

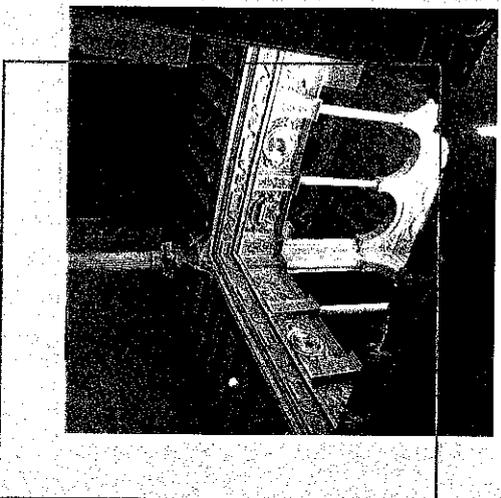
MUSEO E INSTITUTO «CAMÓN AZNAR» DE IBERCAJA

*Premio «Europa Nostra» 1980.*

Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1981.

Premio Accesibilidad 2002 que concede Disminuidos Físicos de Aragón

y el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.



## BOLETÍN

MUSEO E INSTITUTO «CAMÓN AZNAR» DE IBERCAJA

N.º 101 • 2008

## La Entrada triunfal de Fernando VII en Zaragoza, un lienzo conmemorativo de Miguel Parra (1780-1846)

María José López Terrada y Ester Alba Pagán  
Universitat de València

### Resumen

En el año 1818, Miguel Parra Abril realizó la *Entrada triunfal de Fernando VII en Zaragoza* que actualmente se encuentra en el Palacio Real de Madrid. Esta obra constituye una buena muestra del tipo de pintura dedicada a la propaganda política de la época, además de representar una parte altamente significativa y casi desconocida de la producción del artista valenciano. El presente artículo propone una lectura de este lienzo en su contexto histórico-artístico, atendiendo especialmente a las complejas circunstancias políticas del momento y a la doble función de este tipo de manifestación artística dirigida a obtener el favor real y a exaltar la imagen del monarca. Se convierte de esta forma en un valioso documento gráfico que permite analizar las razones que intervinieron en la decisión de modificar el itinerario que habría de conducir a Fernando VII desde la frontera de los Pirineos a la Corte y los agentes que tomaron parte en el encargo pictórico. Ofrece, por otra parte, un interesante homenaje a la obra grabada por Fernando Brambila (1761-1834), al tomar como referencia para el fondo de la ciudad en ruinas una de las estampas de los célebres *Sitios de Zaragoza*, razón por la que el cuadro ha sido erróneamente atribuido a este artista durante largo tiempo.

En 1814, el mismo año en que se ponía fin a la Guerra de la Independencia, el pintor valenciano Miguel Parra Abril comenzaba una serie de lienzos que tenían como tema la vuelta triunfal de Fernando VII a España<sup>1</sup>. A este ciclo pertenece la vista de la entrada del monarca en Zara-

<sup>1</sup> Para el análisis general de esta serie, puede verse nuestra comunicación LÓPEZ TERRADA, M.J., y ALBA PAGÁN, E. (2004), «La imagen victoriosa de Fernando VII. Las entradas triunfales del pintor Miguel Parra (1780-1846)», en P. Castañeda Delgado (coord.), *Las Guerras en el primer tercio del siglo XIX en España y América*, Cátedra «General Castaños», Cuartel General de la Fuerza Terrestre, Actas XII Jornadas Nacionales de Historia Militar, Sevilla, 8-12 de noviembre de 2004, Madrid, Deimos, vol. II, pp. 607-622.

goza realizada en 1818 que actualmente se conserva en el Palacio Real de Madrid (fig. 1)<sup>2</sup>. Este cuadro constituye una buena muestra del tipo de pintura dedicada a la propaganda política de la época, además de representar una parte de la producción de Miguel Parra altamente significativa. No obstante, el desconocimiento de las fuentes documentales que nos han permitido reconstruir su trayectoria como pintor de historia explica las confusiones que siguen existiendo sobre su autoría.

En el presente artículo proponemos una lectura de esta obra en su contexto histórico-artístico, atendiendo especialmente a las complejas circunstancias políticas del momento y a la doble función de este tipo de manifestación artística dirigida no sólo a exaltar la imagen del monarca, sino también a obtener el favor real. Parece oportuno comenzar nuestra exposición analizando lo que implicaba este segundo aspecto —la obtención del favor real— en la trayectoria profesional de un artista y lo que efectivamente supuso en el caso de Miguel Parra (Valencia, 1780-Madrid, 1846).

### Miguel Parra como pintor de historia: las entradas triunfales de Fernando VII

A pesar de que su intensa y variada actividad pictórica sigue siendo sólo parcialmente conocida, este discípulo de Benito Espinós (1748-1818) y Vicente López (1771-1850) es uno de los artistas valencianos más representativos de la primera mitad del siglo XIX<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Este óleo sobre lienzo mide 102,5 x 104 centímetros y pertenece a la colección del Patrimonio Nacional. Se encuentra en el Palacio Real de Madrid. Principal. Ascensor del rey (número de inventario 10063867).

<sup>3</sup> Hasta el momento, la personalidad pictórica de Miguel Parra ha sido analizada como pintor de flores y como retratista, siendo desconocida su faceta como pintor de historia. Entre los autores que se han ocupado de su obra, pueden citarse a: BOIX, V. (1877), *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, p. 52; OSSORIO y BERNARD, M. (1883), *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, pp. 515-516; ALCANAL, Barón de (1897), *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, pp. 234-235; CAVESTANY, J. (1936-1940), *Floreros y Bodegones en la pintura española*, Madrid, pp. 57 y 103; OÑA IRRIBARREN, G. (1944), *165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones*, Madrid, p. 100; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F.M. (1955), *Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, pp. 334-335; ALDANA, S. (1970a), *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia, pp. 263-264; (1970b), *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*, Valencia, pp. 190-195; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1983), *Pintura española de Bodegones y Floreros. De 1600 a Goya*, Madrid, p. 214; ESPINÓS, A. (1984), *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de dibujos*, Madrid, vol. I, pp. 56-57; MORALES y MARÍN, J.L. (1989), *Vicente López (1772-1850)*, Madrid, p. 203; VILAPLANA, D. (1989), «Neoclasicismo, Academicismo, Romanticismo. La Pintura. Valencia», en *Historia del Arte Valenciano*, Valencia, vol. IV, pp. 318-319; ARNÁIZ, J.M., et al. (1991), *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, Madrid, vol. VII, pp. 317-319; GIL SALINAS, R. (1992), *El món de Goya y López en el Museu Sant Pius V*, Valencia, pp. 41 y 121-133; REYERO, C., y FREIXA, M. (1995), *Pintura y escultura en España 1800-1910*, Madrid, pp. 24-25; PASCUAL GARNERÍA, S. (1995), «Miguel Parra. Los retratos valencianos», *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 76, pp. 77-85; LÓPEZ TERRADA, M.J. (1996), «El mundo vegetal en la pintura española del Renacimiento al siglo XIX», en *Las plantas del mundo en la historia. Ilustraciones botánicas de cinco siglos*, Valencia,

acio Real  
del tipo  
temas de  
nte signi-  
tales que  
storia ex-

a su con-  
s circuns-  
de mani-  
ura, sino  
estra ex-  
btención  
ue efecti-  
id, 1840).

ales

ndo sólo  
1818) y  
as repre-

uentra en el

siendo des-  
(1877), *Noti-  
españoles del  
234-235;  
(1944), 165  
Guía  
valen-  
A.E.  
Artes  
n. 203;  
Valen-  
vol. VII,  
C., y  
Los  
pintura  
Valencia,*

Gracias a la documentación conservada en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, sabemos que Miguel Parra comenzó su formación a los trece años en la Sala de Principios de esta institución. Pasó luego a la Sala de Flores, donde consiguió la tercera pensión en el Concurso General de 1795. Tres años más tarde, le fue concedida la segunda pensión y, en el Concurso de 1801, la primera. Con tan sólo veintitrés años, el 10 de julio de 1803, fue nombrado Académico de Mérito por la Pintura de Flores. A partir de estas fechas debió de comenzar su prestigio y su fama como especialista en este género. Sin abandonar esta actividad, que lo convertiría en uno de los pintores de flores y bodegones más apreciados de la época, continuó sus estudios en la Academia con la finalidad de erigirse en «pintor de historia», alcanzando el ansiado grado de Académico de Mérito en Pintura el 5 de agosto de 1811. Su carrera docente comenzó un año más tarde, cuando fue nombrado profesor auxiliar de la Clase de Pintura. No logró, sin embargo, conseguir la dirección de la Sala de Flores tras la jubilación de su maestro Benito Espinós en 1814, pues el cargo lo ocuparía José Antonio Zapata (1763-1837). Fue entonces, una vez finalizada la Guerra de la Independencia, cuando Parra decidió viajar a Madrid para conseguir el favor real, máxima aspiración de todo artista de la época.

