

LA PERSONALIDAD ARTÍSTICA DE VICENTE CASTELLÓ Y AMAT

Alfonso E. Pérez Sánchez,
Museo del Prado

La personalidad y la obra de Vicente Castelló y Amat (1787-1860), discípulo de Vicente López y, como veremos, artista nada desdeñable, no ha merecido apenas, hasta ahora, la consideración crítica que su más que discreta producción reclama.

La reciente publicación de un breve artículo en el que se dan a conocer algunos datos biográficos, procedentes del Archivo de la Academia de San Carlos de Valencia, que precisan documentalmente mucho de lo ya conocido (1), me mueven a presentar, de manera un tanto apresurada, algunas obras seguras que permitan conocer algo mejor y sobre todo perfilar más su emplazamiento estilístico, que resulta bastante equívoco si se le presenta sólo como un ejemplo de "pervivencia del academicismo" o como un mero seguidor, tardío y rezagado, de su maestro López.

En su formación parece evidente que pesó, como en tantos otros artistas valencianos de su generación y de las inmediatas anteriores, la veneración casi idolátrica por los grandes nombres de la pintura valenciana del siglo XVII, propuestos como modelos en las enseñanzas y objeto de retóricas glosas en todas las celebraciones académicas.

Castelló no podía sustraerse a ello y tenemos varios testimonios de esa estima. En un dibujo de colección particular madrileña, firmado con su nombre, copia con puntualidad casi de escolar, la *Cena* de Francisco Ribalta del Colegio del Patriarca. El dibujo está resuelto a pluma y aguada sepia, con la técnica usual en los artistas de la generación de su maestro, con los ligeros golpes de punta de pincel, en los que era tan diestro López. Hay, sin embargo, algo nervioso y casi crispado en el modo de iluminar rostros y actitudes, que se distancia de la apasionada, pero solemne, monumentalidad del modelo (fig. 1). Pero no sólo debió copiarla en dibujo, sino que realizó también al menos una copia pintada. El inventario de la colección Lacuadra, de Valencia (que el propio Castelló firma junto a Miguel Pou el 22 de mayo de 1855), conservado en el archivo familiar de los

propietarios, incluye una copia de la *Cena* del Colegio "de Castelló" de dimensiones 3 y medio por dos palmos, es decir, de unos $0,95 \times 0,56$ aproximadamente. No sabemos cuándo la pintaría, pero todo hace pensar que corresponda a su etapa de formación.

En Marzo de 1811, cuando cuenta 24 años y acaba de obtener el primer premio de pintura de la Academia, presenta a la misma dos lienzos (2), que le valen el nombramiento de Académico Supernumerario. Ambos eran copias de "maestros" bien conocidos, uno del siglo XVII, Espinosa; el otro de D. Mariano Maella, aún vivo, pero considerado ya como venerable autoridad.

El de Espinosa, una *Huida a Egipto* se conserva todavía en el Museo valenciano y figura en casi todos los catálogos antiguos. El inventario de la academia de 1797-1833, la describe con absoluta precisión bajo el nº 113, que aún conserva en parte visible sobre su superficie: "La huida a Egipto, copia de Espinosa cuadro de 1 1/2 pies pintado por D. Vicente Castelló, por cuya obra y la siguiente, (nº 114), se le creó Académico supernumerario en 10 de Mayo de 1811".

En nuestro siglo, se ha exhibido y reproducido alguna vez como obra de Vergara, desde que Tormo sugirió ese nombre (3). Es, sin embargo, obra evidentemente posterior a este artista, pues presenta tipos y ordenación de carácter absolutamente seiscentistas y enteramente derivados de Espinosa, aunque no conozcamos el original copiado. Resulta muy significativo de lo que ha de verse luego en su producción más personal, el gusto por la pincelada corta y pastosa, quebrada en formas angulosas unas veces, para traducir la vivacidad de la luz, o en trazos paralelos, como en el tratamiento de los lomos del borrico (fig. 2). Hay en la pequeña obra una evidente habilidad y un gusto por lo nervioso y zigzagueante que continuará en sus sucesivas creaciones. La copia de la *Sagrada Familia* de Maella no se ha conservado, o al menos no resulta identificable entre lo conocido de los almacenes del Museo de Valencia (4).



Fig. 1. Vicente Castelló. Copia de la *Cena de Ribalta*. Dibujo a pluma y aguada sepia. Colección particular.

Obra de 1810, es decir, todavía dentro de lo que pudiésemos llamar su período escolar, es otro lienzo que guarda la Academia y Museo de Valencia conocido habitualmente como *Valencia declara la guerra a Napoleón* (5), pero cuyo complicado argumento se describe con precisión en el Inventario de la Academia de 1797-1833, bajo el número 127: "El pueblo de Valencia, en 25 de Mayo de 1808, con aclamaciones de alegría conduce a la Junta Suprema de gobierno al capitán de un Buque Inglés que envió a buscar en la plaza de este mar, e introducido, le manifiesta la perfidia del Emperador de los Franceses con la leal nación española y la prisión de su Monarca el Señor D. Fernando VII y le entrega pliegos pidiendo la protección de su soberano para el reino", añadiendo que "Don Vicente Castelló" tuvo por esta obra el premio de primera clase de 1810.

