

ASENSIO JULIÀ (1753-1832), NOTAS AL MARGEN DE UN ARTISTA EN EL OLVIDO

JUAN LUIS BLANCO MOZO¹
(Universidad Autónoma de Madrid)

Resumen. El presente estudio trata de cubrir una importante laguna biográfica de un artista que en los últimos tiempos ha alcanzado un protagonismo inusitado, como consecuencia de la polémica generada en torno al cuadro *El Coloso* de Francisco de Goya. Durante más de medio siglo el pintor, dibujante y grabador Asensio Julià (1753-1832) vivió en Madrid, manteniendo una existencia modesta y una actividad profesional —hasta lo que hoy se conoce— muy limitada. El paisanaje y la amistad le abrieron las puertas de la colaboración profesional con otros artistas valencianos, la mayoría de ellos grabadores, que como él mismo se habían formado a caballo entre las Reales Academias de San Carlos y San Fernando. En los primeros años del siglo XIX colaboró con Goya en diferentes proyectos artísticos, siempre de manera dependiente del maestro aragonés. Quizás el más interesante de ellos, por su iconografía relativamente novedosa y por su componente política, fue el llevado a cabo en 1808 para el político limeño Tadeo José Bravo de Rivero (1754-1820). Con el conocimiento de su obra que se tiene en la actualidad, no cabe más que concluir que la trayectoria profesional de Julià se caracteriza por una expresiva falta de notoriedad y por situarse en los límites de la doctrina artística oficial emanada de la Academia de San Fernando.

Palabras clave. Pintura madrileña, pintura valenciana, grabado valenciano, Academia de San Carlos, Academia de San Fernando.

Abstract. The present study tries to satisfy the need for a comprehensive biography of an artist who lately has aroused an unusual amount of interest due to the controversy surrounding the painting *El Coloso* by Francisco de Goya. For over half a century Asensio Julià (1753-1832), painter, draftsman, and engraver, lived in Madrid a modest life and up to what we know had a very limited professional activity. Friendship and common birthplace led him to collaborate with various artists from Valencia, most of them engravers who just like himself have been educated in the Royal Academies of San

¹ Este trabajo ha sido realizado con una Ayuda de Investigación concedida en el año 2010 por la Fundación Goya en Aragón.

Carlos and San Fernando. At the beginning of the 19th century he worked with Goya in several artistic projects, always as a subservient to the master from Aragón. Perhaps the most interesting work due to its political content and relatively new iconography was the one carried out in 1808 for Tadeo José Bravo de Rivero (1754-1820), a politician from Lima. From what we know of his work today we can conclude that his professional career was characterized by a lack of notoriety and for taking the most extreme line of the official artistic teachings of the Academy of San Fernando.

Keywords. Painting from Madrid, painting from Valencia, engraving from Valencia, Academy of San Carlos, Academy of San Fernando.

Por motivos de sobra conocidos, en los últimos tiempos la figura de Asensio Julià ha alcanzado una relevancia inusitada. De forma inopinada su nombre ha sido puesto en el punto de mira de la polémica artística en relación a la atribución de un conocido lienzo de Francisco de Goya. No deja de ser paradójico que esta circunstancia se haya dado en un artista relativamente poco conocido, al que tradicionalmente la crítica ha sido esquiva, por no decir adversa. A día de hoy, más allá de la recurrente relación artística con el pintor aragonés, es poco lo que conocemos sobre su biografía y trayectoria profesional, en especial, en lo relativo a su etapa madrileña². Si tenemos en cuenta que vivió en la capital, de forma más o menos continuada, durante 54 años, esto es, las dos terceras partes de su

² Los principales estudios sobre la figura de Julià, en BOIX, F., *Exposición de dibujos 1750 a 1860*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1922, pp. 110-111; BOIX, F., «Asensio Julià (El pescadoret)», en *Archivo Español*, Madrid, 1931, pp. 138-141; LAFUENTE FERRARI, E., *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1947, pp. 152-154; BATICLE, J., «Eugenio Lucas et les satellites de Goya», en *Revue de Louvre*, n.º 3, París, 1972, pp. 3-16; SULLIVAN, E.J., «Asensio Julià and Goya», en *Arts Magazine*, XVII, 1982, pp. 106-110; GIL SALINAS, R., «Asensio Julià (1748-1832): rasgos biográficos», en *Archivo de Arte Valenciano*, 67, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1986, pp. 79-82; GIL SALINAS, R., *Asensi Julià. El deixeble de Goya*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1990; GIL SALINAS, R., «Nuevas aportaciones sobre el pintor Asensio Julià Alvarrachi», en *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 82, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1991, pp. 59-61; GIL SALINAS, R. (com.), *El món de Goya i López en el Museu Sant Pius V*—catálogo de la exposición celebrada en el Museo San Pío V de Valencia, de marzo a mayo de 1992—, Valencia, Generalitat, 1992, pp. 37-38; DELGADO BEDMAR, J.D., «Algunas notas sobre la vida y la obra de Asensio Julià, el discípulo de Goya», en *Archivo Español de Arte*, n.º 263, Madrid, CSIC, 1993, pp. 299-303; ALBA PAGÁN, E., *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*, Valencia, Universitat de València, 2004, pp. 1134-1202; MENA MARQUÉS, M.B., «El Coloso y su atribución a Goya», en *Boletín del Museo del Prado*, n.º 44, Madrid, 2008, pp. 50-54; GIL NOVALES, A., *Diccionario biográfico de España (1808-1833). De los orígenes del liberalismo a la reacción absolutista*, Madrid, Fundación Mapfre, 2010, t. II, pp. 1599-1600; y



Fig. 1: Francisco de Goya, *Retrato de Asensio Julià*, ca. 1798, Fundación Thyssen-Bornemisza, Madrid.

existencia, esta situación no deja de ser llamativa habida cuenta de la multitud de fuentes artísticas de que disponemos para este periodo histórico.

Su nombre no figura en los numerosos repertorios biográficos de artistas publicados a lo largo y ancho del siglo XIX, ni en los de carácter nacional ni en los propiamente regionales. Entre los primeros resulta significativo el silencio de Juan Agustín Ceán Bermúdez (1800), de su continuador el conde de la Viñaza (1894) y de Manuel Ossorio y Bernard (1868 y 1883). Y casi elocuente que sus paisanos, valencianos y valencianistas, no acertaran a dar ninguna noticia sobre Julià, al que ni tan siquiera citan autores como Marcos Antonio Orellana, Vicente Boix (1877) o José Ruiz de Lihory, barón de Alcahalí (1897).

Este silencio biográfico podría deberse a una trayectoria profesional de perfil bajo, acorde con una existencia modesta y supuestamente carente de autonomía creativa. De hecho las primeras noticias sobre Julià vinieron de la mano de los biógrafos de Goya, quienes identificaron al valenciano como uno de sus amigos y colaboradores. Charles Yriarte no dudó en calificarlo como su *élève* cuando abordó el análisis del retrato de Julià [fig. 1] pintado por el aragonés, hoy en la Fundación Thyssen-Bornemisza de Madrid, que según parece solo pudo ver a través de una fotografía. Y dio a conocer un segundo retrato con chistera [fig. 2], el que entonces se encontraba en la colección de Federico de Madrazo (Clark Art Institute), pintado en 1814³.

Desde entonces esta dependencia de Goya ha marcado la escasa presencia del pintor valenciano en la historiografía al uso, con un valor añadido, el haber sido supuestamente el copista de alguna de sus obras. Responsabilidad atribuida por Valentín Carderera a las dos copias del lienzo «Goya a su médico Arrieta» (Minneapolis Institute of Art) a las que consideró, sin aportar ninguna prueba documental, *como hechas en el mismo estudio de Goya por su casi único discípulo Sr. Julià*⁴. Valoración que abrió de par en par la posibilidad de atribuirle las obras de estilo goyesco, más o menos de la época, que no tenían encaje en el corpus del pintor aragonés.

ÁGUEDA VILLAR, M., «El enigma Asensio Julià. Del anonimato a la celebridad», en *Ars Magazine*, n.º 14, Madrid, 2012, pp. 90-104.

³ Tal vez por esta circunstancia, Yriarte creyó que el retratado tenía su brazo izquierdo en cabestrillo, al confundir el ribete de la bata que viste Julià con el pañuelo que supuestamente lo sujetaba, en YRIARTE, C., *Goya*, París, Henri Plon, 1867, pp. 65, 77 y 137. No menos llamativo, como insostenible, fue que identificara a Julià con el sayón que sujeta a Cristo en el «Prendimiento» de Goya que se conserva en la sacristía mayor de la Catedral de Toledo.

