

VICENT RODES (1783–1858)

05–11/2026 • 15–01/2027

VICENT RODES (1783–1858)

PASTELES

PALAU ANTIGUITATS

MARTÍNEZ AVEZUELA

DE NADAL FINE ARTS BARCELONA

VICENT RODES:
LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA PINTADAS

Francesc Quílez Corella

Empiezo a escribir estas páginas explicando las razones por las que lo hago. Para empezar, aunque pueda parecer algo obvio, todas nuestras acciones están impulsadas por una motivación y un conjunto de circunstancias que, en este caso, se remontan a hace unos meses, cuando Albert, Alex y Jordi, compartieron conmigo sus descubrimientos y el trabajo de recopilación de la obra del pintor Vicent Rodes i Aries (1783-1858) que habían logrado reunir. Varios años de dedicación y el ejercicio ejemplar de una práctica profesional que ha contribuido a dignificar el papel y la función de la actividad anticuaria, han propiciado la contemplación de nuevas obras del maestro alicantino; lo que sirvió para renovar mi admiración por un artista que desde hace años forma parte de mis intereses profesionales, puesto que participé en el catálogo de una exposición antológica que, entre 2018 y 2020, se celebró en su ciudad natal —Alicante—, Castellón, Valencia y Valls. Del mismo modo, mientras ocupaba el cargo de responsable del Gabinete de Dibujos y Grabados del Museo Nacional de Arte de Cataluña, tuve el placer de enriquecer la colección del Gabinete con algunas obras de Rodes de innegable calidad artística, lo que confirmó la excelencia de un artista poco conocido por el gran público.

Contagiado por el entusiasmo que me transmitieron los impulsores del proyecto, debo admitir que no tardé mucho en aceptar el encargo que me hicieron, que consistía en escribir sobre un autor con el que había tenido una gran sintonía y al que conocía un poco. Huelga decir que el compromiso que había asumido resultó ser todo un reto, ya que enseguida fui consciente de que no podía limitarme a retomar lo que había escrito apenas unos años antes; ni conformarme con un simple refrito, ni recalentar un plato que pudiera resultar indigesto tanto para los lectores como para mí mismo. Pensé que debía afrontar este reto adoptando unas premisas metodológicas y un enfoque diferente que, en mi opinión, debía centrarse en la necesidad de aportar elementos nuevos e inéditos, a pesar de que, en la citada publicación, todos los colaboradores que participaron ya habían realizado

una contribución muy notable que exigía destacar otros aspectos complementarios que pudieran enriquecer la figura de Rodes.

Por tanto, partir de esta premisa me obliga, en este texto, a explorar otras cuestiones que se refieren tanto a las vicisitudes personales del artista como —sobre todo— al contexto histórico, cultural y social en el que se enmarcó su creatividad y cómo estas referencias históricas, sin caer en el determinismo, moldearon efectivamente su respuesta estética o su postura ideológica. También he decidido aprovechar la oportunidad que se me brinda para buscar nuevos estímulos que fomenten la reflexión sobre ciertas particularidades de la propia historia del arte, una disciplina que, en mi opinión, necesita revitalizarse —sin caer en una actitud de pesimismo ontológico— y dar respuesta a una cierta crisis de legitimidad. Este ejercicio metahistórico plantea más preguntas que soluciones mágicas, y suscita algunas inquietudes que no tienen una respuesta sencilla. No obstante, a pesar de la incomodidad que pueda causar abordar estas cuestiones, creo que no se trata de caer en la autocomplacencia, sino más bien de tomar partido, asumir riesgos y abrir un debate que, a pesar de las dificultades o la apatía que pueda provocar, es absolutamente esencial para cobrar impulso y esforzarse por regenerar el conjunto de herramientas que ofrece una disciplina que no puede permitirse ser conformista.

He decidido iniciar la reflexión teórica haciendo referencia a uno de los elementos que, para mí, es uno de los más fundamentales y esenciales. Me refiero a la necesidad de revisar el modelo y los criterios de construcción del cánon artístico catalán, una necesidad de revisión que debe extenderse a un marco teórico y conceptual que, tradicionalmente, siempre ha reflejado el modelo francés en lugar del anglosajón. Más adelante desarrollaré esta idea e intentaré ilustrar cómo la rigidez de la estructura canónica limita gravemente el alcance y la apreciación de las contribuciones más heterodoxas y complejas, como las que representa el caso de Vicent Rodes i Aries, un artista muy arquetípico del siglo XIX. El ejemplo de Rodes ilustra la dificultad de adaptación y asimilación a la que siempre se ha enfrentado un modelo construido sobre fundamentos subjetivos y dogmáticos, y reacio a la inclusión de otros criterios de juicio.

Creo que una de las principales carencias de la historiografía del arte catalán es la ausencia de grandes debates teóricos en torno a una disciplina que debe mucho a las aportaciones de investigadores con una formación predominantemente histórica, en detrimento de otras disciplinas sociales. Sin negar que todas sus aportaciones han sido sumamente significativas y han contribuido al desarrollo de los estudios sobre arte; lo cierto es que, ya bien entrado el siglo XXI, la historia del arte catalán aún no ha forjado los cimientos de su edificio epistemológico con la profundidad y el rigor necesarios.

Afortunadamente, en los últimos años se han producido intentos muy loables y dignos de elogio por parte de algunas instituciones del patrimoniales para incorporar nuevos nombres a un cánon que debería caracterizarse por su naturaleza abierta y permeable. Parece existir un consenso generalizado en torno a algunos de los nombres que deberían ocupar un lugar en este templo de la imaginación artística catalana. En términos generales, hemos aceptado, sin mucha discusión, la existencia de una genealogía canónica que estaría formada —en su mayor parte— por artistas pertenecientes a la generación que abarca desde finales del siglo XIX asta principios del XX. Y estos genios individuales, figuras indiscutibles —dado su peso específico—, habrían impuesto un sesgo a la hora de dar prioridad a determinados períodos de la historia del arte catalán en detrimento de otros. Lamentablemente, a pesar del intento de visualizar un canon aparentemente objetivo, lo cierto es que en este proceso de selección los prejuicios estéticos o la construcción de un constructo teórico —el de la modernidad artística— siempre han tenido un gran peso, actuando como una barrera mental para ampliar el alcance e incorporar otras perspectivas. También es cierto que el predominio de la individualidad creativa, del creador rodeado de un aura carismática y brillante, dificulta ver la producción artística como un movimiento más amplio, un contexto en el que intervienen otros factores, como los sociales, culturales, históricos, ideológicos, políticos, etcétera.

En cualquier caso, no hace falta mucha imaginación para imaginar qué nombres del panorama artístico catalán podrían formar parte de este Olimpo mágico. Podemos mencionar, entre otros, los nombres de Marià Fortuny (1838-1874), quien, en este sentido, actuaría como nexo entre una tradición —deudora del esplendor medieval e interrumpida por un supuesto declive, basado en apriorismos y prejuicios infundados— y la modernidad, pasando por el Renacimiento y el Barroco. Fortuny, el pintor catalán de mayor renombre internacional, actuaría como eje de unión entre dos visiones del mundo. Con él, el arte catalán tomaría conciencia de formar parte de un movimiento ascendente y evolutivo que culminaría a finales del siglo XIX, coincidiendo con la aparición de las grandes figuras artísticas. Es evidente que la decisión de ser admitido en un club tan selecto, con su estricta política de admisión, lejos de responder a criterios más flexibles que permitieran la inclusión de otros miembros de diferentes épocas, siempre ha sido altamente determinista y nada tolerante con las desviaciones heterodoxas.

En este panteón de hombres ilustres, además de Fortuny, nos vienen a la mente otros nombres de candidatos elegidos para compartir residencia, como los siguientes pintores: Ramón Casas (1866-1932), Santiago Rusiñol (1861-1931), Isidre Nonell (1872-1911), Hermenegild Anglada i Camarassa (1871-1959) y, sobre todo, el trío más internacional formado por Pablo Picasso (1881-1973),

Salvador Dalí (1904-1989) y Joan Miró (1893-1983). Todos ellos, salvo unos pocos cuyas experiencias tuvieron un carácter más local, presentan un aire cosmopolita, una característica que también compartiría, en términos de excelencia, el que sin duda se ha convertido en el símbolo más emblemático y universal del canon artístico catalán, Antoni Gaudí (1852-1926), que se ha convertido en una marca registrada del talento artístico catalán, expresado en una obra original e irrepetible.

Y ahora entra en escena nuestro protagonista. Y es el momento adecuado para preguntarnos si su aportación fue lo suficientemente significativa como para plantearnos la posibilidad de que Rodes merezca formar parte del canon pictórico catalán. Para empezar, no podemos negar la evidencia de que, al igual que a tantos de sus contemporáneos, el paso del tiempo ha contribuido al declive de su obra y, por extensión, de una figura que, durante los años que vivió, se convirtió en el principal retratista de Barcelona —y, por extensión, de Cataluña— en las décadas centrales de la primera mitad del siglo XIX. Esta observación objetiva choca con los criterios cambiantes del gusto y la valoración de una obra que, por diversas razones, ha sido menospreciada y pasada por alto; ya que, salvo para un reducido número de especialistas, su creatividad no ha trascendido ni ha recibido el reconocimiento que, en mi opinión, merece. No sé si se trata de convertirse en un punto de referencia en el canon catalán, pero sin duda sirve de pretexto para reflexionar sobre los unilateralismos canónicos.

No en vano, este pintor originario de Alicante se convirtió en un reconocido especialista en el género del retrato; como lo demuestra la existencia de un gran número de obras que confirman, además de una actividad prolífica y fructífera, una clientela muy fiel que apreciaba sus cualidades y su dominio de la técnica del pastel, de la que se convirtió en el exponente más destacado de su época. Curiosamente, este alto nivel de destreza —especialmente sobre papel— y la gran maestría y eficacia con las que trabajaba, han resistido notablemente bien el paso del tiempo, hasta el punto de convertirse en una cualidad asociada a su nombre y de asegurarle un lugar propio en el contexto del arte catalán del siglo XIX. En este sentido, la crítica especializada se ha mantenido absolutamente fiel a uno de los estereotipos que más ha contribuido a caracterizar la obra del autor.

Sin embargo, sería muy injusto reducir el talento de Rodes al de un mero artesano dotado de habilidades manuales que lo situarían cerca de un técnico capaz de resolver problemas compositivos de manera eficiente, decisiva y de acuerdo con el principio de verosimilitud en la representación del rostro. Tal valoración menosprecia una cualidad inherente a todos los artistas que desarrollaban su actividad en un sistema artístico, como el premoderno, en el que los pintores aún no habían obtenido reconocimiento social. Aún no se daban las condiciones para la existencia de un mercado regido por la ley de la oferta y la demanda, los bienes artísticos aún no podían considerarse mercancías y los artistas seguían sometidos a un academicismo que limitaba gravemente su libertad creativa; por no mencionar el hecho de que el reconocimiento de la autoría aún no tenía mucho peso en el valor económico de las obras de arte. En cuanto a este último aspecto, basta con señalar el escaso número de composiciones de Rodes que llevan su firma.

Una prueba más de que, en el caso de Barcelona durante la primera mitad del siglo XIX, las leyes del mercado capitalista se encontraban todavía en una fase muy embrionaria de desarrollo. Más bien, deberíamos pensar en un sistema precapitalista que aún mantenía prácticas reguladoras e intervencionistas. La prueba es que, a la hora de conseguir encargos pictóricos, la posición social del artista, su pertenencia a una élite académica y la forma en que esta afiliación institucional pudiera facilitar el acceso a los grupos dominantes que necesitaban satisfacer sus impulsos estéticos debieron de desempeñar un papel significativo. Aunque estos aspectos sociológicos se han estudiado poco y requerirían una explicación mucho más exhaustiva de la que es posible en un texto de esta naturaleza, debemos suponer que la influencia, la capacidad de ejercerla y la red de relaciones sociales que el artista podía establecer con clientes potenciales, en primer lugar —más que el talento—, debieron de ser los factores determinantes a la hora de conseguir sus primeros encargos. Sin embargo, está claro que este medio de penetración social habría sido insostenible sin la demostración de unas cualidades que le permitieran superar una etapa inicial y contribuyeran a generar un efecto multiplicador, lo que se tradujo en un aumento del número de personas interesadas en encargarle una obra al pintor. Rodes habría ido ganando reputación y reconocimiento poco a poco, pero sin ese impulso inicial, sin la existencia de un ecosistema favorable con un alto grado de alcance social, lo más probable es que al pintor le hubiera resultado más difícil alcanzar el éxito que logró.

Por ejemplo, aunque no hay unanimidad en cuanto a la fecha del traslado de Rodes a Barcelona, existe un consenso absoluto en considerar que estas circunstancias sociales —lo que podríamos definir como un círculo de relaciones sociales aristocráticas— están detrás de su viaje a la capital del Principado. La hipótesis más plausible, basada en los documentos hallados, es que el viaje tuvo lugar en 1819 y que su objetivo fue aceptar el encargo de pintar el retrato de Francisca de Asís Gutiérrez de los Ríos y Solís, duquesa de Fernán Núñez y condesa de Cervelló. A este primer viaje de ida le siguió un segundo, realizado en 1820, para pintar el retrato de Joan-Procopi de Bassecourt y Bryas —conde de Santa Clara y barón de Maials— que había sido capitán general de Cataluña entre 1802 y 1808. Lamentablemente, desconocemos el paradero actual de estos

dos primeros encargos barceloneses, que sin duda tuvieron una gran importancia para la carrera ascendente del pintor. En cualquier caso, lo que es indiscutible es la firme decisión del pintor de establecerse en Barcelona fue a partir de 1820, tras un breve periodo durante el cual se había alojado en una pensión, Rodes estableció el hogar familiar en la calle Escudellers, en la misma casa que ya ocupaba el pintor Pau Rigalt (1778-1845), padre del paisajista Lluís Rigalt (1814-1894), con quien entabló una estrecha amistad.

Ambos episodios le permitieron embarcarse en un período de actividad sumamente prolífico, una sucesión ininterrumpida de encargos, en su mayoría retratos solemnes y pomposos, caracterizados por un gusto estético convencional y por fórmulas artísticas barrocas y estereotipadas, fieles al arte académico oficial. Las características formales mencionadas definen un primer grupo de obras, que comprende un corpus sustancial de composiciones y que documenta una práctica cercana a una tipología retratística, con escasas aportaciones novedosas y adaptada a los criterios representativos impuestos por las experiencias pictóricas adquiridas durante su etapa formativa en Levante. Nos encontramos ante un modelo de retrato que se nutre de las fuentes de la tradición pictórica española, reacio a las desviaciones y a los experimentos heterodoxos. La contemplación de los resultados finales de un período —que debe situarse en el intervalo cronológico comprendido entre 1820 y 1840— no invita al optimismo, ya que el autor no parece apartarse de un guion, de unos preceptos canónicos que acepta sin oponer resistencia alguna ni introducir ningún indicio que permita vislumbrar un cambio de rumbo en su producción retratística. En cualquier caso, la frialdad y la falta de expresión que emanan de estas imágenes, el efecto de distancia emocional que produce su contemplación no contradice un estilo pulcro y refinado que permite apreciar las características de un lenguaje arraigado en una sólida formación y un buen dominio del oficio pictórico; que se expresa en una estructura compositiva neoclásica y equilibrada, con anatomías bien configuradas y, sobre todo, con una paleta de colores muy variada, en gran parte influida por su aprendizaje con el valenciano Vicente López (1772-1850).