Todo parece indicar que fue Vicente López, que disfrutaba en esos momentos del cargo de Primer Pintor de Cámara, quien se encargó de introducirlo en la Corte. Aunque esta protección se hizo extensiva a otros pintores valencianos de su círculo, no puede olvidarse que, además de su maestro, López era ya entonces su cuñado<sup>4</sup>. Con la intención de ob-

pp. 94-95; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1996), *Naturalezas muertas y flores en el Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, pp. 105-111; ALDANA, S. (1997), «La "Escuela de Flores y Ornatos" y el arte de la seda en Valencia», en *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, p. 77; ESPINÓS DÍAZ, A. (1997), «Dibujos de flores aplicados al tejido en la Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos», en *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, pp. 239-242; LÓPEZ TERRADA, M.J. (1997), «El contexto histórico: la Escuela valenciana de Flores y la Botánica», en *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, pp. 58-59; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1997), «La pintura valenciana de flores», en *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, p. 45; ARIAS ANGLÉS, E. *et al.* (1999), *Del neoclasicismo al Impresionismo*, Madrid, p. 188; DIEZ GARCÍA, J.L. (1999), *Vicente López (1772-1850). Vida y Obra. Catálogo razonado*, Madrid, vol. I, p. 205; LÓPEZ TERRADA, M.J. (2001), *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*, Valencia, pp. 241-243; ALBA PAGÁN, E. (2003), *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*, Servicio de Publicaciones, Tesis de la Universidad de Valencia, vol. III, pp. 1752-1903; JIMÉNO, F. (2006), «La diffusion des collections du Musée du Louvre en Espagne. L'exemple du peintre Miguel Parra (1780-1846)», *Nouvelles de L'Estampe*, n.º 206, pp. 17-28. A pesar de éstas y otras pocas referencias más, la producción de Miguel Parra todavía no ha sido objeto de un trabajo monográfico. Ésta es la tarea que actualmente estamos realizando las autoras de este artículo en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia.

<sup>4</sup> Miguel Parra se había casado con Juliana Piquer, hermana de la esposa de Vicente López, Vicenta Piquer. Archivo de Palacio Real. Expediente Personal. Miguel Parra. Caja 791/14.

tener un nombramiento oficial como pintor al servicio de la Real Casa, Parra entregó al monarca el lienzo que representa *El paso del río Fluvia por Fernando VII en su regreso a España*<sup>5</sup>. Así se recoge en la instancia que elevó al rey, en la que dice:

... Por cuyos relevantes méritos, y el sobresaliente que acaba de contraer en haberse dignado V. M., admitir la pequeña dádiva que el grande afecto del exponente ha presentado a V. R. M. del Cuadro que, representando la entrada de V. M. en sus dominios de España publica el principio de vuestra felicidad: A V. R. M. humildemente suplica se digne concederle los honores de Pintor de Cámara para que en lo sucesivo (ya que en el día no se considera acreedor), pueda llegar a obtener de la benignidad de V. R. M. la correspondiente pensión<sup>6</sup>.

Esta obra le valió a Parra ciertamente el nombramiento de Pintor Honorario de Cámara, que se hizo efectivo el 29 de diciembre de 1814<sup>7</sup>. Tras este primer lienzo, Parra realizó y entregó la *Entrada triunfal de Fernando VII en Valencia*<sup>8</sup>, consiguiendo 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. Estas obras, que realizaría desde Valencia debido a sus obligaciones familiares, le aseguraban una pensión de 600 ducados anuales. En este caso, la intervención de Vicente López fue decisiva<sup>9</sup>. En relación a la petición de Parra, el 5 de junio de 1816, el Sumiller de Corps le pidió un informe en calidad de Primer Pintor de Cámara. López se expresó en los siguientes términos:

<sup>5</sup> Este óleo sobre lienzo mide 104,5 x 164,5 centímetros y pertenece a la colección del Patrimonio Nacional. Se encuentra en el Palacio de San Ildefonso. Planta Principal. Habitaciones privadas. Salón de té (número de inventario 10024193).

<sup>6</sup> Archivo de Palacio Real. Expediente Personal. Miguel Parra. Caja 791/14.

<sup>7</sup> El propio artista informó poco después desde Madrid a la Academia de San Carlos de este nombramiento. Como figura en los Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias conservados en el Archivo de esta institución, el 1 de febrero de 1815: «Se dio cuenta de don Miguel Parra, Académico de Mérito por la Pintura, de esta Real Academia, su fecha en Madrid a 13 de enero, manifestando haber presentado a S. M. el cuadro en que ha pintado la entrada del Rey Nuestro Señor en España por los Pirineos de Cataluña, mereciendo de Rl. aprobación y que se dignase concederle los honores de su Pintor de Cámara. La junta acordó se le escriba la enhorabuena y satisfacción que le cabe por los honores que S. M. ha dispensado a este individuo». El documento se reproduce parcialmente en el estudio ya citado de Aldana (1970b), p. 283.

<sup>8</sup> Este óleo mide 104 x 164,5 centímetros y pertenece a la colección del Patrimonio Nacional. Se encuentra en el Palacio Real de Madrid. Principal. Ascensor del rey (número de inventario 10063865).

<sup>9</sup> Vicente López y, posteriormente, su hijo Bernardo fueron los intermediarios de Parra en la Corte y los responsables de encargarle nuevos trabajos para la decoración de los Reales Sitios. Entre las obras enviadas por el pintor valenciano figuran varias pinturas de bodegones y flores, género en que era especialista, pero también cuadros religiosos y retratos reales.

He visto la instancia que V. E. se sirve pasarme con su oficio de ayer, de Don Miguel Parra, Pintor honorario de Cámara del Rey N. S. y Teniente Director de la Real Academia de San Carlos de Valencia, en que haciendo presente la honrosa satisfacción que le resultaría aumentar los cuadros que ha pintado del paso de S. M. por el Fluvia en Cataluña y de su entrada en Valencia, perpetuando con el pincel los demás sucesos de S. M. pide se le autorice al efecto; que se le permita ejecutar esos trabajos en aquella Capital donde lo llaman al cuidado y manutención de sus ancianos padres y a la vigilancia a favor de tres sobrinos huérfanos e indigentes; y que se le auxilie con la pensión o sueldo que sea de la voluntad soberana. Aunque a primera vista las relaciones de este individuo que se halla casado con una hermana de mi difunta mujer, debieran retraerme de informar acerca de este negocio impelido de los que V. E. me previene en el expresado oficio no puedo menos que manifestar, aunque sea a costa de la delicadeza, que en mi concepto es muy interesante se continúe la colección de cuadros que principió, y han merecido el soberano agrado, los cuales transmitan a la posteridad los sucesos de nuestro amado Monarca, y perpetúen el ansiado placer de sus vasallos al verle libre de su cautiverio...<sup>10</sup>.

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<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Archivo de Bernardo Majano López, 5 de junio de 1816. Reproducido en los estudios ya citados de MORALES Y MARÍN (1989), p. 99, doc. n.º 28 y Díez GARCÍA (1999), vol. I, p. 215.

