

Las Academias de Santa Bárbara y de San Carlos de Valencia. La evolución del concepto y del ejercicio de las bellas artes en el siglo XVIII

Gaetano Giannotta, Jaime Alcayde Bellver

1. El sistema de las artes en la Valencia pre-académica

Incluso antes de la fundación de la Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura de Santa Bárbara en 1753, la ciudad de Valencia contaba ya con sistemas de enseñanza de larga tradición, que habían tenido el mérito de desvincular paulatinamente la creación artística de las rigurosas normas gremiales de origen medieval (Marco García 2021, 23-42). Los factores que determinaron este cambio decisivo fueron múltiples.

Durante el siglo XVII, una verdadera fiebre por la barroquización de la ciudad, es decir, la transformación barroca de los espacios aún apegados a la tradición gótica, había garantizado a los artistas una fuente constante de encargos y de ocasiones para experimentar (González Tornel 2008, 131-52). El afán decorativo impulsó también la llegada de obras desde el extranjero y el esfuerzo de las juntas de fábrica por crear monumentos cada vez más grandilocuentes atrajo la atención de artistas foráneos, que contribuyeron a desestancar el sistema artístico local¹.

¹ Por ejemplo, en torno a 1680, de Génova llegaron los relieves marmóreos de Daniele Solano para las sobrepuestas del presbiterio de la catedral de Valencia. En 1696, desde Nápoles, llegaron los lienzos de Paolo de Matteis para la iglesia de Nuestra Señora del Milagro de

Gaetano Giannotta, University Jaume I, Spain, giannott@uji.es, 0000-0001-8547-7171

Jaime Alcayde Bellver, Universitat Politècnica de València, Spain, jaimealcayde@gmail.com, 0009-0006-0509-8774

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Gaetano Giannotta, Jaime Alcayde Bellver, *Las Academias de Santa Bárbara y de San Carlos de Valencia. La evolución del concepto y del ejercicio de las bellas artes en el siglo XVIII*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0989-2.21, in Niccolò Guasti, Cinzia Recca, Mónica Bolufer Peruga, Fernando Durán López (edited by), *Accademie e luoghi del sapere tra Italia e Spagna nel lungo Settecento. Scienze, arti, letteratura, politica e sociabilità / Academias y lugares del saber en el largo siglo XVIII entre Italia y España. Ciencias, artes, literatura, política y sociabilidad*, pp. 209-225, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0989-2, DOI 10.36253/979-12-215-0989-2

Pese a los esfuerzos de algunos cuerpos profesionales², en la Valencia finisecular la producción artística se encontraba sometida al control de los gremios. Los pintores y los escultores integraban una corporación u otra dependiendo del material en el cual estaban especializados (Tramoyeres Blasco 1889). Por ejemplo, los adornistas, que gran protagonismo tuvieron en la eclosión del decorativismo barroco, constituían un brazo del gremio de carpinteros, concretamente el que, más allá de la madera, estaba capacitado para emplear también el yeso o la escayola. Con todo, muy a menudo los oficiales prescindieron de estas rígidas limitaciones, ingiriéndose en ámbitos ajenos a su competencia. Fue muy habitual, por ejemplo, que, en virtud de su conocimiento del dibujo arquitectónico, pintores o escultores trazasen retablos, portadas o incluso edificios enteros, demandando su edificación a un retablista o maestro de obra especializado³. Sin embargo, este intrusismo ocasionó pleitos constantes entre los gremios, contribuyendo al desangramiento de sus arcas y acelerando su declive. Su crisis alcanzó un punto crítico en torno a 1707, como consecuencia de las estrategias de centralización llevadas a cabo por el gobierno borbónico, que mermaron cada vez más las prerrogativas gremiales (Graullera Sanz 1991, 201-16).

Mientras tanto, con las obras y los profesionales procedentes de Italia, Norte y Centroeuropa, a Valencia llegaron también los afanes de reivindicación social de los artistas, que en repetidas ocasiones apelaron a la nobleza y al carácter liberal de su profesión. Es posible rastrear huellas de este proceso en distintos acontecimientos que tuvieron lugar durante las últimas décadas del siglo XVII⁴. Pero la señal más evidente y la que más nos interesa para el objetivo de esta contribución fue, sin duda, el multiplicarse de escuelas y academias particulares, promovidas y financiadas por los propios artistas o por exponentes de la élite sociocultural del momento. A continuación, mencionaremos dos de ellas, sin duda, las más importantes.

La primera fue impulsada por fray Antonio Fenollet y tenía su sede en el convento de Santo Domingo, el principal cenobio dominico de la ciudad. El pintor José García Hidalgo frecuentó sus aulas y, en efecto, sus *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, publicados en Valencia en torno a 1693, son un reflejo textual del funcionamiento de esta academia y, más en general, de todas estas escuelas pre-institucionales (García Hidalgo 2006). Un conocido grabado incluido en los *Principios* nos proporciona una instantánea de

Cocentaina. Entre los años finales del siglo XVII y los primeros del XVIII, el escultor Giacomo Antonio Ponzanelli envió a Valencia, desde Génova, las estatuas para el huerto extraurbano del canónigo Antonio Pontons y para la obra del río Turia, así como el púlpito para iglesia de San Juan del Mercado. Entre los artistas que residieron en territorio levantino mencionaremos a los escultores Nicolás de Bussy, Giulio Capuz y Giacomo Bertesi, al estudador Antonio Aliprandi y al arquitecto y escultor Conrad Rudolph.

² Por ejemplo, los pintores valencianos habían intentado sustraerse del gremio y colegiarse en 1607 (Tramoyeres Blasco 1912).

³ Esta costumbre se ha estudiado principalmente en el ámbito madrileño: Blasco Esquivias 1991, 159-94.

⁴ Las hemos analizado con detenimiento en Giannotta 2025, 34-43.