En última instancia, las pautas visuales impuestas por el denominado «retrato de aparato», con su repertorio altamente predeterminado de rasgos teatralizados y una iconografía que no admitía desviaciones canónicas, ayudan a explicar el giro de Rodes hacia una gramática

Dolores Larroza, esposa del artista, circa 1816-1820. Aguada de pigmentos opacos sobre marfil. 72 × 60 mm

insulsa, carente de los impulsos necesarios para provocar emoción. Sin embargo, estas soluciones complacientes no restan mérito a la calidad de una clientela aristocrática y de la alta sociedad. La flor y nata de la oligarquía y las clases dirigentes catalanas y españolas de la época pasaron por su estudio, lo que confirma una dinámica que el pintor ya había iniciado durante su estancia en Valencia, un período en el que ya había puesto su talento al servicio de retratar a algunos miembros de esta sociedad noble y militar. Los retratos militares, con toda la parafernalia de condecoraciones, medallas, bandas y antorchas, se convirtieron también en una de las especialidades de Rodes, quien pintó, entre otros, a los generales Castaños, Ramón de la Rocha, Manuel de la Concha y Mina. A los mencionados hay que añadir los de nobles como el barón de Corbera, el duque de Solferino, los condes de Santa Clara, de España y de Santa Coloma, los intendentes Manuel de Fidalgo y Antonio Barata, o las duquesas de Fernán Núñez y de San Carlos.

De toda esta vasta producción, con sus correspondientes éxitos y fracasos, para mí destaca el doble retrato de los señores de Montserrat —pintado en Valencia en 1822— por diversas razones que me gustaría explicar brevemente, como una de las obras más meritorias de todo el periodo. Para empezar, se trata de una iconografía diferente, la del doble retrato, poco habitual en la obra de Rodes, que destaca, en cuanto a sus características formales, por su elegancia, composición y colorido. El lienzo constituye, además, un compendio de valores culturales y sociales que revelan el cultivo de una estética protorromántica, más reconocible en el frac y la pajarita que luce el protagonista masculino, Francisco Ignacio de Montserrat. El tipo de peinado, con un corte de pelo en el que destacan unas patillas muy marcadas, anchas y largas, subraya el gusto del modelo por unas costumbres estéticas que anuncian la llegada de la moda romántica. El atuendo de la mujer, el de Dolores Caldés, sigue siendo fiel al estilo Imperio, como evocación nostálgica de una estética neoclásica que, en el caso hispano, se mantendría en boga hasta bien entrados los años veinte del siglo XIX. El vestido rojo aterciopelado, que realza una sensación de elegancia y refinamiento, con un escote alto que deja al descubierto el cuello y los hombros, se inspira en la tradición pictórica neoclásica y, sin olvidar las diferencias, evoca, por su atmósfera y sus referencias formales, algunas de las obras del gran retratista francés Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). El pintor interpreta muy bien las aspiraciones de sus modelos, que irradian el sello distintivo de la distinción social del grupo al que pertenecen; sin que su postura resulte artificial o afectada, como suele ocurrir en los retratos más oficiales. De hecho, el escenario general del cuadro contribuye a crear una atmósfera de fingida intimidad doméstica que acentúa la presencia de atributos de género —utensilios de costura— que cosifican el estereotipo femenino,





[IZQUIERDA]: *La conversión de san Pablo*, circa 1834-1840. Aguada de tinta china sobre papel. 293 × 204 mm
[DERECHA]: *La multiplicación de los panes y los peces*, circa 1834-1840. Aguada de tinta china sobre papel. 300 × 212 mm

pero que ayudan a reducir la sensación de solemnidad y frialdad arquetípica que suele acompañar a la mayoría de los retratos aristocráticos.

En este sentido, la obra que acabamos de comentar —que forma parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Valencia— cumple la función simbólica de enlazar una primera fase del retrato, muy formal y poco espontánea en cuanto a la forma en que capta las actitudes o gestos de los retratados, que aún son muy rígidos, infantiles y solemnes, con una segunda que comienza a surgir a partir de finales de la década de 1820 o incluso antes, en la que asistimos a lo que podríamos llamar —quizá de forma algo exagerada— una democratización burguesa del retrato. Lo que es indiscutible, sin embargo, es que Rodes amplía su clientela, permitiendo el acceso a prácticas que hasta entonces habían estado reservadas a ciertas élites sociales. Este periodo, que alcanzará su punto álgido durante la década de 1840, se caracteriza por una dinámica de popularización de la producción de Rodes, adaptada a los gustos e intereses estéticos de una burguesía que, progresivamente, ocupa esferas de poder y comienza a cuestionar el papel hegemónico y dominante de una oligarquía que se resiste a ceder o renunciar a sus privilegios. A diferencia del origen social del grupo anterior, en este caso se trata de un grupo que basó su ascenso social en la actividad empresarial; una iniciativa que le permitió obtener beneficios económicos sustanciales mediante el desarrollo de una actividad comercial o empresarial. Los grupos sociales emergentes dedicaban solo una pequeña parte de sus ingresos a fomentar una demanda artística que, sin embargo, seguía los patrones tipológicos del período anterior.

Sin embargo, la aparición de esta nueva clase dominante no supuso un cambio en la función reservada al género del retrato; un cambio que habría supuesto un desafío a la dimensión simbólica que asociaba la imagen del retratado con valores de prestigio y reconocimiento, contribuyendo así a reforzar su estatus social adquirido. Esta nueva burguesía no alteró este marco ideológico y logró adaptarse a los usos que la retórica literaria tradicional había asignado a la función y al significado del retrato. Lo que sí surge, sin embargo, es un sentido de complicidad entre el artista y el cliente que determinó una transformación en el significado semántico de la práctica del retrato. Rodes supo interpretar las necesidades estéticas de los nuevos grupos dominantes y, para lograrlo, reorientó su estilo y su lenguaje, abandonando las convenciones que habían definido el género hasta bien entrado el siglo XIX, para llevar a cabo un giro visual caracterizado por una sensibilidad abiertamente romántica. En términos generales, el eclecticismo visual académico y oficialista fue sustituido por un romanticismo que comenzó a explorar la subjetividad tanto del artista como de las personas retratadas. Este cambio de registro reveló el potencial de un tipo de retrato que

buscaba captar la emotividad y los rasgos psicológicos de los modelos, a pesar de la ausencia de vivacidad o expresividad gestual, renunciando a lo que los autores de los tratados renacentistas describían como los *motti dell'anima*. Sin embargo, el aumento de la subjetividad no supuso automáticamente un aumento de la gesticulación, ni la sugerencia de la representación de acciones o actividades por parte de los protagonistas. Más bien, estos permanecieron encapsulados en una atmósfera de inmovilidad perenne de la que nunca lograron escapar. Los rasgos formales mencionados esbozan un segundo grupo, muy bien representado por las obras de la exposición; es el que incluye a miembros de las dinastías familiares Bonaplata, Gil, Pasqual, Compte, Bofarull y Cabanyes. Estas obras sirven para confirmar el cambio en la procedencia de su clientela. La transformación de un estilo despojado de excesos ornamentales y que tiende a la sobriedad iconográfica revela, en ciertos casos, la influencia del lenguaje de los retratistas románticos catalanes, como Pel·legrí Clavé (1811-1880) y Joquim Espalter (1809-1880). Se trata de una estética y una sensibilidad con las que se pueden establecer puntos de contacto y concomitancia.

Con la expansión de la obra de Rodes, que le permitió llegar a nuevos estratos sociales, es muy probable que el artista también contribuyera a reducir los precios de sus obras. En nuestra opinión, esta política condujo a un fenómeno de estandarización de los productos artísticos que acabaron pareciéndose entre sí, tan idénticos como dos gotas de agua. Aparte de los rasgos fisonómicos de cada uno de los modelos retratados, que, lógicamente, eran diferentes, las obras adquirieron una morfología, unas características formales y un aspecto exterior que presentan muy pocas diferencias entre sí. Aunque responden a dinámicas diferentes, el fenómeno de la democratización del retrato, o la tendencia hacia la especialización en el cultivo del género, presenta un gran número de analogías con la práctica desarrollada por Lluís Vermell (1814-1881), autor de una obra muy importante, que pretendía satisfacer la demanda de una clase media con menor poder adquisitivo que la que sustentaba la demanda de Rodes y que, fundamentalmente, desarrollaba su actividad en zonas rurales y pequeñas localidades del interior de Cataluña.

En el caso de nuestro pintor, el segundo grupo de obras se caracteriza por el uso de un formato de papel de tamaño estándar y dimensiones similares, un método de trabajo muy definido, el uso de papeles teñidos o de colores para lograr resultados estéticos más convincentes, una técnica que se distingue por introducir pocas variaciones, una tipología de retrato de busto, con un ligero escorzo en la disposición de la figura, la economía del repertorio iconográfico, con sobriedad, sin renunciar al énfasis en la elegancia y el estatus social, el uso de aspectos anecdóticos o la inclusión de motivos atributivos. A todo ello, como veremos más adelante, hay que añadir el uso de la fotografía como recurso instrumental para aumentar la eficacia del proceso creativo. Todos estos son elementos que, sin restar mérito a los logros acumulados por Rodes, nos ayudan a relativizar el valor de una contribución que, en ocasiones, se diluyó como consecuencia de un cierto síndrome de uniformización y homogeneización artísticas.

Del mismo modo, en una ciudad de dimensiones modestas, como era Barcelona antes de la demolición de sus murallas, este efecto multiplicador no habría sido posible sin un sistema social cerrado, concretamente el de una oligarquía dominante que, a través de un sistema tan rudimentario como el boca a boca, permitía a un pintor abrirse camino. Por último, no es necesario insistir en el hecho, que ya hemos señalado, de cómo la relación de Rodes con el academicismo artístico, a través de la Escuela de la Llotja —una institución en la que ocupó diversos cargos y de la que llegó a ser director, ya en 1840—, el cargo de director, debió de catapultarle y facilitarle el acceso a un mercado del arte aún en sus inicios. Su consolidación académica también explicaría su presencia en el marco institucional artístico de la ciudad. Al fin y al cabo, hay constancia de su pertenencia a diversas academias e instituciones, como la Academia de Ciencias Naturales y Artes, la Sociedad Económica de Amigos del País, la Filarmónica y la Sociedad para la Promoción de la Ilustración de Barcelona. Antes de su llegada a Barcelona, el pintor ya había obtenido el reconocimiento oficial de las academias artísticas tanto de su ciudad natal como de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Su cargo como director de la Escuela de la Llotja le permitió participar, en calidad de experto y asesor, en procesos de reurbanización y conservación del patrimonio inmobiliario, a petición del Ayuntamiento de Barcelona, como, por ejemplo, ocurrió con el concurso público celebrado en 1848 para la construcción de una plaza porticada que se levantaría en el solar que hasta entonces había ocupado el convento abandonado de los Capuchinos. En este marco institucional participó en el comité organizador de la exposición de productos franceses de 1855, en la que también colaboraron otros colegas académicos, como los pintores Lluís Rigalt y Claudi Lorenzale (1814-1889).

Otras noticias dispersas, rescatadas de los archivos, aunque no nos permiten trazar el perfil ideológico del artista, sí ponen de relieve algo más que un compromiso cívico: la necesidad de formar parte —como miembro destacado de las profesiones liberales— de los círculos de poder de la ciudad de Barcelona y de hacerse notar; ya fuera como contribuyente o como miembro de un colegio electoral cuya pertenencia se limitaba a quienes disponían de altos ingresos o a determinadas personalidades que, como él, habían alcanzado un cierto estatus social. Como era habitual, el *Diari de Barcelona* publicó la lista de miembros —todos hombres, por supuesto— del

colegio electoral, en un sistema de representación censal, para la ciudad de Barcelona, y en una de estas listas, publicada el 24 de mayo de 1836, descubrimos el nombre de Rodes como uno de los candidatos que integraban la sección que el periódico agrupaba bajo el epígrafe «Capacidades». La ciudad estaba dividida en cuatro distritos y, en el denominado «Ayuntamiento», tras enumerar los nombres de los contribuyentes más importantes, aparecía bajo la letra R el nombre de nuestro artista; quien, por cierto, seguía figurando como pintor y miembro de la Academia de San Carlos de Valencia. En esta curiosa lista también hemos podido identificar los nombres de otros colegas de Rodes, como los pintores Jaume Batlle (1801-1865) y Francesc Rodriguez (1767-1840).

En un periodo de gran agitación social e inestabilidad política, marcado por el estallido de conflictos y revueltas populares —como las llamadas *bullangas*, muy extendidas en la década de 1830—, que enfrentaban entre sí a las facciones liberales, Rodes no dudó en destinar fondos para sufragar el mantenimiento de una movilización permanente de soldados, tal y como exigía una guerra como la carlista, que se prolongó a lo largo de todo el siglo XIX. Así, gracias a un anuncio publicado en el *Diari de Barcelona*, sabemos que su contribución en 1835 consistió en una suma diaria de 20 reales de vellón, durante un período de seis meses. Su interés por alcanzar cierta notoriedad cívica se materializó mediante la realización de determinadas acciones benéficas, como la impulsada por la Societat Econòmica d'Amics del País, que consistió en la creación de dos escuelas infantiles; una iniciativa que contó con el apoyo financiero de Rodes.

En el ámbito profesional, la diversificación de su trayectoria profesional —lo que podríamos denominar un fenómeno de ocupaciones múltiples, consistente en compaginar diferentes tareas— son elementos indicativos de la debilidad estructural de un sistema que fue incapaz de garantizar una actividad artística permanente y de ofrecer a los creadores la posibilidad de vivir de su creatividad, sin necesidad de compaginar diferentes ocupaciones. Más que versatilidad o multidisciplinariedad, los creadores se vieron obligados a adaptarse a un momento históricamente precario en el que, aunque ya era evidente un cierto interés por utilizar la creación artística como medio de prestigio social. La situación de los artistas no figuraba entre las preocupaciones de una élite que, como todas las estructuras sociales, se encontraba en un proceso de transición y transformación, sin que, sin embargo, el nuevo orden hubiera sustituido definitivamente al antiguo régimen. Al fin y al cabo, en este contexto, la figura de Rodes constituye el modelo arquetípico del artista activo de la primera mitad del siglo XIX, caracterizado por la necesidad de superar una situación de demanda fluctuante, inestabilidad económica y sensación de inseguridad, ya que ya no contaba con el sistema de protección que le proporcionaba el desaparecido sistema gremial.