<sup>11</sup> En el año 1841, Parra envió una relación de las obras entregadas a Palacio en la que únicamente se mencionan tres cuadros de esta serie: «Un cuadro que representa el tránsito del Sr. D. Fernando VII por el Río Fluvia a su regreso del cautiverio de Francia; otro que representaba la llegada del propio Señor Rey a Valencia, por cuyo trabajo se le agradeció con la pensión temporal de 600 ducados anuales; otro que representa la entrada del mismo Señor Rey en Zaragoza, por cuya obra se declaró en 1818 vitalicia la referida pensión con objeto de que continuase los sucesos memorables que le encargasen...». Archivo de Palacio Real. Expediente personal. Miguel Parra. Caja 791/14. Es muy posible que fueran los únicos que llegó a realizar y que la serie se interrumpiera a causa de los acontecimientos que culminarían con el paréntesis liberal de 1820-1823. En cualquier caso, el resto de las obras, si se hicieron, no se han conservado en la colección de Palacio Real. Sin embargo, entre las obras del Patrimonio Nacional atribuidas actualmente a Miguel Parra figura también la *Entrada victoriosa a Madrid de Fernando VII y los Cien Mil Hijos de San Luis* (1823-1824), conservada en Palacio Real. Aunque el lienzo responde al mismo espíritu de exaltación monárquica de la serie, las diferencias estilísticas son muy acusadas y, hasta el momento, no se dispone de ningún dato documental que permita confirmar su autoría. De hecho, este cuadro se describe en el artículo de REYERO, C. (1989), «Pinturas de entradas triunfales en el Madrid del siglo XIX», *Villa de Madrid*, n.º 102, pp. 3-12, donde se indica que también ha sido atribuido a Fernando Brambila (1761-1834) y a Antonio Cornicero (1748-1814).

Esta obra, que conmemoraba la visita y el recibimiento del monarca en Zaragoza, le reportó nuevos reconocimientos. Junto a un cuadro y tres dibujos de flores, la presentó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, lo que le valió el nombramiento de Académico de Mérito por la Pintura de Flores y por la Pintura de Historia de esta institución, el 13 de noviembre de 1818<sup>12</sup>.

Todos estos méritos, además de su intenso trabajo como retratista, pintor religioso y diseñador de decoraciones y monumentos efímeros, explican la prestigiosa trayectoria posterior de Miguel Parra en la Academia de Bellas Artes valenciana, donde ocupó la Dirección de la Clase de Pintura, en 1821; el cargo de tasador oficial de Pinturas y, desde 1823 hasta 1827, la Dirección General. Fue también el encargado de la formación del Museo de la Academia con las obras procedentes de la desamortización y formó parte de las principales asociaciones artísticas de su ciudad. Desde este momento hasta su muerte, que se produjo en Madrid en 1846 cuando acompañaba a su hijo José Felipe a la Corte, transcurrió una de las etapas más fecundas de su carrera, que acabó de confirmar su trascendencia en el panorama pictórico decimonónico.

### *La entrada triunfal de Fernando VII en Zaragoza*

Como se ha adelantado, *La entrada triunfal de Fernando VII en Zaragoza* de Miguel Parra que ahora analizamos constituye una excelente muestra del tipo de pintura dedicada a la propaganda política de la época. En concreto, utilizando las palabras de Manuel Moreno, contribuye a la «fabricación» de la imagen oficial del monarca como el *Deseado*<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Juntas Ordinarias*, 13 de noviembre de 1818 (7/3), Relación de obras (23-4/1). Citado en NAVARRETE, E. (1999), *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, p. 110.

<sup>13</sup> MORENO ALONSO, M. (2001), «La "fabricación" de Fernando VII», *Ayer*, n.º 41, pp. 17-41, analiza el tratamiento historiográfico de la figura del monarca, del que «puede decirse con razón que ha sido el rey más amado y al mismo tiempo el más odiado de la historia moderna de España». Entre las biografías dedicadas al monarca, pueden mencionarse las obras de VOLTES, P. (1985), *Fernando VII. Vida y reinado*, Barcelona; DÍAZ PUJÁ, F. (1991), *Fernando VII*, Barcelona; QUERALT, M.P. (1997), *Fernando VII*, Barcelona; SÁNCHEZ ALMEIDA, A. (1999), *Fernando VII «el Deseado»*, Madrid, y SÁNCHEZ MANTERO, R. (2001), *Fernando VII*, Madrid. En cuanto a los numerosísimos trabajos dedicados a este período histórico, pueden destacarse los de ARTOLA GALLEGU, M. (1968), *La España de Fernando VII*, vol. XXVI de la *Historia de España* dirigida por Ramón Menéndez Pidal, Madrid; FONTANA, J. (1978), *La quiebra de la monarquía absoluta (1814-1820)*, Barcelona; FERNÁNDEZ DE PINEDO, E., GIL NOVALES, A., y DEROZIER, A., (1980), *Centralismo, ilustración y agonía del Antiguo Régimen (1715-1833)*, Barcelona, y MORAL RONCAL, A.M. (1988), *El reinado de Fernando VII en sus documentos*, Barcelona.

Es se  
uno c  
La al  
cidió  
Coro  
impu  
(1808  
cosas  
titució  
Dura  
vió su  
en Va  
pesac

En co  
que f  
«cierta  
to fut  
Este r  
Miguel  
un nu  
había  
el arti  
del re  
La Co  
anula  
plena  
estos  
vada  
más s

<sup>14</sup> SÁNCHEZ

<sup>15</sup> GIL NO

<sup>16</sup> Utiliza  
de la docu  
es decir, c

Es sobradamente conocido que el reinado de Fernando VII constituye uno de los episodios más agitados e inestables de la historia de España. La abdicación de Carlos IV en su favor tras el motín de Aranjuez coincidió con la entrada de las tropas francesas en el país y la cesión de la Corona española a José Bonaparte. La oposición a la nueva monarquía impuesta por Napoleón desencadenó la Guerra de la Independencia (1808-1814), un período difícil de continuos cambios en el que, entre otras cosas, se iniciaron nuevas formas de pensamiento político, liberal y constitucionalista, y se gestó la imagen del monarca ausente como el *Deseado*. Durante los seis años que duró la ocupación francesa, Fernando VII vivió supuestamente retenido por Napoleón en la residencia de Talleyrand en Valençay. Su regreso a España fue considerado como el final de la pesadilla 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 tenían en aquellos momentos de euforia por el restablecimiento de la paz y la dinastía legítima<sup>14</sup>.

En consecuencia, como señala Gil Novales, el entusiasmo popular con el que fue recibido no implicaba, sin más, sentimientos absolutistas, pues «ciertamente nadie, entre los que le vitoreaban, podía prever el inminente futuro»<sup>15</sup>.

Este momento de exaltación sentimental es el que muestra los cuadros de Miguel Parra, en los que no sólo aparece la figura de Fernando VII como un nuevo «héroe contemporáneo», sino también la alegría del pueblo que había luchado por su causa. No puede olvidarse, sin embargo, que cuando el artista valenciano inicia esta serie pictórica, tan sólo unos meses después del regreso del *Deseado*, las circunstancias políticas eran muy diferentes. La Constitución y toda la obra legislativa de las Cortes de Cádiz había sido anulada, como si nada hubiera ocurrido desde 1808, y la restauración plena de la soberanía del monarca era ya una realidad. En consecuencia, estos lienzos deben sumarse a las numerosas obras realizadas por la renovada cámara de artistas al servicio de la Casa Real que, desde el halago más servil<sup>16</sup>, servirían para reconstruir la imagen de la monarquía.

<sup>14</sup> SÁNCHEZ MANTERO (2001), p. 135.

<sup>15</sup> GIL NOVALES (1980), p. 282, en FERNÁNDEZ DE PINEDO *et al.*

<sup>16</sup> Utilizamos en este caso la palabra *servil* no sólo para calificar la actuación y las declaraciones de los artistas que se desprenden de la documentación, sino también en el sentido que le dieron los partidarios de las ideas liberales durante el primer tercio del siglo XIX, es decir, como apodo de los que preferían la monarquía absoluta.

No obstante, a diferencia de otras composiciones del momento dedicadas a inmortalizar la vuelta triunfal del monarca, los cuadros de Parra no tienen un carácter alegórico. Entre los numerosos ejemplos de este tipo de representación simbólica pueden citarse el desaparecido lienzo de José Aparicio, *Las Glorias de España* (1814-1819), que exaltaba la fidelidad y la lucha de todas las provincias españolas contra el invasor francés; el dibujo realizado por Vicente López en 1814 con la *Alegoría del retorno triunfal de Fernando VII tras la Guerra de la Independencia* (fig. 2), que fue grabado por Tomás López Enguídanos, o el cuadro alegórico de Vicente Rodés *España coloca en el trono a Fernando VII* (1818), que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Las *Entradas* de Parra se inscriben, más bien, en un tipo de pintura conmemorativa que pretende fijar en la memoria un hecho histórico coetáneo<sup>17</sup>. Por esta razón, para reconstruir los acontecimientos que aparecen en esta serie, resulta imprescindible acudir a los relatos históricos decimonónicos que narran con detalle lo ocurrido en las entradas solemnes que Fernando VII realizó tras su llegada a España en 1814 en su camino hacia Madrid<sup>18</sup>. En cuanto a los estudios más interesantes para conocer los detalles de lo ocurrido en este recorrido, obviados lógicamente en los análisis históricos modernos, destaca el de Manuel Izquierdo, realizado a partir de documentos. Como señala el propio autor, se reproducen en él,

algunas veces, narraciones sobre el mismo tema de varios autores, pues la forma de expresar un asunto, aun sin faltar a la verdad, puede influir de muy distinta manera en el juicio del lector<sup>19</sup>.