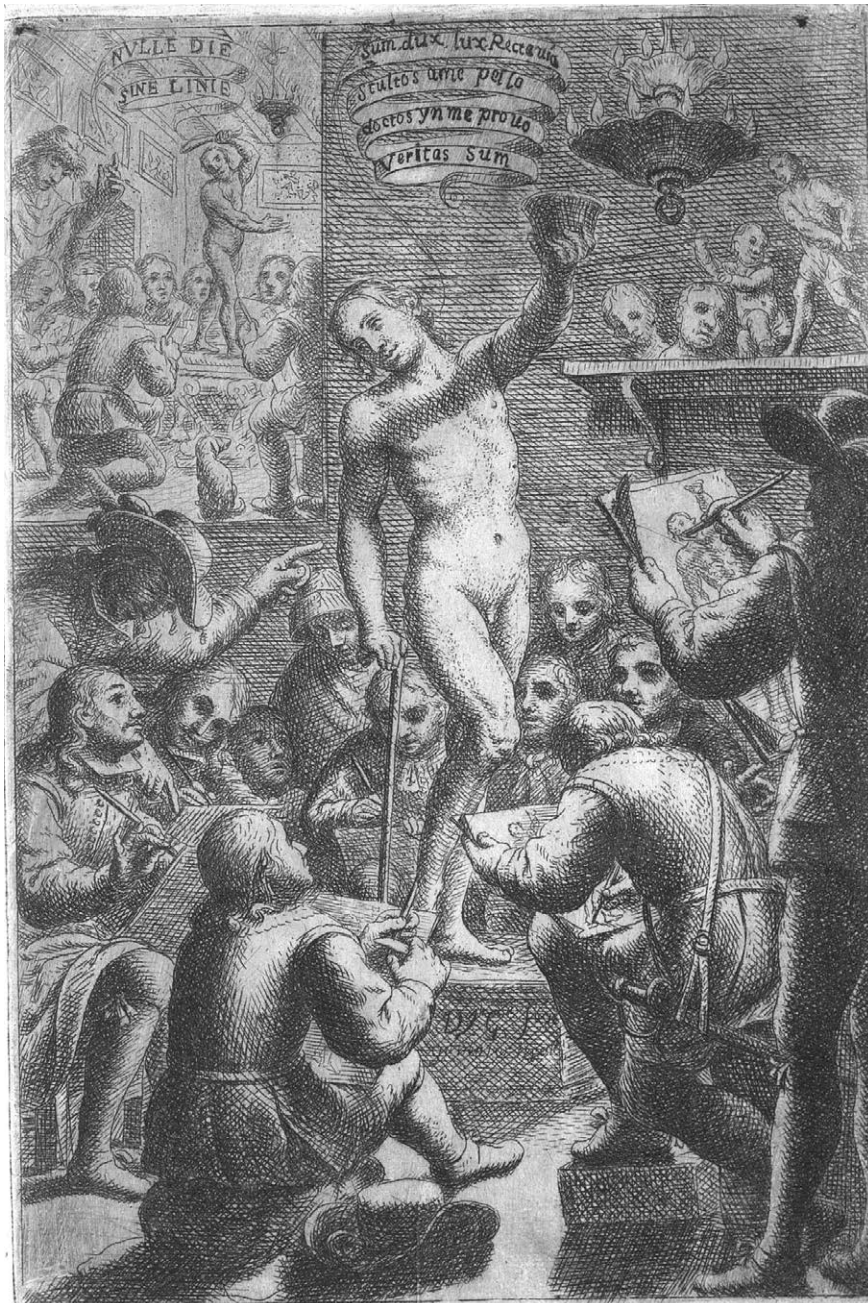


Figura 1 – José García Hidalgo. *Academia de dibujo*. 1693. Grabado. 290 x 210 mm. Biblioteca del Museo Nacional del Prado, Madrid, Mad/189. <https://bibliotecadigital.museodelprado.es/pradobib/es/media/group/1014107.do>. (2026-03-30) CC BY 4.0.

lo que ocurría en ellas (Figura 1). Vemos a dos grupos de jóvenes copiando dos distintos modelos. Los que están en el primer plano, están copiando *del vero* o del natural a un joven modelo, que, ayudándose con un bastón, se mantiene de pie y con el brazo izquierdo levantado y sustentando una copa. De su boca salen los versos pronunciados por la Naturaleza: «*Sum dux, lux rectania / stultos ame pello / doctos in me proba / veritas sum*», es decir: soy guía, luz de justicia / alejo a los necios con amor / pruebo a los sabios en mí / soy la verdad. En segundo plano, otros aprendices están copiando un pequeño modelo escultórico. Les reta el maestro, pronunciando, como si de un moderno Apeles se tratara, las palabras «*Nulle die sine linie*»: qué no transcurra ni un día sin trazar una línea. Las dos salas se encuentran repletas de modelos escultóricos y pictóricos, preludiando el contenido de los *Principios* propiamente dichos, que son, en efecto, un conjunto de cartillas que el aficionado está invitado a estudiar y copiar reiteradamente para aprender las bases de la pintura⁵.

La segunda academia particular que queremos mencionar es la fundada por el pintor Juan Conchillos Falcó en su propia casa. La patrocinaba Luigi Reggio y Branciforte, capitán general de Valencia y príncipe de Campofiorito, y, a la muerte de su fundador, fue heredada por su discípulo Evaristo Muñoz. Conocemos su funcionamiento gracias a los comentarios que de ella dejó el pintor Antonio Palomino, amigo íntimo de Conchillos y autor de un tratado que quintaesencia, en sí mismo, el sistema de aprendizaje que venimos analizando (Palomino 1988). A decir de Palomino, las sesiones se celebraban de noche. El maestro dibujaba una figura *ex profeso* y, posteriormente, los asistentes tenían que replicarla. Efectivamente, en los principales museos españoles y europeos es muy habitual encontrar alguna de las numerosísimas «academias» – con este nombre las fuentes de la época se refieren a esta tipología de dibujos con finalidad formativa – de Juan Conchillos. Muchas de ellas están firmadas y fechadas por su autor, a veces, incluso, con la referencia a un día concreto (Figura 2).

