

LA ACTITUD POLÍTICA DE LOS PINTORES ESPAÑOLES DURANTE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA (1808-1814)

Ester Alba Pagán
Universitat de València

En los seis largos años en los que se prolongó la guerra de la Independencia se registran evidentes repercusiones en el desarrollo de la vida artística y en el funcionamiento de las instituciones académicas. La actitud adoptada por sus miembros y, más interesante aún, por los que conformaban el elenco de pintores al servicio de la Real Casa, respecto al gobierno francés fue diversa. No obstante, en la mayoría de los casos es harto complicado definir sus actitudes de afrancesados o colaboracionistas, ya que la práctica totalidad contemporizó con la situación que les tocó vivir. Así, comprobaremos como no todos los artistas mantuvieron una actitud semejante y en más de una ocasión actuaron según les dictaba su conveniencia¹. No sólo pretendemos realizar una prosopografía de la militancia político-artística de los pintores que actuaron en este momento, sino perfilar los cambios que en la imagen artística se experimentaron al acorde de los vaivenes políticos, en los que no sólo se contextualiza la contradictoria conducta de muchos de ellos, sino que al servicio de unos y otros definieron obras a través de las que se inserta el concepto del héroe moderno, centralizado en la figura de José I, por un lado, y del pueblo alzado en armas y el rey ausente, el destronado Fernando VII, por otro. Un proceso cultural² en el que se asienta a través de la imagen y elementos simbólicos —así como comportamientos sociales concretos— el largo proceso de construcción histórica que se asocia al imaginario fernandino. Un proceso cultural en el que los símbolos asociados a la guerra de la Independencia serán posteriormente apropiados por el ideario liberal³. Para todo ello vamos a analizar casos acontecidos en Madrid y en Valencia, por su elevada significación política y artística en todo este proceso. La primera por ser donde se da el alzamiento

¹ J. CARRETE PARRONDO, *Catálogo general de la Calcografía*, p. 8; Cl. BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, p. 17. Más actual es el trabajo de E. de DIEGO GARCÍA, «La Guerra de la Independencia», pp. 131-132. Para la caricatura fuera del ámbito español véase C. CLERC, *La caricature contre Napoléon*, pp. 7-9.

² R. CHARTIER, *El presente del pasado*, pp. 21-24.

³ L. MARTÍN POZUELO, «Muchos relatos que contar»; R. FRASER, *La maldita guerra de España*, pp. 340 *sqq.*

del pueblo español el 2 y 3 de mayo de 1808 y la segunda por ser el escenario en el que se germina la reinstauración absolutista del rey Fernando VII en el trono de España.

ARTE Y POLÍTICA EN LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

Durante los años de la ocupación (1808-1814), la confusión y los enfrentamientos bélicos paralizaron las actividades de la mayoría de las instituciones⁴. El inicio de la guerra provocó el cese de las actividades públicas en la Real Academia de San Fernando, celebrando su última junta pública de entrega de premios el 24 de septiembre de 1808, a la que concurrirá el pintor valenciano Francisco Llácer, sin llegar a presentarse, por la primera clase de pintura, debido probablemente a las circunstancias de la contienda⁵. El 13 de agosto, fuera ya el ejército francés de la capital se resolvieron las pruebas y se adjudicaron los premios. En la primera clase de arquitectura resultaría vencedor Tiburcio Pérez Cuervo con la propuesta de un Monumento a erigir en el campo de Bailén⁶, uno de los primeros ejemplos de la nueva iconografía asociada al proceso bélico y al creciente sentimiento nacionalista y patriótico. El ejemplo cundiría entre algunos miembros destacados de la sociedad madrileña. Así, el abogado Wenceslao de Argumosa y Bourke instaba a la Academia a ejercer como jurado en el concurso de un «monumento en el Prado en honor de las víctimas del dos de Mayo»⁷. El curso de 1808 sería el último que se celebraría en los próximos tres años. La victoria de Napoleón, la entrada de las tropas francesas en Madrid y la reinstauración en el trono de José I provocaron, ante la inseguridad existente, la suspensión de la enseñanza nocturna en las salas del Natural y del Yeso⁸. En ese intervalo de tiempo la vida artística se desarrolla con cierta normalidad. Es el momento en el que Francisco de Goya recibe la conocida comisión de retratar a Fernando VII para la sala de juntas de la Academia y termina el retrato ecuestre del soberano, poco antes de que el general Palafox le llame a su lado para inmortalizar la heroica resistencia de Zaragoza. El 27 de febrero de 1809, siendo secretario Luis Munárriz, los miembros asistentes a la junta extraordinaria firmaron el compromiso de fidelidad y obediencia a José I y la Constitución, convirtiéndolos en «juramentados» o «malos españoles» a ojos de los patriotas.

Sin duda, muchos artistas se vieron obligados a actuar movidos por las leyes de la pura supervivencia. Sirva como ejemplo el caso de Francisco de

⁴ J. GARCÍA SÁNCHEZ, «La Real Academia de San Fernando en una época de crisis», pp. 5-6; J. M. de la MANO, «Goya Intruso», p. 63; J. R. AYMES, «Cultura y memoria de la guerra»; C. REYERO, «Visiones de la nación en lucha», pp. 105-106.

⁵ Archivo de la Academia de San Fernando de Madrid (ASF), Junta ordinaria de 5 de junio de 1808, p. 374vº.

⁶ ASF, Madrid, sign. 3/87, Junta general de 31 de agosto de 1808, p. 385.

⁷ ASF, Madrid, sign. 3/87, Junta ordinaria de 6 de noviembre de 1808, p. 389.

⁸ *Real Academia de San Fernando. Madrid*, pp. 118 y 217.

Goya, o su discípulo Agustín Esteve, que no aparecen entre los juramentados. En el caso del primer pintor de cámara, la historiografía ha venido subrayando el hecho como un temprano acto de rebelión patriótica frente al nuevo poder. No obstante, es más posible que el aclamado pintor no estuviese interesado en continuar con su plaza de profesor⁹. Agustín Esteve trabajó de manera activa a las órdenes del nuevo gobierno francés, su primera colaboración pictórica se inicia en 1810 cuando realiza dos retratos de José I, de cuerpo entero, para presidir la Secretaría de Hacienda y el Ayuntamiento de Madrid. Agustín Esteve, en los primeros momentos, se muestra afín a las ideas progresistas y liberales de los franceses, llegando a realizar algunos retratos de afrancesados y de miembros de la corte bonapartista. Posiblemente, su carácter ilustrado, cercano a Goya, de quien era discípulo, le llevase a intentar prosperar en la nueva corte¹⁰ y convertirse en el retratista oficial del rey José I llegando a expresar por escrito su incondicional apoyo a ese gobierno¹¹. Sin embargo, posteriormente, su actitud cambia. A partir de 1812 se retira de la corte y marcha a Valencia, donde residirá hasta 1815. Actitudes similares las hallamos entre los pintores valencianos que en ese momento se encontraban en la corte madrileña, quizá el caso más llamativo será el del primer pintor de Carlos IV, Mariano Salvador Maella, quien tras la restauración de Fernando VII será depurado y jubilado, casi forzosamente, de su cargo en la corte por colaboracionista. Su puesto será ocupado, como veremos, por Vicente López, cuyas actitudes políticas durante la ocupación napoleónica no difirieron sustancialmente de la de estos artistas.