El propio lienzo lleva detrás una inscripción en letra del siglo XIX que precisa aún más el argumento y procura identificar los personajes. Dice así: "Este cuadro representa la Casa del Ayuntamiento de esta Ciudad cuando el Capitán Gral de estos Reynos Sr. Conde de la Conquista entregó los papeles de alianza al Consúl Ynglés. Los dos que están sentados detrás del Gral son el Sr. Arzobispo de Valencia (D.) Joaquin Compañ y el otro el Sr. Conde de Cervelló, y detrás de este su ayudante. El Ynglés que lleva



Fig. 2. Vicente Castelló. *La Huida a Egipto*. Copia de Espinosa. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Anteojos es un comerciante establecido en esta ciudad llamado Tuper, y el que está detrás de este es el Capitán llamado Moreno Ayudante del Capitán Gral. El religioso de S. Francisco es el P. Rico. El de la bandera encarnada es el que levanta el grito en Valencia de Viva el Rey Fernando 7º, este era conocido como el Palleter porque iba vendiendo pajuelas y cambiando vidrio. En compañía del pueblo se presentó al Capitán Gral que se hallaba en junta en la Casa de Ayuntamiento".

La obra, de evidente torpeza compositiva, resulta desdeñada y poco hábil, pero a la vez es muy significativa de su empeño por abordar una composición ambiciosa y un género épico-narrativo contemporáneo que en esa fecha contaba con muy escasos precedentes.

Con todas las obligadas reservas y limitaciones, este curioso lienzo -pintado en un momento de fervor patriótico de la Academia valenciana, que había de ser inmediatamente sometida dócilmente a la influencia, por tantos aspectos beneficiosa, del Mariscal Suchet, a quien retrataría precisamente Vicente López- viene a ser casi el equivalente, en empeño nacionalista y evocativo, a lo que en la corte madrileña y ante el mismo Fernando VII que preside la composición,



Fig. 3. Vicente Castelló. *Valencia declara la guerra a Napoleón*. Museo de Bellas Artes de Valencia.

habría de hacer pocos años más tarde Goya en sus *Dos y Tres de Mayo*

Lo más interesante del curioso y modesto lienzo es la serie de retratos, muy vivaces en sus rostros, a pesar de lo reducido de su formato y de lo rígido de sus actitudes, y la fusión de convenciones retóricas de carácter alegórico -la figura femenina de la derecha, que representa sin duda a Valencia fiel, como acredita el perro que le acompaña, o la estatua de Sansón en la hornacina fingida del muro, expresión de la Fortaleza- con un impulso realista y vivacísimo, que se impone en la figura del joven "palleter", hombre del pueblo que irrumpe con la plebe en la estancia y al que impone silencio un fraile, de modo que resulta casi emblemático de lo que había de ser la inmediata historia española. Ese grupo popular que invade el salón resulta lo más vivo y expresivo del lienzo, tratado, además, con una técnica ligera y abreviada que contrasta con la frialdad y lisura de las figuras oficiales que llenan la composición (fig. 3). Hay en ello como un germen de apasionado romanticismo "avant la lettre", que todavía tardará en imponerse, pero que parece aquí ya casi consciente, dentro de una atmósfera general de convencional clasicismo.

Más impersonal y artificioso, tanto en cuanto a su técnica como en su carácter todo, por el empeño académico puesto en su realización, aunque resuelto

con evidente dignidad, es el lienzo de *Ester ante Asuero* (6) que le valió, en 1815, el título de Académico de Mérito, y que conserva también el Museo de Valencia.

Curiosamente, es en este lienzo, cinco años posterior al ya comentado, donde se advierten las enseñanzas de Vicente López, alguno de cuyos modelos se reconocen sin dificultad. Sin embargo, la ejecución, a pesar de la relativa y obligada lisura, muestra ciertas abreviaciones y ligerezas de ejecución (el traje de Ester o la esfinge del trono de Asuero) bien distintas del acabado brillante y esmaltado que en esos años ya exhibía Vicente López (fig. 4).

De los lienzos religiosos, que debieron constituir parte importante de su producción, no se ha identificado hasta ahora casi ninguno, salvo el *Santo Tomás de Aquino* del colegio del Patriarca (7), obra de considerable dignidad en la que el recuerdo a su maestro se funde, una vez más, con evidentes resonancias del mundo seiscentista. Hay en él, también, una insistencia en el tratamiento del natural, con una factura más suelta y ligera, que parece anunciar su habilidad de bodegonista, a la que, como veremos, y según todas las referencias, hubo de dedicar la mayor parte de su tiempo, especialmente en los últimos años de su vida (fig. 5).

Se han perdido en la guerra civil los lienzos de las historias de *San Antonio de Padua* que hubo en la iglesia de Santa Catalina, así como los de las iglesias y conventos de Alcoy (8), sin que quede de ellos, al parecer, testimonio gráfico alguno.

El *San Andrés* que Alcahalí cita en el Palacio Arzobispal de Valencia ha desaparecido también, así como los dos lienzos que, como procedentes del Convento de Montesa, se citan en el Inventario del Museo de Valencia de 1847, representando a *San Francisco* y *San Miguel* (9). Es posible que estos cuadros y otros dos, cuyas advocaciones no conocemos, sean los cuatro lienzos "para otras tantas capillas", que Ossorio Bernat cita en la iglesia de los Templarios (el Temple) de Valencia, como es sabido heredera de Montesa. El hecho de que no figuren en los Catálogos del Museo de 1850 ni en ninguno de los posteriores, obliga a pensar que quizás fuesen devueltos a la iglesia. En la guerra civil desaparecieron todos los lienzos de los altares.

Mejor fortuna han conocido algunas de sus decoraciones murales, al fresco y al temple.

Quizás el más importante y significativo conjunto de toda la producción de Vicente Castelló sea la decoración de la iglesia valenciana del Salvador, citada siempre desde sus primeros biógrafos. Suyos son los cinco recuadros de la bóveda de la nave, que todas las fuentes señalan como obra de su mano. Por fortuna conservados, no se han reproducido nunca y vale la pena hacerlo, pues constituyen una de las más interesantes aportaciones a la pintura religiosa de su tiempo, con un nivel de calidad y un cierto ímpetu barroco que dice mucho de la formación y de los intereses estéticos del pintor.