El principal objetivo de estas academias particulares fue facilitar a los principiantes un sistema de aprendizaje distinto del que brindaban los gremios, en el que se hiciese más hincapié en el uso del dibujo, que también en Valencia se había convertido en el elemento clave para asegurar la emancipación de las artes figurativas, a raíz de las continuas inoculaciones teóricas de origen renacentista. Su mérito fue constituir también un impulso y un modelo para una academia destinada a emplear el mismo sistema de enseñanza, pero ya a nivel público y con el apoyo institucional. Por eso, no es un caso que todos los artistas que desde mediados del siglo XVIII promovieron su fundación se hayan formado en estas academias privadas, mientras, al mismo tiempo, integraban sus respectivos gremios, llegando incluso a ocupar en ellos importantes cargos⁶.

⁵ Sobre el sistema de las cartillas: Matilla, Hernández Pugh, y Cuenca 2019.

⁶ Por ejemplo, el principal promotor de la academia, el escultor Ignacio Vergara, obtuvo el título de maestro carpintero por parte del relativo gremio el 13 de septiembre de 1744. Durante toda la década de 1750, en el pleno respecto de las normas gremiales, acogió a nu-

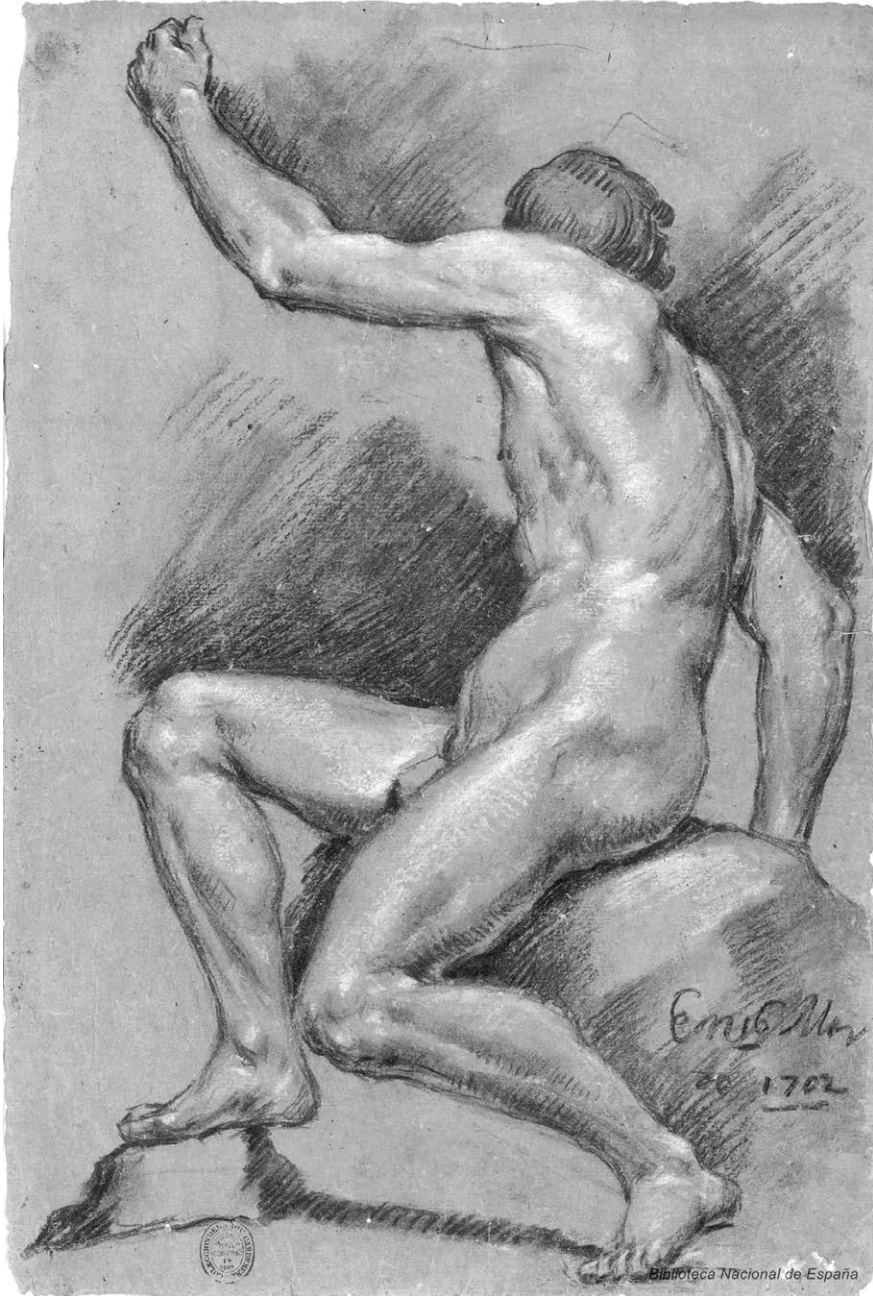


Figura 2 – Juan Conchillos Falcó. *Academia*. 16 de marzo de 1702. Dibujo. 435 x 295 mm. Biblioteca Digital Hispánica, DIB/14/44/7. CC BY.

