicos.⁹¹⁵ Para esta facultad que debía acoger todos los estudios médicos, Monleón ideó un edificio de corte academicista.

El complejo estaba formado por varios pabellones que iban a acoger diversas dependencias administrativas, un museo farmacológico, un museo anatómico, salón de grados, etc. (Fig. 7).⁹¹⁶ En la facha principal (Fig. 5) destaca la sección central con una magnífica portada de tres arcos de medio punto. En el primer piso aparecen tres placas de relieves escultóricos entre pilastras corintias representando alegorías de la cirugía, ciencia y la medicina; rematando el conjunto una estatua del dios Esculapio.

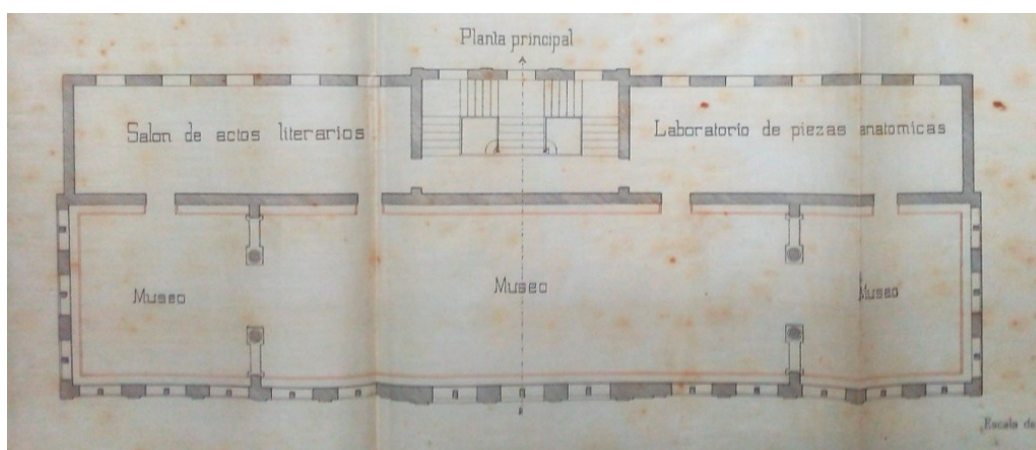


Fig. 7. Planta principal de la Facultad de Medicina. AUV, M, 602/1. *Proyecto adicional presentado por A. Martorell y aprobado para su ejecución el 15 de enero de 1883.*

⁹¹⁵ AHMV, PU, 1875, Exp. 41

⁹¹⁶ AUV, M, 602/1.

A la muerte de Monleón, acaecida en 1878, estaba construido más de la mitad del edificio.⁹¹⁷ Antonio Martorell, arquitecto que relevó a Monleón como ya hiciera en la Universidad Literaria, se ciñó al plan establecido, concluyéndose finalmente la Facultad de Medicina en 1885.⁹¹⁸

Este edificio, derruido en el siglo XX, fue la culminación de la trayectoria de Sebastián Monleón, pues aparte de ser una de sus últimas obras, en ella quedaba expresada de forma vehemente su evolución estilística que había virado de un Clasicismo académico a uno de carácter racionalista. Cuando Martorell tomó el mando de la obra,

En definitiva, Sebastián Monleón Estellés es una figura destacada dentro de la generación de arquitectos del segundo tercio del siglo XIX. Esta generación se desarrolló durante una etapa de expansión constructiva, caracterizada por el empleo de un sobrio Clasicismo academicista. Vista su obra, puede afirmarse que, salvo algunas puntuales excepciones, Monleón se mantuvo fiel a este Academicismo, puesto que este modo de hacer impregnó tanto sus creaciones de ámbito institucional y público, como la arquitectura privada, representada por las grandes casas unifamiliares de la incipiente burguesía valenciana. Es precisamente en obras vinculadas directamente a este pujante sector de la sociedad donde se produce la fractura de la norma académica. Esta transgresión tuvo lugar en dos obras concretas: el panteón de la familia White-Llano y el Asilo Romero, y no es casualidad. En el primer caso, se trata del ámbito de la arquitectura funeraria, donde el gusto del cliente primaba sobre cualquier estilo o talante del arquitecto, y en caso de esta familia posiblemente fue así, puesto que eran comerciantes y habían viajado por Europa, conociendo de primera mano estilos y costumbres diversas.

El caso del Asilo Romero es más difícil de explicar. Como se ha visto, Monleón empleó las formas clásicas pero de un modo menos severo a nivel compositivo y organizó la fachada según el esquema neoclásico, buscando la simetría y el equilibrio de volúmenes. Con todo, aunque sobrio y funcional, es en pequeños detalles decorativos, como el remate triangular, las ventanas de aire renacentista o la decoración geométrica de la balaustrada, donde se aprecia un

⁹¹⁷ AUV, M, 602/1.

⁹¹⁸ BENITO GOERLICH, Daniel, 1983, p. 322.

lenguaje un tanto diverso. El resultado es un edificio clasicista, sí, pero a su vez ecléctico, por no respetar la pureza del estilo. Así pues, la duda está en si fue una petición de Juan Bautista Romero, o por el contrario, fue consecuencia de la evolución estilística del propio autor hacia posiciones más eclécticas, como ya demostró en la Antigua Facultad de Medicina.

Otras figuras relevantes

Los arquitectos citados en este capítulo, junto a los ya nombrados, son fundamentales para completar la visión panorámica de la evolución urbana y arquitectónica de la Valencia isabelina. Sus posicionamientos estilísticos y dilatada trayectoria profesional les hacen merecedores igualmente de un estudio monográfico.

Joaquín Cabrera

El arquitecto Joaquín Cabrera Lariche desarrolló su trayectoria profesional en Valencia durante la primera mitad del siglo XIX. Su obra durante el desempeño del cargo de arquitecto municipal debe concebirse como una importante aportación al conocimiento de la arquitectura civil, al tiempo que supone una temprana manifestación de las nuevas corrientes estilísticas que llegaron a España con el movimiento romántico en el segundo tercio del siglo. Esta apertura fue posible gracias al cambio que supuso la Revolución liberal (1833-1843) y la posterior monarquía de Isabel II, años en los que la sociedad española se transformó, disfrutando de unas condiciones que décadas antes eran impensables con el absolutismo monárquico.

1. Formación y título.

A principios del siglo XIX nacía en Valencia Joaquín Cabrera y Lariche, nieto e hijo de arquitectos.⁹¹⁹ Cursó estudios centrados en el dibujo de Historia y Flores, siguiendo con el de Modelo (sic) en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, bajo la dirección del dibujante y pintor José Zapata (Valencia, 1763-1837). Posteriormente, continuó su formación artística asistiendo a lecciones de matemáticas y lengua francesa en la academia particular de Don Plácido Casas. De vuelta a la Academia de San Carlos, inició sus estudios de Arquitectura con los profesores Manuel Blasco y Cristóbal Sales, y en abril de 1821 obtuvo el Premio Particular de Arquitectura.⁹²⁰

En 1823 se presentaba a un concurso con un claro contenido político y en un momento especialmente delicado. Después del pronunciamiento del general Rafael de Riego en Cabezas de San Juan el uno de enero de 1820 parecía que el

⁹¹⁹ BÉRCHEZ, Joaquín, CORELL, Vicente, 1981, p. 383.

⁹²⁰ ARABASC, Legajo 77, *Méritos Contraídos por D. Joaquín Cabrera*, pp.1-3.

sueño liberal podía hacerse realidad. En medio de un clima de euforia constitucional generalizada se convocaron elecciones y el 9 de marzo del mismo año de 1820 Fernando VII tuvo que jurar la Constitución. En Valencia, a pesar de que no se produjo ninguna repercusión directa por el pronunciamiento de Riego, los liberales rápidamente tomaron la iniciativa. La proclamación de la Constitución fue seguida del encarcelamiento y posterior ejecución del que fuera Capitán General de la ciudad, el general Elío, ocupando su lugar el conde de Almodóvar.⁹²¹

El nuevo régimen nació en un ambiente de euforia y optimismo, pero este solo tenía eco en las ciudades. En las zonas rurales la obligación de jurar y conmemorar la Constitución con una placa en la plaza mayor no fue muy bien recibida. Muchos pueblos que optaron por realizar un simulacro o hacer caso omiso. El Ayuntamiento de Valencia pretendió dejar testimonio del cambio político en la ciudad y presentó en 1822 la propuesta de convocar unos premios en colaboración con la Academia Nacional de Bellas Artes de San Carlos.⁹²² Estos premios tenían una doble finalidad; por un lado, estimular a los alumnos de dicha academia en el conocimiento de las Bellas Artes y, por otro lado, perpetuar la memoria los mártires de la causa liberal, precisamente en el momento en el que se acercaba el aniversario de la Constitución de Cádiz.⁹²³ La sección dedicada a la Arquitectura constaba de tres categorías. En la primera de ellas los aspirantes debían dibujar un cenotafio con su planta y perfil para eternizar la memoria de los 13 miembros de la Milicia Nacional que habían perdido su vida en la conjura contra el general Elío en 1820. La segunda categoría consistía en diseñar una decoración para adornar una placa conmemorativa de la Constitución que debía situarse en la plaza bautizada con dicho nombre. Es en esta categoría en la que destacó Joaquín Cabrera y resultó premiado el seis de marzo de 1823. La tercera categoría consistía en delinear una portada en medio pliego de papel Holanda planta y perfil para el paseo público de la Plaza de Santo Domingo.

⁹²¹ RAMÍREZ, Germán, 2009, p. 383 y ss.

⁹²² Nótese como durante el periodo Constitucional se emplea el término Nacional y no Real aplicado a la Academia de San Carlos.

⁹²³ AHMV, *Actas*, 1822, fol. 275-277.

Lamentablemente, parece ser que los acontecimientos de finales de 1823 y la vuelta al absolutismo con Fernando VII impidieron el avance de este concurso.

A pesar de las complicadas circunstancias políticas, Joaquín Cabrera conseguiría finalmente el título de arquitecto el cuatro de septiembre de 1826. Para la obtención del grado presentó dos proyectos consistentes en una academia de cirugía y una casa de correos y postas, ambos de un marcado carácter clasicista.⁹²⁴

2. Obra

Según informa el mismo Cabrera en sus méritos, apenas un mes después de adquirir el título de Arquitecto recibió su primer encargo y consistía en diseñar el altar mayor de la Trinidad de Murviedro.⁹²⁵ El diccionario de Madoz detalla que la Trinidad, además de ser convento de los Trinitarios calzados, era asimismo uno de los arrabales al que pertenecía la partida judicial de Murviedro, actualmente Sagunto.⁹²⁶ Si bien este convento se fundó en el siglo XIII, su iglesia se construyó en el siglo XVII.⁹²⁷ Cabrera presentó a la Academia los planos para la reforma del altar de dicha iglesia en 1826, obra que no se conserva, pues tras la desamortización del 1836 el convento quedó arruinado y el Ayuntamiento decidió destinarlo a establecimiento de utilidad pública.⁹²⁸ También de carácter religioso fue la intervención de Cabrera en el antiguo convento de Santo Domingo de Valencia, concretamente en el retablo de la capilla oratorio de San Vicente Ferrer.⁹²⁹ Contiguas al refectorio se situaban las desaparecidas celdas del convento de predicadores, destacando de su conjunto la celda de San Luis Beltrán y la de San. Vicente Ferrer, ambas convertidas en capillas posteriormente. La capilla de San Luis Beltrán fue construida en 1771 por el arquitecto Antonio Gilabert, mientras que la celda de San Vicente Ferrer fue convertida en capilla en 1453. Durante la guerra de la Independencia el conjunto conventual fue como cuartel y su patrimonio fue objeto de saqueo, desapareciendo su famosa biblioteca y

⁹²⁴ BÉRCHEZ, Joaquín, CORELL, Vicente, 1981, pp. 191-193.

⁹²⁵ ARABASC, Legajo 77, *Méritos...* p.1

⁹²⁶ MADDOZ, Pascual, 1846-1850, volumen XI, p.773.

⁹²⁷ CHABRET, Antonio, 1888, pp. 253-254.

⁹²⁸ MADDOZ, Pascual, 1846-1850, p. 777.

⁹²⁹ ARABASC, Legajo 61.

archivo.⁹³⁰ Entre 1814-1819 los dominicos regresaron al convento, pero su vuelta sería breve. Con la desamortización el conjunto conventual pasó a manos del Estado, siendo destinado a parque de artillería y a talleres de maestranza, hasta que en 1839 se estableció la Capitanía General. Antes de la exclaustación de la orden se habían realizado reformas y rehabilitación de ciertas partes del convento, momento en que Joaquín Cabrera presentó a la comisión de Arquitectura los diseños para el altar de la capilla oratorio de San Vicente.⁹³¹ Esta capilla fue totalmente destruida durante la Guerra Civil y rehabilitada nuevamente en 1943. Sin embargo, gracias a una fotografía antigua de 1903 se conoce el aspecto del altar original pudiéndose tratar del diseñado por Cabrera. El retablo de estilo neoclásico era de un solo cuerpo y de extrema sencillez; la escultura de San Vicente Ferrer aparece resguardada por una hornacina flanqueada por dos pares de pilastras de orden jónico, siendo estriadas las inmediatas al nicho. El remate del tabernáculo lo conformaba un frontón triangular que descansaba sobre el arquitrabe. (Fig.1)

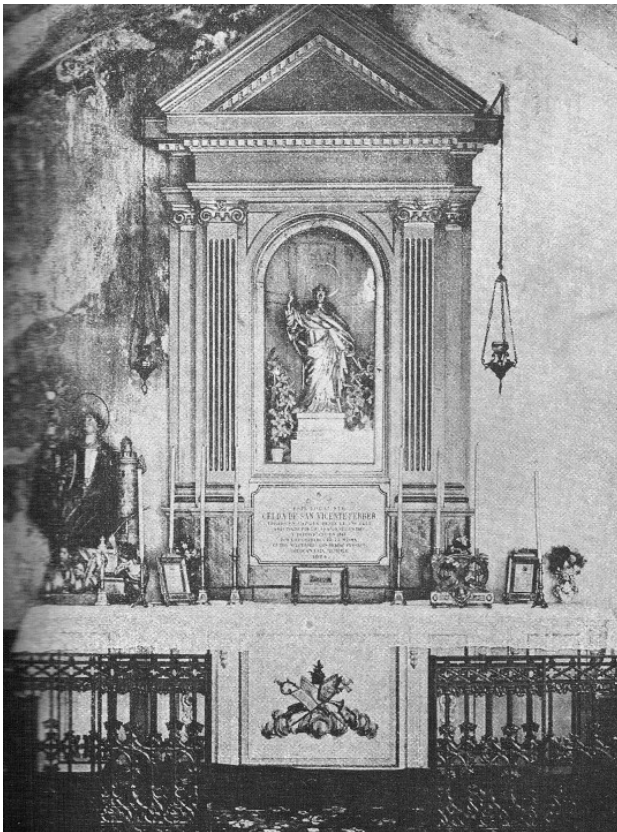


Fig. 1. Interior celda de San Vicente Ferrer, convento de Santo Domingo (1903).
Fuente: Rafael Solaz.

⁹³⁰ ZARAGOZÁ, Arturo, 1995, pp. 4-14.

⁹³¹ ARABASC, Legajo 64, Junta del 21 de octubre de 1829.

De esta estructura actualmente solo se conserva la hornacina semicircular y los muros están cubiertos por paneles de azulejos procedentes de la antigua capilla de san Jaime, de la sacristía y del refectorio.⁹³²

Cabrera continuaría con el diseño de altares y reformas en iglesias. Se encargaría de la finalización del campanario de la parroquia de las Cuevas, modificando el proyecto anterior del arquitecto Francisco Ferrer aprobado en 1821. Propuso la variación de la cornisa y recalado del último cuerpo, así como la supresión de la pirámide del remate.⁹³³ Para la localidad de Manises trazó los planos para el altar mayor de la parroquia de Juan Bautista, los cuales fueron entregados a la Academia para su aprobación en noviembre de 1833. Lamentablemente, esta iglesia sufrió un incendio en 1836 que ocasionó la pérdida de la mayoría de sus retablos.

Tal y como ocurre con otros arquitectos contemporáneos, gran parte de los primeros encargos que recibió Cabrera fueron reformas y reedificaciones de altares y retablos. Esta tendencia, sin embargo, se frenaría de golpe con la desamortización del ministro Mendizábal y no se recuperaría hasta la década de los años cincuenta, después de la firma del concordato de 1851. Estos encargos fueron alternados con otros propios de la arquitectura de ámbito privado y también fueron de poco empaque, al menos en un primer momento, dado que consistieron en la reedificación de fachadas, reposición de materiales o la abertura de vanos. Asimismo, desde 1832 fue miembro de la Comisión de Policía urbana, como veedor y también como arquitecto del Ayuntamiento.

En el año de 1833 tomó partido en los festejos organizados para la celebración de unos de los acontecimientos más relevantes para la evolución política del siglo XIX como fue la jura de Isabel como princesa heredera al trono de España. La exaltación regia, que a consecuencia de la inestabilidad política del momento había adquirido una mayor dimensión, tomó posesión de los espacios urbanos más relevantes y simbólicos de la ciudad de Valencia durante los días veinticuatro, veinticinco y veintiséis de julio. Los edificios más destacados de la ciudad se ornaron con luminarias y ricos damascos, así como la presencia de distintas arquitecturas efímeras que decoraron los enclaves más destacados de la ciudad

⁹³² ZARAGOZÁ, Arturo, 1995, p. 14.

⁹³³ ARABASC, Legajo 77, 14 enero de 1830.

durante los festejos. Joaquín Cabrera contribuyó a conmemorar tal acontecimiento con el adorno e iluminación de la fachada de la Lonja, encargándose del diseño arquitecto, junto con Luis Téllez encargado de las pinturas.⁹³⁴ Este ornato consistió en enmarcar la puerta principal de la Lonja con un pabellón de raso blanco, carmesí y borlas de oro que acogía los retratos de Fernando VII y M^a Cristina. Sobre estos se levantó un transparente con alegorías clásicas. Flanqueando este pabellón central se colocaron dos templete góticos con columnas de capiteles dorados, cúpula en forma de pabellón de raso azul rematada por la corona real.⁹³⁵

Es llamativo que eligiese las formas góticas para los templete de este monumento efímero y no clásicas, hecho que resulta incluso más insólito si se tiene en cuenta que la decoración alegórica giraba alrededor del mundo clásico y pagano. ¿Se trataría de una incipiente muestra de neogótico o quizás, simplemente, Cabrera se vio condicionado, o influenciado en cierta manera por el edificio de la Lonja? Posiblemente fue una combinación de ambas opciones. En primer lugar, sería un tanto anticipado hablar de revival neogótico en estas fechas tan tempranas, siendo más apropiado utilizar el término *goticista* para referirse a obras que como estas estarían más cercanas a una evocación gótica que a una recreación del estilo.⁹³⁶ Casi con seguridad la decoración efímera de Cabrera encuadraría perfectamente en la definición de goticismo, pues se limitó a ornamentar un edificio gótico con una decoración superficial.

A penas una década después, en 1844, Joaquín Cabrera volvía a desmarcarse de la norma clasicista dominante al presentar una arquitectura de apariencia gótica para el ornato con motivo de la vuelta de María Cristina a la corte. Sin embargo, en esta ocasión su diseño no pasaría del papel. Después del largo exilio forzado por Espartero, la reina madre emprendió su regreso a la corte precisamente por donde había partido en su momento, es decir, por Valencia. Una vez más la capital valenciana se engalanaba con motivo de una entrada real.⁹³⁷ De todos los

⁹³⁴ ARABASC., Legajo 77, *Méritos*, p. 2.

⁹³⁵ ALBA, Ester, 2009, sp.

⁹³⁶ Véase capítulo 2. *Arquitectura isabelina en valencia. la convivencia del Academicismo con los primeros historicismos.*

⁹³⁷ Sobre las decoraciones y arquitectura proyectada para esta ocasión, véase: HERNÁNDEZ, M^a Carmen, REIG, Sara, 2007, pp. 75-82.

preparativos es de destacar para el interés de esta biografía la iniciativa que tuvo la Real Academia de San Carlos: esta institución confeccionó como obsequio un álbum en honor a la reina madre. La contribución de Cabrera para este álbum fue el dibujo de un pabellón gótico y asimismo una portada del mismo estilo para la entrada a un parque público. Este álbum no se conserva y solamente se conoce que participó en él otro arquitecto, Jorge Gisbert, con el proyecto de una fuente pública.⁹³⁸

Aun así, estas no serían las únicas obras de carácter conmemorativo y en directa relación con la causa isabelina en la que Cabrera participaría. Aunque Valencia fue una ciudad mayormente liberal durante la revolución de 1833-1843, el carlismo la acechó de cerca desde algunos de los municipios de su alrededor. Es el caso de Godella y Burjasot, localidades en las que el carlismo encontró un importante apoyo. En una de las incursiones por tierras valencianas del general carlista Ramón Cabrera, treintaisiete oficiales del ejército nacional fueron capturados y asesinados el veintinueve de marzo de 1837.⁹³⁹ Años después se quiso conmemorar este trágico episodio con la erección de un monumento a su memoria entre Godella y Burjasot. En julio de 1841 Cabrera presentaba el diseño de un monumento y fue aprobado el veintidós del mismo mes.⁹⁴⁰ Si bien, no es posible saber qué aspecto presentaría esta obra, pudo tratarse de un obelisco, tipología escogida en numerosas ocasiones durante la etapa fernandina y que posteriormente continuó usándose para conmemorar gestas políticas, pues aparte de ofrecer un aspecto solemne, este tipo de monumento conllevaba un significado celebrativo y triunfal.

Como arquitecto mayor de la ciudad desempeñó importantes trabajos relacionados con la obra pública. Las de carácter hidráulico, así como los planos topográficos, fueron las más predominantes en su producción, encontrándose repartidas por todo el territorio valenciano. Asimismo, Cabrera participó en numerosas comisiones encargadas por diferentes ayuntamientos de la provincia de Valencia, corporaciones y juntas directivas de riego.⁹⁴¹ Pero sería en la década de

⁹³⁸ ARABASC, Legajo 77, *Memoria*, p. 2.

⁹³⁹ BOIX, Vicente, 1867, p.109.

⁹⁴⁰ ARABASC, Legajo 77, *Memoria*, p. 2.

⁹⁴¹ Véase un listado de estas obras en el apartado *Fichas de arquitectos*.

los años cuarenta cuando emprende proyectos de mayor calibre. Cabrera participó en las obras que el ingeniero Lucio del Valle estaba realizando en la localidad valenciana de Cullera y en los que posteriormente intervendría Antonino Sancho. La aportación de Joaquín Cabrera consistió en la elaboración de los planos topográficos de la villa, su montaña, parte del recorrido del río Júcar y del litoral. Estos planos conformaban la parte previa para llevar a cabo el proyecto de puerto comercial aprobado en 1842.⁹⁴² Del mismo modo, fue el arquitecto responsable de la transformación en cárceles del antiguo convento de capuchinos de Alberic y el de san Roque de Gandía, práctica habitual después de la exclaustación.⁹⁴³

El año 1843 fue uno de los más importantes en su carrera, debido a que participó en la construcción de dos obras relevantes para la ciudad entonces. La primera tiene que ver con el equipamiento de Valencia en materia de servicios, la nueva pescadería. Este edificio se encontraba en la Plaza Redonda, pero debido a su estado ruinoso, ya en 1839 se ordenaba la demolición del inmueble y traslado a la plaza de la Aduana Vieja, junto al Huerto de la Corona. No obstante, seguramente la mayor distancia de este emplazamiento motivó la protesta del gremio de Pescadores de Vila Nova del Grau y Cabañal, quienes demandaban al Ayuntamiento un edificio cerrado para la venta del pescado, y no una plaza descubierta, como se proponía.⁹⁴⁴ Como solución se les concedió, aunque provisionalmente, el claustro del Convento de la Merced, propiedad del empresario Mariano Carsí. Para este enclave se presentó un proyecto presupuestado por el arquitecto Jorge Gisbert que además incluía la apertura de una calle a la plaza y la posible construcción de nuevas viviendas.⁹⁴⁵ El seis de febrero de este mismo año fue el propio Cabrera quien presentó un proyecto para establecer la pescadería en el apéndice del Mercado, junto a un informe sobre los prejuicios que podría conllevar el edificarla en los solares del convento de la Merced. Finalmente, se descartó la opción de Gisbert y la Comisión de Policía Urbana decidía el seis de febrero de 1843 la conveniencia de realizar el edificio

⁹⁴² AGUILAR, Inmaculada (dir.) 2008.

⁹⁴³ ARABASC, Legajo 77, *Méritos*, p. 2

⁹⁴⁴ AHMV, PU, 1839, Exp.1

⁹⁴⁵ Aunque Mariano Carsí no llegó a cerrar el trato con el Ayuntamiento, no cabe duda de que salió beneficiado con la operación. La manzana que en su día ocupaba el convento de La Merced, una vez destruido este, fue segmentada en tres grandes solares para su venta y construcción de nuevas viviendas. TEIXIDOR, M^a Jesús, 2006, p.38.

independiente y contiguo al Mercado Nuevo. El responsable del plano definitivo y de ejecutarlo fue Cabrera. El plano del coronel Montero de Espinosa lo localizaba, efectivamente, como un apéndice del Mercado y con una planta trapezoidal.

La otra obra en la que Joaquín Cabrera tomó partido en 1843 fue el Teatro Principal, que se encontraba en estos años en la segunda fase de su construcción dedicada a la conclusión de la fachada principal bajo patrocinio de Pedro Herlich. Cabrera presentó proyecto de modelo de fachada para el teatro y, según informan las actas del Ayuntamiento, este fue aprobado, pero, como es sabido, no sería su propuesta la que finalmente se construiría, sino aquella firmada en 1845 por el arquitecto Sebastián Monleón.⁹⁴⁶

Un año después, en 1844, Cabrera presentaba al Ayuntamiento otro proyecto de fachada, esta vez para la casa de la Beneficencia.⁹⁴⁷ Aunque la fundación de esta institución asistencial se produce en 1818 por iniciativa del capitán general Javier Elío, no es hasta 1826 cuando arranca la verdadera fundación de la Casa de la Beneficencia.⁹⁴⁸ En un principio esta institución estuvo en un edificio contiguo al colegio San Pio V y posteriormente en la casa del Marqués de Angulo, frente a la parroquia de San Esteban.⁹⁴⁹ Con las desamortizaciones de Mendizábal del 1836 se presenta la oportunidad de obtener una propiedad para establecerse definitivamente. La Junta de Beneficencia solicitó los conventos y huertos de la Corona, el Carmen y la Puridad, y tras laboriosas negociaciones, se logró la concesión del ex convento de la Corona con su Iglesia y sus terrenos adjuntos.⁹⁵⁰ Unos años después, en 1840, el Ayuntamiento de Valencia tomó posesión del edificio emprendiendo un proceso de rehabilitación, al encontrarse este en un estado lamentable tras haberle dado distintos usos. Es en este momento cuando Cabrera presentaba a la comisión de Policía Urbana su propuesta de fachada junto a un esquema del estado de la precedente. La fachada original no presentaba orden alguno, ni en la disposición de los vanos ni en sus dimensiones, todo lo contrario que el diseño presentado por Cabrera que ordenaba el espacio de forma casi simétrica y separaba los distintos pisos por molduras. El cuerpo central destacaba

⁹⁴⁶ AHMV, Actas, sesión del 15 de febrero de 1843.

⁹⁴⁷ AHMV, PU, 1844, Exp. 118.

⁹⁴⁸ BENITO GOERLICH, Daniel, CERVERA, Ramón, 2003, pp. 37-39.

⁹⁴⁹ BOIX, Vicente, 1849, p.208.

⁹⁵⁰ BENITO GOERLICH, Daniel, CERVERA, Ramón, 2003, p. 43.

por la presencia de pilastras en las tres alturas y el remate de una sencilla espadaña. Además, sobre el acceso principal dispuso un relieve el que se distingue una figura femenina en actitud caritativa, motivo muy adecuado en relación a la función del edificio.⁹⁵¹ (Fig. 2) Durante las siguientes décadas las reformas en el antiguo convento de la Corona no cesaron, pero la intervención más destacable fue la reforma integral practicada por el arquitecto Joaquín Belda de 1876, de cuyo proyecto destaca la construcción de la iglesia en estilo bizantino.⁹⁵²

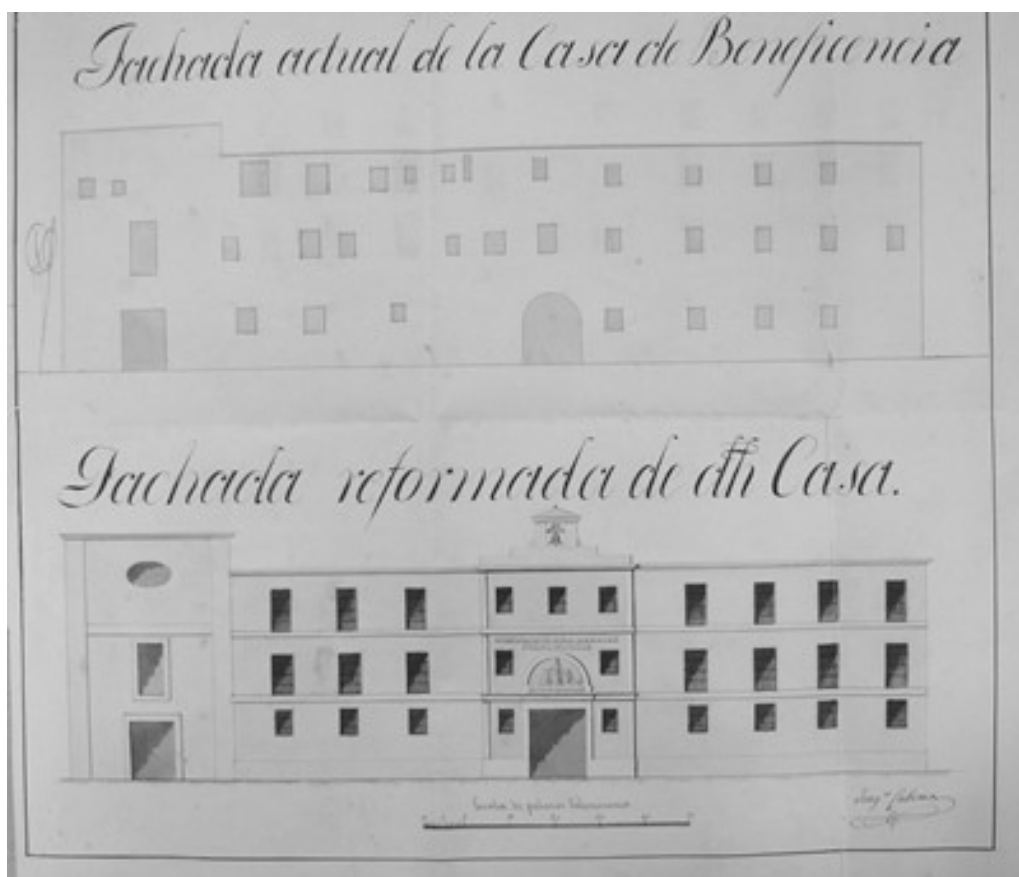


Fig. 2. Proyecto fachada reformada de la Casa de Beneficencia. Cabrera, J. (1843). AHMV.

A penas un año después, en 1845, formaría parte de la construcción del Panteón de Hombres Célebres, un importante proyecto de la Academia de San Carlos.⁹⁵³ Siguiendo la estela del Panteón Nacional de París de Soufflot (1764-1790) o el intento frustrado del Panteón Nacional de Hombres ilustres de Madrid

⁹⁵¹ AHMV, PU, 1843.

⁹⁵² BENITO GOERLICH, Daniel, CERVERA, Ramón, 2003, p.77

⁹⁵³ DELICADO, Fscó. Javier, 2013, pp. 72-85.

que se pretendía construir en San Francisco el Grande, Valencia se sumó a esta idea que surgía en las Cortes de 1837 y que tuvo repercusión a escala nacional. Bajo iniciativa del cronista Vicente Boix se pensó que la capilla de los Reyes del antiguo convento de Santo Domingo para situar el Panteón. La Academia de San Carlos acogió la propuesta de Boix con entusiasmo y en 1843 mandó formar una comisión con el objetivo de redactar el proyecto. El treinta de septiembre de 1844 cuando ya está constituida la Comisión Provincial de Monumentos, se le comunica un oficio del Ministro de la Gobernación que indica se forme un presupuesto para llevar a cabo el plan de construcción de este Panteón de Hombres Célebres. En 1845 se leyó el informe de la comisión encargada de la construcción del Panteón por el cual se designaba a Joaquín Cabrera, junto a Manuel Fornés y Carlos Spain, responsables del cálculo del coste total de la obra.⁹⁵⁴ Fue precisamente la cuestión económica la responsable del descarte del proyecto del Panteón de Hombres Ilustres en la década de los años cincuenta.⁹⁵⁵

Una vez nombrado Académico de Mérito 1843 substituyó en varias ocasiones a los distintos profesores encargados de las lecciones de Matemáticas y Arquitectura, y de hecho se presentó en 1845 a la plaza de teniente de Matemáticas en la Escuela preparatoria de Arquitectura Academia. A este mismo puesto se presentaron Jorge Gisbert y Antonio Sancho, haciéndose con la plaza este último.⁹⁵⁶ Finalmente, en 1850 se haría con el puesto de profesor de Mecánica Teórica e industrial en la Escuela preparatoria de Arquitectura.⁹⁵⁷

En marzo de 1855 moría Joaquín Cabrera.⁹⁵⁸ Aunque es una figura un tanto desconocida, lo cierto es que Cabrera estuvo presente en importantes proyectos de su época y dirigió un sinnúmero de comisiones encargadas por diferentes ayuntamientos de la provincia. Con todo, de toda su trayectoria es justo recalcar y valorar su iniciativa en la arquitectura efímera para romper con el dominio del Academicismo valenciano y mostrarse predispuesto a experimentar con formas medievales, convirtiéndose de este modo en un precursor del historicismo en el panorama valenciano.

⁹⁵⁴ ARABASC, Legajo 64, Junta del 2 de agosto de 1845.

⁹⁵⁵ DELICADO, Fsc. Javier, 2013, p. 84

⁹⁵⁶ ARABASC, Legajo 77, Junta particular de 29 de abril de 1845.

⁹⁵⁷ ARABASC. Legajo 105, Junta del 1 de julio de 1850.

⁹⁵⁸ ALCAHALÍ, Barón de, 1897, p.412

Jorge Gisbert

Jorge Gisbert y Berenguer empezó sus estudios de dibujo en su ciudad natal, Alcoy, pero se trasladó a Valencia para continuarlos en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde en muchas ocasiones el pintor Vicente Castelló fue (1787-1860) su profesor.⁹⁵⁹ Después de un tiempo en esta institución pudo acceder a la Sala de Arquitectura y estudiar durante cinco años bajo la dirección del importante arquitecto académico Joaquín Tomás y Sanz (1769-1834). Durante este tiempo obtuvo diversos premios particulares.⁹⁶⁰ Finalmente conseguía el título de Arquitecto el año 1833 y el grado de Académico de Mérito en 1840.

El mismo Gisbert admitía que la década de los treinta no había sido muy propicia para la construcción de grandes obras, de modo que sus intervenciones se habían limitado en muchos casos a meras reparaciones.⁹⁶¹ Aun así, se mostraba satisfecho porque había tenido la suerte de proyectar y realizar ciertos trabajos de consideración y gran parte de ellos se localizan en Alcoy.⁹⁶² Una de sus primeras obras es el panteón de los Gosálvez-Barceló (1838) y constituye una perfecta muestra del Academicismo que Gisbert practicó durante toda su carrera. Para este mausoleo familiar, el más antiguo conservado del primer cementerio, Gisbert diseñó un obelisco de pequeñas dimensiones, la tipología común para un monumento funerario y conmemorativo, dispuesto sobre una plataforma de piedra y rematado por una antorcha, símbolo de la luz fúnebre y a la inmortalidad.⁹⁶³

Entre 1836 y 1838 estuvo al mando de las obras de reposición del puente de María Cristina (1828-1838), una construcción que simbolizaba el crecimiento que estaba experimentando la ciudad y cuyos planos eran obra de los arquitectos Manuel Fornés y José Serrano.⁹⁶⁴ Además, Gisbert fue también responsable de trazar el plano geométrico de Alcoy en 1849, siguiendo la R.O. del 25 de julio de 1846,

⁹⁵⁹ ARABASC, Legajo 77, Carpetilla 1 *Relación de los Méritos y servicios en la Academia de San Carlos...Don Jorge Gisbert y Berenguer* (1845).

⁹⁶⁰ Obtiene premios Particulares de Arquitectura en 1828 y 1830. BÉRCHEZ, Joaquín, CORELL, Vicente, 1989, p. 392.

⁹⁶¹ ARABASC, Legajo. 77, Carpetilla 1, *Relación de los Méritos y servicios en la Academia de San Carlos...Don Jorge Gisbert y Berenguer* (1845). p. 9

⁹⁶² ARABASC, Legajo. 77, Carpetilla 1, *Relación de los Méritos y servicios en la Academia de San Carlos...Don Jorge Gisbert y Berenguer* (1845). p. 9 B.

⁹⁶³ BENEYTO GÓMEZ, Elisa, VIDAL PÉREZ, Lluís, 2010.

⁹⁶⁴ BÉRCHEZ, Joaquín, CORELL, Vicente, 1989, p. 393.

que instaba a las poblaciones y sus arrabales a realizar estos planos.⁹⁶⁵ Otra obra relevante localizada en Alcoy fue la Casa Consistorial, edificio academicista proyectado por Gisbert, pero construido entre 1846-1863 por Juan Carbonell Satorre (1780-1854).⁹⁶⁶ Elevado sobre el espacio que en su día ocupó el convento de San Agustín, este edificio neoclásico de apariencia compacta se ordena en base a gigantes pilastras con capitel corintio que abarcan las cuatro alturas. Los dos primeros pisos presentan paramento almohadillado y albergan dos grandes portones de doble hoja; una cornisa con imponentes ménsulas pareadas da paso a los dos pisos siguientes, en los cuales sobrias molduras destacan los vanos junto a los balcones de forja; por último, remata el conjunto una balaustrada. La simetría de la fachada queda desequilibrada por la presencia de la torre lateral, por debajo de la cual transcurre un pasaje que une las plazas de España y de Dins.⁹⁶⁷

Jorge Gisbert también dejaría su huella en la arquitectura religiosa de Alcoy, trazando en 1844 uno de los edificios neoclásicos más sobrios de la época: la iglesia de la Virgen de los Desamparados que por sus pequeñas dimensiones se la llama también capilla o incluso ermita.⁹⁶⁸ Aunque Gisbert elaboró el proyecto, las obras fueron dirigidas por el arquitecto Juan Carbonell y se concluyeron en 1852.⁹⁶⁹ Su característica más notoria es la disposición de la fachada principal, un frontis de perfil cilíndrico de piedra con dibujos geométricos en bajorrelieve que simulan pilastras y entablamento, cubierto por un cuarto de esfera sobre el que se abre un luneto. Flanqueando la fachada, se hallan dos modestos campanarios simétricos de sección cuadrada. Respecto al interior, la planta basilical de nave única presenta columnas corintias pareadas y exentas que sostienen un potente arquitecabo sobre el que se apoya una magnífica bóveda de cañón acasetonada. Estos elementos, las pinturas imitando mármoles y dorados y el juego de volúmenes son una excelente muestra de la aplicación por parte de Gisbert de los presupuestos académicos.

⁹⁶⁵ BÉRCHEZ, Joaquín, 1983, p. 30

⁹⁶⁶ Natural de Alcoy, Carbonell comenzó sus estudios en la Academia de San Fernando, pero finalmente obtuvo el título de arquitecto en la de San Carlos. Fue arquitecto titular de Alcoy. BÉRCHEZ, Joaquín, CORELL, Vicente, 1989, p. 385.

⁹⁶⁷ Véase: MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1999, p. 9.

⁹⁶⁸ CANDELAS ORGILES, Ramón, 2004, p. 380.

⁹⁶⁹ MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1999, p. 9.