La *Guía Urbana* del Marqués de Cruilles (10) ayuda a fechar con precisión el conjunto. La decoración de la iglesia se decidió en 1825, construyéndose de nueva planta el presbitero y el altar mayor y renovándose íntegramente la decoración y el ornato. Las obras concluyeron el 12 de Agosto de 1829, y las pinturas al fresco de Castelló deben corresponder a la última etapa de las obras, es decir, hacia 1828-1829, y por lo tanto, a su momento de plena madurez y maestría.

Los cinco recuadros representan el *Lavatorio de los Apóstoles*, previo a la Cena, la *Oración del Huerto*, el *Prendimiento*, *Cristo ante Caifás* y el *Ecce Homo*. De composición rectangular, apaisada, Castelló se remite en ellos a modelos del más apasionado barroquismo, bien distante de la medida clásica que parecía imperar en el mundo oficial madrileño de los Aparicio o José Madrazo, sus contemporáneos (figs. 6, 8, 10, 12, 14).

Es evidente que ha querido emular las obras que su maestro Vicente López había realizado en ciertas iglesias valencianas muchos años atrás, y muy especialmente en la capilla de la Comunión del mismo templo de El Salvador, en la que, como



Fig. 4. Vicente Castelló. *Esther ante Asuero*. Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig. 5. Vicente Castelló. *Santo Tomás de Aquino*. Valencia, Colegio del Corpus Christi.



Fig. 6. Vicente Castelló. *El Lavatorio*. Valencia, Iglesia del Salvador.



Fig. 7. Vicente Castelló. Boceto de *El Lavatorio*. Madrid, colección particular.

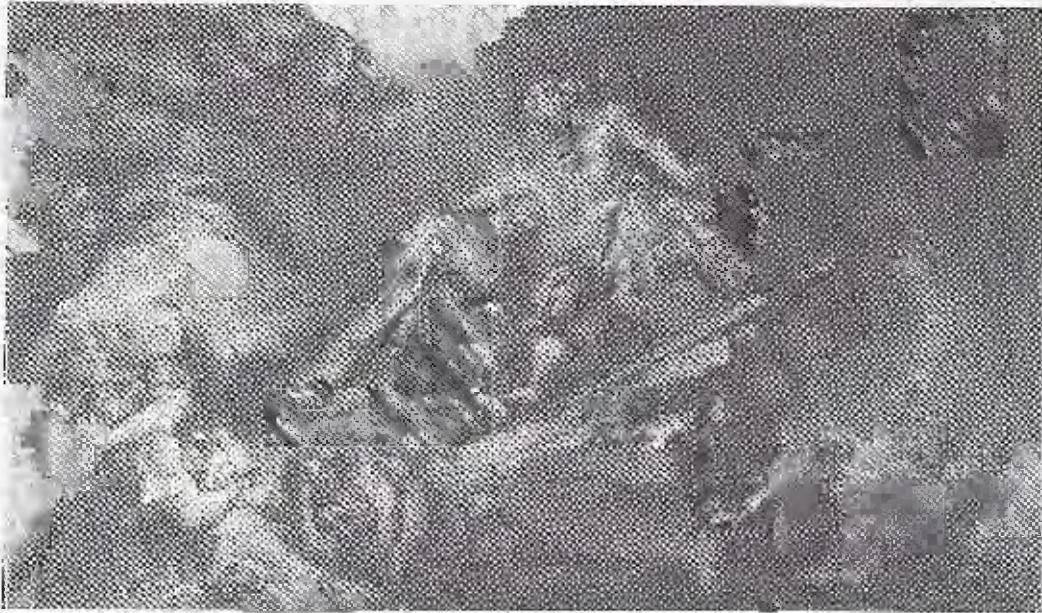


Fig. 8. Vicente Castelló. *La oración en el huerto*. Valencia, iglesia del Salvador