Para el caso concreto de la *Entrada en Zaragoza* disponemos además del relato coetáneo del cronista Agustín Alcaide Ibieca<sup>20</sup> y de un docu-

<sup>17</sup> Sobre los precedentes de este tipo de pintura que presenta «los hechos con un sentido de crónica, de narración viva y contemporánea, con los recursos estilísticos de cada momento», puede verse el capítulo de PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1992), «Pintar la Historia» en el catálogo dirigido por José Luis Díez, *La pintura de Historia del siglo XIX en España*, Madrid, pp. 16-35.

<sup>18</sup> Entre las obras utilizadas para este fin, hemos recurrido a las de LE BRUN, C. (1826), *Vida de Fernando VII, Rey de España o colección de anécdotas de su nacimiento y de su carrera privada y pública*, Filadelfia; QUIN, M.J. (1840), *Memorias históricas sobre Fernando VII, Rey de España*, 3 vols., Valencia, que fueron traducidas por Joaquín García Jiménez; a la *Historia de la vida y reinado de Fernando VII de España: con documentos justificativos...*, 3 vols., publicado en 1842 en Madrid de forma anónima, pero que hoy se atribuye unánimemente a Estandislaio de KOSTKA BAYO y a las *Memorias de los años 1814 y 1820 al 24*, de Francisco COPONS Y NAVIA (1858), Madrid, Imprenta y litografía militar del Atlas, publicadas por su hijo Francisco de Copons Navia y Asprer.

<sup>19</sup> IZQUIERDO HERNÁNDEZ, M. (1963), *Antecedentes y comienzos del reinado de Fernando VII*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.

<sup>20</sup> ALCALDE IBIECA, A. (1814), *Memorias de las fiestas que la Inmortal Ciudad de Zaragoza celebró en los días seis, siete, ocho, nueve y diez de abril de mil ochocientos catorce, y demás pormenores ocurridos en los mismos con el interesante motivo a haberse dignado*

mento dedica-  
ros de Parra  
plos de este  
recido lienzo  
galtaba la fi-  
ra el invasor  
la *Allegoría*  
*dependencia*  
l cuadrado ale-  
to VII (1818).

intura con-  
órico cobetá-  
que apare-  
s históricos  
ntradas so-  
1814 en su  
santes para  
dos lógica-  
el Izquier-  
o autor se

trios auto-  
ra la ver-  
el lector<sup>19</sup>.  
s además  
un docu-

vivo y contem-  
par la Historia»

rey de España o  
históricas sobre  
Estado y reinado  
Gómez, pero que  
Américo Céspedes  
Editor.  
Hispanico.  
ocho, nueve  
base digno»

mento con la descripción minuciosa del acto realizada por un testigo de los hechos, pensada para servir de guía al óleo de Parra<sup>21</sup>.

Para comprender la profunda significación propagandística del lienzo de Parra, parece adecuado recordar brevemente quiénes fueron sus protagonistas principales y las complejas circunstancias políticas en las que se produjo el recorrido que siguió la real comitiva hasta su llegada a Valencia, donde culminó la reacción absolutista.

El monarca salió de Valençay el 13 de marzo de 1813, tres meses después de haber firmado el tratado por el que Napoleón le reconocía como rey de España y de las Indias<sup>22</sup>. Como es sabido, la Regencia determinó que este reconocimiento no se haría efectivo hasta que Fernando VII hubiese jurado la Constitución, lo que explica buena parte de las tensiones e intrigas que protagonizaron su vuelta. Le acompañaban su tío, el infante Don Antonio Pascual, hermano de Carlos IV; su hermano menor, Don Carlos María Isidro y toda la corte que había permanecido junto a él en los años de exilio. A ellos se sumó el duque de San Carlos, muy vinculado al monarca, que ha pasado a la historia como uno de los absolutistas más activos y propensos a ignorar la transformación política que había sufrido el país desde la Guerra de la Independencia y la instauración del régimen constitucional<sup>23</sup>.

*nuestro augusto soberano el señor Fernando VII venir en compañía del serenísimo Infante Don Carlos a su regreso de Francia después de seis años de opresión con el objeto de recorrer las memorables ruinas de este heroico pueblo. Escribíala de orden del Ilmo. Ayuntamiento su cronista el Dr. ... Zaragoza, Imprenta de Miedes. El mismo tema se desarrolla en el artículo de ABAD GUENO, María del Carmen (1965), «La entrada de Fernando VII en Zaragoza», Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita, pp. 331-343, donde se recogen todos los pormenores de la entrada y la estancia del rey en la ciudad, así como las celebraciones y los actos realizados en su honor.*

<sup>21</sup> Este documento se conserva en el Archivo Municipal de Zaragoza. Caja 8225: 48-7/8.

<sup>22</sup> El Tratado de Valençay, firmado el 11 de septiembre de 1813 se reproduce con el n.º 26 en el estudio de MORAL RONCAL (1988), pp. 57-58.

<sup>23</sup> En este sentido, las palabras que le dedica Copons en sus *Memorias* (1858), pp. 40-41 son altamente significativas: «Por la conversación que el Duque tuvo conmigo conocí que no tenía la menor idea del estado en que se encontraba España; los extraordinarios esfuerzos que todas las clases del Estado estaban haciendo desde el grito *morir por Fernando*; los Ejércitos que la nación mantenía para contrarrestar a los enemigos, y los que mantenía dentro de la Península la Inglaterra, con cuyo Soberano se hallaba íntimamente unido nuestro Gobierno, [...] Tampoco tenía el menor conocimiento de las muchas personas que tanto se habían distinguido en los campos de batalla, que lo era toda España, ni de las que componían el Gobierno, ni de las que componían las Cortes. No era extraño; había permanecido a mucha distancia de España, desde el año de 1808, en una ciudad populosa como París, en donde con facilidad se distrae el hombre con objetos que no dan lugar a fijar la atención en cosas tristes; a lo que se agrega que el Duque no experimentó la suerte de otros, que por ser fieles al Rey Fernando prefirieron los llevaran a Francia por no reconocer al Rey José, y les embargaran cuanto poseían. Las rentas del Duque no fueron secuestradas, porque la Duquesa permaneció siempre en Madrid, o porque Napoleón así lo mandó, que es lo más verosímil».

La comitiva se dirigió hacia Toulouse, para marchar a Perpiñán, donde el mariscal Louis Gabriel Suchet retuvo unos días al infante Don Carlos con el fin de asegurar la salida de la Península de los efectivos franceses que habían quedado cercados en Cataluña. La entrada de Fernando VII a España, inmortalizada en el primer lienzo de la serie de Parra, se produjo el 24 de marzo por el paso fronterizo de la Junquera. En este lugar, fue recibido por Francisco de Copons y Navia, «Teniente General de los ejércitos nacionales, jefe del Primero de operaciones y Capitán General de la provincia de Cataluña»<sup>24</sup>, quien le escoltó hasta Gerona. Como el propio Copons explica en sus *Memorias*, él fue el encargado de hacer llegar al rey una carta de la Regencia en la que le informaba de la situación en la que se encontraba el país y varios documentos; entre ellos, una copia del decreto aprobado por las Cortes el día 2 de febrero. En este decreto se incluía el procedimiento para restablecer la autoridad del monarca, una vez hubiese jurado la Constitución, y también se fijaba el itinerario que debía seguir la comitiva tras pasar la frontera con el fin de llegar lo antes posible a Madrid<sup>25</sup>.