En 1845 proyectó diversas reformas para la parroquia de San Jorge de Alcoy, iglesia del siglo XVII. Este templo había sido restaurado en las primeras décadas del siglo XVIII debido a los desperfectos ocasionados por la Guerra de Sucesión.⁹⁷⁰ La intervención de Gisbert se llevaría a cabo en fases; en 1852 dirigió la restauración de la fachada y en 1862 dirigió la reforma interior del templo.⁹⁷¹ No obstante, la actual iglesia de estilo neobizantino corresponde íntegramente al siglo XX.⁹⁷²

En la ciudad de Valencia Gisbert intervino en diferentes procesos constructivos abiertos en estas décadas centrales del siglo XIX. Así, por ejemplo, entre 1842 y 1843 ejecutó las obras de la nueva Puerta del Mar, empresa por la que se le nombró arquitecto honorario, que no titular, del Ayuntamiento de Valencia.⁹⁷³ También le fue encargada la remodelación del antiguo convento de San Francisco para convertirlo en pabellones de alojamiento para el Ejército y la transformación del camino del Grao en calle.⁹⁷⁴

Contemporáneamente a estas obras, Jorge Gisbert, junto al ingeniero Manuel Azofra, protagonizó una discusión en los medios escritos de la época que pone de manifiesto su firme adhesión al Academicismo y que es recogida por Vicente Pla Vives.⁹⁷⁵ En 1842, Manuel María Azofra, catedrático de Mecánica y profesor de Geometría, Mecánica y Delineación,⁹⁷⁶ había publicado un artículo en la *Revista del Liceo Valenciano* acerca de los sistemas de enseñanza del dibujo y la necesidad de innovar para garantizar el progreso social.⁹⁷⁷ Azofra criticaba el

⁹⁷⁰ <http://www.associaciosantjordi.org/es/iglesia/historia.html> (Consultada el 12/5/2016).

⁹⁷¹ ARABASC, Legajo 77, Carpetilla 1, *Relación de los Méritos y servicios en la Academia de San Carlos...Don Jorge Gisbert y Berenguer* (1845).

⁹⁷² La reforma de la iglesia de San Jorge fue obra Timoteo Briet Montaud, arquitecto por la Escuela de Arquitectura de Barcelona y se inclinó en la mayoría de sus obras por la estética de la Secesión vienesa. DOMÉNECH ROMÀ, Jorge, 2013, p. 176.

⁹⁷³ ARABASC, Legajo 77, Carpetilla 1, *Relación de los Méritos y servicios en la Academia de San Carlos...Don Jorge Gisbert y Berenguer* (1845).

⁹⁷⁴ ARABASC, Legajo 61 A, Junta del 9 de octubre de 1843.

⁹⁷⁵ PLA VIVAS, Vicent, 2011, pp. 147-151.

⁹⁷⁶ Manuel Azofra (1813-1879), aunque natural de La Rioja, fue profesor de Matemáticas en Valencia y de Mecánica Aplicada en la Escuela de Arquitectura de Madrid. En 1855 fue parte de la primera plantilla de profesores del Real Instituto Industrial; al crearse la carrera de Ingeniería Industrial convalidó su título y llegó a ser presidente de la primera Asociación de Ingenieros Industriales. Además, producto de las clases patrocinadas por la Real Sociedad económica de Valencia publicó en 1838 el *Curso industrial ó lecciones de Aritmética, Geometría y Mecánica aplicadas a las artes*. SILVA SUÁREZ, Manuel, 2011, p. 396.

⁹⁷⁷ El *Liceo valenciano: periódico mensual de literatura, ciencias y bellas-artes* era una revista mensual publicada en Valencia entre 1841 y 1842. En ella participaron autores valencianos

sistema de la Academia de San Carlos basado en la copia de modelos en perspectiva, puesto que este método presentaba al espectador una forma ya desfigurada del objeto.⁹⁷⁸ Esta opinión sería fuertemente rebatida por Gisbert unos meses después en la misma revista.⁹⁷⁹ El arquitecto valenciano defendía la tradición del método académico, pues “para que las artes en general lleguen al grado de perfección de que son susceptibles, deben los artistas y artesanos imponerse en ambas clases de dibujo... La academia de San Carlos facilita sus conocimientos”.⁹⁸⁰

Durante toda su trayectoria arquitectónica Jorge Gisbert demostró ser un férreo valedor del Academicismo imperante en Valencia, estilo que utilizó en todas las tipologías arquitectónicas, como demuestra la fachada que proyectó para la fábrica de Azulejos de D. Ramón Peris en Orriols.⁹⁸¹ (Fig.1)

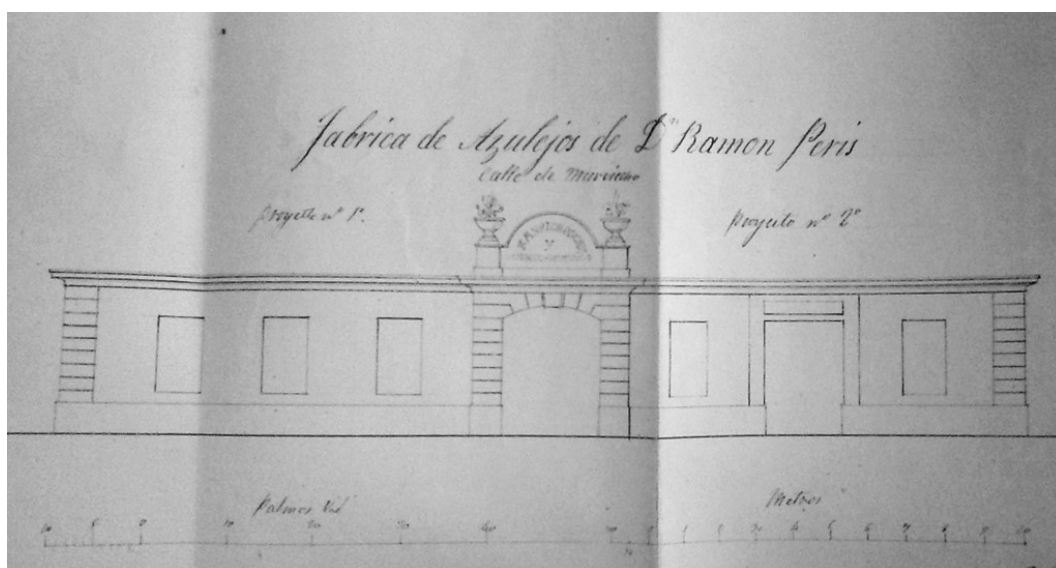


Fig.1. Fábrica de Azulejos de D. Ramón Peris. Jorge Gisbert. AHM, PU, 1858.

Su firme posicionamiento academicista lo llevó a censurar intervenciones de compañeros de profesión que a todas luces transgredían la norma clasicista. En esta sentido, es conocida la declarada oposición a la reforma de la casa-palacio del

escribiendo sobre literatura, ciencias y bellas artes, como anuncia el subtítulo, además se trataron temas de religión, historia, derecho, teatro y filosofía.

⁹⁷⁸ PLA VIVAS, Vicent, 2011, pp. 147-149.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 150.

⁹⁸⁰ GISBERT, Jorge, 1842, p. 406.

⁹⁸¹ AHMV, PU, Año 1858, Exp. 131.

Marqués de Dos Aguas llevada a cabo por Ramón M^a Ximénez. Gisbert, desde su posición como Arquitecto Mayor (cargo que asumía desde 1849) y como arquitecto-inspector del cuartel de la Mar, emitió el quince de abril de 1863 un crítico y muy negativo informe sobre el carácter de la ornamentación dispuesta por Ximénez. Sus palabras acerca del estilo y el exceso de tallas transmiten, sin duda, el posicionamiento del arquitecto alcoyano:

[...] una ingratitud, que providencialmente en Valencia por la mano de los Rubios, Chilaberts, Ribelles y más tarde por Gascó, Marzo Tomás, Sales y otros beneméritos profesores que tomaron a su cargo la restauración de los Vitrubios, Palacios, (...) Si no viera al pie del dibujo la firma de mi amigo y compañero don Ramón Giménez (sic), diría que semejante proyecto se haya concebido y ejecutado por algún bastardo italiano descendiente de los Barrocos y Berninis.⁹⁸²

Es evidente que los descalificativos y duras observaciones que Gisbert dedicó a la obra de Ximénez provenían de un juicio estilístico basado en preceptos clasicistas. Además, como advierte Javier Pérez Rojas, con sus palabras Gisbert dejaba patente que carecía de un amplio conocimiento del estilo barroco que tanto parece detestar.⁹⁸³ Gisbert no entendió las premisas y el porqué de una ornamentación de carácter neobarroco como la realizada por Ximénez, pues partían de enfoques distintos. Esta distinta visión de lo que debería ser una intervención en un edificio histórico hizo que Gisbert contemplase el diseño de Ximénez no sólo como una afronta al Academicismo valenciano, sino como una obra contraria al racionalismo propio del siglo XIX.⁹⁸⁴

En plena difusión de los estilos del pasado como mecanismo para expresar nuevos valores del presente, la crítica de Gisbert daba voz a la facción más inmovilista de la cultura arquitectónica valenciana. Con sus palabras ponía de manifiesto que los preceptos del Clasicismo academicista permanecían inalterables para un sector de la profesión, aun cuando la convivencia con los historicismos era ya una realidad y la opción cada vez más popular para las reformas de residencias de la alta sociedad. En este sentido, Gisbert demostraba tener una actitud casi intacta respecto a la de finales del siglo XVIII, cuando el

⁹⁸² Citado por PINGARRÓN, Fernando, 1998, p. 115.

⁹⁸³ PÉREZ ROJAS, Javier, 1993, p. 79.

⁹⁸⁴ BLAZQUEZ, Carmen, 1998, pp. 49-50.

Neoclasicismo se erigía como la expresión formal de una nueva moral que se imponía a la frivolidad expresada a través del Barroco y Rococó.

Salvador Monmeneu Escrig

El destino de Salvador Monmeneu estuvo inevitablemente ligado a la arquitectura, pues era hijo de Vicente Monmeneu y sobrino de Salvador Escrig.⁹⁸⁵ Su educación arquitectónica transcurrió en la Academia de San Carlos, donde se titularía en enero de 1836,⁹⁸⁶ al presentar su proyecto de un colegio de Padres Escolapios.⁹⁸⁷ En 1845 optó al grado de Académico de Mérito junto con Carlos Spain, Sebastián Monleón, Joaquín Belda y Vicente Martí y Salazar, pero la Academia no lo consideró apto para el grado.⁹⁸⁸

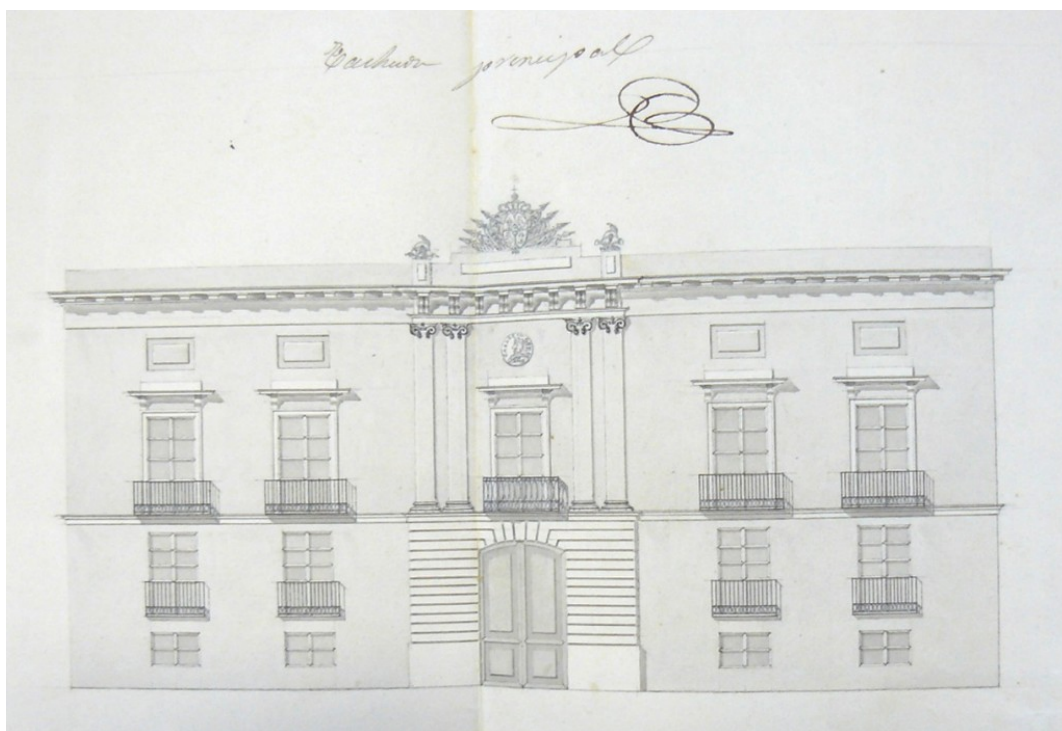


Fig. 1. Real Cuerpo de la Maestranza. Salvador Monmeneu. AHMV, PU, 1850, Exp. 119.

El Archivo Municipal de Valencia recoge obras suyas desde 1837, aunque sus primeros encargos fueron de poca relevancia, limitándose a escuetas reformas en edificios de poca entidad. Fue a partir de la década de los cincuenta cuando su

⁹⁸⁵ BENITO GOERLICH, Daniel 1983, p. 322.

⁹⁸⁶ BÉRCHEZ, Joaquín, CORELL, Vicente, 1989, p. 398.

⁹⁸⁷ ARABASC, Legajo 61A, Junta del 20 de noviembre de 1835.

⁹⁸⁸ ARABASC, Legajo 61A, Junta 29 de enero de 1845.

clientela empezaría a cambiar y comenzaría a proyectar fachadas para casas-palacio. Para la Real Maestranza, edificio de dos alturas que albergaba este colegio nobiliario centenario situado en la plaza de la Duquesa de Almodóvar (actual plaza de Nules), Monmeneu diseñó una fachada de corte académico, en la que destacó la portada de acceso mediante el almohadillado. En el piso noble dispuso grandes columnas pareadas de orden corintio flanqueando el balcón central, rematado con voluminosas ménsulas y un escudo heráldico, elementos no conservados.⁹⁸⁹ (Fig. 1)

Uno de sus proyectos de carácter religioso más destacados fue el llevado a cabo en la iglesia parroquial del Santo Ángel Custodio de la Vall d'Uixó. El templo empezó a construirse en el siglo XVII, pero las obras y decoración interior se prolongarían por siglos. En la segunda mitad del siglo XVIII se completaron los altares, se construyó la capilla conocida como del Carnadari y el pintor José Vergara fue el encargado de decoración pictórica. En el siglo XIX continuaron las mejoras en la iglesia con obras como, por ejemplo, la capilla de Nuestra Señora de los Dolores y la finalización del altar en 1820.⁹⁹⁰ Pero no sería hasta mediados de siglo que contaría con un retablo, obra de Monmeneu y encargándose de las pinturas Vicente Castelló.⁹⁹¹ Finalmente el retablo quedó inaugurado en 1870.⁹⁹²

Otras intervenciones de carácter religioso de las que se tiene constancia fueron la fachada del Convento de Santa Clara en Valencia (1861) o el proyecto de ampliación de la Capilla de la Casa de Misericordia, que finalmente no se realizó.⁹⁹³

Si bien el Clasicismo académico fue una constante en la obra de Monmeneu, su longeva trayectoria propició que su estilo no fuese del todo purista, fluctuando entre una versión más sobria a uno más decorativo, dependiendo, en buena medida, del tipo de edificio y quizás del gusto del propietario. De este modo, es patente en su producción una vertiente más decorativa tendente a recuperar formas propias del barroco valenciano. Muestra de ello es la casa núm. 16 de la calle Abadía de San Martín (Fig. 2), donde proyectó grandes hornacinas entre los vanos

⁹⁸⁹ AHMV, PU, 1850, Exp. 119.

⁹⁹⁰ PEÑARROYA, Teodoro, 2008, pp. 62-64.

⁹⁹¹ ARABASC, Legajo 61B, Junta 9 de febrero de 1853.

⁹⁹² PEÑARROJA, Leopoldo, 2013, pp. 189-191.

⁹⁹³ BENITO GOERLICH, Daniel, 1983, p. 323.

del piso noble para albergar imponentes jarrones de terracota y mantuvo el almohadillado en el piso inferior.⁹⁹⁴

No obstante, un aspecto menos barroco y más identificado con el neorrenacimiento presenta la villa campestre que Monmeneu transformó en 1858. En este encargo no sólo modificó la casa, sino también la cerca de toda la propiedad. En la composición de la fachada conservó en la planta baja el típico almohadillado de la arquitectura residencial de estas décadas, pero se mostró más imaginativo a la hora de proyectar la planta noble. Aquí la decoración alrededor de los vanos (frontón semicircular, decoración en relieve,...) emplea libremente el lenguaje clasicista con tendencia a un decorativismo propio del primer Renacimiento italiano.⁹⁹⁵ (Fig.3)

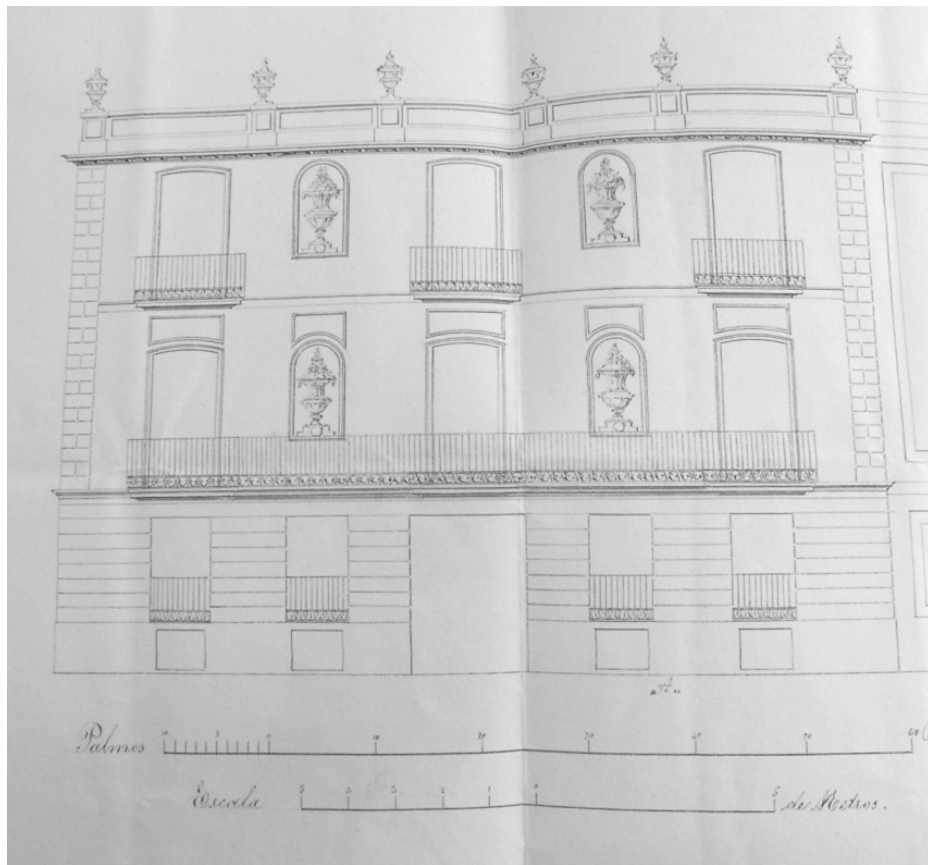


Fig. 2. Casa c/Abadía de San Martín, nº16. Salvador Monmeneu. AHMV, PU, 1862.

⁹⁹⁴ AHMV, PU, 1862.

⁹⁹⁵ AHMV, PU, 1858, Exp. 15

El arquitecto se mostraría más conservador en un encargo de Francisco Royo, para quien proyectó en 1883 su residencia en la Plaza de Manises, nº7, entre las calles de Bailén y San Jaime (actual calle del Convento de la Puridad). Monmeneu trazó nuevas fachadas de corte academicista en las que el almohadillado, que siempre había abarcado toda la planta inferior, se limita a cubrir el semisótano, compartiendo protagonismo con el basamento y la gran portada de doble hoja y arco de medio punto. En los dos pisos superiores la decoración se redujo a los frontones triangulares y la cornisa con antepecho jalonado por jarrones sobre pedestales.⁹⁹⁶

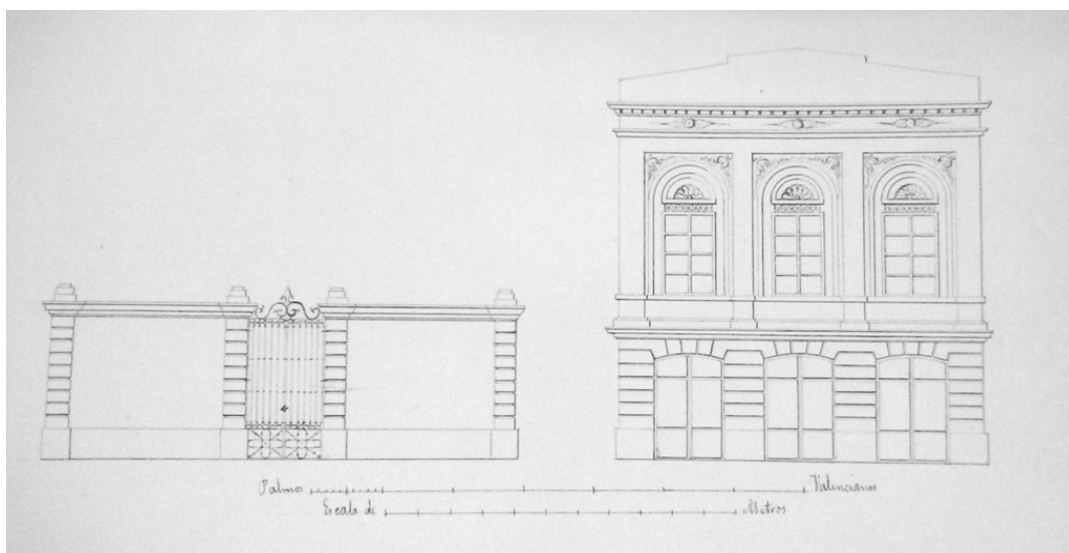


Fig. 3. Villa Campestre de Salvador Monmeneu. AHMV, PU 1858, Exp. 15

En lo que respecta a la disciplina, se mostró contrario a los cambios que se estaban produciendo en la docencia y en las atribuciones dadas a los arquitectos. El 17 de septiembre de 1845 era aprobado por el Gobierno liberal de sesgo moderado el Plan general de Estudios para todos los niveles de enseñanza que centralizaba y modificaba la enseñanza de la Arquitectura.⁹⁹⁷ Monmeneu no dudó en mostrar su malestar ante la situación enviando una carta al *Boletín Español de Arquitectura* en 1846. Esta misiva era una reacción al artículo que Amador de los Ríos y Antonio Zabaleta, directores y redactores de la revista, habían publicado

⁹⁹⁶ BENITO GOERLICH, Daniel, 1983, p. 323.

⁹⁹⁷ PRIETO, José Manuel, 2004, p.48.

alabando las mejoras del Plan de Enseñanza y las repercusiones beneficiosas que iba a tener para la docencia y ejercicio de la arquitectura.⁹⁹⁸ A este respecto, Monmeneu criticaba las nuevas competencias asignadas a los ingenieros en materia de obra pública. En 1843 el Gobierno había emitido una circular que establecía la división del país en distritos en los cuales se incluían diversas provincias –al distrito de Valencia correspondían las provincias de Albacete, Alicante, Castellón, Cuenca, Murcia y Valencia; los ingenieros destinados a estos distritos tenían a su cargo todas las obras de caminos, canales y puentes comprendidas en el mismo, fuesen estas nacionales o provinciales (nomenclatura de la época).⁹⁹⁹ Esta pérdida de atribuciones de los profesionales de la arquitectura fue percibida por muchos arquitectos como un ataque al *status* de su profesión, pues concebían su disciplina como arte, mientras que la ingeniería, a su juicio, era un cuerpo científico de reciente creación.¹⁰⁰⁰

Otra circunstancia derivada del nuevo Plan de Enseñanza, elevada a injusticia por Monmeneu, era la distinción entre los arquitectos aprobados por San Fernando y los que habían obtenido el título en San Carlos; los primeros podían ejercer en todo el Estado, mientras que los segundos solamente podían hacerlo en su provincia.

En definitiva, Salvador Monmeneu fue un arquitecto formado en el Academicismo valenciano y parece que mayormente permaneció fiel a este estilo. En las ocasiones en que cedió a las formas históricas – obras pertenecientes a la arquitectura civil de carácter privado– lo hizo desde una postura prudente y evocando un estilo histórico que le permitió seguir utilizando un lenguaje clásico. Además, ante la centralización y jerarquía que suponía el nuevo sistema de enseñanza, Monmeneu defendió la arquitectura como una de las bellas artes y el sistema académico derivado de la Ilustración, actitud conservadora que representaba las reticencias existentes en Valencia ante los cambios que conllevaba el progreso del siglo.

⁹⁹⁸ Sobre la renovación pedagógica de la arquitectura y el debate en la prensa especializada, véase PRIETO, José Manuel, 2004, especialmente pp. 67-91.

⁹⁹⁹ *Ministerio de la Gobernación de la Península. Circular n° 119*. Texto recogido en el *Apéndice documental*, pp. 368 y ss.

¹⁰⁰⁰ MONMENEU, Salvador, 1846, p. 68. Texto recogido en el *Apéndice documental*, pp. 366 y 367.

Vicente Martí y Salazar

Martí y Salazar ha sido descrito como un precursor de la corriente medievalista en el panorama de la arquitectura española.¹⁰⁰¹ Natural de Castellón, su formación inicial se desarrolló como Maestro de Obras en la Academia de San Fernando, consiguiendo el título en 1829.¹⁰⁰² Durante 1834 pidió ser examinado de Arquitecto en esta institución hasta en dos ocasiones, pero en las dos se le reprobó. Para la primera presentó el *Proyecto de una real Academia de Bellas Artes situada en el centro de la Ciudad de Valencia* con su correspondiente informe facultativo; en la segunda, entregaría el proyecto de una *Iglesia parroquial para un pueblo de dos mil habitantes*.¹⁰⁰³ Tras la doble negativa, Martí se trasladó a Valencia, donde obtuvo el ansiado título en la Academia de San Carlos en abril de 1835.¹⁰⁰⁴ En 1847 reafirmaba su carrera académica con la concesión del grado de Académico de Mérito.¹⁰⁰⁵

Aunque Vicente Martí y Salazar se dedicó a la arquitectura privada desde 1833, es en el campo de la arquitectura religiosa donde existe un mayor número de obras con su firma.¹⁰⁰⁶ En 1845 presentaba a examen de la Academia un proyecto de retablo para la capilla del Cristo de la Agonía en la iglesia del Hospital General de Valencia.¹⁰⁰⁷ Ese mismo año se le encargaba la construcción de una iglesia dedicada a San Pedro Apóstol para el Grao de Castellón.¹⁰⁰⁸

A partir de la década de los cincuenta comienza para Vicente Martí y una etapa de intensa actividad, especialmente desde que es nombrado Arquitecto Provincial de Castellón. En 1852 recibía un encargo importante de la mano de la Abadesa del Monasterio de Jerusalén de religiosas de santa Clara, situado extramuros de la ciudad de Valencia y hoy desaparecido. Se le encomendó la transformación y decoración del presbiterio de la iglesia del convento.¹⁰⁰⁹ El archivo de la Academia de San Carlos conserva el borrador del proyecto que muestra, en planta

¹⁰⁰¹ VILAPLANA ZURITA, David, 1989, pp. 67-70.

¹⁰⁰² ARABASF, Le 2 -4-4.

¹⁰⁰³ Ibid.

¹⁰⁰⁴ BÉRCHEZ, Joaquín, CORELL, Vicente, 1981, p. 394.

¹⁰⁰⁵ Ibid., p. 395.

¹⁰⁰⁶ AHMV, PU, 1833-1850.

¹⁰⁰⁷ ARABASC, Legajo 64, Junta del 19 de abril de 1845.

¹⁰⁰⁸ ARABASC, Legajo 64, Junta del 7 de julio de 1845.

¹⁰⁰⁹ ARABASC, Legajo 61, Junta del 13 de septiembre de 1852.

y alzado, un presbiterio en forma de exedra, circundada por columnas de orden corintio y una cúpula de cuarto de esfera.¹⁰¹⁰

El lenguaje clásico que Vicente Martí había utilizado hasta el momento fue descartado para el proyecto de un palacete urbano en la calle Torno de las Monjas de San Cristóbal de Valencia (1856). En esta ocasión, Martí se decantó por el estilo neoarábigo, participando así tempranamente del revival neomudéjar español. Diseñó una fachada articulada en tres cuerpos, dos laterales a modo de torres y un gran alero, anticipándose a la solución que con éxito emplearían arquitectos posteriores. Finalmente, como motivo decorativo, dispuso un revestimiento a base de decoración de tipo *sebka* cubriría todos los muros de la fachada.¹⁰¹¹

Prosiguiendo con sus encargos de carácter sacro, en 1858 presentó a la Academia valenciana el *Proyecto de Retablo dedicado a San Pedro y San Benito* para el convento de Santa Catalina de Siena.¹⁰¹² Sin embargo, no es posible saber qué estilo eligió para esta obra, puesto que toda la decoración interior (tallas, lienzos y retablos) se perdió durante la Guerra Civil española.

Otras intervenciones de carácter religioso fueron la capilla de la Comunión de la parroquia de la Sagrada Familia de La Vilavella que se concluyó en 1864,¹⁰¹³ o la ampliación de la gran capilla de la Comunión de la iglesia arciprestal de Santa María de Morella (1862-1867). Esta capilla se edificó en el siglo XVII a los pies del templo gótico, abriéndose al culto en 1703. Para su ampliación y reforma Martí volvía a recurrir al lenguaje clásico, de extrema simplicidad alterada solamente por la presencia de robustas columnas adosadas a la cabecera y crucero.¹⁰¹⁴

En 1869 Vicente Martí emprende el que fue, sin duda, el proyecto más ambicioso de su carrera: la reforma del interior de la iglesia arciprestal de Santa María de Castellón. El templo fue consagrado en el siglo XV y se trataba de una basílica de una sola nave de cinco tramos, con capillas entre profundos

¹⁰¹⁰ VILAPLANA ZURITA, David, 1989, p. 68.

¹⁰¹¹ BENITO GOERLICH, Daniel, 1983, pp. 25-26.

¹⁰¹² BÉRCHEZ, Joaquín, CORELL, Vicente, 1981, p.395.

¹⁰¹³ Véase: José Gimeno *Exaltación de la Eucaristía Parroquia de la Sagrada Familia La Vilavella. Castellón*. En: <http://www.ivcr.es> (consultada el 19/05/2016).

¹⁰¹⁴ BÉRCHEZ, Joaquín, CORELL, Vicente, 1981, p.395.

contrafuertes. Con el transcurso de los siglos el templo se fue enriqueciendo con continuas reformas y en el siglo XIX ya se habían realizado modificaciones puntuales en su interior, aunque nunca tan drásticas como la proyectada por Martí.¹⁰¹⁵ El arquitecto ya había presentado en 1858 un proyecto de nuevo retablo mayor, pero este había sido rechazado por la Academia.¹⁰¹⁶ No obstante, esto no fue impedimento para que casi nueve años después se le encargase una tarea mucho mayor. En 1869, siendo obispo de Tortosa Benito Villamitjana, se pensó en derribar la totalidad del templo y construir uno de nueva planta de mayores dimensiones. Con todo, finalmente se optó por una reforma integral de su interior, proyecto que se encomendó a Vicente Martí. David Vilaplana localizó en el Museo Histórico de la Ciudad de Valencia el proyecto de Martí que ilustra a la perfección la repristinación gótica del templo. Para subrayar el alcance de la intervención que se iba a llevar cabo, sus dibujos reproducían el estado del templo cubierto de decoración barroca al tiempo que mostraban el resultado esperado tras la intervención. La restauración de Martí consistía en retirar toda la ornamentación barroca y sacar a la luz el paramento gótico, recuperando elementos como las ventanas originales, consistentes en una serie de óculos decorados con tracería estrellada. Puede deducirse de todo ello que Martí quiso recuperar el esplendor gótico, según Vilaplana, buscando las semejanzas estructurales y decorativas con la Colegiata de Gandía, templo gótico ampliado en el siglo XVI.

Con todo, las reformas de carácter puristas ejecutadas por Vicente Martí fueron alteradas profundamente a partir de la intervención del arquitecto Manuel Montesinos Arlandis. Este arquitecto provincial efectuó una transformación radical del interior del templo. Mientras Martí había ideado una restauración respetando el gótico original de la iglesia, Montesinos aplicó una visión más romántica, de modo que, por ejemplo, las ventanas que tanto esmero había puesto Martí por recuperar fueron transformadas en ventanas ojivales, con mainel y tracería. Se añadió, además, un falso triforio de arquillos y se elevó la altura de las

¹⁰¹⁵ Por ejemplo, el retablo barroco de Julio Capuz fue desmantelado en 1826 por las obras en el altar mayor, a expensas del Obispo de Tortosa. Véase: VILAPLANA ZURITA, David, 1989, p. 68.

¹⁰¹⁶ BÉRCHEZ, Joaquín, CORELL, Vicente, 1981, p.395

capillas laterales, simulando así un inexistente crucero. Respecto al altar mayor, no se dispuso de un retablo hasta 1883, cuando el escultor Luis Santigosa y el arquitecto Godofredo Ros de Ursinos, respetando la estética propuesta por Martí, elevaron un tríptico neogótico de estructura sencilla, policromado y dorado. La decoración pictórica corrió a cuenta también de Godofredo Ros, quien aplicó una pintura de gusto gótico-bizantinista y se acercó a las decoraciones historicistas promovidas en el círculo de Viollet Le Duc.¹⁰¹⁷ Esta obra coral y propia del gótico más romántico desapareció tras la Guerra Civil, pues la iglesia fue derruida casi en su totalidad.

Recapitulando, Vicente Martí y Salazar fue de los pocos arquitectos capaz de desenvolverse con gran destreza en el empleo de los estilos históricos, en concreto con el neorábigo y el neogótico. Pese a su formación academicista, Martí asimiló las nuevas corrientes estilísticas y teorías sobre la restauración en un ambiente como el valenciano, en principio, hostil a la transgresión de la norma clasicista, pero que fue abriéndose progresivamente a las nuevas corrientes.

Carlos Spain Pérez

No se conoce la procedencia de este arquitecto, sin embargo Joaquín Bérchez aporta otros datos importantes; Spain emprendió sus estudios en Madrid, bajo la dirección del arquitecto mayor Juan Antonio Cuervo. Se sabe que en 1837 abandonaba la capital y se trasladaba a Valencia, donde se licenciaría en 1843. Dos años después conseguía el grado de Académico de Mérito con una disertación que llevaba por título *Breves indicaciones sobre el Arte de Edificar*.¹⁰¹⁸

Ese mismo año de 1843 ya sería un integrante, junto a Manuel Fornés y Joaquín Cabrera, de la comisión de arquitectos encargada de estimar un presupuesto para la construcción del Panteón de Hombres célebres que se pensaba construir en la Capilla de los Reyes del convento de Santo Domingo.¹⁰¹⁹ A partir de entonces Spain fue un arquitecto muy activo en el campo del urbanismo. El Archivo General de la Diputación registra que, entre la década de los cincuenta y sesenta, Spain realizó un gran número de planos topográficos y geométricos,

¹⁰¹⁷ VILAPLANA ZURITA, David, 1989, pp. 69-70

¹⁰¹⁸ BÉRCHÉZ, Joaquín, CORELL, Vicente, 1981, p. 404

¹⁰¹⁹ ARABASC, Legajo 64, Junta del 2 de agosto de 1845.

alineaciones de calles y plazas, proyectos de acequias, etc. repartidos por distintos puntos de la geografía valenciana.¹⁰²⁰

Dentro de este ámbito de actuación debe destacarse su participación en el complejo de Na Jordana. Para este barrio Spain ideó una parcelación unitaria sobre los terrenos vacantes del huerto de Ensendra, lo que permitió que, por vez primera, se construyera con un trazado planificado.¹⁰²¹ Esta manera de parcelar el terreno urbano era síntoma de una manera de pensar la ciudad más racional, aprovechando la oportunidad que brindaba uno de los pocos huertos urbanos que quedaban intramuros. El hecho de descartar la práctica habitual de sacar el máximo rendimiento al suelo con claros objetivos especulativos, permitió disponer de una modesta parcela de terreno para cada vivienda, con lo cual se combinaba a la perfección la función residencial y la agrícola.¹⁰²² La principal tarea de Spain fue articular en un mismo espacio, además de viviendas y huertos, actividad artesanal, y para ello propuso una parcelación del huerto en base a una estrecha y alargada manzana compuesta de casas de 10x12m.¹⁰²³ De este modo, las viviendas de la calle Na Jornada presentan cuatro alturas y unidad en el esquema de las fachada a pesar de la variedad de propietarios y de los arquitectos y maestros de obra que intervinieron en el proceso de construcción.

Carlos Spain realizaría otras intervenciones de carácter residencial en la ciudad. De carácter palaciego es la fachada que diseñó en 1849 para la casa número uno y cuatro en la calle de la Purísima.¹⁰²⁴ El basamento de piedra de la planta baja era de reducidas dimensiones, mientras que el almohadillado alcanzaba el primer piso, que no la planta noble enmarcada por la presencia de grandes pilastras jónicas. El remate lo formaba una elegante balaustrada coronada por grandes jarrones. Contra lo que era habitual en este tipo de residencias, Spain no proyectó un gran portón de acceso principal, sino una serie de puertas de doble hoja de iguales dimensiones, indicando quizás que se trataba de espacios con una función comercial.(Fig.1) Similares características presentaba el bloque de

¹⁰²⁰ AGFDV, A.07.01. cajas 32-37.

¹⁰²¹ Edificios de viviendas Na Jordana, en <http://www.arquitectosdevalencia.es/arquitectura-de-valencia/xvi-1864/edificios-de-viviendas-na-jordana> (Consultada el 17/05/2016).

¹⁰²² PIÑÓN, Juan Luis, 1988, pp. 145-147.