Aunque la desaparición de la regulación podría, en apariencia, ofrecer más oportunidades para obtener mayores recursos económicos y permitir a los pintores aspirar a un mayor nivel de bienestar económico y a un estatus social superior, lo cierto es que la llegada de esta nueva etapa tardó en producirse. Más bien, la llegada de la desregulación de las actividades, incluidas las artísticas, sumió a los artistas en una situación de desamparo que, como ya hemos mencionado, les obligó a sobrevivir desplegando una capacidad de trabajo frenética y desproporcionada, que para Rodes se materializó en compaginar su carrera docente en la principal institución académica del país, una labor que combinaba con impartir clases de dibujo en una escuela privada, donde coincidió con algunos de sus colegas de la facultad de la escuela de la Llotja.

Esta última actividad consistía en impartir clases en la academia privada que, en 1840 —coincidiendo con su nombramiento como director de la Escuela de la Llotja—, fue fundada por el Dr. Josep Castells, doctor en Medicina, en el número 60 de la Rambla. Además de Rodes, también impartían clases allí el escultor Damià Campeny (1771-1855) y el pintor Josep Arrau (1802-1872). Tras asumir la dirección de la Escuela de la Llotja, Rodes se encargó, entre otras funciones, de seleccionar a los hombres que la academia contrataba para ejercer de modelos y que, según los requisitos publicados en el *Diari de Barcelona*, el 27 de noviembre de 1841, debían tener entre 20 y 25 años, sin que se especificaran otros



Cabeza de niño (yeso), Circa 1835. Contraprueba de litografía sobre papel. 300 × 243 mm

requisitos en esta convocatoria, aparte de la edad de los candidatos. También conocemos su obra como dibujante y litógrafo de escenas bíblicas y mitológicas, así como de juegos de cartas y libros de dibujo, que se conservan en la colección de la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi y que estaban destinados a servir como herramienta de formación para los alumnos de la escuela. De hecho, de su etapa en la escuela de Alicante se conservan un gran número de dibujos académicos, lo que confirma su finalidad pedagógica.

Por si fuera poco, a sus facetas de retratista o miniaturista hay que sumar otros intereses que, aunque no formaran parte de su práctica profesional, también nos obligan a trazar el perfil de un personaje polifacético, muy rico en matices y detalles. Nos referimos a su impulso por practicar una disciplina incipiente, la fotografía, con la que mantuvo una relación que se intensificó y creció a medida que la técnica evolucionaba. En este sentido, el propio retrato de Rodes se vio influido por el diálogo y la interacción que mantuvo con la fotografía, hasta el punto de convertirse en pionero en la creación de los primeros daguerrotipos. La curiosidad y el interés que esta técnica despertó en él —a la que seguramente se acercó de manera aficionada, como un entusiasta que sentía una gran pasión por un sistema de reproducción que era todo un misterio— debería haber tenido un impacto, a partir de finales de la década de 1840, en un momento en que la fotografía comenzaba a evolucionar, a mejorar y a permitir otras aplicaciones más sofisticadas y útiles para su sistema de trabajo. La existencia de pruebas documentales confirma la aplicación de una técnica en la que las reproducciones fotográficas sobre placas de cristal estaban destinadas a constituir uno de los pilares fundamentales de la práctica artística. Lo más probable es que las placas tuvieran una función auxiliar, utilizándose como método intermedio para ultimar la ejecución de los retratos. Todo apunta a que incorporó el instrumento fotográfico a su práctica en una etapa posterior de su carrera artística, con el objetivo de reducir, si no eliminar, el tiempo de exposición del modelo, lo cual, según la documentación conservada, no requería sesiones especialmente largas, ya que completó algunos de los retratos en un plazo de dos días. La prueba de que Rodes estaba familiarizado con la fotografía queda certificada por el hecho de que él mismo posó como modelo para un daguerrotipo que formaba parte de la colección familiar. Sin embargo, por otra parte, hay que reconocer que el uso de un sistema de esta naturaleza lo acercó a un procedimiento de mecanización de su trabajo, lo que puede dar lugar a contradicciones. La mayor eficiencia del sistema podía entrar en conflicto con elementos como el ingenio, la imaginación y la creatividad. En cualquier caso, esta metodología también habría contribuido a intensificar los ritmos de trabajo y a poder asumir un mayor número de encargos, en caso de que aumentara la demanda.

Parece plausible imaginar que, poco a poco, las fotografías en placa acabaran sustituyendo a los bocetos en papel, destinados a captar los rasgos esenciales para completar el retrato en el estudio sobre un papel de calidad superior, utilizando la técnica del pastel en lugar del grafito o los pasteles al óleo, o, incluso —como ya señalaban algunos comentaristas— utilizando el dedo para frotar el papel y extender el material, con el fin de lograr resultados estéticos más llamativos. Afortunadamente, se conservaron un gran número de obras inacabadas sobre papel, muchas de ellas, tal y como ya documentan los archivos de prensa en una noticia muy temprana de 1891, publicada en el marco de una exposición organizada por la Asociación Artístico-Arqueológica de Barcelona —que tuvo lugar en el Museo de Martorell— permanecieron en manos de sus descendientes; parientes que, tal y como informaba Joaquim Folch i Torres en un artículo publicado en Destino unos años antes, concretamente en 1882, ya se habían encargado de organizar una exposición de la obra de su pariente. Una política de difusión de la colección familiar que se vio confirmada por la exposición de arte antiguo de 1902 y la exposición de retratos de 1910, que incluía una importante selección de los retratos del pintor.

De hecho, existe un buen número de imágenes fotográficas —en poder de los descendientes de la familia Moragas—, la rama que pasó a estar emparentada con la de los Rodes tras la boda, celebrada en noviembre de 1857 en la iglesia de Sant Miquel de Barcelona, de la



Retrato de muchacha, S.F. Fotografía retocada con tinta a pluma. 68 × 498 mm

única hija del pintor, Júlia Rodes i Larroza, con Josep de Moragas. Al año siguiente, nació en Valls el primer hijo de la pareja, Fidel de Moragas i Rodes. Como dato curioso, cabe mencionar que Fidel de Moragas, activista catalanista, alcalde de Valls y autor de varios estudios sobre la historia de la ciudad, era tío del escritor Narcís Oller (1846-1930), Nacido en Valls fue quien, al igual que otros miembros de la dinastía familiar, también conservó dibujos del artista, algunos de los cuales forman parte actualmente del Gabinete de Dibujos y Grabados del Museo Nacional de Arte de Cataluña. La documentación personal del escritor conservada en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona incluye una carpeta titulada «Efemérides familiares», en la que Oller relata la muerte, a los 92 años, de su tía, Júlia Rodes, cuyo retrato, por cierto, puede verse en la exposición.

Diversos historiadores y biógrafos han destacado la facilidad y rapidez del pintor a la hora de captar los rasgos fisonómicos de sus modelos, y cómo estas habilidades innatas ya eran evidentes en su etapa

en Valencia, antes de su llegada y establecimiento en la capital del Principado. Algunas crónicas, con un toque legendario, evocan su fama como retratista y hablan de un proceso de especialización en el género del retrato, que cronológicamente se situaría en el contexto de la ocupación francesa de la ciudad de Valencia. Estas fuentes sitúan el precio de cada retrato, conocidos como «retratos hechos en un minuto», en tres pesetas por unidad. Posteriormente, coincidiendo con su llegada a Barcelona, el valor económico de su obra, tal y como confirman los documentos personales conservados por su familia, aumentó hasta alcanzar la respetable cifra de 16 duros por composición en el caso de los pasteles, y 50 duros por los retratos al óleo.

El 13 de diciembre de 1823, el periódico *El Europeo* dedicó unas líneas a ensalzar las virtudes de un artista que, tal y como señalaba el autor del texto, a pesar de ser un artista muy poco conocido que residía en Barcelona «en la obscuridad de esta capital», era un pintor «dotado de muy eminentes cualidades». Más adelante, el columnista no escatimó adjetivos en la valoración muy positiva de sus méritos como eminente retratista, capaz de «brillar verdad, espresion y exactitud». Asimismo, reconoció tanto la excelencia de su dibujo como su gran curiosidad por el cultivo de otras disciplinas mecánicas o musicales. Diez años más tarde, un autor anónimo de *El Vapor*, un periódico que, al igual que el anterior, se publicaba en Barcelona, ya había transformado todas estas cualidades afables con las que se adornaba la figura de Rodes, en uno de los tropos más célebres de la literatura romántica: el de su fama como gran retratista, capaz de evocar, con sus retratos femeninos, reacciones de carácter sentimental y amoroso.

¿Y cuál podría haber sido la aspiración de las personas que deseaban ser retratadas por Rodes? Aunque nos movemos en el terreno de la especulación y la suposición, nada indica que, entre las preocupaciones de quienes encargaron los retratos, figurara de forma prioritaria la necesidad de satisfacer un impulso estético o la conciencia de sí mismas de las clases dominantes —la mayoría de los retratados eran personas de alto rango social— para rendir homenaje al talento de un artista único y singular. Todo apunta a que la mayoría de estas representaciones retratísticas estaban impulsadas por motivos más prosaicos, entre los que, debe mantenerse, como factor dominante y determinante, la idea ennoblecida de reflejar el ideal aristocrático, consistente en utilizar el retrato como método para reafirmar el linaje dinástico y la pertenencia a una dinastía familiar que expresaba su arraigo histórico en la imagen simbólica de la continuidad de sus miembros. En realidad, esta proyección imaginaria —en el uso y la función que, según la mentalidad de esta oligarquía, tenía el retrato— se correspondía con un modelo arcaico en el que adquiría mayor relevancia y tenía más peso social: la creación de grandes galerías de miembros de la familia unidos entre sí por lazos de sangre. Esta dimensión sociológica, relativa a las particularidades de la pintura retratística de la época y a las posibles razones que podrían explicar el interés de los clientes por este tipo de representación, no excluye otras interpretaciones estéticas, artísticas y sentimentales.

Al fin y al cabo, la búsqueda de prestigio social por parte de los retratados, o de los cabezas de familia que encargaban retratos que aspiraban a representar a todos los miembros de la misma familia en sentido amplio —incluidos los niños y otros grados de parentesco—, a pesar de reproducir una inercia cultural histórica que ya encontramos a finales de la Edad Media y que se intensifica con el surgimiento de la cultura y la mentalidad renacentistas, también presagia la aparición de una sensibilidad —la romántica— que comienza a interpretar las obras de arte como fuente de experiencias estéticas sensibles, llenas de emoción y de una intensificación de las relaciones afectivas. Precisamente, las relaciones afectivas, como un sentimiento muy burgués vinculado a la consolidación del matrimonio y la planificación familiar, o el cultivo de la sensibilidad, basado en el hábito de la lectura, el amor por la práctica artística, la pasión por la música y la participación en los salones sociales, aunque forman parte de la esfera privada, son expresiones que sirven para corroborar la difusión de una cultura sentimental que fue abriéndose paso entre las clases dominantes catalanas. Sin duda, la aparición de los álbumes privados, compuestos por páginas dibujadas, pintadas, acompañadas de refranes populares o de breves poemas, puede responder a comportamientos culturales y sociales, a ritos de paso de la infancia a la edad adulta o enmarcarse en la tradición de los regalos de boda o de alcance de una determinada edad, tanto para los chicos como para las chicas. Se convierten así en la principal expresión de cómo la práctica artística, en un formato íntimo y sin grandes pretensiones estéticas, podía formar parte del desarrollo sentimental de una persona o de su proceso formativo, en el que había cabida para la literatura, las artes plásticas y la música.

Sin irnos muy lejos, hemos tenido la suerte de adquirir hace relativamente poco tiempo un álbum privado de este tipo, que fue regalado a su hija —Joaquima Compte—, obra de su padre —Manuel Compte i Ferrán—, cuyo retrato fue pintado por Rodes y que formaba parte de la magnífica colección de obras del pintor reunida por el antiguo conservador del castillo de Peralada, el difunto Jaume Barrachina. Como ya señaló Barrachina, el retrato de Compte refleja la influencia del lenguaje romántico y la inclinación del pintor por plasmar los gustos estéticos refinados y sofisticados de una burguesía ascendente y acomodada. El retratado amasó una gran fortuna gracias a los beneficios de la empresa naviera de su propiedad. A pesar de la modestia de sus inquietudes artísticas y de su actitud prudente, este distinguido miembro de una

clase social emergente se encargó, no obstante, de encargar la construcción de lo que sería la residencia familiar, situada en la calle Palau de Barcelona, al arquitecto Elies Rogent, autor, entre otras obras, del edificio de la Universidad de Barcelona. De forma elíptica y con sobria discreción, también se pueden observar referencias a la condición social del retratado en el uso de la vestimenta de la época, que, sin resultar ostentosa, contribuye sin embargo a conferirle una elegancia y dignidad —la famosa *imago dignitas*— inspiradas en los preceptos establecidos por la teoría del arte renacentista. El hecho de que la obra se ejecutara sobre un soporte de seda —una característica bastante habitual en otras obras de Rodes— o la elección de un marco dorado, que resultaba costoso, son elementos simbólicos muy representativos del valor económico añadido que, más allá de satisfacer un impulso de vanidad, este tipo de encargo tenía para la clientela.

El propio Rodes fue uno de los protagonistas de muchos de los salones de Barcelona de aquella época, cultivando un estilo de vida social que, además de facilitar la expansión de su red clientelar, le permitía mostrar su talento como compositor aficionado e intérprete musical. Una pasión melómana que compartía con su esposa, quien, según Folch i Torres, interpretaba algunas de las piezas musicales compuestas por Rodes. Recordemos que nos encontramos en los albores del movimiento de la *Renaixença* y que ciertos hitos históricos ayudan a contextualizar las coordenadas ideológicas y culturales de un periodo en el que Pau Piferrer l en 1841 viajó a Mallorca con el objetivo de iniciar su obra enciclopédica *Recuerdos y Bellezas de España*, o que dos años antes Brusi había publicado la primera poesía del *Gayter del Llobregat*.

Más allá de la esfera de la intimidad subjetiva, dominada por un estado de ánimo que podríamos calificar de protorromántico, el panorama artístico de la época también se encontraba inmerso en una dinámica de cambio, una dialéctica entre la continuidad de los modelos y tipologías artísticas procedentes de épocas anteriores —que el academicismo se encargaba de perpetuar—, especialmente en lo que respecta a la práctica de una estética oficial que oscilaba entre un neoclasicismo tardío, enmascarado por una pátina de oficialismo académico, y el surgimiento de nuevas corrientes impulsadas por una estética romántica que ponía de manifiesto la necesidad de ir más allá de las prácticas artísticas ancladas en preceptos retrógrados, lo que impedía el predominio de un movimiento abiertamente romántico. El propio Rodes fue víctima de una situación ambivalente, en la que alternaba entre obras definidas por una indudable fidelidad a los principios del academicismo, marcadas por un pronunciado eclecticismo visual, y otras obras en las que, especialmente en los encargos privados, relacionadas con su faceta de retratista, se observa una sensibilidad muy atenta a la incorporación de fórmulas artísticas románticas. Cualquier intento de atribuir su obra a un movimiento artístico concreto se ve frustrado por una práctica contradictoria que dificulta etiquetar de manera significativa la obra de un artista reacio a tales ejercicios.