⁴ CARDERERA, V., «Retrato de Goya, por él mismo», en *Cuadros selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1885, n.º 43.



Fig. 2: Francisco de Goya, *Retrato de Asensio Julià*, 1814, Art Clark Institute, Williamstown (EE.UU.)

PRIMEROS AÑOS EN MADRID

Este estudio ha de comenzar poniendo en conocimiento del lector el primer hito de la biografía de Asensio Julià, su partida de bautismo. Una copia certificada de la misma fue aportada por el doctor Bautista Domenech, archivero de la parroquia de San Andrés de Valencia, al expediente matrimonial del pintor tramitado a finales del mes de agosto de 1797 en Madrid⁵. En ella se apuntaba que el bautismo había tenido lugar en la citada parroquia el 11 de mayo de 1753 y que sus padres eran Matías Julià *Peixcador* y Jacinta Alvarrachí⁶.

En el citado expediente matrimonial Asensio Julià declaró que desde hacía 18 años residía en Madrid, esto es, desde 1778. Noticia confirmada por el testimonio del cura de San Martín quien tuvo la oportunidad de consultar los libros de matrícula de su parroquia⁷. Así pues llegó a la capital cuando rondaba los 26 años de edad, después de cursar estudios artísticos en la Academia de San Carlos de Valencia en la que se presentó a diferentes concursos entre 1771 y 1775⁸.

Hay que esperar hasta 1783 para tener nuevas noticias del joven Julià. El 17 de febrero solicitaba su matrícula como alumno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En la solicitud, además de presentarse como dis-

⁵ La copia certificada dice así: *Dumenge á onse de Maig de mil seteeenes y cinquanta y trech, yo lo infraescriit Vicari bategi solemnement segons ritu de la Santa Esglesia Catholica un fill de Masia Julia Peixcador y de Chesinta Albarrachi coniuges: Haguè noms Assensi, Juan, Francisco y Andreu Foren Padrins Francisco Fontanet Peixcador y Lloisa Albarrachi y de Trilles Naixguè Dimecres set dels dits = Doctor Francisco Josef Marco V.= Albarrachi= emendado valga.*

En [A]rchivo [D]iocesano de [M]adrid, Expedientes matrimoniales, Caja 5229.

⁶ Los nombres de sus padres fueron dados a conocer a partir de la información extractada del registro de matrícula de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en PORTELA SANDOVAL, F.J., «Noticias sobre algunos artistas que estudiaron en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en tiempos de Carlos III», en *El arte en tiempo de Carlos III. IV Jornadas de Arte*, Madrid, Alpuerto, 1989, p. 453; y GIL SALINAS R., «Nuevas aportaciones *op. cit.*», pp. 59-61. Lo que obligó a descartar otras posibilidades planteadas previamente, en BOIX, F., «Asensio Julià...», *op. cit.*, p. 139; LAFUENTE FERRARI, E., *Antecedentes...*, *op. cit.*, p. 341; GIL SALINAS R., *Asensi Julià...*, *op. cit.*, p. 20; y ALBA PAGÁN, E., *La pintura...*, *op. cit.*, pp. 1120-1122.

La profesión de su padre, pescador, y tal vez la suya propia durante algún tiempo dio lugar al sobrenombre con el que fue conocido Asensio Julià, «el pescadore», y que ya aparece citado como tal en la monografía de LAFOND, P., *Goya*, París, 1902, p. 131.

⁷ En concreto, Asensio Julià declaró en agosto de 1797 llevar 18 años residiendo en la parroquia de San Martín. En aquel año, como confirma el párroco, lo hacía en la calle del Reloj número 11, en ADM, Expedientes matrimoniales, Caja 5229.

⁸ Todo lo relacionado con su formación en la Academia de San Carlos, en GIL SALINAS, R., *Asensi Julià...*, *op. cit.*, pp. 26 y ss.

cúpulo de la Academia de San Carlos, declaraba tener 23 años de edad cuando realmente estaba próximo a cumplir los 30⁹. Esta notable falsedad pudo ser provocada por el temor a ver rechazada su solicitud de ingreso en la institución académica, si bien ésta no contaba con ninguna norma que limitara la edad de los aspirantes. Aunque no son muy comunes, en los registros de matrícula se pueden encontrar los casos de alumnos treintañeros que accedían a la enseñanza de la Academia. Por otro lado, era relativamente normal en la formación de los jóvenes artistas valencianos que, una vez terminados sus estudios en la Academia de San Carlos, los completaran con una estancia en la academia madrileña. Sin ir más lejos, este fue el caso de Vicente Mariani y Bautista Romero, de 23 y 28 años, matriculados en el mes de octubre de ese mismo año de 1783¹⁰.

Aceptado su ingreso todo apunta a que Asensio Julià completó sus estudios artísticos en la Academia de San Fernando, incidiendo en la práctica del dibujo en la que había tenido cierto reconocimiento en los concursos de la academia valenciana. No se conoce cuánto tiempo asistió a estas clases, tampoco nos consta que se presentara a ninguno de sus premios y menos aún que mantuviera alguna relación formativa con profesores de San Fernando. La hipótesis que le relaciona en estos años oscuros con los pintores valencianos Mariano Salvador Maella (1739-1819) y Agustín Esteve (1753-1830) se ha planteado en base al paisanaje y la colaboración de este último con Goya¹¹. Entraría dentro de lo probable que Julià hubiera completado su formación en el taller de Maella, en aquel entonces un miembro de reconocido prestigio en la profesión artística por su docencia académica y sus encargos cortesanos. Otra cosa bien diferente, que casi anula esta posibilidad, es rastrear en la escasa obra pictórica de Julià la impronta del pintor valenciano, que se nos antoja inexistente. Más remota aún parece la hipótesis de una formación al lado de Esteve, su riguroso coetáneo, mucho más limitado que su paisano Maella y carente de su reconocimiento profesional en aquellos primeros años de la década de los ochenta.

No se tiene ninguna noticia de Julià desde su registro en la Academia de San Fernando, en 1783, hasta su matrimonio con Rosa Fabre el 30 de agosto de 1797. Esta carencia ha de extenderse al comentario que Goya hizo a Martín Zapater, en una carta fechada en Madrid el 5 de agosto de 1789, sobre un tal «Asensio» y su presentación a un examen de maestro de obras de la Academia

⁹ PORTELA SANDOVAL, E.J., «Noticias...», *op. cit.*, p. 453; y GIL SALINAS R., «Nuevas aportaciones...» *op. cit.*, p. 59.

¹⁰ PORTELA SANDOVAL, E.J., «Noticias...», *op. cit.*, pp. 453-454.

¹¹ ALBA PAGÁN E., *La pintura...*, *op. cit.*, p. 1123.

de San Fernando. No hay motivos para pensar que se refiriera a nuestro Asensio Julià, como creyó Camón Aznar¹², ni al grabador valenciano José Asensio y Torres¹³. Arturo Ansón dejó claro que se trataba del arquitecto zaragozano Joaquín Asensio Martínez (1763-¿?), recomendado por el propio Zapater, que buscaba el apoyo del pintor para encarar el examen de maestro de obras de la Academia que superaría cuatro días después de escrita la citada carta¹⁴.

El posible encuentro de los dos pintores en Valencia en el verano de 1790 tampoco tiene base documental, aunque ambos estuvieran relacionados estrechamente —como más abajo se anotará— con Mariano Ferrer y Aulet, secretario de la Academia de San Carlos y retratado por Goya antes de 1783¹⁵.

La documentación sobre el matrimonio de Julià corrobora la existencia modesta del pintor y en cierto modo la renuncia a ciertos hábitos sociales que desde hacía décadas estaban presentes en la práctica artística. Nos referimos claro está a su boda con una joven cuya familia no mantenía ningún vínculo con la profesión de Julià. María Rosa era hija de Esteban Fabre, natural de Villeneuve-Lès-Béziers (actual departamento francés de Hérault, región del Languedoc-Roussillon), de oficio cocinero, que a lo largo de su vida trabajaría en los fogones del conde de Ricla (1778), del marqués de Santa Cruz (1797) y de los infantes don Carlos y don Francisco de Paula (1803)¹⁶. Al tiempo del

¹² CAMÓN AZNAR, J., *Goya*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1981, t. II, p. 78; y BUENDÍA, J.R., *La ermita de San Antonio de la Florida. Historia e itinerario artístico*, Madrid, Ayuntamiento, 1992, p. 33.