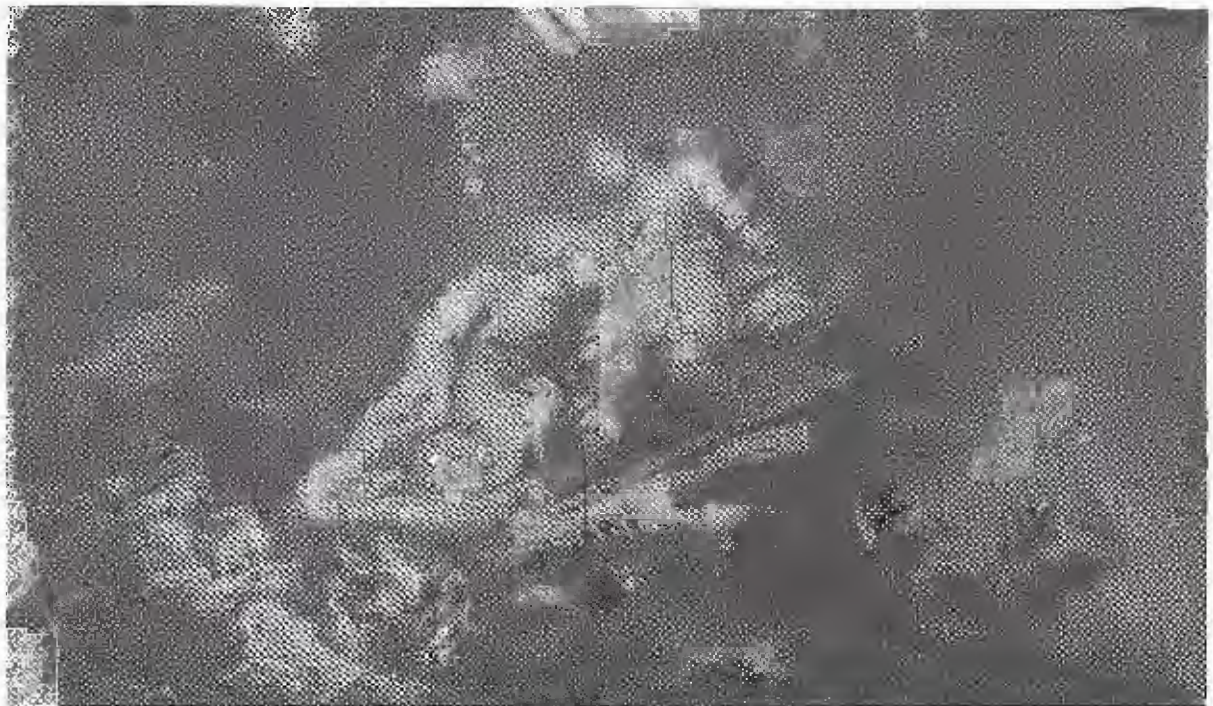


Fig. 9. Vicente Castelló. Boceto de *La oración en el huerto*. Madrid, colección particular.



Fig. 10. Vicente Castelló. *Prendimiento*. Valencia, iglesia del Salvador.



Fig. 11. Vicente Castelló. Boceto del *Prendimiento*. Madrid, colección particular.



Fig. 12 Vicente Castelló. *Cristo ante Caifás*. Valencia, iglesia del Salvador.



Fig. 13. Vicente Castelló. Boceto para *Cristo ante Caifás*. Madrid, colección particular



Fig. 14. Vicente Castelló. *Ecce Homo*. Valencia, iglesia del Salvador.



Fig. 15. Vicente Castelló. Boceto para el *Ecce Homo*. Madrid, colección particular

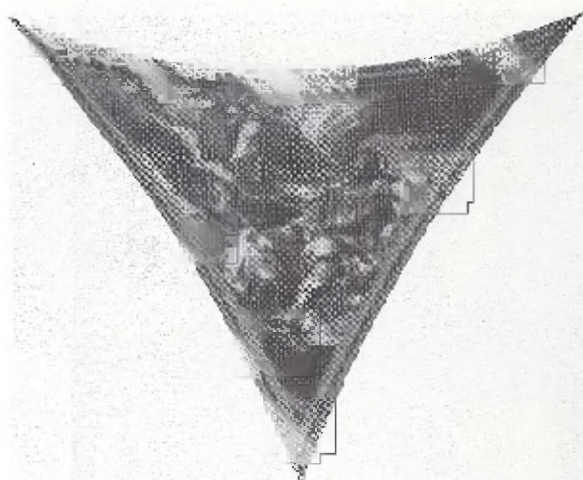


Fig. 16. Vicente Castelló. *El Sueño de Jacob*. Albalat dels Tarongers (Valencia), pechina de la cúpula de la iglesia parroquial.

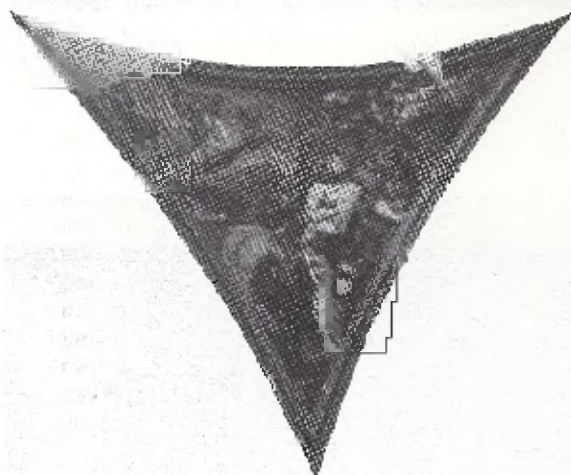


Fig. 17. Vicente Castelló. *Adán y Eva*. Albalat dels Tarongers (Valencia), pechina de la cúpula de la iglesia parroquial.

mostró Benito Doménech, dejó V. López una importante decoración al fresco (11).

Aunque es posible que existan grabados a los cuales se refiera más o menos directamente en la composición de estas escenas, hay en ellas citas muy puntuales de obras de López que demuestran ahora su continua devoción y la voluntad de seguirle precisamente en lo que tiene de más barroco.

Es notable la utilización de amplios escenarios arquitectónicos entendidos con ligera perspectiva de "sotto in su", para subrayar su carácter escenográfico y el cuidado con que se atienden incluso los

elementos menores y de segundo término. A pesar del evidente rezagamiento estilístico, el conjunto puede considerarse como uno de los más valiosos de su tiempo, no sólo en el ámbito valenciano, sino en toda España.

Estas ambiciosas composiciones hubieron de estudiarse atentamente en múltiples bocetos y estudios parciales, tanto al óleo como en dibujos, de modo análogo a lo que su maestro acostumbraba a hacer.

Sabemos que en 1838 mostró en la exposición celebrada por el Liceo Valenciano en el Palacio del Temple con motivo del Centenario de la Conquista de Valencia, los cinco bocetos de los medallones de la iglesia del Salvador (12) pintados diez años antes.

Por fortuna, se han conservado y dan perfecta idea de su modo de trabajar. Sorprendentemente, desconociendo se relación con las pinturas del Salvador, algunos de ellos han sido reiteradamente considerados y publicados como obras de Francisco Bayeu e incluso uno de ellos se ha creído del siglo XVII. Es cierto que su tono de barroco tardío y su carácter podrían hacer dudar respecto a su fecha, pero el manifiesto contacto con el arte de Vicente López en su etapa valenciana, debiera haber hecho advertir su verdadero carácter. Todos ellos resultan de extraordinaria fidelidad a la pintura definitiva, con muy ligeras diferencias de detalle en cuestiones secundarias y con la lógica imprecisión de los segundos términos.