Esta reflexión concreta puede extenderse a todo el panorama artístico catalán de la época, que se caracterizaba por una indefinición estética y, en términos generales, por la ausencia de un lenguaje capaz de alcanzar un estatus hegemónico. En términos generales, la hibridación fue un fenómeno que permitió la coexistencia de diferentes modelos, de diferentes sensibilidades y gustos estéticos, lo que también pone de manifiesto los distintos ritmos artísticos en las diversas realidades geográficas. Sin embargo, como ya hemos señalado, desde un punto de vista metodológico creo que sería un error abusar de las convenciones y categorías artísticas y extrapolar los ritmos y periodizaciones que se dieron en otros ámbitos artísticos para aplicarlos a la dinámica artística catalana. En este sentido, adoptar un modelo interpretativo de estas características acabaría homogeneizando y estandarizando el arte occidental europeo y conduciría a una relación dialéctica entre dos polos opuestos —centro y periferia— que establecería una división artificial entre un polo caracterizado por su dinamismo y por ser el punto focal del que irradian las novedades artísticas, y otro polo reducido a ser un espacio de recepción y asimilación de estas dinámicas de vanguardia, asumiendo así una posición subsidiaria y pasiva. Esta correlación de fuerzas no contemplaría en modo alguno la aparición de aspectos diferenciales, ni ninguna excepción a la regla. Las singularidades artísticas se considerarían extravagancias contrarias a la condición normativa de esta sucesión de movimientos artísticos. En mi opinión, lo que no podemos hacer es sacralizar los marcos conceptuales, establecer una especie de veneración acrítica por aquellos modelos que no admiten la heterodoxia ni las corrientes disruptivas que a menudo provocan una reacción de desconcierto porque rompen los esquemas de laboratorio. En cualquier caso, no podemos ser ingenuos ni puristas, ya que somos conscientes de que el eclecticismo artístico suele ocultar una falta de ambición, ya sea por parte de los creadores, de las instituciones o de una clientela poco interesada en acoger innovaciones estéticas demasiado atrevidas o contrarias al gusto predominante.

Sin duda, la actitud conservadora de las clases dominantes hacia los gustos estéticos, o el hecho de que la práctica artística no se considerara una prioridad en su sistema de valores, debe figurar también, en el caso que nos ocupa, como una causa —no determinante, pero sí necesaria— para explicar una inercia de inmovilidad. Una clientela sin aspiraciones artísticas, reacia a salir de su zona de confort, no era la mejor aliada para orientar la estética catalana en una dirección concreta, ni para aspirar a un cambio de paradigma. En este contexto de

ambición limitada se enmarca la obra de un artista que supo adaptarse a un escenario poco propicio para la realización de grandes transformaciones artísticas. Sin embargo, hay que valorar una formación muy sólida, basada en la asimilación de la tradición académica, que supo desplegar con destreza, elegancia y gran determinación; virtudes que complementó con una autoexigencia cada vez mayor para no estancarse y crecer profesionalmente, con la intención de responder, con mayor capacidad y mejores herramientas, al objetivo de perfeccionarse como retratista.

Aunque pueda parecer un tópico, la fórmula del éxito que Rodes sintetizó combinaba tradición e innovación en igual medida. Por un lado, la gramática pictórica del artista se apoyaba en unos cimientos muy sólidos, gracias al proceso de aprendizaje dentro de un marco académico muy sólido, como el de la escuela valenciana, formada por una larga cadena genealógica de artistas y que, en los últimos años del siglo XVIII, encontró en Vicente López a su representante más destacado y cualificado. Los cimientos formativos de Rodes eran lo suficientemente sólidos como para labrarse una carrera académica ejemplar, lo que le animó a dar el salto y establecerse en una ciudad como Barcelona, donde, a diferencia de lo que habría encontrado en la Corte de Madrid, el nivel de competencia era menor y el entorno social más propicio para hacer realidad sus aspiraciones. Sin embargo, lejos de resignarse o caer en un síndrome de repetición al hacer un uso abusivo de las fórmulas académicas que había aprendido durante su formación, nuestro pintor optó por experimentar, demostrando una gran capacidad para asimilar la influencia de nuevos sistemas de creación que, como la fotografía, podrían haber supuesto un desafío total para sus métodos de trabajo. Rodes supo incorporar, con voluntad de superación, el reto técnico que supuso la llegada de la fotografía y asimiló algunos de sus procedimientos con un loable afán de superación personal, en busca de una mayor eficacia creativa y con la intención de responder de forma más satisfactoria a las aspiraciones de sus clientes.

Ambos factores explicarían por qué se convirtió en el retratista más solicitado de su época, ya que su producción fue muy abundante y se erigió en el retratista de las grandes familias de Barcelona entre los años 1830 y 1850. Tres décadas en las que llegó a monopolizar el mercado del retrato catalán, convirtiéndose en el artista que dio forma al rostro de las clases dirigentes catalanas, ofreciéndoles los inicios de una identidad, tanto personal como de linaje. Y, gracias a su esfuerzo y su trabajo, fue uno de los artífices del proceso de construcción de la memoria colectiva de varias generaciones de catalanes, de toda una galería de personajes que marcaron un larguísimo periodo de la historia de Cataluña ■

JOSEP SERRA I RIBA, circa 1820.
Pastel sobre papel grisáceo.
535 × 392 mm.

PROCEDENCIA: Descendientes de Vicent Rodes (1883); Joan Dasca i de Moragas (1925-2011).
BIBLIOGRAFÍA: *Álbum heliográfico de la exposición de dibujos autógrafos de artistas fallecidos y de vistas y dibujos de eidificios y monumentos que ya no existen. Asociación Artístico-Aqueológica Barcelonesa*. Barcelona: 1883, p. 43, pl. 19. RODRIGO Y ALHARILLA, M., *La familia Gil. Empresarios catalanes en la Europa del siglo XIX*. Barcelona: Fundación Gas Natural, 2010. PASCUAL GARNERÍA, S. y TÉBAR MARTÍNEZ, P. (comis.), *Rodés*, catálogo de exposición. Castellón, Valls, Alicante y Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2019, pp. 158-159.

Uno de los conjuntos más conocidos de la obra Rodes son los retratos al pastel de la familia Gil: Pere Gil Babot (1783-1853), distinguido comerciante, industrial, naviero y coleccionista; su esposa, Josefa Serra Cabanyes (1789-1858); los cuatro hijos del matrimonio –Claudi, Teodora, Pere y Lluís Gil Serra–; y, por último, Teodora Cabanyes, suegra de Pere Gil. A estos, ahora sumamos el de Josep Serra i Riba, marido de Teodora Cabanyes, suegro y socio comercial de Pere Gil. Fallecido en diciembre de 1820, Serra estableció vínculos comerciales con el joven Gil a partir de 1811. Poco después, este se casó entonces con una de sus tres hijas, Josefa. A la muerte de Josep, su viuda Teodora pasó a ser la usufructuaria de la fortuna invertida por su marido en «caudal y efectos de comercio», un activo que fue bien aprovechado por su yerno para multiplicar su actividad naviera e importadora entre Cataluña y Cuba. Sería, por tanto, uno de los primeros retratos realizados por Rodes en Barcelona, donde se había establecido apenas unos meses antes. Estos presentan idénticas medidas y técnica que los retratos de los dos jóvenes esposos. Mientras que los retratos de los cuatro hijos del matrimonio Gil datarían de finales de la década de 1830 o, incluso, de 1840 ■



RETRATO DE NIÑO (¿VICENT RODES, HIJO?), circa 1820-1822
Pastel sobre papel grisáceo
526 × 389 mm

PROCEDENCIA: Joan Dasca i de Moragas (1925-2011). **BIBLIOGRAFÍA**: SERRAHIMA, M., «Vicenç Rodés», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, V, junio de 1935, p. 176. PASCUAL GARNERÍA, S. y TÉBAR MARTÍNEZ, P. (comis.), *Rodés*, catálago de exposición. Castellón, Valls, Alicante y Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2019, p. 31.

En cuanto a este dibujo, Sergio Pascual explica que, junto con otro retrato de un niño de rasgos similares pero de menor tamaño, la familia Dasca i de Moragas los consideraba retratos del «pequeño Vicent», es decir, del hijo mayor del pintor. Rodes se había casado con Dolores Larroza en 1816 y el primogénito nació en 1817. Dado que el niño del retrato parece tener unos 4 o 5 años, podemos datar el dibujo hacia 1822, poco después de que el artista se estableciera definitivamente en Barcelona. Cuenta la historia que su hijo, Vicent Rodes, se marchó a hacer las Américas y nunca más se supo de él, por lo que su hermana Júlia se convirtió en la heredera. Cabe señalar que, en 1935, Fidel de Moragas aún conservaba el boceto al pastel de su retrato de niña, de un estilo bastante similar al de nuestra obra, y que fue publicado por Maurici Serrahima en el *Butlletí de Museus* de Barcelona ■





DOLORS CALDÉS DE MONTSERRAT, circa 1820-1822
Pastel sobre papel grisáceo
514 × 398 mm
Inscrito al dorso, a lápiz: «Moragas»

PROCEDENCIA: Colección particular, Barcelona. **FUENTES**: Existe copia digital de una placa de col·lodió con identificación de la retratada, procedente del Fondo Moragas. **BIBLIOGRAFÍA**: *Álbum heliográfico de la exposición de dibujos autógrafos de artistas fallecidos y de vistas y dibujos de eidificios y monumentos que ya no existen. Asociación Artístico-Aqueológica Barcelonesa*. Barcelona: 1883, p. 43, pl. 19. PASCUAL GARNERÍA, S. y TÉBAR MARTÍNEZ, P. (comis.), *Rodés*, catálogo de exposición. Castellón, Valls, Alicante y Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2019, p. 82 (fig. 1) y p. 104.

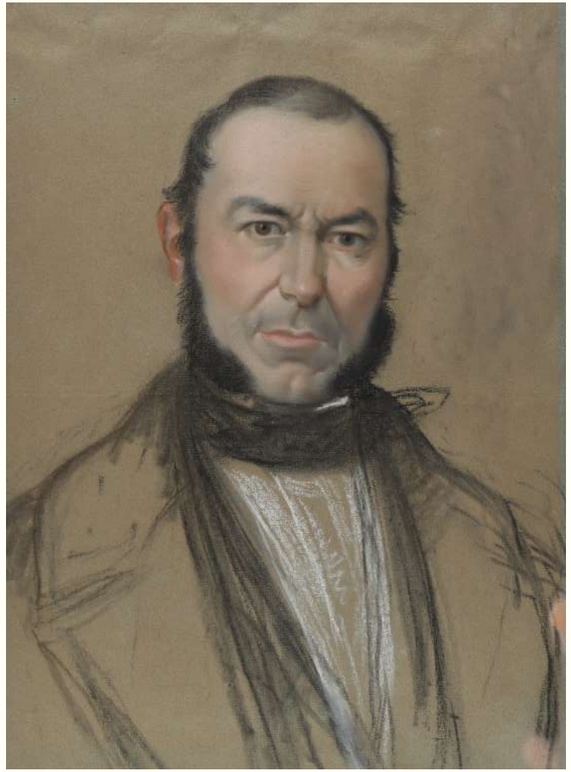
Se trata del estudio para el doble retrato de Francesc Ignasi de Montserrat y Dolors Caldés –óleo sobre lienzo, 117,4 × 90,9 cm–, firmado y fechado en 1822, actualmente conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia (inv.2727, procedente de la Real Academia de San Carlos de Valencia). Tal y como se señala en el catálogo de la exposición de 2019, el hecho de que de Montserrat fuera Caballero de la Real Maestranza de Caballería de Valencia implica que tanto él como su esposa procedían de familias de la alta nobleza valenciana. El óleo terminado revela que los retratados deseaban ser representados en un momento de intimidad refinada, algo que Rodes ya había logrado plasmar en este pastel preparatorio, combinando el vestido y el peinado imperiales, relativamente sencillos, de la modelo con su pesada parure de grandes perlas. El hecho de que Rodes se hubiera establecido en Barcelona desde principios de la década de 1820 sugiere que el boceto debe ser anterior a esa fecha, mientras que el óleo probablemente se terminó después y fue enviado desde la ciudad catalana a la residencia de los retratados en Valencia ■



***PAU BOSCH I MORÉ*, circa 1820-1830**
Pastel sobre papel marrón claro. 536 × 392 mm
Inscrito al dorso: «Francº Bover»

PROCEDENCIA: Joan Dasca i de Moragas (1925-2011). **FUENTES**: Existe fotografia en el Archivo Moreno del IPCE (sig. 03090_B), del retrato al óleo de Pau Bosch i Moré, obra de Rodes, propiedad de su hijo Pablo Bosch Barrau, que figuro en la *Exposición de Retratos Españoles* organizada por la *Sociedad de Amigos del Arte* en 1913 (núm. cat. 208, p. 33). **BIBLIOGRAFÍA**: PASCUAL GARNERÍA, S. y TÉBAR MARTÍNEZ, P. (comis.), *Rodés*, catálogo de exposición. Castellón, Valls, Alicante y Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2019, pp. 33-41. SOCÍAS BATET, M. I., *Pablo Bosch i Barrau. Col·leccionista d'art (1842-1915)*. Barcelona: Editorial Base, 2024, pp. 28-30.

Explica Socías que Pau Bosch i Moré (1790-1849), nacido en Cervià de Ter, se casó con Teresa Barrau Esplugues, procedente de una familia con intereses comerciales en Girona y Barcelona. Bosch ejerció como comerciante en ambas ciudades, según informan los periódicos de la época, pero su principal iniciativa empresarial fue la importante hilandería de algodón, inaugurada en 1844 y más tarde conocida como Can Barrau, en el número 4 de la calle Nou de Girona. Por desgracia, un derrame cerebral se lo llevó tan solo cinco años después, dejando atrás a dos hijos: Pablo y Eduardo. El más conocido de los dos fue Pablo Bosch Barrau, un célebre financiero, político y creador de una importante colección de arte que acabaría donando al Museo del Prado. Su vínculo con la capital probablemente se debió a su nuevo padrastro y segundo marido de su madre, Laureà Figuerola Ballester, ministro de Hacienda durante los gobiernos de la Sexturia Revolucionaria, artífice de la introducción de la peseta, y presidente del Senado y concejal del Ayuntamiento de Madrid durante la Restauración. El retratado parece tener entre treinta y cuarenta años, circunstancia a partir de la cual hemos datado la obra. Dado que el primogénito, Pablo, no nació hasta 1842, suponemos que el retrato se pintó antes del matrimonio de Pau Bosch. Quizá esta sea la razón por la que su hijo, en 1913, solo pudo prestar el retrato de su padre. En el reverso de la obra encontramos la firma de un tal «Francisco Bover». Probablemente se trate de Francisco Bover, escultor, profesor y subdirector entre 1797 y 1831 de la Escuela de Bellas Artes de la Junta de Comerç ■



RETRATO D'HOME, circa 1820-1830
Pastel sobre papel marrón oscuro
526 × 392 mm

PROCEDENCIA: Joan Dasca i de Moragas (1925-2011).