Fernando VII alteró, sin embargo, la ruta marcada por las Cortes según la cual debía dirigirse directamente a Valencia, incluyendo la visita a Zaragoza que ahora analizamos. Desde la capital aragonesa continuó su viaje por Daroca, Teruel y Segorbe hasta Valencia. Este hecho, ampliamente analizado, ha sido interpretado como la primera señal de su actuación posterior, como un recurso dentro de un plan preestablecido

<sup>24</sup> Con este título se presenta en la solicitud que dirige a Fernando VII desde el cuartel general de Gerona el 29 de marzo de 1814 para levantar un monumento «del modo más suntuoso posible a la derecha del río Fluvià frente al pueblo llamado Bascara [...] para transmitir a la posteridad el memorable y venturoso día 24 del corriente en que tenido la dicha de recibir a nuestro amado Rey» que «acreditará en todo tiempo la fidelidad, la constancia y el valor heroico que caracteriza a los beneméritos españoles». Biblioteca Nacional, *Carta de Francisco Copons y Navia pidiendo se haga un monumento junto al río Fluvià...*, Mss/22988/24.

<sup>25</sup> Según el testimonio de COPONS Y NAVIA (1858), p. 67: «A poco después de haber entregado a S. M. esta carta, me dio una prueba de lo satisfecho que estaba de mis servicios y lealtad, confiándome la gran Cruz de Carlos III, y me honró desde aquel día comiendo en su mesa». Más adelante, sin embargo, relata las circunstancias que explican su caída en desgracia durante el primer período absolutista, p. 71: «El Duque de San Carlos, desde que llegó con el Rey a Gerona, intentó varias veces sondear mi modo de pensar acerca de la Constitución, y si le convenía a S. M. jurarla o no; pero yo, que carezco de los necesarios conocimientos en la legislación ¿cómo le había de dar mi parecer? Además, conocí segundas intenciones en el Duque y que me hablaba con cautela; por lo que me ceñí a contestarle que de la Constitución no tenía otro conocimiento más que desde que se publicó en España; no hubo mortal español que no la jurara y que la observaban todas las Autoridades que existían. Desde luego conocí que al Duque no agradó mi respuesta, y lo que esperaba era que le hablara según sus deseos, y además que me convidara con mi ejército a secundarlos; pero lejos de mí la idea de proporcionarme mayor suerte por aquel medio, no tuve presente otra cosa que el sagrado juramento que había prestado a un Código que me había mandado que observara un Gobierno legítimo que estaba al frente de la nación, pues mandaba en nombre de Fernando VII».

para E  
de res  
por la  
Palafo.  
de la I

I  
e  
E  
t  
y  
c  
n  
c  
n  
y  
c:  
se  
p.  
La  
la  
gó  
el  
pe  
cc

Como e  
el rey vi.

<sup>26</sup> En palabras  
cia, en cierto m  
a Fernando VII  
mínimo interés  
a enfrentarse a  
brando sus posi  
y la más adecua

<sup>27</sup> Tras dirigirse  
celona que aún

<sup>28</sup> El document  
de IZQUIERDO HER  
flores (1884), L  
Londres, I, 29.

para hacer más lenta su llegada a Madrid y valorar así las posibilidades de restauración del absolutismo<sup>26</sup>. La modificación de la ruta marcada por la Regencia se produjo concretamente en Reus<sup>27</sup>, donde el General Palafox se sumó a la comitiva y entregó al monarca el siguiente escrito de la Diputación de Aragón, fechado el 31 de marzo de 1814:

Esta Diputación acaba de oír con el mayor regocijo y filial ternura el feliz arribo de nuestro amado Católico Monarca el Señor Don Fernando VII al territorio español: tan delicioso anuncio ha excitado todos los sentimientos que exigen el respeto, la veneración y singular amor que en unión con todos los españoles e individuos aragoneses, profesa a su Real Persona; e impelida de los mismos desea con inexplicable paciencia tener noticia cierta de la continuación de la importante salud de S. M. y si se halla determinada la ruta de su viaje para Madrid, cual sea ésta en su caso, y principalmente anhela manifestar el gozo que le cabría si mereciese el honor, siendo compatible con los designios de S. M., de ser favorecida dicha provincia y su capital en el tránsito con su presencia.

La confianza que dispensa a esta Diputación, la inclinación particular con que por naturaleza y afición se sirve V. E. distinguir a Aragón, la determina a valerse de la bondad de V. E., rogándole se sirva elevar a S. M. estos finos y cordiales sentimientos de fidelidad y respeto, y comunicar a la Diputación lo que V. E. estime oportuno y conducente al logro de sus expresados y ardientes deseos<sup>28</sup>.

Como explica Abad Gimeno, la pretensión de los zaragozanos de que el rey visitase la ciudad se remonta al momento en que se recibió la no-

<sup>26</sup> En palabras de ARTOLA (1968), p. 405, la modificación del itinerario marcado por las Cortes fue «la primera infracción que anuncia, en cierto modo, el curso posterior de los acontecimientos». Según la valoración de FUSTER RUIZ, F. (1977), «El alcalde que obligó a Fernando VII a dormir en Albacete (1814)», *AL-BASIT: Revista de Estudios Albacetenses*, 4, p. 4, Fernando VII «no tenía el más mínimo interés en abrazar las ideas constitucionales que se le ofrecían de forma perentoria. Por ello, como primera medida, empezó a enfrentarse a la Regencia y a las Cortes en la cuestión del itinerario del viaje, haciéndolo más lento, para de este modo ir calibrando sus posibilidades de restauración del absolutismo antes de llegar a Madrid. La maniobra, desde luego, era muy inteligente, y la más adecuada a sus planes».

<sup>27</sup> Tras dirigirse desde Gerona a Tarragona, la comitiva real llegó a Reus el 2 de abril de 1814. Se había evitado así el paso por Barcelona que aún conservaba guarnición francesa. *Festa i guerra: crónica de la visita de Ferran VII a Reus el 1814*, Reus, 2001.

<sup>28</sup> El documento fue recogido en las *Memorias de ALCALDE IBIECA* (1814), pp. 11-12. Se reproduce igualmente en el estudio ya citado de IZQUIERDO HERNÁNDEZ (1963), p. 716, que, como el propio autor indica, está tomado a su vez del estudio del Marqués de Miraflores (1884), *Documentos a los que se hace referencia en los «Apuntes Histórico-Críticos sobre la Revolución en España»*, 2 vols., Londres, I, 29.

ticia de la liberación del monarca, concretamente el 21 de marzo, cuando el teniente general José Zayas pasó por Zaragoza en su camino hacia Madrid. La noticia de la entrada de Fernando VII a España por el paso del río Fluvià fue conocida un día después de producirse a través de un oficio del mariscal de campo Santiago Witthingam dirigido al jefe político de la provincia de Zaragoza. A partir de este momento, los zaragozanos comenzaron a festejar la vuelta del monarca, aunque las fiestas organizadas por el Ayuntamiento, según la orden comunicada por la Regencia, no comenzasen hasta el 28 de marzo. Sin embargo, para que se produjera esta visita parece que fue determinante la llegada a la ciudad del General Palafox el 29 de marzo, que fue recibido

con indecible entusiasmo por los habitantes de la ciudad que acudieron en gran número a esperarlo; los labradores y las gentes del pueblo pedían a Palafox que viniera el rey, y la Diputación Provincial le rogó por medio de una carta, que transmitiese al Rey el deseo de los zaragozanos de verle en su ciudad<sup>29</sup>.

El General José Rebolledo de Palafox (Zaragoza, 1776-Madrid, 1847), el célebre héroe y defensor de Zaragoza durante los dos Sitios de 1808 y 1809, sumó sus súplicas a las de la Diputación, de manera que la visita del monarca a la capital aragonesa se hizo efectiva la Semana Santa de 1814, concretamente del 6 al 11 de abril. Cuatro días antes, Palafox firmaba en Reus una significativa carta dirigida a las autoridades aragonesas en la que explicaba:

Al momento que recibí la muy apreciable de V. S. S. pasé a ver al Rey y se la presenté. S. M. me manifestó una singular satisfacción, diciéndome que no esperaba otra cosa de la lealtad aragonesa, tan acreditada en esta guerra de portentos; que le era tan grato este empeño, como poco sensible el rodeo que tiene que hacer, añadiendo que su placer era ver sus amados y valientes aragoneses. Este Señor sale mañana de aquí, va a Poblet a dormir y el lunes a Lérida de donde sale el martes para Candanos y el miércoles entrará en la fiel y heroica Zaragoza. No se promete S. M. ver otra

<sup>29</sup> ABAD GIMENO (1965), p. 332. Este mismo ambiente se recrea en las *Memorias de ALCALDE IBIICA* (1814), pp. 11-12: «Que venga FERNANDO, decían los Labradores á Palafox; que venga, repetía el pueblo á recibir los corazones puros de los que impávidos miraron con desprecio hasta la misma muerte, por contribuir á romper las cadenas de su horrible opresión. Sí, venid á derramar sobre vuestro vasallos la luz y la alegría. En el momento que os vean renacerá para ellos la primavera, y disfrutarán días mas hermosos, de un cielo mas grato y apacible [...]. Los sentimientos de Palafox eran una parte integral de los nuestros, y así se ofreció gustosísimo á concedernos una dicha tan excesiva».

cosa en sus ciudadanos sino el puro afecto que le tienen grabado en sus semblantes y mantenido constantemente en sus nobles corazones. Tan gratas demostraciones son el garante seguro de la protección que dispensará a tan valiente pueblo, que gobernado por V. S. S. sus dignos jefes, continuarán en ser el ejemplo práctico de la fidelidad a una Patria amada, como lo fueron en valor, constancia y patriotismo en los momentos primeros de nuestra santa revolución<sup>30</sup>.