El boceto de *El Lavatorio*, en colección particular madrileña (fig. 7), fue reproducido en 1950, creyéndolo obra anónima del siglo XVII (13). El de la *Oración del Huerto* (fig. 9), publicado como Francisco Bayeu por Morales y Marín, al igual que el del *Ecce Homo*, había sido previamente considerado obra de Maella de modo ciertamente más agudo (15). Es una de las composiciones más directamente relacionadas con Vicente López y el boceto hubiese podido considerarse suyo, aún mejor que de Maella. La figura del segundo término -Judas- que impone silencio a los soldados que avanzan, se relaciona directísimamente con ciertas figuras de López en los frescos de la iglesia de Silfa, que constituyeron sin duda su modelo ideal.

Los bocetos del *Prendimiento* (fig. 11) y el *Cristo ante Caifás* (fig. 13), ambos en colecciones particulares madrileñas, son obras de extraordinaria vivacidad y probablemente lo más valioso que de él conocemos, como técnica suelta y nerviosa, intensidad colorista e ímpetu barroco.

Son ambos extraordinariamente fieles a lo que será la pintura definitiva, pero lo reducido del tamaño obliga a una considerable economía de recursos al sugerir volúmenes y luces. Lo dramático de los asuntos y lo enérgico de la ejecución pone en estos vivacísimos bocetos algo de expresividad casi goyesca.



Fig. 18. Vicente Castelló. *Retrato del escultor José Closterman*. Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig. 19. Vicente Castelló. *Autorretrato*. Colección particular.

El del *Ecce Homo*, igualmente en colección particular madrileña (fig. 15), utiliza también un modelo de los frescos de Silla. La figura del soldado con casco y el brazo alzado en dinámico contraposto, procede directamente del recuadro de López con *Moisés convirtiendo en sierpe su bastón* (16).

Se conservan también algunas más de las pinturas al fresco realizadas para diversas iglesias del antiguo reino de Valencia, y aunque no me ha sido posible revisar la totalidad de los pueblos mencionados en las fuentes, Ossorio principalmente, puedo mostrar algo de lo que por fortuna ha sobrevivido a las guerras y las "restauraciones".

En Albalat dels Taronchers, no lejos de Sagunto, se han conservado, aunque muy maltratadas, las cuatro pechinas de la cúpula de la iglesia, decoradas con motivos bíblicos: *Adán y Eva expulsados del Paraíso*, *el Arca de Noé*, *el Sueño de Jacob* y *Moisés en la zarza ardiente* (figs. 16 y 17).

Puede sospecharse el empleo de estampas ajenas para encajar las composiciones, que están, desde luego, resueltas con evidente habilidad y soltura al insertarlas en los espacios triangulares. Adán y Eva, sobre todo, aunque evocan composiciones del clasicismo romano-boloñés, de Domenichino especialmente, resulta perfectamente expresiva.

En el pueblo de Jalón (Chaló o Xaló) en la marina alicantina, aunque Ossorio habla de "frescos en la nave y media naranja de su iglesia", sólo se conservan -y no parece que haya existido nunca otra cosa- las pechinas de la cúpula, representando los cuatro evangelistas. Terminada la iglesia, según inscripción en la fachada, en Julio de 1831, habrá que situar los frescos en fecha inmediata. Su carácter, como en el

de los comentados de Albalat, muestra su familiaridad con modelos del barroco clasicista romano, modestamente entendido a través de grabados.

De su carácter como retratista, que también debió ser importante, a juzgar por los testimonios literarios, no se han señalado hasta ahora demasiados ejemplos, aunque Ossorio afirme que "pintó infinidad de retratos de las personas más distinguidas". Parece indudable que deben existir bastantes obras suyas desconocidas, en colecciones valencianas especialmente, probablemente con atribuciones más llamativas, probablemente a su maestro Vicente López. Sin embargo, a través de lo poco conocido, parece que tiene caracteres suficientemente definidos para poder distinguirlo.

El del escultor José Closterman (fig. 18), de la Academia y Museo Valenciano, que es el más generalmente citado, lleva una inscripción que identifica al retratado como "Director de Escultura". Obtenido este título en 1830, sucediendo en el puesto a Felipe Andreu (17), el retrato podría fecharse en ese año, pues se aviene bien con la edad (44 años) que tenía Closterman en ese momento.

Aunque en el modelado de las manos puede advertirse su dependencia de la manera de López, hay en el retrato algo distinto, a la vez más rudo y más sincero. La expresión es vivaz y la técnica no alcanza el preciosismo del maestro, no por torpeza sino, probablemente, por una voluntad de simplificación y eliminación de lo accesorio, ya romántica, a pesar de la presencia del relieve de Judit del fondo, homenaje a la condición de escultor del retrato, pero interpretado también con cierta fuga y abocetamiento nada académico.