RETRATO DE DONA, circa 1820-1830
Pastel sobre papel marrón oscuro
528 × 392 mm

PROCEDENCIA: Joan Dasca i de Moragas (1925-2011).



***GENERAL SIR GEORGE EVANS*, circa 1820-1835**
Pastel sobre papel grisáceo. 526 × 394 mm

PROCEDENCIA: Fidel de Moragas i Rodés (1859-1951); Joan Dasca i de Moragas (1925-2011).
EXPOSICIONES: Barcelona, 1910, *Catálogo de la Exposición de Dibujos y Retratos Antiguos y Modernos*. cat. 28 (Sala XIX), p. 126. **BIBLIOGRAFÍA:** PASCUAL GARNERÍA, S. i TÉBAR MARTÍNEZ, P. (comis.), *Rodés*, catálogo de exposición. Castellón, Valls, Alicante y Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2019, p. 88.

Sir George de Lacy Evans (1787-1870), irlandés de nacimiento, fue un militar de vocación y carrera que participó en todos los grandes conflictos de su época. Entró en combate por primera vez como voluntario en la India en 1806 y, posteriormente, sirvió a las órdenes de Wellington en España (batallas de Vitoria y Toulouse). Al parecer, la experiencia le dejó un mal sabor de boca, ya que comprobó que, debido al sistema de ascensos mediante compra de grados que prevalecía en el ejército británico, sus méritos no se veían recompensados con un ascenso. Esta situación, sin embargo, le llevó a continuar su carrera en el campo de batalla, y en 1814 participó en el ataque británico contra Estados Unidos y, posteriormente, de vuelta en Europa, se distinguió especialmente en Waterloo (1815). Desmovilizado en 1817, su frustración pasada le llevó a una carrera política como miembro del Partido Radical, que resultó ser especialmente larga (fue diputado de 1830 a 1865) y que compaginó con sus actividades militares. Su perfil era, sin duda, ideal para el cargo que el Gobierno británico le asignó a continuación el mando de la Legión Auxiliar Británica de 1835, una fuerza de voluntarios con la que los británicos cubrían las necesidades de ayuda a la causa de Isabel II en plena Primera Guerra Carlista, sin, no obstante, comprometer al ejército regular ni provocar indebidamente a los franceses. Lacy Evans llegó con su legión el 15 de julio y, durante los dos años siguientes, operó en el frente del norte, en apoyo de Espartero. El éxito de la campaña fue desigual –participó en las victorias de San Sebastián y Arlabán, pero fue derrotado en Oriamendi– y a mediados de junio de 1837 ya estaba de vuelta, a pesar de que el conflicto aún continuaba. Más tarde participó en la Guerra de Crimea en 1854 –en la batalla del Alma– de forma tan destacada que recibió las felicitaciones públicas de sus colegas en la Cámara de los Comunes.





Al fin logró el tan deseado ascenso a general en 1861. Falleció en Londres en 1870. Por el momento no hemos podido determinar la fecha exacta del encuentro entre Rodes y Lacy Evans; a veces llamado George, para evitar confundirlo con Luis de Lacy Gautier, el general de Cádiz, hijo de un oficial militar irlandés, que se convirtió en un famoso mártir liberal al ser ejecutado en 1817. Por un lado, no podemos descartar por completo que Lacy Evans fuera uno de los muchos oficiales a los que Rodes retrató cuando aún era estudiante en Valencia, hacia 1814. En aquella época, Lacy Evans tendría unos 27 años, una edad compatible con la del retratado. Sin embargo, lo cierto es que un retrato litografiado por M. O'Connor en 1833 muestra que Lacy Evans, ya en la cuarentena, aún conservaba unos rasgos bastante juveniles, por lo que también resulta plausible situar nuestro retrato en torno a su segunda estancia en España. Debemos reconocer, no obstante, que ambas opciones presentan el inconveniente de que ni la presencia de Lacy Evans en Valencia o Barcelona, ni la de Rodes en ninguno de los destinos militares del retratado, está documentada en ninguno de los destinos conocidos del ejército británico ■

General Sir George Evans [DETALLE].

***GENERAL ANTOINE DE ROTTEN*, Circa 1823**
Pastel sobre papel marrón. 394 × 278 mm
Inscrito a lápiz, en el ángulo inferior izquierdo: «Roten»

PROCEDENCIA: Fidel de Moragas i Rodés (1859-1951); Joan Dasca i de Moragas (1925-2011). **BIBLIOGRAFÍA:** *Catálogo de la Exposición de Dibujos y Retratos Antiguos y Modernos*. Barcelona: 1910, cat. 9 (sala XIX), p. 124. COURTHION, L. y BIOLEY, P., «Le general Roten», *Annales valaisannes*, 1924, vol. 5, núm. 3-4, pp. 49-65. PASCUAL GARNERÍA, S. y TÉBAR MARTÍNEZ, P. (comis.), *Rodés*, catálogo de exposición. Castellón, Valls, Alicante y Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2019, pp. 88-89.

De origen suizo, el oficial liberal Antoine de Rotten (1780-1845) se trasladó a España con el Regimiento de Valois durante la Guerra de la Independencia. Integrado posteriormente en el ejército español, se distinguió por su impiedad y, tras diversas vicisitudes propias de los constantes cambios políticos, fue destinado a Cataluña en 1822. Su cometido fue la represión de los focos absolutistas en torno a Urgell. El éxito en esta misión fue premiado con el nombramiento de gobernador de Barcelona en 1823. Nuestro boceto data, muy probablemente, de este momento, en el que Rotten se situaba entre los 35 y los 40 años. Derrotado en octubre de 1823 por los «Cien mil hijos de San Luis» al mando del duque de Conegliano, Rotten asumió la capitulación de Barcelona y emprendió el camino hacia el exilio en noviembre de ese mismo año, volviendo a su patria. Su trayectoria militar continuó con el nombramiento en Suiza de coronel federal en 1831. Tras la muerte de Fernando VII en 1833, regresó a España, donde se le concedieron honores, aunque fue relegado de la vida militar y política. Murió en Mallorca en 1845 ■



MARÍA CONCEPCIÓN DE CARAMANY I DE CAMPS, MARQUESA DE ALFARRÀS Y DE LLUPIÀ
Circa 1824-1835
Carboncillo y clarión sobre papel azul grisáceo. 354 × 253 mm

PROCEDENCIA: Joan Dasca i de Moragas (1925-2011). **BIBLIOGRAFÍA**: FERNÁNDEZ TRABAL, J., «La família Desvalls», *Anuari del Grup d'Estudis Cubellencs Amics del Castell*, 2016, pp. 36-50. PARÍS, J. (coord.), *Els Moragas de Valls: la memoria d'en Rodes*. Valls-Valencia: Museu de Valls y Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, 2019. GIMÉNEZ, C., «La Torre Sobirana d'Horta y el Palau Desvalls», *Revista El Pou*, nº 9, diciembre, 2019, pp. 8-20.

Casada en 1824 con Joaquim Desvalls i de Sarriera (1803-1883), futuro VI marqués de Alfarràs y marqués de Llupià, María Concepción de Caramany dio a luz a varios hijos, pero ninguno llegó a superar los primeros meses de vida,;por lo que adoptaron a una niña a finales de la década de 1830 en el Hospital General. A pesar de la abolición definitiva de los privilegios y derechos feudales del año 1837, su marido conservó prácticamente íntegra la herencia familiar –como el castillo de Cubelles y las tierras asociadas a este–, convirtiéndose en uno de los mayores terratenientes de Cataluña. Desvalls, que había tomado partido por el bando carlista, se estableció por un periodo de 10 años en París, huyendo de la situación convulsa que se vivía en Barcelona, que amenazó la estabilidad de su finca familiar en Horta. En 1845, una vez asentada la monarquía constitucional de Isabel II, volvió a la Ciudad Condal. Fue entonces cuando recibió su nombramiento como senador, presidente del Institut Agrícola i Català de Sant Isidre y presidente de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Los marqueses de Alfarràs pasaban los inviernos en el palacio de Barcelona y los veranos en la Torre del Laberinto, en Horta. El dibujo que ahora presentamos resulta ser boceto preparatorio para el retrato conservado en la colección particular de Marcelo Desvalls ■



PEDRO DE ALCÁNTARA DE NAVARRETE Y DE LA TORRE, BARÓN DE PERAMOLA
Circa 1830-1833
Pastel sobre papel azul grisáceo. 535 × 394 mm
Inscrito a lápiz, en el margen inferior, centrado: «Peramola»

PROCEDENCIA: Joan Dasca i de Moragas (1925-2011). **FUENTES**: Existe una copia digital de la placa fotográfica del retrato del barón en la colección Enric Olivé. **BIBLIOGRAFÍA**: ESPUNYES, J., *Baronia i municipi de Peramola. Apunt històric i noms de casa. Segles XVII-XX*. Tremp: Garsineu Edicions, 1995. PASCUAL GARNERÍA, S. y TÉBAR MARTÍNEZ, P. (comis.), *Rodés*, catálogo de exposición. Castellón, Valls, Alicante y Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2019, p. 58, fig. 4. FLUVIÀ I ESCORSA, A. de, «Els barons de Peramola (segles XVIII-XXI)», *Paratge*, 16, 2003, pp. 23-25.

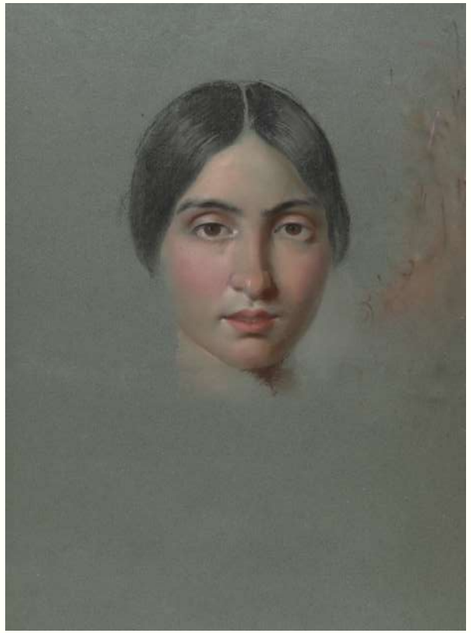
Pedro de Alcántara de Navarrete y de la Torre (1802-1855) nació en Barcelona el 21 de diciembre de 1802. Heredó de su padre una jurisdicción feudal de origen medieval que también abarcaba las localidades de Tragó, Cortiuda, Castell-Llebre y Nuncarga. Peramola contrajo matrimonio con María del Pilar de la Roza y Maza en junio de 1845, y murió sin descendencia en Madrid, el 6 de enero de 1855; por lo que le sucedió José de Castañeda y de Navarrete, y desde entonces el título ha pasado a la familia Ceruti. Fue maestrante de la Real Maestranza de Caballería de Ronda y caballero de la Orden de Carlos III. Peramola abandonó su residencia en la Ciudad Condal tras el incendio que asoló el palacio –situado junto a la Muralla de Mar, el actual Paseo de Colón– el año 1833; por lo que el retrato que ahora nos ocupa debió ser realizado por Rodes con anterioridad a esta fecha. Instalado en Madrid, solicitó en 1847 a la reina Isabel II la confirmación del título de baronía a través de un memorial en el que se reconoce que el documento original de la concesión del título había sido destruido en dicho incendio ■



RETRATO DE MUJER JOVEN CON MANTILLA / RETRATO DE MUJER JOVEN
Circa 1830-1833
Pastel sobre papel azul grisáceo
535 × 390 mm

PROCEDENCIA: Joan Dasca i de Moragas.





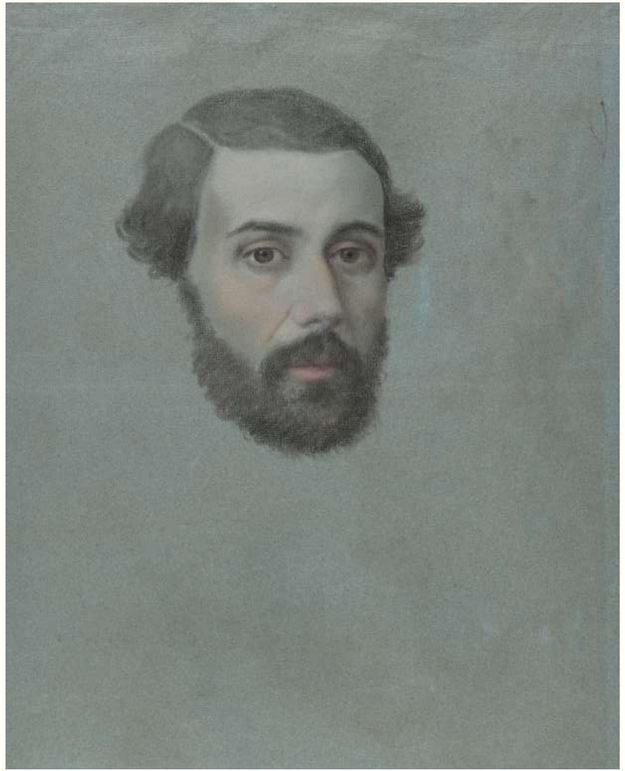
RETRATO DE HOMBRE
Circa 1830-1835
Pastel sobre papel azul grisáceo
531 × 389 mm

PROCEDENCIA: Fidel de Moragas i Rodés (1859-1951); Joan Dasca i de Moragas (1925-2011).



PRESUMIBLE RETRATO DE FEDERICO SOLER
Circa 1830-1835
Pastel sobre papel azul grisáceo
530 × 392 mm
Inscrito al dorso, a lápiz: «1º borrador / Federico Soler. 5 / 3º»

PROCEDENCIA: Joan Dasca i de Moragas (1925-2011).



RETRATO DE MUJER
Circa 1845
Pastel sobre papel azul grisáceo
528 × 386 mm

PROCEDENCIA: Joan Dasca i de Moragas (1925-2011).