¹⁰²³ *Ibíd.*, p. 152

¹⁰²⁴ AHMV, PU, 1849, Exp. 109

viviendas de la calle de la Estamañería, pero en este caso empleó un estilo más decorativo gracias a la presencia de una gran cenefa con roleos que diferenciaba las dos primeras alturas de la tercera y el ático.¹⁰²⁵ (Fig. 2)

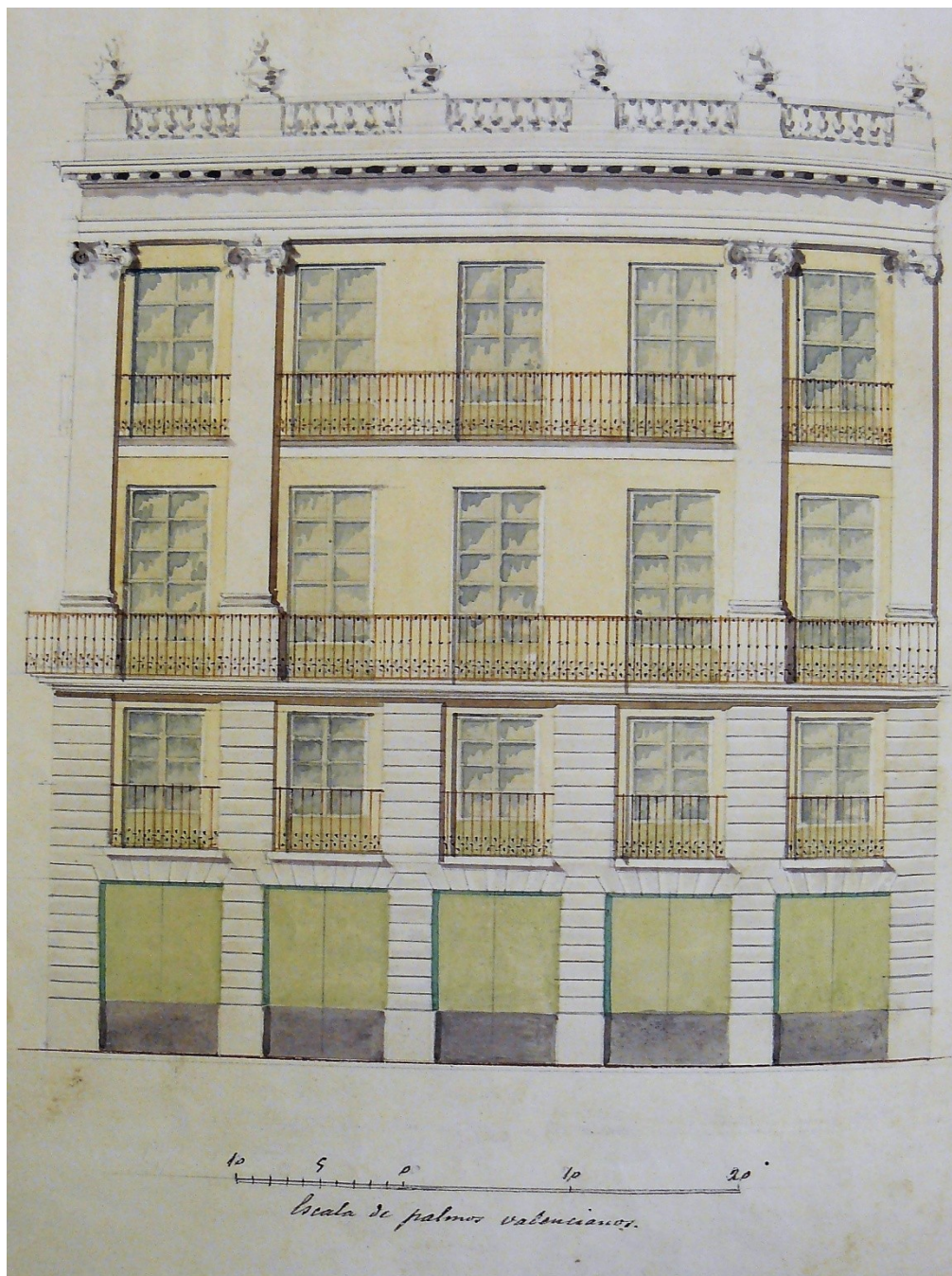


Fig. 1. Nuevo perfil para reedificación de fachadas. Carlos Spain. AHMV, PU, 1849, Exp. 109

¹⁰²⁵ AHMV, PU, 1850, Exp. 43

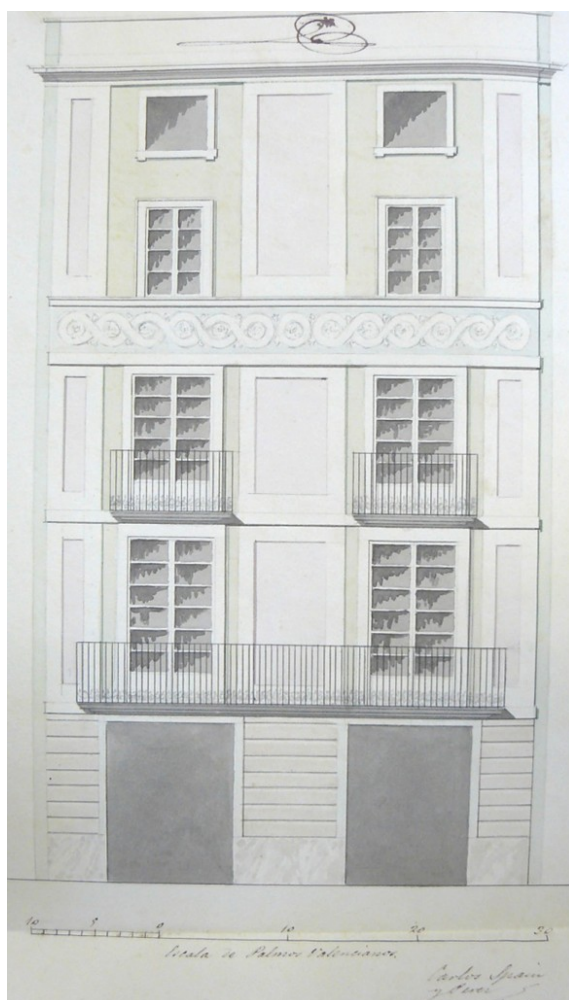


Fig.2. Nuevo perfil para reedificación de fachadas. Carlos Spain. AHMV, PU, 1850, Exp. 43

En lo referente a obra pública, para las localidades valencianas de Turís y Picassent proyectó ambas casas consistoriales. Asimismo, para esta última diseñó las trazas del nuevo retablo de la capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de San Cristóbal.¹⁰²⁶ Este templo fue construido sobre un edificio anterior entre 1712 y 1755, pero tanto su interior como las fachadas sufrieron reformas posteriormente. La capilla de la Comunión para la que Spain diseñó el retablo es de planta cuadrada y de estilo clasicista.¹⁰²⁷

Respecto a la actitud de Carlos Spain acerca de los estilos históricos, es importante analizar la reforma que emprendería en

el convento de la Trinidad de Valencia (1857). Spain presentó la memoria del proyecto de restauración para el presbiterio a la Academia; este daba comienzo con una introducción en la que relataba los hechos que en las últimas décadas habían afectado a esta iglesia como, por ejemplo, la guerra de la Independencia. Este templo había experimentado considerables pérdidas y deterioros, de modo que habían desaparecido por completo todos los altares y retablos con los que contaba. Con el transcurso de los años fueron reponiéndose algunos de estos altares de las capillas laterales, más no el retablo mayor. Tras la guerra de la Independencia había sido aprobado por la Academia de San Carlos el diseño de

¹⁰²⁶ BÉRCHEZ, Joaquín, CORELL, Vicente, 1981, p. 404

¹⁰²⁷ VV. AA., 2005, p. 213.

uno nuevo, pero no pudo llevarse a efecto por falta de fondos.¹⁰²⁸ Sin embargo, para continuar con la labor pastoral y conservar “el decoro del templo”, se había efectuado en la pared del altar mayor el dibujo en pintura de un presbiterio según el orden arquitectónico que indicaba el proyecto no realizado. Así pues, Spain se encontró con un altar mayor que sólo contaba con la cornisa, el ático, el nicho donde se hallaba la pintura de la Santísima Trinidad y un tabernáculo. Spain explicaba en esta memoria que la comunidad estaba tan acostumbrada a tal disposición que solamente se le había encargado transformar el ático y que para ello había intentado encontrar el proyecto de retablo precedente, pero había sido imposible hallarlo. Spain pretendía seguir con dicho planteamiento por dos motivos. Por un lado para reaprovechar en lo posible la obra conservada y así abaratar costes, pues la obra iba a costearse con las limosnas de los fieles. Por otro, defendía la unidad estilística y compositiva en la intervención de un templo y el respeto en lo posible a las formas precedentes. De acuerdo con esto, Spain presentó un diseño de altar en el que disponer tanto el tabernáculo como las esculturas que lo flanqueaban. Según Spain prefirió disponer la imagen y la Virgen sobre un grupo de nubes, “como si hubiese descendido sobre el altar sosteniendo las nubes dos ángeles”.¹⁰²⁹

Al concluir la memoria del proyecto Spain admitía que, de no haber existido los condicionantes económicos y formales impuestos por el convento, su propuesta hubiese sido muy distinta. Así, se desprende la idea que Spain asumió un posicionamiento, según el cual era lógico que al proyectar una intervención se respetaran vestigios arquitectónicos y escultóricos originales y con independencia del gusto personal o el estilo de la época. En este sentido, no sorprende la actitud comprensiva, y menos juiciosa en comparación con la reacción de Jorge Gisbert, que manifestó ante el proyecto Ramón María Ximénez y Cros para la reforma del palacio del Marqués de Dos Aguas (1863). Spain, entonces arquitecto mayor de la ciudad e inspector del cuartel del Mar, presentó su informe del que son reseñables distintas cuestiones sobre su modo de entender la arquitectura y la restauración. En primer lugar, Spain sostenía que aquellos arquitectos con un cargo público no debían mostrar preferencia por ningún estilo a la hora de desempeñar su cometido,

¹⁰²⁸ ARABASC, Legajo 61B, Junta del 20 junio 1857.

¹⁰²⁹ *Ibíd.*

pues la unicidad estilística no era propia de la época. Es evidente que se estaba dirigiendo, no solo a Jorge Gisbert, sino a los arquitectos que, como él, eran inflexibles ante los cambios en el método y partidarios del exclusivismo clasicista. Asimismo, a su parecer, era un error evaluar una obra artística bajo los principios de la escuela greco-romana, y no hacerlo en relación a la época en que tuvo lugar su construcción. Esta reflexión, apuntaba Spain, era más que necesaria en un momento en el que existían diferentes estilos históricos a los que acudir. En consecuencia, Spain no solo justificaba el proyecto de reforma de Ximénez que abogaba por la mayor unidad estilística posible en un mismo edificio, sino que negaba cualquier exclusivismo artístico.¹⁰³⁰

La conclusión de las fachadas bajo la premisa de la unidad de estilo fue reconocida por Spain como una faceta propia de los arquitectos contemporáneos y, además, una consecuencia de la aparición de la disciplina de la restauración. Él mismo señalaba que para restituir la pureza estilística de un edificio histórico, como en este caso la casa palacio del Marqués de Dos Aguas, era necesario “un estudio formal y concienzudo de las obras contemporáneas a la portada y un criterio exacto para elegir prudentemente las formas”.¹⁰³¹

De las palabras de Carlos Spain sobre esta polémica fachada afloran dos cuestiones clave de su talante como arquitecto. Por un lado, su conocimiento del concepto de restauración francés ideado por Viollet-le-Duc y que fue adoptado por la Escuela de Arquitectura de Madrid.¹⁰³² Según este proceso, restaurar significaba recuperar la esencia del edificio mediante la restitución del estilo original, eliminando los añadidos posteriores a su construcción y, lo que marcó la diferencia, reconstruir lo perdido e incluso lo que no llegó a construirse. Con la adopción de esta forma de proceder, Carlos Spain demostraba superar el historicismo, puesto que el estilo final de la obra no dependía del capricho del arquitecto o del comitente, y tampoco debía ceñirse a la búsqueda de valores expresivos. Para Spain y para los seguidores de la escuela de Viollet-le-Duc, restaurar era un proceso racional, basado en la aplicación de un plan concebido a partir de las necesidades del edificio en cuestión. Por otro lado, su postura

¹⁰³⁰ PÉREZ ROJAS, Javier, 1993, p. 79.

¹⁰³¹ PINGARRÓN, Fernando, 1998, p. 117.

¹⁰³² Véase capítulo 2, epígrafe 2.4. *La restauración y los estilos históricos*.

claramente tolerante ante el complejo proyecto de Ximénez puso en evidencia una clara adhesión de Spain al sector historicista en la crisis del Academicismo que se estaba experimentado por entonces en Valencia.¹⁰³³

Vicente Constantino Marzo Capilla

Natural de Valencia, Vicente C. Marzo cursó sus estudios de Arquitectura en la Escuela de la Real Academia de San Carlos, obteniendo el título el 2 marzo de 1845.¹⁰³⁴ El Archivo Municipal ya registra su nombre en ese mismo año en trabajos como la reedificación de fachadas. No obstante, es en la obra de carácter religioso donde es más relevante su aportación al panorama arquitectónico valenciano, especialmente en la restauración de patrimonio eclesiástico durante la segunda mitad del siglo XIX. Así pues, Vicente C. Marzo fue el responsable del presupuesto de las obras que se efectuaron en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar.¹⁰³⁵ Estas obras consistieron en numerosas reparaciones y en el ensanche del templo, al que se añadieron naves laterales en dos fases, una primera en 1857 y 1858, supuestamente en la que participaría Vicente C. Marzo, y otra en 1876, momento en el que se renovó todo el interior.¹⁰³⁶

También llevó su firma el proyecto de rehabilitación de la iglesia de Santa Catalina,¹⁰³⁷ o la intervención que en 1863 sufrió la iglesia de Patraix, templo que tiene su origen en la capilla del palacio de Vicente Salvador Montserrat, Marqués de Cruilles y barón de Patraix.¹⁰³⁸

Asimismo, Vicente C. Marzo es autor de una de las pocas iglesias que se construyeron de nueva planta en estas décadas centrales del siglo XIX. Se trata de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario en Castellar, partida rural entonces perteneciente a la población de Ruzafa.¹⁰³⁹ Según el diccionario de Madoz, Castellar no era más que un conjunto de casas entorno a una ermita dedicada a

¹⁰³³ PÉREZ ROJAS, Javier, 1993, 79.

¹⁰³⁴ BÉRCHEZ, Joaquín, CORELL, Vicente, 1981, p. 396

¹⁰³⁵ AGFDV, E-14.2. Legajo 32, Exp.741.

¹⁰³⁶ GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, 2008, p. 49.

¹⁰³⁷ AGFDV, E-14.2, Legajo 38 Exp. 945.

¹⁰³⁸ BENITO GOERLICH, Daniel, 1983, p. 321.

¹⁰³⁹ AGFDV, E-14.2, Legajo 34.

Ntra. Sra. Del Rosario, sufragánea de la iglesia de San Andrés de Valencia.¹⁰⁴⁰ A mediados de siglo esta ermita se encontraba en estado ruinoso, de ahí que se empezaran las obras de restauración en 1859. Sin embargo, estas obras se llevaron a cabo sin contar con un plano aprobado por la Academia de Bellas Artes de San Carlos y bajo la supervisión del maestro de obras Antonio Bru. Desde la firma del Concordato con la Santa Sede (1851), era competencia del Estado el coste de las reparaciones de los templos y otros edificios dedicados al culto. Estas reformas debían ser proyectadas y dirigidas por un arquitecto, siempre y cuando el presupuesto excediese los 2000 rv, o que en la reforma hubiese riesgo de perjudicar al mérito arquitectónico.¹⁰⁴¹ Este debió ser el caso del templo del Castellar. Enterada la Academia de las circunstancias en que se estaban realizando las obras, las valoró como un proceso “incompetente al efecto, alterando notablemente la disposición de las obras primitivas”.¹⁰⁴² Además, Bru se vio forzado a paralizar su actividad y hacer frente a una multa de 300 rv,¹⁰⁴³ y su lugar fue ocupado por Vicente C. Marzo en 1861.

Para la elaboración del nuevo proyecto debía primar la reutilización, en la medida de lo posible, de las obras preexistentes, así como “adoptar un orden sencillo y económico para decorar el templo que podría ser el jónico, disponiendo una iglesia claustral con crucero y media naranja”.¹⁰⁴⁴ Marzo trazó una iglesia según lo convenido, añadiendo además la capilla de la Comunión, el coro a los pies de la iglesia y un tabernáculo de orden corintio en el altar mayor para acoger la imagen de Ntra. Señora del Rosario. Respecto al exterior, la fachada proyectada por Marzo era una clara muestra del Academicismo valenciano y se basó en el juego de volúmenes y formas dispuestos según las normas clásicas: cuatro pilastras de orden dórico flanquean el acceso principal y un óculo, a la vez que sustentan el entablamento y el frontón. En los extremos, dos torres-campanario de sección cuadrada se rematan con jarrones. (Fig. 1)

¹⁰⁴⁰ MADOZ, Pascual, 1845-1850, Tomo VI, pp.98-99.

¹⁰⁴¹ Véase 2.4. *La restauración y los estilos históricos*, en este mismo trabajo.

¹⁰⁴² AGFDV, E-14.2, Legajo 34. Exp. 820

¹⁰⁴³ *Ibíd.*

¹⁰⁴⁴ *Ibíd.*

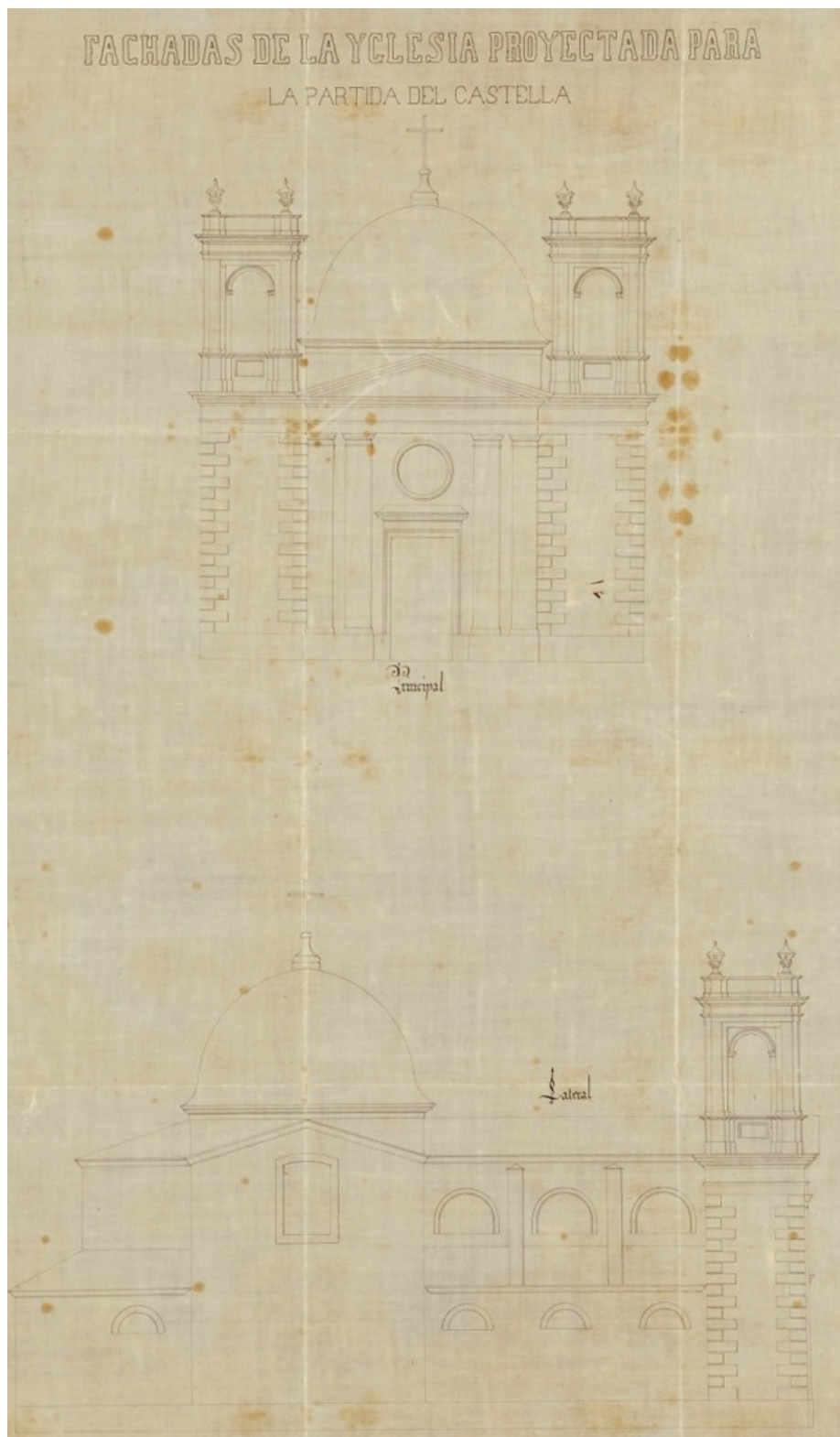


Fig. 1. Fachada de la iglesia proyectada para la partida del Castellar.
Vicente C. Marzo. AGFDV.

Con respecto al coste total de la obra, la parroquia de Castellar acudió al consistorio Ruzafa, localidad de la que dependía, y le solicitó que asumiese la mitad del coste total a que ascendía la construcción de la iglesia. El Ayuntamiento de Ruzafa, a su vez, se dirigió a la Diputación de Valencia, administración provincial encargada de tramitar las reparaciones de monumentos. En cuanto a la otra mitad del coste total de la construcción de la nueva iglesia, esta corrió a cargo los vecinos de Castellar a través de donativos.

Sin variar su estilo, Vicente C. Marzo proyectaba un altar para la capilla a cargo de la Real Archicofradía del Culto continuo a la Santísima Virgen en la iglesia de Nuestra Señora del Milagro (1861).¹⁰⁴⁵

Fuera del ámbito religioso, Marzo Capilla también intervino en obras de carácter público. El asentamiento del liberalismo conllevó el establecimiento de la educación como una de las bases del progreso y libertad de la sociedad. La ley Moyano de 1857 tuvo más consenso que el anterior Plan Pidal de 1845, aprobado por decreto, y puso énfasis en la educación primaria, obligatoria a partir de los seis a los nueve años.¹⁰⁴⁶ De este modo, las escuelas para ambos sexos fueron una de las obras pública más comunes en todo el Estado. En la trayectoria de Marzo consta que realizó diversos proyectos de casas de enseñanza, como la de niños Ruzafa (1861), la de Ayelo de Malferit y la de Tavernes Blanques, ambas de 1862 y para niños y niñas.¹⁰⁴⁷ Respecto a la obra pública de carácter urbanístico, Marzo levantó el plano de la plaza Mosén Sorell en el año 1879, pues un año antes un incendio había arrasado la imponente casona del siglo XV.¹⁰⁴⁸

Una de las consecuencias que tuvieron las políticas desamortizadoras de los gobiernos progresistas fue el aumento de la actividad constructiva. Una parte importante de los bienes inmuebles confiscados a la Iglesia fueron objeto de reformas para cumplir con una función totalmente distinta a la original. Este es el caso de la transformación del convento de carmelitas calzados como sede del Museo Provincial de Pinturas, donde Vicente C. Marzo tuvo un papel relevante durante las gestiones de concesión y adjudicación definitiva del inmueble. Para

¹⁰⁴⁵ AGFDV, E-14.2. Legajo 37, Exp.926

¹⁰⁴⁶ DELGADO, Buenaventura, 1994, p. 261.

¹⁰⁴⁷ AGFDV, E.14.02. caja. 74, Exp. 2013.

¹⁰⁴⁸ PINGARRÓN, Fernando, 2010, pp. 147-159.

esta nueva institución, la Academia de San Carlos contribuía con un patrimonio pictórico de cerca de 500 obras, por lo que debían hacerse importantes reformas en el antiguo cenobio carmelita. Desde 1847 hasta 1850, Marzo Capilla, junto con Manuel Fornés y Gurrea, ambos directores de la Escuela de Arquitectura, quedaron encargados de levantar los planos para adecuar este antiguo edificio a su nuevo uso, el museístico.¹⁰⁴⁹

Siguiendo con la transformación de antiguos cenobios valencianos en esta época, Marzo también fue el responsable de un pequeño edificio de una sola planta en terrenos propiedad de la cárcel del exconvento de San Agustín con la función de acoger el cuerpo de guardia procedente del antiguo torreón de Santa Lucía (1880).¹⁰⁵⁰

En definitiva, podría afirmarse que Vicente Constantino Marzo compartió con los arquitectos Jorge Gisbert y Salvador Monmeneu una actitud distante respecto a las innovaciones estilísticas y sensibilidad histórica como consecuencia de la presencia de los historicismos en el panorama arquitectónico. Quizás influyeron en este posicionamiento intolerante aspectos como una formación exclusivamente forjada en la Academia de San Carlos, y asimismo, el haber ejercido posteriormente como profesor en esta institución. De este modo, pese a la diversidad tipológica y clientelar que manifestó su obra y su dilatada trayectoria profesional, el inmovilismo estilístico de Vicente C. Marzo ante los nuevos repertorios históricos le sitúan como un fiel representante del Academicismo valenciano de la segunda mitad de ochocientos.

¹⁰⁴⁹ DELICADO, Fco Javier, 2013, p. 43.

¹⁰⁵⁰ BENITO GOERLICH, Daniel, 1983, p. 321.

Conclusiones

El análisis de la cultura arquitectónica de Valencia durante el período isabelino que se ha llevado a cabo a lo largo del presente estudio ha permitido alcanzar una serie de conclusiones en relación con los objetivos propuestos al comienzo de este. El desarrollo de dicha investigación se ha ceñido a dos aspectos concretos: la recreación del contexto cultural que hizo posible la aparición de los primeros historicismos, así como las conexiones entre la arquitectura y el pensamiento político, económico y social de las décadas centrales del siglo XIX.

La intención de ofrecer una visión general de la arquitectura valenciana en época isabelina, huyendo de la mera descripción y profundizando en los significados de las obras, ha llevado a la consulta de fuentes de distinta naturaleza –mapas, actas, artículos en revistas, expedientes de obra, memorias descriptivas, etc.– procedentes de distintos archivos y bibliotecas, principalmente de ámbito valenciano. Del mismo modo, ha sido necesaria la utilización de una bibliografía extensa y de carácter interdisciplinar en la cual se han incluido textos artísticos, literarios, sobre urbanismo, históricos, etc.

El primer capítulo de este trabajo ofrece una visión panorámica de la fiesta en Valencia durante la época de Isabel II. Así, se han analizado el contenido y la forma de las arquitecturas efímeras que se levantaron entre los años 1833 y 1868, además de las motivaciones que hubo detrás de cada una de las celebraciones políticas y las instituciones que patrocinaron los monumentos y ornamentaciones. Durante este período convulso política y socialmente, la ideología liberal en todas sus fases y tendencias utilizó una retórica de carácter histórico y nacionalista para legitimar y fortalecer el gobierno y la figura de la Reina. Esta circunstancia –la utilización de un lenguaje cargado de significantes patrióticos e históricos– obedeció a la influencia del movimiento romántico y tuvo repercusión directa en el estilo de las manifestaciones efímeras. A lo largo de los capítulos que configuran este trabajo se ha insistido en la inexistencia de un solo Romanticismo, debido a que las peculiaridades y vivencias de cada territorio o región determinaron el calado de este movimiento cultural. Sin embargo, hubo características del Romanticismo que fueron compartidas por distintos países, tales como la subjetividad, el individualismo, la reacción contra temas y reglas neoclásicas, la vuelta a la Edad Media, la inspiración en la Historia nacional y el

sentimiento patriótico.¹⁰⁵¹ El carácter inherentemente expresivo de estas celebraciones, monumentos efímeros y escenografías facilitó la materialización de estos temas y una pronta adhesión a la corriente historicista; composiciones como la de la Lonja de 1833, el monumento patrocinado por Capitanía General y la escenografía efímera orientalista de la Glorieta reflejaron la existencia de nuevos leguajes artísticos en perfecta convivencia con el Clasicismo.

El estudio de la fiesta isabelina en Valencia ha permitido establecer dos factores que fueron determinantes para la inclusión de estas formas medievales y exóticas en las composiciones efímeras. En primer lugar, un factor contextual; la realidad política y el Romanticismo aportaron multiplicidad de opciones en el pensamiento -libertad ideológica- y en el arte - libertad para escoger según qué formas artísticas-. En segundo lugar, la naturaleza efímera y representativa de estas decoraciones y estructuras proporcionó cierta dispensa acerca de seguir la norma academicista y, en consecuencia, potenció la capacidad inventiva de los artistas. La combinación de estos dos elementos, liberalismo y expresividad, favoreció que el arte efímero disfrutara de cierta autonomía compositiva y estilística a la hora de dar forma al mensaje político.

El segundo capítulo aborda la arquitectura construida y parte de la premisa del desigual desarrollo del Neoclasicismo en España. A continuación, se ha tratado de definir la situación artística en Valencia a principios del siglo XIX. Debido a la arraigada tradición del Barroco vernáculo, la presencia del Neoclasicismo tuvo un crédito bastante modesto. En este sentido, se ha señalado que en el medio valenciano no se experimentó la crisis del Neoclasicismo, entendida como forma unívoca de expresión, como sí hicieron otros territorios, pues los postulados neoclásicos nunca pasaron de concepciones teóricas y tampoco llegaron a manifestarse plenamente en la praxis. El Academicismo valenciano persistió como estilo de referencia y a ello contribuyó de manera notable la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, ya que fue la principal valedora de la tradición clasicista. De acuerdo con esto, ha sido valorada la aportación de Manuel Fornés y Gurrea, de Jorge Gisbert o de Timoteo Calvo, arquitectos y defensores de los principios formales de la norma academicista en el Ochocientos valenciano.

¹⁰⁵¹ GRAS BALAGUER, Menene, 1988, pp. 105y 106.

Con la llegada de ciertos ecos del pensamiento romántico la arquitectura de sesgo clasicista perdió la exclusividad fuera de la Academia, de modo que progresivamente se produjo la asociación del Clasicismo con determinados valores atemporales. Este fenómeno tuvo dos consecuencias fundamentales: en primer lugar que fuese relegado el Clasicismo a una opción estilística más entre otras, y en segundo lugar, el ser considerado como el estilo más apropiado para edificios representativos del poder o relacionados con la cultura. Resulta incuestionable que a esta circunstancia respondieron obras relevantes de la época como la reforma de la Universidad Literaria, el Teatro Principal de Valencia, así como determinados ornatos efímeros.

En este mismo capítulo se han analizado los primeros indicios de una voluntad de transgresión al Academicismo como paso previo para la asimilación completa de los historicismos. Del estudio de los panteones de la élite burguesa valenciana erigidos durante las décadas centrales del siglo han aflorado aspectos relevantes de la creación al margen del gusto academicista. Por un lado, la facilidad con que se aceptaron las formas históricas en esta tipología arquitectónica, especialmente visible en la predilección del neogótico. Por otro lado, la pérdida de la hegemonía de la Academia en el campo de la estética puso de manifiesto la presencia de una tendencia eclecticista cada vez más potente en el pensamiento arquitectónico, así como la ambivalencia de los arquitectos isabelinos con respecto a los estilos históricos. En ese aspecto, se ha señalado que la elección de un estilo u otro posiblemente dependía del gusto del cliente, influenciado a su vez por el contexto cultural en el que triunfó el individualismo romántico.

La revalorización de la Edad Media que se produjo a raíz del Romanticismo ha hecho necesario ahondar en la presencia del *revival* gótico en el ambiente valenciano. Se ha podido establecer una relación entre el pensamiento del teórico inglés A.W.N. Pugin y el arquitecto valenciano Ramón M^a Ximénez y Cros. Así, la aportación de Ximénez y Cros se ha valorado como la más clara adhesión al historicismo y al pensamiento romántico en la cultura arquitectónica valenciana. Si bien su ideología artística procedía del pensamiento de Pugin, en su reivindicación del neogótico no existió una intencionalidad nacionalista, ni se mostró partidario de rechazar el progreso en cuanto a la arquitectura. Este

particular posicionamiento le acercó a otro de los grandes teóricos del siglo: Eugène E. Viollet-le-Duc y su defensa de un gótico funcional. La postura de Ximénez y Cros acerca de la arquitectura historicista quedaba retratada en su escrito sobre la construcción de la Catedral de la Almudena de Madrid (1859). Además, en este interesante artículo se constata que el arquitecto valenciano participaba del gran problema estilístico del momento: la búsqueda del estilo definitivo para la arquitectura del siglo XIX.

En lo referente a la asimilación de los diferentes *revivals* y su difusión en el medio valenciano, se ha valorado el papel que jugó la restauración de monumentos. Vistas las causas que contribuyeron al nacimiento de esta disciplina y la influencia de la Escuela de Arquitectura de Madrid, se ha analizado la postura que tomó la Academia de Bellas Artes de San Carlos al respecto de la restauración. La institución, a pesar de los avances que estaba experimentando la academia madrileña con la creación de la Escuela, permaneció fiel a un sistema de enseñanza basado en la copia de modelos clasicistas, relegando así la originalidad del arquitecto a los detalles decorativos. En este estudio, tomando como fuente directa las memorias explicativas de proyectos de restauración –El Palacio del Marqués de Dos Aguas, por ejemplo– se ha podido concluir que el estilo con que se llevaba a cabo cada restauración era la consecuencia de realizar un juicio histórico. Esta asociación de formas artísticas con contenidos y valores se tradujo en dos actitudes con respecto al historicismo; una postura prudente que tomaba la inspiración en el arte del Renacimiento y cuyo ejemplo en el ámbito de la restauración podría ser el retablo que proyecta Salvador Escrig para el antiguo convento de Santa Catalina de Siena.

Asimismo, en paralelo al talante conservador, hubo una actitud claramente purista y rupturista, partidaria de reproducir los estilos históricos con más o menos rigor arqueológico, siendo ejemplos paradigmáticos el nuevo retablo de la Catedral o el ya mentado Palacio del Marqués de Dos Aguas, obras en las que la participación de Ramón M^a Ximénez y Cros fue determinante.

En el último capítulo se ha analizado la arquitectura urbana conjuntamente con la transformación de la ciudad durante estas tres décadas isabelinas. Este planteamiento parte del supuesto que ambos fenómenos, arquitectura y ciudad, se

vieron influenciados por los mismos condicionantes políticos y económicos de sesgo liberal. Medidas como la desamortización de Mendizábal o la especulación inmobiliaria, tuvieron un gran peso en el cambio de la imagen urbana de Valencia y la actividad edificatoria. Se ha tomado como punto de inflexión el Proyecto de Ensanche de 1858, definido en el presente estudio como la expresión urbanística del pensamiento romántico de la Valencia decimonónica. La dependencia del urbanismo del siglo XVIII en el diseño del ensanche y la voluntad de mantener el perfil amurallado de la ciudad han sido interpretados como manifestaciones de una actitud historicista hacia la urbanística, además de una concepción romántica de la ciudad, razones por las cuales este proyecto fue irrealizable.

Respecto a la arquitectura urbana, se han visto distintas reacciones por parte del gobierno local hacia el problema de las deficientes condiciones higiénicas y la alta concentración demográfica. Desde una perspectiva política, han sido estudiadas las propuestas existentes sobre la construcción de barrios y viviendas en relación con la R.O. de 1853, dado que fueron varias las voces se alzaron en Valencia sobre la necesidad de habitaciones destinadas a la clase obrera. Estas declaraciones y acciones han sido interpretadas como medidas con una clara voluntad de control por parte la oligarquía local, ante la amenaza que suponía la tensión social existente para su *statu quo*. Al respecto de la conexión urbanismo-ideología, ha ocupado un lugar destacado el conjunto de viviendas de Na Jordana (1850-1859).

Siguiendo con la arquitectura de la Valencia decimonónica, el último epígrafe se ha dedicado a la evolución de la vivienda de la clase acomodada a lo largo de la época isabelina. Las fachadas de las residencias de la élite valenciana expresaron igualmente la problemática de estilo de este momento. De modo que, a partir de la década de los sesenta, era ya una realidad la presencia de los *revivals* en la arquitectura urbana de carácter doméstico. La primera muestra de la presencia del historicismo fue la libertad de criterio con que se empezó disponer de los elementos pertenecientes a la gramática clásica, o lo que es lo mismo, la *vulgarización* del Clasicismo. Pero más allá de la expresión clasicista, se ha podido establecer que no hubo una sola manera de entender los nuevos estilos históricos, sino que coexistieron dos tendencias: una purista y otra ecléctica, que

sin duda fue la que acabó imponiéndose. La razón por la cual el eclecticismo se manifestó más intensamente en la arquitectura doméstica reside en la ausencia de una función expresiva y representativa explícita en la vivienda. De este modo, se ha visto que en la arquitectura residencial primó el sentido ornamental sobre el simbólico o expresivo, puesto que no solo no se exigía respetar el canon del estilo escogido, sino que era válido combinar elementos de distintos estilos en un mismo edificio.

Por último, con el fin de ofrecer una visión lo más completa posible de la cultura arquitectónica valenciana, se ha realizado un estudio monográfico de los arquitectos más representativos. Estas biografías han manifestado las notables diferencias en el bagaje cultural de estos profesionales. Aunque no ha recogido la totalidad de la producción de cada arquitecto, las obras analizadas han sido de carácter variado; por un lado, proyectos que pertenecen a propuestas para premios y exámenes de su etapa formativa en la Academia de Bellas Artes de San Carlos y la Escuela de Arquitectura de Madrid. Asimismo, se han examinado las obras que los arquitectos proyectaron tanto para instituciones públicas, como para la clientela de carácter privado. Dichos contextos han llevado al estudio de la actividad de distintos arquitectos, desde los vinculados al Ayuntamiento o a instituciones financieras importantes, entre ellos Antonino Sancho o Sebastián Monleón, a los que forjaron su conocimiento arquitectónico fuera de Valencia, tales como Carlos Spain o Ramón M^a Ximénez.

Se ha prestado especial atención a la obra escrita en prensa u otro tipo de documentos, pues son valiosos testimonios para conocer la diversidad de posturas de que hicieron gala estos artistas ante el fenómeno del historicismo y otras tendencias del movimiento romántico. Así, se ha intentado demostrar que fue gracias a la iniciativa de unos pocos arquitectos y mecenas más receptivos al historicismo que fue posible la introducción de los *revivals* en el panorama arquitectónico valenciano.

La complejidad, amplitud y ambición del tema de esta tesis doctoral hace que, sin duda, resten aspectos de la arquitectura isabelina valenciana que precisarán nuevas investigaciones. La importancia dada a la cuestión del estilo ha hecho que el presente estudio se centre en las tipologías arquitectónicas que han recibido un

mayor tratamiento estilístico debido a su carácter expresivo. De este modo, han quedado pendientes de análisis las tipologías relacionadas con los transportes y la actividad productiva (estaciones de ferrocarril, instalaciones portuarias, fábricas, etc.), cuya estética obedeció, fundamentalmente, a criterios funcionales. Sin embargo, dentro de la complejidad inherente de la arquitectura del siglo XIX, se espera que el presente trabajo haya contribuido a definir las singularidades de la cultura arquitectónica de Valencia durante el reinado de Isabel II. A lo largo de este estudio se ha insistido en la comprensión del fenómeno arquitectónico en su contexto y para ello se han establecido relaciones entre las distintas ideologías políticas y sus efectos en esta disciplina y en el urbanismo. De la misma manera, se ha defendido que el Clasicismo academicista no experimentó crisis alguna en esta región, pues continuó siendo la opción de la Academia y la estética defendida fieramente por según qué arquitectos. Por último, se ha pretendido ampliar el conocimiento acerca de las primeras tentativas historicistas y su desarrollo, sin establecer comparaciones con Madrid u otros focos, sino haciendo hincapié en las particularidades del medio valenciano.

En conclusión, a lo largo de esta investigación se han recopilado y actualizado datos relativos a la actividad arquitectónica y cultural de la Valencia isabelina. Gracias a la clasificación de esta información y su pertinente análisis se han podido constatar las conexiones entre la arquitectura de la época y los acontecimientos de tipo político, económico y, sobre todo, ideológico. Asimismo, se han aportado reflexiones que amplían el conocimiento y percepción del arte valenciano decimonónico, especialmente en relación con un fenómeno a nivel mundial como fue el Romanticismo. De esta forma, visto el estrecho vínculo entre los modos de pensamiento y el valor otorgado al arte de un período concreto, es evidente que el estudio de la arquitectura del Ochocientos ofrece un amplio abanico de lecturas e interpretaciones. Así, temas relacionados con el historicismo y que han sido tratados en la presente tesis, como la influencia del teórico A.W.N Pugin, el impacto y calado del medievalismo (en todas su facetas), o la relación entre tipologías y estilos, merecen ser analizados con más detalle y probablemente sean objeto de futuras investigaciones.

Para finalizar, una vez más reitero mi agradecimiento a la Università degli Studi di Palermo y a la Universitat Jaume I por brindarme esta oportunidad única. A mis directores de tesis, por guiarme en todas las fases de esta investigación y darme los mejores consejos. Asimismo, al tribunal y evaluadores por dedicar parte de su tiempo a la lectura de este trabajo. Por supuesto, merecen reconocimiento las instituciones que me han abierto las puertas de sus archivos y fondos, por facilitarme toda la documentación requerida. Y por último, mi mayor agradecimiento es para mi familia y para mi pareja, por su infinita confianza depositada en mí y en este proyecto.

Conclusioni

L'analisi della cultura architettonica di Valenza durante il periodo *isabellino* effettuato nel corso del presente studio ha consentito di raggiungere una serie di conclusioni riguardo agli obiettivi proposti all'inizio. Questa ricerca si è sviluppata su due direttrici: da un lato, la ricreazione del contesto culturale che ha reso possibile l'avvento dei primi *revivals*, e dall'altro lato, i collegamenti tra l'architettura e il pensiero politico, economico e sociale dei decenni centrali del XIX secolo.

La volontà di offrire una visione generale dell'architettura valenziana dell'epoca *isabellina*, superando la mera descrizione e approfondendo i significati delle opere, ha portato alla consultazione di numerosi fonti—mappe, verbali di giunte comunali, articoli in riviste, fascicoli sulle opere, descrizioni, tra le altre —provenienti da diversi archivi e biblioteche, principalmente valenziani. Analogamente, è stato necessario utilizzare una vasta bibliografia pluridisciplinare, nella quale sono stati inclusi testi di diverse discipline (arte, letteratura, urbanistica, storia, ecc.).