Desde el punto de vista del General Copons la situación planteaba, sin embargo, varios problemas:

como que no estaba la ruta demarcada por el Gobierno por aquella parte [...] yo pasé inmediatamente a manifestar a S. M. que podía hacer lo que tuviera por conveniente, aunque los puestos de infantería y caballería para la escolta estaban situados en la carretera recta a Valencia; pero que la caballería que había en aquella villa [Reus] seguiría acompañándole hasta donde encontrara las partidas de la caballería que se hallaba en Zaragoza<sup>31</sup>.

Un poco más adelante, en el informe que envía a la Regencia el mismo 2 de abril de 1814 para comunicar el cambio en el itinerario, recuerda que el infante Don Antonio se había quedado en Mataró «por hallarse algo incomodado en su apreciable salud», por lo que el rey se reuniría con él en Valencia. Ésta es la razón por la que el hermano de Carlos IV, que en estos momentos ya había contactado con realistas clave en la restitución de la monarquía absoluta como el General Javier Elío, no estuvo presente en la visita a Zaragoza. Unos años más tarde, Estanislao de Kostka Bayo interpretaba de este modo la situación:

Caminaba solo con el infante don Carlos, porque su tío don Antonio, deteniéndose con achaque de una leve indisposición, debía partir vía recta a Valencia a atizar la fragua de las intrigas que allí ardía. Así en el entre tanto lograba el rey romper el primer eslabón de su reconocimiento a las órdenes del gobierno de la regencia, dar tiempo a su tío para llevar a felice cima la empresa que

<sup>30</sup> Esta carta que Palafox dirige a la Diputación de Aragón, fechada el 2 de abril de 1814, se reproducen en la obra de IZQUIERDO HERNÁNDEZ (1963), pp. 716-717.

<sup>31</sup> COPONS (1858), p. 70. Tras custodiar a Fernando VII hasta Zaragoza con sus tropas, el General Copons solicitó permiso al monarca para regresar a Cataluña con su ejército. A partir de ese momento, custodió la comitiva real hasta Valencia el Mariscal de Campo Juan Creac, segundo General de Copons en aquel distrito.

se le confiaba, y captase aun más el aura popular y la fama de católico, pregonando que quería cumplir un voto a la Virgen del Pilar, tan venerada por los zaragozanos<sup>32</sup>.

Tras recibir la noticia de la visita real, el Cabildo, la Universidad, la Diputación Provincial y el Ayuntamiento se ocuparon de crear distintas comisiones encargadas de recibir al monarca y disponer todo lo necesario. Entre otras medidas el Ayuntamiento acordó que se llamara

a los Mayores domos de los gremios de esta Ciudad y se les excite a que hagan demostraciones de satisfacción y alegría en la forma más posible atendidas las circunstancias y perentoriedad de tiempo<sup>33</sup>.

La entrada de Fernando VII a Zaragoza, en compañía de su hermano Carlos María Isidro y de los generales el duque de San Carlos y José Palafox, se produjo el 6 de abril de 1814 a las tres de la tarde. Según la minuciosa descripción del cronista de la ciudad Alcaide Ibieca, la comitiva real iba precedida por un escuadrón de Dragones de Madrid y

seguían Compañías de Escopeteros Paisanos formadas de los defensores de esta Ciudad y le acompañaban el Gobernador militar, el Teniente de Rey y demás jefes de la Plaza, el General Witthingum con su estado mayor y otros muchos personajes distinguidos, todos a caballo.

El carruaje del monarca era

tirado por cincuenta paisanos, vecinos de esta Ciudad, elegidos entre sus heroicos defensores; veinticuatro Doncellas hijas de algunos ciudadanos de los muchos que se distinguieron en los célebres sitios, tiraban otras tantas cintas pendientes del mismo carruaje; todo esto precedido de parejas, danzas pastoriles y otros obsequios<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> De KOSTKA BAYO (1842), vol. II, p. 16.

<sup>33</sup> Archivo Municipal de Zaragoza. Año 1814, fol. 69, *Registro de acuerdos y resoluciones del Ilmo. Ayuntamiento de la M.N.M.H.I. Ciudad de Zaragoza*, Sesión extraordinaria de 1 de abril de 1814. Citado y reproducido por ABAD GIMENO (1965), p. 333.

<sup>34</sup> ALCAIDE IBIECA (1814), pp. 39-40, *Gazeta extraordinaria de Zaragoza*, jueves 7 de abril de 1814. «El Sr. Marqués de Ayerbe expuso al Ayuntamiento, que los leales Paisanos de Zaragoza deseosos de acreditar su fidelidad, y amor al Rey habían resuelto formar dos compañías fuertes para hacer la guardia en unión con la tropa á S. M. si se les dispensaba esta gracia, como se lo prometían: que además había prevenidos cincuenta hombres al cargo de Don Francisco Muñoz Alcalde del Arrabal para conducir en la entrada el coche de S. M. y que se lisonjaban, que así como habían merecido estas ideas patrióticas la aprobación del Sr. Comandante General D. Juan Creagh de Lacy, serían también del agrado del Ayuntamiento. Efectivamente manifestó este su complacencia, y se procedió á la formación de dichas compañías».

La comitiva entró por el puente de Piedra y se dirigió por la ribera del río Ebro hacia las Tenerías para hacer su entrada pública por el puente de la Quemada. Aquí le esperaba el mariscal de campo general del Bajo Aragón, Juan Creac y Lacy acompañado del Estado Mayor, quien le entregó las llaves de la ciudad. El recorrido siguió por la plaza de la Magdalena y la calle del Coso hasta el alojamiento real, dispuesto por el Ayuntamiento en la casa del Conde de Sástago<sup>35</sup>. Como veremos, el escenario elegido por el pintor Miguel Parra para inmortalizar la entrada de Fernando VII a Zaragoza fue la parte de este itinerario donde más visibles eran las ruinas de la ciudad.

Tras el besamanos, la velada que siguió a la entrada solemne terminó con un concierto. En los días siguientes, el rey continuó con la programación establecida, asistiendo a los oficios de la Catedral correspondientes a la Semana Santa, visitando diversas instituciones de la ciudad y recibiendo a los miembros más ilustres de la sociedad zaragozana. Tampoco faltaron los actos en los que estuvo presente el protagonismo de la ciudad en la lucha frente a los franceses en defensa de la causa fernandina<sup>36</sup>. Su estancia en Zaragoza se prolongó hasta el 11 de abril de 1814.

Por todo lo expuesto, resulta evidente que la visita de Fernando VII a Zaragoza fue un hecho histórico de una profunda carga política, especialmente adecuado para recibir interpretaciones desde los dos bandos que entonces separaban a la nación<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> La preparación de la residencia que iba a ocupar la comitiva real fue preparada en «cuarenta horas escasas para arreglar un alojamiento con decoro, en el qual solo estaban las paredes, y donde era preciso de un todo para la servidumbre, quando no habian dexado los Franceses ni muebles, ni ajuares; era por cierto una empresa terrible». La casa del Conde de Sástago era en aquel momento «una de las mas distinguidas en Zaragoza, se halla situada en el mejor distrito de la anchurosa y magnífica calle del Coso, y en el dia por haberse derruido el Convento, que tenia antes confíguo de Franciscanos, disfruta unas luces y vistas hermosísimas. Desde luego todas las habitaciones interiores dan al jardín de la casa, que no es muy crecido, pero en la misma dirección está el de la del conde de Fuentes, que es muy dilatado y ofrece en sus arboledas, cenadores, templetos, enramadas, y quadros de follage, mil variados objetos que recrean la vista», ALCAIDE IBIECA (1814), pp. 40-41.