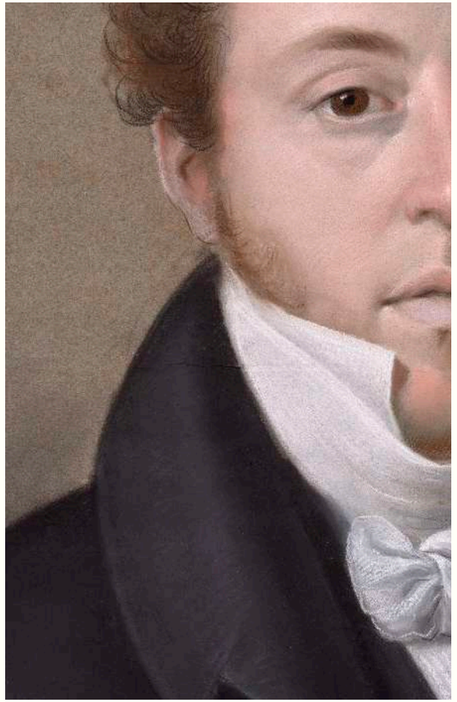


FRANCISCO TUSQUETS COMADURAN Y DELAFORGE, circa 1834-1835
Pastel sobre papel grisáceo. 540 × 400 mm

PROCEDENCIA: Herederos de Francisco Tusquets Comaduran y Delaforge, Barcelona. **FUENTES**: *Causa de Francisco Comadurán de Laforge, y su hija Maria Francisca Comadurán de Laforge Tusquets, consorte de Antonio Tusquets, comerciante de Barcelona, contra los consortes Pedro Arquer y Teresa Valls Arquer*, Archivo de la Corona de Aragón, Real Audiencia, Pleitos civiles, nº 1242, año 1803. *Pleitos de la Sociedad De Laforge, Comadurán y Tusquets*, Archivo de la Corona de Aragón, Real Audiencia, Consulado y Tribunal de Comercio, nº C12412, C6867, C6882 y C6889, años 1817-1826. *Llibre de matrimonis de la parròquia de Santa Maria de la Mar*, Arxiu Diocesà de Barcelona, Santa Maria de la Mar, caja 169 (matrimonios), legajo s/n, folio 212v, 29 de marzo de 1834. *Oficio del 14 abril de 1835, Nombramiento de oficiales de la milicia urbana de Barcelona*. Citado en: BARRAQUER I RIBALTA, Gaietà, *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*, Barcelona, 1915-1917, t. II, p. 407. *Diario de Barcelona*, 1835, nº 281 (7 octubre de 1835), p. 2271. *Diario de Barcelona*, 1835, nº 330 (27 nov. 1835); p. 2671. *Habitantes de Barcelona (Programa para la publicación de la Constitución)*, 22 de agosto de 1836. *Diario de Barcelona*, 1837, nº 170 (19 de junio de 1837), pp. 1360 -1361. *Almanak Estadistico de Lisboa em 1841*, Lisboa, 1841, p. 151. *Collecção das informações estatistico-commerciales dos agentes consulares de Portugal nos diversos portos do mundo*, Lisboa, 1851, p. 325. *Almanak Estadistico de Lisboa em 1851*, Lisboa, 1851, pp. 95-96. *Anuario Portuguez, historico, biographico e diplomático*, 1855, p. 10. *Índice de defunciones*, Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, Registro Civil, 1878, p. 263, reg. 468. *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1879*, Barcelona, 1878, p. 83. **BIBLIOGRAFÍA**: FUSTER, J., *Barcelona a la dècada moderada (1843 – 1854). El projecte industralista en la construcció de l'estat centralista*, tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, 2004; vol. II, p. 573. RADIGALES, J., «Contribución al estudio de la actividad operística en Barcelona (1844-1851): el caso de las sociedades filarmónica y apolínea y del teatro Odeón», *Cuadernos de Investigación Musical*, enero-junio 2022, (14), pp. 251-265. BERTRÁN, LL. *Mecenazgo musical de la familia Tusquets y recepción de la música vienesa en la Barcelona de siglo XIX*. Turnhout: Brepols (en prensa).



Hijo de Antonio Tusquets y María Francisca Comaduran de Laforge, Francisco contrajo matrimonio el 29 de marzo de 1834 con Margarita Gualba. Comerciante, capitán de la 3.ª Compañía de la 10.ª Brigada de la Milicia Nacional de Barcelona, regidor del Ayuntamiento de la Ciudad Condal (de octubre de 1835 a junio de 1837), fue además vicecónsul de Portugal en Palamós y Barcelona. Como regidor municipal, Tusquets ejerció su cargo en un momento político crucial, puesto que, como oficial del nuevo batallón de la Milicia Nacional, su misión fue, por un lado, garantizar la seguridad de la ciudad en ausencia del ejército regular y, por otro, depurar las fuerzas liberales y asegurarse el espaldarazo de la burguesía urbana y moderada. El origen de la implicación política de Tusquets debe buscarse en las contundentes *bullangas* en Barcelona del 25 de julio de 1835 y días siguientes. Este levantamiento de cariz radical, durante el cual se asesinó a prisioneros carlistas y al general Bassa, fue ocasión también de la primera quema de conventos urbanos sistemática. Recibió el apoyo de algunos miembros de la Milicia Nacional y con ello generó una suerte de vacío de poder que provocó la creación de una *Junta de Autoridades* –31 de julio 1835– que, a la práctica sustituía el Ayuntamiento y los gobernadores. Esta Junta además, fue sustituida unas semanas más tarde por una *Junta Auxiliar* aún más radical, pero que, finalmente, fue rechazada por el conde de Toreno, aunque al precio de su propia dimisión y el traspaso de poder a Mendizábal. El Ayuntamiento barcelonés y el resto de las autoridades pudo entonces empezar a recuperar el poder perdido en manos de las juntas, con la elección de un nuevo consistorio votado el 7 de octubre de 1835, en el cual se integró Tusquets como representante de aquellos «comerciantes y propietarios» que intervenían, ni que fuera brevemente, para cerrar el paréntesis radical y encarrilar la situación. El compromiso de los nuevos regidores no era solo político, sin embargo: tal como vemos en el caso de Tusquets, se acompañó de la correspondiente contribución al gasto militar. Así, Tusquets mantuvo el acta de regidor justo el tiempo necesario: proclamada la nueva Constitución el 8 de junio de 1837, ya no figuró en las candidaturas de las consiguientes elecciones, celebradas diez días después. Desligado así de su corto compromiso político, Tusquets continuó con su actividad al frente de la firma familiar, al tiempo que se entregaba más activamente a su otra pasión: la música. El 11 de diciembre de 1847 se incorpora como vocal suplente a la Junta de la Sociedad Filarmónica barcelonesa, en un momento culminante de la historia de esta entidad. En efecto, la Sociedad se había se había constituido en 1844 para ofrecer conciertos (entre ellos, los de Franz Lizt en su gira europea de 1845) y recitales de ópera sin sede fija, pero tres años después, el 31 de mayo de 1847, mostró su auténtica ambición al anunciar su intención de erigir la tercera casa de conciertos, teatro de ópera y academia musical de la ciudad (en el palacio Centelles de la calle Conde del Asalto). La sede fue efectivamente inaugurada en diciembre de 1847, es decir, bajo los auspicios de la junta de la cual formaba parte Tusquets. Tenemos que señalar, por otro lado, que según una noticia de la *Ilustració Catalana* de 1882, también Rodes era miembro de la *Sociedad Filarmónica*. Continuando con Tusquets, la lista de electores de Barcelona del mismo 1847 nos da una indicación de su posición económica: su contribución territorial de 5.398 reales lo situaba entre los mayores contribuyentes de la ciudad. Tusquets viviría una década más, hasta el 17 de enero de 1858, cuando murió con 84 años a su domicilio de la calle Aymeric 2, víctima de una neumonía y ya viudo. Dejaba dos hijos, Lluís y Magí. De la descendencia del primero, destacó su nieto Francesc Tusquets Prats, también regidor del Ayuntamiento barcelonés y, más modernamente, su tataranieto Carlos Tusquets Trias de Bes, conocido financiero y directivo ocasional del Fútbol Club Barcelona. Entre los descendentes actuales de Magí Tusquets Gualba hay que mencionar los hermanos Esther y Oscar Tusquets Guillén, reconocidos por su tarea como editora y arquitecto y diseñador, respectivamente ■



Francisco Tusquets Comaduran y Delaforge [DETALLE].

JOAQUIMA DURAN I MANELLA, circa 1846
Pastel sobre papel marrón claro. 530 × 358 mm

PROCEDENCIA: Colección particular, Barcelona. **BIBLIOGRAFÍA**: VÉLEZ, P., «En record i agraïment a la col·laboració i generositat de Josep M. Garrut (1915-2008)», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XXIII-XXIV, 2009-2010, pp. 307-310. PASCUAL GARNERÍA, S. y TÉBAR MARTÍNEZ, P. (comis.), *Rodés*, catálogo de exposición. Castellón, Valls, Alicante y Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2019, p. 42.

Las similitudes fisonómicas con la protagonista del «Retrato de Joaquima Durán i Manella» dejan poco margen para la duda: nuestra obra es, efectivamente, el estudio preliminar del retrato que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi (1846, óleo sobre lienzo, 95 × 78 cm). Joaquima Durán (1807-1885) fue la esposa del industrial barcelonés Pau Vilaregut i Albafull (1802-1858). Su retrato entró a formar parte de la colección de la RABASJ junto con el de su esposa. Según Pilar Vélez, Vilaregut, hijo de uno de los fundadores del Vapor Bonaplata, fue concejal del Ayuntamiento de Barcelona en tres ocasiones y también cofundador de la pionera Asociación de Amigos de las Bellas Artes en 1847. El retrato al óleo de la pareja fue donado a la Academia por su bisnieto, Josep Maria Garrut (1915-2008), él mismo académico y figura destacada en el redescubrimiento moderno de Antoni Gaudí, gracias a su presidencia de la Asociación de Amigos de Gaudí, cargo que ocupó desde 1963 hasta su fallecimiento ■



1783–1814. Formación en Alicante y Valencia. La Guerra de la Independencia. El primer dibujo conocido de Rodes está firmado y fechado en 1799, seguramente ya como alumno de la Escuela de Dibujo del Consulado de su Alicante natal. Esta institución proporcionaba únicamente la formación básica, de modo que los alumnos más prometedores debían continuar sus estudios en alguna de las dos academias superiores, en Madrid o Valencia. En el caso de Rodes, este paso se demoró, quizá por razones económicas, ya que, cuando finalmente se matriculó en la Real Academia de San Carlos en 1807, lo hizo pensionado por el Consulado alicantino. Su progresión fue, sin embargo, rápida y, dos años más tarde, consiguió ser designado para cubrir temporalmente la plaza de director de su antigua escuela, debido a la enfermedad del titular.

Mientras tanto, ya había estallado la Guerra de la Independencia (1808–1814), y la capital valenciana, que en mayo de 1808 se había alzado contra los acuerdos de Bayona y la invasión, había resistido un primer asedio napoleónico. De hecho, las tropas francesas no consiguieron su rendición hasta enero de 1812, de modo que la ocupación no duró más de un año y medio. Alicante, en cambio, sería una de las pocas futuras capitales de provincia que nunca llegó a ser ocupada.

1815–1819. Familia, título y fama como retratista. Esta situación afectó a la trayectoria académica de Rodes, que no se graduó hasta terminada la guerra, en 1815. Todo apunta, sin embargo, a que se trataba de un retraso administrativo, dado que en julio de 1814 ya había solicitado y obtenido de la dirección de la Academia el tema para el cuadro que le permitiría acceder al grado de Académico de Mérito, en febrero de 1818, pocos meses después de recibir el grado de Académico Supernumerario. Entretanto, se había casado con Dolores Larroza en 1816 y en 1817 había nacido su primogénito, Vicent.

El retraso de tres años y medio en entregar la obra en cuestión se debió, primordialmente, a su creciente actividad como retratista, pues sabemos que ya se había hecho famoso por sus retratos ‘al minuto’, al precio de tres pesetas, incluso de algunos de los militares ocupantes. Otro motivo, sin embargo,

podía ser la dificultad política que planteaba el tema propuesto. Como es sabido, Fernando VII (1784–1833) desembarcó en Valencia en su viaje de regreso a mediados de abril de 1814 y, en mayo, ya había ahogado cualquier esperanza constitucional o liberal al decretar desde allí la derogación de la Constitución de Cádiz de 1812 y el retorno al absolutismo. Se entiende, por tanto, que en julio la Academia propusiera a Rodes un asunto suficientemente ambiguo: «España coloca en el trono a Fernando VII». También se comprende que, en la obra de Rodes, entregada años después y en plena época de conspiraciones y represiones, más bien parezca que sea el monarca quien presta asistencia a la patria. No debemos entender por ello que Rodes se incorporara a las filas absolutistas. De hecho, era capaz de acceder a encargos de un amplio espectro: del cuerpo diplomático (retrato de Peter Carbey, colección privada), de la más alta aristocracia (retrato del matrimonio Montserrat, terminado ya en Barcelona) o de figuras netamente liberales (retrato de Bertran de Lis o los múltiples retratos de la duquesa de Frías).

1819–1820. Llegada a Barcelona y primeros encargos. Cuando Rodes llegó a Barcelona era ya, por tanto, un retratista reputado y cercano a los cuarenta años, con esposa e hijo y una especial habilidad para encontrar clientes entre todas las facciones políticas. Tradicionalmente se han dado dos explicaciones para su traslado: bien en 1819, para retratar a la duquesa de Fernán Núñez (Francisca de Asís Gutiérrez de los Ríos y Solís, 1801–1836), bien en 1820, para realizar el retrato del anciano II conde de Santa Clara.

Ambas posibilidades vinculan su llegada al impulso de la más alta aristocracia, pero no era esta la única interesada en sus servicios. De hecho, hacia 1820 se sitúa su **retrato de Josep Serra i Riba**, es decir, del suegro de Pere Gil i Babot, cabeza de una de las estirpes burguesas más poderosas de la ciudad, cuya familia Rodes retrataría al completo; significativamente, no al óleo, sino al pastel.

También las autoridades militares barcelonesas acudieron muy pronto a Rodes. De hecho, uno de los argumentos a favor de 1819 como fecha de llegada es que explicaría mejor su retrato del general absolutista Francisco Javier Castaños Aragorri Urioste y Olavide (1758–1852), duque de Bailén —por su destacado papel en aquella victoria de la Guerra de la Independencia— y capitán general de Cataluña, encargado, por tanto, de la represión de los elementos liberales. A comienzos de 1820 perdió el cargo como consecuencia del *pronunciamiento* de enero del teniente coronel Rafael del Riego, que, como es sabido, obligó a Fernando VII a declararse dispuesto a «marchar francamente, y yo el primero, por la senda constitucional», senda que, por otra parte, abandonaría tres años después.