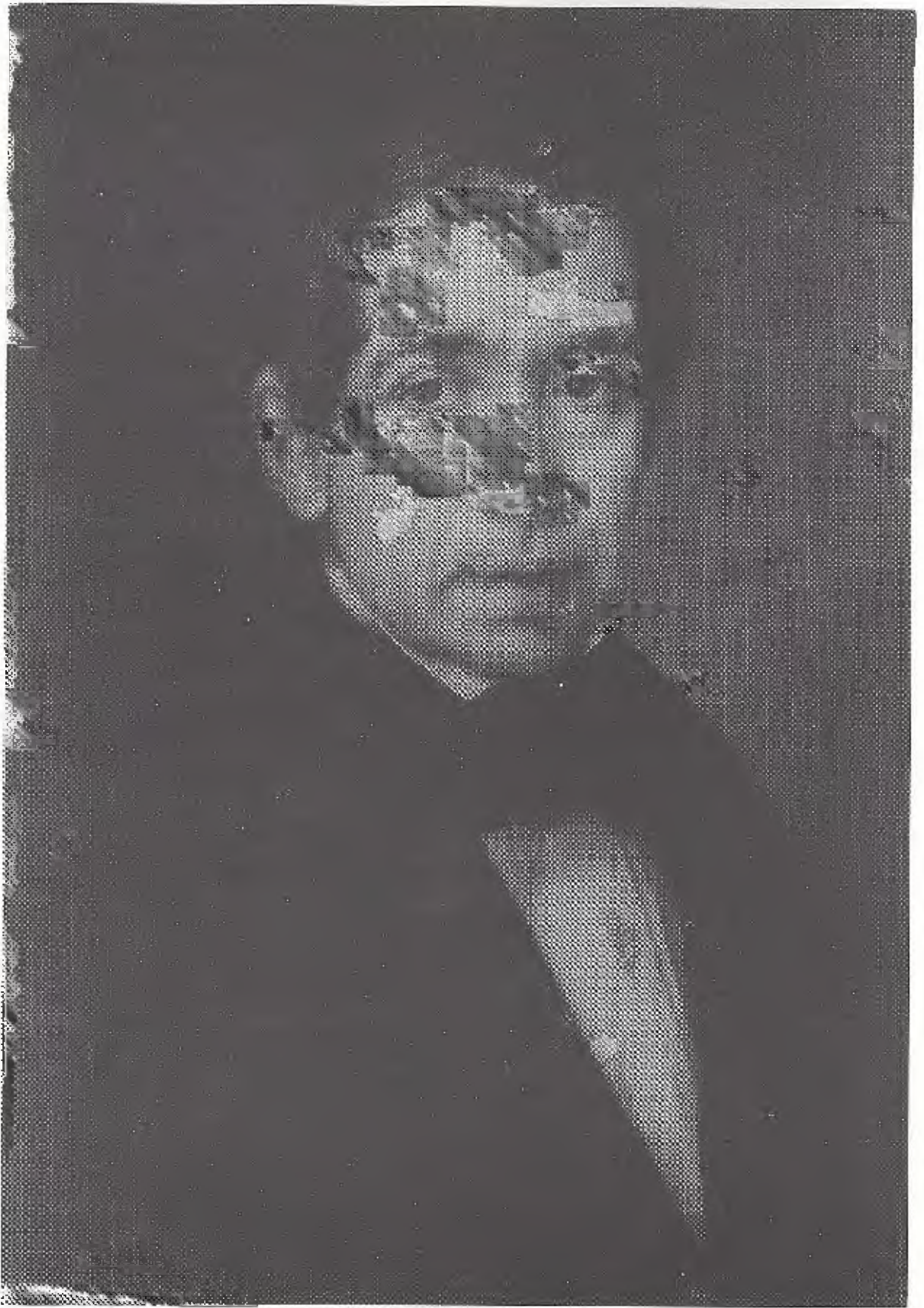


Fig. 20. Vicente Castelló. *Autorretrato*. Madrid, colección Lázaro (Antes de 1936).

Aún más directos, íntimos y "románticos" son sus *Auto-retratos*. Tengo noticias de al menos dos, que conozco sólo por excelentes fotografías (18). Uno, que fue de la colección del Conde de Alto Barcilés, le presenta de más de medio cuerpo. Parece tener unos cuarenta o cuarenta y cinco años, lo que situaría el lienzo hacia 1827-1832 (fig. 19).

El tono del retrato es de absoluta simplicidad aunque, como en el caso de Closterman, la presencia de la cabeza clásica al fondo aluda al carácter de artista del personaje que se muestra, además, con la paleta y los pinceles. La mirada intensa y un tanto triste, la alborotada condición de la corbata ancha, y el cabello corto y despeinado, ofrecen ya una imagen "moderna", sin recuerdo alguno del mundo dieciochesco, plenamente inmersa en el ambiente de burguesía decimonónica.

El segundo, de sola cabeza, que fue de la Colección Lázaro, algo más frontal, parece un poco posterior, pero de idéntica expresividad y carácter (fig. 20).

Se le ha atribuido un dibujo de la colección Lázaro (19) de tinta y aguadas de colores, que representa al General Elio, de más de tres cuartos, de uniforme y con condecoraciones, banda, espada y bastón, en el modo que vino a ser retrato oficial, conocido por varios ejemplares. Es posible que el modelo de este repetidísimo retrato se deba a Vicente López, y no es imposible que Castelló lo copiase alguna vez, pero en los ejemplares que conozco no acierto a ver el modo, ciertamente personal, de la pincelada suelta y pastosa de nuestro artista (20).

Tenemos al menos un testimonio seguro de que Castelló repitió retratos de López. En el Museo de Valencia se conserva un busto del Canónigo Mariano Liñán, que lleva al dorso, sobre el bastidor, la inscripción: "Don Mariano Martínez Liñán, natural del Grao de Valencia pintado por Castelló. Francisco Martínez el Pastoret lo copió" (21). Su calidad es bastante discreta, pero atestigua que era conocido el retrato de Castelló y que el modesto copista lo utilizó como modelo y no el prototipo de López (21).

Por último, queda por apuntar su actividad de bodegonista que, como hemos dicho, debió ser la más estimada y popular de los últimos años de su vida. Muy significativo es también ese cambio en su actitud que refleja, desde luego, un cierto desplazamiento del gusto y la clientela hacia la pintura de decoración doméstica, coincidente con el auge de la burguesía enriquecida con la especulación de los bienes desamortizados y volcada hacia el alhajamiento nuevo de las casas, con lienzos de carácter grato y halagador. La experiencia de Castelló en la sala de Ornatos de la Academia, su conocimiento de las obras del siglo XVII, señalado ya desde sus comienzos, y su habilidad en la reproducción del natural, subrayada siempre por la crítica, le inclinaron a ser, en Valencia, especialista en el género que cobraba ahora renovada importancia. Sólo en Miguel Parra, vinculado familiarmente a López y de técnica minuciosa y preciosista, mucho

más "dieciochesco" que nuestro artista, podríamos encontrar una especie de rival en género tan peculiar.