La fortuna de los pintores de Carlos IV en el interregno bonapartista fue muy dispar; junto a la dispersión y desplazamiento de gran parte de los pintores seguiría el fallecimiento de algunos de ellos: Joaquín Inza (1811), Gregorio Ferro y Jacinto Gómez Pastor (1812), Antonio Carnicero (1814). Por otro lado, se observa un «destronamiento casi generalizado de los pintores de época de Carlos IV» por pintores extranjeros, especialmente franceses —Joseph Bouton, Jean Bauzil, etc.— junto a un vacío profesional que se erige «en coyuntura ideal para que pinceles de segunda fila o de una generación más joven disfruten de su ansiada oportunidad cortesana»¹². José Camarón Melià aprovecha la oportunidad para solicitar el destino de pintor de cámara cuando en septiembre de 1809 se propone a los profesores de la Academia remitir sus solicitudes con el propósito de alcanzar algún destino palatino¹³. Javier Ramos tuvo una actitud más ambigua, pues en la jornada del 2 de mayo se le habían incautado dos escopetas para tras jurar a José I solicitar «destino, honores y

⁹ J. M. de la MANO, «Goya Intruso», p. 56.

¹⁰ La conducta de Esteve durante la invasión francesa, está llena de vacilaciones: J. L. MORALES y MARÍN, *Vicente López*, p. 241.

¹¹ Archivo General de Palacio (AGP), Sección Gobierno Intruso, caja 76.

¹² J. M. de la MANO, «Goya Intruso», pp. 57-58.

¹³ AGP, Gobierno Intruso, caja 109 (24 de agosto de 1809).

sueldo»¹⁴. Este intento de prosperar en la nueva corte será homólogo en el caso de los decoradores de las Casas de Campo de Carlos IV, como Luis Yapelli o Juan Duque, o miniaturistas como José Rojas, quien alcanzará la dignidad de pintor de cámara por sus retratos regios¹⁵. Dos casos excepcionales son los pintores Vicente Velázquez Salvador (1761-post 1823) y José Ribelles Felip (1778-1835). El primero obtiene en 1810, a través de Juan Antonio Llorente, el encargo del conde de Melito, junto a Agustín Esteve y Antonio Carnicero, de formar el museo de Pinturas¹⁶. No obstante, su lealtad resulta efímera: en 1814 con motivo de la entrada de Fernando VII en Valencia, realiza un retrato del regresado monarca¹⁷. El segundo, presenta una trayectoria, mucho más atrayente. Durante la ocupación francesa el pintor valenciano, más que como afrancesado o juramentado, actúa verdaderamente como artista josefino. Tras presentar un dibujo de la *Venus de Tiziano* de la Sala Reservada de la Academia al monarca francés, que la adquiere para su particular colección de la Casa de Campo, el joven artista se convierte en uno de los pintores preferidos del rey. De hecho, poco después adquiere un *Apolo y Laocoonte* que Ribelles había presentado a las salas de la Academia de San Fernando en 1808, y entre las obras subastadas en Londres el 15 de abril de 1813 y procedentes de las obras incautadas al francés por la guerrilla de Navarra, se menciona un lienzo titulado *A storm with a wreck, very spirited*, aunque su mayor actividad fue la de diseñador de telones y escenografías teatrales¹⁸. La razón del éxito profesional de Ribelles en la corte napoleónica habría de buscarse fuera de su actividad artística, en su papel como francmasón en el grado de maestro en la logia Beneficencia de Josefina. Para esta sede masónica realizó el diseño de su diploma y la decoración de una de sus estancias, en compañía del escultor Pedro Hermoso¹⁹. Es posible que el cargo de gran maestre del Grande Oriente de Francia que ostentaba José Bonaparte dentro de la logia masónica explique la ascensión artística de Ribelles y el favor del monarca por encima de su potencial artístico. No obstante, a pesar de su vinculación masónica y de ser juzgado por la Inquisición, el 18 de enero de 1815, no sólo consiguió no ser castigado, sino que en 1818 obtiene el cargo de pintor de cámara de Fernando VII con el apoyo, del que había sido su maestro en Valencia, Vicente López²⁰.

¹⁴ AGP, Registros nº 2209, fº 50 (3 de abril de 1810), citado en J. M. de la MANO, «Goya Intruso», nota 15 y 16.

¹⁵ AGP, Gobierno Intruso, caja 90.

¹⁶ AGP, Gobierno Intruso, caja 29, exp. 42.

¹⁷ AGP, caja 1083, exp. 32. J. M. de la MANO, «Goya Intruso», n. 40. Debe tratarse del lienzo que en la actualidad se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia (inv. 2420), *Fernando VII con uniforme de Capitán General*, copia prácticamente exacta del retrato que ese mismo año realiza Vicente López al monarca español tras su reposición en el trono y que éste había iniciado coincidiendo con la visita de Fernando VII a Valencia.

¹⁸ J. M. de la MANO, «Goya Intruso», p. 59. Londres, casa de subastas William Stewart, 15 abril 1813, lote 56.

¹⁹ J. SÁNCHEZ CASTRO, «La censura de la figuración artística», pp. 98-99.

²⁰ E. ALBA PAGÁN, *La pintura y los pintores valencianos*, pp. 1941-1952.