Todo ello, contrariamente a lo que ha opinado cierta historiografía, demuestra que el primer experimento académico valenciano no pretendía cancelar la antigua práctica corporativa, de la cual, además, mantenía ciertas costumbres como la asistencia a los enfermos, las festividades religiosas obligatorias, etc. En la mente de estos artistas, al contrario, había fraguado la idea de reavivar este sistema atrofiado, enriqueciéndolo con las premisas teóricas y la experiencia pedagógica de las academias particulares de dibujo. Otra prueba de ello es el intento de uno de sus principales promotores, el escultor Ignacio Vergara, para conciliar los intereses de las dos instituciones. En los borradores de los nuevos estatutos del gremio de carpinteros, en cuya redacción intervino durante la década de 1750, se preveía, por ejemplo, que, para obtener el título gremial, el candidato estudiase al menos un año y medio en la academia (Buchón Cuevas 2000, 93-100). Evidentemente, el proyecto de conciliación fracasó, los nuevos estatutos del gremio en cuestión fueron aprobados en el diciembre de 1757 sin mención alguna a la academia y los conflictos legales surgidos a raíz del solapamiento de competencias entre las dos instituciones fueron destinados a multiplicarse⁷.

2. La Academia de Santa Bárbara: el baluarte de la tradición barroca

Para conocer la fugaz historia de la Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura de Santa Bárbara contamos con una fuente de primaria importancia. La *Breve noticia* fue redactada por Manuel Gómez y Marco y publicada en Madrid en 1757, apenas cuatro años después de que la institución comenzara a operar (Gómez y Marco 1757).

En 1752 los artistas a los que nos referimos en el apartado anterior solicitaron al gobierno municipal la fundación de una academia pública. Mientras esperaba la aprobación y financiación real, el ayuntamiento concedió a los postulantes una sala de la antigua Universidad Literaria para inaugurar el primer curso en 1753. El nombre elegido para la institución fue un homenaje a los soberanos, a los que se pedía el respaldo económico de la iniciativa. Puesto que la academia madrileña, la primera fundada en España, había cogido el nombre del rey, se optó por dedicar la institución valenciana a la reina consorte, Bárbara de Braganza, cuyo retrato grabado, firmado por Tomás Francisco Prieto, ilustra la *Breve noticia*.

El funcionamiento de la institución reflejó en todos sus aspectos las innovaciones a las que hemos hecho referencia en el apartado anterior. Como en las academias particulares del siglo XVII y de la primera mitad del XVIII, el aprendizaje se fundamentaba en el dibujo y era gradual. La primera fase consistía en el estudio y copia de las cartillas, que proporcionaban a los aprendices un primer contacto con los principios anatómicos y geométricos. Cuando los dominaban,

merosos aprendices en su taller y colaboró con otros colegas a la redacción de los nuevos estatutos. Otro fundador de la academia, el adornista Luis Domingo, participó en la junta general del gremio de carpinteros del 2 de mayo de 1755 y en 1762 ocupó el cargo de mayoral (Buchón Cuevas 2000, 93-100).

⁷ Han sido estudiados detenidamente por Bérchez 1987.

éstos pasaban a copiar los vaciados en yeso de obras antiguas, que les aseguraban un mayor conocimiento de la anatomía humana y un primer acercamiento a los volúmenes. Una vez concluida esta segunda etapa, pasaban a copiar los modelos del natural, que les permitían ensayar los efectos lumínicos asegurados por las distintas condiciones del espacio. Como se ve, este sistema no se desvía en nada del que hemos apuntado al describir el grabado de los *Principios* de José García Hidalgo (Figura 1).

También la conformación del cuerpo docente de la academia reflejaba los cambios que se habían producido a lo largo del siglo XVII en el sistema profesional valenciano. Para dirigir la clase de pintura se nombraron los pintores Cristóbal Valero, Pascual Miquel y José Vergara. Los escultores Ignacio Vergara, Luis Domingo y Jaime Molins estuvieron al frente de la clase de escultura. Lo más lógico hubiera sido elegir a tres arquitectos para dirigir la clase de arquitectura; pero, no fue así. La coordinaron los ya citados Pascual Miquel y Jaime Molins, que se consideraron capacitados para ello en virtud de su currículum peculiar: Miquel era un pintor especializado en la representación de arquitecturas fingidas, en trampantojos; por su parte, Molins era escultor de retablos. Según el parecer común en el ambiente artístico de la época, su experiencia con el dibujo de tipo arquitectónico, les facultaba para enseñar los principios del arte edificatorio.

Esta difuminación de los límites entre pintura, escultura y arquitectura – a las que podríamos añadir el adorno, la retablística, el corlado, la orfebrería e incluso la cerámica – nos lleva a otra importante característica común en los artistas que pisaron las aulas de la Academia de Santa Bárbara: su adhesión a un específico estilo artístico, que en las fuentes locales contemporáneas estaba identificado por la expresión «estilo último alemán». Es lo que conocemos como rococó. Entre los pocos libros que poseía la recién inaugurada academia, se encontraba la *Fürstlincher Baumeister oder Architecturae civilis* de Paul Decker, publicada en Augsburgo entre 1711-16 y que constituyó un verdadero manantial de elementos decorativos y adornos arquitectónicos afines a este estilo afrancesado, que había hecho de la rocalla su verdadera insignia. Hacia mediados del siglo, llegó a Valencia un ejemplar de la Biblia Klauber, editada en Augsburgo en 1748, que incrementó los modelos formales rococó entre los artistas locales⁸, que valoraron la capacidad de la rocalla rococó para fusionar los géneros artísticos en busca de una obra total.