Il primo capitolo di questo lavoro dà una visione panoramica della festa a Valenza durante il regno di Isabella II. Sono state analizzate sia le motivazioni di ciascuna delle celebrazioni politiche che le istituzioni che hanno patrocinato i monumenti e le decorazioni. Tuttavia, l'analisi ha riguardato soprattutto il contenuto e la forma delle architetture effimere costruite tra gli anni 1833 e 1868. Per quanto concerne il contenuto, il liberalismo (in tutte le sue forme) ha applicato una retorica storica e nazionalista per legittimare e rafforzare il governo e la figura di Isabella II. È stato determinato che questa circostanza è dovuta all'influenza del movimento romantico e ha avuto effetti diretti sullo stile dell'arte effimera. Il carattere intrinsecamente espressivo di questi monumenti e soluzioni scenografiche ha fornito una pronta adesione al movimento storicista; l'apparato effimero della Lonja di 1833, l'architettura promossa dalla *Capitanía General* e la scenografia effimera orientalista della *Glorieta* hanno rispecchiato l'esistenza dei nuovi stili artistici. Sono stati definiti due fattori determinanti per l'inclusione di queste forme medievali ed esotiche. Il contesto politico e il Romanticismo hanno fornito molteplicità di opzioni: libertà ideologica e libertà stilistica. Inoltre, la natura effimera e rappresentativa di queste decorazioni e installazioni hanno

incitato a una certa libertà rispetto alle norme accademiche, e, di conseguenza, ha favorito l'attività inventiva degli artisti. La combinazione di questi fattori, liberalismo ed espressività, è la causa dell'autonomia compositiva e stilistica di cui ha goduto l'arte effimera per trasmettere il suo messaggio politico.

Il secondo capitolo parte dallo sviluppo irregolare del Neoclassicismo in Spagna. Successivamente, si ha cercato di definire la situazione artistica nella Valenza di inizio XIX secolo. A causa della forte tradizione del Barocco locale, la presenza del Neoclassicismo aveva un credito piuttosto modesto. A questo proposito, si segnala che nell'ambiente valenziano non si è vissuta la crisi del Neoclassicismo, intesa come forma di espressione univoca, dato che i loro postulati teorici non si erano mai pienamente affermati nella pratica. Così, l'Accademicismo valenziano è persistito come stile di riferimento e *la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos* ha contribuito come sostenitore della tradizione classica. In questo senso, è stato valutato il contributo di Manuel Fornés y Gurrea, Jorge Gisbert o Timoteo Calvo, architetti e difensori dei principi formali del canone accademico ottocentesco. Tuttavia, con l'emergere del pensiero romantico, l'architettura classicista ha perso l'esclusività stilistica fuori dall'Accademia. L'identificazione del Classicismo con certi valori atemporali ha fatto sì che questo stile fosse considerato il più adatto per gli edifici destinati alla cultura e al potere. Inoltre, è indiscutibile che a questa circostanza hanno risposto importanti opere dell'epoca, come la riforma dell'Università Letteraria, il Teatro Principale di Valenza, nonché alcuni ornamenti effimeri.

Nell' stesso capitolo sono stati analizzati i primi indizi di una volontà di trasgredire l'Accademismo come un primo passo verso i *revivals*. Dello studio dei *mausolei* dei borghesi costruiti durante i decenni centrali sono emersi aspetti rilevanti da tenere presenti. In primo luogo, la facilità con cui sono state accettate le forme storiche in questa tipologia edilizia, soprattutto visibili nella predilezione del neogotico. In secondo luogo, la perdita dell'egemonia dell'Accademia nel campo dell'estetica e l'ambivalenza degli architetti del periodo *isabellino* rispetto agli stili. In questo senso, è stato segnalato che la scelta di uno stile rispetto ad un altro si basasse possibilmente sul gusto del proprietario, il quale a sua volta veniva influenzato dal contesto culturale dominato dall'individualismo.

La rivalutazione del Medioevo come conseguenza del Romanticismo ha imposto di approfondire nel tema del *revival* gotico a Valenza. Si è potuto stabilire una relazione tra il teorico inglese A.W.N. Pugin e l'architetto valenziano Ramón María Ximénez y Cros. I contributi di Ximénez y Cros devono essere valutati come la più chiara adesione allo storicismo e al pensiero romantico della cultura architettonica valenziana. Se è vero che la sua ideologia artistica proviene dalle teorie di Pugin, nella sua richiesta sul neogotico non esisteva nessuna intenzionalità nazionalista, neanche è stato partidario di rifiutare il progresso per quanto riguarda l'architettura. Questa posizione è stata vicina alle teorie di un'altra figura importante del secolo: Eugène E. Viollet-le-Duc e la sua difesa di un neogotico funzionale. Così, questa adesione alla teoria *violletiana* è stata illustrata nello scritto di Ximénez sulla costruzione della Cattedrale dell'Almudena a Madrid (1859). Inoltre, in questo interessante articolo si rileva che Ramón M^a Ximénez partecipava della problematica stilistica dell'epoca: la ricerca dello stile definitivo dell'architettura del XIX secolo.

Per quanto riguarda l'adozione dei diversi *revivals* e la sua diffusione per la regione valenziana, si è valutato il ruolo svolto dal restauro dei monumenti. Viste le cause che hanno condotto alla nascita di questa disciplina e l'influenza della *Escuela de Arquitectura* di Madrid, è stata analizzata la posizione della *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*. Questa istituzione è rimasta fedele ad un sistema di insegnamento basato sulla copia dei modelli classici, relegando così l'originalità dell'architetto ai meri dettagli decorativi. Prendendo come fonte diretta le memorie descrittive dei progetti di restauro –Il palazzo del *Marqués de Dos Aguas*, per esempio– si è concluso che lo stile con cui hanno effettuato ogni restauro è stato il risultato di una loro interpretazione storica. Questa associazione di forme artistiche con contenuti e valori viene tradotta in due atteggiamenti nei confronti dello storicismo; da un lato, una posizione prudente che ha preso l'ispirazione dall'arte del Rinascimento, come ad esempio nel campo del restauro l'altare della chiesa di Santa Caterina di Siena, opera di Salvador Escrig. Dall'altro lato, un atteggiamento purista e favorevole a riprodurre gli stili storici con rigore archeologico; ne sono esempi paradigmatici il nuovo altare della

cattedrale o il già menzionato palazzo *del Marqués de Dos Aguas*, opere in cui ha partecipato Ramón María Ximénez e Cros.

Nell'ultimo capitolo si è analizzata l'architettura urbana insieme alla trasformazione della città nel corso di questi tre decenni. Questo approccio basato sul presupposto che entrambi i fenomeni, l'architettura e la città, sono stati influenzati dagli stessi vincoli politici ed economici di tendenza liberale. Misure come la spropiazione di Mendizabal o la speculazione immobiliare, hanno avuto grande peso sulla trasformazione dell'immagine urbana di Valenza e sull'attività edilizia. Si è preso come punto di inflessione il Progetto di Ampliamento del 1858, definito in questo studio come l'espressione urbana del pensiero romantico della Valenza del XIX secolo. La dipendenza dell'urbanistica settecentesca nella progettazione del prolungamento urbano ed il desiderio di mantenere il profilo di città murata sono state interpretate come manifestazioni di un atteggiamento storicistico nei confronti della pianificazione e di una concezione romantica della città. Per queste ragioni il progetto si è rivelato irrealizzabile.

Per quanto riguarda l'architettura urbana, sono state passate in rassegna le diverse reazioni da parte del governo locale al problema delle scadenti condizioni igieniche e dell'elevata concentrazione di popolazione. Da un punto di vista politico, si sono analizzate le proposte esistenti sulla costruzione di quartieri e abitazioni in relazione al Decreto Reale del 1853, poiché si sono levate diverse voci a Valenza sulla necessità di costruire alloggi per la classe lavoratrice. Le suddette dichiarazioni ed azioni sono state interpretate come una misura di controllo e di mitigazione delle tensioni sociali esistenti che, in definitiva, poteva mettere fine allo *status quo* dell'élite economica e politica. Per quanto concerne la connessione pianificazione-ideologia, si è valutato il complesso abitativo di *Na Jordana* (1850-1859).

Proseguendo con l'architettura della Valenza del Ottocento, l'ultima sezione è dedicata all'evoluzione delle abitazioni della classe più abbiente durante l'epoca *isabellina*. Le facciate delle residenze delle élite della città hanno rivelato gli stessi problemi riguardo lo stile. Dagli anni sessanta era già una realtà la presenza dei *revivals* nell'architettura urbana. La libertà di criterio con il quale si utilizzavano gli elementi appartenenti alla grammatica classica, o quello che è lo

stesso, la volgarizzazione del Classicismo, è stato il primo segno storicista. Tuttavia, oltre l'espressione classica, è stato stabilito che non c'era un solo modo per capire i nuovi stili storici, ma sono coesistite due tendenze: una purista ed un'altra eclettica, senza dubbio quest'ultima è quella che alla fine è prevalso. Il motivo per cui l'eclettismo si è manifestato così fortemente nell'architettura civile si trova nell'assenza di un ruolo rappresentativo. Nell'architettura residenziale ha prevalso il senso ornamentale su quello simbolico o espressivo, in modo che, non solo non sono stati tenuti a rispettare il canone dello stile scelto, ma è stata concessa la libertà di combinare gli elementi di diversi stili.

Al fine di fornire una panoramica più completa possibile della cultura architettonica di Valenza, ha preso come caso di studio gli architetti più rappresentativi. Queste biografie hanno mostrato notevoli differenze per quanto riguarda il loro background culturale. Sono state analizzate opere diverse; da un lato, i progetti e le proposte di premi appartenenti alla loro fase formativa presso la *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*, e la *Escuela de Arquitectura* di Madrid. Dall'altro, si sono esaminate le opere che gli architetti hanno progettato tanto per istituzioni pubbliche che per clienti privati. Tali contesti hanno portato allo studio dell'attività di architetti diversi; da quelli legati a Valenza e alle grandi istituzioni finanziarie, come per esempio Antonino Sancho o Sebastián Monleón, a quelli che hanno formato la loro conoscenza architettonica fuori Valenza. È stata prestata particolare attenzione ai contributi scritti in riviste che alla documentazione delle opere, in quanto sono validi testimoni per conoscere le diverse posizioni adottate dagli architetti sullo storicismo e sulle altre tendenze del movimento romantico. In tal modo, è emerso chiaramente che grazie all'iniziativa di alcuni architetti e committenti più ricettivi allo storicismo è stato possibile l'introduzione dei *revivals* nel panorama architettonico valenziano.

Senza dubbio, la complessità, la portata e l'ambizione del tema di questa tesi comporta che numerosi aspetti dell'architettura *isabellina* valenziana saranno trattati in ulteriori ricerche. L'importanza data alla questione dello stile ha fatto sì che il presente studio si concentri sulle tipologie architettoniche che hanno ricevuto un maggior trattamento stilistico a causa del suo carattere espressivo. Per tanto, sono rimaste in attesa di posteriori analisi le tipologie architettoniche

relative ai trasporti e alle attività produttive (stazioni ferroviarie, strutture portuali, fabbriche, ecc), la cui estetica è dovuta principalmente a criteri funzionali.

Tuttavia, all'interno della complessità intrinseca dell'architettura del XIX secolo, si spera che questo lavoro abbia contribuito a definire l'unicità della cultura architettonica di Valenza durante il regno di Elisabetta II. Nel corso di questo studio si è insistito sulla comprensione del fenomeno architettonico nel suo contesto, e a tal fine sono state stabilite relazioni tra le diverse ideologie politiche e il loro impatto sulla disciplina e sulla pianificazione urbanistica. Allo stesso modo, si è sostenuto che il Classicismo non ha subito nessuna crisi in questa regione, e che sia rimasta la scelta dell'Accademia, nonché lo stile ferocemente difeso da alcuni architetti. Infine, si sono cercate di ampliare le conoscenze sui primi tentativi storicistici e il loro sviluppo, senza mettere a confronto con Madrid o con altre regioni, sottolineando piuttosto le particolarità dell'ambiente di Valenza.

In conclusione, nel corso di questa ricerca sono stati compilati e aggiornati una serie di dati relativi all'attività architettonica e culturale della Valenzia *isabellina*. Grazie alla classificazione di queste informazioni e della loro analisi si sono potute osservare le connessioni tra l'architettura e gli eventi di tipo politico, economico e, soprattutto, ideologico. Inoltre, sono state apportate riflessioni che estendono la conoscenza e la percezione dell'arte valenziana del XIX secolo, soprattutto in relazione ad un fenomeno globale come fu il Romanticismo. Visto lo stretto legame tra modo di pensare e il valore dato all'arte di un periodo particolare, è chiaro che lo studio dell'architettura dell'Ottocento offre una vasta gamma di letture e interpretazioni. Pertanto, i temi legati allo storicismo e che sono stati discussi in questa tesi, come l'influenza del teorico A.W.N. Pugin, l'impatto del medievalismo (in tutte le sue sfaccettature), o il rapporto tra tipologie edilizie e stile, meritano di essere analizzate con più dettagli o di essere oggetto di future ricerche.

Nuovamente, ribadisco la mia gratitudine all'Università degli Studi di Palermo e all'*Universitat Jaume I* per avermi offerto questa opportunità unica. Anche i miei ringraziamenti più sinceri vanno ai miei relatori della tesi per la loro guida in tutte le fasi di questa ricerca e per avermi dato i migliori consigli. Ai valutatori i

membri della Commissione giudicatrice per il tempo dedicato alla lettura di questo testo. Naturalmente, meritano menzione le istituzioni che mi hanno aperto le porte dei loro archivi e dei loro fondi, è stata una parte fondamentale in questo lavoro. E, infine, il più grande ringraziamento alla mia famiglia e al mio compagno per la loro infinita fiducia in me e in questo progetto.

Relación de arquitectos y maestros de obras

NOMBRE	OBRA
<p>ESCRIG MELCHOR, Salvador Título de arquitecto 1821 Grado de Académico de Mérito 1827. Teniente de Matemáticas 1833. Teniente de Arquitectura 1834. Título de arquitecto Municipal 1835.</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Plan geométrico que manifiesta la idea y disposición del cementerio de Bocairent (1828). -Planos nuevo Teatro de La Balda (1831) - Reedificación de la casa núm. 4 y 14 manzana 42 C/ de Santa Catalina de Sena y de la Barcelona (1833). -Transformación de la fachada casa Marqués de Sardeñola (1835). -Escalinatas de las Alameditas de Serranos (1837). -Plaza Redonda o del Cid (1836-7). - Obras en el Cementerio general de Valencia (1840). - Fachadas de la casa nº4 de la calle Caballeros, propiedad de Ángela Salelles (1842). - Casa Consistorial de Carcaixent (1845). - Transformación del convento de carmelitas descalzas de San José y Santa Ana de Enguera en prisión (1845). - Edificio calle Gobernador Viejo nº17 (1847). - Reforma de la fachada del edificio que fue Colegio de la Compañía de Jesús recayente a la calle de la Purísima (1847). - Altar mayor en el convento de Santa Catalina de Siena (1859). - Iglesia de Paterna (1860). - Obras en el antiguo convento del Carmen de Valencia (1860).
<p>ALONSO, José Maestro de obras.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Casa en la calle Rey don Jaime, manzana 213. -Diseño de una linterna con columnas, cornisa de hierro fundido y armazón y cubierta de hierro dulce (1862). -Planta bajo de las cuatro enfermerías de medicina en el santo Hospital General (1862). -Proyecto de un lavadero en el Hospital General (1863).
<p>CALATAYUD Y GUZMÁN, Francisco (1795-1854) Título de arquitecto 1825. Grado de Académico de Mérito 1828. Arquitecto Mayor 1848. Arquitecto Honorario 1849.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Fachada de la casa nº9, manzana 73, esquina de las calles de Carn y Col y Cruz Nueva. (1835). - Reformas en Casa Repeso (1839). - Mercado Nuevo (1839) -Empedrado de la Antigua calle Zaragoza y plaza santa Catalina. - Licencia para lucir y pintar la fachada de la iglesia parroquial de Santa Catalina Mártir (1840). - Licencia para demoler y reedificar fachada de la casa nº9

	<p>moderno, calle Escuela de Santa Catalina, propietario Vicente Rodrigo (1842).</p> <ul style="list-style-type: none"> - Casas nº 2, 4, 6, de la calle de Cerrajeros, propiedad de María Luisa Pizcueta (1843). - Proyecto y presupuesto para la transformación del convento de Trinitarios Descalzos en cárcel. - Plantío de la Alameda. - Ensanche Cementerio General.
<p>CABRERA y LAIRACHE, Joaquín (Valencia 1799/800- Valencia, 1855) Título de arquitecto 1826 Título de Académico 1837</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Altar mayor de la Trinidad de Murviedro (1826). - Altar mayor de la iglesia de Calatrava (1827). - Altar mayor y de las capillas de la iglesia del convento de san Francisco de Valencia. (1828). - Altar de la iglesia de san Pedro Nolasco ¿Valencia? (1828). - Diseño altar para la capilla oratorio de san Vicente Ferrer en el convento de Santo Domingo (1829). - Diseño del campanario para la parroquia de las Cuevas (1830). - Altar mayor de la iglesia de Manises (1833). - Reedificación la frontera de la casa calle de los Cambios núm. 10, manzana 323 (1833). - Plan de la acequia y prolongación del puente de la villa de Burriana (1836). - Proyecto de cárcel pública para Moncada (1837). - Plan para la composición del azud de Rascaña (1840). - Diseño de un monumento en Burjassot y Godella en memoria de los fusilados en la primera guerra carlista (1841). - Plan de un azud en el río de Alcoy (1841). - Plan de un azud de Rovella, junto a José Serrano (1842). - Proyecto de una pescadería en el mercado nuevo de Valencia (1843). - Proyecto de fachada para el Teatro Principal (1843). - Reforma Fachada Casa de la Beneficencia (1844). - Bóveda del Nuevo Mercado (1844). - Proyecto de un pabellón gótico y una portada de entrada a un parque del mismo estilo, para el Álbum que la Academia ofreció a la Regente María Cristina (1844¿?). - Cárceles de Alberic en el extinguido convento de Capuchinos

	<p>(1845).</p> <ul style="list-style-type: none"> - Capilla comunión Estivella (1845). - Presupuesto del Panteón de Hombres Ilustres (1845). - Transformación de fachada en la antigua ermita de Calatrava (1848). - Plan topográfico del cauce del río Palancia, desde Segorbe hasta Murviedro, junto a la acequia de esta última localidad, junto a Joaquín Tomás y Sanz. - Reformas en la cubierta del Teatro Principal. - Adorno e iluminación de la fachada de la Lonja en las celebraciones de la jura de la Infanta doña Isabel Luisa como heredera de la corona de España. - Planos topográficos de los términos de los pueblos de Bellreguard y Miramar, junto a Salvador Escrig y Melchor. - Plan del marjal de Pego y distribución de aguas de su riego. - Construcción del azud del canal del Turia, junto a José Serrano. - Plan topográfico de la acequia de Rovella de Valencia. - Planos tipográficos de Cullera, su montaña, parte del río Júcar y playa, para un proyecto de puerto, junto a Lucio del Valle. - Plan para trasladar la Administración de Correos al edificio que ocupa la Diputación Provincial. - Cárceles de Gandía en el extinguido convento de San Roque. - Plan de la escuela de Náutica en Villa Nueva del Grao, encargo de la Junta de Comercio por ser arquitecto de la corporación. - Plan de hospedería y baños termales de Villatoya.
<p>CALVO e IBARRA, Timoteo (1799/800-1879) Premio particular de Arquitectura 1826. Título de arquitecto 1830. Académico de mérito 1837.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Retablo capilla a Nuestra Señora de Guadalupe para el convento de Nuestra Señora de Belén (1832). - Ampliación Cementerio municipal de Valencia (1835). - Universidad Literaria. Proyecto de reconstrucción (1840). - Retablo capilla en el convento de la Encarnación de Valencia (1843). - Proyecto de convertir en calle el Camino del Grao. Con Gisbert (1843). - Antiguo Seminario Conciliar (1853). - Proyecto Ensanche General de Valencia (1858). - Obras en el Convento de Corpus-Christi de Valencia (1859-60). - Proyecto retablo catedral de Valencia (1860).

	<ul style="list-style-type: none"> - Planos de la Casa Hospicio de la Beneficencia de Valencia.
<p>GISBERT y BERENGUER, Jorge (Alcoy, 1806-Valencia 1865). Título de arquitecto 1833. Arquitecto honorario de la Ciudad 1843. Arquitecto Inspector del Cuartel del Mar 1844. Arquitecto municipal, 1849.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Mausoleo familia Gosálvez-Barceló, Alcoy (1838). - Puente María Cristina, Alcoy (1836-1838). - Proyecto Casa Consistorial de Alcoy. - Parroquia y campanario Alcácer, (1839). - Obras en la Puerta del Mar, (1842-1843). - Reformas antiguo convento de San Francisco para transformarlo en pabellones (1843). - Transformación del camino del Grao en calle y trazado de pabellones (1843). - Iglesia de la Virgen de los Desamparados, Alcoy (1844). - Reformas iglesia de San Jorge, Alcoy (1845). - Reformas en el Cementerio General de Valencia (1848). - Plan urbanístico de Alcoy, (1849). - Retablo capilla lateral para la iglesia parroquial de Fuente la Higuera, (1857). - Fachada para la fábrica de Azulejos de D. Ramón Peris en Orriols, Valencia (1858). - Edificios propiedad del Banco de España, plaza de la Congregación (1860).
<p>SANCHO ARANGO, Antonino (1805-1876) Título de arquitecto 1833. Grado de Académico 1836. Aparejador obras carretera Madrid-Valencia, 1840-1851. Arquitecto Inspector del Cuartel del Mercado 1844. Arquitecto Mayor de Valencia 1856. Arquitecto Provincial desde el 1 de enero de 1860 hasta el 30 de septiembre de 1868.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - La Puridad. Promotor y artífice del proyecto (1839-1846). - <i>Mejoras materiales de Valencia</i> (1855). - Proyecto de un camino desde Algemesí a Sueca por Albalat de la Ribera (ca.1855). - Proyecto de Ensanche (1858) y <i>Memoria para el ensanche de Valencia</i> (1859). - Plano calle de Pobres Estudiantes (1859). - Planos del Pueblo Nuevo del Mar (1860). - Proyecto casilla de madera para el puerto de Valencia (1861). - Plano de la plaza del pueblo de Campanar (1862). - Proyecto escuela de instrucción del Mas de Casinos (1862). - Proyecto de una galería para el ensanche del departamento de los niños expósitos del Hospital Provincial (1866). - Plano parcelario de la calle y plaza del Ángel de la Villa Nueva del Grao (1867). - Proyecto de una noria para D. Juan francisco Parra, Polinyà

	<p>(1870).</p> <ul style="list-style-type: none"> - Panteón familia Azcona-Ferraz (1871). - <i>Defensa de la Institución de los Arquitectos provinciales y de distrito. Creada por Real Decreto de 1º de diciembre de 1858. Por d. Antonio Sancho y Arango. Valencia (1869).</i>
<p>BELDA Y SANCHIS, Joaquín Tomás Título de Arquitecto 1836. Inspector del Cuartel de Serranos. Arquitecto Municipal.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Demolición, edificación y comprobación del replanteo de la fachada de la casa nº15, calle de las Monjas de la Puridad, a instancia del clero de San Martín (1848). -Renovación del suelo de la parroquia de los Santos Juanes (1849).
<p>MONMENEU ESCRIG, Salvador Titulado en Arquitectura en 1836. Arquitecto Inspector del Cuartel de Serranos (1844).</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Expediente de rectificación de la plaza de Torrijos (1840). -Palacio de la Maestranza (1850). - Retablo mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles de la Vall d'Uixó (1853). -Cementerio de Alcira (1855). -Centro teatral Escalante (1856). -Villa campestre (1858). - Fachada casa nº 24, calle Gobernador Viejo, propiedad de la Baronesa a viuda de Cortés (1858). - Fachada del Convento de Santa Clara en Valencia (1861). - Reforma de la fachada Palacio de los Fernández de Córdoba (1865). -Proyecto de ampliación de la Capilla de la Casa de Misericordia. - Casa c/Abadía de San Martín, nº16 (1862). - Palacio Román, C/Mar nº100. - Casas de Juan de Vilarrassa, nº13 (1865) - Casas Caballeros nº52 (1865). - Casas de Francisco Royo, en la Plaza de Manises, nº7 (1883).
<p>AZOFRA Y SÁEZ DE TEJADA, Manuel María (Logroño 1813- ¿? 1879) Título de arquitecto 1837. Grado de Académico de Mérito 1844.</p>	<p>Catedrático de Aritmética, Geometría, Mecánica y Delineación. Profesor de Matemáticas en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y de Mecánica Aplicada en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Primer aparejador (1842) y subdirector (1843) obras del puerto del Grao.</p>

	<p>Presidente de la Asociación de Ingenieros Industriales.</p> <p>Autor de <i>Curso industrial ó lecciones de Aritmética, Geometría y Mecánica aplicadas a las artes.</i> (1838)</p>
<p>MONLEÓN ESTELLÉS, Sebastián (1815-1878) Título de arquitecto 1840. Arquitecto Inspector del Cuartel del Mercado 1844.</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Teatro Principal, reforma interior y planos de la fachada (1845). - Mausoleo de Juan Bautista Romero (1849). - Palacio de la Maestranza (1850). -Plano demostrativo de la fuente de Quart (1852). - Proyecto de Casa Hospital-Escuela para Albalat de la Ribera (1852). -Plaza de Toros (1857). -Reforma casa palacio de los Queixal o de los Trénor (1858). - Sala disecciones del Hospital General (1858). -Jardines de Monforte (1859). - Proyecto Ensanche Valencia junto con T. Calvo y A. Sancho (1859). - Remodelación fachada Plaza Redonda (1859). -Diseño de Parterre y fuente para la Plaza del Príncipe Alfonso (1860). - Proyecto fábrica de papel (1862). -Edificio Oliag (1862) - Plaza de Toros Jerez (1862). -Colegio Gran Asociación Domiciliaria Nuestra Señora de los Desamparados (1867). -Antiguo asilo de san Juan Bautista (1868). - Reformas en la Universidad Literaria, con proyecto de T. Calvo (1871). -Antigua facultad de Medicina, proyecto (1875).
<p>ESTELLÉS, Ramón Título de arquitecto 1845.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Casa Garrigues nº4 (1860).
<p>FERRANDO MORA, Manuel Maestro de obras</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Intervención en el Palacio del Marqués de Campo (1857). - Derribo y nueva edificación de las fachadas de las casas nº 3 y 5 calle de la Murtereta (1858). - Fachada de la casa nº44 de la calle del Común de Pescadores. - Proyecto de una casa escuela de instrucción primaria, villa de Chelva (1862).

<p>MARTÍ SALAZAR, Vicente Título de arquitecto por la Real Academia de San Carlos en 1835. Arquitecto de Mérito en (1847). Arquitecto Provincial de Castellón.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Proyecto retablo capilla del Cristo de la Agonía, en la iglesia del Hospital General de Valencia (1845). - Proyecto de una iglesia dedicada a San Pedro Apóstol, para el Grao de Castellón (1845). - Transformación presbiterio convento de Santa Clara, 1852. - Proyecto palacete de tipo neorábigo C/Torno de las Monjas de San Cristóbal, nº1 (1856). - Proyecto de Retablo dedicado a San Pedro y San Benito para el desubicado convento de Santa Catalina de Siena (1858). -La capilla de comunión de la Parroquia de la Sagrada Familia de La Vilavella (1864). - Ampliación de la Capilla de la Comunión de la iglesia arciprestal de Santa María de Morella (1862-1867). - Reforma integral del interior de la iglesia arciprestal de la Sagrada Familia de Castellón (1869).
<p>MARZO CAPILLA, Vicente Constantino (Valencia ¿? - Valencia 17/01/1883) Título arquitecto en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos 1845</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Demolición y reedificación de la fachada de la casa nº 91 y 92 de la calle de Duato, extramuros (1845). - Licencia para abrir ventanas en el Museo Provincial de Pintura (1847). -Reformas en la Iglesia del Carmen o parroquia de la Santa Cruz (1847). - Proyectos de dos altares destinados a la iglesia parroquial de San Juan de Manises (1856). - Proyecto altar de Nuestra Señora del Milagro (1861). -Fachadas de la iglesia proyectada para la partida del Castellà (1861). -Proyecto casa enseñanza niños Ruzafa (1861). -Proyecto casa enseñanza para ambos sexos en Ayelo de Malferit (1862). - Plano escuelas para ambos sexos, Tavernes Blanques (1862). - Intervención en la iglesia de Patraix, originariamente oratorio del Palacio de Vicente Salvador Montserrat (1863). - Plano plaza Mosén Sorell, (1879). - Edificio para albergar el cuerpo de Guardia en la cárcel del exconvento de San Agustín (1880).

	<ul style="list-style-type: none"> - Casa para Genaro Corrons en C/ San Juan de Austria (1882).
<p>CAMAÑA Y BURCET, José Zacarías (1821-1877) Título de Arquitecto 1846. Arquitecto Provincial 1864. Arquitecto Municipal de Valencia desde 1870-1876, y También de Játiva y Alcira.</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Teatro de la Princesa 1853. -Fachada del Teatro Principal (entonces teatro cómico Isabel II) 1854, con planos de Monleón. -Edificio para Manuel Ballester en la calle del Mar, nº96 (1858). -Fachada casa nº9, calle de las Ranas, propiedad de Francisco Ferrer (1858). - Casa de los Romeu, calle del Salvador nº11 (1858). - Edificio aristocrático plaza de la Figuereta nº2 (1859). - Edificio de viviendas C/Trànsits nº4. -Proyecto Panteón del Instituto Médico en el Cementerio General (1860). - Parcelación y Proyecto mercado sobre terrenos exconvento San Cristóbal. -Plano de la calle mayor y plaza Mayor de la Constitución de Albuxec (1861). - Iglesia del Convento de la Zaidía. - Teatros de Sagunto, Segorbe, Játiva y Requena. -Plazas de Toros de Yecla y Requena. - Campanarios de Játiva y Canet. - Matadero y escuela de Utiel.
<p>APARICI SORIANO, Federico (1832-1917) Título de arquitecto en la Escuela de Arquitectura de Madrid 1855</p>	<p>Fue profesor y catedrático de Construcción de la Escuela de Madrid desde 1867.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Colegiata de Covadonga (1884-1901). - Hospital de Carabanchel
<p>ALCAYNE ARMENGOL, Vicente (1828-1913) Maestro de Obras 1857. Director de Caminos 1855. Alcalde de Valencia entre 1887-1888.</p>	<p>Obra del período de estudio:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Decoración fachada principal y miradores en la casa nº 1 de la C/ del torno de San Cristóbal (1858). - Fachadas casa nº27 de la calle Bajada de San Francisco (1858). -Finca neomudéjar nº24 de la calle Ruzafa, propiedad de Mariano Cruz (1859). - Reforma fachada calle del Milagro s/n, propiedad de Gerónimo de Millán (1864).

	<ul style="list-style-type: none"> - Instaló una fábrica de mosaicos de piedra artificial en la calle Quart (1863).
<p>BUESO MARTÍ, Joaquín (1820-1881¿?) Maestro de obras.</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Palacio de Montornés, nº 1, 3, 5 1853, calle del Conde de Montornés, (1853). - Fachadas plaza del Mercado calle de Cajeros nº32. - Panteón familia Estruch (1872). -Talleres Cuadras y Cocheras del Tranvía Valencia-Grao (1877).
<p>CALVO TOMÁS, Joaquín M^a (¿?-1889). Título de arquitecto y agrimensor en Madrid en 1860. Arquitecto mayor 1875</p>	<p>Obras durante el período de estudio:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Plano del cementerio de Nuevo del Mar (1857). -Plano de la calle Mayor de Campanar marcando la situación de las casas de Francisco Querada. (1860) -Edificio Echeveste (1861). - Proyecto iglesia parroquial de san Nicolás Obispo (1862). -Demolición y reedificación de la casa nº38 Plaza del Árbol y calle Abadía de la Santa Cruz, propiedad de Luis Esteve (1864). - Proyecto de iglesia conventual de la Zaidía, diseñada en 1865 y terminada en 1879. - Fachadas casas nº12 y 14 calle de las Avellanas, propiedad de los señores Núñez y Salvador (1866). Proyecto que reemprende Calvo tras la defunción de Ximénez y Cros en 1865. -Plano geométrico de la calle de la Virgen de los Ángeles que comprende desde la plaza de san Roque hasta acequia de Gas (1867).
<p>CALVO TOMÁS, José (1830-1903) Título de arquitecto y agrimensor en Madrid en 1860.</p>	<p>Obras durante el período de estudio:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Plano topográfico de la porción del río Júcar y sus riberas en el término de Cullera (1864). - Villa nº1 de la Plaza de San Andrés, propiedad de la Condesa viuda de Alcudia. -Reedificaciones del edificio nº18, 20, 22 y 24 de la calle de San Vicente (1866). -Plano geométrico de la plaza de san Francisco levantado con arreglo a la Instrucción del 19-12-1859. (1868) -Plano geométrico del camino de Ruzafa a Valencia (1868).

<p>XIMÉNEZ y CROS , Ramón María (1829- 1865) Titulado en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1853.</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Grabado de la Lonja en <i>Monumentos Arquitectónicos de España: publicados a expensas del Estado / bajo la dirección de una comisión especial creada por el Ministerio de Fomento, Madrid, Imp. y Calcografía Nacional, 1859-1878</i> (1858). -<i>Plano topográfico de la ciudad de Valencia del Cid. Levantado en 1852 por el Ingeniero D. Vie. Montero de Espinosa, reducido a la escala de 1 pr. 2.500 y ampliado con las construcciones y alineaciones verificadas desde aquella fecha por el Arquitecto profesor y académico de San Carlos D. Ramón Ma. Ximénez Grabado por A. Pascual y Abad, editor</i> (1860). - Reedificación fachada edificio Plaza del Conde de Carlet (1860). - Proyecto de puerta para el antiguo convento del Carmen (1860). - Panteón Vicente Bertrán de Lis y Ribes (1861). - Reforma Palacio Marqués de Dos Aguas (1863). - Proyecto Retablo Mayor Catedral de Valencia con Timoteo Calvo (1860). - Proyecto de casa consistorial para el pueblo de Ruzafa (1862). - Croquis acotado de un trozo del barranco de Malet en el término de Benifairó de Valldigna (1862). -Plano de la plaza Mayor y de la Cruz del Pueblo de Ruzafa levantado por el arq. D. Jorge Gisbert en el 1852 (1863). - Panteón para la Familia Trénor (1863). - Demolición y reedificación de la fachada de la casa nº11 de la calle del Mar (1864). - Reforma fachada casa nº16 de la Plaza Tetuán (1864). -Reedificación dos casas nº 12 y 14 en la calle de Avellanas, propiedad de los señores Núñez y encargo de Antonio de León (1865). - Mural cerámico, encargo del Marqués de Dos Aguas, para la casa nº2 de la calle Libreros (1865).
<p>SPAIN PÉREZ, Carlos (¿?-1865) Título de arquitecto en 1843 por la Real Academia de San Carlos. Académico de Mérito, 1845.</p>	<p>Arquitecto mayor de Valencia.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Presupuesto del Panteón de Hombres Ilustres (1845). - Transformación de la fachada del Convento extramuros de San Pedro Nolasco, calle de Murviedro y propiedad de José Lassala (1849). - Casas nº 1 y 4 en la calle de la Purísima (1849). - Parcelación huerto Ensendra y viviendas Na Jordana (1850). - Casas consistoriales de Turís y Picasent.

	<ul style="list-style-type: none"> - Retablo capilla comunión Picasent. - Proyecto retablo mayor Convento de la Trinidad (1857). -Plano geométrico de la calle titulada plaza de las Comedias (1864). -Plano topográfico que representa la zona comprendida entre el Camino Real (1864).
<p>FERNÁNDEZ CALVACHE, Ildefonso Arquitecto y profesor de la Academia de San Carlos de Valencia.</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Reforma fachada edificio de viviendas nº 3 y 5 C/ de las Botellas (1865). -Proyecto de fachada para las casas de la plaza de la cruz de Ruzafa (1866). - Umbráculo del Jardín Botánico 1867.

Bibliografía principal y fuentes:

- BENITO, Daniel, 1983.
- BÉRCHEZ, Joaquín y CORELL, Vicente, 1981.
- SIMÓ, Trinidad, 1973.
- <http://www.arquitectosdevalencia.es/arquitectura-de-valencia>.
- Actas de la Comisión de Arquitectura. ARABASC.
- ARABASF.
- Actas y expedientes de Policía Urbana. AHMV.
- ADPV.

Apéndice documental

- “De la Arquitectura religiosa en Valencia. Lo que fue, lo que es, lo que debe ser”, Ramón María Ximénex v Cros (1858) *Las Bellas Artes*. H.M.V.

DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA EN VALENCIA.

Lo que fue, lo que es, lo que debe ser.

ARTÍCULO I.

Lo que fue.

Hace tres siglos que los artistas, rompiendo bruscamente los lazos que les unian á sus predecesores, dirigieron la vista á la antigüedad, buscando en ella las inspiraciones que hasta entonces y durante la edad media les prodigara con tanta profusion la religion cristiana; hace tres siglos que, despreciando las bellezas de la basilica romano-bizantina y de la catedral gótica, los arquitectos innovaron en mal hora el sistema de edificacion religiosa hasta entonces seguido, empleando en su lugar las reminiscencias de la arquitectura pagana; y desde entonces ha venido en decadencia hasta nuestros dias, cayendo de aberracion en aberracion, de estravagancia en estravagancia sin acertar una forma propia para los templos, sin encontrar un sistema que reemplazase á los que se abandonaron, hasta que los arquitectos transformaron el arte en receta, y el código de la belleza arquitectónica quedó contenido y encerrado en la tan conocida y célebre cartilla del Vignola. En nuestro siglo, en medio del ardor con que se procura perfeccionarlo y depurarlo todo, continúa mas que nunca este ramo de la arquitectura descuidado por lo general y en particular en esta ciudad, presentando cada dia en cuantas construcciones se egecutan nuevas pruebas de un gusto depravado, de pésimo estilo, de ignorancia estética. No debe extrañarse, sin embargo, que esto suceda; porque arrastrados por la corriente de la política, preocupados por los adelantos materiales, dominados por el espíritu mercantil, los hombres de nuestro siglo ni tienen apenas tiempo para echar una mirada sobre los venerandos monumentos de la edad media, ni muchos de ellos comprenderian el lenguaje con que la religion y las artes reunidas hablan á nuestro espíritu. Lo mas sensible es que esta falta trasciende hasta á nuestros artistas, esos sacerdotes encargados de velar por que el fuego de la inspiracion divina no se estinga, y que encaminados hoy por una torcida senda, hacen que cada dia veamos mas lejana la aurora del nuevo renacimiento de la arquitectura que pudiera dar al arte vida propia, dotando á los siglos sucesivos de monumentos religiosos que reemplazasen dignamente á los que nos fueron legados por los siglos medios y hemos dejado que se aniquilen y destruyan.

Esta última consideracion nos preocupa fuertemente y es digna de una seria meditacion. Con efecto: ¿qué legará el siglo XIX á sus nietos en lugar

de las iglesias góticas que destruye? ¿Dónde hallarán éstos, lugares tan propios para la oracion como los que de nuestros abuelos recibimos? ¿Qué será de la arquitectura religiosa, cuando aquellas desaparezcan completamente? Portentos mágicos para la actual generacion, serán para la venidera sus descripciones, exageradas é imposibles creaciones de la fantasia, que el génio mismo no se atreveria á reproducir.

Monótonos é inanimados los edificios religiosos que hoy se construyen, no inspirarán la veneracion, no penetrarán el corazon del santo respeto que infunde en nosotros la masa imponente de las catedrales góticas.

Y esto que nosotros presentimos, sucederá ciertamente si una reforma en las ideas artísticas, no fecunda la mente de nuestros arquitectos.