Los miembros de la Academia de San Carlos de Valencia²¹, creada en 1768, a partir del modelo cortesano de la de San Fernando, de Madrid —tras la efímera Academia de Santa Bárbara de 1753—, reciben la noticia del secuestro en Bayona de Fernando VII y la abdicación real en Napoleón, que otorga el gobierno de España a José Bonaparte, con estupor²². La noticia de los acontecimientos vividos el dos y el tres de mayo de 1808 en Madrid, provocan en Valencia, el 23 de ese mismo mes una revuelta o protesta contra los franceses, constituyéndose la Junta encargada de organizar la resistencia valenciana contra los franceses, y defender la legitimidad de Fernando VII como rey de España²³. Sin embargo, la Academia de San Carlos se vio poco afectada durante los primeros meses del conflicto, tramitando los asuntos con cierta normalidad. A partir de junio de 1808 los profesores y alumnos participaron en las rondas de vigilancia impuestas por el ayuntamiento valenciano. Algunos de sus miembros llegaron a destacarse durante la contienda, combinando la lucha con las actividades académicas y artísticas correspondientes: tal es el caso del alumno de la academia Vicente Castelló y Amat, discípulo de Vicente López Portaña, de Miguel Parra, discípulo y cuñado asimismo de Vicente López y del pintor de flores, Antonio Colecha. El caso más destacado es el de Vicente Castelló²⁴, quien decidió tomar las armas, destinado al Real Cuerpo de Zapadores Mina-dores, como subteniente «en el que se granjeó el aprecio de sus jefes, así por su conducta como por el feliz éxito con que desempeñó algunos cargos propios del instituto de dicho Real Cuerpo, en donde, a pesar de lo penoso del servicio, no dejó por esto de dedicarse al estudio de su primitiva carrera». Durante la ocupación francesa de Valencia (1812-1813), fue hecho prisionero, junto a otros siete discípulos de la Academia de San Carlos, por el general Suchet. Situación ante la que la Academia elevó una petición al general para que «en consideración del particular mérito y aplicación de ocho discípulos de la misma que a tenor de la capitulación de esta ciudad habían [sic] quedando prisioneros, por estar sirviendo en varios cuerpos del Exto. Español [...] permanecieran en esta ciudad, hasta que fuesen canjeados»²⁵.

Así, cuando en 1810 la Academia de San Carlos decida organizar el concurso general de pintura, elegirá como tema a representar uno de los acontecimientos más importantes acaecidos años atrás, la declaración de guerra de la ciudad de Valencia a Napoleón. De esta manera la institución se posicionaba claramente enfrentada a los sectores partidarios de la llegada de los franceses y del gobierno de José I. El lienzo de Vicente Castelló, *Valencia declara la guerra a Napoleón*

²¹ F. M^a GARIN ORTÍZ DE TARANCO, *La Academia Valenciana de Bellas Artes*, p. 16; R. GIL SALINAS, *El Món de Goya*, p. 6; M^a J. LÓPEZ TERRADA, *Tradición y cambio*, p. 153; E. ALBA PAGÁN, *La pintura y los pintores valencianos*, pp. 13-42.

²² F. M^a GARIN ORTÍZ DE TARANCO, *La Academia Valenciana de Bellas Artes*, pp. 284 y 314.

²³ M^a P. HERNANDO SIERRA, *El Ayuntamiento de Valencia*, pp. 57-60.

²⁴ R. GIL SALINAS, «La pervivencia del academicismo»; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, «La personalidad artística de Vicente Castelló y Amat», pp. 9-25.

²⁵ F. M^a GARIN ORTÍZ DE TARANCO, *La Academia Valenciana de Bellas Artes*, p. 314.

(fig. 107), conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, es significativo por su alto contenido político e ideológico. Esta obra que le valió el premio de primera clase de pintura de 1810, es un óleo basado en un hecho contemporáneo²⁶.



FIG. 107. — Vicente Castelló y Amat, *Valencia declara la guerra a Napoleón*, 1810, Museo de Bellas-Artes, Valencia. © Museo de Bellas-Artes

Un papel destacado, fue, igualmente el del pintor Miguel Parra²⁷, que además de participar junto con sus restantes compañeros en los turnos de guardia que había estipulado el Ayuntamiento de la ciudad de Valencia, fue ayudante de campo del comandante de la 2ª división de la Muralla de la Ciudad, el marqués de San José. De esta época, se conoce el único dibujo realizado por Miguel Parra de la contienda: una *Vista de la Ciudadela de Valencia* (fig. 108), grabada por Tomás López Enguñados²⁸. Lo que pone de relieve su participación activa en la lucha contra los franceses. Se trata de un interesante dibujo, realizado probablemente durante uno de los ejercicios militares en el que se muestra a las tropas valencianas en la plaza que antecede a las murallas en la Ciudadela, uno de los pocos testimonios gráficos que se conservan de ese difícil periodo.

El caso de Vicente López, pintor honorario de cámara de Carlos IV desde 1802, es algo diferente²⁹. No conocemos su actividad durante los primeros años

²⁶ Archivo de la Academia de San Carlos (AAC), Inventario 1797-1833, nº 127.

²⁷ M^a J. LÓPEZ TERRADA y E. ALBA PAGÁN, «La imagen victoriosa de Fernando VII»; EAED., «La "Entrada triunfal de Fernando VII en Zaragoza"»; F. JIMÉNO, «Doce dibujos de Miguel Parra».

²⁸ Museo de la Ciudad de Valencia, 1809.

²⁹ Para la vida y obra de Vicente López Portaña (1772-1850), véase J. L. DÍEZ GARCÍA, *Vicente López*, estudio definitivo y catálogo razonado de referencia universal para este artista.



FIG. 108. — Tomás López Enguïdanos, según un modelo de Miguel Parra, *La ciudadela de Valencia*, ca. 1810, Museo de la Ciutat, Valencia.
© Museo de la Ciutat

del sitio de Valencia. No parece que interviniese activamente en la guerra y todo parece indicar que continuó sin sobresaltos su actividad como el pintor de mayor prestigio de la ciudad. De hecho, durante los primeros momentos de la invasión y tras recibirse, en Valencia, la noticia del secuestro de Fernando VII, Vicente López pintará para el Ayuntamiento de Valencia, el retrato de *Fernando VII con el hábito de la Orden de Carlos III*³⁰. En este retrato un favorecido Fernando VII, en posición gallarda y heroica, se sitúa ante un rico y lujoso escenario. En pie se sitúa ante el trono sostenido por el León de bronce, símbolo de la monarquía española, apoyando su mano en el cetro, mientras que en bajorrelieve aparece la Lealtad sosteniendo con su mano la LL del escudo valenciano, y con la otra despierta al León de España. Es sin duda el primer gran retrato oficial de aparato de Vicente López, del que se realizaron varias copias o réplicas. Se trata de un retrato tradicionalista que agradó tanto a Fernando VII, que supuso el nombramiento de López como pintor efectivo de cámara y como primer pintor en 1815. Esta obra pertenece a la serie de retratos regios que a partir del estallido de la guerra se realizaron en prácticamente todos los municipios españoles. Se trata, como bien afirmó José Luis Díez, de iniciativas políticas y artísticas que insistían en «la idea simbólica del trono vacío, que solamente puede ser ocupado por su titular genuino, ante las amenazas del intruso»³¹. Esta idea se ve reforzada por la actuación escenográfica de algunas de las principales ciudades del reino que instalaron salones del trono con un sillón vacío sobre un solio presidido por la efigie de Fernando VII, creando el mito visual de «el rey Deseado».