El rococó invadió literalmente la zona de la ciudad que se extendía en torno a la mansión de Giner Rabassa de Perellós y Lanuza, tercer marqués de Dos Aguas. Éste fue miembro de la junta directiva de la Academia de Santa Bárbara y financiador económico de la misma. En 1744 había contraído matrimonio con la condesa de Albaterra y Plasencia, resolviendo las dificultades económicas que la casa había sufrido tras la crisis dinástica de 1700 (García Martínez 2015, 170-91). Para celebrar el feliz acontecimiento había emprendido una serie de

⁸ El ejemplar aún se conserva en la biblioteca del real colegio seminario del Corpus Christi de Valencia: XVII-II-13.

reformas arquitectónicas y las había confiado a los jóvenes artistas que, apenas unos años después, fundaron la Academia de Santa Bárbara. De esta forma, los principios teóricos y sociales que subyacían a la fundación de esta institución y las innovaciones estéticas inspiradas por el rococó obtuvieron su carta de naturaleza en la ciudad⁹.

Los límites arquitectónicos se disuelven por completo en la famosa portada trazada por el grabador y pintor Hipólito Rovira y edificada – sería más oportuno decir «tallada» – por un treintañero Ignacio Vergara para el palacete urbano del marqués (Figura 3). En efecto, no se trata de una arquitectura, sino, más bien, de una escultura, tallada, además, con una profunda sensibilidad pictórica. Colosos, alegorías, vasijas, plantas y textiles invaden y ocultan todo el espacio disponible, constriñéndose alrededor del vano de ingreso y del nicho giratorio con la *Virgen del Rosario*. Si se compara esta obra con la que el mismo escultor trazará, pocos años después y a escasos metros de distancia, para la iglesia de San Martín, la heterogeneidad, el eclecticismo, la fantasía y, en definitiva, la capacidad de invención de estos jóvenes artistas y académicos queda más que demostrada.

La arquitectura se convierte en un mero soporte para el adorno de yeso abri-llantado y dorado en la cercana iglesia de San Andrés, cuya reforma decorativa fue financiada por el marqués de Dos Aguas, que la consideraba como una extensión de su palacete. La obra fue capitulada en 1753, es decir, en el mismo año de la fundación de la Academia de Santa Bárbara. Sus autores, además, fueron todos promotores de esta institución y profesores en sus distintas clases. Sin duda, el más importante fue el adornista Luis Domingo, responsable de los relieves de yeso, de algunos de los zócalos cerámicos y del prodigioso púlpito, sustentado por un ángel colosal que apoyaba sobre una poderosa rocalla; el pintor Félix Lorente fue el autor de los dorados; a José Vergara y a sus discípulos se debieron las pinturas que adornan las capillas laterales. El mismo marqués, asesorado por Hipólito Rovira, diseñó el contenido simbólico del conjunto, en el cual es posible que interviniera también el más veces citado Ignacio Vergara.

3. La arquitectura en la Valencia pre-académica

Desde inicios del siglo XVIII, en Valencia se construyen una serie de obras que marcan el devenir de la arquitectura pre-académica local. Tras los numerosos episodios de remodelaciones interiores de algunas de las iglesias parroquiales de la ciudad, de estructura medieval, se planteó por un lado la edificación de nuevas fachadas en algunos templos preexistentes y por otro, la construcción de nuevas iglesias.

En 1701 se convoca un concurso para erigir la nueva fachada principal de la catedral de la ciudad, que gana el escultor de origen austriaco Conrad Rudolf. El empleo de una composición de líneas sinuosas, cóncavas y convexas, y la fusión entre una estructura de órdenes clásicos y un complejo programa escultórico,

⁹ Véase Giannotta 2025, 186-208.