Mas esta decadencia que lamentamos y que hoy ha llegado á un grado tal que pudiéramos decir no puede pasar mas allá, proviene de otra época, es hija de un cambio de ideas, hace tiempo acaecido; es una consecuencia legitima de un erróneo principio que se sentó en el siglo XVI. Efectivamente, entonces se estudiaron las ruinas antiguas y se dijo, nada es bello como la antigüedad, fuera de ella no hay arte, su condicion de hoy en adelante, es la imitacion de los restos del paganismo; y olvidando los artistas que eran cristianos, olvidando los arquitectos que construian iglesias destinadas al culto de Jesucristo, reprodujeron los templos del gentilismo. Si observamos las iglesias, las capillas, las catedrales, los oratorios, reconoceremos fácilmente una linea divisoria en el gusto, en la expresion, en el sistema de edificacion, que separa los edificios construidos antes del siglo XVI de los que fueron egecutados despues de aquella época. Esta division tan marcada en la fisonomía de los edificios es hija de los nuevos elementos que han entrado en el arte, hija tambien del rumbo que tomaron las ideas, la filosofia; hija del descrédito en que cayeron los sistemas que durante la edad media habian gobernado el arte; descrédito que no nos explicamos sino por el espíritu de innovacion que en el siglo XVI se desarrolló en todas las clases de la sociedad.

¡Funesto cambio, que cierra á la arquitectura el camino de la espontaneidad y la sujeta en el terreno de la imitacion! Este es para nosotros el instante solemne en que se decidió la suerte de

la arquitectura religiosa y su decadencia durante una de esas evoluciones por la que pasan sucesivamente los productos de la inteligencia humana. Si; es indudable: el renacimiento de la arquitectura pagana fue la muerte de la cristiana, de aquella hija pura, mística, sublime del espíritu de nuestra santa religion; y aun hoy día, sujeta la mano de nuestros artistas con el yugo impuesto al génio por erróneos principios que convierten la primera y mas simbólica de todas las artes en una despreciable rutina. Sentado el primer principio, el tiempo desarrolla las consecuencias necesarias: tres siglos han tardado en desenvolverse, tres siglos ha durado esta oscilacion, y para salir de ella apenas bastan los heróicos esfuerzos de los hombres eminentes de todos los paises.

Establezcamos ahora un paralelo entre la arquitectura religiosa de ambas épocas, para hacer sentir mejor la razon de nuestras quejas; hagamos patente lo que perdimos y lo que poseemos: esto, mejor que cualquier razonamiento, nos hará ver nuestra pobreza actual.

Apenas despunta la aurora del siglo XII, del siglo de las cruzadas, cuando las poblaciones movidas por aquella fuerza de organizacion que se desarrolla por toda la Europa, por aquella fe ardiente que levantaba en masa á todas las naciones unidas para conseguir un solo fin, principian á levantar gigantescos monumentos, creando un estilo enérgico, que sin desconocer la tradicion ofrece nuevos recursos, nuevas bellezas hasta entonces desconocidas, nuevas y mágicas combinaciones, que sobrepujan en valentía y en espresion religiosa á cuanto hasta entonces se inventara. No desconocemos por esto la filiacion que existe entre esta arquitectura y la de los siglos anteriores desde la época en que surgió en Bizancio la arquitectura cristiana; por el contrario, esta filiacion que existe realmente serviria solo para probar que el arte es el representante de la civilizacion de los pueblos, la espresion mas genuina de su desarrollo intelectual y moral, pues siendo la civilizacion del siglo XII hija de las catacumbas, existe como debe existir, una série no interrumpida de obras que poseen un mismo carácter, estableciendo relaciones marcadas entre los edificios del siglo IV y los del XII.

Mas á pesar de esto, podemos decir que la basilica del siglo XII, se levanta noble, severa, imponente, sin rival sobre los toscos restos de las que en los siglos anteriores se construyeron. Tres naves, con elevadas bóvedas sostenidas por pilares y un ábside que cierra cada una de ellas por una parte, mientras que por la otra las limita la fachada de la iglesia con su rica portada central; el crucero, dos puertas en el extremo de sus brazos, desembocando en dos pórticos, asilo de la meditacion y del recogimiento é intermedio entre la iglesia y el mundo exterior agitado por terrestres y mezquinos intereses; este es el tipo

completo de la basilica. Cristianos como somos, educados bajo la inspiracion de las espirituales máximas de la religion, no podemos menos de comprender la perfecta armonía que existe entre las ideas cristianas y las formas y circunstancias de estos monumentos; se ve desde el primer momento que lo uno es hijo de lo otro, y como la idea precede siempre á la obra, es la que impulsa la mano, podemos decir que la arquitectura romano bizantina es hija del cristianismo, lo tiene encarnado en sí misma; que él es el ideal que ha guiado la mano del artista.

El arte en aquel siglo era religioso; fuera de las iglesias pocos son los edificios concebidos bajo este estilo, y así debió suceder, pues desde que el cristianismo formó las sociedades modernas, el destino mas elevado de las artes, y mejor diriamos, si esto no hubiera de sublevar contra nosotros la opinion de muchísimos inteligentes y eruditos, el destino esclusivo de aquellas está limitado á la religion; en ella puede brillar con esplendor, consagrando á su Dios las obras que inspiró al artista su infinita sabiduria. Entremos ahora en el templo; ¡qué sencillez de formas! ¡qué economía de adornos! ¡qué bien elegidos los puntos donde la decoracion ha de brillar! ¡qué construccion tan razonada! Las puertas, sitio donde se concentraba la decoracion, con sus múltiples archivoltas inspiran respeto, los pórticos recuerdan el claustro, y al atravesarlos el cristiano abandona en ellos las ideas mundanas, y poseído de un santo recogimiento entra en la iglesia, dispuesto á adorar al Dios que sostiene con su poder tantas maravillas. Las altas bóvedas, la dudosa luz infunde veneracion; en los muros nada existe que distraiga la imaginacion, y desde el fondo del ábside mayor el sacrificio de la cruz hiere vivamente nuestro corazon, atrayéndole hácia el divino Redentor.

A estas condiciones peculiares, se añaden otras que como aquellas yacen olvidadas en nuestros días: durante la edad media cada iglesia era un edificio aislado; al rededor circulaban las gentes gozando de todas las perspectivas que ofrecia; un cercado le defendia frecuentemente, y situado sobre una eminencia, descollaba sobre la multitud de humildes habitaciones que bastaban para albergar á los hombres rudos de aquellos siglos.

Veamos ahora cuáles eran las condiciones de la edificacion. Los santuarios erigidos entonces están contruidos de piedra; aparejo menudo se emplea en los muros; pequeñas dovelas bastan para formar los arcos y archivoltas, construyendo tambien con pequeñas piezas las columnas adosadas y aun las aisladas.

Las cornisas y los canecillos toscamente labrados reciben despues de montados la impresion del cincel que los transforma en esbeltas y graciosas reproducciones del reino vegetal y en fantásticos animales. Los capiteles de forma cúbica reposan ya sobre los fustes antes de labrarlos, y

reproducen bajo la mano del artista los hechos mas notables de la sagrada Escritura, por cuya circunstancia se denominan capiteles históricos: en los tímpanos figuran los personajes mas notables de la Biblia, de modo que en una basílica bizantina el cristiano hallaba instruccion, á la par que su corazon se conmovia dulcemente por la armonía de las artes y la religion.

El arte existe en ellas y la sencillez de la construccion puede presentarse como modelo, como una de las maneras mas razonadas y sencillas que jamás se ha puesto en uso: variedad, unidad, espontaneidad y sencillez; hé aquí las condiciones del arte, hé aquí las que poseen las basílicas bizantinas.

La catedral gótica nos presenta el segundo tipo artistico que la arquitectura cristiana ha producido en occidente: hija de la anterior, la sobrepaja y ocupa el punto mas elevado de la cadena que forman los monumentos de todas las edades, de todos los pueblos, de todas las religiones. Su ligereza, su atrevimiento llegan á lo maravilloso; la economía de los macizos y de los refuerzos, su oportuna situacion, atestiguan los conocimientos que en mecánica poseian sus autores; pero las anchurosas bóvedas, terminadas por sus arcos apuntados, los ligeros pilares, las rasgadas ventanas, las puertas, las múltiples naves, anonadan el espíritu que se posee de la idea del infinito, bajo las inmensas bóvedas de tan vastos recintos.

El exterior tambien elegante sin dejar de ser severo, es un museo de rica decoracion; las puertas reciben la vida del cincel; las escenas sagradas de la pasion, del Génesis y de los primeros mártires se representan en ellas; las cresterías, los botareles, los pináculos piramidando progresivamente conducen al espíritu por grados á la contemplacion del infinito, del absoluto. Mas sábia la manera de hacer gótica que la bizantina, es á la vez mas profundo y desarrollado el sentimiento religioso que espresa. La escultura en su estatuaría, la pintura en sus vidrieras, frescos y tablas, la orfebrería en los vasos sagrados y la música con sus solemnes cantos, todas las artes en suma han sido explotadas por la religion para ofrecernos en sus pomposas solemnidades una armonía emanada del cielo, un destello de los dulces goces del paraíso. ¡Cuán grande se concibe á Dios bajo las inmensas bóvedas de una catedral gótica!

Analizados, aunque brevemente, los edificios religiosos de la edad media, vemos en ellos aparecer el arte bajo una nueva forma, hija de las ideas cristianas: la idea del absoluto es la que domina en él, y producto espontáneo de aquellas generaciones, es conocido, interpretado y gustado por todos. La armonía que reina entre las ideas de aquella época y las formas plásticas de los edificios religiosos, hacen sumamente fácil la lectura del simbolismo de las formas y de los objetos representados.

Ramon M. Ximenez.

CINCO CUADROS DE LA GALERÍA SOULT (1).

La Galeria del mariscal Soult ha sido la coleccion mas completa de cuadros españoles que ha existido en Francia. Paris la ha poseido cerca de medio siglo, y gracias á la liberalidad de su ilustre propietario, la Francia se habia acostumbrado á mirarla como una coleccion nacional. En ella habia muchísimas obras de los maestros de las tres grandes escuelas españolas.

«Los pintores primitivos estaban representados por Luis de Vargas, Vicente Joanes y Morales. Enérgicas composiciones de Sanchez Coello, de Roelas y de Fernandez de Navarrete, indicaban el paso de estas antiguas escuelas á la grande época del arte ilustrada por Murillo, Ribera, Zurbarán y Alonso Cano. Quince composiciones de Murillo, entre ellas muchas de sus obras maestras, cuatro Riberas del mejor tiempo y estilo de este maestro, veinte Zurbaranes, siete Alonso Canos, y muchas obras de los dos Herreras, de Pacheco y de Ribalta, reasumian de un modo bastante completo este magnífico período del arte en su apogeo. Despues venian los discipulos predilectos y los brillantes imitadores de los maestros: Pareja, discipulo de Velazquez; Sebastian Gomez, el mulato, discipulo de Murillo; Ayala, de Ribera; Meneses Osorio, Llano y Valdo, Solis, Valdez Leal, Tovar, Antolinez, que todos se distinguen por preciosas y originales cualidades, y cuya única desgracia fue llegar los últimos, cuando la mies estaba segada y solo podian espigar en el campo del arte (2).»

Esta preciosa coleccion ha sido diseminada por las circunstancias. A la muerte del mariscal (1852) los herederos hicieron pública almoneda, en la que los precios subieron escesivamente, y si las compras que hizo entonces la direccion del Museo del Louvre fueron en corto número, no debe olvidarse que solo por la suma fabulosa de 615,300 fr. pudo adquirir el gobierno la famosa *Concepcion de la Virgen* de Murillo.

Tambien se recordará que muchos cuadros escogidos, aunque pujados á precios muy altos, fueron retirados de la almoneda por la familia.

La reciente muerte del duque de Dalmacia, hijo del ilustre mariscal, ha obligado á su familia á deshacerse de los cuadros cuya propiedad se habia reservado. El baron de Seillières, este aficionado, cuyo buen gusto iguala á su inmensa fortuna, ha sido el primero en aprovechar la ocasion, y por 25,000 fr. ha adquirido una perla de Murillo, *Los niños*, que en 1852 solo habian sido pujados á 9,000 fr.

(1) Hemos traducido este artículo inserto en la *Revue des Beaux Arts, de Paris*, juzgándolo de interes por las noticias que da y las justas apreciaciones que hace su autor Mr. Teodoro Lejeune de los famosos cuadros que, al par de otros muchos, fueron quitados á España y llevados como en triunfo, cual la mejor de las presas, á la capital de Francia al terminar la guerra de nuestra gloriosa independencia.

(2) F. B. Merrey, *Estudios sobre las bellas artes*.

DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA EN VALENCIA.

Lo que fue, lo que es, lo que debe ser.

ARTÍCULO II.

Lo que es (1).

Al salir de la edad media, la sociedad dirige sus miradas á los restos de la antigüedad pagana, y se enciende un apasionado entusiasmo hácia la arquitectura de los siglos de Pericles y de Augusto. ¡Preciosos y venerandos restos! Lejos de nosotros la idea de poner la menor tacha á tan delicada y bella arquitectura; seríamos sus mas ardientes defensores si álguien la atacara; pero seguros de que la idoneidad de una obra de arte es la primera condicion para realizar la belleza, no podemos aprobar su adopcion en la arquitectura cristiana. Aquellos estilos y aquellos restos están muy bien situados en el lugar que ocupan en la cronología y la historia de los tiempos, y la religion sensual de los antiguos encuentra su espresion propia en los elegantes peristilos de Atenas y en las magníficas y orgullosas columnatas de Roma. Cada cosa está bien en su sitio; y el templo de Minerva es la espresion pura del delicado gusto estético de los griegos, al propio tiempo que el de Júpiter Capitolino y el de Antonino y Faustina espresan toda la magnificencia del pueblo rey, todo el poderoso orgullo de los Césares dominadores del universo. Pero si estas ideas de vanidad, de orgullo, de dominacion, de sensualismo, en fin, son rechazadas, anatematizadas por el cristianismo, ¿cómo podrán servirnos aquellas formas para edificar al Dios de la igualdad, de la mansedumbre y de la castidad, recintos propios para su morada? ¿Cómo podria una generacion empapada en las máximas cristianas reconocer en un templo romano la casa de Dios? Son ideas que se repelen, que no tienen lugar simultáneamente. Además, si esta separacion no existiese por la espresion simbólica é intrínseca de las formas, la educacion, la asociacion de ideas por la cual nos acostumbramos á ver dentro de una cela, decorada exteriormente con magníficas columnas de ricos materiales, elevarse un idolo del gentilismo, nos haria imposible creer que esta misma cela pudiera contener al Cristo encarnado del Evangelio.

Mas el entusiasmo del siglo XVI hácia la belleza plástica y material de los modelos arquitectónicos griegos y romanos, ofuscó la inteligencia hasta el punto de hacer olvidar esta circunstancia; y el arte desde este momento dejó de ser elevado, espiritual, grandioso, descendiendo

á la esfera de lo agradable, lo risueño, lo minuciosamente delicado, y uniendo los elementos antiguos formó la arquitectura plateresca, precioso museo de caprichosas y nimias bellezas, que si honran á sus autores, no la salvan de las imperfecciones de que está cargada. Bella sí, preciosa joya de egecucion brillante, de inagotable riqueza en la decoracion, carece de la primera condicion de las arquitecturas gótica y bizantina, la idoneidad, la grandiosidad, el idealismo; plagio de la antigüedad restaurada en aquel siglo, reunion de retazos del arte pagano, es tambien pagana; faltos de relacion sus miembros con la construccion de su época, con los conocimientos mecánicos, se despoja de la cualidad de arquitectura razonada, y es solo un gracioso revestimiento en muchos casos, una decoracion sobrepuesta que oculta y disfraza una construccion racional. Entre los numerosos ejemplos que corroboran lo dicho, presentaremos solo el de la magnífica fachada de la iglesia de San Estéban, conocida por Santo Domingo, de Salamanca: los que la conozcan no podrán menos de ver en los tres cuerpos que existen bajo el gran arco, en los entablamentos, las pilastras, los flameros y cresterías de bichas otros tantos elementos arquitectónicos sin connexion ni relacion alguna con el interior, ni mucho menos con la construccion: es una bella fachada llena de ricas labores egecutadas por hábiles cinceleros, pero no es razonada su composicion, no es propia su ornamentacion; es solo una incrustacion caprichosa de agradables formas, á las que falta esencialmente la espresion mística que la religion debe exigir en los monumentos á ella dedicados. Este defecto esencial y comun á todos los edificios religiosos del siglo XVI y de los posteriores es el que queremos hacer resaltar. Ahora bien, esto no es mas que una consecuencia de los principios arquitectónicos adoptados entonces y que se reproducirá siempre que se quiera hacer revivir una arquitectura muerta, ó cuyos principios fundamentales estén en discordancia con aquellos con que la ciencia posteriormente hubiese enriquecido la práctica. Efectivamente, faltos del recurso del arco, los griegos adoptaron el dintel, costosa mole que solo elevaron sobre las robustas columnas con inmensas fatigas; los romanos, imitadores de éstos, hicieron lo mismo en sus templos, y el siglo XVI, al reproducir los cornisamentos y las columnas, puso bajo de ellos

(1) Véase la entrega 14.

el arco, como si éstos no escusaran el uso de aquellos y vice-versa.

Admitidos los nuevos principios quedaron sustituidos á las austeras formas las risueñas y graciosas del nuevo arte, y el templo perdió su severidad, su grandiosidad, la mística tristeza que le daba el carácter cristiano, que formaba tan perfecta armonía con el arrepentido corazón del pecador contrito que imploraba de rodillas el perdón de sus pasados yerros. Desde este momento el arte cristiano hizo un paso atrás; abandonó el camino que de triunfo en triunfo le condujera hasta su apogeo, se despojó del don de la invención, renunció al origen de la inspiración, y dejando de ser cristiano, dejó de ser original para ser tributario del arte pagano.

Ahora bien, ésta es para nosotros la causa constante de la decadencia que por espacio de tres siglos ha sufrido la arquitectura. En una sociedad cristiana, bajo la influencia de una civilización, cuyo código moral es tan severo, las artes todas y la arquitectura principalmente ha de estar al servicio de la religión, y la extensión de su desarrollo en los edificios públicos y particulares, solo podrá ser una expansión de su vida, pero no el móvil fecundante de su profesión. Véase sino la historia en todos los climas, bajo todas las latitudes, en todas las sociedades formadas desde los más remotos tiempos, entre los pueblos pastores, en las grandes naciones como la China, la India, el Egipto, la Asiria y Méjico, en las repúblicas griegas é itálicas, la arquitectura religiosa ha sido la madre de la arquitectura civil, ha formado el tipo, ha proporcionado el producto más grandioso de que la respectiva índole y organización de los pueblos era capaz. Séanos, pues, provechoso el ejemplo que la historia nos presenta y salgamos del camino tortuoso por donde durante tres siglos camina la arquitectura de alucinación en alucinación, esclava siempre de exóticas prescripciones. Mil aspectos ha tomado durante este período; al plateresco sucede la restauración greco-romana, que presenta su mayor desarrollo en el Escorial en España, en Roma en la basílica de San Pedro, principiada bajo este estilo, si bien algo alterado después: ved ambos monumentos, en particular el último, grande, inmenso, sorprendente; por sus proporciones gigantescas os dejará admirados, su riqueza os asombrará y paseareis por él como por un vasto museo, mientras que en una humilde capilla gótica, cuyos muros pelados solo ofrecieran á vuestra vista la candorosa figura de nuestra madre celestial, caeríais de rodillas adorando su pureza. Después se adultera todavía la seca y fría apariencia de aquella arquitectura, y acaba de perder la severidad que poseía como único título para obtener si no el aplauso la tolerancia de los críticos. Tras de esto aparece el estilo churrigueresco, informe aglomeración de caprichosos elementos que encuentra en Tomé un intérprete y pro-

duce el nombrado transparente de Toledo, San Andrés de Madrid y otras mil iglesias, entre las que debemos notar la iglesia de los Santos Juanes de Valencia.

Pesados pomos de frutas, colgantes de flores, ridículos festones de telas son imitados por la arquitectura en este templo, y son también la decoración de los innumerables que de este estilo se construyeron en España; desproporcionadas estatuas de santos vestidos con el traje fastuoso del 1700, representando actitudes poco sentidas y siempre profanas; robustos ángeles que juegan cual puede hacerlo un niño en su primera edad, sin espresar adoración alguna, y pinturas murales raras veces de mérito, nunca de una composición pura, de un dibujo severo, de un colorido tranquilo. Todo esto por impropio que parezca ha servido para decorar la iglesia en su mayor lujo y brillantéz durante el churriguerismo.

Después de haber notado la falta de estética, pudiéramos hacer ver, para probar más y más el decaimiento de la arquitectura como arte y como ciencia, las aberraciones usadas en la construcción y los cortes falsos de la cantería, los apoyos disfrazados, los alardes de habilidad aparente, que tienen su origen en las armaduras de hierro ocultas á la vista, y todo lo cual concurre á formar en el espectador una idea falsa de la obra; semejantes defectos no se ven en la arquitectura romana, como tampoco en la bizantina ni en la gótica, van anexos precisamente á las obras de las épocas en que, guiado el artista por erróneos principios, descuida la verdadera belleza, que es á la par que sencilla inteligible, para buscar el mérito en las elucubraciones de una concepción fantástica y caprichosa.

¿Y cómo hubieran tenido lugar sin esta perversión del gusto las innumerables restauraciones en el estilo barroco, que por doquiera se presentan en las iglesias y capillas? Solo á aquella es debida en Valencia la de San Nicolás, primitivamente de estilo gótico, cargado hoy día de follages y gruesos tarjetones, la de los Santos Juanes, Santa Catalina de Sena, las monjas de la Trinidad; renovaciones que nos privaron para siempre de numerosos y graves edificios, tal vez de hermosas vidrieras cuyo aspecto mágico no sospecha tan solo la actual generación que puede existir.

Dos géneros nos quedan por discutir: el estilo jesuítico y la segunda restauración del greco-romano. En el primero hallamos el carácter barroco propio de su época, y ambos quedarían ya discutidos si en corroboración de lo que llevamos dicho no debiéramos hacer ver otros defectos de composición que hemos notado. La iglesia de la Compañía de Valencia presenta una desahogada tribuna ó abside correspondiente al altar mayor, pero ¿qué dirá el que conozca el uso y situación propia de las partes de un edificio, cuando le digamos que en ella se abren tres grandes balcones como pudieran situarse en la frontera

de una casa? Los balcones en la fachada de una iglesia nos parecen impropios y ridiculos; aun cuando sea en la basilica de San Pedro, porque la iglesia debe aislarse del exterior, concentrar dentro de si todas sus comunicaciones; pero emplear éstos en el interior y en un lugar tan principal como la capilla mayor, es considerar el recinto de la iglesia como una plaza pública.

Si continuamos la crítica de los edificios religiosos de esta ciudad, podremos tachar con el mismo defecto el oratorio greco-romano de la Virgen de los Desamparados. También en él están en uso los balcones en el interior y el exterior, el recinto elíptico de la capilla presenta cuatro puertas y sobre ellas cuatro balcones. Si en el edificio anterior se falta á las reglas de la sana crítica, aquí se falta al propio tiempo á las de la buena distribución, esponiendo todo el salón á las corrientes de aire, y al buen gusto por la adopción de los órdenes de arquitectura colosales, por el estilo de la decoración; en suma, porque éste es una imitación bastarda de la arquitectura de los Césares.

Si de éstas pasamos á San Martín, iguales defectos podemos notar: en el exterior el arco adintelado en las portadas con frontones interrumpidos, en el interior una confusa mezcla de formas, de decoración del tiempo de Luis XV, y aun mas barroca, llenan desordenadamente, cual en la de los Santos Juanes, las enjutas de los arcos de las capillas, los frisos, los áticos. El altar mayor es tal vez lo mejor que se encuentra en ella, por ser anterior á la restauración y manifestar siquiera perfiles mas puros y análogos á los del renacimiento.

También la Catedral nos ofrece una lujosa restauración de los últimos del siglo pasado, en el período de la segunda restauración del greco-romano: si fuéramos partidarios de éste en la arquitectura religiosa, nada tendríamos que decir de ella; pero esta misma restauración discretamente dirigida con arreglo á aquellos principios, es una prueba mas en favor de la opinión que venimos defendiendo. Bajo las bóvedas de la metropolitana ¿qué espectador no ha fijado sus miradas sobre el ligero cuerpo de luces que denominamos el cimborio? ¿quién no lo ha creído una construcción mágica, aérea, descansando apenas sobre los arcos torales? Pues bien, el efecto de este cuerpo es debido á su estructura gótica, á la esbeltez de sus apoyos, que todavía son ligeros á pesar de que la restauración los fortaleció en mala hora, transformando también en ventanas de medio punto las rasgadas ogivas primitivas, que en el interior se conservan intactas. El estilo greco-romano no tiene recursos para formar un lucernario semejante á éste; sería sacar de su juicio á aquella arquitectura, darle unas proporciones tan ligeras; aquel estilo nos hubiera privado, pues, de esta maravilla, así como nos ha privado de la mayor elevación de las bóvedas, de la lige-

reza de los pilares, después de lo cual solo hemos conseguido ver nuestra Metropolitana decorada con estucos, dorados y recuadros, como están decorados los salones del palacio del Congreso y los de cualquier magnate.

En la actualidad todavía está en auge en nuestra Valencia este estilo, que en Francia y Alemania han desechado los arquitectos, considerándole impropio de la arquitectura religiosa. Hace pocos años se construyó una iglesia parroquial, la de San Salvador, y su interior ofrece una nave con columnas en los muros, que sostienen un cornisamento, y bajo de éste se abren los arcos de la serie de capillas laterales. En la bóveda hay lunetos con marcos dorados, y en la parte media grandes tarjetones con marco también dorado, en que están pintadas al óleo escenas de la pasión de N. S. J. C. Hé aquí lo que constituye esta iglesia, en la que no encontramos tampoco la expresión religiosa que deseáramos. Los altares especialmente como todos los que en la actualidad se construyen están vaciados en el mismo molde: dos columnas, jónicas ó compuestas, dos pilastras y retopilastras y un cornisamento romano forman el cuerpo mas importante: en un marco está el retablo del santo, y sobre aquel un rebanco ó ático con dos jarrones á sus extremos, ó con un sol con el Espíritu Santo, representado por una paloma. Parece, según la uniformidad de todos los retablos modernos, que no sea posible formar otras composiciones, que los recursos del arte se hayan agotado para este objeto; y necesario es para no creerlo así, que hayamos visto por nuestros propios ojos los variados retablos góticos, los del renacimiento y los que en San Luis de Munich y en una de las iglesias de Barcelona se han ejecutado mas recientemente. Precisamente en esta parte tan principal de una iglesia es donde con sentimiento vemos que la rutina se sigue mas estrictamente, y que es la que con mas descuido se proyecta y se ejecuta. El altar en nuestras iglesias es siempre una cosa postiza, sin relación con el conjunto, sin sujeción á las líneas generales de éste, sin sujeción al estilo del edificio. Greco-romano del Vignola el orden que se emplea en él, su belleza consiste en las columnas, su riqueza en el dorado de sus capiteles, sin que la sana crítica haya bastado á desterrar tan exótico é impropio tipo.

Ramon M. Jimenez.

ASPIRACIONES QUE DEBE TENER TODO ARTISTA.

El objeto que debe proponerse quien empieza á estudiar una carrera, un arte bello, es llegar á ser en él notable y conseguir descollar sobre la mayoría de los que lo ejercen. Los que logran esto último y no conocen la presunción, son simpáticos al par que respetados, envidiados, casi idolatrados universalmente. Si; todos sabe-

Sta. Isabel estaba casi concluido, no podemos menos de lamentarnos de su abnegacion ó incuria en no presentarnos ahora el fruto de sus nuevos y concienzudos estudios. Respetamos, sin embargo, las razones que haya podido tener para privar al público de un nuevo alarde de su talento.

Los Amantes de Teruel, cuadro de D. Juan García Martínez. — Aquellas cualidades que acabamos de apuntar, esto es, la conveniencia de la egecucion con el asunto egecutado, sobresalen en alto grado en la trágica historia que ha espuesto el Sr. García Martínez, que no es otra sino el momento en que la jóven Inés de Segura, viendo á su amante tendido en el féretro, exánime por el sentimiento de haberlo perdido, cae muerta abrazando su cadáver.... Toda esta patética escena conmueve profundamente, ya por la justa espresion con que cada personaje llora, ya por las actitudes naturalísimas, nada rebuscadas, ya por lo austero, triste y sombrío de la escena, donde los paños y ropages, el fondo y todo el local que divisa el espectador tienen un aspecto triste y melancólico. Solo deseáramos en los semblantes de las mugeres algo de mas ideal y noble.

La egecucion es de un vigor, de un brio magistral, así en su entonacion como en el gran empaste de colores. Hay manos de admirable egecucion, y entre varios accesorios grandemente pintados, la lóriga del infortunado amante está tocada con una maestría sorprendente.

Otra preciosa cualidad, por último, hace notable este cuadro, y es el estilo raro y original que revela su autor; estilo que no recuerda imitacion de artista alguno de los de mas boga en nuestros dias, ni acá ni allende el Pirineo, si bien en la fiereza ó brio de egecucion poco desdice de nuestros grandes pintores del siglo XVII. Los periódicos de París, donde figuró en la última esposicion, hicieron de este cuadro grandes elogios.

Nos han dicho que este jóven artista ha dejado concluido en París otro cuadro de grandes dimensiones, representando la última batalla en que fue por primera vez derrotado el rey Don Alonso de Aragon, llamado el Batallador. Lástima grande es el que no haya podido llegar á tiempo un lienzo del que tenemos muy lisongeras noticias.

El jóven y gallardo D. Juan de Lanuza, Justicia de Aragon, se ve arrestado en el momento en que acaba de bajar la escalera del Palacio de la Diputacion acompañado de un Lugar-teniente para ir á oír misa á la iglesia de S. Juan, cuya devocion debia preceder al diario egercicio de su alta dignidad. Juan de Velasco, antiguo y gran soldado en Flandes, con su espada desenvainada le intima el acto de prision de orden de Felipe II, acompañado de algunos soldados. Cuadro de D. Carlos Larráz, artista premiado con medalla de tercera clase en la Esposicion de

1856.—Este es el lienzo de mayores dimensiones de todo el salon y de no menores méritos en verdad. La sorpresa del noble magistrado y la persuasion de que la persona es invulnerable se ve grandemente espresada, sobre todo cuando de un Lugar-teniente, que esta á su lado, oye sancionar el desafuero de que el Rey puede prenderle. Toda esta escena está magistralmente dispuesta y en toda reina un no sé qué de triste, dramático preludio de la catástrofe que se siguió degollando al noble Lanuza. Su figura corresponde grandemente al retrato que de él hacen los historiadores, pintándole un mozo de 27 años, gallardo, rubio y de apacible trato, y está dibujada muy correctamente en su apostura y nobleza de actitud. No le son inferiores las de los Lugar-tenientes, y en todas estas figuras habrá tenido que vencer el Sr. Larráz grandes dificultades, para destacar unas de otras, estando todas vestidas de negro. No es menos feliz el grupo de los soldados con su capitán, muy bien movidos y gallardamente vestidos, con exactos y elegantes trages. La magestuosa escalera, su pasamano, y el rico friso de alizares ó azulejos están perfectamente egecutados y dan exactísima idea de aquellas tan magníficas que en Zaragoza se han conservado hasta pocos años há. Hubiéramos querido que este fondo hubiera tenido mas luz; así se hubiera destacado mas el grupo de los Lugar-tenientes, que en cierto modo se eclipsan en el fondo. Pero éstos son pequeños defectos si se atiende á las grandes dificultades que ha tenido que vencer el Sr. Larráz en una tela de tan grandes dimensiones, y mas si se considera que es el primer cuadro de composicion que ha pintado. Acaso con esta sombría luz habrá querido el Sr. Larráz hacer mas patética la escena.

(Se continuará.)
Luis G. del Valle.

DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA EN VALENCIA.

Lo que fue, lo que es, lo que debe ser.

ARTICULO III.

Lo que debe ser. (1)

Hemos manifestado las impropiedades que notamos en la arquitectura adoptada en los edificios religiosos desde el siglo XVI, y aunque escasa la copia de razones aducida, la creemos suficiente para que se adquiriera el conocimiento de que los estilos que toma como tipo la arquitectura pagana son impropios de los monumentos religiosos; pero podria decirsenos que nuestra tarea se parece á la de los revolucionarios modernos que solo tratan de destruir, sin pensar en la manera de reconstruir lo que destruyen. No desconoce-

(1) Véase las entregas 14 y 15

mos el peso de esta reconvenion, ni la dificultad de satisfacer completamente al que la hiciera. El estilo religioso del siglo XIX está por crear. Los adelantos científicos presentan diariamente nuevas formas racionales que todavía el arte no se ha apropiado de un modo definitivo, ni las ha combinado con el orden, con la elegancia, con la proporción de que son susceptibles: no hay, pues, ningún tipo que reemplace los que están admitidos, y en esta situación, se dirá, no parece prudente privarnos de los recursos que poseemos, porque no es posible exigir de cada arquitecto la creación de este estilo, propio del siglo, y del cual carecemos. Dificil es por esta causa terminar nuestro propósito resolviendo el problema, y pretensioso sería creernos con fuerza para ello; pero de cualquier modo que sea, arriesgaremos algunas ideas para dar la solución posible en la actualidad, y primeramente presentaremos algunos ejemplos para hacer ver que hay medios para que la arquitectura vuelva á tener las condiciones propias del arte, que hace tiempo se han puesto en olvido.

La Alemania, que con tanto ardor cultiva las bellas artes, nos ofrece nuevas construcciones, en donde se delinea un estilo que se separa de los tipos consagrados en San Pablo de Londres, los Inválidos y la Magdalena. No es una creación absolutamente original que no ofrezca vestigios de los estilos anteriores, no; pero tomando como tipo el bizantino, se presenta en la iglesia de San Luis de Munich con esa originalidad relativa que constituye un conjunto nuevo. Su autor conoció sin duda la dificultad de hacer hoy día gótico ya bajo el punto de vista técnico, ya bajo el aspecto económico, y al recurrir al bizantino, sistema más sencillo, más económico, más fácil, tuvo la suerte de modificarle dándole el afinamiento, la delicadeza de que ordinariamente carece. Esta iglesia es grandiosa, severa, elegante; las columnas están desterradas de ella y en su lugar las pinturas murales, los grandes cuadros de composición, los revestimientos lujosos, las vidrieras y los pocos adornos tallados decoran sencillamente su interior.

El artista ha conseguido un triunfo bien merecido, pues con talento ha sabido apropiarse los elementos más favorables para hacer un edificio religioso. Conoció de la arquitectura religiosa, ha desechado vanos atavíos, inmotivados adornos, incoherentes formas que no contribuyeran á simbolizar la religión; por eso le vemos descender á una composición sencilla y razonada, por eso la decoración preferida es la pintura mural que matiza los grandes planos y representa las grandes escenas á que la humanidad asistió ó ha de asistir.

Después hemos visto en Alemania y en Inglaterra dar nueva vida al estilo gótico construyendo los templos bajo los principios de la arquitectura del siglo XIV; en Francia dar una preferencia más

marcada al bizantino, reproduciéndole con más ó menos fidelidad en varios edificios, entre otros en una iglesia de Simes, cuyo aspecto severo y grave no puede confundirse con nuestras iglesias modernas con un palacio ó un edificio público. Las pinturas del abside duras si se quiere, pero imitadas de las que existen en las basílicas romanas; las tres naves, los absides, las torres, y hasta la hermosa piedra blanca de que está construida contribuyen á dar un carácter religioso á este monumento, siendo á nuestro entender la fachada la parte más bien caracterizada, así como la que más veneración inspira. Esta manera, más aceptada que la gótica, es preferida por ser mucho más barata y exigir menos conocimientos científicos y presentar menos dificultades de detall, al paso que se acomoda fácilmente á los edificios de pequeñas proporciones.

Hitorff también ha propuesto una restauración de la Magdalena, embelleciéndola con mosaicos dorados y pinturas de estilo griego, cuyo ensayo ha hecho ver más y más la discordancia que produce aquel estilo en los monumentos religiosos.

Finalmente, Mr. Boileau ha levantado la iglesia de S. Eugenio en París, aplicando el hierro según los principios del día y presentando un conjunto nuevo, debido á la especie de la materia empleada como primer elemento de construcción, aun cuando en las formas haya querido circunscribirse á las que se emplearon en el siglo XIV.

Todos estos esfuerzos no han sido suficientes todavía para constituir un estilo nuevo, pero han abierto anchuroso campo á la investigación, han aumentado la esperanza de conseguir este resultado, por las mejoras que en las indicadas iglesias ha conseguido la arquitectura abandonando el estilo greco-romano.

No permite la índole de este periódico analizar más detenidamente cada uno de los edificios, enojoso trabajo que tan solo sería propio de una obra crítica, de un paralelo entre las arquitecturas empleadas en las iglesias. Pero bastante hemos dicho para probar la posibilidad de entrar en nuevas vías y hasta de crear nuevos tipos arquitectónicos que pudieran satisfacer á la vez á nuestras refinadas costumbres y la severidad de la religión católica. ¡Afortunado aquel á quien Dios conceda la inspiración necesaria para ser el creador de la arquitectura de nuestro siglo! La fe, el ardiente entusiasmo y el trabajo solo pueden hacernos descubrir el tipo, que los más celosos artistas de esta época persiguen en su imaginación; pero mientras este deseado tipo aparece, mientras la arquitectura brilla nuevamente en los monumentos religiosos, como brilló en los siglos medios, desechemos siquiera la rutina, separémonos de la errada senda que se siguió en los últimos en materia de artes y procuremos en la forma de las iglesias esa unión que caracteriza las bizantinas y góticas.

La arquitectura, como todas las artes, debe tener un fin moral; esta moralidad es precisamente la que dá el carácter artístico á una obra, y en la arquitectura de los monumentos religiosos el objeto, el fin, ha de ser dilatar el ánimo por la contemplacion del infinito, hacer sentir la presencia del Sér omnipotente, conducir la imaginacion á las regiones de lo maravilloso, elevándolas del mundo sensible y haciéndoles olvidar las mezquinas formas bajo las cuales se presenta lo concreto, lo finito. Ahora bien, de todas las arquitecturas ninguna menos que la romana y la griega pueden servirnos á este fin, y por consiguiente nada mas fuera del caso que su adopcion esclusiva ó bastardeada para estos monumentos. Es indispensable si se quiere rejuvenecer la arquitectura, abandonar el camino seguido hasta ahora, es necesario que el artista, penetrado del sentimiento religioso, se esfuerce en cumplir con su grave y difícil mision, contribuyendo con sus trabajos á la gran obra de la civilizacion, de la cual las artes mueven las mayores palancas, dirigiéndose al corazon del pueblo, al erudito como al artesano, al rico como al rudo campesino.

Si las artes han producido portentosos edificios en los siglos medios, si á pesar de la tacha de barbarie con que se les ha infamado, han ejecutado lo que nosotros no nos sentimos con fuerzas para realizar, es porque la civilizacion de aquellos pueblos era mas espiritual, tenia mas en cuenta las relaciones del mundo contingente con el absoluto, las relaciones del sér creado con la verdad increada; y si en la actualidad queremos llegar á hacer algo que merezca la admiracion de las generaciones, si queremos hacer edificios religiosos que no sean cual los de la actualidad, sin filosofia, sin sentimiento artístico, incoherentes aglomeraciones de formas cuya espresion es impropia, preciso es que ensanchemos el campo al ingenio, que le libertemos de los lazos en que la rutina le retiene; preciso es que estemos poseidos de profunda fe en el fin civilizador y moralizador de las artes, en el benéfico efecto que producen en el espíritu de los pueblos las grandes obras, cual sacerdotes que fomentan con el culto hácia la belleza la adoracion hácia todas las bellezas morales é intelectuales, hácia todo lo sublime.

Y si la inspiracion en nuestros constantes desvelos no nos favorece enseñándonos el camino, recurramos á la edad media, tomemos de sus museos de arte los elementos para hacer nuestros proyectos; hagamos revivir las portadas, aligemos los pilares, elevemos los refuerzos y los arcos, demos entrada en las ventanas á las magnificas vidrieras de colores, y dando la arquitectura la vida á todas las artes á la vez, á la pintura en los muros, á la escultura en la decoracion, hagamos revivir el arte cristiano que es el único en que puede emplearse dignamente el espíritu humano, por este camino marchariamos á la perfeccion, depuraríamos nuestras ideas artísticas y arroja-

riamos lejos de nosotros los resabios que el paganismo, adulando nuestra sensualidad mantiene en nosotros, ofuscando nuestra inteligencia y entorpeciendo el progreso natural del arte.

Ramon M. Jimenez.