Las citadas fuentes bibliográficas se refieren a bodegones suyos en conocidas colecciones valencianas, como la de la Marquesa de Jura Real o los *Fruteros* de la de D. Juan de Dios Montesinos. Sabido es también que en sus últimos años su aportación a las exposiciones valencianas se centró sobre todo en ese género. A las enumeradas por Gil Salinas (1847, 1853, 1860) celebradas en el liceo, debe añadirse la organizada en la Sociedad Económica de Amigos del País, de 1851, en la que presentó "once fruteros", junto a paisajes, y cuadros de costumbres valencianas (22), género de los que aún no hemos localizado ningún ejemplar de segura atribución, pero que corroboran esa dedicación a la clientela burguesa, ya comentada. Quizás de alguna de aquellas colecciones procedan los bodegones que he podido conocer directamente, además de los que dio a conocer Cavestany en la memorable exposición de 1935, advirtiendo ya el interés del artista y la calidad de sus lienzos: "realistas y jugosos", que se separan "de la mediocridad de otros" (23).



Fig. 21. Francisco Martínez. *Retrato de Mariano Liñán*. Copia de Vicente Castelló.

Un complejo lienzo que pasó por el mercado hace años, con unos niños desnudos jugando con frutas en un jardín (fig. 22), será quizás de lo más antiguo que conservamos en ese género. De intensísimo colorido, dominado por los rojos de la sandía quebrada en primer término, algo hay todavía en el tratamiento de los desnudos que evoca al Vicente López de los primeros lienzos religiosos en Valencia. Pero la técnica fluida y abreviada, que consigue los efectos de luz y de relieve con toques de extraordinaria soltura, hacen advertir lo nuevo de su hacer. El fondo de paisaje con una vista de las torres, cúpulas y edificios singulares de Valencia, está tratado de un modo sumario y brumoso, muy peculiar, y distinto de los fondos casi monocromos, pero más precisos en su definición, de López.

Curioso es también subrayar, como característica suya -que quizá permita discernir su mano en ciertas obras del taller de López, pintadas en los años de 1804 a 1810, cuando presumiblemente hubo de estar en su obrador-, el modo de tratar los ojos con la pupila negrísima y casi saliéndose de las órbitas que, más atenuado, pero siempre advertible, puede señalarse incluso en sus obras de argumento.

Más avanzados y correspondiendo ya, sin duda, a los años finales de su producción, son dos bellísimos lienzos, firmados también, que pasaron por el comercio de arte barcelonés hace muchos años. Uno es un *Bodegón de peces* (fig. 23) en un paisaje, de estirpe barroca napolitana, como un Recco redivivo, vibrante de técnica y resuelto con maestría en una gama de tonos plateados y verdosos (24). El otro es un soberbio bodegón de cocina (fig. 24), iluminado por la llama de un candil, donde se muestra una brillante vasija de cobre, un grupo de pescados, embutidos y un limón partido, con un homenaje a ciertos bodegones holandeses del siglo XVII, pero resueltos con su personalísima pincelada, deshecha y nerviosa (25).

Este último bodegón, especialmente, supone un avance considerabilísimo en la manera de expresarse el artista, liberado ya de toda tradición académica, y logrando -al modo de lo que Delacroix hacía por los mismos años en París o de lo que iniciaba Courbet construir una realidad sensible, de extraordinaria fuerza vital, apoyándose tanto en lo visto como en lo que habían hecho los maestros del siglo XVII, entendidos, por fin, con absoluta libertad, olvidadas ya las trabas que la disciplina académica imponía.



Fig. 22. Vicente Castelló. *Bodegón*. Colección particular.



Fig. 23. Vicente Castelló. *Bodegón*. Colección particular.



Fig. 24. Vicente Castelló. *Bodegón*. Colección particular.

NOTAS:

(1) Rafael Gil Salinas, *La pervivencia del academicismo: Vicente Castelló y Amat*, "Archivo de Arte Valenciano", 1987, pp. 84-86. Véanse también: Boix, *Noticias de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia 1877, p. 23.- M. Ossorio Bernat, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid 1884, p. 147.- Barón de Acahalí, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia 1897, p. 88 y Salvador Aldana, *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*, Valencia 1970, pp. 162-165. Nada añade su *Guía abreviada de Artistas Valencianos*, Valencia 1970, p. 94.

(2) Gil Salinas, art. cit., p. 84.

(3) Mide 0,36 x 0,23. Tela pegada en tabla. Como "Castelló copiando a Espinosa" figura en los *Catálogos* de 1863 (nº 810) y de 1867 (nº 547). Tormo, en 1932 (*Valencia. Los Museos*, p. 59, nº 599) lo consideró de Vergara y como tal se reproduce en la *Historia de l'Art al País Valencià*, 1988, vol. II, lam. 83.

(4) Debo dejar constancia de mi agradecimiento a Fernando Benito Doménech por su constante ayuda en lo que se refiriere a noticias y precisiones documentales, procedentes de su excepcional conocimiento de los archivos y colecciones valencianas, así como por haberme facilitado algunas fotografías aquí reproducidas. Y también a Felipe Vicente Garín Llombart por sus permanentes facilidades en el museo de Valencia, y el envío de fotografías de obras allí conservadas.

(5) *Catálogos del museo de Valencia*, 1863, nº 835.- Id., 1867, nº 508.- Tormo, 1932, p. 59, nº 589

(6) *Catálogos*, 1863, nº 116.- 1867, nº 116.- Tormo, 1932, p. 73, nº 969.- Lo reproduce Gil Salinas, art. cit., p. 85.

(7) F. Benito Doménech, *Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*, Valencia 1980, Cat. nº 30, p. 255.