¹³ GOYA, F. DE, *Cartas a Martín Zapater*, Mercedes Águeda y Xavier de Salas (ed.), Madrid, Turner, 1982, p. 195, n.º 113; y ALBA PAGÁN E., *La pintura...*, *op. cit.*, p. 1131.

¹⁴ ANSÓN NAVARRO, A., «Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater», en *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LIX-LX, Zaragoza, 1995, pp. 274-275; y ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1993, p. 205.

¹⁵ GIL SALINAS, R., *Asensi Julià...*, *op. cit.*, p. 57. Sobre los supuestos viajes realizados por Goya a la capital del Turia, ver GARCÍA DE GARAY, M.J., *Goya y Valencia*, Valencia, Universidad, 1971, pp. 11 y ss.; CATALÁ, M.A. GORGUES, «La vida y el arte de Goya, en su relación con Valencia», en *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 49, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1978, pp. 49-53; y MENA MARQUÉS, M.B., «Goya y Maella en Valencia. Religiosidad ilustrada y tradición», en *Goya y Maella en Valencia. Del boceto al cuadro de altar*, Valencia, Generalitat, 2002, p. 102. En una carta del 20 de septiembre de 1783 Goya recomendaba a Martín Zapater visitar en Valencia a Mariano Ferrer, a quien decía haberle hecho un retrato en Madrid, en GOYA, F. DE, *Cartas...*, *op. cit.*, pp. 108-110, n.º 49.

¹⁶ Existencia humilde que también se puede extender al hermano menor de Esteban Fabre, de nombre Francisco, quien en 1789, al tiempo de contraer matrimonio, declaraba trabajar

matrimonio la joven apenas contaba con 19 años de edad por los 44 del pintor. La relación debió de fraguarse gracias al contacto frecuente entre el pintor y la familia de la novia ya que ambos habitaban en el número 11 de la calle del Reloj, en la parroquia de San Martín, el primero tal vez en el entresuelo y la segunda en el piso principal de la casa. En ninguno de los trámites administrativos de esta boda se detecta la presencia de compañeros de profesión del contrayente, ni tan siquiera entre los testigos de su partida de matrimonio¹⁷.

La boda de Julià se celebró apenas unos meses antes del comienzo de los trabajos decorativos en la ermita de San Antonio de la Florida, en los que pudo participar como colaborador de Goya¹⁸. Al menos esto se desprende del retrato que el aragonés pintara «a su amigo Asensi» [fig. 1], identificado con nuestro protagonista, y de su localización, supuestamente a los pies del andamio que sirvió para realizar esta obra. Más difícil resulta definir la extensión y el tipo de trabajo llevado a cabo por Julià, esto es, si actuó como un ayudante sin cualificar del maestro, limitado por su sordera, o si tuvo la ocasión de dejar su impronta en las pinturas murales de la ermita¹⁹.

El pequeño formato del retrato, su dedicatoria y la visión fresca y desenfadada de Julià, ajeno a las convenciones del retrato oficial, refuerzan la significación personal de este lienzo, sin duda una obra singular en la producción de Goya solo comparable a su autorretrato pintando delante del caballete (Academia de San Fernando). Tiene el valor añadido, como este último, de representar al pintor en su contexto profesional, rodeado de cuencos y pince-

como criado del marqués de Valdecarzana al igual que su mujer María García, natural de Prioro (León), en [A]rchivo [G]eneral de [P]alacio, Expedientes personales, Caja 330, exp. 8.

¹⁷ La partida de matrimonio, en ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Matrimonios 32, f. 509 (30-VIII-1797). Esteban Fabre dio su consentimiento al enlace de su hija mientras que los padres de Asensio Julià hicieron lo propio en un documento notarial protocolizado en Valencia el 18 de agosto de 1797. Actuaron como informantes Francisca Puch, natural de Centellas (Barcelona), madre de la contrayente y Pantaleón Cid, maestro puerta-ventanero que también habitaba en el número 11 de la calle del Reloj, en ADM, Expedientes matrimoniales, Caja 5229.

¹⁸ A pesar de que hasta la fecha no se haya documentado la presencia del valenciano. El estudio más completo de la obra, asociado a su última restauración, con un importante apéndice documental y bibliográfico, en PITA ANDRADE, J.M. (coord.), *San Antonio de la Florida y Goya. La restauración de los frescos*, Madrid, Turner, 2008.

¹⁹ A Julià y los demás colaboradores de Goya, cuyos nombres no se citan, les atribuye las pinturas de los ángeles del ábside y los amorcillos de las bóvedas vaídas, en ROTHE, H., *Las pinturas del panteón de Goya. Ermita de San Antonio de la Florida*, Barcelona, Editorial Orbis, 1944, p. 17.

les —aunque en el caso de Julià con las manos ocultas— recreando la famosa *magia del ambiente*, como años después anotaría Javier Goya en la biografía de su padre²⁰.

LOS VALENCIANOS

Como no podía ser de otra manera, las relaciones profesionales de Julià se extendieron a varios artistas valencianos que como él, pero con distinta suerte, se trasladaron a Madrid para hacer carrera. El paisanaje y la amistad debieron facilitar una colaboración profesional con un grupo selecto de grabadores que, como él mismo, habían conocido una primera formación en la Academia de San Carlos.

Con el primero de ellos, Francisco de Paula Martí (1762-1827), colaboró como dibujante en un delicioso grabado [fig. 3] que representa un pastorcillo con su rebaño —tal vez un San Juan Bautista²¹—. Nuestro Julià, que firma como «Asencio Cholia», fue el autor del dibujo, grabado al aguafuerte y buril por Martí²². Se desconoce cualquier circunstancia relacionada con su fecha de ejecución y lugar de publicación. Por su tamaño es posible que decorase la portada de un impreso de carácter religioso.

El grabador setabense formó parte del círculo más íntimo y de confianza de Julià, quien en el verano de 1802 le nombró su albacea en un testamento otorgado en solitario. Tal vez un trámite previo ante un eventual viaje a Valencia para arreglar la testamentaría de sus padres, que figuran como fallecidos en el encabezamiento del citado documento²³.

²⁰ *Diplomatario. Francisco de Goya*, ed. de CANELLAS LÓPEZ, A., Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, p. 518.

²¹ GIL SALINAS R., *Asensi Julià... op. cit.*, pp. 93-94; y *Calcografía Nacional. Catálogo general*, Madrid, Calcografía Nacional, 2004, t. I, pp. 84-85.

²² En todos los documentos inéditos presentados en esta investigación, que abarcan desde 1797 a 1806, el pintor valenciano firmó como *Ascencio Chulià*.

²³ Julià nombró como herederos a los hijos que tuvieron durante su matrimonio, y en caso de no tenerlos a su mujer Rosa Fabre, en AHPM, pr. 21.804, fs. 324-327 (21-VII-1802). El fallecimiento de los padres de Asensio Julià debió producirse entre el 18 de agosto de 1797, cuando expidieron el permiso y licencia a su hijo para casarse con Rosa Fabre, y el 21 de julio de 1802, fecha del citado testamento. Un año después Rosa Fabre, aquejada de una grave enfermedad que lograría superar, otorgó una declaración de pobre en solitario, tal vez porque su marido se encontraba ausente en Valencia, en AHPM, pr. 21.791, f. 219 (9-VI-1803). Ambos documentos quedarían anulados por otra declaración de pobre conjunta, bajo la cual falleció Julià en 1832, en AHPM, pr. 21.791, f. 244 (8-X-1803).



Fig. 3: F. de P. Martí y Asensio Julià, *Pastor con su rebaño*, Calcografía Nacional, Madrid.

En aquellos años Martí era un inquieto creador artístico que había alcanzado justa fama en la especialidad del grabado²⁴. Junto con Pedro Vicente Rodríguez, otro de los amigos del círculo de Julià, se le puede considerar como el introductor en España del fisionotrazo (1798), según el método inventado en París por Giles Louis Chretien²⁵. Experimentó con los sistemas de la correspondencia cifrada, con

²⁴ ORELLANA, M.A. DE, *Biografía pictórica Valentina, arquitectos, escultores y grabadores valencianos o vida de los pintores*, Madrid, 1930, p. 488; OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Giner, 1975, p. 418; BOIX, V., *Noticias de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877, p. 44; VIÑAZA, conde de la [Cipriano Muñoz y Manzano], *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1894, t. III, p. 15; PASCUAL, V. y PORCEL, C., *El inventor de la taquígrafía española y de la pluma estilográfica. Francisco de Paula Martí Mora, su vida y su obra*, Madrid, 1943; MARTÍN EZTALA, F., *Francisco de Paula Martí*, Madrid, 1927; e ESCAGÜÉS, I., *Un libro curioso y desconocido: la «Taquígrafía castellana», de D. Francisco de Paula Martí*, Madrid, 1947.