En la seccion oficial hallarán nuestros lectores las importantes reformas introducidas en una parte de las enseñanzas de las escuelas de bellas artes de provincias. De los programas y decretos que sobre este punto han visto la luz publica en la Gaceta del 23 de Setiembre hemos tomado lo mas esencial, lo que á la mayoría de nuestros suscritores mas puede interesarles. Otro dia, con la detencion y el esmero que su importancia reclama, nos ocuparemos de estudiar y analizar bajo sus diferentes aspectos dichas disposiciones.

REVISTA DE ACADEMIAS.

La Real Academia de Nobles Artes de S. Fernando acaba de sufrir una pérdida lamentable con el fallecimiento de D. Francisco Elias Vallejo, primer escultor de Cámara de S. M., académico de número de la dicha de S. Fernando, director general que fue de la misma y actual de la seccion de escultura, y profesor de la escuela superior de Pintura, Escultura y Grabado.

El Sr. Elias Vallejo, era el decano de los escultores españoles; su aplicacion fue siempre estremada, su talento nada comun, y su habilidad por todos reconocida, se hubiera manifestado de un modo para él mas glorioso, si hubiese nacido medio siglo mas tarde. Sus obras no alcanzarán tal vez la reputacion que merecen por el estilo en ellas seguido, el que predominaba casi exclusivamente cuando se formó artista, no es el mas conforme á la belleza, tal como ésta se comprende hoy. La probidad y la honradéz del finado, unidas á su indisputable mérito, le grangearon siempre el afecto general y la excelente posicion social en que se hallaba colocado. ¡Que la tierra le sea ligera!

Cuatro palabras sobre los maestros de obras.

Algunos maestros de obras de esta ciudad han representado al gobierno, segun se nos asegura, pidiendo se les distinga de los demás de su clase que se formaron con arreglo al reglamento de 1852, en atencion á que siendo las atribuciones de éstos mucho mas circunscritas que las de aquellos, se les inferia un perjuicio notable en el ejercicio de su profesion, puesto que las autoridades y los particulares suponen las mismas facultades en todos los maestros de obras, sea cual fuere la época en que adquirieron el título.

- “La Catedral de Madrid”. Ramón María Ximénez y Cros (1859) *Las Bellas Artes*, HMV.

LA CATEDRAL DE MADRID.

Instalada la comision que ha de proponer las bases para la edificacion de la Basílica que se ha de dedicar en la corte á la Inmaculada Concepcion, es de esperar que no se pasará mucho tiempo sin que tan ilustrada comision someta á la sancion Real los medios que á aquel fin le parezcan mas oportunos. Interin que esto se verifica, mientras que llega á conocimiento del público el plan que ha de presidir á la obra como fundadamente creemos sucederá, puesto que esto no será solamente lijo de la voluntad Real, sino que debe mirarse como la expresion del sentimiento católico de la nacion entera, no podemos menos de expresar la satisfacción que experimentamos al pensar que se trata de acometer tanta empresa. Es un símbolo de prosperidad, de riqueza, de adelanto, el solo anuncio de este proyecto, y cuando hace poco tiempo hemos visto convertir en ruinas tantas y tantas iglesias; cuando en ellas se han sepultado riquezas y preciosidades del estilo transicion del gótico, la idea de construir de nuevo nada menos que una basílica, una Catedral: forma un contraste del que ciertamente pueden deducirse risueños augurios para los adelantos de las artes.

Hace pocos meses una rica exposicion de pintura ha manifestado á la Europa entera que en la patria de Velazquez no se han extinguido los ingenios, y que los nietos de los grandes artistas del siglo XVI pugnan por merecer la gloria que á aquellos cupo. La arquitectura no pudo en este certamen colocarse á la altura que la pintura, pero no es de extrañar esto porque el paleo que no era igualmente favorable para ambas artes, no era el terreno en que la arquitectura puede luchar con su hermana; mas éste se ofrece en el momento actual, presentando un proyecto realizable en el cual pueden todos los talentos hacer prueba de sus fuerzas y esgrimir su ingenio fructuosamente todos los artistas que la cultivan. Hace tiempo que no se había presentado un proyecto tan grande, un asunto tan vasto, para que manifieste la actual generacion de arquitectos hasta dónde llegan sus conocimientos, hasta dónde llega su sentimiento estético, cuántos son los recursos con que cuenta para despertar al arte de su letargo, y nosotros no dudamos que si S. M. se digna llamar á la cooperacion de la obra que ha iniciado, á la nacion española, los artistas no perderán esta ocasion que se representa para elevar la arquitectura

al rango que le pertenece en una nacion culta. La pintura ha hecho su prueba, el momento es tal vez llegado en que la arquitectura haga la suya, y tanta confianza nos merecen los conocimientos de nuestros compañeros, que osamos esperar, por mas que sea árduo nuestro deseo, que la inspiracion y la originalidad han de ser el sello de la obra. Si, la originalidad es, sin duda, la primera cualidad artistica que debe erigirse de ella; aparte de los de buena construccion, de todas aquellas que dependen de la aplicacion de la ciencia, de los adelantos que se han hecho en los medios materiales de ejecucion y que quedarán sin duda satisfechos por completo, la originalidad es bajo el aspecto artistico la primera, la mas importante, la mas necesaria cualidad que debe poseer la nueva basílica, la mas generalmente deseada, la mas indispensable para la vida artistica de la arquitectura de este siglo que hasta el presente vive de prestado, plagiando los estilos que se han sucedido en el transcurso de los siglos. En efecto, ¿cuál es el tipo monumental de la arquitectura del actual? ¿Las estaciones de los ferro-carriles? ¿Los palacios de las exposiciones? de ningún modo, por grandiosa que pueda ser alguna de estas construcciones, su tipo es el industrial, su aspecto es el fabril, si se nos permite la expresion; en unos y en otros las locomotoras y las máquinas son sus inseparables compañeras, la industria su vida.

¿Lo serán los palacios, los edificios públicos, las bibliotecas, las casas notables y confortables modernas? Tampoco, pues, fuera de la distribucion y de la construccion mas ó menos razonada, mas ó menos propia la composicion, la forma artistica y la decoracion es un conjunto de elementos exóticos, entresacados de éste ó de aquel estilo ó de aquel siglo, que los estudios arqueológicos ponen al alcance de todos, y que se aplican impropisamente la mayor parte de las veces, mientras que el estilo del siglo actual permanece oculto bajo esta acumulacion de elementos difícilmente sentidos, que mezclan confusamente todos los siglos, todos los gustos arquitectónicos desde el egipcio hasta el barroco.

¿Lo serán las iglesias construidas recientemente? La respuesta es inútil cuando se habla á artistas. Mas ya que en ningún género de construcciones encontramos el tipo arquitectónico que caracterice el siglo; preciso será pedirlo y buscarlo cuando

se trata de levantar *una suntuosa Catedral*; cuando se trata de ejecutar de propósito un monumento religioso, que legado á las generaciones futuras, al perpetuar la memoria del mas glorioso acontecimiento para la nacion española defensora del dogma de la Inmaculada Concepcion, perpetuará al propio tiempo como una indeleble muestra, el estado de las artes y de las ciencias, la cultura y el sentimiento moral y estético de la nacion en el presente.

El momento es, pues, llegado en que la arquitectura levante su vuelo y se remonte á la altura á que se elevó en los siglos medios. Constantemente inspiradora de lo sublime en arquitectura la religion, la confía un nuevo dogma para que la escriba en caracteres imperecederos. A aquella, pues, toca la solucion del problema de la creacion del arte monumental cristiano del siglo XIX.

Ramon Ximenez.

BIOGRAFÍA.

JUAN BAUTISTA DEL MAZO.

Este pintor, gran imitador de Velazquez, hasta el estremo de confundir sus obras con las de aquel, nació en Madrid el año de 1630, y tomó por maestro á Diego Velazquez, llegando á ser su mejor y mas predilecto discípulo.

Fue muy estimado del rey Felipe IV, quien le mandó ejecutar los paises que existen en la sala de guardias del palacio de Aranjuez.

Era excelente retratista y muy aficionado á pintar paises, cacerías y visitas de ciudades.

El Real Museo de Madrid conserva algunas obras suyas de muchísimo mérito; entre ellas debemos citar una que representa un pais quebrado y peñascoso, iluminado por el sol poniente. A la izquierda hay dos grandes árboles completamente desprovistos de hojas, y cuyos gruesos troncos están tocados de una manera admirable. El fondo se compone de un estenso horizonte, limitado por montañas azules y lejanas. Vése el fin del atono retratado en él. Siéntese el frio de la aproximacion del invierno. Los detalles son excelentes, y es una obra maestra de perspectiva.

Es notable tambien una vista del monasterio del Escorial, señalada con el número 236, y otra de un puerto de mar que á la izquierda tiene las puertas de la ciudad, y á la derecha se estiende la playa, en la cual hay un faro.

Enamorado de la hija de Velazquez, éste se la dió por esposa y le introdujo en la Corte, proporcionándole los medios de adquirir una fortuna pingüe, y de hacerse valer y apreciar por la nobleza de aquella época.

Ejecutó para Felipe IV dos cuadros que representaban la vista de Pamplona uno, y la de Zaragoza otro.

Por fallecimiento de su esposa, contrajo se-

gundas nupcias con Doña Ana de la Vega, señora muy apreciable y distinguida.

A la muerte de Velazquez, fue nombrado pintor de cámara, y sus hijos D. Gaspar y D. Baltasar, obtuvieron empleos al lado del Rey.

Despues de haberse conquistado un nombre famoso y haber adquirido una posicion envidiable, dejó de existir el 19 de Abril de 1661. Vivía por entonces en la casa del Tesoro de Madrid, y fue enterrado en la parroquia de S. Ginés.

Fue hombre de severas costumbres y de carácter sociable, si bien algo rudo.

Pensaba sus obras con detenimiento y las ejecutaba despacio.

Vivía con modestia, á pesar de que pudiera gozar de una vida muelle y regalada.

Gustaba de la tranquilidad y el reposo y no de las pompas y placeres immoderados.

Encontrábasele siempre solitario en su taller, entregado al estudio ó á la meditacion.

No era bien formado, y su rostro tampoco revela una inteligencia elevada, pero sí la quietud del ánimo, y la expresion de un alma recogida.

Sin embargo, gustaba mas del paisaje en que el espíritu se dilata en un horizonte estenso, que de los asuntos místicos ó históricos.

Existen pocos detalles de su vida; así que terminaremos estos breves apuntes, diciendo que como artista poseía el estilo de su maestro, y un conocimiento profundo de la perspectiva. Concluía muy bien sus obras, y en ellas no se encuentran violentos esfuerzos de imaginacion, ni rebuscados afectos de luz. Todo es en él apacible y dulce, entonado y armonioso. Es correcto en el dibujo, pastoso en las tintas, y natural en el colorido.

Las figuras las toca á grandes rasgos á pesar de que son siempre pequeñitas en sus paises. Sus fondos son algo lamidos.

Sus cuadros se aprecian al primer golpe de vista, sin que deje de advertirse el mas ínfimo detalle, ni la mas escondida pincelada. Nada en él carece de expresion, de gracia, de verdad.

Distribuye perfectamente los grupos, y no se nota, nimiedad, rigorismo, ni cálculo en ellos. Los lineamientos de sus edificios, montes y rocas tienen una regularidad y pureza, como muy pocos paisistas han conseguido poseer. Los animales y las plantas están hechos con naturalidad y perfeccion.

Juan Bautista del Mazo Martinez, es un digno émulo de los famosos artistas que vivieron en sus dias, y la posteridad, siempre justa é imparcial, ha confirmado el fallo de sus contemporáneos,

Federico Utrera.

LA ASUNCION DE LA VIRGEN.

Cuadro de D. Agustín Gineco y Bartaal.

Con el presente número de *las Bellas Artes* repartimos un precioso grabado, hecho con gran-

- “Monumento a la Concepción Inmaculada de la Virgen”. Ramón María Ximénez y Cros (1859). *Las Bellas Artes*, HMV.

MONUMENTO

A LA

CONCEPCION INMACULADA DE LA VIRGEN.

Los ardientes deseos de los fervorosos amantes del Sagrado Dogma de la Inmaculada Concepción de María, y las esperanzas de los que á este sentimiento, que es el de todos los españoles, asociaban el de ver levantarse hasta las nubes, como recuerdo imperecedero de la solemne declaración de tal misterio, ese coloso de piedra llamado el *Miguelote*, ostentando en su altura la gigantesca estatua de la Virgen sin mancha, para que desde allí *domine magestuosa á las cabañas y á los palacios, á las aldeas y á las ciudades, á los valles y á las colinas, á la tierra y al inmenso mar* (1), parece que van por último á ser realizadas.

Con satisfacción hemos sabido, que la celosa Junta encargada de promover y llevar á cabo la erección de un monumento, testimonio público de la adhesión del pueblo español á la augusta palabra de la Iglesia, ha adoptado el pensamiento de terminar la *comenzada* obra del Miguelote, motivando en su parte superior un templo donde pueda conservarse la estatua de la Concepción. Después de propuesta esta idea, toda discusión parecía inútil con efecto, porque nada mas digno, nada mas á propósito, nada mas magnífico que este monumento, para el sagrado objeto á que se destina. Contémplese si no por un momento lo que será la gran torre aumentada su altura en dos tercios de la que hoy tiene, coronada de ogivas y hotareles, cubierta de afligridas labores, terminada por una trasforada flecha y diversos pináculos; contémplese lo que aparecerá este conjunto mirado desde los diferentes puntos de vista de la ciudad, desde la inmensa vega que la rodea, desde las montañas vecinas, desde el mar cercano, y habrá de convenirse en que el efecto será sorprendente, magnífico, sublime. Grande es por sí sola la imagen de la Madre de Dios; pero si en la tierra puede encontrarse un pedestal digno de ella, ¿cual aventajaria al que se le prepara? ninguno en verdad, si la obra se acierta á llevarla á término con todas las condiciones que ella exige y que de los conocimientos actuales puede esperarse.

Obsérvese que la mole existente alcanza la altura de 500 pies, y que sobre ella, preparada puede decirse de intento, es donde van á dar principio las obras. Ahora bien, ¿cuántos no serian los gastos, las fatigas, las dificultades que ten-

drian que vencerse antes que un monumento de nueva planta alcanzara aquella altura? Son incalculables, y de todos ellos se escusa hoy la Junta, que poseyendo toda la fuerza, todo el ardor, todo el entusiasmo de una asociación nueva, virgen, emprende no ya el comienzo, sino la terminación de la inacabada torre, dándole forma y vida que le faltan. El éxito, no lo dudamos, coronará sus esfuerzos y superará sus esperanzas dando un resultado infinitamente mas grande de lo que ahora podemos imaginar; tanto es lo que nosotros creemos se puede conseguir realizando sus proyectos.

Gozamos anticipadamente con la idea de que en breve podrá ofrecer Valencia á los forasteros uno de esos colosos que posee Friburgo, Straburgo, Viena y otras ciudades, y gozamos doblemente, porque esperamos que el nuestro supere á aquellos por distintos conceptos, por la elevación y por la riqueza de su estilo, cuyas cualidades serán realizadas por la presencia de la magnífica estatua de María, que protegerá desde su elevado asiento á la ciudad que así le demuestra su cariño.

Algunos tal vez duden de la posibilidad de llevar á cabo esta empresa y hagan de esta duda una objeción.

Nosotros no participamos de sus temores; creemos por el contrario que lo que ha sido posible en otras épocas, puede realizarse en la actual, si se echa á un lado el mezquino interés que empobrece nuestras obras y lo empequeñece todo. Por fortuna este escollo juzgamos que está vencido, puesto que la idea de lucro no tiene de fijo cabida en cuantos á esta obra han de coadyuvar, porque á ella los conduce un impulso generoso y grande, el deseo de honrar á la Reina de los Angeles, si no de la manera que su grandeza merece, del modo mas digno y propio que le es posible al hombre.

Necesario es ahora que la Junta adquiera un buen proyecto y organice convenientemente la administración. Para lo primero ningún medio mas á propósito que abrir un concurso público en el que tomen parte, por las honrosas recompensas que se ofrezcan, los arquitectos mas notables de España. Sin esta base, sin determinar y patentizar el modo, la forma bajo la cual se ha de ejecutar la obra, no es fácil que se interese por ella la multitud, ni contribuya con sus limosnas; mientras que cuando un buen proyecto haga ver la

(1) Véase la entrega i.ª, pág. 39.

posibilidad, y el resultado que puede esperarse de ella, es indudable que no habrá un solo español que no quiera contribuir con su óbolo. Un buen proyecto es el alma de una empresa como ésta; sobre él se han de fundar todos los cálculos, se han de estudiar sus cualidades artísticas, la pureza del estilo, la conformidad de éste con el que existe en la parte construida, porque al propio tiempo que se ha de inventar la terminación, es preciso no perder de vista que esta obra tiene el carácter de *restauración*, y que bajo este aspecto la invención está subordinada al carácter y al estilo de la parte construida. Sería, pues, necesario levantar el plano del estado actual del Miguelete y sacar una fotografía de gran tamaño del mismo, entregando un ejemplar de ambas cosas á cada arquitecto que tome parte en el concurso. Se debería también establecer varios premios para los mejores proyectos que se presenten, encargando la dirección de la obra al autor del que se elija en primer lugar.

A su tiempo debería abrirse otro concurso para la escultura decorativa, concediendo la dirección de la obra de este género al artista que con mas fidelidad y gusto interpretase el proyecto del arquitecto y reprodujese el estilo del siglo á que pertenece la parte de la torre construida.

Finalmente, otro concurso haría conocer al artista que con mas acierto podría ejecutar la estatua colosal de la Inmaculada Concepcion.

Siguiendo esta marcha, no dudamos que la Junta, al propio tiempo que llenaria completamente su principal objeto, dotaria á Valencia de un monumento notable y tal vez único en el mundo, y contribuiria de una manera poderosa al desarrollo de las bellas artes y á la ilustracion del gusto, de tres maneras á cual mas eficaz: formando artistas, ocasionando la discusion de principios estéticos que durante el curso de la obra se dilucidarian naturalmente, y proporcionando un modelo admirable al estudio de todos.

No terminaremos estas líneas sin escitar el celo de todos los buenos patriotas en favor de tan magnífica empresa. Todos tenemos el deber de contribuir á ella de alguna manera; y cumpliéndolo, tendremos también algun día una parte, siquiera sea pequeña, en la gloria que á la generación actual y á Valencia le cabrá por haberla llevado á cabo.

Ramon M. Ximenez.

ESTÁTUA DE S. SEBASTIAN.

Con el número de hoy repartimos una lámina que representa la estatua de S. Sebastian, trabajo del segundo año de pension en Roma del jóven D. Felipe Moratilla, á quien segun esta muestra de su talento, auguramos un puesto honroso entre los escultores contemporáneos.

Descripción artística de la Sacristia y Panteon del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, tal como se encuentra en el presente año de 1858.

(Conclusion. (1))

El asunto pintado por el inmortal Coello es el momento en el cual el justificado prior Fr. Francisco de los Santos se vuelve de espaldas al altar portátil, teniendo en sus manos la custodia, que presenta á la adoracion de Carlos II y su corte. Aquel aparece á la derecha del espectador, arrodillado sobre un cojín de brocado, ante un reclinatorio de tisú de oro. En la mano derecha tiene una vela, y en la izquierda el sombrero, como llevandosela al pecho. El retrato aparece de perfil, y preciso es confesarlo, sin haberlo visto pintado en esta actitud, jamás hubiéramos sentido por dicho monarca afecion alguna (?). Está pintada la cabeza con una transparencia admirable, y parece que la sangre circula por entre aquella epidermis finisima, y de una delicadeza suma, contrastando notablemente el rostro, con la cabellera rubia, luenga y transparente.

La casaca con que aparece pintado es á lo Luis XIV, de color morado oscuro y de terciopelo, llevando por cima de la fila de botones una chorrega de encages y un lacito de seda grana que le cae bajo de la barba, y en medio una piedra fina. ¡Con qué devocion, con qué dignidad mira y adora la Santa Forma! Detrás de la interesante figura del monarca, y avanzando progresivamente al centro del cuadro, se ve en primer término al Duque de Medinaceli, secretario de Estado, de Pastrana, montero mayor, Conde de Baños, caballero mayor, Marqués de Puebla, gentil-hombre, y á otros caballeros de su época, uniéndose á estos personajes la comunidad, que en fila y arrodillada, dirige preces al Altísimo. Ya dijimos que el venerable prior estaba á la izquierda delante del altar, á uno y á otro lado se ven arrodillados diácono y subdiácono, y en el grupo que se acerca por ese lado al borde del cuadro, se ven varias figuras, concluyendo con algunas de medio cuerpo, entre las cuales aparece de perfil el retrato del autor, no pudiendo absolutamente prescindirse de cortar las figuras en cuadros donde, como en el presente, es corto el punto de distancia. Hacia el fondo del cuadro, y como en cuarto término, se ve un organillo portátil, al rededor los músicos y cantores, en union con los colegiales y seminaristas, todos á la vez, dirigen Ossanna al Sér Supremo, componiendo un conjunto en el cual todo es edificacion y amor divino. El fondo del cuadro es la misma sacristia, estando tomado el punto de vista, colocándose de espaldas al altar. En último término se ve la capilla de S. Juan Bautista. Coello, sin duda por el esce-

(1) Véase la entrega última.

(2) Carlos II fue retratado por Coello á la temprana edad de 29 años, siendo el que acabamos de describir el único fiel y exacto que de dicho monarca existe. Los mas meras caricaturas.

- “Sobre los medios de mejorar el estado de la arquitectura y de los arquitectos”.
Respuesta a Salvador Monmeneu. *Boletín español de Arquitectura*, ETSAB.

preocupacion que no se funda sobre base alguna histórica; se causaria perjuicio al cristianismo, se desconoceria totalmente su espíritu, si se creyese que tiene necesidad de una forma artística particular, para espresar su culto.—El cristianismo, que es la religion del género humano pertenece á todos los tiempos, á todos los paises, á todas las sociedades; no se encierra mas en tal forma de sociedad, de política ó de arte, que en cuál sitio ó cuál época; inalterable en su doctrina, se modifica solamente en los elementos exteriores de su culto, segun las necesidades de cada edad y las conveniencias de cada pais.—Si corrige y dulcifica la barbarie, excita y favorece la civilizacion, y si se nota que tiene algunas relaciones con el gótico del siglo XIII, tambien está impreso en el renacimiento del XVI.—Lo que se echa de ver, lo que sobresale en la historia del cristianismo, lo que es la señal de su divinidad y la garantía de su duracion, es que por todas partes siempre ha marchado con el espíritu humano; es que en todas las épocas se ha servido de todos los materiales que ha tenido á su alcance; es que ha empleado para sus usos, determinándolos con su carácter, no solamente los elementos de la arquitectura antigua, como columnas, capiteles y entablamentos que se encontraban sin destino sobre el suelo pagano, sino edificios antiguos todos enteros.—Esto ha sucedido en las dos iglesias, la de Oriente y la de Occidente: en Atenas, lo mismo que en Roma.—El cristianismo no ha sido jamás esclusivo relativamente al arte, ni en nada de lo que ha correspondido al régimen de las sociedades humanas; se ha acomodado á todas las necesidades, y se ha prestado á todos los progresos; y sostener que el gótico es la única expresion de su culto, seria pretender que el espíritu humano no pudiera tener otra sociedad mas que la del siglo XII.—Si estas consideraciones son fundadas y tal han parecido á la Academia, pueden aplicarse naturalmente al abuso que se echa en cara al arte moderno de emplear la arquitectura griega y romana en la construccion de nuestras iglesias; porque si existe en efecto, se encuentra tan reprobado por el espíritu del cristianismo, como por el sentimiento del arte; y la opinion de la Academia es que no parece mas conveniente que para tal objeto se haga una copia del Partenon, y para cual otra de la *Santa Capilla*, etc.—Z.

(Continuará.)

Sobre los medios de mejorar el estado de la arquitectura y de los arquitectos.

Firmes en nuestro propósito de llevar la discusion al último extremo, á fin de obtener las mayores ventajas para el arte, en cuya defensa escribimos, insertamos á continuacion el comunicado que nos dirige desde Valencia don Salvador Monmeneu, en el cual trata de combatir la 2.^a base de las publicadas por nosotros sobre el punto que sirve de epigrafe á estos renglones. Reservándonos el esponer al pié del referido comunicado las observaciones que nos ha sugerido su lectura, parecenos conveniente manifestar que el espíritu de provincialismo ha llevado á este señor mas allá de los límites de la razon, haciéndole exigir mas de lo justo y entrar en terreno vedado. Hé aquí la carta ó comunicado á que aludimos.

Sres. Redactores del BOLETIN ESPAÑOL DE ARQUITECTURA.

Valencia 5 de setiembre de 1845.

Muy Sres. míos: La necesidad indispensable de mejorar ó por mejor decir, de elevar á la abandonada clase de arquitectos hasta la altura que le corresponde entre los cuerpos científicos que han aparecido en este siglo, reconocido últimamente en los esfuerzos que todos los profesores están haciendo despues de la aparicion de los apreciables periódicos publicados con tan laudable objeto; debe excitar el celo de los que nos dedicamos á este arte, procurando de mancomun devolver el esplendor que antes

tuviera en España] la arquitectura, digna por cierto de ocupar la atencion del gobierno. Para darle esa importancia no es de suponer que sea preciso recurrir tampoco á atrevidas comparaciones, ni deducir su altura en la parte científica del estado en que yace por desgracia; porque seria negar la suficiencia y el genio á los individuos que con tanto afán y tanta aplicacion se han consagrado á sostener por largos años la gloria de las artes, eclipsada hoy mas por los sacudimientos del siglo que corremos, que por falta de estudio y conocimientos. La arquitectura, lo mismo que otros ramos de las bellas artes, necesitan estímulo; pero no han decaido todavía; existen genios: las revoluciones sociales los han envuelto con el polvo que han levantado, y esos genios permanecian en el abandono; para ver levantarse otras instituciones que creyéndose hundidos para siempre, avanzaron hasta colocarse delante de ellos y amagarles con su preponderancia. Yo no diré que las artes se hallen en el día en el mismo apogeo al que llegaron en el siglo XVI, mas para renacer otra vez, no creo que se necesite mas que proteccion como entonces; pero una proteccion poderosa, eficaz, sin ambigüedad, sin interpretacion. Ceñir el vuelo de la creacion á un cierto círculo, seria precaverle de errores; pero no dejarle pasar de allí, seria contradecir el mismo espíritu del siglo, cuyo verdadero carácter no se puede comprender aún; ni cuyas tendencias tampoco se pueden seguir en un incierto y apresurado empuje; y cuya invocacion se oye de continuo, sin determinar el tipo positivo que le distingue. Su misma rapidez acumula las innovaciones: un año basta hoy para anticuar lo que en el anterior parecia lo mas sublime: cada día se ofrecen conocimientos que parecen nuevos, y muchos de ellos no son mas que una reproduccion de otros, engalanados con otros atavios. Lejos de mí la idea sin embargo de seguir aquella antigua máxima de *nihil innovandum nisi quod traditum est*, pues seria esto oponer un dique eterno á los progresos humanos; pero por la misma razon de que nada permanece estable en este siglo, cuyo espíritu se ha deificado, es necesario asegurar cualquiera institucion que se cree, ó preparar á las ya creadas los medios de resistir á las multiplicadas oscilaciones de la época. Por esto han procurado Vds. en su profunda penetracion dar á la arquitectura las bases que mejor puedan consolidarla, y dignos son del aprecio de sus comprofesores por haber tomado á su cargo una empresa que llevada á cabo, no es á Vds. á quienes se deberá la menor parte de esta gloria. Demasiado indulgentes con todos presentan Vds., sin embargo, su pensamiento, para que cada uno pueda penetrarse de su importancia y realizacion, y yo creo que esta atencion es el mayor mérito de su ilustrada capacidad. Tanta franqueza, y tan laudable espíritu de compañerismo ha excitado con razon la admiracion de los profesores, y todos á porfia estudian las bases del número 2.^o de su recomendable Boletín, bases que ávidamente se han leído, comentado y discutido, porque una vez adoptadas por el gobierno, ellas deben fijar la suerte futura de los arquitectos. Pero estas bases, en mi pobre concepto, debian tener toda la latitud que era de desear; no tanto para aclarar y distinguir las atribuciones que competen á cada uno de los ramos de arquitectura, sino para deshacer tambien cualquiera duda que pudiera ocurrir, antes de que merecieran la justa y deseada sancion del gobierno supremo, sin tener que recurrir á nuevas interpretaciones. Así es que la real orden de 28 de setiembre de 1845, concede á los maestros de obras que obtengan el título de tales la facultad de poder ejercer en todas las provincias las que se les confien, y esta concesion lata y consecüente con el nuevo reglamento de la Real Academia de San Fernando, se halla coartada para los arquitectos de la Real de San Carlos, en la segunda de las bases en cuestion. ¿Son por ventura iguales las atribuciones de unos y otros? ¿no debe existir diferencia alguna entre un arquitecto de larga carrera y un maestro de obras? Ciertamente es que la real orden citada prescribe que los maestros de obras se sujeten á los planos y direccion de un arquitecto, pero sus atribuciones no se hallan limitadas á una sola provincia, dentro de cuyo rádio solo pueden los arquitectos ejercer las suyas, con notable menoscabo de su inteligencia. ¿Hay paridad de estudios entre los que practica un maestro de obras y los que ha cursado un arquitecto, en quien se

reconoce desde luego mas ventajas, supuesto que su direccion es indispensable?

Pero lo que mas hace resaltar los inconvenientes de esa limitacion á que la base segunda sujeta á los arquitectos, es un caso, que ocurre con frecuencia, como Vds. habrán experimentado con sus largos trabajos artísticos. Sujeto un profesor á esa base y contento si se quiere con esa limitacion, se encarga de la construccion de un camino provincial, de una acequia, de un canal ó cualquiera otra construccion, que llegando al término de su provincia, no solo no debe terminar allí la obra, sino que han de continuarse algunas leguas mas, ó media legua tan solo dentro de los límites de la provincia inmediata; llegando á este caso no puede ya el arquitecto que dió comienzo á la obra, terminarla; y hé aqui una alternativa harto embarazosa para su reputacion. ¿Antes de comenzar los trabajos, dirá que sus facultades no pueden estenderse mas allá de la mitad de la obra? ¿Se llamará á un arquitecto de la provincia por donde ha de concluir el plan para que venga á acabar la otra mitad? ¿O será que un arquitecto académico, con preferencia á los dos provinciales, se encargue entonces de una obra que ni uno ni otro pueden emprender, sino la han de concluir? Tamaño absurdo no puede explicarse mas que negando á un arquitecto de provincia los conocimientos de un académico de San Fernando, ó en gracia del título con que éste se honra, permitirle dirigir cien obras á un tiempo y en puntos diferentes, á la par que los provinciales solo están facultados á trabajar, por ejemplo, la mitad de una casa, si esta casa tiene la otra mitad en el terreno de otra provincia.

Yo no puedo persuadirme de que tal sea la idea que envuelva la base segunda, cuyo espíritu es centralizar tan solo la accion en la Real Academia de San Fernando, pero ustedes en su indulgencia me permitirán que observe en esa base un pensamiento poco inteligible, al menos para aclarar las atribuciones de los arquitectos, inferiores, segun él, á los maestros de obras, á quienes la real orden citada les concede mayores y mas ventajas. Si se dice en adelante no está facultado ningún arquitecto, sin el título de tal espaldado por la Real Academia de San Fernando, para construir ni edificar en ningún punto de la Península, se comprenderia la base segunda: pero decir, en adelante los arquitectos de la Real de San Carlos cesan en sus atribuciones y se les permite solo gozarlas á medias, es una aberracion que no se concibe, y conceder á un profesor que no sea de San Carlos trazar y edificar tambien á medias una obra cuando esta salva los límites de su provincia, es un medio de explicar sus conocimientos de una manera poco clara y terminante.

Otras reflexiones ocurren sobre esa misma base, que no es de mi propósito ofrecer á la atenta consideracion de Vds., pero las ya indicadas serán bastantes para convencer á Vds. de que solo el celo por la respetable clase, á que tengo el honor de pertenecer, es el que me ha inspirado la libertad de molestar su atencion en la importante y útil tarea que les hace dignos de mi mas profunda admiracion, celebrando infinito se presente esta ocasion de ofrecerme á sus órdenes su mas atento y S. S. Q. B. S. M.

SALVADOR MONMENEU.

Dos son las observaciones que al Sr. Monmeneu han parecido invulnerables en su escrito: la primera que versa sobre un caso que no podrá nunca verificarse, se halla desvanecida al observar que las obras á que alude, están encomendadas al cuerpo de ingenieros civiles, no pareciendo ni razonable, ni prudente en manera alguna el aspirar á invadir un terreno que el gobierno ha confiado á un cuerpo, á quien es necesario conceder, para ser justos, para desochar ese fanatismo ciego que redundará en perjuicio de las artes y de los arquitectos, instruccion y aptitud para desempeñar las construcciones que el señor Monmeneu menciona.—En efecto; el decreto de 10 de octubre de 1845, define y explica cuáles deben de ser las obras de aquel género que se pongan al cuidado de los ingenieros civiles, y entre ellas se hallan los caminos en que intervengan y se interesen uno ó mas pueblos, los canales, las acequias y demas construcciones que siendo de esta naturaleza, tengan igual carácter é importancia. Y

mando, ni el digno director de Instruccion pública, ni ninguna otra de las personas que se han interesado con el gobierno de S. M., para que se haga respecto á dicho decreto una declaracion favorable á los arquitectos, han pensado ni podido pensar en que se despoje á los ingenieros civiles del carácter y de las prerogativas que les corresponden: esto sería un absurdo digno solo de una preocupacion sin ejemplo, que conduciría al extremo opuesto al fin que deben apetecer cuantos la prosperidad del arte apetezcan. En el estado de la administracion pública, en el estado de la arquitectura imposible es pensar racionalmente de otra manera. Tal vez cuando el Sr. Monmeneu lea estas líneas, supondrá que abogamos por la causa de los ingenieros; pero si así discurre, se equivoca y nos ofende: nosotros deseamos mejorar el estado del arte y de los arquitectos, deseamos que renazcan los dias de bienandanza y gloria para los que á la arquitectura se dedican, y por esto no demandamos ni demandaremos absurdos, contentándonos con que cada clase se mantenga dentro del círculo natural en que debe ejercer sus funciones. El argumento primero del Sr. Monmeneu no tiene, pues, aplicacion ninguna á la cuestion presente.

No nos parece mas encaminado el segundo, pudiendo añadir que el autor del comunicado aparece tambien en él demasiado exigente. En el número anterior manifestamos, que puesto que varias cédulas reales concedian á los académicos de San Carlos la prerogativa de ejercer la arquitectura en todas las provincias, no seríamos nosotros los que atentáramos contra un hecho consumado ya, y contra unos derechos adquiridos á la sombra del trono; pero ahora no se trata ya de académicos; se trata de arquitectos solamente y arquitectos aprobados por dicha Academia. En este caso, lo confesamos francamente, si fuéramos legisladores, no concederíamos á los profesores aprobados por San Carlos una prerogativa que nunca han tenido, ni podido por tanto reclamar sin infringir los Estatutos que oportunamente citó el Sr. Monleon en el comunicado que publicamos en el número precedente. Así, pues, creemos destituidas de fundamento las observaciones proinsertas que expone su autor con mas fuego del que conviene á esta clase de discusiones, dando por terminada la presente, que nuestra natural tolerancia ha prolongado en demasía, robando el espacio á otros nuevos y no menos importantes debates.—R. y Z.

Informe sobre la traslacion á la corte de los sepulcros del cardenal Cisneros y del arzobispo D. Alonso Carrillo de Acuña, presentado á la Excm. Comision Central de Monumentos por sus individuos don Anibal Alvarez y don José Amador de los Rios, secretario de la misma.

Excmo. Sr.: la comision encargada por V. E. de examinar el sepulcro del célebre cardenal Cisneros, ha pasado á Alcalá y evacuado con el detenimiento debido y con la solicitud que tan soberbio monumento exige, el reconocimiento mencionado. La importancia del personaje, cuyos restos descansan en aquel túmulo, el grande mérito artístico de este y el estado de ruina en que dolorosamente se encuentra, reclaman vivamente todo el interés de la Comision Central, que no debe omitir medio alguno para salvar aquel venerado depósito, cuya pérdida sobre irreparable sería el borron mas negro que pudiera echarse en la España del siglo XIX.

Todo el mundo conoce hasta el punto que llegó la influencia de aquel grande hombre en la regeneracion de la sociedad española; todo el mundo repite con respeto profundo el nombre de aquel humilde religioso, nacido para asegurar el triunfo de la vacitante monarquia, y elevado al poder para segundar los pasos dados por la ilustre reina doña Isabel la Católica y por el conquistador de Granada. Veinte meses rigió las riendas del gobierno el arzobispo de Toledo, y en aquel corto período dió las mas altas pruebas de prudencia, de perseverancia y de energia, revelando las mas claras dotes de hombre de Estado. Du-

• **Ministerio de la Gobernación de la Península. Circular nº 119, AGFDV**

E.14.2. Leg. G. Exp. 98
R. 7325

**MINISTERIO
DE LA GOBERNACION
DE LA PENINSULA.**

NEGOCIADO NUM. 11.

Circular.
n.º 119

*Valencia 3. Octubre
de 1848.*
*Extradese a la Sma.
Diput. de Prov. de su
circunscripción y efectos
oportunos y publiquen
en el Boletín oficial
de la Prov. de...*
M. de la...
de la...

Las circunstancias particulares de España y el lastimoso estado á que ha llegado por efecto de tantas y tan diversas calamidades como ha sufrido en un periodo apenas interrumpido de medio siglo, la han colocado en la necesidad de tener que hacer los mayores esfuerzos para recobrar su pasado engrandecimiento. Por fortuna no se han agotado aun las fuentes de su futura prosperidad: solo estan cerradas ú obstruidas aguardando á que manos vigorosas, impulsadas por una voluntad enérgica y sostenidas por un aliento poderoso, descubran y alumbren los manantiales que deben fecundarle comunicándole nueva vida.

Penetrado el Gobierno provisional de que no hay un medio mas eficaz de aliviar la condicion del pueblo y aumentar la riqueza del pais que el dotarle de mejoras materiales, preparando su ejecucion bajo la extensa escala y con la rapidez que reclama su perentoria necesidad, tan universalmente reconocida en el dia, acaba de adoptar una disposicion que debe proporcionarle los abundantes recursos que son indispensables para realizar en un breve término las mas importantes. Entre todas las que debe promover con todo empeño un Gobierno benéfico, ninguna se presenta en nuestra Nacion con una urgencia tan señalada como las obras públicas de comunicacion interior; y ninguna otra puede extender tanto su influencia, ni hacer partícipe de sus beneficios á mayor número de individuos, ni ofrecer resultados tan seguros, palpables é inmediatos. Como que estas obras facilitan los trasportes y ponen en movimiento á las personas y los efectos en todas direcciones, aumentarán la agricultura y el comercio, infundirán nueva vida á la industria, y despertarán el espíritu de asociacion, propagando en las provincias el gusto de las empresas útiles, inspirando la aficion al trabajo, excitando el deseo de acrecentar el bienestar individual, desarrollando en suma todos los medios de dar aumento á la fortuna del Estado al propio tiempo que se mejora la de los particulares.

El Gobierno provisional se propone inaugurar la tan suspirada y ya cercana época en que, bajo el blando cetro de nuestra REINA, y el justo y bienhechor imperio de las instituciones liberales, debe la Nacion principiar á recoger el fruto de sus grandes sacrificios. Una buena parte de sus bienes, y las economías compatibles con el buen servicio público, van á emplearse en la realizacion de un pensamiento que debe ser fecundo en resultados, si los medios de ejecucion se conciertan de manera, que á la mas útil inversion de los recursos corresponda tambien el acierto de su direccion. A conseguir este fin se dedicarán pues los esfuerzos del Gobierno, procurando al mismo tiempo que en la aplicacion de aquellos se proceda por el órden de importancia y urgencia respectivas de las necesidades que se trata satisfacer.