Observemos, por otra parte, que la Barcelona a la que llegó Rodes tenía una extensión muy reducida en relación con la pujanza que ya mostraba. A causa de la pesada herencia de 1714, vivía aún constreñida por las odiadas murallas y, sobre todo, por la condición de zona polémica del Llano de Barcelona y de los terrenos de la Ciudadela. Este estatuto comportaba su reserva estricta para uso militar e impedía la expansión de la ciudad, pese a que vivía superpoblada hasta el límite y era víctima recurrente de epidemias. Pero sus enormes posibilidades debieron de decidir a Rodes a instalarse en ella, en un momento de optimismo como el que desprende su retrato de niño, tradicionalmente identificado como su hijo Vicent.

1820–1823. Trienio Liberal. Intento en la Escuela de Dibujo y retratos de las autoridades. La instauración del régimen constitucional de 1820-1823 en Barcelona no debió de ser una mala noticia para Rodes, bien relacionado con los círculos liberales, como hemos visto. De hecho, podemos aventurar que fue esta circunstancia la que lo animó a retomar su carrera institucional y académica, presentándose a la plaza vacante de director de la Escuela de Nobles Artes de la Junta de Comercio, con una recomendación nada menos que del nuevo gobernador civil. Su pretensión, sin embargo, fue descartada sumariamente por haberse presentado fuera de plazo. Rodes no se incorporaría formalmente a la institución hasta la siguiente oleada liberal, aunque lo haría con todos los honores y con una actuación que, como veremos, fue decisiva.

Para comprender bien el intento de Rodes de 1820 en el seno de la Escuela, debemos detenernos brevemente a considerar la Junta que la amparaba. La Real Junta Particular de Comercio de Barcelona era una institución fundada en 1758 tomando como modelo el antiguo Consulado del Mar; de hecho, ocupó su edificio. Tal como recogían sus ordenanzas de 1763, contaba con un grado de autonomía financiera, jurisdiccional y de gestión que fue aprovechado de manera espectacular durante más de medio siglo, proyectándose por todo el país y fundando distintos establecimientos de enseñanza superior que suplían, en parte, la pérdida de la universidad barcelonesa.

Rodes, como veremos, acabaría desempeñando un papel decisivo en la historia de esta institución. Pero el pequeño fracaso momentáneo no frenó su actividad. En esta época situamos el **retrato de Dolors Caldés de Montserrat**, preparatorio del retrato al óleo del matrimonio Montserrat que envió a Valencia.

Por otra parte, para comprender el contexto en el que se movía Rodes, debemos considerar algunos de los cambios bruscos que comportó la recuperación de la Constitución de 1812 y sus planteamientos políticos. Destacamos así el inicio de las primeras desamortizaciones de bienes conventuales durante aquellos años y el hecho de que, en la mayoría de los casos, quedaran sin culminar, dejando un buen número de compradores resentidos. Subrayemos también el restablecimiento de la Milicia Nacional, es decir, cuerpos de voluntarios civiles armados encargados de controlar el orden público.

Con este tipo de medidas, no es extraño que el Trienio fuera una época de repetidas conspiraciones y represiones en uno y otro sentido, pero, como de costumbre, todo apunta a que Rodes supo encontrar su lugar. Así podemos explicar su **retrato de Antoine de Rotten (1780–1845)**. Soldado de fortuna de origen suizo, Rotten se había distinguido en la Guerra de la Independencia, hasta el punto de que, durante el Trienio, su compañero de armas Francisco Espoz y Mina (1781–1836), capitán general de Cataluña, lo designó para asumir el gobierno militar de Barcelona, donde naturalmente debió de coincidir con Rodes. Mina tuvo que ocuparse muy pronto de sofocar los movimientos absolutistas del interior —la Regencia de Urgel de 1822—, de modo que, cuando entraron los Cien Mil Hijos de San Luis —enviados por las potencias del Congreso de Viena para «rescatar» a Fernando VII de su «prisión liberal» en Cádiz—, fue Rotten quien asumió la defensa y, finalmente, la capitulación de Barcelona.

1823–1833. Década Ominosa: ocupación francesa, represión fernandina y primera Regencia. Éxito de Rodes. Se iniciaba así la denominada Década Ominosa (1823–1833), durante cuya primera parte la ciudad vivió una cohabitación *sui generis* entre las autoridades fernandinas, teóricamente titulares del poder, y unas tropas francesas que la ocupaban de hecho y asumían buena parte de su gestión. La situación se mantuvo hasta 1827 y, aunque comportaba cierto grado de represión, era mejor que la que se vivía en otros lugares; de hecho, consiguió que liberales perseguidos en otras zonas buscaran refugio en Barcelona.

Rodes, como era habitual, pudo continuar su destacada actividad como retratista bajo el nuevo régimen, y es en esta época cuando podemos situar el **retrato del barón de Peramola** (Pedro de Alcántara y Navarrete, 1802–1855), incluido en la exposición. Peramola era un aristócrata conservador que, con el retorno de los liberales en 1833, tuvo que abandonar la ciudad y vio su palacio incendiado. Finalmente se unió a la revuelta carlista como miembro de la Junta de Berga, pero este pasado no le impidió obtener de Isabel II la confirmación de su título en 1848 ni morir en Santander en 1855.

Precisamente, el carácter menos agresivo de la ocupación francesa se considera uno de los motivos del levantamiento de los llamados Malcontents de 1827, sectores absolutistas que exigían un régimen más estricto. La crisis fue lo bastante grave como para que los ocupantes franceses, con pocos incentivos para continuar su misión, se desentendieran de ella, abriendo la puerta a que el propio Fernando VII se desplazara a Barcelona y permaneciera allí más de un año. Debió de ser en aquel momento cuando Rodes, siempre oportuno, aprovechó para realizar un retrato del monarca que solo conocemos por fotografía, en el que este muestra la edad de unos cuarenta y cinco años que le correspondía y que Rodes ejecutó con suficiente viveza como para pensar que no se trata de una copia de un retrato de otro autor. Por otra parte, durante la estancia del monarca en la ciudad se procedió a la retirada de las tropas extranjeras y a su sustitución por un régimen de terror bajo el sanguinario nuevo capitán general de Cataluña, el conde de España (Charles d'Espagnac, 1775–1839), veterano de la Guerra de la Independencia, quien, naturalmente, también fue retratado por Rodes (conocemos el retrato por fotografía).

Es sabido que en los últimos años del reinado de Fernando se fue produciendo un giro de la monarquía hacia posiciones reformistas, cuyo primer paso fue la aprobación de la Pragmática Sanción de 1830, por la que se aseguró la sucesión en Isabel II. La tendencia se acentuó con la grave enfermedad del rey en 1832, que desencadenó la regencia asumida por su esposa María Cristina —debido a la minoría de edad de Isabel— y un gobierno del reformista Cea Bermúdez, momento en que Espagnac fue destituido y obligado a exiliarse. Con los años se uniría a la causa carlista y acabaría asesinado de forma truculenta en el puente de Espia, cerca de Organyà. Así pues, en el mismo 1832 se aprobaron un decreto de amnistía para los exiliados liberales y el decreto de división provincial de Javier de Burgos.

Observemos que Rodes había vivido los años del absolutismo con cierta prosperidad, como confirma un valioso testimonio aportado por Francesc Quílez en este mismo catálogo, al confrontar una crítica publicada en la prensa en 1823, que presenta a Rodes como prácticamente desconocido, con otra de 1833, que ya lo considera un retratista famoso. De hecho, es en estos años cuando situamos algunas de las obras de nuestra exposición: retrato de Pau Bosch i Moré, **retrato de Maria Concepció de Caramany i de Camps y el anónimo retrato de hombre**.

1833–1834. Inicio de la Regencia de María Cristina y de la Primera Guerra Carlista: Rodes en la forja de la burguesía liberal barcelonesa. La confirmación de Isabel como heredera en junio de 1833, seguida de la muerte de su padre en septiembre de ese mismo año, provocó, como es sabido, el levantamiento del Pretendiente y el inicio de la primera Guerra Carlista o de los Siete Años. Este hecho hizo impracticable la vía reformista y propició que el poder pasara a manos de los liberales moderados. Estos asumieron la dirección de la guerra, mientras culminaban de manera forzada un proceso constituyente que no fue más allá de un Estatuto Real de 1834 de carácter limitado: en él brillaba por su ausencia el concepto de soberanía nacional española consagrado en el artículo 3 del texto de 1812 y se optaba, en cambio, por un poder compartido entre el monarca y las Cortes.

El paso formal de un régimen a otro se vivió con cierta tranquilidad en Barcelona, gracias a la habilidad y la presencia de ánimo que, en aquellos años, mostró el capitán general Manuel Llauder (1789–1851), sucesor de d'Espagnac. Naturalmente, era veterano de la Guerra de la Independencia y, naturalmente, fue retratado por Rodes. Llauder era, fundamentalmente, un monárquico que había trasladado su fidelidad de la corona de Fernando VII a Isabel II y a la Regente, al tiempo que se situaba al frente de las tropas liberales en guerra en el teatro catalán. Este traslado de fidelidades fue lo que le otorgó la autoridad necesaria para resolver el espinoso asunto de los antiguos Voluntarios Realistas fernandinos, a los que transformó en isabelinos y equiparó, en mayor o menor medida, a la Guardia Nacional: eran los célebres Tiradores de Isabel II, en cuyas filas se alistaron figuras destinadas a tener un papel tan destacado como Joan Prim.

La calma con la que Barcelona pasó del régimen fernandino al isabelino —más exactamente, a la regencia de María Cristina— no debe ocultarnos que aquellos años de guerra y la evolución posterior comportaron una merma del peso político de la ciudad y, por extensión, de Cataluña en el conjunto del Estado. El mantenimiento de la división provincial de 1833, aunque no tuvo efectos inmediatos —las necesidades de la guerra exigían un mando único para toda Cataluña, respaldado por una Junta de Armamento civil del mismo ámbito—, apuntaba ya a la creciente identificación del Estado liberal con el Estado centralista. Así, aunque Barcelona mantuvo, como veremos, una notable capacidad para provocar cambios de gran alcance —sobre todo a través de las mal llamadas 'bullangas'—, lo cierto es que, guerra tras guerra y crisis tras crisis, fue consolidándose un pacto o situación de hecho según el cual, a cambio de una importante cesión de poder político a la capital del Estado, la poderosa burguesía industrial y comercial barcelonesa obtenía la garantía de un mercado cautivo —extendido a las colonias— y la protección estatal de la creciente industria y el comercio catalanes —aunque la promesa debía recordarse constantemente, lo que comportó el establecimiento de grupos de presión en la capital madrileña—. Resulta, por tanto, muy significativo que el mismo año en que se dictaba el decreto de Burgos se inaugurara en Barcelona, con una subvención del Gobierno, el Vapor Bonaplata, la primera fábrica que utilizó esta innovadora fuente de energía.

Rodes buscaría y conseguiría vincularse, tanto profesional como social y familiarmente, con esta burguesía rectora de la ciudad. Sin embargo, como signo del cambio político operado, que alejaba a las clases barcelonesas del poder político, debemos señalar que, después del retrato de Llauder, ya no conocemos ningún otro retrato de Rodes dedicado a una figura políticamente relevante. Así, resulta particularmente revelador que, por el momento, no podamos atribuirle ningún retrato ni de María Cristina ni de Isabel II ni, por lo que sabemos hasta ahora, de ningún otro capitán general.

En cambio, vemos cómo Rodes, durante los últimos veinticinco años de su vida, se entregó a su segunda gran vocación: la docencia y la vida académica. Al mismo tiempo desarrolló su gran serie de retratos de miembros destacados de la citada burguesía moderada, hasta el punto de llegar a establecer su imagen de grupo, tal como explica Quílez en este catálogo y como demuestran los ejemplos que situamos en estos años: **retrato del general Sir George Evans**, el supuesto **retrato de Frederic Soler, retrato de mujer joven con mantilla / retrato de mujer joven, retrato de hombre y retrato de mujer**.

1834–1837. El país en guerra (I): consolidación académica de Rodes en medio de bullangas, desamortización y transformación urbana. Fue, pues, en plena guerra carlista cuando Rodes consiguió ingresar finalmente en la Escuela de Nobles Artes de la Junta, y lo hizo por la puerta grande: el 2 de noviembre de 1834 fue nombrado responsable de la prestigiosa clase de pintura al óleo, sin necesidad de concurso alguno. Solo se le había exigido una obra de tema convenientemente bíblico —*Sara presentando a Agar como esposa a su marido Abraham*, Barcelona, Real Academia de Sant Jordi—, lo bastante prestigioso como para no hacer pensar en un asunto político como el que años antes le había valido el ingreso en la Academia valenciana. La entrega se retrasó unos meses, porque la reciente enfermedad y muerte de su esposa le había provocado una acumulación de encargos de retratos pendientes. Rodes asumió pronto otras clases y,

repitiendo sus experiencias de juventud, no tardó en ejercer de hecho la dirección del establecimiento por baja médica de su titular, Francesc Rodríguez, en marzo de 1837.

Mientras tanto, la adaptación de la ciudad a la nueva situación bélica y política no había sido plácida. Entre las dos fechas citadas, 1834 y 1837, Barcelona vivió las importantes bullangas de julio y agosto de 1835, que cambiarían para siempre su fisonomía. En efecto, este fenómeno revolucionario, cuya magnitud todavía hoy se disimula bajo el desafortunado epíteto con el que pronto fue bautizado y el relato ridículo al que quedó reducido, fue mucho más allá de una reacción furiosa a la mala tarde de toros del día de Santiago en la plaza de El Torín de la Barceloneta.

De hecho, la bullanga fue la continuación de un fenómeno de asalto e incendio de conventos iniciado en Reus —como reacción al asesinato de presos liberales—, concentrado enseguida en Barcelona y extendido desde allí por todo el litoral y parte del interior. Sus protagonistas, denigrados como patulea, eran muy a menudo elementos liberales radicales encuadrados en los cuerpos francos —los citados Voluntarios o incluso la Guardia Nacional—, y los objetivos, lejos de ser tan espontáneos como a veces se pretende, se centraron sobre todo en aquellos establecimientos que ya habían sido subastados durante el periodo de 1820–1823, pero que, como hemos dicho, habían tenido que ser restituidos. En Barcelona, las jornadas, además del incendio de numerosos conventos a lo largo del eje del paseo del Mar, la Rambla y Jonqueres, comportaron la huida del capitán general Llauder —un triste final para una figura por lo demás notable— y el asesinato del gobernador militar de la ciudad, un Pere Nolasc de Bassa demasiado confiado, así como, ya hacia el final, el incendio del Vapor Bonaplata en un ataque de carácter ludita. Resulta muy revelador que solo este último acto comportara un castigo para sus ejecutores —la pena de muerte—, mientras que el resto de las destrucciones contaron con la inhibición de la población en general y de la Guardia Nacional en particular. Como es sabido, los distintos inmuebles monásticos y eclesiásticos asaltados fueron derribados sistemáticamente a continuación, creando solares que permitieron cierta reforma urbana interior y que se convirtieron en teatros, plazas y mercados. La destrucción del patrimonio llevó a que, desde la Escuela de Nobles Artes y por indicación de la Junta de Comercio, se organizaran comisiones de salvamento y confiscación de las obras de arte de los conventos, en las que participó Rodes.