²⁵ EZQUERRA DEL BAYO, J., «Retratos al fisionotrazo», en *La Ilustración Española y Americana*, n.º VIII, Madrid, 1908, pp. 125-126; GALLEGO, A., *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 298-299; y VEGA, J., «Del retrato, el arte del fisionotrazo y la máquina

las tintas simpáticas y con la pluma estilográfica, siendo el creador del primer «libro de memoria» o agenda de bolsillo, publicado en 1806²⁶. Quehaceres que compaginó con la actividad literaria como escritor de piezas teatrales de marcado signo político. Ha pasado a la historia por ser el adaptador de la taquigrafía de Samuel Taylor al uso de la lengua castellana. Desde 1803 fue el director de la Real Escuela de Taquigrafía mantenida por la Sociedad Económica Matritense.

De la biografía de Francisco de Paula Martí se podrían destacar tres aspectos que simpatizan con el perfil de Julià. En primer lugar, sus orígenes modestos, pues era hijo de labradores, que no le impidieron formarse en la Academia de San Fernando, primero, donde ingresó en 1778, el mismo año de la llegada de Julià a Madrid, y más tarde en la Academia de San Carlos. A pesar de esta formación y de haber sido nombrado académico supernumerario en 1791, se le puede considerar como un miembro atípico de la profesión, totalmente ajeno a los límites oficiales impuestos desde la Academia y que, sin duda, hubieran frenado la originalidad innovadora de sus experiencias artísticas. Buena prueba de ello es el toque de atención que en 1817 le dedicó la Academia de San Fernando por la mala calidad de los grabados de los reyes que ilustraban la edición anual de su agenda de bolsillo, el *Compendio del año 1817*, en la que firmaba como académico de San Fernando²⁷. Finalmente, como Julià, fue un destacado patriota y liberal, huyendo de la francesada a Cádiz donde en 1811 sería nombrado por el gobierno de la Regencia grabador de la Imprenta Real de aquella ciudad.

Los siguientes protagonistas, Fernando Selma (1752-1810) y Rafael Esteve (1772-1847), también valencianos y grabadores, figuraban como testigos en la declaración de pobre protocolizada por Julià y su mujer en 1803, sobre la que volveremos enseguida²⁸. Se les podría considerar así pues como personas cercanas al matrimonio y, en el caso del segundo, además, colaborador profesional en una empresa gráfica que requirió sus mejores virtudes artísticas, los grabados de la brigada de Artillería Volante del coronel Vicente María Maturana²⁹. Las seis estampas

matemática de retratar en la España ilustrada», en *Goya*, n.º 316-317, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2007, pp. 77-98.

²⁶ MARTÍ, F.P., *Compendio del año 1806. Compuesto de varias tablas por las que con facilidad se encuentran varias curiosidades útiles a toda clase de personas*, Madrid, 1807; e IDEM, *Poligrafía o arte de escribir en cifra de diferentes modos*, Madrid, 1808.

²⁷ NAVARRETE MARTÍNEZ, E., *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 426.

²⁸ AHPM, pr. 21.791, f. 244 (8-X-1803).

²⁹ *Calcografía Nacional...*, *op. cit.*, t. I, pp. 260-262. Sobre el coronel Maturana, véase GIL NOVALES, A., *Diccionario biográfico...*, *op. cit.*, t. II, pp. 1931-1932.



Fig. 4: Asensio Julià, *La Artillería Volante*, dibujo, Calcografía Nacional, Madrid.

de la serie fueron contratadas en 1796 a dos dibujantes, Asensio Julià y Antonio Guerrero, y a los grabadores Rafael Esteve, Tomás López Enguídanos, Nicolás Besanzón y Luis Fernández Noseret. Esteve se encargó de dos láminas, trabajadas al aguafuerte y al buril según sendos dibujos de Julià [fig. 4] a la aguada con toques de albayalde, que se conservan en la Academia de San Fernando³⁰.

No quedan evidencias documentales de la colaboración profesional entre Julià y Pedro Vicente Rodríguez (1775-1822), otro de los grabadores valencianos que vinieron a la Corte a probar fortuna. Su nombre figura en la partida de bautismo de Jacinta Julià (1808), hija única del pintor, como representante del padrino de la criatura, Bruno Martínez, escribano mayor de la Intendencia de Valencia, a quien sus ocupaciones no le permitieron asistir al evento³¹. Rodríguez, en cierta

³⁰ GALLEGO, A., «Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional», en *Academia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1976, pp. 97-98.

³¹ [A]rchivo [P]arroquial de [S]an [S]ebastián, Bautismos, Libro 61, f-270 (2-I-1808), citado por DELGADO BEDMAR, J.D., «Algunas notas *op. cit.*», p. 300. La identificación no deja lugar a la duda pues se precisa que Rodríguez estaba casado con doña Salvadora Gassini, con quien había contraído matrimonio en 1800, en AHPM, pr. 21.791, f. 13 (18-II-1800).

manera como Martí, era un inquieto grabador que a duras penas se había hecho un nombre en la capital tras su paso por las aulas de las academias de San Carlos y San Fernando. Una forma de prosperar era trabajando en colaboración con otros compañeros de profesión para sacar adelante proyectos editoriales en los que la estampa era el referente principal. Desde 1799 formó parte de una asociación constituida con el pintor y dibujante Antonio Rodríguez y los grabadores Manuel Albuerne, Francisco de Paula Martí y José Vázquez para la publicación y venta de estampas, entre las que se encontraron las sucesivas ediciones de las colecciones de trajes de España (1801) y del mundo (1799)³². Como ya se dijo más arriba, a partir de 1807, Pedro Vicente Rodríguez nos dejó los mejores retratos hechos en España con el método del fisionatrado, caracterizados por la buena calidad de sus materiales, una esmerada estampación y un notable refinamiento formal. Características más que suficientes para que una clientela de una amplia extracción socioeconómica le encargara sus retratos³³. Poco tiempo tendría para disfrutar de la compañía de Asensio Julià pues en 1811 sería nombrado director de grabado de la Academia de San Carlos de México, donde fallecería en 1822.

El círculo de sus amistades valencianas se completaría con el pintor de flores Antonio Colechá (1746-1824) y con Mariano Ferrer y Aulet, secretario de la Academia de San Carlos desde 1789. El primero fue apoderado por Julià en 1803 y 1804 para promover una demanda contra el segundo por la supuesta apropiación indebida de algunas cantidades de dinero destinadas a las compras de la *fábrica de loza y una casa en Valencia*³⁴. Los poderes se otorgaron en Madrid justo después de un supuesto viaje realizado por Asensio Julià a Valencia, donde pudo haber arreglado la testamentaría de sus padres y tal vez realizar estas inversiones. La relacionada con la fábrica de loza ha de ser la que regentaba en Manises el citado Ferrer,

³² CARRETE PARRONDO, J. et al., *Fernando Selma. El grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1993, pp. 144-145; y CARRETE PARRONDO, J., «Las estampas de trajes. Entre la documentación artística y la moda», en *Camarón dibujos y grabados*, Valencia, Bancaja, 1999, pp. 131-132.

³³ EZQUERRA DEL BAYO, J., «Retratos...», *op. cit.*, pp. 125-126; GALLEGU, A., *Historia...*, *op. cit.*, pp. 298-299; y VEGA, J., «Del retrato...», *op. cit.*, pp. 92-93. Como adelantara la profesora Jesusa Vega, el retrato de Juan José Gassín o Gassini que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (IH-3699) podría considerarse como obra de Pedro Vicente Rodríguez al tratarse con toda probabilidad de su cuñado, quien figura como apoderado del grabador para contraer matrimonio con Salvadora Gassini, en AHPM, pr. 21.791, f. 13 (18-II-1800).