En 1810, Vicente López realiza varios dibujos para ilustrar el libro de Vicente Martínez Colomer, *Sucesos de Valencia desde el 23 de mayo hasta el 28 de junio de 1808*, grabados por Tomás López Enguïdanos, conocidos como el *Ataque a*

³⁰ Vicente López, *Fernando VII vestido con el hábito de la orden de Carlos III*, 1808, pintura al óleo sobre lienzo, 246 x 120 cm, Museo de la Ciudad, Valencia, inv. 34: J. L. MORALES Y MARÍN, *Vicente López*; J. L. DÍEZ GARCÍA, *Vicente López*, t. II, pp. 83-85, n.º P- 343.

³¹ Id., «Nada sin Fernando», p. 101.

Valencia, *Sucesos de Pajazo, Ataque al puerto de Valencia, y Defensa de las Torres de Quart* (fig. 109). De esa época son también sus dibujos conservados en la Biblioteca Nacional (n^{os} 3.835-3.846), titulados: *Interior de un Hospital de Heridos durante la guerra de la Independencia* y *la Conjuración del canónigo Sebastián Calvo durante la Guerra de la Independencia*, así como una *Escena de Batalla de la guerra de la Independencia* (n^o 3.840). Realizó, además varios dibujos preparatorios para la composición grabada por Tomás López Enguídanos, en 1809 como portada del Mapa de España dedicado al marqués de la Romana, titulado *España coronando la efigie del marqués de la Romana en Presencia de Valencia*, de la que se conservan algunas variantes o ideas primeras en la Biblioteca Nacional, en ellos el pintor muestra su vinculación con los acontecimientos bélicos vividos y presenta una imagen heroica de Pedro Caro Sureda, a quién retrataría al óleo, también por esos años³².

Entre 1809 y 1810 la situación predominante fue de tranquilidad, aunque algunos de sus alumnos cesaron su asistencia a la Academia por haberse enrolado en el ejército nacional. El momento álgido de la contienda, fue en 1811, siendo Valencia sitiada por las tropas francesas dirigidas por el mariscal Louis-Gabriel Suchet. Tras el conocido ataque de Valencia, sitiada tras caer Sagunto y Tarragona, desde las Navidades de 1811, y los primeros ataques de artillería el 3 de enero de 1812, las tropas francesas entran en Valencia, tras capitular las tropas españolas comandadas por el general Blake, donde permanecen hasta 1813. Durante la ocupación un amplio sector de la burguesía y la nobleza valenciana mantendrán excelentes relaciones con el mariscal Suchet, a quien Napoleón en 1812 había nombrado marqués de la Albufera. Entre ellos se encontraban miembros destacados de la iglesia, como el arzobispo Joaquín Company, y algunos nobles como el conde de Rótova, el marqués de Carrús, el conde de Carlet, el marqués de Jura Real, el conde de Buñol, y algunos burgueses como Bernardo Lassala³³.

Algunos académicos, entre ellos Vicente López, se reúnen con el recién instaurado gobernador francés quien decide, en junio de 1812, restablecer la enseñanza académica, aumentando el sueldo a determinados profesores. Poco después, la Academia nombra a Suchet presidente y protector oficial de la institución, plegándose sumisamente, así, a los dictados del gobierno intruso. La mayor parte de los miembros de la Academia decide, tras la restitución de las actividades por Suchet, continuar con normalidad su labor. Como en el caso de los académicos de San Fernando, los de San Carlos pueden ser considerados más como juramentados, que como colaboracionistas. Ciertamente, más que movidos por el impulso de participar de las reformas llevadas a cabo por los franceses, lo hicieron bajo el impulso de sobrevivir a tan complicado período. Así Miguel Parra realiza, por estas fechas —el eclesiástico muere en 1813—, el retrato de Joaquín Company, arzobispo de Valencia. Según Ossorio llegó a

³² ID., *Vicente López*, t. II, pp. 351, 357-358, 482-483, 435-436, n^{os} E-22, E-23, E-24, D-312, D-313, D-314, E-230, D-341, D-342, D-343, D-344.

³³ M^a P. HERNANDO SIERRA, *El Ayuntamiento de Valencia*, pp. 101-110.

realizar varias vistas de la Albufera de Valencia por encargo de un general francés³⁴. Sin embargo, no se le puede considerar como colaborador o afrancesado, pues durante los primeros momentos del gobierno francés, como otros profesores, Parra no aparece mencionado en la orden francesa de restitución de la Academia y de sus profesores.

Una similar actitud presenta el pintor Vicente López. De espíritu demostradamente conservador, no hay nada que le haga sospechoso de afrancesado, o aún de liberal ni cercano al pensamiento progresista de las ideas introducidas por el invasor y que tan decisivamente marcaron a un sector de la sociedad española del momento³⁵. Sin embargo, su disposición acomodaticia y enemiga de conflictos le hace doblegarse al gobierno francés. A los pocos días de entrar Suchet a la capital, en calidad de director de Pintura de la Academia, visita como comisionado al mariscal. Según Díez³⁶, su sentido práctico, le llevaría a darse a conocer entre la alta cúpula militar francesa, llegando algunos de sus miembros a solicitar del pintor algunos retratos. Se conoce la realización de varios retratos del general Suchet y de su familia³⁷, en los que se adapta a la huella retratística oficial napoleónica, y, en 1812, realizó también el del Barón de Fabvier³⁸, en un retrato de busto corto. Durante esta visita es posible que Vicente López contemplase en la residencia de los oficiales franceses retratos realizados por pintores del país vecino³⁹. Hábil y práctico Vicente López no sólo se adapta a los encargos del nuevo poder sino que además, pronto adapta la estética de la retratística napoleónica francesa traída por los vencedores, y que influirá en sus posteriores composiciones.

Hacia 1813, Vicente López realizó el retrato del mariscal Suchet, duque de Albufera, que se conserva en la colección familiar del castillo de Vernon (Eure, Francia) [fig. 110]. Retratado de cuerpo entero, con uniforme de mariscal y botas de montar ostenta varias condecoraciones francesas y la banda de la Legión de Honor. Aparece ante la puerta de su tienda y apoyado sobre un mapa de la costa mediterránea en el transcurso de las campañas bélicas que finalizaron con la toma de Valencia, sin duda el *Plan du siège de Valence par l'Armée Française d'Aragon en 1811 et 1812*, realizado por orden del mariscal Suchet, duque de la Albufera, durante las campañas militares de esos años. Se trata, sin duda, de uno de los primeros retratos realizados por López de Suchet, del que se conocen varios estudios preparatorios, el más significativo el conservado en una colección particular

³⁴ M. OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica*, pp. 515-516.