En la gestión de la situación inmediatamente posterior, el poder efectivo en Barcelona fue pasando de una junta a otra sin que nadie adoptara una decisión definitiva, quizá por la necesidad de mantenerse atentos a la evolución en la capital del Estado. En cualquier caso, sí puede dibujarse una tendencia general en la que los elementos más extremos fueron cediendo poco a poco ante la inercia moderada de las clases dirigentes, es decir, el grupo que Rodes escogió como propio.

Las consecuencias de lo ocurrido superaron con creces el ámbito meramente barcelonés y fueron uno de los factores que condujeron, en septiembre, a la caída del gobierno reformista moderado del conde de Toreno y al nombramiento como jefe de Gobierno de una de las figuras más fascinantes del siglo: el comerciante y financiero Juan de Dios Álvarez Mendizábal (1790–1853), figura principal del liberalismo radical y dotado de una amplia red de contactos internacionales —durante muchos años había estado vinculado a los Bertran de Lis, clientes de Rodes, como hemos visto—. Mendizábal conocía de primera mano la desamortización decretada en Portugal el mes de abril anterior y, al asumir el poder en España, acabó de dar cobertura legal a las acciones realizadas, ampliando incluso su alcance mediante sus decretos de desamortización —es decir, de venta de los bienes inmuebles de las órdenes y conventos ya disueltos de derecho o, de hecho— de febrero y marzo de 1836.

1837–1839. El país en guerra (II): Rodes en la afirmación cultural de la burguesía urbana. Nueva Constitución de 1837. La relativa calma que siguió al apaciguamiento de las bullangas fue aprovechada por el Ayuntamiento para fundar la Sociedad para el Fomento de la Ilustración (1836), como precedente de la Universidad, que todavía no había regresado de Cervera —lo haría al año siguiente—. Su apertura respondía a la acción de la burguesía urbana, que aprovechó aquellos años de guerra para ir ocupando los espacios académicos, de representación y de ocio de la ciudad que hasta entonces no dominaba, en nombre del progreso cultural y científico.

Tal como explica Quílez, también Rodes se interesó por estas iniciativas. Además de ingresar en la citada Sociedad, en 1837 lo hizo también en la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona. Ya fuera en esta institución, que produjo el primer daguerrotipo público de la ciudad el 10 de noviembre de 1839, ya fuera por contacto con los colegas de las cátedras de Física y Química Aplicadas a las Artes, mantenidas por la misma Junta de Comercio y decididas impulsoras de la nueva técnica, Rodes se convirtió en un practicante convencido: acabaría adquiriendo tres costosísimas cámaras y realizando diversos retratos familiares. Se da así la paradoja de que uno de los últimos y más destacados

representantes europeos del retrato al pastel fue, al mismo tiempo, un entusiasta pionero de la fotografía, llamada a sustituirlo. Por otra parte, también debió de ser en el ambiente de la Junta de Comercio donde Rodes reforzó otra de sus aficiones, la relojería, puesto que la cátedra de Mecánica de la institución impartía los cursos correspondientes y había becado a algunos de sus alumnos en el extranjero. De hecho, los descendientes de Rodes conservan una máquina para tallar engranajes que fue de su propiedad e incluso un reloj que se le atribuye. Otros testimonios de su curiosidad científica fueron su metrónomo, uno de los primeros que se encargaron en la ciudad, y su espejo negro, igualmente conservados por sus descendientes. Finalmente, fue durante aquellos años cuando ingresó en la Sociedad Económica de Amigos del País —con precedentes en el siglo XVIII, pero establecida definitivamente en 1834—.

Por otra parte, durante el año y medio largo transcurrido desde los decretos de desamortización, la enrevesada evolución política española había tenido tiempo de expulsar y readmitir a Mendizábal en el Gobierno y, con él, a una mayoría progresista que, ya en agosto de 1837, consiguió aprobar una 'revisión' de la Constitución de 1812. En realidad, se trataba de un texto nuevo (la conocida como Constitución de 1837). En su breve preámbulo citaba expresamente la soberanía nacional, y el articulado desarrollaba su contenido en una doble vertiente: otorgaba a las Cortes el peso de la actividad y la decisión legislativas, dejando al rey una mera posibilidad de iniciativa legislativa —aunque se le seguía reconociendo el control del Ejecutivo—, y aseguraba un estatuto jurídico igual para todos los españoles que, según el espíritu centralizador imperante, comportaba una necesaria uniformización. Con este fin, su artículo 4 preveía renovar y ampliar la obra de codificación iniciada anteriormente —Código Penal de 1822 y Código de Comercio de 1829—, de orientación naturalmente centralista.

1839–1843. Dirección de la Escuela. Final de la Primera Guerra Carlista, Regencia de Espartero y bombardeos de Barcelona. Mientras tanto, tanto Rodes como la guerra seguían su curso. En marzo de 1839, Rodes consolidó su posición al quedar liberado de las clases —con cierta reticencia, al parecer— y recibir el nombramiento oficial de director interino de la Escuela. Este nombramiento pasó a ser definitivo el 20 de abril de 1840, a raíz de la muerte de Rodríguez. Pero la solidez de su carrera académica no debe hacernos olvidar el contexto convulso en el que se desarrolló.

Medio año antes, el 31 de agosto de 1839, la guerra había concluido en el teatro del Norte con el Abrazo de Vergara, pero el conflicto se prolongó en Cataluña hasta el 6 de julio de 1840, cuando el general carlista Ramon Cabrera cruzó la frontera camino del exilio. Por lo que respecta a la ciudad, esta daba una pequeña muestra de desarrollo extramuros con la apertura, en 1839, del paseo del cementerio del Poblenou —la actual avenida de Icària— y la instalación de unas primeras industrias en la zona.

El periodo de los seis años siguientes, que conduciría al país al inicio del segundo conflicto carlista, estuvo dominado inicialmente por el general Baldomero Espartero (1793–1879), duque de la Victoria por su triunfo sobre los carlistas en 1839, quien un año después había logrado exiliar a María Cristina y asumir él mismo la regencia. Su gobierno, sin embargo, no fue pacífico para la ciudad, que en muy pocos años sufrió dos bombardeos por parte del Ejército. Cada uno de ellos tuvo un signo muy distinto, pero en ambos casos fueron la respuesta a revueltas mediante las cuales uno u otro sector de la ciudad y del país intentaba encontrar un lugar propio en el sistema político que se estaba implantando. Primero fue una poderosa alianza entre la burguesía industrial y las clases menestrales para derribar las murallas y rechazar el tratado comercial con Inglaterra: con un día de bombardeo, el 3 de diciembre de 1842, el capitán general Antonio Van Halen consiguió sofocar la revuelta e imponer ejecuciones, una multa desmesurada y la reconstrucción de lo derribado. Menos de un año después, fueron los sectores progresistas radicales y federalistas quienes se alzaron contra el gobierno moderado que, pocos meses antes, había sustituido a Espartero. Era la llamada Jamancia, la última gran revuelta barcelonesa. La respuesta consistió en dos meses de bombardeos continuados —octubre y noviembre de 1843—, combinados con el asedio por tierra y mar, hasta la rendición de la Junta Suprema local.

1844–1849. Década Moderada y Segunda Guerra Carlista. Reordenación institucional de la Escuela y modernización de la ciudad. Mientras caían las bombas sobre Barcelona, las Cortes estatales daban los pasos definitivos para inaugurar el periodo isabelino: en la sesión del 8 de noviembre proclamaron la mayoría de edad de Isabel II, con motivo de su decimotercer aniversario. El acto, que equivalía a su reconocimiento como reina de pleno derecho, se completó con su juramento de la Constitución de 1837, cerrando así cualquier posibilidad de una nueva regencia o de discusión dinástica. Sobre esta base y con Barcelona pacificada, pudo iniciarse la denominada Década Moderada, consolidada pocos meses después con la asunción formal de la presidencia del Gobierno por Narváez, en mayo de 1844. Su primer gran fruto sería la Constitución de 1845, que, aunque evitaba el siempre polémico concepto de soberanía nacional, regulaba el

ejercicio efectivo de los poderes legislativo y ejecutivo de manera muy similar al texto de 1837. Entretanto, la pacificación fue aprovechada en Barcelona, una vez más, para fundar una nueva asociación cultural: en este caso, la Sociedad Filarmónica (1844), dedicada a la promoción de conciertos privados, en la que Rodes coincidiría, entre otros, con **Francesc Tusquets Comaduran i Delaforge**, cuyo retrato conservamos. De estos mismos años es su **retrato de Joaquima Duran i Manella**, presente en la exposición.

Como es sabido, el fracaso del matrimonio proyectado de la nueva reina con el pretendiente carlista —promovido, entre otros, por el eclesiástico catalán Jaume Balmes— fue la causa que desencadenó la Segunda Guerra Carlista o de los Matiners (1846–1849). A diferencia del conflicto anterior, este se libró principalmente en Cataluña y, en el campo liberal, ahora isabelino, el ejército regular tuvo en esta ocasión un papel mucho más destacado que los cuerpos de voluntarios, a los que, de hecho, ya había ido absorbiendo. En el campo carlista, la reivindicación territorial fue adquiriendo importancia y llegó así a atraer a algunos progresistas radicales e incluso republicanos, es decir, a quienes se veían expulsados del sistema liberal centralista que se iba imponiendo. Pese a todo, la derrota en la batalla de El Pasteral y la detención del pretendiente en la frontera llevaron a Ramon Cabrera, jefe de los carlistas, a decretar la retirada y el paso al exilio el 18 de mayo de 1849.

A pesar de hallarse sometida al estado de guerra, la ciudad continuó desarrollándose. En el interior, se inauguró el primer Gran Teatro del Liceo —en 1847, diez años después de la fundación de su sociedad— y comenzaron las obras de la Plaza Real (1848), ambos en solares de conventos incendiados y desamortizados en 1835; en el exterior, se vivió un momento histórico con la apertura de la primera línea de ferrocarril, hasta Mataró (1848).

Por su parte, la acción legislativa estatal, alejada del frente, siguió su curso. Fue en pleno conflicto cuando la Junta de Comercio de Barcelona quedó disuelta de hecho mediante un simple decreto de 7 de octubre de 1847. La norma, que pretendía «reformar» la institución, la transformaba en realidad en un mero órgano consultivo, vaciado de contenido, de efectivos y prácticamente de recursos. La gran mayoría de las escuelas superiores que había creado fueron adscritas a otras instituciones docentes y académicas ya existentes. No fue este el caso de la Escuela dirigida por Rodes, para la cual hubo que buscar un nuevo estatuto jurídico que no llegó hasta después de la paz. La solución adoptada consistió en transformarla en Real Academia, un tipo de corporación con una larga tradición española que, tal como se había demostrado, no comportaba ningún grado de autonomía excesivamente peligroso. Fundada el 27 de abril de 1850, la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi introducía en la ciudad una institución que ya existía en Madrid y Valencia desde hacía cerca de un siglo (Real Academia de San Fernando, 1752, y de San Carlos, 1768, respectivamente). En consecuencia, Rodes sumó a su cargo de director de la Escuela la condición de académico, nada extraña para él, puesto que, como hemos visto, ya lo era de la institución valenciana.

La llegada de la paz hizo que las reformas urbanas ganaran en ambición. Afectaron a zonas clave como el puerto y comportaron innovaciones tan significativas como la extensión del alumbrado público de gas (1852). En el ámbito institucional, cabe destacar la fundación del *Instituto Industrial de Cataluña* (1848), un grupo de presión que promovía tanto la innovación tecnológica como la política proteccionista estatal. Al igual que la propia Real Academia de Bellas Artes, no dejaba de ser un paliativo ante la desaparición de la venerable Junta de Comercio. En un plano más general, fue asimismo significativa la firma del Concordato con la Iglesia católica de 1851, por el que se aceptaban las desamortizaciones efectuadas y se reservaba a los eclesiásticos un papel preponderante en la educación.

1854–1858. Derribo de las murallas y últimos años. Muerte y legado. Pero quedaba pendiente la gran empresa del derribo de las murallas, para la cual hubo que esperar a la siguiente crisis y cambio de gobierno: la Vicalvarada de 1854. Con ella se inició el Bienio Progresista, durante el cual el gobernador civil de la ciudad, el conocido jurista Pascual Madoz, obtuvo con gran rapidez la autorización legal para iniciar los trabajos de demolición de las fortificaciones exteriores —la destrucción de la Ciudadela no se autorizaría hasta 1868, al comienzo del Sexenio Democrático—. La empresa fue acogida con entusiasmo por la población, si bien la anulación de la condición de plaza fuerte de la ciudad y del carácter polémico del Llano y, por tanto, la apertura de la posibilidad de construir en él, no llegarían hasta finales de 1858, después del fallecimiento de Rodes. Un año antes, su hija se había casado con un destacado miembro de la burguesía a la cual Rodes se había incorporado y había representado: Josep de Moragas Tavern, primo de Estanislau Figueras Moragas, futuro presidente de la efímera I República.

Rodes murió en mayo de aquel año a causa de un ataque cardíaco, según nos recuerdan Durà y Quílez. Dejaba tras de sí una notable trayectoria como retratista en Barcelona, en la que, como hemos visto, pueden distinguirse dos etapas. En la primera, que se prolongó durante algo más de una década, Rodes, pese a

su éxito, no parece ocupar una posición definida y aprovecha todas las ocasiones para poner su talento al servicio de los mejores clientes. En la segunda, iniciada en la década de 1830 y cerrada con su muerte, Rodes fue destacando como digno representante y retratista de la burguesía liberal moderada que, de un modo u otro, conseguía siempre imponerse en la ciudad. El propio Rodes, con su labor al frente de la Escuela de la Junta primero y de la Real Academia después, había dado buena prueba de esta continuidad a prueba de guerras, bombardeos, revoluciones y constantes cambios políticos: bajo su dirección, no solo las clases, sino incluso las becas de pensionado en el extranjero —principalmente en Roma— se mantuvieron con regularidad, sentando así las bases del florecimiento de la escuela catalana de pintura y escultura desde mediados del siglo XIX en adelante. Es una memoria que los Moragas, su nueva familia política, cuidaron y preservaron durante más de un siglo y medio. Gracias a ellos, ahora podemos disfrutarla en exposiciones como la presente.

MMXXVI

Introducción: Francesc Quílez Corella
Fichas de catalogación: Jordi de Nadal y Alejandro Martínez
Apéndice: Jordi de Nadal
Edición: Alejandro Martínez
Diseño: Jaime Narváez

www.martinezavezuela.com
www.palauantiguitats.com
www.jordidenadal.com

PALAU
ANTIGÜITATS

MARTÍNEZ
AVEZUELA

DE
NADAL
FINE
ARTS
BARCELONA