³⁴ En ambos poderes Asensio Julià se presentaba como profesor de pintura, en AHPM, pr. 21.791, f. 240 (9-IX-1803) y f. 267 (3-II-1804). Colechá fue también apoderado por Julià para personarse en la testamentaría de su cuñado Pedro Fabre, fallecido en Vinaroz, cuando se dirigió a Francia, en AHPM, pr. 21.791, f. 239 (9-IX-1803).

quien figuraba como su director en el *Almanak Mercantil* de 1800 y 1802³⁵. No se sabe cómo terminó este asunto que sin duda debió de incomodar a sus protagonistas, conocida la posición privilegiada de Ferrer en el seno de la Academia de San Carlos.

Julià y Colechá debieron trabar amistad en las aulas de la academia valenciana donde se formaron y llegaron a coincidir en los últimos años de la década de los sesenta. Aunque en diferentes categorías, los dos jóvenes fueron premiados en 1771: Julià en diciembre, en el dibujo de manos; y Colechá, en el concurso general. Éste permaneció en Valencia donde siguió una modesta carrera pictórica especializada en la pintura de flores. En 1786 fue admitido como académico de mérito en San Carlos tras la presentación de un florero pintado y varios dibujos, que provocaron las dudas de algunos miembros de la junta sobre su paternidad y que fueron ratificados por una declaración jurada y firmada, entre otros, por Francisco de Paula Martí. Tres años después fue nombrado pintor de la ciudad de Valencia, por el ramo de la perspectiva³⁶.

COLABORADOR DE GOYA

Hasta lo que hoy se conoce, la relación profesional entre Goya y Asensio Julià giró en torno a tres obras de variada naturaleza realizadas en colaboración. La primera, pendiente de ser confirmada por los documentos, fue la ya citada de las pinturas murales de San Antonio de la Florida, sobre la que no vamos a volver. El retrato calcográfico del difunto Francisco Bayeu [fig. 5] fue la segunda de ellas, realizado según el lienzo pintado por Goya y que hoy se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia. La estampa fue firmada en Madrid por «Asensio Julià» como dibujante y por el grabador José Vázquez, siendo

³⁵ *Almanak mercantil o guía de comerciantes para el año de 1800*, Madrid, p. 295; y *Almanak mercantil o guía de comerciantes para el año de 1802*, Madrid, p. 284. No existen datos para precisar las características de la fábrica de loza que regentaba Mariano Ferrer, que podría ser una de las 34 que existían en Manises en 1795, según el testimonio de CABANILLES, A. J., *Observaciones sobre la Historia natural, Geografía, Agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia*, Madrid, 1795, t. I, p. 158. Según la contaduría de Rentas Generales, en 1804 Mariano Ferrer había exportado a América 223,5 docenas de platos de Manises, en FRANCH BENAVENT, R., *Crecimiento comercial y enriquecimiento burgués en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, Institució Alfonso el Magnanimo, 1986, p. 102, n. 42.

³⁶ BOIX, V., *Noticias...*, *op. cit.*, p. 24; OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica...*, *op. cit.*, p. 161; ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*, Valencia, Institució Alfonso el Magnanimo 1970, pp. 167-169; y ALBA PAGÁN, E., *La pintura...*, *op. cit.*, pp. 881-884.

anunciada su venta en la *Gaceta de Madrid* del 4 de septiembre de 1804. De una calidad excepcional, la ejecución del grabado pudo estar supervisada por el propio pintor aragonés.

Esta suerte de colaboración alcanzó su punto álgido en agosto de 1808, con motivo de las fiestas de proclamación del rey Fernando VII celebradas tras la primera salida de las tropas francesas de la capital. Francisco de Goya, Asensio Julià y José Ximeno realizaron las decoraciones de la fachada de la residencia de Tadeo José Bravo de Rivero y Zabala (1754-1820), situada en la madrileña plazuela de San Martín frente a la parroquia del mismo nombre³⁷. La fachada fue vestida con telas de raso liso de color celeste y estrellas de plata, y enriquecida con cinco pinturas alegóricas que se colocaron en los entrepaños de las ventanas³⁸. Según las relaciones del evento, Julià pintó la principal dedicada a la «Fidelidad limeña» al nuevo rey, dirigido por Francisco de Goya o, como apunta la *Gaceta de Madrid*, pintada *bajo la dirección del célebre D. Francisco de Goya*. La composición exhibía una mujer con los símbolos de la fidelidad (un perro y un arca cerrada), acompañada por un indio y una india peruanos, y un medallón con el retrato de Fernando VII.

La presencia de Goya en este encargo estaba más que justificada por dos razones de peso: la amistad que le unía con Bravo de Rivero y la necesidad de pintar un retrato de Fernando VII. La primera había quedado patente en la inscripción del retrato del limeño, pintado en 1806 por el aragonés (Brooklyn

³⁷ Algunas noticias sobre Tadeo Bravo, teniente coronel de los Reales Ejércitos, procurador en Madrid de la ciudad de Lima y su cabildo catedralicio, caballero de la orden de Santiago y maestrante de Sevilla, en MENDIBURU, M., *Diccionario histórico-biográfico del Perú*, Lima, 1932, t. III, pp. 125-126; y LOHMANN VILLENA, G., *Los americanos en las órdenes militares (1529-1900)*, Madrid, CSIC, 1947, p. 64.

³⁸ Las principales fuentes para conocer estas decoraciones siguen siendo las descripciones de la *Gaceta de Madrid*, de 6 de septiembre de 1808 y la *Carta en que se describe lo más notable de las funciones de la proclamación del Rey Nuestro Señor Fernando VII en la Villa y Corte de Madrid*, Madrid [1808], escrita por un autor desconocido que firmó con las iniciales «F. C.» y que se conserva en la Biblioteca Nacional de Lima, según NIETO VÉLEZ, A., «Contribución a la historia del fidelismo en el Perú (1808-1810)», en *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n.º 4, Lima, 1958-1960, Universidad Católica del Perú, pp. 18-20. Este mismo autor identifica las casas de Tadeo Bravo con las del secretario Alonso Muriel y Valdivieso, según la tradición construidas por Juan de Herrera. Ver además PÉREZ Y GONZÁLEZ, F., *Un cuadro... de historia. Alegoría de la villa de Madrid por Goya, ¿Goya fue afrancesado?*, Madrid, Lib. As. de Escritores y artistas, 1910, pp. 26-28; GIL SALINAS R., *Asensi Julià... op. cit.*, pp. 67-69; MANO, J.M. de la, «Goya intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813)», en *Goya en tiempos de Guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 64; y DUFOUR, G., *Goya durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 49-50.