³⁵ J. SARRAILH, *L'Espagne éclairée*, p. 287.

³⁶ J. L. GARCÍA, *Vicente López*, t. II, pp. 183-184, n° P-745.

³⁷ Un retrato del mariscal Suchet se conserva en el Museo de l'Empire de Salon-de-Provence (anexo del Museo de l'Armée). Coronel BONNEFOY, «La Guerra de España», pp. 84-85. Otro retrato del mariscal se encuentra en el palacio Cervellón de Valencia.

³⁸ J. L. DÍEZ GARCÍA, *Vicente López*, t. II, p. 138, n° P-564, lám. 121.

³⁹ Un caso excepcional de presencia de pintores franceses en Valencia es el pintor Eugène Darden, que en 1805 llega a anunciarse en la prensa local, *Diario de Valencia*, 15 de noviembre de 1805, véase E. ALBA PAGÁN, *Pintura y crítica de Arte en Valencia*, n° 24.

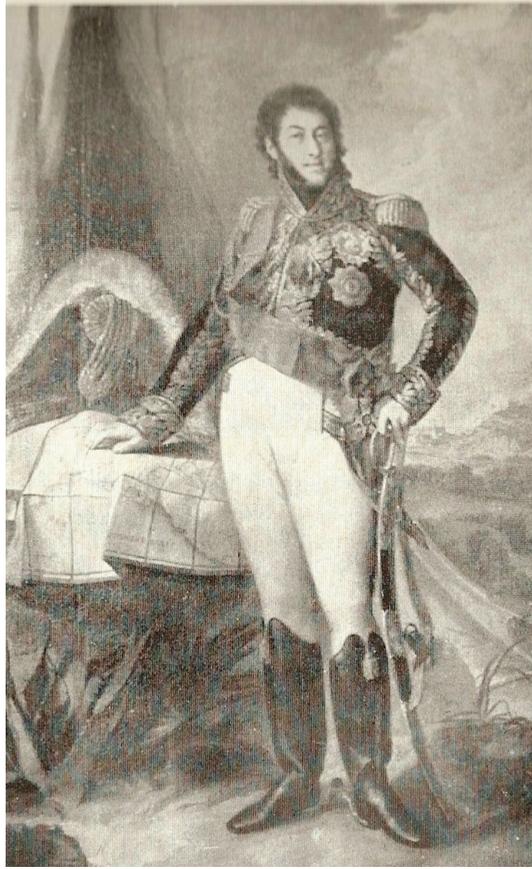


FIG. 110. — Vicente López, *El mariscal Louis Gabriel Suchet, duque de la Albufera*, 1813, Castillo de Vernon (Eure), Colección particular

de Barcelona que José Luis Díez considera estudio del natural en el que, por otra parte, López parece haberse inspirado en el retrato de Murat, conocido y difundido a través de la litografía de Belliard. Pero, sin duda, el retrato más significativo es el del mariscal Suchet y su familia: su esposa Honorine-Antoine de Saint-Joseph (1790-1884) que luce vestido a la moda imperio, la hija de ambos Louis Honorine Suchet (1811-1855) y su hermano François-Antoine de Saint-Joseph (1787-1866), ayudante de campo del mariscal. La severidad de la composición, situados los personajes a modo de relieve romano, las actitudes rígidas y serenas, la frialdad escultórica de la factura, de dibujo marcado y duro demuestra un directo conocimiento de los retratos franceses que en esos momentos debían decorar las residencias de los ocupantes franceses. Como indica Díez⁴⁰, movido por la vanidad y con el fin de atraer clientela firma el cuadro en latín mostrando

⁴⁰ J. L. Díez GARCÍA, *Vicente López*, t. II, pp. 183-184, nº P- 743.



FIG. 111. — Miguel Gamborino, según modelo de Andrés Crua, *Memorias históricas de la vida y muerte de los padres fusilados por los franceses en (Sagunto) en el año 1812*, publicado en Valencia en 1813. © Biblioteca Valenciana

además su categoría como pintor de Carlos IV. El papel de Vicente López durante el gobierno de Suchet no se limitó al de mero retratista. En estos momentos, colabora activamente en la comisión académica del primer Museo de Pinturas de Valencia, creado bajo la dominación francesa para recoger las obras religiosas de los desamortizados conventos valencianos. La invasión francesa y la política cultural de Suchet, ponía en Valencia el germen de la creación del Museo Valenciano de Pinturas. El mariscal Suchet estimuló la pequeña colección de cuadros que poseían los académicos, con depósitos y donaciones; y al mismo tiempo creó en el seno de la Academia una comisión presidida por López destinada a recoger las obras de arte procedentes de los conventos suprimidos. Sin embargo, la creación definitiva del Museo valenciano no tendrá lugar hasta después de la desamortización de Mendizábal, cuando los bienes eclesiásticos, incluidas las obras artísticas se nacionalizan.

Más clara es la posición de otros artistas. Andrés Crua, discípulo de Vicente López, realizó los dibujos, para las láminas que habían de ilustrar la edición de las *Memorias históricas de la vida y muerte de los M.M.R.R.P.P.*⁴¹ *fusilados por los franceses en Murviedro en 1812* (fig. 111), publicada en Valencia en 1813. Dibujos que fueron grabados por Miguel Gamborino y entre los que destaca la composición del fusilamiento de dichos religiosos tras la ocupación de Sagunto. Esta

⁴¹ Acrónimo de «muy reverendos padres».

composición, como ya demostraron Jeannine Baticle y David Vilaplana, pudo servir de modelo a Francisco Goya para su célebre lienzo *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808*, pintado en 1814⁴². Más allá, de los paralelismos compositivos con la obra goyesca, lo interesante de la obra del joven discípulo de López, es la mirada centrada en la figura de las víctimas, una de las primeras representaciones de los héroes de la guerra de la Independencia, bajo la mirada patriótica.