(8) Sobre esta actividad suya no hay otras referencias que las suministradas por Ossorio Bernat, Alcahalí y Tormo. Este último (*Levante*, 1923, p. 248), al referirse a las pinturas de la iglesia de los Desamparados de Alcoy, fecha la iglesia en 1852 lo que situaría sus pinturas, si se hicieron directamente con ese destino, en los últimos años de su vida.

(9) El *San Fernando* figura con el nº 461. Sus dimensiones eran 9 pies 7 pulgadas por 5 pies 9 pulgadas, es decir, unos 2,40 x 1,60. El *San Miguel*, nº 447, 7 pies 10 pulgadas por 5 pies 7 pulgadas, es decir, 2,19 x 1,56. El inventario, terminado de redactar en 17 de Mayo de 1847, recogiendo los lienzos desamortizados, lo firman los tres directores de pintura de la Academia, que eran en esa fecha Francisco Llacer, Miguel Pou y el propio Vicente Castelló.

(10) Marqués de Cruilles, *Guía Urbana de Valencia antigua y moderna*, Valencia, 1876, p. 156.

- (11) F. Benito Doménech, *Unos frescos olvidados de Vicente López*, "Archivo de Arte Valenciano", 1980, pp. 75-76.
- (12) Gil Salinas, art. cit., p. 86.
- (13) F.J. Sánchez Cantón, *Cristo en el Evangelio*, 1950, lám. 254.
- (14) J. Luis Morales y Marín, *Los Bayeu*, Madrid 1979, p. 54, números 12-15 y, del mismo autor, *Summa Artis*, Vol. XXVI, 1984, fig. 127. Miden 0,50 x 0,80.
- (15) Archivo Mas, fotografías nº G 65693 y G 65694.
- (16) A. E. Pérez Sánchez, *Novedades sobre Vicente López*, en "Ponencias y Comunicaciones al II Congreso español de Historia del Arte", Valladolid, 1978, II, pp. 40-49 y Adela Espinós, *Vicente López dibujante*, en "Goya", nº 179 (1984) pp. 273-277.
- (17) Debo la precisión de este dato, hasta ahora inédito, a la Srta. Ana Buchón Cuevas, a la que agradezco su amabilidad al facilitármelo. Closterman había nacido en 1783 y falleció en 1836, pocos meses después de obtener la Dirección General de la Academia.
- (18) Agradezco a José Luis Díez haberme llamado la atención sobre estos retratos, hoy en paradero desconocido. El que fue del Conde de Alto Barçiles, de dimensiones 0,86 x 0,64 fue identificado ya correctamente por Margarita Nelken en 1916 (*La pintura española de la primera mitad del siglo XIX*, "Museum", 1916-17, T.V, nº 3, p. 120). Se había exhibido como obra de Vicente López en la exposición *Pintores españoles de la primera mitad del S. XIX*, Madrid 1913, p. 34, nº 213, y como suyo se reprodujo luego, en el *Vicente López* de la colección Estrella, Madrid 1919, nº 8, y por Morales y Marín, *Vicente López*, Zaragoza, 1980, p. 82, nº 116, siempre como "retrato de un pintor".
- (19) Se exhibió como obra de Castelló, en la Exposición celebrada en la Academia de San Fernando en 1959, *Fundación Lázaro Galdiano. Exposición de dibujos*, p. 33.
- (20) De los varios ejemplares del retrato de Elío, el del Museo de Valencia que ha sido citado y reproducido por Felipe María Garín, como de Vicente López (*Catálogo Guía del Museo de B.A. de Valencia*, 1955, p. 182, nº 1018, e *Historia del arte en Valencia*, Valencia 1978, p. 297), debe ser obra de Miguel Parra, tal como se decía en el *Catálogo de la Exposición de Retratos y dibujos antiguos y modernos*, celebrada en Barcelona en 1910 (p. 59 nº 44) y en el *Catálogo de Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX*, Madrid 1913, p. 19, nº 9. Otro, excelente, depositado por el Museo del Prado en el Instituto de España (1,08 x 0,80, Inventario actualizado nº 3439) procede de las colecciones reales y podría también ser suyo. Una copia, de sólo busto, hubo en la colección Lázaro (foto Moreno, 3255/D).
- (21) Se ha supuesto que este retrato sea el que Tormo (1932, p. 70, nº 674) y Garín (*Guía*, 1955, p. 195, nº 628) consideraron de Miguel Pou, copiando a López. Sus dimensiones (1,24 x 0,82) aseguran que es obra distinta.
- (22) *Catálogo de los objetos que se han presentado a la Exposición Pública que celebra la Sociedad Económica de Amigos del País, en Diciembre de 1851, formado por D. Fernando Hervás, Socio Vice Secretario de la Comisión*, Valencia, Imprenta de José Rius, p. 38 nº 89.
- (23) J. Cavestany, *Floreros y bodegones en la Pintura española*, Madrid, 1935-41, p. 57 y 106, nº 160 y 176, lám. LXXXII.
- (24) 0,51 x 0,72. firmado: "V. Castelló". Se reprodujo en el volumen de Edimar S.A., *Floreros y Bodegones*, Sala Parés, 1947, p. 95, lám. XXIII.
- (25) 0,71 x 0,65. Firmado: "Vie Castelló". Reproducido en el catálogo citado, 1947, p. 91, lám. XXII.

SUMMARY

The work of the Valencian painter Vicente Castelló y Amat (1787-1860), a follower of Vicente López, is studied here and claimed with criticism for first time in its entirety.

Being further considered as a follower as the local academicism, it is about to justify his personality. It is because of this that his known production is analyzed and new pieces are being contributed to it. It is included as first copies of paintings with a mark of the 17th Century; the important group of frescoes of the Valencian church of El Salvador; his portrait work, and finally, the genre painting -still life- in which several influences have been detected: from Neapolitan to some Dutch painting of 17th Century.