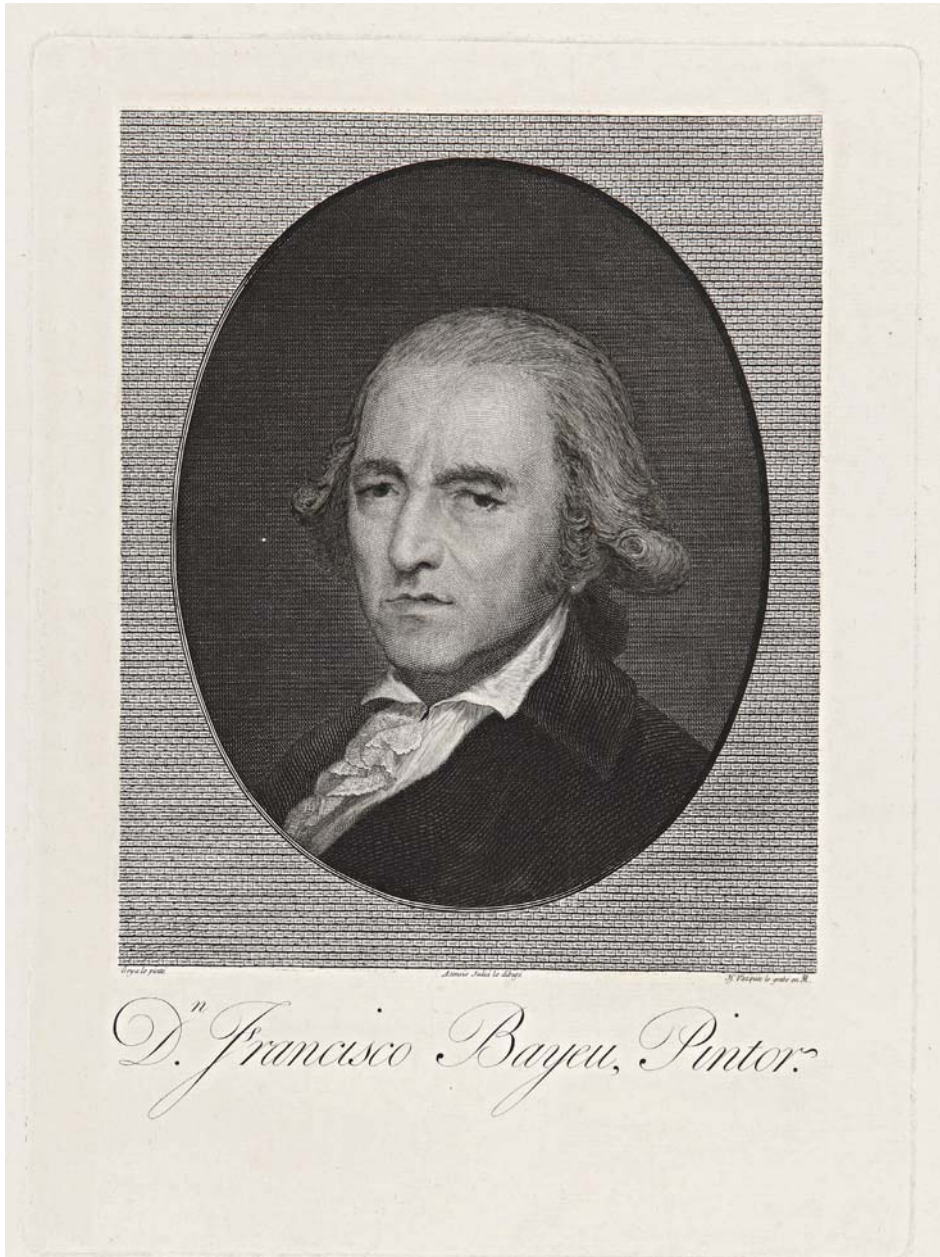


Fig. 5: J. Vázquez y Asensio Julià, *Retrato de Francisco Bayeu*, 1804, Museo Municipal de Madrid.

Museum, New York)³⁹. Un reconocimiento público de amistad que solo disfrutarían las personas más cercanas a Goya y que en este lienzo contrasta con el tratamiento representativo del retratado, vestido con casaca roja, en cuya pechera se distingue la cruz santiaguista, botas de montar y espada al cinto, en un contexto paisajístico que rememora la lección velazqueña. La compañía del perro, seguro que habitual en sus paseos a caballo, podría evocar la fidelidad del peruano a algo o alguien señalado con su mano derecha fuera del cuadro, tal vez representado en un segundo lienzo o «pendant» del que no se tienen noticias.

Tadeo Bravo atesoraba en su colección de pintura un segundo cuadro de Goya, legado según su voluntad a su «hermana» doña Josefa de Aliaga, marquesa de Castelbravo: un enigmático y desconocido *cuadro de Goya que representa la despedida que hice a mi familia, en lima*⁴⁰. También decoraban su casa de la plazuela de San Martín un «San Francisco» firmado por El Greco, los retratos de sus padres pintados por el peruano Pedro Díaz y otros lienzos italianos y flamencos de filiación desconocida.

Las propias inquietudes ilustradas del peruano, su afición a la pintura o amigos comunes como el almirante Mazarredo o Ceán Bermúdez debieron facilitar la relación con Goya⁴¹. Al respecto recordar que en 1796 —primera noticia conocida que sitúa a Bravo en Madrid— editó un curioso ensayo sobre la educación de la mujer escrito por su amigo el presbítero José Isidoro Morales (1758-1827) y dedicado a Juanita Mazarredo, hija del marino vasco José de Mazarredo y Gortázar (1745-1812), también retratado por Goya (Lowe Art Museum, Miami)⁴².

³⁹ *Goya 250 aniversario*, Madrid, El Corte Inglés, 1996, p. 400, n.º 128.

⁴⁰ AHPM, pr. 23.948, f. 86 r.º (7-IV-1820), citado por MANO, J.M. de la, «La idea sobre el lienzo: Gestación, función y destino del boceto en Goya y sus contemporáneos», en *Goya y Maella en Valencia. Del boceto al cuadro de altar*, Valencia, Generalitat, 2002, p. 52. La manda figura en una larga y descriptiva memoria testamentaria que tras la muerte de Tadeo Bravo de Rivero (ADM, Parroquia de San Martín, libro de Difuntos 31, f. 69, 13-IV-1820) sus albaceas protocolizaron junto a su último testamento, en AHPM, pr. 23.948, fs. 75-89.

⁴¹ No parece una casualidad que Ceán Bermúdez figurase como testigo de la última voluntad de Tadeo Bravo, en AHPM, pr. 23.948, f. 78 v.º (22-III-1820).

⁴² El propio Tadeo Bravo hizo gala en el prólogo del libro de la amistad que le unía con su autor y con Mazarredo, en MORALES, J.I., *Comentario (...) al exc. Señor D. Joseph de Mazarredo sobre la enseñanza de su hija, publicado por don Tadeo Bravo de Rivero*, Madrid, 1796. Sobre el matemático onubense y esta obra, ver LÁZARO LORENTE, L.M., «Un presbítero ilustrado, Joseph Isidoro Morales, y la educación de la mujer», en *Educación e Ilustración en España. III Coloquio de Historia de la Educación*, Barcelona, Universidad, 1984, pp. 101-113; y MARTÍNEZ

Por otra parte, Goya era uno de los escasos pintores que había tenido la ocasión de sacar un retrato del natural a Fernando VII, justo antes de su salida hacia Bayona, con el que más tarde realizaría su retrato ecuestre para la Academia de San Fernando. Esta circunstancia debió de resultar crucial para la supervisión del medallón con el retrato del rey de la obra de Julià. La impronta del pintor aragonés se dejó notar también en lo poco que se conoce de la composición de la «Fidelidad limeña», tan cercana a su famosa «Alegoría de Madrid», obra que iba a relacionar de nuevo a Francisco de Goya y a Tadeo Bravo⁴³.

Por último, de forma sorprendente, en las decoraciones de la casa de Tadeo Bravo participó José Ximeno y Carrera (1757-post. 1808) con cuatro de las cinco pinturas de la fachada. Su perfil profesional, el de un experimentado grabador al que se le conocen pocas incursiones en el campo de la pintura, no encaja muy bien con la realización de estas obras, si no fuera por la vena caprichosa e imaginativa de algunas de sus composiciones que podrían haberse puesto al servicio de estas alegorías políticas⁴⁴: el león español que repelía el ataque del águila francesa, la matrona de España con un fiero león, la victoria de la religión sobre la perfidia francesa y la exaltación del retrato del soberano⁴⁵. La edad de Ximeno, su procedencia valenciana y su actividad como grabador le deben situar en el círculo de amistades de Asensio Julià con una importante novedad que no habría que perder de vista, la de haber sido uno de los primeros grabadores en España en experimentar con la técnica de la aguatinta⁴⁶.

PANERO, M. y GARCÍA LAPRESTA, J.L., «El matemático ilustrado José Isidoro Morales y sus aportaciones a la teoría de la elección social», en *Lhull*, n.º 43, Zaragoza, Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas, 1999, pp. 165-191. Morales además fue designado como albacea en un poder para testar de Tadeo Bravo de 1802, en AHPM, pr. 21.341, f. 58 r.º (19-III-1802).

⁴³ MANO, J.M. de la, «Goya intruso...», *op. cit.*, pp. 74-75.

⁴⁴ Las escasas y repetidas noticias sobre este artista valenciano, en ORELLANA, M.A. DE, *Biografía pictórica op. cit.*, p. 581; OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica...*, *op. cit.*, pp. 350-351; VIÑAZA, conde de la [Cipriano Muñoz y Manzano], *Adiciones al diccionario...*, *op. cit.*, t. II, pp. 226-227; RUIZ DE LIHORY, J., *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, p. 137; BOIX, V., *Noticias...*, *op. cit.*, p. 37; y ALBA PAGÁN E., *La pintura...*, *op. cit.*, pp. 1066-1067.

⁴⁵ PÉREZ Y GONZÁLEZ, F., *Un cuadro...*, *op. cit.*, pp. 26-28.

⁴⁶ Ximeno fue el autor de una de las primeras estampas grabadas al aguatinta en España que reproducía el incendio de la plaza Mayor de Madrid del 16 de agosto de 1790, en PÁEZ, E., «Unas estampas españolas grabadas al aguatinta en la última década del siglo XVIII», en *Homenaje a Guillermo Guastavino*, Madrid, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1974, p. 115.