Un análisis aparte, merece el pintor Asensi Julià Alvarachi⁴³, también discípulo valenciano de Goya. Desde un primer momento, el pintor se muestra contrario a la invasión francesa, movido más bien por un sentido patriótico que de defensa de los intereses de la monarquía borbónica. En 1808 pinta la *Fidelidad limeña*, cuadro alegórico encargado por don Tadeo Bravo, con el retrato de Fernando VII, para adornar la casa de éste durante la proclamación de Fernando VII como rey de España en 1808; en 1811 firma la estampa titulada la *Liberación de Galicia por el marqués de la Romana*. Durante este periodo su producción artística se centra en una serie de lienzos relacionados con el acontecimiento bélico e inspiradas en la brutalidad de la guerra, *Entrada en el fuerte* o *Rapto*, y algunos retratos de los principales protagonistas de las acciones heroicas de la guerra de la Independencia, como los de María Agustín y Agustina de Aragón célebres defensoras de Zaragoza, y los retratos de ciertos generales del bando patriótico como el *Empecinado*. Pero quizá su obra más célebre sea el lienzo conocido como el *Náufrago* (fig. 112, p. 430), donado, en 1816, a la Academia de San Carlos. En este pequeño lienzo se representa a un hombre en primer plano, delante de un árbol, tras el cual se divisa un paisaje marino con un torreón al fondo. La composición ha sido interpretada de forma muy distinta, desde quien ha visto a un pirata atado a un árbol, un bandolero o contrabandista, o quien la ha descifrado más recientemente como un naufrago. Sin embargo, poseemos algunas claves para descifrar el enigma. En primer lugar, la fecha de la composición 1816, cercana al fin de la guerra, su destino, Valencia, y por último su dependencia compositiva con algunas obras de Goya, con quien Asensi Julià colaboró en 1798 en la decoración al fresco de San Antonio de la Florida. La pincelada amplia, breve y diluida de Julià, así como el uso de la espátula, el predominio de los pardos o la ruptura cromática con el rojo bermellón, son rasgos que ya Goya había utilizado con anterioridad. Desde el punto de vista de la composición, este lienzo muestra paralelismos indiscutibles con dos aguafuertes de la serie *Los desastres de la Guerra*, cuyas pruebas de estado Goya realizó entre 1810 y 1814. Por un lado, con el número 15 titulado «Y no hay remedio», que se refiere a un fusilamiento, y con el número 39, conocido como «¿Grande hazaña! ¡Con muertos!», donde se representa a tres hombres

⁴² J. BATICLE, «La seconde mort de Lapeletier de Saint-Fargeau». D. VILAPLANA ZURITA, «Un grabado valenciano»; E. ALBA PAGÁN, «Andrés Crua».

⁴³ R. GIL SALINAS, «Nuevas aportaciones», ID., «Asensio Julià y Goya», e ID., *Asensi Julià, el deixeble de Goya*, pp. 74-75. «Estampa nueva, que representa al heroico Marqués de la Romana, librande de la opresión a la encadenada Galicia; inventada y gravada por D. Asensio Julià. Se hallará a la venta en la Calle de Zaragoza [...] Su precio 20 rs vn.», *Diario de Valencia*, 11 de mayo de 1811.



FIG. 112. — Asensi Julià, *El Naufrago*, ca. 1816, Museo de Bellas-Artes, Valencia. © Museo de Bellas-Artes

mueritos atados a un árbol, mutilados y despedazados. Las dos estampas son un monumento a la barbarie y atrocidad humana: a las consecuencias de la guerra. La pintura del artista valenciano no puede sustraerse a esa lectura, el paisaje del fondo representa la costa de Oropesa y la conocida Torre del Rey, donde se produjo una de las batallas más cruciales antes de la toma de Sagunto y Valencia, ¿pero, quién es el personaje representado? Poco importa, como en la obra de Goya víctimas y héroes son miembros del pueblo, rostros anónimos que, incluso, como en esta obra no es necesario ser mostrados⁴⁴.

LA PINTURA CORTESANA AL SERVICIO DE LA «FABRICACIÓN» DEL MITO DE FERNANDO VII

El fin de la guerra y la restauración de Fernando VII en el trono de España, tras la firma del tratado de Valencia (11 de diciembre de 1813), vuelve a desequilibrar la balanza. Son muchos los artistas que aprovechan la ocasión para hacerse un hueco en la renovada corte, el caso más sobresaliente es el de Vicente López y el de su cuñado Miguel Parra, que como hemos visto no tuvieron reparos en

⁴⁴ R. GIL SALINAS, «El héroe anónimo».

trabajar para el «enemigo», y cuya habilidad posterior no sólo les libró de castigos y depuraciones sino que obtuvieron el máximo de los honores posibles: ser miembros de la Casa Real, aunque su actividad anterior no fue en vano: en sus primeras obras para el rey la influencia de la estética francesa está presente. Las obras de los primeros años del reinado fernandino constituyen una excelente muestra del tipo de pintura dedicada a la propaganda política de la época, inserta en un contexto de sentimentalismo patriótico, ante el regreso del monarca. En concreto, utilizando las palabras de Manuel Moreno, contribuye a la «fabricación» de la imagen del monarca como el *Deseado*⁴⁵, como un nuevo héroe contemporáneo junto al pueblo que había luchado por su causa⁴⁶.

El regreso a España de Fernando VII, después de haber permanecido retenido por Napoleón en Valençay durante los seis años que duró la ocupación francesa, fue considerado como un restablecimiento de la paz y la estabilidad después de tantos años de guerra. Fernando VII ya no era el monarca prisionero víctima de las injusticias del enemigo y adalid por cuya causa luchaba el pueblo español, sino que su regreso dio paso a manifestaciones de júbilo que respondían al sentimiento que los españoles experimentaban en aquellos momentos de euforia por el restablecimiento de la paz y la dinastía legítima. Desde ese punto de vista resulta imprescindible establecer la relación del capitán general de Valencia, Francisco Javier Elío y las primeras imágenes artísticas realizadas por los pintores de la Academia de San Carlos, dedicadas a conmemorar la entrada triunfal de Fernando VII en España, y quizás las primeras en emprender la serie de pinturas de carácter conmemorativo. Por ello no es extraño comprobar cómo allí donde la conspiración se inició y prosperó, en Valencia, donde Fernando VII recibió el apoyo definitivo que le condujo a abolir la Constitución, fuera precisamente el lugar en el que se producen las obras dedicadas a la creación de una renovada imagen de Fernando VII. El paradigma de este arte conductista y panegírico es el pintor valenciano Vicente López quien precisamente sería elegido, tan sólo un año después de su regreso, por el propio monarca como primer pintor de cámara, utilizando su privilegiada posición en la corte para favorecer a algunos de sus familiares, como el pintor Miguel Parra.