<sup>36</sup> ABAD GIMENO (1965), p. 338.

<sup>37</sup> Para ilustrar este último aspecto, parece oportuno citar las palabras con las que De KOSTKA BAWO, Estanislao (1842), vol. II, pp. 16-17, se refiere a este acontecimiento: «Convertidos en escombros sus más preciados edificios, en polvo sus hijos más valientes, cada piedra atestigüando una hazaña, cada calle un combate, era Zaragoza la imagen de la patria cuyo seno había desgarrado lucha tan atroz. Igual frenesí, igual júbilo que los catalanes mostraron los aragoneses, poseídos también por las esperanzas de un reinado venturoso que prometía la vuelta del monarca. A los ojos del pueblo las intenciones políticas de Fernando yacían envueltas en el misterio; porque las autoridades no se separaban de la senda trazada por las Cortes, y la alteración de la ruta no parecía un acto hostil, cuando legitimaba su conveniencia la gratitud al patriotismo de los aragoneses. Ocultábanse en el secreto del gabinete las tramas que se urdían, la zumba que de los liberales y sus ideas salían ya de los augustos labios, y la benigna acogida que tenía las representaciones de algunos magnates y autoridades para que recobrase el rey el poder absoluto y se diñese la corona de hierro».

## La representación artística de un acontecimiento histórico

Además de la elección del tema, que convierte la *Entrada en Zaragoza del rey Fernando VII* en un testimonio gráfico de un acontecimiento histórico, la imagen que ofrece Miguel Parra presenta otras cuestiones dignas de análisis. Entre ellas se encuentra la elección de su fuente iconográfica, en la que también parece rastrearse una clara intención propagandística.

Concebida como una gran composición escenográfica, la importancia concedida al espacio donde transcurre la acción es, sin duda, uno de los aspectos más destacables y técnicamente mejor resueltos del lienzo. Este espacio está protagonizado por las ruinas de Zaragoza, que hicieron de la ciudad un símbolo de heroísmo y patriotismo. Como explica Maestrojuán:

La contemplación de las ruinas de Zaragoza como espectáculo sublime se había iniciado casi al mismo tiempo que la defensa. Es bien sabido que numerosos viajeros se acercaron a la capital en los meses que discurrieron entre los dos Sitios, atraídos por la curiosidad que había despertado la crueldad de la defensa. Sin embargo será el tránsito del monarca por Zaragoza en abril de 1814 la ocasión para llevar esta exaltación del heroísmo a sus formas más acabadas<sup>58</sup>.

Para la realización de este escenario urbano, Miguel Parra utilizó como fuente iconográfica el grabado de las *Ruinas del Seminario de Zaragoza* de Fernando Brambila (1761-1834) y Juan Gálvez (1774-1847), que reprodujo con extraordinaria exactitud (fig. 3)<sup>59</sup>.

Esta lámina forma parte de la serie de treinta y seis grabados al aguafuerte y al aguatinta dedicada a las *Ruinas de Zaragoza* que fueron dibujadas y grabadas entre 1808 y 1812. Su finalidad era recordar el valor y la resistencia de los zaragozanos frente al ejército napoleónico durante

<sup>58</sup> El simbolismo de las ruinas y la glorificación de Zaragoza como paradigma de heroísmo ha sido minuciosamente analizado por MAESTROJUÁN CATALÁN, F.J. (2000), «Escombros épicos o la exaltación patriótica de la ruina», en V. Mínguez (dir.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica, Castellón, vol. I, pp. 227-255. La cita corresponde a la p. 245.

<sup>59</sup> Agradecemos sinceramente las indicaciones de don Wifredo Rincón García, que han hecho posible la identificación de esta fuente iconográfica. La precisión con que Parra reprodujo en su lienzo el grabado de las *Ruinas del Seminario de Zaragoza* explica las confusiones que siguen existiendo sobre su autoría. Como sucede con el cuadro que representa la *Entrada triunfal de Fernando VII a Valencia*, estas obras de Miguel Parra siguen atribuyéndose erróneamente al pintor de cámara Fernando Brambila y Ferrari.

el Primer Sitio que sufrió la ciudad entre junio y agosto de 1808. La estampa de las *Ruinas del Seminario de Zaragoza* pertenece, en concreto, al conjunto compuesto por las doce vistas de las ruinas de algunos de los edificios más castigados tras los bombardeos, que son las de mayor tamaño. El resto de la serie incluye vistas de los episodios y escenarios de la lucha entre el ejército francés y la población sitiada, de medidas más reducidas, y doce retratos de los protagonistas y héroes de la defensa de la ciudad. Publicada por primera vez en Cádiz entre 1812 y 1813, la serie tuvo un éxito rotundo <sup>41</sup>.

Durante la estancia de Fernando VII en Zaragoza, el monarca tuvo ocasión de contemplar atentamente esta colección en casa de Pedro María Ric de Monserrate, Regente de la Real Audiencia, y su esposa, la condesa de Bureta, María Consolación de Azlor y Villavicencio. Este noble fue, precisamente, quien propuso la colocación de las láminas en la secretaría de las Cortes <sup>41</sup>, mientras que su mujer fue una de las heroínas retratadas en la serie de las *Ruinas de Zaragoza* por Juan Gálvez (fig. 4) <sup>42</sup>. Por todo ello, es lógico que dispusieran de la colección de grabados y la mostraran al monarca en su propia casa. Al parecer, estas obras debieron de ser de su agrado, pues cuando se las ofrecieron, respondió que las conservaría toda su vida. Según el relato del cronista Alcaide Ibiaca:

Alfombróse el pavimento del atrio con olorosas yerbas; vistieronse las paredes con paños de Flandes; plantaronse dos hileras de cipreses que alternaban con soberbios [sic] blasones; vistosos transparentes, y ovalos de vasos pintados daban alegre luz á la escalera, toda su balaustrada se hallaba enramada con variedad y gusto;

<sup>41</sup> El origen de esta serie fue el deseo de Palafox de perpetuar la hazaña de la ciudad. Para ello, llamó a Zaragoza a Brambila y a Gálvez que, al igual que Goya, acudieron en octubre de 1808, una vez finalizado el primer asedio. Durante esta estancia, los artistas tomaron apuntes con los que realizar el testimonio gráfico de lo sucedido. Posteriormente marcharon a Madrid, donde comenzaron los trabajos. Sin embargo, tras la capitulación de la ciudad el 3 de diciembre de 1808 y ante el temor a las represalias francesas por el contenido de su obra, se refugiaron en Cádiz. En esta ciudad se publicó la serie por primera vez entre 1812 y 1813 bajo un plan de suscripción por entregas de tres estampas cada una, al amparo de la Academia de Nobles Artes de Cádiz y de las Cortes. Sobre esta serie, puede verse la obra coordinada por BARRENA, C. (1996), *Estampas de la Guerra de la Independencia*, Madrid.

<sup>42</sup> MAESTROJUÁN (2000), p. 240, nota 27. Indica que su intención era no «privar a los buenos españoles de la dulce complacencia que sentirán al ver la imagen de los más señalados patriotas de Zaragoza, de sus combates y de los edificios que perecieron en obsequio del rey y de toda la Nación».

<sup>43</sup> En la leyenda que reza bajo la efigie grabada de la heroína se puede leer: «Infatigable y exaltada patriota, á quien se vio muchas veces, despreciando el fuego y el peligro, llevar provisiones á los combatientes y socorrer á los enemigos. En el asalto del día 4 de agosto, quando los franceses habían entrado en la ciudad y su casa estaba ya para ser cortada, formó dos baterías en la calle, y los esperó resuelta á hacerles fuego hasta morir».

las antesalas ofrecían á la vista las láminas de las ruinas de Zaragoza orladas sencillamente con laurel: un prodigioso número de buxías, y de arañas distribuidas con la mayor simetría iluminaba á estas y al salón principal, que adornado con toda magnificencia contenía en su fondo un gran solio con dos asientos para las Personas Reales [...] miraron una por una las láminas de la arruinada Zaragoza y fué tal el agrado con que las vió S. M. que al ofrecérselas la Condesa le respondió enternecido: aunque no necesito de este recuerdo las acepto, y las conservaré toda mi vida <sup>43</sup>.