JULIÀ GRABADOR

Estas decoraciones de la casa de Tadeo Bravo y el contacto con artistas como Goya y Ximeno, amén de los grabadores valencianos citados más arriba, podrían servir para contextualizar la incursión de Julià en el campo del grabado satírico, en lo que se refiere a las técnicas empleadas, el aguafuerte y la aguainta⁴⁷. Tema bien diferente sería conocer el origen de sus fuentes —si las tuvo— porque en los dos ejemplos siguientes su autor planteó una iconografía muy novedosa que revela un conocimiento elevado de este género.

La estampa al aguafuerte «El heroico Marqués de la Romana saca de la esclavitud a la desolada Galicia, y la infunde nuevo ser» (antigua colección Boix) fue anunciada en el *Diario de Valencia* del primero de mayo de 1810⁴⁸. Ello indicaría que su firmante, Asensio Julià, se encontraba en aquel entonces en la capital del Turia y que tal vez habría salido de Madrid antes de la entrada de Napoleón Bonaparte. Hipótesis sustentada por la situación creada por su participación en las decoraciones de la proclamación de Fernando VII en Madrid, al hacerse público su nombre en la *Gaceta de Madrid*. El contenido de esta estampa no está exento de problemas ya que presenta un notable equívoco histórico, al señalar la liberación de Galicia por el marqués de la Romana que nunca llegó a producirse⁴⁹. Aspecto éste que incidiría en su valoración como pura propaganda política no exenta de aspectos satíricos como el de representar a Galicia como un esqueleto encarcelado por el ocupante francés y liberado en contraposición —según reza en el anuncio del *Diario de Valencia*— por el «inmortal marqués de la Romana». El propio rescate de un esqueleto, de un muerto, por muy alegórico que fuera, podría cuestionar el significado de la obra que, por otra parte, recibió un comentario muy llamativo que puso el acento en los valores plásticos de la composición: «(...) reúne las bellezas de una imaginación bien hermanada con el gusto, la filosofía del arte y la exactitud del dibujo con todos los encantos del claro y oscuro. Un esqueleto encadenado en un calabozo de un antiguo castillo destruido y el héroe del Norte son los principales personajes que

⁴⁷ Problema también planteado, en GIL SALINAS R., *Asensi Julià...*, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁸ SENTENACH, N., *La pintura en Madrid desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, Madrid, 1907, pp. 233 y 251; BOIX, F., «Asensio Julià...», *op. cit.*, pp. 63-64; LAFUENTE FERRARI, E., *Antecedentes...*, *op. cit.*, p. 341; BOUZA BREY, F., «Una estampa goyesca sobre la francesada en Galicia», en *Boletín de la comisión provincial de Monumentos de Lugo*, 1953, pp. 235-236; GALLEGU, A., *Historia...*, *op. cit.*, pp. 393-394; GIL SALINAS R., *Asensi Julià...*, *op. cit.*, pp. 85-87; y ALBA PAGÁN, E., *La pintura...*, *op. cit.*, p. 1151.

⁴⁹ BOUZA BREY, F., «Una estampa...», *op. cit.*, pp. 235-236; y GIL SALINAS R., *Asensi Julià...*, *op. cit.*, p. 86.

aparecen en esta lúgubre escena llena de rasgos atrevidos, de invención, de propiedad y toques admirables»⁵⁰.

Como ya se ha señalado el grabado evoca el ambiente lóbrego, sombrío y hasta cierto punto monumental de las famosas *Carceri* de Piranesi, al igual que algunos interiores de Goya; y guarda una relación iconográfica y hasta estilística con las pinturas de Julià «Oficial penetrando en un fuerte» y «El duelo», que han de contextualizarse como sucesos de índole desconocida de la Guerra de la Independencia⁵¹.

La segunda estampa, «Una alegoría taurina de la Guerra de la Independencia» [fig. 6], fue realizada al cobre con aguafuerte y aguainta⁵². Debió de ejecutarse después de la *cuarta estocada* propinada por el *Hércules Britano al padre de la torada*, alusión tal vez a la derrota francesa de Toulouse (10 de abril de 1814), tras las de Massena (André Massena, Fuentes de Oñoro, mayo 1810), Marmont (Auguste Marmont, batalla de Arapiles, julio de 1812) y Vitoria (21 de junio de 1813), citadas en las leyendas de la parte superior de la estampa.

Su iconografía responde a una curiosa inversión de los protagonistas de esta lidia satírica. El habitual *Spanish Bull* de las estampas británicas, que cornea, voltea o pone a la fuga al invasor francés, representado por José o Napoleón Bonaparte, se convierte en un animal híbrido —con cabeza de toro y patas de ave rapaz— dispuesto a recibir la estocada mortal del «torero» inglés, a todas luces Wellington, que le cita con una muleta decorada con las armas aliadas⁵³.

LOS ÚLTIMOS AÑOS: *EL PINTOR MILICIANO*

Hasta lo que hoy se conoce el retrato de Julià pintado por Goya en 1814 [fig. 2] sería el último hito de la relación de amistad y de colaboración profe-

⁵⁰ *Diario de Valencia*, 1 de mayo de 1810.

⁵¹ LAFUENTE FERRARI, E., *Antecedentes...*, *op. cit.*, p. 363; GIL SALINAS, R., *Asensi Julià...*, *op. cit.*, pp. 76-79.

⁵² BOIX, F., «Asensio Julià...», *op. cit.*, pp. 63-64; DEROZIER, C., *La Guerre d'Indépendance espagnole a travers l'estampe (1808-1814)*, Lille-París, Université Lille III, 1976, t. II, p. 673; GALLEGRO, A., *Historia...*, *op. cit.*, pp. 393-394; GIL SALINAS R., *Asensi Julià...*, *op. cit.*, pp. 83-85; y ALBA PAGÁN E., *La pintura...*, *op. cit.*, p. 1151.

⁵³ Dentro de esta iconografía satírica, de 1808 y 1809 datan dos estampas inglesas consagradas al toro español, en DEROZIER, C., *La Guerre...*, *op. cit.*, t. II, pp. 559-560 y 567-568. Se conoce otro ejemplo, titulado «Obsequio que los españoles hacen a los franceses en recompensa a la regeneración tan cacareada», en el que se plantea una inversión parecida a la planteada por Julià, según la cual los toreros españoles y los toros franceses se enfrentaban por parejas (Empecinado-Hugo, Mina-Suchet, Julià Sánchez-Massena, Murillo-Soult), en DEROZIER, C., *La Guerre...*, *op. cit.*, t. II, pp. 630-635.

sional mantenida entre ambos artistas. No por casualidad, el aragonés nos dejó una imagen inequívoca del valenciano, muy diferente a la emanada del retrato del Museo Thyssen, en la que primaba su dedicación al dibujo —con el portaminas en la mano— y, si fuera cierta la primitiva existencia de una escarapela tricolor en su chistera —hoy desaparecida por una restauración exagerada— su adscripción política⁵⁴. Estas dos circunstancias dominarían los últimos años de vida de Julià, mediatizados por una existencia modesta que en ocasiones se tornó en abierta y declarada pobreza.

Comenzando por su actividad profesional, decir que en esta etapa se limitó a la enseñanza del dibujo. Resulta conocido su paso por las aulas de la Escuela de la Merced, dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en calidad de maestro de dibujo en el estudio del Adorno. Actividad que tuvo su inicio en diciembre de 1818 como teniente-director con un sueldo anual de 6.000 reales⁵⁵. Meses después, y tal vez para avalar una futura promoción en la Escuela, solicitó sin éxito el título de académico de mérito mediante la presentación de un *retrato y varios capiteles trabajados de su mano*. La Junta de la Academia se escudó en un defecto de forma de su petición —no haber solicitado *en qué clase de las nobles artes quería aprobarse*— para remitirle a un futuro examen de la categoría elegida⁵⁶. Sin duda, un cruel sarcasmo que los miembros de la Junta no supieran cuál era la especialidad del pretendiente, uno de sus profesores, y que deja de manifiesto la baja estima que disfrutaba entre sus compañeros de profesión.

Los recortes presupuestarios aplicados a principios de 1820 le dejaron en la estacada, como suplente, hasta que el verano de ese mismo año pudo reincorporarse a la docencia de la Escuela de la Merced, con un sueldo rebajado a la mitad (3.000 reales), gracias a la intercesión del pintor Vicente López. Fueron momentos de penuria para Julià que, con su mujer enferma y con *extrema necesidad*, hubo de suplicar el pago de sus atrasos⁵⁷. Como atestiguan los libros de gasto de la institución académica fueron los años más duros para sus profesores. Los retrasos en los pagos de las mesadas y, más tarde, el paso de la gestión de las

⁵⁴ YRIARTE, C., *Goya...*, *op. cit.*, p. 137.