En su camino de regreso a la corte madrileña «El Deseado» permanece diecinueve días en Valencia, desde el 16 de abril al 15 de mayo. Al igual que en todas las poblaciones situadas al paso del real cortejo (Fernando VII, el infante Antonio Pascual, el duque de San Carlos y el infante Carlos María Isidro), la ciudad de Valencia enterada de la proximidad del recién instaurado rey acelera los preparativos para recibirlo con entusiasmo, y se dispusieron toda serie de festejos y galas para recibir al monarca y celebrar la libertad del reino. El monarca y la magna comitiva real debían recorrer los puntos más señeros de la ciudad del Turia, siguiendo la «carrera» diseñada por las autoridades consistoriales. En estos puntos se erigieron infinidad de «máquinas»

⁴⁵ M. MORENO ALONSO, «La “fabricación” de Fernando VII».

⁴⁶ Véase M. ARTOLA GALLEGU, *La España de Fernando VII*; J. FONTANA I LÁZARO, «La quiebra de la monarquía absoluta».

(arcos de triunfo, pórticos, altares, enmascaramiento de fachadas), todo un elenco de arquitecturas efímeras cuya función era impresionar al monarca mejorando el aspecto exterior de la ciudad. La Puerta del Real se disfrazó con un impresionante arco de triunfo, de manera que la entrada real se convierte en evocación de los antiguos triunfos imperiales. Ahora más que nunca justificado por la victoria ante la invasión napoleónica y el regreso del «Deseado». En el evento celebrado, en 1814, en Valencia, la evocación de la imagen triunfal de Fernando VII como César o emperador victorioso será continua en todas las «máquinas» efímeras levantadas para la ocasión, y en la efigie real acuñada en la moneda diseñada por Vicente López. Según Díez⁴⁷, Vicente López acaparó el mayor protagonismo en la realización de los proyectos artísticos que se idearon para recibir y agasajar al monarca, de modo que la actividad del pintor en estas celebraciones parece del todo confirmada, tal y como demuestra su dibujo para el *Proyecto de medalla conmemorativa del Regreso de Fernando VII* (1814). De este proyecto de medalla se conserva un dibujo a lápiz y aguada en la Biblioteca Nacional, realizado por López hacia 1814 con ocasión del regreso de Fernando VII a su paso por Valencia. En el dibujo aparece el anverso y reverso de la medalla, cuya representación acoge la habitual adulación a la figura real. En el anverso aparece la efigie del joven rey, representado como César, coronado de laurel y con el manto prendido del hombro, y en el reverso aparece representado el monumento efímero levantado a Fernando VII ante la fachada del templo de la Virgen de los Desamparados, contemplado por la muchedumbre y las tropas. En este diseño el repuesto monarca aparece laureado a modo de los antiguos emperadores romanos. Resulta tentador establecer cierto paralelismo con la representación de Napoleón, el día de su coronación, en la conocida pintura conmemorativa, de Jacques-Louis David: *Le Sacre de Napoléon* (1805, Museo del Louvre). El mensaje parece claro, es Fernando y no Bonaparte el emperador del mundo y el único que ha de ostentar el laurel del triunfo. Se trata de una peculiar iconografía que no volverá a ser utilizada en la imagen del monarca, debido en parte a las alusiones liberales y afrancesadas que conllevaba su utilización. Tras su reposición la representación del rey será revestida del boato tradicional de las monarquías absolutas europeas.

También realizará una *Alegoría del retorno triunfal de Fernando VII tras la Guerra de la independencia* (1814), grabado por Tomás López Enguñanos. Es evidente el fin propagandístico y laudatorio en aras de la legitimidad de la monarquía borbónica española. Este espectacular dibujo representaba:

El pueblo de Madrid fue el primero de la Monarquía, que en el memorable día de dos de Mayo de 1808 rasgó el velo con que cubría su perfidia el tirano Napoleón, levantó la voz de la Independencia, y con la sangre de sus inocentes hijos cimentó la libertad civil á toda la nación española, cuya historia se manifiesta en la presente alegoría, que está representada

⁴⁷ J. L. Díez GARCÍA, *Vicente López*, t. II, pp. 386-387, nº D-515.

por un gran zócalo que tiene en sus ángulos las urnas sepulcrales donde yacen depositadas las cenizas de las víctimas sacrificadas en tan señalado día, al pie se ve la villa de Madrid en figura de una matrona, afligida y apoyada en su escudo, y sobre ella recostada la inocencia en acción del mayor dolor y abatimiento⁴⁸.

Pero, sin duda una de sus obras más interesantes es el primer retrato que realiza del rey Fernando VII en 1814, con uniforme de capitán general (Museo del Prado) [fig. 113], un retrato que el propio Fernando VII eligió como imagen oficial para ser difundida por todo el reino. Lo que es altamente paradójico, pues si comparamos esta obra con los retratos realizados por López a la cúpula militar francesa, el paralelismo es evidente. El retrato del rey recoge la influencia francesa aprehendida por López durante la ocupación napoleónica.



FIG. 113. — Vicente López, *Ferdinand VII con uniforme de capitán general*, 1814, Museo del Prado, Madrid, P 7022. © Museo del Prado

Idéntico carácter presenta la serie realizada por Miguel Parra para conmemorar el regreso de Fernando VII. El primero de los lienzos, el *Paso del río*

⁴⁸ Á. M^a BARCIA, *Catálogo de la colección de dibujos originales*, n^o 4140; J. L. DÍEZ GARCÍA, *Vicente López*, t. II, pp. 352, 481-482, D-315, E-228.



FIG. 114. — Miguel Parra, *Paso del río Fluvia por Fernando VII en su regreso a España*, 1814, La Granja (Segovia), Palacio Real de San Ildefonso, Patrimonio Nacional, inv. 10024193. © Patrimonio Nacional



FIG. 115. — Miguel Parra, *Entrada triunfal de Fernando VII en Valencia*, 1815, Palacio Real, Patrimonio Nacional, inv. 10063865. © Patrimonio Nacional

Fluvià por Fernando VII en su regreso a España (fig. 114)⁴⁹, en 1814. La realización del lienzo se debe, por un lado al interés de buscar el favor real y obtener el nombramiento como pintor de cámara. Al parecer, fue el propio Vicente López, que además de su maestro era por aquel entonces su cuñado y que ya ocupaba el cargo de primer pintor de cámara, quien se encargó de introducirlo en la corte. Con esta intención, Parra entregó al monarca el lienzo que representa *el Paso del río Fluvià por Fernando VII en su regreso a España*, obra que le valió el nombramiento de pintor honorario de cámara en 1815. Tras este primer lienzo, Parra realizó la *Entrada triunfal del Fernando VII en Valencia* (fig. 115) y, gracias a la intervención de Vicente López, consiguió asegurar su vinculación a la corte mediante el encargo de ejecutar otros cuadros del mismo carácter que completaran la serie de entradas triunfales de Fernando VII en 1814, obras que realizaría desde Valencia debido a sus obligaciones familiares y por las que recibiría una pensión de 600 ducados anuales. Al parecer, de los restantes lienzos de esta serie formada por *La entrada de Fernando VII en Zaragoza*, *El Paso de Fernando VII por San Felipe*, *Fernando VII a su paso por Chinchilla* y *La entrada de Fernando VII en Madrid*, Parra sólo llegó a realizar el primero, que concluyó en 1818.