Pero entre las varias obras públicas, ademas de las de un interés general que son del inmediato cargo del Gobierno, y se llaman *nacionales*, hay otras reclamadas por la conveniencia de una sola ó de varias, pero determinadas provincias. Por lo mismo deben ellas proveer á los medios de ejecucion de tales empresas, que por eso se conocen ya entre nosotros con el nombre de *provinciales*, si bien no dejará el Gobierno de prestarles la ayuda que necesitan, en vista de las razones y motivos que para ello asistan, y siempre en la justa proporcion que con respecto á las demas de su clase convenga establecer en cada caso particular. Otro tanto, y en el grado correspondiente de aquella escala proporcional, podrá tener lugar respecto á las obras que, por estar su necesidad y conveniencia encerradas en una determinada comarca, se designan tambien segun sus circunstancias como obras de *partido*, cuando solo interesan á uno ó varios de ellos, ó bien *municipales*, si solo han de satisfacer necesidades de un pueblo, no comprendiéndose en ellas las de policía urbana para las que ya cuentan todos con recursos propios.

A las Autoridades populares á quienes la ley tiene encomendado en sus respectivos territorios el fomento de las obras públicas de su peculiar interés, corresponde por lo tanto ejercer la iniciativa y proponer al Gobierno la ejecu-

cion de las que una necesidad y ventajas incuestionables recomienden á su solicitud por el bien de sus administrados. Mas conviene no perder de vista al mismo tiempo que no se consigue de un golpe lo que pudo y debió ser obra de muchos años de afanes, y que tampoco deben imponerse á la generacion presente los sacrificios que exige un vasto plan de mejoras, cuyas mayores utilidades serán recogidas por nuestros sucesores.

Para no malgastar, pues, el tiempo ni los esfuerzos que exigen las obras públicas, importa mucho que en los negocios de esta clase se proceda desde los primeros pasos con la mesura y circunspeccion que en todo son tan recomendables. Una larga experiencia de lo que ha sucedido en otros de su especie hace entre nosotros mas necesaria tan prudente conducta. Con mucha frecuencia ocurre que las Corporaciones ó Autoridades que promueven la apertura de nuevos caminos y canales, la construccion ó reparacion de los puentes, muelles, acueductos y cañerías de agua, ó que desean establecer nuevas acequias de riego, habilitar la navegacion de algun rio, asegurar las vegas de sus desbordamientos é inundaciones, ó desaguar las lagunas y terrenos encharcados, y otras obras de este género en que ademas de su mucho coste ocurren casi siempre dificultades que solo la ciencia y el ingenio pueden superar, aguardan confiadamente la resolucion definitiva del Gobierno en expedientes que no tienen la menor instruccion facultativa. De ahí proceden las dilaciones que tanta impaciencia y disgusto producen en el ánimo de los pueblos interesados: de ahí tambien las resoluciones poco meditadas que han arrastrado á los pueblos á emprender obras que se han eternizado, bajo una direccion incierta y vacilante, sin conseguir el deseado término de los sacrificios que se han impuesto voluntariamente, fiados en las ventajas que debian compensarlos; y de ahí por último el descrédito económico que han tenido muchas obras públicas en manos de la administracion, hasta venir á dar en otros inconvenientes no menos funestos que los que se han querido evitar, como ha sucedido con tanta contrata en que por la misma falta de instruccion se han estipulado obligaciones que no podian ser cumplidas por ninguna de las partes contratantes.

La economía, la celeridad y los seguros progresos de las obras públicas no podrán obtenerse nunca si falta la oportuna y regular aplicacion de los recursos que necesitan; mas sean aquellas de la clase que se quiera, así como el método de ejecucion que convenga adoptar, pues segun los casos pueden ser muy diferentes sus resultados, el primer dato de donde deben partir las esperanzas racionales de los pueblos interesados, el documento capital en que deben descansar las resoluciones del Gobierno, y fundarse tambien los cálculos y gestiones de los particulares que deseen contratar su ejecucion, es el presupuesto á relacion detallada de su costo. Pero este dato, á su vez, debe ser resultado de prolijas y delicadas operaciones por medio de las cuales se fija y establece el proyecto de la obra; y si este ha de someterse al exámen, comprobacion y censura que en ningun negocio se omiten, cuando se desea asegurar el acierto, preciso es que vaya acompañado de todas las instrucciones y documentos facultativos que le sirven de fundamento.

El deseo de alcanzar un buen resultado en las obras públicas, le han designado las Naciones mas adelantadas en las leyes y disposiciones reglamentarias que han establecido y que observan en la ejecucion de aquellas, adoptando todas las seguridades, medios y precauciones que la experiencia ha sugerido como mas conducentes al mismo fin, previendo las contingencias que pudieran comprometer de alguna manera su mas completo éxito, arreglando los intereses que se quieren fomentar, sin lastimar los otros cuya conservacion no es menos importante para el público. Cuando la consideracion de los sacrificios que exigen en su construccion primitiva no fuera inseparable de las obras públicas, ni se tuvieran en cuenta los recursos constantes y asidua vigilancia que necesitan para su mas económica y perfecta conservacion, ni diesen lugar al prudente recelo de que acaso el esfuerzo de los pueblos ó las fortunas privadas iban á empeñarse en empresas ruinosas ó conocidamente desacertadas, ningun Gobierno ilustrado podria abandonarlas á su propia suerte, ni ver con indiferencia la manera con que afectasen á los intereses generales de la sociedad, ni dejar de aplicarlas hasta el punto y del modo que la pública conveniencia reclamase su saludable influencia.

El Gobierno y sus agentes necesitan por lo mismo proceder en materia de obras públicas conforme á las leyes y disposiciones reglamentarias vigentes, supliendo el silencio de aquellas en asuntos de su competencia con las que se derivan de los buenos principios de administracion, sin que para su mas celo y exacto cumplimiento se establezcan distinciones entre las que se ejecutan á

esta del Tesoro público nacional, ó á expensas del particular de las provincias ó del comun y privado de los propios pueblos; pues ni la calidad de los recursos, que todos igualmente proceden de fondos públicos, ni la naturaleza de aquellas, consiente que se sustraigan á la previsora y paternal solicitud del Gobierno, ni al cuidado y vigilancia que sobre las mismas deben ejercer sus delegados.

Por el mismo solícito interés que siempre han merecido esta clase de mejoras, aun en medio de nuestros mayores apuros y calamidades, se han dictado resoluciones muy previsoras acerca del régimen facultativo y económico de las obras públicas que sucesivamente debian tener aplicacion á medida que los pueblos se encontrasen en mejor disposicion de emplear sus esfuerzos en la realizacion de tan deseados proyectos. Llegado felizmente este caso, hácese indispensable la cooperacion de las Corporaciones populares y la de los Gefes superiores que se hallan á su frente; mas para que su concurrencia y participacion en esta clase de tareas sean tan eficaces é ilustradas como conviene á los inmensos intereses que se quieren fomentar, y no se aparten de las disposiciones que rigen en la materia, ni de las que se preparan para conseguir el mayor progreso y perfeccion de las obras públicas, se hace tambien preciso que estrechen sus relaciones con los agentes especiales de tan importante ramo del servicio público.

La mas expedita y acertada direccion de aquellas exige una organizacion apropiada á su índole particular, y sobre todo, el ministerio y asistencia de funcionarios idóneos, especialmente consagrados á tan honorífico como difícil cargo. Siendo en el dia muy pocas las provincias que carecen del auxilio de un ingeniero, ninguna hay que no pueda consultar con el Gefe del ramo en el distrito á que corresponda las mejoras que quiera promover, evitando así muchos expedientes inútiles y los círculos viciosos en que giran negocios de la mayor importancia, retardando las resoluciones superiores, ó desviándolos en su curso hasta comprometer á veces los mismos intereses que se trata de fomentar.

Firmemente convencido el Gobierno provisional de la necesidad que hay de recomendar á los Gefes políticos las consideraciones indicadas, para que penetrados de toda la importancia que tiene en sí mismo tan grave asunto les sirvan de regla de conducta en materia de obras públicas, ha tenido á bien resolver que se les comuniquen por circular, encargando á todos que, respecto de las mismas, sean de la clase que fueren en cuanto á los fondos con que se costean, con tal que sean públicos, observen y hagan cumplir las disposiciones vigentes, estrechando por medio de una activa correspondencia sus relaciones con los ingenieros y con la Direccion general de Caminos, Canales y Puertos, en el modo que aquellas establecen; y que con igual fin se circule tambien á las mismas autoridades la nueva organizacion del servicio de este ramo, y las disposiciones aprobadas en 7 de Abril último, á fin de que tanto los Gefes políticos como las Corporaciones populares conozcan los trámites é instruccion que deberán llevar sus recursos y gestiones para con el Gobierno, y el modo tambien de utilizar en beneficio de sus provincias los conocimientos especiales del Cuerpo de Ingenieros.

De órden del Gobierno provisional lo comunico á V. S., con la resolucion de 7 de Abril último que es adjunta, para su cumplimiento y fines expresados. Dios guarde á V. S. muchos años. Madrid 11 de Setiembre de 1843.

Caballero

Sr. Gefe político de *Valencia*



He dado cuenta al Regente del Reino de lo expuesto por V. S. en 23 de Marzo próximo pasado á fin de regularizar el servicio de los Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos para que en la accion de todos sus individuos haya unidad y sistema, y al paso que se consiga mayor simplificacion, seguridad y rapidez en cuanto al mecanismo de la institucion concierne, se llegue á alcanzar tambien mayor perfeccion en todo lo relativo á la construccion, conservacion y reparacion de las obras. Convencido S. A. de la utilidad que al mejor servicio público ha de resultar de la adopcion de las medidas propuestas, se ha servido resolver que hasta tanto que se apruebe la nueva Ordenanza del Cuerpo de Ingenieros de Caminos y se adopten las medidas legislativas que sean necesarias, se observen las disposiciones siguientes:

1.^a Se dividirá la Península en diez distritos para el servicio de los Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos en cuanto tenga relacion con las obras públicas de esta clase, ya sean nacionales ó provinciales, de partido ó municipales, y serán los siguientes:

OBRAS PUBLICAS Y COMISIONES DEL SERVICIO

QUE COMPRENDE CADA DISTRITO.

Distrito de Madrid, á que corresponden las provincias de Avila, Cáceres, Ciudad-Real, Guadalajara, Madrid, Toledo y Segovia.

La primera division de la carretera de esta Corte á Badajoz y Sevilla.

La primera division de las carreteras de esta Corte á Valladolid, la Coruña, Santander, Leon, Oviedo y Gijon, con los ramales á los sitios Reales del Pardo, San Lorenzo y San Ildefonso, y el transversal entre San Lorenzo y Navacerrada.

La primera division de la carretera de esta Corte á Irun por Somosierra y Búrgos.

La primera division de la carretera de esta Corte á Barcelona y raya de Francia, y á Valencia por Zaragoza.

La primera division de la carretera de esta Corte á Valencia por las Cabrillas.

La segunda division de la carretera de esta Corte á Valencia por Ocaña y Albacete.

La primera y segunda division de la carretera á Málaga y Cádiz.

Carretera provisional de San Rafael á Segovia.

Carretera de nueva construccion de esta Corte á Vigo por el Escorial, en la parte correspondiente á las provincias de Madrid y Avila.

Navegacion del Tajo.

Canal de Manzanares.

Idem de Guadarrama.

Obras provinciales, de partido y municipales de todas las provincias del distrito.

Distrito de Búrgos, á que corresponden las provincias de Bilbao, Búrgos, Logroño, Pamplona, San Sebastian, Santander, Soria y Vitoria.

La tercera division de la carretera de esta Corte á Valladolid y Búrgos.

Carretera de nueva construccion de Búrgos á Santander por Peñas-Pardas.

Carretera de nueva construccion de esta Corte á Francia en la parte correspondiente á las provincias de Soria y Logroño.

La de esta última ciudad á Calahorra.

La de Pancorbo á Logroño.

Las de Bercedo, Laredo, Castro-Urdiales, y de Ramales á la Cabada.

Inspeccion de los caminos de las Provincias Vascongadas, y carreteras de Navarra.

Las de Cubo á Soncillo, y de Soncillo á Santander.

La cuarta division de la carretera de Madrid á Valladolid, Palencia y Santander.

La segunda division de la carretera de esta Corte á Irun por Somosierra y Búrgos.

Limpia de la bahía de Santander.

Las obras de los puertos de San Sebastian y Bilbao.

Las proyectadas en los de Pasages, Castro-Urdiales, Laredo y Santoña.

El faro de Santander y el de San Sebastian, y el proyectado en la punta de la Galea.

Las demas obras provinciales, de partido y municipales de todas las provincias del distrito.

La construccion de la carretera de Olmedo á Valladolid.
La segunda division de la carretera de esta Corte á la Coruña.
Inspeccion del canal de Castilla.
Carreteras de Valladolid á Leon, hasta Mayorga y á Parada de Rubiales.
Carreteras de la provincia de Salamanca , navegacion y embarcaderos del Duero.
Carretera de esta Corte á Vigo comprendida en la provincia de Zamora.
Las demas obras provinciales, de partido y municipales de todas las provincias del distrito.

Distritos de Asturias y Leon, á que corresponden las provincias de Leon y Oviedo.

Carretera de esta Corte á Oviedo y Gijon , desde Mayorga á este puerto.
Obras del mismo.
Idem del de Rivadesella.
Idem del de Luarca.
Carretera de Sama á Gijon.
Carretera de Oviedo á Avilés.
Proyecto de la del Vierzó al puerto de Leitariegos, y de este puerto á empalmar con la carretera de Asturias.
La de Leon á Astorga.
Tercera division de la carretera de esta Corte á la Coruña.
Las demas obras provinciales, de partido y municipales de todas las provincias del distrito.

Distrito de la Coruña, á que corresponden las provincias de la Coruña, Lugo, Orense y Pontevedra.

La cuarta division de la carretera de esta Corte á la Coruña.
Faro de este puerto.
Carretera de esta Corte á Vigo, en la parte correspondiente á la provincia de Pontevedra.
Muelle, faro y luz del puerto de Vigo.
Carreteras de la Coruña á Santiago y á Vigo.
Carretera de esta Corte á Vigo, en la parte correspondiente á la provincia de Orense.
Proyectos de carreteras de la provincia de Lugo.
Las demas obras provinciales, de partido y municipales de todas las provincias del distrito.

2.^a Los Ingenieros destinados á los distritos tendrán á su inmediato cargo todas las obras de Caminos, Canales y Puertos comprendidas en el mismo, ya sean nacionales ó provinciales, de partido ó municipales, y cuidarán, así de la conservacion y reparacion de las existentes, como de la formacion de los proyectos de las de nueva construccion, y de la direccion ó inspeccion de las mismas segun los casos, y con arreglo á las instrucciones generales y especiales vigentes ó que se les comuniquen.

3.^a Todas las disposiciones relativas al servicio del Cuerpo, ya emanen del Gobierno, ya de la Direccion general, se comunicarán por la misma particularmente ó por medio del Boletin oficial á los Ingenieros Gefes de distrito, los cuales darán á los subalternos por escrito las instrucciones convenientes para su ejecucion. Solo en algun caso urgente podrán instruirse á estos últimos dando conocimiento al Gefe del distrito respectivo.

4.^a Los Ingenieros Gefes de distrito redactarán los estados generales, mensuales y anuales de las obras ejecutadas, tanto nacionales como provinciales, de partido ó municipales, con arreglo á los modelos que se les comuniquen, y en vista de los estados parciales que les dirijan los Ingenieros subalternos, cuidando de remitir aquellos á la Direccion general en los veinte dias siguientes al último del mes ó año á que correspondan.

Formarán asimismo con presencia de los presupuestos parciales que presenten los Ingenieros subalternos, los generales de semestre de las obras nacionales, con sujecion á las bases que con anticipacion bastante deberá comunicarles la Direccion general, los cuales remitirán á esta en el período que señale, sin perjuicio de disponer por sí mismos, sin previa consulta, la formacion de los presupuestos extraordinarios de las obras que con urgencia deban ejecutarse por cuenta del Estado á consecuencia de graves accidentes repentinos que interrumpan ó amenacen interrumpir las comunicaciones; en cuyo caso, y sin perjuicio de remitirlos inmediatamente á la aprobacion de la Direccion general, podrán desde luego mandar ejecutar toda obra que no exceda de 6000 reales de coste.

Harán formar oportunamente los presupuestos de conservacion y reparacion de las

La construccion de la carretera de Olmedo á Valladolid.
La segunda division de la carretera de esta Corte á la Coruña.
Inspeccion del canal de Castilla.
Carreteras de Valladolid á Leon, hasta Mayorga y á Parada de Rubiales.
Carreteras de la provincia de Salamanca, navegacion y embarcaderos del Duero.
Carretera de esta Corte á Vigo comprendida en la provincia de Zamora.
Las demas obras provinciales, de partido y municipales de todas las provincias del distrito.

Distritos de Asturias y Leon, á que corresponden las provincias de Leon y Oviedo.

Carretera de esta Corte á Oviedo y Gijon, desde Mayorga á este puerto.
Obras del mismo.
Idem del de Rivadesella.
Idem del de Luarca.
Carretera de Sama á Gijon.
Carretera de Oviedo á Avilés.
Proyecto de la del Vierzo al puerto de Leitariegos, y de este puerto á empalmar con la carretera de Asturias.
La de Leon á Astorga.
Tercera division de la carretera de esta Corte á la Coruña.
Las demas obras provinciales, de partido y municipales de todas las provincias del distrito.

Distrito de la Coruña, á que corresponden las provincias de la Coruña, Lugo, Orense y Pontevedra.

La cuarta division de la carretera de esta Corte á la Coruña.
Faro de este puerto.
Carretera de esta Corte á Vigo, en la parte correspondiente á la provincia de Pontevedra.
Muelle, faro y luz del puerto de Vigo.
Carreteras de la Coruña á Santiago y á Vigo.
Carretera de esta Corte á Vigo, en la parte correspondiente á la provincia de Orense.
Proyectos de carreteras de la provincia de Lugo.
Las demas obras provinciales, de partido y municipales de todas las provincias del distrito.

2.^a Los Ingenieros destinados á los distritos tendrán á su inmediato cargo todas las obras de Caminos, Canales y Puertos comprendidas en el mismo, ya sean nacionales ó provinciales, de partido ó municipales, y cuidarán, así de la conservacion y reparacion de las existentes, como de la formacion de los proyectos de las de nueva construccion, y de la direccion ó inspeccion de las mismas segun los casos, y con arreglo á las instrucciones generales y especiales vigentes ó que se les comuniquen.

3.^a Todas las disposiciones relativas al servicio del Cuerpo, ya emanen del Gobierno, ya de la Direccion general, se comunicarán por la misma particularmente ó por medio del Boletin oficial á los Ingenieros Gefes de distrito, los cuales darán á los subalternos por escrito las instrucciones convenientes para su ejecucion. Solo en algun caso urgente podrán comunicarse á estos últimos dando conocimiento al Gefe del distrito respectivo.

4.^a Los Ingenieros Gefes de distrito redactarán los estados generales, mensuales y anuales de las obras ejecutadas, tanto nacionales como provinciales, de partido ó municipales, con arreglo á los modelos que se les comuniquen, y en vista de los estados parciales que les dirijan los Ingenieros subalternos, cuidando de remitir aquellos á la Direccion general en los veinte dias siguientes al último del mes ó año á que correspondan.

Formarán asimismo con presencia de los presupuestos parciales que presenten los Ingenieros subalternos, los generales de semestre de las obras nacionales, con sujecion á las bases que con anticipacion bastante deberá comunicarles la Direccion general, los cuales remitirán á esta en el período que señale, sin perjuicio de disponer por sí mismos, sin previa consulta, la formacion de los presupuestos extraordinarios de las obras que con urgencia deban ejecutarse por cuenta del Estado á consecuencia de graves accidentes repentinos que interrumpen ó amenacen interrumpir las comunicaciones; en cuyo caso, y sin perjuicio de remitirlos inmediatamente á la aprobacion de la Direccion general, podrán desde luego mandar ejecutar toda obra que no exceda de 6000 reales de coste.

Harán formar oportunamente los presupuestos de conservacion y reparacion de las

obras provinciales, de partido ó municipales, y despues de examinados y rectificadlos, si á eso hubiere lugar, consignando en todos los casos su dictámen, los remitirán á las Diputaciones provinciales ó Comisiones auxiliares por conducto del Gefe político respectivo, para que en uso de sus facultades dispongan aquellas corporaciones lo conveniente para cubrir su importe.

Promoverán la formacion de los proyectos de obras de reparacion ó de nueva construccion, nacionales ó provinciales, de partido ó municipales, que sean de absoluta necesidad ó de reconocida conveniencia, y los remitirán á la aprobacion de la Direccion con la relacion descriptiva, presupuesto y pliego de condiciones.

Dirigirán á la misma Direccion en las épocas señaladas los partes de las visitas mensuales de los Ingenieros, y de las quincenales de los Celadores, Aparejadores y Sobrestantes, añadiendo sus propias observaciones.

Finalmente, visitarán, por lo menos dos veces al año, todas las obras de su distrito, sin perjuicio de las visitas extraordinarias que puedan ser necesarias, dando parte á la Direccion general del resultado de unas y otras.

5.^a En todos los informes, consultas, proyectos y demas trabajos de los Ingenieros subalternos, deberán siempre los Gefes de distrito consignar su dictámen al remitirlos á la Direccion.

6.^a Los Ingenieros subalternos se entenderán siempre directamente con los Gefes de distrito, á los cuales dirigirán tanto los proyectos, presupuestos, estados y relaciones, así de obras como de gastos, y los partes de las visitas periódicas y extraordinarias, como los informes, consultas y propuestas que tengan relacion con el servicio del Cuerpo en las obras nacionales, provinciales, de partido ó municipales.

7.^a Contestarán directamente á las preguntas que les hagan los Gefes políticos, Diputaciones provinciales y Comisiones auxiliares, y evacuarán los informes que les pidan, poniéndolo en noticia del Gefe del distrito siempre que sea necesario.

8.^a Sin necesidad de previa consulta, pero dando parte al Gefe de distrito, harán por sí cuantas gestiones sean necesarias ó convenientes para el mejor orden, celeridad y buen resultado de las obras que les esten confiadas, ya sean nacionales ó provinciales, de partido ó municipales; cuidando muy particularmente de no omitir ninguna diligencia en lo tocante á la conservacion y reparacion de las entradas, salidas y travesias de los pueblos situados en carreteras, las cuales exigen una constante vigilancia por la morosidad que generalmente se advierte en los pueblos.

9.^a Las indemnizaciones de gastos que hayan de abonarse á los Ingenieros Gefes de distrito y subalternos, las arreglará y fijará en todos los casos la Direccion general en vista de las distancias que tengan que recorrer, de las circunstancias del pais y de los precios de los artículos de primera necesidad, dando cuenta al Ministerio de la Gobernacion para su aprobacion.

10. En cada distrito se formará un archivo en que bajo la inmediata responsabilidad del Ingeniero Gefe del mismo, se custodien los papeles, planos é instrumentos pertenecientes al Cuerpo, formándose de todo el correspondiente inventario que deberá adicionarse oportunamente y llevarse siempre en el mejor orden. Los Ingenieros subalternos tendrán á su cargo, tambien bajo inventario, los papeles y planos que tengan relacion con el servicio de que se hallen encargados, y los instrumentos propios del Cuerpo que para el mismo servicio se les entreguen, y tanto unos como otros Ingenieros harán entrega formal de todo á los que les sustituyan cuando sean relevados.

11. Cada Ingeniero Gefe de distrito tendrá á sus inmediatas órdenes un delineante y uno ó dos escribientes, segun el mayor ó menor trabajo del distrito, lo cual determinará la Direccion general, proponiendo al Gobierno el sueldo que haya de abonárseles. El nombramiento de estos dependientes corresponderá á dicho Gefe, dando conocimiento á la Direccion general.

De orden de S. A. lo digo á V. S. para su inteligencia y efectos correspondientes. Dios guarde á V. S. muchos años. Madrid 7 de Abril de 1843.—Solanot.

Bibliografía y fuentes

Bibliografía general

ABBAGNANO, Nicolás. *Historia de la filosofía*. (Edición original: *Storia della Filosofia*, 1946-1950. Primera edición española 1956) Traducción de Juan Estelrich y J. Pérez Ballestar. Barcelona: Montaner y Simón, S. A., 1973 vol. III.

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores, NIETO ALCAIDE, Víctor, MARTÍNEZ PINO, Joaquín. *El Siglo XIX: la mirada al pasado y la modernidad*. Madrid: Editorial Universitaria Ramon Areces, 2015.

ALCAHALÍ, Barón de. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: imprenta de Federico Doménech, 1897.

ARDIT, Manuel. "Els segles XVI, XVII i XVIII". En: GIL-MASCARELL, M., FURIÓ, A. ARDIT, M., *et al*, *Historia del País Valencià*. Valencia: 3i4, 1992, pp. 137-205.

ARIZZOLI-CLÉMENTEL, Pierre. *Las artes decorativas en Europa: Del Neoclasicismo al Art Déco*. En: PIJOÁN, J. (Ed.), *Summa Artis: historia general del arte*, Madrid: Espasa-Calpe, 2000, Volumen 46.

ARTOLA, Miguel. *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Madrid: Historia de España. Alianza Editorial, vol. V, (Primera edición 1973), 1981.

ARTOLA, Miguel, PÉREZ, Manuel. *Contemporánea. La historia desde 1776*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

BALDÓ, Marc. "Consolidació de la cultura burgesa". En: RUIZ TORRES, P., *Historia del País Valencià*, Barcelona: Edicions 62. 1990, Volum 5, pp. 213-216.

BÉRCHEZ, Joaquín (coord.). *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Valencia. Arquitectura religiosa*. Tomo X, Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1995.

BÉRCHEZ, Joaquín (coord.). *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalidad Valenciana, vol. I y II, 1983.

BOIRA MAIQUES, Josep Vicent. *Valencia. La ciudad*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2011.

BOIX, Vicente. *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia: imprenta de Manuel Azufre, 1877.

CALVO Francisco. *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del s. XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

Cartografía histórica de la ciudad de Valencia. (1608-1929). Valencia: Faximil Edicions Digitals, [CD], 2004.

COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. (Edición original: *Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950)*, 1965). Traducción de Igancio de Solá Morales. Barcelona: Gustavo Gil, 1970.

CHUECA, Fernando. *La arquitectura isabelina en Madrid*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1992.

CHUECA, Fernando. *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1968.

CHUECA, Fernando. *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid: Dossat, 1947.

DONÉZAR, Javier (coord.). *Contemporánea. Siglo XIX y XX*. Vol. V *Colección Historia de España*. Madrid: Sílex Ediciones, 2007.

ENGEL, Ute. “La arquitectura inglesa en el neoclasicismo y el romanticismo”. En: TOMAN, R.(ed.), *Neoclasicismo y Romanticismo. Arquitectura, escultura, pintura, dibujo 1750-1848*. (Edición original: *Klassizismus und Romantik*, 2006). Colonia: Könemann, 2006, pp. 14-55.

FURIÓ, Antoni. *Història del País Valencià*. Valencia: Eliseu Climent 314, 2001.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe, et.al. *Catálogo Monumental de la ciudad de Valencia*, Valencia: Caja de Ahorros de Valencia, 1983.

GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura (Edición definitiva): Origen y desarrollo de una nueva tradición*. (Edición original: *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, 1947). Barcelona: Editor Reverte, 2009

GLICK, Thomas F. “Alta Edat Mitjana”. En GIL-MASCARELL, M., FURIÓ, A. ARDIT, M., et al, *Historia del País Valencià*. Valencia: 314, 1992, pp. 59-81.

GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Historia del urbanismo en Europa, 1750-1960* (Edición original: *la progettazione urbana in Europa, 1750-1960*, 1991). Madrid: Akal, 2000.

HERNANDO, Javier. *Arquitectura en España (1770-1900)*, Madrid: Cátedra, 1989.

HITCHCOCK, Henry-Russell. *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. (Edición original: *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, 1958) Madrid: Cátedra, 2008 (6 ed.).

HOBSBAWM, Eric. *En torno a los orígenes de la revolución industrial*. (Primera edición en inglés 1971) México D.F.: Siglo XXI editores, 2004 (29 ed.).

JOVER, José María. *Historia de España Menéndez Pidal: La era isabelina y el sexenio democrático (1834-1874)*. Madrid: Espasa Calpe, 1991, vol. 34.

KRAUTHEIMER, Richard. “Introduction to an Iconography of Medieval Architecture”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1942, pp. 1-33.

LVALETTE, Robert. *Historia de la Literatura universal*. Barcelona: Destino, 1957.

LLOBREGAT, Enric, IVARS, José-Francisco (dir.). *Història de l'Art al País Valencià*. Valencia: 314, v. II (1988), v. III, 1998.

MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid: Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1846-1850, volumen XI.

NADAL, Jordi. *El fracaso de la Revolución Industrial en España, 1814-1913*. Barcelona: Ariel Historia, 1975.

NAVASCUÉS, Pedro. *Arquitectura española 1808-1914. Summa Artis*, Madrid: Espasa-Calpe, 1993, XXXV.

NAVASCUÉS Pedro. “La arquitectura española del siglo XIX: estado de la cuestión”. En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte 2*, Universidad Autónoma de Madrid, 1990, pp. 27-42.

NAVASCUÉS, Pedro. “Arquitectura y urbanismo”. En: MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La época del romanticismo (1808-1874)*. *Historia de España*, V.II, Madrid: Espasa-Calpe, 1988, pp. 571-676.

- NAVASCUÉS, Pedro, *et.al. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid: Alhambra, 1979.
- PHILIPP, Klaus Jan. “La arquitectura del neoclasicismo y el romanticismo en Alemania”. En: TOMAN, Rolf (ed.), *Neoclasicismo y Romanticismo. Arquitectura, escultura, pintura, dibujo 1750-1848*. (Edición original: *Klassizismus und Romantik*, 2006). Colonia: Könemann, 2006, pp.152-193.
- PÜTZ, Peter. “Historia del pensamiento en la Edad Moderna, desde el Renacimiento hasta el romanticismo”. En: TOMAN, Rolf (ed.), *Neoclasicismo y Romanticismo. Arquitectura, escultura, pintura, dibujo 1750-1848*. (Edición original: *Klassizismus und Romantik*, 2006). Colonia: Könemann, 2006, pp-6-14.
- RAUCH, Alexander. “Neoclasicismo y Romanticismo: la pintura europea entre dos revoluciones” En: TOMAN, Rolf (ed.), *Neoclasicismo y Romanticismo. Arquitectura, escultura, pintura, dibujo 1750-1848*. (Edición original: *Klassizismus und Romantik*, 2006). Colonia: Könemann, 2006, pp. 318-479.
- REGLÀ, Joan. *Aproximació a la història del País Valencià*. Valencia: Eliseu Climent, Quaderns 314, 1992.
- ULLORA, Luis *et al.* “La Casa de Borbón (Siglos XVIII a XX)”. En: PERICOT, L. (dir.), *Historia de España. Gran Historia General de los Pueblos hispanos*. Barcelona: Instituto Gallarch, 1975.
- VV.AA. *La Corona de Aragón: El poder y la imagen de la Edad Media a la Edad Moderna (siglos XII-XVIII)*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Lunweg, D.L., 2006.
- VV.AA. *Gran enciclopedia de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana, 2005, tomo XII.
- VALVERDE, José María (ed.). *Historia de la Literatura universal*. Barcelona: Planeta, vol. VII, 1991.
- VARELA SUANZES-CARPEGNA, Joaquín. “La Constitución de Cádiz y el Liberalismo español del Siglo XIX”. *Revista de las Cortes Generales*, 1987, núm. 10, pp. 27-109.
- ZÁRATE, Manuel Antonio, RUBIO, María Teresa. *Conceptos y prácticas en Geografía Humana*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2010.

Bibliografía específica

- AGUILAR, Inmaculada. *El ingeniero Lucio del Valle en el distrito de Valencia. El manuscrito inédito de su correspondencia 1842-1846. Una aportación a la historia de la ingeniería*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2015.
- AGUILAR, Inmaculada. *El discurso del Ingeniero, Aportaciones a la Historia de las Obras Públicas*. Valencia: Fundación Juanelo Turriano y Generalitat Valencia, 2012.
- AGUILAR, Inmaculada (dir.). *Ingenieros y artífices en la Obra Pública de la Comunidad Valenciana. De la Ilustración a los albores de la Modernidad*. Valencia: Cátedra Demetrio Ribes UVEG-FGV, Conselleria d’Infraestructures i Transport, 2008.

ALBA PAGÁN, Ester. “La actitud política de los pintores españoles durante la guerra de la Independencia (1808-1814)”. En: SAZATOMIL RUIZ, L. S., Jimeno, F. (coords.), *El arte español entre Roma y París: siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid: Casa Velázquez, pp.417-438.

ALBA, Ester. “La imagen de Isabel II. Retrato y alegoría como vehículo de la legitimidad monárquica”. *La era Isabelina y la revolución 1843 - 1875: Actas de las XIII Jornadas Nacionales de Historia Militar: Sevilla, del 13 al 17 de noviembre de 2006*. Sevilla: Cátedra “General Castaños”, 2009, pp. 1079-1111.

ALBA, Ester. “El ropaje de la reina: representaciones de María Cristina de Borbón e Isabel II como vehículo de exaltación de la legitimidad monárquica”. *Congreso Internacional Imagen Apariencia*. Noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2009, sp.

ALBA, Ester. *Pintura y crítica de Arte en Valencia (1790-1868)*. Valencia: Universitat de València. Quaderns. Monogràfics del Departament d’Història de l’Art, nº.1, 2007.

ALBA, Ester. *Pintura y los pintores valencianos durante la Guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*. Valencia, 2004.

ALBA, Ester. “El arte efímero y los artistas valencianos en la primera mitad del siglo XIX. De la fiesta barroca a la fiesta político-patriótica (1802-1833) (II)”. *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 10, nº. 19, 2001, pp. 183-212.

ALBA, Ester. “El arte efímero y los artistas valencianos en la primera mitad del siglo XIX”. *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 8, Nº. 16, 1999, pp. 493-530.

ALEJOS MORÁN, Asunción. “Valencia y la Inmaculada Concepción. Expresión religiosa y artística a través de códices, libros, documentos y grabados”. En: CAMPOS Y FDEZ. DE SEVILLA F. J., *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte. Actas del Simposium (II) 1/4-IX-2005*. Madrid: Estudios Superiores del Escorial San Lorenzo del Escorial, 2005.

ALMELA, Francesc. *El marqués de Campo capdavanter de la burguesía valenciana (1814-1889)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1991.

ÁLVAREZ, María Victoria. *El pensamiento arquitectónico en España en el siglo XIX a través de las revistas artísticas del reinado isabelino*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2016.

ÁLVAREZ HORTIGOSA, Francisco. *Historia del teatro en Jerez de la frontera durante la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Cádiz, directores María E. Cantos Casenave y Alberto Ramos Santana, 2009.

ANDREU, Xavier, SEGARRA, Josep Ramón. “Representacions de l’Encobert. La Germania valenciana i la nació liberal en el segle XIX”. *Saitabi*, 56, 2006, pp. 17-37.

ANGULO, Raúl. *La historia de la cátedra de estética en la universidad española*. Oviedo: Pentalfa Ed., 2016.

ARDIT, Manuel. “Horneros, negociantes y corsarios. Los orígenes de la fortuna de Vicente Bertrán De Lis y Tomás”. *Estudis*, 2011, nº37, pp. 155-178.

Asociación De Ceramología. *Tradición y modernidad: la cerámica en el Modernismo*, Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 2006.

ARRECHEA, Julio. *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Caja de ahorros de Salamanca, 1989.

AZAGRA, Joaquín. *Propiedad inmueble y crecimiento urbano: Valencia 1800-1931*. Madrid: Editorial Síntesis, 1993.

BALSALOBRE GARCIA, Juana María. “Arquitectura teatral ideal diseñada por dos valencianos: Manuel y Juan José Fornés”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1997, nº 78, 60-68.

BALSELLS, David, LEVENFELD, Rafael, VALLHONRAT, Valentí. *De París a Cadis. Calotípiia i col·lodió*, Barcelona: MNAC, 2004.

BARBA SEVILLANO, Arturo, GIMÉNEZ PÉREZ, Alicia. “Análisis acústico de la tipología teatral a la italiana a través del estudio del Teatro Principal de Valencia”. *Revista de Acústica*. 2008, Vol. 40. Nº 3 y 4, pp.9-26.

BARBA SEVILLANO, Arturo. “Los arquitectos del Teatro Principal de Valencia (1774-1859)”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2011, nº 92, pp.161-175.

BENEYTO GÓMEZ, Elisa, VIDAL PÉREZ, Lluís. “Dos panteons oblidats al Cementeri d’Alcoi”. *Ciudad de Alcoy*, 2010.

BENITO GOERLICH, Daniel. “La estirpe de los arquitectos Calvo y la introducción y desarrollo de la arquitectura historicista en la Valencia del s. XIX”. En: TABERNER, F. (Dir.), *Historia de la Ciudad. IV. Memoria urbana*. Valencia: Icaro y Ajuntament de València, 2005, pp. 167-181.

BENITO GOERLICH, Daniel, CERVERA, Ramón. *La casa de la Beneficencia de Valencia*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003.

BENITO GOERLICH, Daniel, *Sapientia aedificavit: una biografía de l'Estudi General de la Universitat de València*, Valencia: Universitat de València, Area de Conservació del Patrimoni Cultural, 1999.

BENITO GOERLICH, Daniel. “L’arquitectura del segle XIX i la primera del XX”. En: LLOBREGAT, E., IVARS, J.-F., (dir.). *Història de l’Art al País Valencià*. Valencia: 3i4, v. III, 1998, pp. 11-46.

BENITO GOERLICH, Daniel. *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1983.

BENITO DOMÉNECH, Fernando (dir.) “El patio del Palacio del Embajador Vich. Elementos para su recuperación”. En: *Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia del 30 de junio al 12 de julio de 2000*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000, pp. 44-46.

BÉRCHEZ, Joaquín, GÓMEZ FERRER, Mercedes. “El estudi general de Valencia en su Arquitectura”. En: BENITO, D. y PIQUERAS, N. (ed.), *Sapientia Aedificavit*, Valencia: Universitat de València, 1999, pp.97-156.

BÉRCHEZ, Joaquín. “L'època barroca en l'arquitectura del segle XVIII”. En: En: LLOBREGAT, E., IVARS, J.-F., (dir.). *Història de l'Art al País Valencià*. Valencia: 3i4, v. II, 1988, pp.231-270.

BÉRCHEZ, Joaquín. *Arquitectura y academicismo*, Valencia: Alfonso el Magnánimo, 1987.

BÉRCHEZ, Joaquín y CORELL, Vicente. *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB.AA. de San Carlos de Valencia, 1768-1846*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos, 1981.

BLAT PIZARRO, Juan. *Vivienda obrera y crecimiento urbano: Valencia 1853-1936*. Valencia: Conselleria d'Obres Públiques, Urbanisme, Transports: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 2000.

BLÁZQUEZ, Carmen. *La cultura del patrimonio arquitectónico del ámbito internacional al ámbito local: el caso valenciano (1844-1975)*. Tesis doctoral dirigida por Inmaculada Aguilar Civera, Valencia: Universitat de València, Departamento de Historia del Arte Valencia, 1997.

BLÁZQUEZ, Carmen. “Restauración monumental y ciudad durante el siglo XIX Valencia entre 1800-1875”. En: *Arte e identidades culturales: actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, CEHA: 28, 29, 30 de septiembre y 1 de octubre, Oviedo 1998: homenaje a D. Carlos Cid Priego*, 1998, pp. 405-414.

BLÁZQUEZ, José María, “Representaciones de puertas en la pintura arcaica etrusca”. *Italica: cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, 1957, nº9, pp. 47-74 (Consultada la versión Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006).

BOIRA MAIQUES, Josep Vicent. “Els orígens del Passeig de València al Mar: el projecte de Manuel Sorní de 1865”. *Cuadernos de Geografía*, nº 67/68, 2000, pp. 191-207.

BOIX, Vicente. *Crónica de la Provincia de Valencia*. Madrid: Rubio y compañía editores, 1867.

BOIX, Vicente. *Memoria histórica de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del 2.º centenario de Nuestra Señora de los Inocentes Mártires y Desamparados, en el mes de mayo de 1867*, Biblioteca Valenciana, 1867.

BOIX, Vicente. *Memoria leída en la solemne inauguración del Asilo de párvulos de D. José Campo, en el día 19 de noviembre de 1863, por D. Vicente Boix, Cronista de Valencia*. Valencia: Imp. La Opinión, 1863.

BOIX, Vicente. *Fiestas reales. Descripción de la Cabalgata y de la Procesión del Corpus*, Valencia: Imp. Ignacio Boix, 1858.