⁵⁵ La información económica sobre los emolumentos percibidos por Julià en la Escuela de la Merced, desde 1819 hasta 1821, proceden de un detallado informe escrito por su conserje, José Manuel Arnedo, en [A]rchivo de la [R]eal [A]cademia de [B]ellas [A]rtes de [S]an [F]ernando, 3-261, f. 34 (23-III-1821).

⁵⁶ ARABASE, 3-88 (junta ordinaria, 11-VII-1819); y 5-174-2 (20-VII-1819).

⁵⁷ ARABASE, 3-261, f. 33 r.º (31-I-1821); y f. 34 (13-III-1821). Debo el conocimiento de estos documentos a la amabilidad del profesor José Manuel de la Mano.



Fig. 6: Asensio Julià, *Una alegoría taurina de la Guerra de la Independencia*, ca. 1814, Museo Municipal de Madrid.

escuelas de dibujo al ayuntamiento constitucional de Madrid (marzo de 1822-mayo de 1823) no hicieron más que agravar esta situación.

Sea como fuere, desde julio de 1823 figura en las mesadas de la Escuela de la Merced como director de su estudio de Adorno, con el mismo sueldo de 3.000 reales, hasta que en marzo de 1825 se le subió a los 5.000 en medio de continuos retrasos en su pago⁵⁸. Con ello alcanzó su techo profesional en el escalafón docente de la Academia y su Escuela de la Merced. Una dedicación que fue interrumpida por un *accidente de perlesía* que le tuvo postrado en cama en los dos últimos años de su vida⁵⁹.

Asensio Julià murió sumido en la pobreza el 21 de octubre de 1832⁶⁰. Desapareció entre la más absoluta indiferencia de sus compañeros de profesión y de la propia Academia de San Fernando, que tuvo el mezquino «detalle» de pagar a su viuda la mesada completa de octubre *en vista de la indigencia* con la que vivía⁶¹. Fue enterrado de limosna en la parroquia de San Sebastián⁶².

Además de su trabajo en la Escuela de la Merced, se ganó el sustento con otras clases de dibujo. Por su expediente de purificación se conoce que también lo hizo en el colegio de niñas de San Antonio de los Portugueses, tal vez el

⁵⁸ ARABASE, 3-264, f. 21 v.º (31-VII-1823). Hasta el 20 de marzo de 1825 no se le subió el sueldo a 5.000 reales, 1.000 menos de los que percibía su antecesor Juan Gálvez, *Ibidem*, 3-266, f. 31 v.º (8-VI-1826, sobre la mesada de mayo); y 3-88 (junta ordinaria, 20-II-1825), citado en MENA MARQUÉS, M.B., «*El Coloso...*», *op. cit.*, 2008, p. 60.

⁵⁹ La firma de Julià desaparece de los recibos de las mesadas entre marzo y septiembre de 1829, para reaparecer unos meses después. Desde enero de 1830 hasta su muerte en octubre de 1832, su mujer y su hija Jacinta firmaron los recibos de su sueldo, en ARABASE, 3-269 (1829), 3-270 (1830), 3-271 (1831) y 3-272 (1832).

⁶⁰ Falleció bajo una declaración de pobre otorgada años atrás, en AHPM, pr. 21.791, f. 244 (8-X-1803). Nótese que este tipo de documentos notariales, en los que se indicaba no tener bienes para testar, era un subterfugio muy utilizado en la época para evitar la ejecución de la testamentaria y los consiguientes gastos judiciales. No cabe la menor duda de que en esa fecha el pintor y su esposa disponían de bienes propios, como por ejemplo los heredados de sus padres o de la familia Fabre. Estos últimos le proporcionaron una pequeña disputa con Francisco Fabre, tío de su mujer, quien le reclamaba alguna cantidad procedente de la venta de las propiedades en Francia, ver al respecto, en AHPM, pr. 21.791, s.f. (20-IV-1806) y fs. 731-733 (20-V-1806); y pr. 29.420, f. 129 (27-IV-1806). Con el paso de los años su situación económica fue deteriorándose hasta encajar perfectamente con lo expresado en su declaración de pobre de 1803.

⁶¹ ARABASE, 3-272, f. 151 v.º (5-XI-1832).

⁶² La fecha de su fallecimiento figura en su partida de defunción, en la que se declaraba que tenía 88 años, cuando realmente acababa de cumplir los 79, en APSS, Libro de Difuntos Pobres 8, f. 194 r.º (21-X-1832).

famoso colegio de huérfanas de la Inmaculada Concepción, fundado en 1651 por la Hermandad del Refugio⁶³. No siendo suficiente tuvo que anunciarse como profesor particular en el *Diario de Madrid* del 15 de octubre de 1821 para «(...) dar lecciones de dibujo, con sujeción a lápiz, tinta de china y aguadas de colores, extendiéndose a la geometría práctica y elementos de perspectiva, todo bajo los principios sólidos necesarios para llegar el discípulo al estado a que debe aspirar en orden a dicho noble objeto»⁶⁴.

Fruto tal vez de esta situación económica inestable, Julià y su familia cambiaron repetidas veces de domicilio. En su expediente de purificación los testigos pusieron de manifiesto las dificultades del artista para pagar el alquiler de su vivienda aportando detalles de su precaria existencia⁶⁵.

Otra de las circunstancias muy presentes en los últimos años de vida de Julià fue su inequívoca filiación política al bando liberal, que debió fraguarse en los últimos años de la Guerra de la Independencia, cuando puso su arte al servicio de la causa española. Tras el Trienio Liberal fue uno de los pocos profesores de la Academia de San Fernando y sus escuelas que no solicitó el diploma de purificación, tal vez porque su adscripción al liberalismo constituyente había sido pública y notoria⁶⁶. Al respecto recordemos la nota del padrón de 1823 en la que firmaba como *pintor miliciano*⁶⁷.

La Junta de purificaciones civiles tuvo en el punto de mira al viejo pintor, que sufriría dos procesos de información en los cuales los testigos confirmaron su cercanía al liberalismo y, sobre todo, su falta de prudencia a la hora de expresar sus ideas políticas⁶⁸. Motivos suficientes para que fuera impurificado

⁶³ AHN, Estado, leg. 3132.

⁶⁴ *Diario de Madrid*, n.º 288, p. 776 (15-X-1821).

⁶⁵ Situación expuesta en los testimonios recogidos en el expediente de purificación del pintor, en AHN, leg. 3132, citado en MENA MARQUÉS, M.B., «*El Coloso...*», *op. cit.*, p. 60. Recordemos que al tiempo de su boda con Rosa Fabre, en 1797, habitaba en el número 11 de la calle del Reloj, en la parroquia de San Martín, en ADM, Expedientes matrimoniales, Caja 5229 (1797). En 1808, en la partida de bautismo de su hija Jacinta, figuraba como avecindado en la parroquia de San Sebastián, en la calle de San José, en DELGADO BEDMAR, J.D., «*Algunas notas...*», *op. cit.*, p. 300. Entre por lo menos 1820 y 1823 vivió en la planta principal del n.º 14 de la calle de la Verónica, en la parroquia de San Martín, en *Ibidem*, pp. 300-301; y ADM, Libro de matrícula de San Martín 9206-2, f. 157 r.º (1823). Y murió, como queda dicho, en la calle de San Juan de la parroquia de San Sebastián.

⁶⁶ NAVARRETE MARTÍNEZ, E., *La Academia...*, *op. cit.*, pp. 151-152.

⁶⁷ DELGADO BEDMAR, J.D., «*Algunas notas...*», *op. cit.*, p. 300.

⁶⁸ AHN, Estado, leg. 3132, citado en MENA MARQUÉS, M.B., «*El Coloso...*», *op. cit.*, pp. 54 y 60.

.....

en primera instancia el 20 de agosto de 1827. Tras su oportuna reclamación y la apertura de una segunda investigación, Asensio Julià fue purificado en el mes de marzo de 1830 cuando la enfermedad que le iba llevar a la tumba lo tenía postrado en cama. Quede claro que estos procesos políticos no tuvieron consecuencias en su actividad como docente de la Escuela de la Merced, de la que nunca fue apartado cobrando sus mesadas de forma más o menos regular.