El primer lienzo muestra el preciso momento en que el cortejo de Fernando VII cruza el paso fronterizo del río Fluvià, donde es recibido por la comitiva formada por el ejército de Cataluña y su gobierno a las órdenes de su Capitán General, Francisco de Paula Copons y Navia, el 22 de marzo de 1814; y una muchedumbre de personajes populares que eufóricos ante la visión del monarca demuestran públicamente su felicidad, e incluso algunos se adentran en el río que en ese momento cruza el carruaje real. La idea de la realización de la *Entrada triunfal de Fernando VII en Valencia* es propuesta por el presidente de la Academia, y capitán general, Francisco Javier Elío a la Academia de San Carlos. Es doblemente interesante este hecho si tenemos en cuenta que es en esta ciudad donde le fue entregado el conocido *Manifiesto de los Persas* de manos del diputado Bernardo Mozo Rosales, y donde firmó secretamente el no menos célebre decreto que anulaba la Constitución y toda la obra legislativa de las Cortes de Cádiz, como si nada hubiera ocurrido desde 1808. Con este cuadro Parra, pretendía, una vez más, conmemorar uno de los momentos políticos más importantes de la restauración fernandina y, así, exaltar la figura del monarca. El último que se conserva de la serie, la *Entrada en Zaragoza del rey Fernando VII*, realizado en 1818 por encargo del general Palafox, muestra el paso del rey por una de las ciudades españolas que

⁴⁹ Miguel Parra, *Paso del río Fluvià por Fernando VII en su regreso a España*, 1814, pintura al óleo sobre lienzo, 104 x 164, 5 cm, La Granja (Segovia), Palacio Real de San Ildefonso, Patrimonio Nacional, inv. 10024193. La serie continúa con la *Entrada triunfal de Fernando VII en Valencia*, 1815, pintura al óleo sobre lienzo, 104 x 164, 5 cm, Palacio Real, Patrimonio Nacional, inv. 10063865 y con la *Entrada triunfal de Fernando VII en Zaragoza*, 1818, pintura al óleo sobre lienzo, 102,5 x 164 cm, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional, inv. 10063867. Estudiados por M^a J. LÓPEZ TERRADA y E. ALBA PAGÁN, «La imagen victoriosa de Fernando VII», y EAED., «La “Entrada triunfal de Fernando VII en Zaragoza”».

mayor lealtad le mostraron en su férrea resistencia al ejército invasor. Para el fondo de la composición se inspiró en uno de los grabados de Gálvez y Brambila de las *Ruinas de Zaragoza*, apareciendo como telón de fondo el derruido edificio del grabado de las *Ruinas del Seminario de Zaragoza*, que reprodujo con extraordinaria exactitud.

Las entradas triunfales de Miguel Parra, como otras obras realizadas por la renovada cámara de artistas al servicio de la Casa Real, ofrecían una imagen exaltada y heroica de la monarquía. Por ello, estos lienzos muestran la figura de Fernando VII como un nuevo héroe, junto al entusiasmo y la exaltación del pueblo que había luchado por su causa. A diferencia de otras composiciones del momento dedicadas a inmortalizar la vuelta triunfal del monarca, los cuadros de Parra, quizá los más interesantes de todos los analizados, carecen de carácter alegórico o simbólico, pues se inscriben en un tipo de pintura conmemorativa que pretende fijar en la memoria un hecho histórico coetáneo. A modo de crónicas, se erigen como testimonios gráficos precursores de lo que, inmediatamente después, a mediados del siglo XIX, se publique en las ilustraciones que acompañaban las publicaciones periódicas, primero a través de xilografías que reproducían los dibujos ideados para fijar a través de testimonios visuales los acontecimientos contemporáneos, luego, de fotografías.

Desde el punto de vista estético sus composiciones recuerdan algunas de las obras francesas que recogen la entrada triunfal de Napoleón en distintas ciudades. Se trata de un género, el presentado por Parra, que apenas tenía tradición en la pintura española⁵⁰. La serie de Parra muestra, en concreto, un evidente protagonismo del «despliegue panorámico de los parajes naturales o urbanos» en el que se desarrolla la entrada de la comitiva regia «para engrandecer las proporciones monumentales de los edificios y elementos geográficos que sirven de gran escenario al acontecimiento histórico»⁵¹. En ese sentido el trabajo de Parra presenta profundas similitudes con las obras pertenecientes a la pintura conmemorativa francesa de época napoleónica. La preocupación por los escenarios urbanos grandilocuentes que enmarcan el acontecimiento son frecuentes en la obra de Étienne-Barthélémy Garnier (1759-1849): *Le Cortège du mariage de Napoléon I^{er} et Marie-Louise* (1810, Château de Versailles), o de Charles Meynier (1768-1832): *Entrée de Napoléon I^{er} entouré de son Etat major dans Berlin, 27 octobre 1806* (1810, Château de Versailles), encargada por el propio Napoleón para la galería de Diana del palacio des Tuileries (París), entre otras muchas de las obras que se gestaron en época napoleónica dedicadas a exaltar al Emperador, difundidas a través del grabado. Tal es el caso la lámina que C. Vernet dedica a la *Entrada de los franceses en Milán (mayo de 1796)*,

⁵⁰ Si exceptuamos las obras, atribuidas al pintor extremeño Lorenzo Quirós (1717-1789): una serie de *Vistas de la entrada triunfal de Carlos III en Madrid*, pertenecientes a la Academia de San Fernando y depositadas en el Museo Municipal de Madrid, I.N. 3077, 3076, 3073, 3074 y 3075, véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de las pinturas*, pp. 133-137.

⁵¹ J. L. DÍEZ GARCÍA, «“Nada sin Fernando”», p. 111.

en la que, como en las composiciones de Parra, el pueblo aparece aclamando a los vencedores, subidos a azoteas y puertas. Destacan las figuras en primer plano en sombra y la división del pueblo en grupos claramente definidos. La influencia francesa es evidente en las composiciones de Parra; por lo que es probable que pudiese contemplar algunas de estas composiciones en manos de alguno de los miembros de la cúpula militar de Suchet, o de los pintores que los acompañaban.