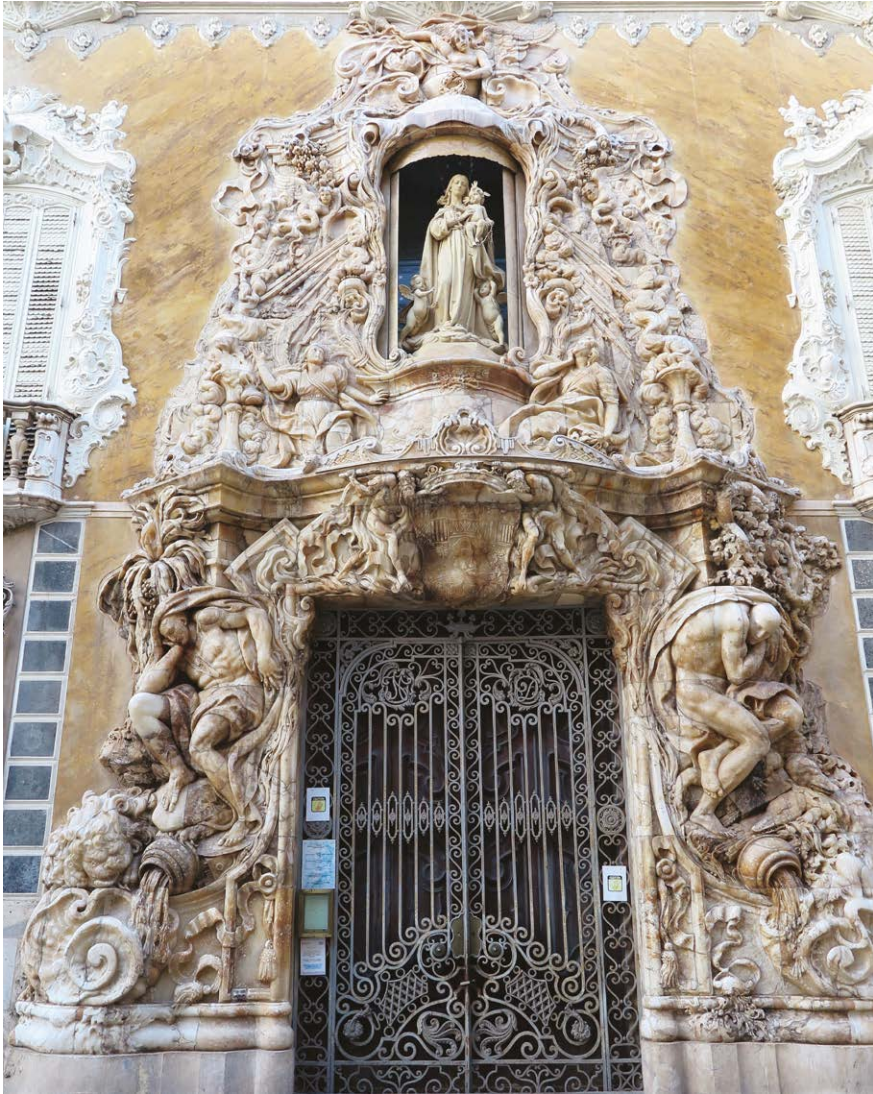


Figura 3 – Hipólito Rovira, inv., Ignacio Vergara, esc. *Portada del palacio del marqués de Dos Aguas*. Después de 1744. Mármol alabastrino. Museo Nacional de Cerámica González Martí, Valencia. Imagen del autor.

hicieron de esta obra una pieza única y a la vez continuadora del estilo cosmopolita barroco romano (Figura 4). Su obra, apoyada en el trabajo de la familia de los Padilla como maestros de obra, se vio interrumpida en 1707 por la Guerra de Sucesión, que llevó a la pérdida de los fueros del Reino de Valencia y al exilio de Rudolf, posicionado en el bando austracista perdedor. Hacia mediados de siglo se culmina su programa escultórico en el que destacan Francisco e Ignacio Vergara, resultando una fachada que no se puede considerar «retablo» ni mera escultura por su concepción espacial y estructural de conjunto.



Figura 4 – Fachada barroca de la catedral de Valencia o puerta de los hierros. Imagen del autor.

Por otro lado, algunas iglesias conventuales se construyeron como obra nueva en la década de los años veinte en la ciudad de Valencia. Es el caso de la iglesia de los oratorianos de San Felipe Neri, Santo Tomás, cuyas trazas en planta recogen el inicio de una nueva concepción espacial basada en la iglesia del Gesù de Roma, con una amplia nave central con bóveda de cañón, capillas laterales comunicadas, gran cabecera, sacristía y capilla de la comunión. Además, como parte de su estructura destacan una cúpula de teja azul vidriada, sobre esbelto tambor y con linterna, una torre campanario y una particular fachada. Si nos detenemos en esta última, observamos una composición también basada en el modelo jesuítico romano, pero interpretada a su vez bajo un culto punto de vista local. La depurada composición de conjunto basada en los órdenes clásicos, el uso del ladrillo

visto y la incorporación de elementos particulares como el gran arco diafragma, la presentan como una alternativa al modelo escultórico de la coetánea fachada barroca de la catedral (Figura 5). Además, sus trazas son atribuidas al oratoniano y matemático padre Tomás Vicente Tosca, una de las principales figuras del movimiento Novator que marcó el panorama cultural valenciano en el inicio de siglo.



Figura 5 – Fachada de la iglesia de Santo Tomás de Valencia. Imagen del autor.

Este modelo de planta claustral y algunos de los elementos de esta arquitectura se desarrollaron en la concepción de las nuevas iglesias en el panorama valenciano, que durante la primera mitad del siglo XVIII tuvo una gran cantidad

de ejemplos. Poblaciones como Oliva, Alcoi, Foios, Cheste, Alcalá de Xivert o l'Alcudia emprenden obras para su nueva iglesia parroquial en un alarde estructural y compositivo con cierta diversidad pero que a la vez configura el conjunto del denominado barroco cosmopolita valenciano.

La participación de las diferentes artes en estas obras de arquitectura de la primera mitad del siglo estuvo por lo general jerarquizada y controlada por el maestro de obras, ya fuera a su vez el autor de las trazas o no, y que pertenecía al gremio de *obrers de vila* de la ciudad. Tras los grandes programas de pintura al fresco del siglo anterior, los trabajos de pintura de dichas iglesias eran relegados a puntos singulares como las pechinas, algunos tondos situados en los muros y parte de los retablos. Los adornistas trabajaban la decoración de capiteles, florones, cornisas, contorno de ventanas y retablos en estuco, sobre el lienzo mural construido, pero sin una pretensión de invadir el espacio de manera preeminente, como había sucedido en algunas obras del siglo XVII. Los escultores, además de configurar relieves o imágenes de bulto de los santos titulares de iglesias o capillas, trazaron también portadas o retablos, con un uso de los órdenes clásicos superpuestos y en base a una composición de conjunto que, en este caso, aunque pudiera ser autorizada por el maestro de obras, influía determinante en la configuración espacial del conjunto arquitectónico. De esta forma, existen numerosos ejemplos en los que se podría considerar que los escultores estaban componiendo «arquitectura».

4. La arquitectura en Valencia en la etapa de la Academia de Santa Bárbara

Los años centrales del siglo XVIII están marcados por la continuidad de las numerosas obras iniciadas unas décadas antes, sobre todo en las nuevas iglesias parroquiales de las poblaciones del territorio valenciano. Así, la mayor parte de ellas se concluyeron una vez fundada la Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura de Santa Bárbara, a partir de 1753. También se inician en esos años otras obras de nueva planta, algunas de gran entidad. Como se ha señalado, los pintores, escultores y adornistas, que ahora formarían parte de la academia, trabajaron en las numerosas edificaciones del panorama valenciano. Tras las reformas de la iglesia de San Martín en la década de los años treinta y del palacio del marqués de Dos Aguas en la de los cuarenta, con singulares portadas trazadas por pintores y escultores, continúan otras importantes reformas en la ciudad de Valencia como las de la iglesia de Santa Catalina, a partir de 1741, y la de San Andrés, iniciada el mismo año en que se constituye la Academia de Santa Bárbara. Estas reformas comparten el hecho de haber sido ejecutadas como un programa de superposición o transformación de las precedentes estructuras medievales.