BOIX, Vicente. *Apuntes históricos sobre los Fueros del antiguo Reino de Valencia*, Valencia: Imprenta de Mariano de Cabrerizo, 1855.

BOIX, Vicente. *Manual del viajero y guía de los forasteros en Valencia*. Valencia: Imprenta de José Rius, 1849.

BOIX, Vicente. *Historia de la ciudad y Reino de Valencia*, Valencia: Imp. Benito Monfort, 1847.

BOIX, Vicente. *Relación de las fiestas reales con que la ciudad de Valencia solemnizó el enlace de S.M. la reina D^a Isabel II con S.A.R. Francisco de Asís de Borbón, y el de su S.A.R. María Luisa Fernanda con S.A. el Duque de Montpensier*. Valencia: Jaime Martínez, 1846.

BORDERÍA, Enrique. *Política, cultura y sátira en la España isabelina: José Bernat y Baldoví*. Valencia: Alfons el Magnànim, 2004.

BOUZA, Jerónimo. "Procurar a las clases jornaleras higiénicas y agradables habitaciones. La Sociedad Económica barcelonesa de Amigos del País y la vivienda obrera". *Scripta Nova*, 2003, vol. VII, nº146.

BRINES, Joan. "Desamortización e industrialización en el País Valenciano". *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 1994, nº 44, pp. 185-194.

BRINES, Joan. *La desamortización eclesiástica en el País Valenciano durante el Trienio Constitucional*. Valencia: Universitat de València, 1978.

BRINES, Joan. "Conseqüències socioeconòmiques de la desamortització de 1820-1823 al País Valencià". *Recerques: Història, economia i cultura*, 1974, nº 4, pp. 225-247.

BURDIEL, Isabel. *Isabel II, no se puede reinar inocentemente*. Madrid: Espasa Calpe, 2004.

BURDIEL, Isabel, ROMERO, M^a Cruz. "Viejo y nuevo liberalismo en el proceso revolucionario, 1808-1844". En: PRESTON, P., SANZ, I. (ed.) *De la revolución liberal a la democracia parlamentaria: Valencia (1808-1975)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001, pp.75-92.

BURDIEL, Isabel. "Revolució Liberal i Moderantisme burgés: 1833-1866". En: RUIZ, Pedro (coord.). *Historia del País Valencià*. VII, vol. Barcelona: Edicions 62, 1990.

CALATRAVA, Juan. "La construcción romántica de la historia de la arquitectura española, 1829-1848". En: CALATRAVA, J. (ed.) *Romanticismo y Arquitectura. La historiografía arquitectónica en la España de mediados del siglo XIX*. Madrid: Abada Editores, 2011, pp. 13-52.

CANDELAS ORGILES, Ramón. *Las ermitas de la Provincia de Alicante*. Alicante: Diputación de Alicante, 2004.

CANO PAVÓN, José Manuel. "La Escuela Industrial de Valencia (1852-1865)". *Llull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, 1997, nº 38, pp. 117-142.

CAÑAS DE PABLOS, Alberto. "Personificando la revolución. Espartero: carisma en la Revolución de 1840 y su llegada a la Regencia". *Vínculos de Historia*, 2016, nº. 5, pp. 270-289.

CARCEL ORTÍ, Vicente. "Primera época del Seminario Conciliar de Valencia (1790-1844)". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1967.

CARSI GIL, Pablo. *Cosas particulares, usos y costumbres de Valencia y siguen los años adelante, todo son cosas que he visto yo*. Valencia, 1870-1873.

CATALÁ, Miguel Ángel. *El Cementerio General de Valencia. Historia, arte y arquitectura. 1807-2007*. Valencia: Carena Editors, 2007.

CAVEDA, José. *Memorias para la historia de la real Academia de San Fernando y de las bellas artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*. Madrid: 1867, Volumen II.

- CLARK, Kenneth, *The Gothic Revival, An Essay in the History of Taste*. London: Paperback, 1962
- CLIMENT i BARBER, Josep. *Orguens i Organistes Catedralicis de la Valencia del Sigle XIX*. Valencia: Lo Rat Penat, 2002.
- CORBÍN FERRER, Juan Luis. *El ensanche noble de Valencia : entre Colón y Gran Vía Marqués del Turia*. Valencia: Federico Doménech, 1996.
- COSTA, Manuel, GÜEMES, Jaime, (ed.). *El Jardín Botánico de la Universidad de Valencia*. Valencia: Universitat de València, 2001.
- CRUILLES, Vicente Salvador y Montserrat, Marqués de. *Guía urbana de Valencia, Antigua y Moderna*, Valencia: Imprenta de José Rius, 1876.
- CHABRET, Antonio. *Sagunto: su historia y sus monumentos*. Sagunto: Caja de Ahorros y Socorros de Sagunto, 1888, pp. 253-254.
- CHUST, Manuel. "Héroes para la nación". En MINGUEZ, V. Y CHUST, M. (coord.) *La construcción del héroe en España y México: (1789-1847)*. Valencia: Universitat de València, 2003, pp. 91-112.
- CHUST, Manuel. *Ciudadanos en Armas, 1834-1840*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1987.
- DARGANHAS, Pat. *Georgian Bath*. Stroud: Amberly Publishing, 2013.
- DAZA, Juan Carlos. *Diccionario Akal de Francmasonería*. Madrid: Ed. Akal, 1997.
- DELGADO, Buenaventura. *Historia de la educación en España y América: La educación en la España contemporánea (1789-1975)*. Madrid: Ediciones SM, 1994.
- DELICADO, Fco. Javier. *La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia (1844-1983): Génesis y evolución*. Tesis dirigida por Dr. Joaquín Bérchez Gómez y Dra. Mercedes Gómez-Ferrer Lozano. Tesis doctoral inédita. Universitat de València, 2013.
- DELICADO, Fco. Javier. "El arquitecto e ingeniero de caminos José Zacarías Camaña y Burcet". *Saitabi*, nº49, 1999, pp.463-471.
- DELICADO, Fco. Javier, VILAPLANA, Susana. "Los marqueses de Dos Aguas, de Valencia, mecenas de las artes". *Patronos, promotores, mecenas y clientes: VII CEHA, Murcia, 1988: actas, mesa I. Congreso Español de Historia del Arte (7. 1988. Murcia)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992, pp. 465-474.
- DEMANGE, Christian. *El dos de mayo: mito y fiesta nacional, 1808-1958*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2004.
- DE URQUIJO, José Ramón. *La revolución de 1854 en Madrid*. Madrid: CSIC Press, Instituto de Historia "Jerónimo Zurita.", 1984.
- DIEZ, Fernando. *La sociedad desasistida. El sistema benéfico asistencial en la Valencia del siglo XIX*. Valencia: Diputació de València, Sèrie Història Local, núm. 12, 1993.
- DÍAZ, Filiberto A. *Guía novísima de Valencia*. Valencia: Imp. de D. Ignacio Boix, 1861.
- DONÉNECH ROMÀ, Jorge. *Del modernismo al funcionalismo: Características y evolución del movimiento modernista. El modernismo en Alcoy y Novelda (casos concretos)*. Alicante: Universidad de Alicante, 2013,

ESCRIG, Félix, PÉREZ, Juan. *La modernidad del gótico: cinco puntos de vista sobre la arquitectura medieval*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004.

ESTEBAN DE VEGA, Mariano, DE LA CALLE, María Dolores. *Procesos de nacionalización en la España contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Estudios históricos y geográficos, 2010.

FAGIOLO, Marcello. *Architettura e massoneria: L'esoterismo della costruzione*. Roma: Gangemi Editore, 2007.

FERNÁNDEZ MÉRIDA, M^a Dolores. “Aproximación a la historia de la arquitectura hospitalaria”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2006, tomo XV, núm. 29.

FERRER, Susana. “Las naumaquias valencianas: juegos acuáticos en el Turia (1755-1846)”. *IV Encuentros de la Ilustración al Romanticismo. Juego, fiesta y transgresión, 1750-1850*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1995, pp. 105-111.

FERRER, Susana. *Arte efímero decimonónico: las fiestas reales y político-patrióticas en la ciudad de Valencia*. Tesis de licenciatura inédita. Valencia: Universitat de Valencia, Facultat de Geografia i Història, 1993, pp. 481-487.

FERRER, Susana. “Funerales patrióticos valencianos: similitudes y diferencias con las exequias reales del siglo XIX”. *Millars. Espai i Història*, 1992, pp.125-132.

FIORIO, Maria Teresa. *Le chiese di Milano. Arte Varie*. Milán: Electa, 2006.

FORD, Richard. *A Handbook for travellers in Spain*. Londres: John Murray, 1882, (6 ed.).

FORNÉS Y GURREA, Manuel. *Álbum de Proyectos Originales de Arquitectura, acompañados de lecciones explicativas*. Madrid: I. Boix Editor, 1846. (Edición facs. Madrid: Colección Geómetras, Ediciones Poniente, 1982)

FORNÉS Y GURREA, Manuel. *Observaciones sobre la práctica del Arte de edificar*, Valencia: Imprenta de Cabrerizo, 1841.

FORT, Carlos Ramón. *El Concordato de 1851 comentado y seguido de un resumen de las disposiciones adoptadas por el gobierno de S.M. sobre materias eclesiásticas: desde la celebración de aquel convenio hasta enero de 1853*. Madrid: Imprenta y Fundación de Don Eusebio Aguado, 1853.

FRASQUET, Ivana. *Valencia en la revolución (1834-1843). Sociabilidad, cultura y ocio*. Valencia: Universitat de València, 2002.

FRAX ROSALES, Esperanza. “Las leyes de Bases de Obras Públicas en el siglo XIX”. *Revista de estudios políticos*, 1996, n°93, pp.513-528.

GALANTE, Francisco. “En los orígenes de la ciudad contemporánea. Poder y contrapoder: idearios e imágenes”. En: CASASECA, A. *El poder de la imagen, la [imagen] del poder*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014, pp. 133-177.

GARCÍA, Salvador. “Una revista romántica: El "Observatorio pintoresco" de 1837”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, (enero-diciembre 1964), núm. 1, 2, 3 y 4, pp. 337-359.

GARCÍA ALCÁZAR, Silvia. *La ideología romántica en la restauración monumental en España durante el siglo XIX*. Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

GARCÍA CATALÁN, Enrique. *Urbanismo de Salamanca en el siglo XIX*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2015.

GARCÍA HINAREJOS, Dolores. *Historia y arquitectura del convento del Carmen de Valencia*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2009.

GARCÍA MARTÍNEZ, José Luis. “El Legado de los Rabassa de Perellós, fundadores de la Casa de Dos Aguas”. *Revista Electrónica de Patrimonio Artístico, E-RPH*, nº 17, 2015, pp.170-191.

GERMAN, Luis. “Empresa y familia. Actividades empresariales de la sociedad Villarroya y Castellano en Aragón (1840-1910)”. *Revista de Historia Industrial*, 6, 1994, pp. 75-94.

GIL ALBARRACÍN, Antonio. *El reino de Valencia en el siglo XIX. EL proyecto de defensa del Mariscal José Herrera García*. Barcelona: Griselda Bonet. Girabet, 2015.

GÓMEZ, Josefina. “La ciudad: teoría y prácticas en la construcción de la ciudad burguesa”. En: SILVA SUÁREZ, M. (ed.) *Técnica e ingeniería en España. VI El Ochocientos. De los lenguajes al Patrimonio*. Zaragoza: Real Academia de Ingeniería, Institución Fernando el Católico, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 742-787.

GONZÁLEZ ORDOVÁS, María José. *Políticas y estrategias urbanas: la distribución del espacio privado y público en la ciudad*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000.

GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. *José Minguez. Un arquitecto barroco en la Valencia del siglo XVIII*. Castellón: Universitat Jaume I, 2014.

GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. “Los libros de arquitectura en la Valencia del siglo XVIII: de los modelos del Barroco a la Academia de San Carlos”. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 2011, nº 24, pp. 191-219.

GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. “La parroquia de Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar. Proceso constructivo y decorativo”. *Ars Longa*, 2008, nº17, pp. 39-5.

GRAS BALAGUER, Menene. *El Romanticismo como espíritu de la Modernidad*. Barcelona: Montesinos, 1988.

GUTIÉRREZ, Rosa Ana. “Isabel II, de símbolo de la libertad a deshonra de España”. En: LA PARRA, E. (coord.) *La imagen del poder. Reyes y regentes en la España del siglo XIX*. Madrid: Editorial Síntesis, 2011, pp.221-282.

HERMOSILLA, Jorge. (coord.) *Historia de Buñol*. Valencia: Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, 2007.

HERNÁNDEZ, Telesforo M. *et.al. El Marqués de Campo, empresario, político y coleccionista de obras de arte*. Valencia: Ajuntament de València, 2015.

HERNÁNDEZ PERELLÓ, M^a Carmen, y REIG BALDÓ, Sara. “La permanencia de lo efímero. Primeras plasmaciones: los monumentos erigidos en las visitas de la reina María Cristina a la ciudad de Valencia (1829 y 1844)”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2007, nº 88, pp.75-82.

- HERNÁNDEZ UBEDA, Luis (coord.). *Conocer Valencia a través de su arquitectura*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996.
- HILL, Rosemary. *God's Architect: Pugin and the Building of Romantic Britain*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- HUDSON, Christopher (Ed.). *Obras maestras del J. Paul Getty Museum. Artes Decorativas*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1997.
- IGLESIA, Rafael E.J. *Arquitectura historicista en el siglo XIX*. Buenos Aires: Nobuko, 2005.
- INAREJOS, Juan Antonio. “La campaña de África de la Unión Liberal. ¿Una Crimea española?”. *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [en línea], 18 novembre 2009, URL: <http://acrh.revues.org/1805>;DOI:10.4000/acrh.1805. [Consultado el 2 de agosto de 2016].
- INAREJOS, Juan Antonio. *Intervenciones coloniales y nacionalismo español: la política exterior de la Unión Liberal y sus vínculos con la Francia de Napoleón III (1856-1868)*, Madrid: Sílex, 2007.
- ISAC, Ángel. *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos: 1846-1919*. Granada: Diputación Prov. De Granada. 1987.
- JOLIMONT, François Gabriel Théodore Busset de. *Les mausolées français : recueil des tombeaux les plus remarquables par leur structure, leurs épitaphes, ou les cendres qu'ils renferment, érigés dans les nouveaux cimetières de Paris / dessinés d'après nature, lithographiés et décrits par F.G.T. de Jolimont*. París: De l'imprimerie de Firmin Didot, 1821.
- LAGUNA, Antonio. *Historia del periodismo valenciano. 200 años en primera plana*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1990.
- LÓPEZ TERRADA, M^a Luz; LANUZA NAVARRO, Tayra. *Los Estudios Históricos Sobre el Hospital General de Valencia*. Valencia: Fundació Hospital Reial i General, 2007.
- LÓPEZ, Jorge. “Romanticismo y urbanismo: de la relevancia urbanística de una cierta antipatía”. En: ROMERO, D. y DÍAZ, J. B, *La memoria romántica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997.
- LOZOYA, Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de. “El convento de Santa Catalina de Siena, en Valencia”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: 1969, núm. 28, pp. 87-89.
- LLACUNA, Pau. “Celdoni Guixà i Alsina, barroc o neoclàssic?”. *Revista d'Igualada*, nº 21, 2005, pp. 17-24.
- LLOMBART, Constantino. *Valencia antigua y moderna. Guía de forasteros, la más detallada y completa que se conoce*. Valencia: Pascual Aguilar, 1887.
- LLOPIS, Amando, BENITO, Daniel, “Valencia entre 1833 y 1900”. En: DAUKIS, Sonia, TABERNER, Francisco (ed.), *Historia de la ciudad: recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 2000, pp. 164-190.
- LLOPIS, Armando. “El arquitecto Antonino Sancho y Arango. Una pieza clave en la configuración de la Valencia Moderna”. Valencia: Estudi VTIM, 1992.

LLORET, Marc. “La modernización del sistema de acuartelamiento en la ciudad de Barcelona: del derribo de las murallas (1854) a la Guerra Civil de 1936”. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 2001, nº 84.

LLORENTE, Teodor. *Valencia*. Barcelona: Establecimiento tipográfico-editorial de Daniel Cortezo, 1887-1889.

MAEYER, Jan De, VERPOEST, Luc. *Gothic Revival. Religios, Architecture and Style in Western Europe 1815-1914: Proceedings of the Leuven Colloquium, 7-10 November 1997*. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2000.

MARTÍN, Fernando A. “Proyecto de monumento para conmemorar la jura por las Cortes de Doña Isabel como Princesa heredera del Rey Fernando VII”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio*, 1998, nº 137, pp. 54-65.

MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc-Andreu. *Esperit d'associació: Cooperativisme i mutualisme laics al País Valencià, 1834-1936*. Valencia: Universitat de Valencia, 2011.

MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, et al. *Guía de arquitectura de la Provincia de Alicante*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1999.

MARTÍNEZ RODA, Federico. *Valencia y las Valencias: su historia contemporánea (1800-1975)*, Valencia: Fundación Universitaria San Pablo C.E.U., 1998.

MARTY, Joseph. *Promenades pittoresques aux cimetières du Père Lachaise, de Montmartre, du Montparnasse et autres, ou choix des principaux monuments élevés dans ces champs du repos; dessinés et lithographiés par Lassalle et Rousseau, texte par J. Marty*. París, 1844.

FERRI RAMÍREZ, Marc (coord..) *Memoria gráfica de las obras públicas en la Comunidad Valenciana*. Valencia: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Comunidad Valenciana, 2002-2007.

MILETO, Camilla, VEGAS, Fernando et al. *Centro Histórico de Valencia. Ocho siglos de arquitectura residencial*, Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2015.

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor, GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802)*, Castellón: Universitat Jaume I, Consell Social, 2010.

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. “La Naumaquia del Turia de 1755. Un hito en el espectáculo barroco valenciano”. *Millars. Geografía - Historia*, 1988-1989, nº12, pp. 55-69.

MOLET, Joan. “L’assimilació dels historicismes en l’arquitectura domèstica del segle XIX”. *Materia 1. Revista d’art; L’estil*, 2001, pp. 217-230.

MONTEAGUDO ROBLEDO, M^a Pilar. “La ciudad, escenario de la fiesta política en el Antiguo Régimen, La ciudad, escenario de la fiesta política en el Antiguo Régimen”. En: MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma (coord.), *La fiesta en el mundo hispánico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 2004, pp. 321-350.

MONTIEL, Gonzalo. *Viajar para saber: movilidad y comunicación en las Universidades europeas. [Exposición Sala Estudi General, La Nau, Universitat de València 5 octubre - 21 noviembre 2004]*. Valencia: Universitat de València, 2004.

MORA, Gloria, TORTOSA, Trinidad. *Comisión de Antigüedades: catálogos e índices, IV.4; 10) Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia Valencia. Murcia. Catálogo e índices*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2001.

MORENO, José M. *Isabel II biografía de una España en crisis*. Barcelona: Ediciones 29, 1973.

Museo Nacional del Prado, *Catálogo de las pinturas del siglo XIX*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1985.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “Prólogo”. En: BÉRCHEZ, Joaquín, *Arquitectura y academicismo*, Valencia: Alfons el Magnànim, 1987.

NAVASCUÉS, Pedro. *Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1973.

NAVACUÉS, Pedro. “El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX”. *Revista de Ideas Estéticas*, 1971, nº. 114, pp. 111-125.

OLMEDO DE CERDÁ, María Francisca. *Callejeando por Valencia*. Valencia: Carena Editors, 2003.

NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, José Jesús. *La virreina mexicana, doña María Francisca de la Gándara de Calleja*. México: Imprenta Universitaria, 1950.

O'DONNELL, Roderick. “«An apology for the Revival»: the Architecture for the Catholic Revival in Britain and Ireland”. En: MAEYER, J. VERPOEST, L. *Gothic Revival. Religios, Architecture and Style in Western Europe 1815-1914: Proceedings of the Leuven Colloquium, 7-10 November 1997*. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2000, pp. 35-48.

OÑATE, Juan A. “El cimborrio de la Catedral de Valencia”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1981, nº. 62, pp. 13-18.

ORTIZ ESCAMILLA, Juan. “Félix María Calleja: de héroe a villano”. En: MÍNGUEZ, V. M., CHUST, M. (coord.), *La construcción del héroe en España y México: (1789-1847)*. Valencia: Universitat de València, 2003, pp. 337-356.

PACHO, María Jesús. “El arquitecto municipal en Bilbao. Origen y consolidación del cargo (1800-1876)”. *Kobie. Serie Antropológica cultural*, 2013, nº17, pp.115-134.

PELÁEZ, José Enrique. *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa valenciana del siglo XIX*, Valencia: Universitat de València, 2000.

PEÑARROJA, Leopoldo. *Historia de Vall d'Uxo*. Castellón: Diputación de Castellón, 2013.

PEÑARROYA, Teodoro. “Proceso constructivo y estilo arquitectónico de la iglesia del Santo Ángel”. En: DOSDÁ, V.B. (dir.). *El legado del Ángel: Historia y patrimonio*. La Vall d'Uixó, 2008, pp. 57-84.

PÉREZ-DEL HOYO, Raquel, GARCÍA-MAYOR, Clara, SERRANO-ESTRADA, Leticia. “La construcción de barrios obreros: Una aproximación al debate urbanístico en España, 1881-1907”. *Scripta Nova*, 2016, vol. XX, nº 546.

PÉREZ ROJAS, Javier. “El Barroco y el arte español contemporáneo, 1860-1927”. *Ars longa*, 1993, nº. 4, 1993, pp. 73-92.

PÉREZ, Helena. *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: historia y representación monumental*. Madrid: Cátedra, 2015.

PÉREZ DE LOS COBOS, Francisco. *Palacios y Casas nobles de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Federico Doménech S.A., 2004.

PÉREZ GUILLEN, Inocencio V. *Las azulejerías de la Habana. Cerámica arquitectónica española en América*. Valencia: Universitat de València, 2004.

PÉRGOLIS, Juan Carlos. *La plaza: el centro de la ciudad*. Colombia: Universidad Católica de Colombia y Universidad Nacional de Colombia, 2002.

PINGARRÓN, Fernando. “La reposición tardía del retablo mayor de la Catedral de Valencia elogiado en el siglo XVIII”. En: CALLADO ESTELA, E. (Ed.), *La Catedral ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, vol. II, 2014, pp. 373-412.

PINGARRÓN, Fernando. “El incendio del palacio de Mosén Sorell de Valencia en 1878 y su repercusión urbanística”. *Ars Longa*, 2010, nº. 19, pp. 147-159.

PINGARRÓN, Fernando. “El patio de columnas y la cruz monumental del Cementerio General de Valencia y otros datos durante el siglo XIX”. *Ara Longa*, 2008, nº17, pp. 117-135.

PINGARRÓN, Fernando. “Derribos, ventas y destinos de conventos suprimidos de la ciudad de Valencia y de los enajenamientos entre los años 1837 y 1839”. *Ars Longa*, 2005-2006, nº. 14-15, pp.271-291.

PINGARRÓN, Fernando. “A propósito del proyecto de 1863 para la reforma de las fachadas exteriores del Palacio del Marqués de Dos Aguas de Valencia”. *Archivo de arte valenciano*, 1998, nº. 79, pp. 112-118.

PIÑÓN, José Luís. “Apreciaciones sobre los márgenes de la historia urbana”. *Ayer*, 1996, nº 23, pp. 15-28.

PIÑÓN, Juan Luis. *Los orígenes de la Valencia moderna*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1988.

PLA VIVAS, Vicent. *La ilustración gráfica del siglo XIX: Funciones y disfunciones*. Valencia: Universitat de València, 2011.

PONS, Anacleto, SERNA, Justo. *Diario de un burgués. La Europa del siglo XIX vista por un valenciano distinguido*. Valencia: Gratacels, 2006.

PONS, Anacleto. *La propietat a subhasta. La desamortització i els seus beneficiaris: inversió i mercat (València, 1855-1867)*. Valencia: Universitat de València, 1991.

PONS, Anacleto, SERNA, Justo, “Elitismo y dominación de clase en Valencia (1856-1868)”. *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, Nº. 34, 1984, págs. 153-168.

PRIETO, José Manuel. *Aprendiendo a ser arquitectos: Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*. Madrid: CSIC Press, 2004.

PUGIN, Augustus Welby Northmore. *The Present State of Ecclesiastical Architecture in England*. Londres: Charles Dolman, New Bond Street, Londres, 1843.

PUGIN, Augustus Welby Northmore. *Contrasts: Or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Day. Shewing the Present Decay of Taste*, 1836.

QUIRÓS LINARES, Francisco. “El jardín melancólico. Los cementerios españoles en la primera mitad del siglo XIX”. En: *Estudios de geografía histórica e historia de la geografía*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2006, pp. 153-178.

RAMÍREZ, Germán. “El compromiso valenciano con el liberalismo: entre la defensa del orden constitucional y los “intereses materiales” (1808-1874)”. En: *Actas del Simposio Reino y Ciudad: Valencia en su historia [18 de abril – 15 de julio 2007]*. Valencia: Universitat de València, 2009.

RAMOS GOROSTIZA, José Luís. “Ewin Chadwick, el movimiento británico de salud pública y el higienismo español”. *Revista de historia industrial*, 2014 nº. 5, pp.11-38.

REYERO, Carlos. *Monarquía y romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*, Madrid: Siglo XXI, 2015.

REYERO, Carlos. “Sevilla y las políticas de propaganda visual durante la regencia de Espartero”. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 2013, nº. 25, 2, pp. 701-714.

REYERO, Carlos. *La pintura de Historia en España*. Madrid: Cátedra Cuadernos Arte, 1989.

RIBERA LACOMBA, Albert. “La fundación de Valencia y su impacto en el paisaje”. En: DAUKSIS, S., TABERNER, F. et al, *Historia de la ciudad II: Territorio, sociedad y patrimonio*. Valencia: Universitat de Valencia, 2002, pp. 29-54.

ROIG CONDOMINA, Vicente y SEMPERE, Luisa. “Destrucción, conciencia de conservación y restauración del patrimonio arquitectónico de la ciudad de Valencia en el siglo XIX: el ejemplo de los monumentos góticos”. *Ars Longa*, 2003, nº12, pp. 91-100.

ROMERO MORALES, Yasmina. “Prensa y literatura en la Guerra de África (1859-1860). Opinión publicada, patriotismo y xenofobia”. *Historia Contemporánea*, nº49, 2014, pp. 619-644.

ROS ANDREU, José Luis. “Palacio del Marqués de Dos Aguas (Museo de Cerámica)”. En: BÉRCHEZ, J.(coord.). *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalidad Valenciana, vol. I y II, 1983.

RUIZ JIMÉNEZ, Marta. *El liberalismo exaltado: la confederación de comuneros españoles durante el trienio liberal*. Madrid: editorial Fundamentos, 2007.

SAN NARCISO MARTÍN, David. “Celebrar el futuro, venerar la Monarquía. El nacimiento del heredero y el punto de fuga ceremonial de la monarquía isabelina (1857-1858)”. *Hispania*, 77/255, Madrid, 2017, pp. 185-215.

SÁNCHEZ, Miguel Ángel. *La Industria Valenciana en torno a la Exposición Regional de 1909*, Tesis doctoral inédita. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009.

SÁNCHEZ, Carlos. “Imagen fotográfica y transformación de un espacio monumental: el Patio de los Arrayanes de La Alhambra”. *Papeles del Partal*, 2006, nº 3, pp. 9-48.

SANCHEZ FERRE, Pere. “Fuentes iconográficas de la Masonería moderna”. En: CRUZ, J.I. (ed.), *Masonería e Ilustración: Del siglo de las luces a la actualidad*, Valencia: Universitat de Valencia, 2011.

SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia. Guía Histórica y Artística*. Valencia: Vives Mora, 1909.

SANCHO, Antonino. *Defensa de la institución de los Arquitectos provinciales y de distrito, creada por Real Decreto de 1º de diciembre de 1858*. Valencia: Imprenta de José Rius, 1869.

SANCHO, Antonino. *Mejoras materiales de Valencia. Colección de artículos*, Valencia: Imp. J. Mateo Garín, 1855.

SANTAMARÍA, María Teresa. *El Jardín de Monforte : aproximación a la jardinería valenciana de los siglos XVI al XIX : el Jardín de Romero o de Monforte (Huerto del barón de Llaurí)*. Valencia : Generalitat Valenciana, 1993.

SANTAMARÍA, María Teresa. *Jardines de Valencia : la Glorieta y el Parterre*. Valencia : Ayuntamiento de Valencia, 1985.

SERRA DESFILIS, Amadeo, “Real Iglesia del Santísimo Cristo de El Salvador (Valencia)”. En: BÉRCHEZ GOMEZ, J. (ed.) *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1995, Tomo X, pp.150-155.

SERRA DESFILIS, Amadeo, “La belleza de la ciudad. El urbanismo en Valencia, 1350-1410”. *Ars longa: cuadernos de arte*, nº. 2, 1991, pp. 73-80.

SHUBERT, Adrian. “Baldomero Espartero (1793-1879). Del ídolo al olvido”. En: BURDIEL, I. PÉREZ, M., *Liberales, agitadores y conspiradores. Biografías heterodoxas del siglo XIX*. Madrid: Espasa Calpe, 2000, pp. 183-208.

SILVA SUÁREZ, Manuel (ed.), *Técnica e ingeniería en España: El Ochocientos: de los lenguajes al patrimonio*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011.

SIMÓ, Trinidad. “Arquitectura y urbanismo en 1877-1920”. En: AGUILERA CERNI, V. (Coord.) *Historia del Arte Valenciano*, Barcelona: Biblioteca Valenciana. vol. 5, 1987, pp.31-65.

SIMÓ, Trinidad. *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia*. Valencia: Albatros, 1973.

SIRERA, Josep Lluís. *El Teatro Principal de Valencia*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1986.

SORRIBES, Josep (coord.). *València (1808-1991): en trànsit a gran ciutat*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007.

SOTO, Victoria. “Jardines de la Ilustración y del Romanticismo en España”. En: VON BUTTLAR, A., *Jardines. Del Clasicismo y el Romanticismo*. (Edición original: Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klasszismus und fer Romantik, 1989). Madrid: Nerea, 1993.

TABERNER, Francisco. *Valencia entre el ensanche y la reforma interior*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1987.

TALENTI, Simona. “Los franceses en España en el siglo XIX: los viajes pintorescos”. En: CALATRAVA, J. (ed.) *Romanticismo y Arquitectura. La historiografía arquitectónica en la España de mediados del siglo XIX*. Madrid: Abada Editores, 2011.

TEIXIDOR, M^a Jesús. “Cementerios y Conventos. Transformaciones decimonónicas en el antiguo raval de la Boatella”. *Cuadernos de Geografía*, 2006, n^o74, pp.19-52.

TERÁN, Fernando de. “Urbanismo romántico: ¿contradicción entre términos?”. En: Fundación Amigos del Museo del Prado, *El arte de la era romántica*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012.

TREFFORT, Cécile, “Les lanternes des morts: une lumière protectrice?”. *Cahiers de recherches médiévales* [online], 8 | 2001, mis en ligne le 13 mars 2008. URL:<http://crm.revues.org/393>;DOI : 10.4000/crm.393

TRIVIÑO, Ricard, BAEZA, Concha (dir.). *La Plaza de Valencia*, Valencia: Diputación de Valencia, 2001.

VALÈNCIA (PROVÍNCIA). DIPUTACIÓ PROVINCIAL. ARXIU. *Mapas y planos (1678-1884)* Valencia: Diputació del València, Arxiu General i Fotogràfic, 2010.

VETGES TU I MEDITERRÀNIA. “La Plaça Redona de València: Gènesi, configuració i deterioració d’un espai singular del segle XIX”. *L’Espill*, 1988, n^o 26, pp.15-25.

VETGES TU I MEDITERRÀNIA. “Antonino Sancho y las transformaciones urbanas en Valencia previas a los proyectos de ensanche (1836-1858)”. *Q Revista del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España*, 1982, n^o 59, pp. 34-47.

VICENTE, María Luisa. “La iconografía romántica en las láminas de las publicaciones madrileñas (1830-1850): II. El héroe romántico, arquetipos medievales”. *Cuadernos de arte e iconografía*, 2005, n^o. 28, pp. 469-544.

VICENTE-ALMAZÁM, Gonzalo. *Tejido residencial y estructura urbana. Valencia 1821-1944. Una lectura de la ciudad a partir de la evolución de su arquitectura residencial privada*. Tesis dirigida por Dr. Luis Alonso de Armiño Pérez. Tesis doctoral inédita. Universitat Politècnica de València, 2016.

VILAPLANA ZURITA, David. “Proyectos inéditos del arquitecto Vicente Martí y Salazar”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1989, n^o 70, pp.67-70.

VILCHES, Jorge. *Isabel II. Imágenes de una reina*, Madrid: Editorial Síntesis, 2007.

VV. AA. *La Universitat i el seu entorn urbà*, Valencia: Universitat de València, 2001.

WATKIN, David. *Morality and Architecture Revisited*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

WORPOLE, Ken. *Last Landscapes: The Architecture of the Cemetery in the West*. Londres: Reaktion Books, 2004.

ZABALA, Arturo. *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 1982.

ZARAGOZÁ, Arturo, IBORRA, Federico. “Otros góticos: bóvedas con nervios de ladrillo aplantillado y de yeso, nervios curvos, claves de bayoneta, plementerías tabicadas, cubiertas

inclinadas". En: TABERNER, F. (ed.), *Historia de la ciudad IV: Memoria urbana*, Valencia: Icaro, 2005, pp. 69-88.

ZARAGOZÁ, Arturo. *Antiguo convento de Santo Domingo*. En: *Arquitectura Religiosa. Monumentos de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. 1995, tirada a parte, vol. X.

Archivos y bibliotecas

Archivo de la Catedral de Valencia, ACV.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, ARABASC.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ARABASF.

Archivo de la Universidad de Valencia, AUV.

Archivo Histórico Municipal de Valencia, AHMV, Policía Urbana, PU.

Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia, AGFDV.

Archivo General Militar de Madrid, AGMM.

Biblioteca Valenciana, BV.

Biblioteca Humanitats "Joan Reglà", Universitat de València, BHJRUV.

Biblioteca de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, ETSAB.

Hemeroteca Municipal de Valencia, HMV

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España, HBNE.

Documentos y artículos de prensa.

- *Informe sobre el monasterio e iglesia de religiosas dominicas de Santa Catalina de Valencia*. Emitido por la Dirección General de Bellas Artes. Sección del Patrimonio Artístico, 24 de julio de 1969. Fondo Alejandro Ferrant Vázquez, BV.

- *Monumentos Arquitectónicos de España: publicados a expensas del Estado / bajo la dirección de una comisión especial creada por el Ministerio de Fomento, Madrid, Imp. y Calcografía Nacional, 1859-1878, Carpeta nº 7.* (Toledo, Valencia, Valladolid, Zamora). ETSAB.

- *Estatutos de la Compañía Anónima de barrios obreros de Valencia, constituida según escritura de 5 de junio de 1870*. Valencia: Salvador Amargós, 1870.

- *Programa de premios que ofrece la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*. Valencia: Imprenta de José Rius, 1860. AHMV, Documentos, 1860.
- *La Nueva Guerra Púnica o España en Marruecos. Poema premiado en el certamen extraordinario abierto por la Real Academia Española. En 17 de febrero de 1860 para conmemorar los triunfos de las armas españolas en la guerra de África. Por Joaquín José Cervino*. Madrid: Imprenta Nacional, 1860. AHMV, 1860.
- SIDRO Y SURGA, José. “La Guerra de África”, *El Mundo Militar. Panorama Universal*. Madrid, año I, núm. 3, domingo 27 de noviembre de 1859.
- Ayuntamiento de Valencia. *Memoria para el ensanche de Valencia*. Valencia: Imprenta de la Regeneración Tipográfica de D. Ignacio Boix, 1859
- XIMÉNEZ Y CROS, Ramón María. “La Catedral de Madrid”, *Las Bellas Artes*, Valencia: Editor Luis G. Del Valle, Imprenta de José Rius, 1859, pp. 277 y 278.
- XIMÉNEZ Y CROS, Ramón María. “Monumento a la Concepción Inmaculada de la Virgen”, *Las Bellas Artes*, Valencia: Editor Luis G. Del Valle, Imprenta de José Rius, 1859, pp. 253-254.
- XIMÉNEZ Y CROS, Ramón María. “De la Arquitectura religiosa en Valencia. Lo que fue, lo que es, lo que debe ser”, *Las Bellas Artes*, Valencia: Editor Luis G. Del Valle, Imprenta de José Rius, 1858.
- *La España Artística. Musical*. Madrid. Año II - nº 45, 30 de agosto de 1858.
- DEL VALLE, Luis G. “Monumento a la Concepción Inmaculada”, *Las Bellas Artes*, Valencia: Editor Luis G. Del Valle, Imprenta de José Rius, 1858, pp. 38 y 39.
- LLANO NEVAR, Diego. “Comunicado”. *Las Bellas Artes*, Valencia: Editor Luis G. Del Valle, Imprenta de José Rius, 1858, pp. 39 y 40.
- *Programa de las fiestas y Actos benéficos con que la Provincia y Ciudad de Valencia solemnizan la venida de sus Majestades y Altezas y el natalicio del Príncipe de Asturias, don Alfonso*. AHMV, 1858.
- *Programa de las fiestas reales con que la ciudad de Valencia solemniza el enlace de S. M. la Reina Doña Isabel Segunda con el serenísimo señor infante de*

España D. Francisco de Asís de Borbón y el de la Serenísima señora infanta doña María Luisa Fernanda con S. A. el Duque de Montpensier. AHMV, 1846.

- MONMENEU, Salvador, DE LOS RÍOS, José Amador, ZABALETA, Antonio. “Sobre los medios de mejorar el estado de la arquitectura y de los arquitectos”, *Boletín español de Arquitectura*, 1846, núm. 9, pp. 68-69.

- MITJANA DE LAS DOBLAS, Rafael. “Estudios históricos sobre las Bellas Artes en la Edad Media. Arquitectura. –Siglos XIII-XIV-XV”, *El Siglo Pintoresco*, Madrid: Vicente Castelló, octubre de 1845, tomo I, núm.7, pp. 163-168.

- NAVARRO VILLOSLADA, Francisco. “Introducción”, *El Siglo Pintoresco*, Madrid: Vicente Castelló, abril de 1845, tomo I, pp.1-3.

- *Relación de los Méritos y servicios en la Academia de San Carlos de su individuo de Mérito y Arquitecto Honorario y con ejercicio del Excomo. Ayuntamiento de esta Ciudad, Don Jorge Gisbert y Berenguer.* ARABASC, 1845.

- *Reglamento de policía urbana y rural para la Ciudad de Valencia y su término.* Valencia: Imprenta de Jaime Martínez, 1844.

- PÉREZ CALVO, Juan. “Viaje de S.M. la reina Cristina”. *El Laberinto*, 16 de marzo de 1844, pp.135-137. HBNE.

- *Ministerio de la Gobernación de la Península. Circular n° 119 (1843).* Fomento, Obras Públicas y Urbanismo, DV.E.14.2 Expedientes generales. AGFDV.

- GISBERT, Jorge. “Del Dibujo. Observaciones sobre el artículo de D. Manuel María Azofra inserto en el número 3 en el mes de Mayo”. *Liceo Valenciano: periódico mensual de literatura, ciencias y bellas-arts.* Valencia: Imprenta de López y Compañía, 1842, tomo 2, n° 9, pp. 403-406.

- *Manifiesto de los festejos públicos dispuestos por el Escmo. Ayuntamiento en celebridad de la jura de la Serenísima Señora Princesa primogénita de SS.MM. como heredera de los reynos.* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, a 9 de julio de 1833. Biblioteca Valenciana.

Recursos on-line:

<http://www.cervantesvirtual.com>

<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com>

<http://www.arquitectosdevalencia.es/arquitectura-de-valencia>.

<http://www.museunacional.cat/es/colleccio/la-batalla-de-tetuan/maria-fortuny>

<http://www.albalatdelaribera.es/es/content/historia>.

<http://www.associaciosantjordi.org/es/iglesia/historia.html>

<http://www.bolsavalencia.es/esp/BValencia/Historia/HistoriaBolsa.aspx>

<http://www.associaciosantjordi.org/es/iglesia/historia.html>

El Convento del Carmen, Primera Sede del Museo de Bellas Artes de Valencia:

<http://www.cult.gva.es/mbav/data/es0302.htm>