En cuanto a las obras de nueva planta, se emprende en la década de los cincuenta la construcción de nuevas iglesias como las de Pedralba, Soneja o Villarreal. También se ejecutan grandes obras de arquitectura civil en la ciudad de Valencia, como el palacio de los condes de Penalba, la Casa Aduana Real como delegación del gobierno central y la Real Casa de Enseñanza, una fundación del arzobispo de Valencia Andrés Mayoral. Debemos señalar el importante papel

de este último como mecenas de las artes y promotor de numerosas obras de arquitectura en Valencia, y que formaría parte de la junta directiva de la Academia de Santa Bárbara y favorecería parte de su financiación durante algunos años.

La participación de los artistas de la academia en estos nuevos edificios fue diversa. Algunas de las portadas de los mismos presentan una rigurosa composición de órdenes clásicos pero con alabeos, declinaciones y yuxtaposiciones que podrían enlazar con las premisas barrocas desarrolladas en la nueva portada de la catedral. Es el caso de la magnífica portada de la iglesia de Pedralba, la de la iglesia de Massamagrell o la del palacio de los condes de Penalba, en Valencia; en este último caso con un solo nivel de orden en planta baja pero compuesta en conjunto con el balcón de la planta noble.

El edificio de la Casa Aduana Real se inicia en 1758 con las trazas y bajo la dirección del maestro de obras Felipe Rubio, una figura clave en la transición entre el barroco y el academicismo en Valencia. Esta obra, además de aduana, se concibe como una delegación del gobierno central a modo de gran palacio urbano, ocupando una manzana entera y organizado entorno a dos patios interiores, en una composición simétrica. Conceptos clásicos como el uso de la planta de basamento, el orden gigante, las ventanas con remates de frontón o los balaustres se combinan con algunas características propias de la arquitectura contemporánea valenciana, como la gran portada curvada hacia el exterior, de magnífica talla en piedra, los paramentos de ladrillo visto, o las escaleras principales *de voltes*.

5. La arquitectura en Valencia en la etapa de la Academia de San Carlos

Tras la imposibilidad de continuar con su financiación, la Academia de Santa Bárbara cierra sus puertas en 1761. Como reacción inmediata ese mismo año un grupo de artistas, en su mayoría pintores y escultores, solicitan ser admitidos en la Academia de San Fernando como académicos de mérito. En 1762, dos arquitectos valencianos, Vicente Gascó y Felipe Rubio, solicitan de la misma forma su admisión por la academia de Madrid. A la vez, se empieza a promover la idea de crear una nueva academia en Valencia, esta vez financiada y por tanto dependiente de la monarquía central, y también supeditada a la Academia de San Fernando.

En 1765 se organiza la primera junta preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en la que se nombra como directores de la sección de arquitectura a Gascó y Rubio. En 1768 se constituye como tal la academia valenciana, tras la publicación de sus estatutos y la aprobación del rey Carlos III, siendo sustituido Felipe Rubio tras su fallecimiento por el arquitecto Antonio Gilabert.

Las nuevas premisas académicas, en subordinación a los mandatos de Madrid, provocarán un cambio de rumbo en la concepción de las bellas artes, y en especial de la arquitectura como disciplina en cierto modo hegemónica, en un momento en el que paradójicamente desciende significativamente la construcción de nuevos edificios. El academicismo traerá consigo una depuración del trabajo de escultores, pintores y estucadores en las obras de arquitectura, los cuales dejarán de componer de manera independiente sus obras para pasar a formar

parte de una composición conjunta, coordinada por el arquitecto tracista. Surgirán significativos conflictos entre escultores y arquitectos por la competencia del diseño de portadas y retablos mayores, e incluso de algunos espacios antes atribuidos al diseño escultórico. Además, surgirá también la confrontación de competencias con el gremio de albañiles, que hasta entonces tenía la potestad única de formar a los profesionales, otorgar el título de maestro de obras y disponer las licencias de ejecución de las mismas en el ámbito geográfico competente de cada ciudad.

El arquitecto y académico Antonio Gilabert se hace cargo en 1768 de las obras de la iglesia de las Escuelas Pías de Valencia, un espacio concebido a modo de rotonda con una gran cúpula de 24 metros de diámetro y una sobria composición clásica basada en la ordenación del muro interior con superposición de órdenes, claroscuros y apoyada en algunos elementos escultóricos. También Gilabert se encargará a partir de 1774 de la remodelación interior de la catedral, en la que superpone un orden clásico con columnas, entablamentos, arcos e incluso nuevas capillas cupuladas, a la estructura gótica medieval. Así, con estas y algunas otras obras, se van definiendo las nuevas premisas de la academia, con la depuración de formas y la creación de espacios de composición clásica íntegra.

Sin embargo, no se puede afirmar que con la creación de la Academia de San Carlos se termine con los valores del estilo barroco valenciano, al menos de forma inmediata. Las obras de arquitectura se conciben de manera distinta a la de décadas anteriores, pero siguen siendo ejemplos de una concepción espacial orgánica, dinámica y con la integración de las diferentes artes. Buen ejemplo de ello es la obra de Vicente Gascó, joven arquitecto en el momento de creación de la academia y de su reconocimiento como director de la sección de arquitectura. En 1763 ya se había hecho cargo de la renovación del espacio interior de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, respetando su concepción barroca, ya revisada unos años antes por el arquitecto José Herro. En 1774 proyecta la nueva capilla de la Virgen del Carmen, de planta ovalada, con cúpula con linterna y composición interior clásica a la manera romana. Por otro lado, el episodio de la traza y ejecución de la capilla de San Vicente, en el convento de Santo Domingo de Valencia, constituirá un ejemplo significativo del conflicto entre las artes y de la convivencia de estos primeros años de la academia con un estilo que todavía se puede considerar barroco. Ideada por el arquitecto José Puchol, tras un concurso, la capilla es ejecutada por su hijo, el escultor José Puchol Rubio, junto al pintor José Vergara. El espacio, concebido como una sucesión de tramos de distinta anchura y forma, está ordenado por un muro continuo de orden mixto – dórico y corintio- y rematado por exuberante escultura y pintura. El mismo fue objeto de denuncia por parte de Gascó y Gilabert, que realizaron una consulta en la Academia de San Fernando considerando que no podía ser ejecutado sin la supervisión de un arquitecto con la titulación correspondiente.

Los últimos años del siglo XVIII suponen la instauración definitiva de lo que podemos llamar «neoclasicismo» en el territorio valenciano, con una depuración de formas y de ornamento propias de este movimiento de corte racional.



Figura 6 – Interior de la catedral de Segorbe. Imagen del autor.

Tras el fallecimiento de los arquitectos considerados de transición, Felipe Rubio, José Herrero y Antonio Gilabert, las nuevas generaciones se afanan en buscar este nuevo orden en la concepción de su arquitectura. La obra cumbre del arquitecto Vicente Gascó, la catedral de Segorbe, puede considerarse un buen ejemplo de aplicación estas nuevas ideas. Concebida como remodelación integral del anterior espacio gótico, se ejecutó a partir de 1792 bajo la premisa de crear un espacio rotundo, de nave única, con capillas laterales supeditadas a la composición íntegra y de conjunto del muro con un orden compuesto de pilas-tras pareadas, cabecera semicircular y coro a los pies del templo (Figura 6). Así, uno de los arquitectos fundadores de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, cierra con esta obra un prolífero siglo de la arquitectura valenciana, cuyo devenir nos proporciona una visión íntegra de la concepción de las artes, antes y después de la llegada del academicismo al territorio valenciano.

Bibliografía

- Bérchez, Joaquín. 1987. *Arquitectura y academicismo*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- Bérchez, Joaquín. 1987. *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia: Antonio Gilabert*. Valencia: Editorial Federico Doménech.
- Bérchez, Joaquín, y Francesc Jarque. 1993. *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia: Bancaixa.
- Blasco Esquivias, Beatriz. 1991. "Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans." *Espacio, tiempo y forma. Serie VI. Historia del Arte* 4: 159-94.
- Buchón Cuevas, Ana María. 2000. "El escultor Ignacio Vergara y el gremio de carpinteros de Valencia." *Ars longa: cuadernos de arte* 9-10: 93-100.
- Esteban Chapapría, Julián. 1983. *La transición profesional en la arquitectura del siglo XVIII en Valencia: del orden gremial al orden académico, y las titulaciones de maestro de obras*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- García Hidalgo, José. 2006. *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, editado por Sergio G. Mateo, e Inocencio Galindo Mateo. Valencia: Tératos.
- García Martínez, José Luís. 2015. "El Legado de los Rabassa de Perellós, fundadores de la Casa de Dos Aguas." *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico* 17: 170-91.
- Giannotta, Gaetano. 2025. *La elocuencia de la arquitectura. Invención y significado de los programas decorativos del barroco valenciano (1691-1793)*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I (Potestas 10).
- Gómez y Marco, Manuel. 1757. *Breve Noticia de los principios, y progresos de la Academia de Pintura, Escultura, y Arquitectura; erigida en la ciudad de Valencia bajo el título de Sant Bárbara; y de la proporción que tienen sus naturales para estas Bellas Artes*. Madrid: Imprenta de D. Gabriel Ramírez, frente la Trinidad Calzada.
- González Tornel, Pablo. 2008. "Barroquizar la arquitectura. Intervenciones de signo barroco en construcciones eclesíásticas medievales en la ciudad de Valencia." In *Historia de la ciudad V. Tradición y progreso*, editado por Francisco Taberner Pastor, Málek Murad Mateu, y Mar Alonso Monterde, 131-52. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.
- González Tornel, Pablo. 2011. "Un modelo romano para la arquitectura eclesíástica española del siglo XVIII: la planta claustral en Valencia." *Quintana* 10: 177-91.

- Graullera Sanz, Vicente. 1991. "Gremios valencianos y centralismo borbónico." *Saitabi: revista de la Facultad de Geografía i Història* 41: 201-16.
- Hernández, Telesforo Marcial. 1987. "Els Novatores i els mestres d'obra de València (1675-1740)." *Afers* 5/6: 421-65.
- Klauber, Joseph Sebastian, y Johann Baptist Klauber. 1748. *Historiae Biblicae Veteris et Novi Testamenti*. Augsburgo: Klauber.
- Marco García, Victor. 2021. *Pintura barroca en Valencia (1600-1737)*. Madrid: CEEH.
- Matilla, José Manuel, Hernández Pugh, Ana, y María Luisa Cuenca, dirs. 2019. *El maestro del papel. Cartillas para aprender a dibujar de los siglos XVII al XIX*. Madrid: CEHE, Museo del Prado.
- Palomino, Antonio. 1988 (1947). *El museo pictórico y escala óptica*, pról. Juan Agustín Ceán Bermúdez. Vols. 1-3. Madrid: M. Aguilar.
- Pingarrón, Fernando. 1998. *La frontera barroca de la catedral de Valencia. (Projectes de l'obra i procés de construcció, 1701-1772)*. Valencia: Lo Rat Penat.
- Tramoyeres Blasco, Luis. 1889. *Instituciones gremiales, su origen y organización en Valencia... con un prólogo del Excmo. Sr. D. Eduardo Pérez Pujol*. Valencia: Imprenta Doménech.
- Tramoyeres Blasco, Luis. 1912. *Un colegio de pintores: documentos inéditos para la historia del arte pictórico de Valencia en el siglo XVII*. Madrid: Victoriano Suárez.