Esta anécdota nos sirve para poner de manifiesto que la elección por parte de Parra de un grabado de la tempranamente célebre serie de Brambila y Gálvez no debió de ser casual.

Los restantes detalles del cuadro del artista valenciano quedan ampliamente explicados gracias al documento, ya mencionado, con la descripción de la entrada que realizó un testigo de los hechos cuando el Ayuntamiento de la ciudad, de acuerdo con Palafox, decidió inmortalizar esta real visita <sup>44</sup>. Este documento indica, primeramente, el lugar exacto por el que transcurrió la comitiva el 6 de abril de 1814 «en el momento de dar vuelta a la Calle del Coso por la Plaza de la Magdalena» siendo, por tanto, «la fachada del fondo del cuadro [...] la del Seminario Conciliar que fue volado por un repuesto de mixtos en el tiempo del Primer Sitio». Señala asimismo que «las casas y edificios públicos en perspectiva deben presentar solo ruinas y sobre ellas las gentes vitoreando a Su Majestad». Como explica más adelante, las ruinas y destrozos de las balas no debían ocultarse «pues el General Palafox dio orden de que no se cubriesen para manifestar a Su Majestad la principal gala con que se adornan los hijos de Zaragoza».

El centro de la composición lo ocupa el carro triunfal con Fernando VII y el infante don Carlos, sentados en la parte más elevada, reservándose el otro extremo para el duque de San Carlos y el general Palafox, que se sitúa en el lado izquierdo. Esta descripción no sólo identifica a los personajes, sino que también especifica su vestimenta: «Su Majestad iba vestido como Coronel de Guardias de Corps con el uniforme del Cuer-

<sup>43</sup> ALCAIDE IBIECA (1814), pp. 135-136. Como indica MAESTROJUAN (2000), p. 241, dos meses más tarde, el infante don Antonio «haría llegar al Ayuntamiento otra petición a través de los regidores destacados en Madrid, solicitando otra colección de estampas».

<sup>44</sup> Archivo Municipal de Zaragoza. Caja 8225: 48-7/8. Este documento es citado y parcialmente reproducido por MAESTROJUAN (2000), p. 238, que, sin embargo, anota: «No tengo noticia de que el cuadro llegase a realizarse».

po» al igual que Palafox, mientras que el infante Don Carlos llevaba «fraque de paisano y el Duque de San Carlos uniforme de General. Todos los demás Generales del acompañamiento» vestían «sus uniformes respectivos». Para el resto de los personajes representados se indica que

la tropa tendida sobre las armas llevaba diferentes uniformes y los paisanos iban vestidos como ordinariamente van los labradores en día de fiesta.

En cuanto al carro triunfal, señala que

estaba vestido de tisú de oro todo él, las ruedas lo mismo con varias guirnaldas de laureles, palmas y flores. De la testera a espaldas de Su Majestad y Alteza, subían palmas y laureles entrelazados con flores y cintas de diversos colores formando un dosel a cuyo remate había una corona que cubría las Augustas Cabezas. Por dentro estaba vestido el carro de terciopelo color cereza con galones y borlas de oro.

De este carro tiraban «los mozos del pueblo todos en tropel», mientras que «las cintas de varios colores asidas al carro las llevaban las mocitas todas vestidas de blanco con ramos de flores en las manos».

A los lados del carro «iban paisanos labradores y hacendados del campo, bien vestidos según su estilo y con sus escopetas y cananas vitoreando al Rey»<sup>45</sup>.

Aunque la disposición del edificio en ruinas de la derecha del lienzo no permitió a Parra incluir el resto del cortejo que marchaba tras el carro, parece interesante incluir la información que proporciona el documento:

Detrás de Su Majestad iban los Generales Copons, como Capitán General de Cataluña y Comandante del Alto Aragón; Witthingam como General de la División Mallorquina cuya caballería estaba a

<sup>45</sup> El cronista ALCAIDE IBIEGA (1814), pp. 48-49, describe el carro triunfal en términos semejantes. Para hacer la entrada a la ciudad se comunica a Fernando VII que se había dispuesto «un carro triunfal para que hiciese la entrada en la heroica, é inmortal Zaragoza. Nueva sorpresa: S. M. y A. baxan de su coche, y despues de recibir nuevos aplausos, y de esparcir una mirada dulce, y afectuosa sobre las hijas del Ebro, ínclitas Amazonas, que habían sobrepujado y excedido á las Numantinas, y Espartanas, tomaron asiento el Rey, el Infante, el Duque de S. Carlos, y el General Palafox. Este carro ricamente vestido descubría á placer de todos los espectadores el rostro de S. M. y A.; sobre la cabeza de ámbos flotaba la palma, el laurel, la oliva, y tiraban las correas una porción de forcejados labradores precedidos en torno de veinte y quatro cándidas doncellas, que con unas cintas hacían además de conducir el carro del Monarca, vestidas de blanco, recogido el pelo, y adornada su cabeza de preciosas guirnaldas de flores. Los escopeteros se situaron inmediatos al carro triunfal, que indicaban custodiar con un continente grave, en medio de la común alegría».

sus órdenes; Zayas como acompañante; Creagh como Comandante General del Bajo Aragón que fue el que presentó a Su Majestad las llaves de la Ciudad<sup>46</sup> y otros varios Generales y Jefes del Estado Mayor de la Plaza y de la División Mallorquina,

cerrándose la marcha con la caballería y

las autoridades y nobleza de la ciudad que ha bien salido a caballo con el General Palafox a esperar a Su Majestad iban detrás con los generales.

El margen izquierdo del lienzo sí nos permite ver la disposición delantera con «varios generales a caballo» y la tropa de infantería que «estuvo tendida en dos filas a ambos lados y todo el pueblo detrás de ellas indistintamente». El hecho de que Parra siguiera fielmente el ruinoso marco urbano de Brambila y Gálvez podría quizá explicar estas modificaciones con respecto a la descripción del acontecimiento. Ésta concluye con dos interesantes observaciones. La primera apunta que:

El día era bastante claro por lo que la luz del cuadro debe arreglarse a un regular día de los de primavera.

La segunda disuelve cualquier duda sobre su autoría:

Todo el conjunto y bosquejo del cuadro es digno de una cabeza maestra, cuyas producciones en lo sucesivo harán honor a la Academia de Valencia y al genio feliz e inventor de su benemérito artista Don Miguel Parra.

El único aspecto del lienzo que queda por explicar es la presencia del humilde grupo de hombres y mujeres con niños que aparecen en el primer término. Gracias a las *Memorias de Palafox*, sabemos que él fue el responsable de que el monarca viera detenidamente los escombros y las ruinas de la ciudad, sobre las que mandó colocar, por toda la carrera,

los más estropeados de heridas, las viudas e hijos de los que habían sellado con su muerte el más acendrado amor a S. M. y al paso que iba marchando la Real Comitiva, Palafox decía al rey: señor, no presento a V. M. ricas colgaduras ni adornos porque la pobreza es aquí nuestra opulencia; presento sólo lealtad, religión, honor y pruebas las más positivas del valor con que estos infeli-

<sup>46</sup> Se trata del Mariscal de Campo Juan Creac y Lacy, quien, como hemos señalado, se encargó de escoltar a la comitiva real desde Zaragoza hasta la «raya de Valencia» tras el regreso de Copons a Cataluña. Ver nota 31.

De  
del  
que  
al  
pin  
prin  
da  
des  
pes  
Gál  
ruir  
pre  
bras  
una  
cuac  
La E  
se c  
dém  
figur  
plio  
  
Fuer  
MCM  
Za  
oc  
in  
na  
de  
me  
Ar  
Archi  
  
<sup>47</sup> Este fi  
otros estu  
p. 297. E  
y que figu

ces me han ayudado a rescatarlo. V. M. se siente conmovido, pero todos lo estamos y todos gozamos hoy el día mejor de nuestra vida".

Desde el punto de vista formal, predominan en el lienzo las formas bien delineadas y el gusto por los detalles, aspectos típicos de la obra de Miguel Parra. También se aprecia una utilización del color muy próxima al estilo de Vicente López y un personal tratamiento lumínico que el pintor utilizó en las restantes entradas triunfales. Consiste en disponer un primer plano prácticamente en penumbra que va iluminándose a medida que aumenta la profundidad, de manera que los escenarios donde se desarrolla la acción quedan perfectamente identificados. Sin embargo, a pesar de reproducir fielmente el escenario del grabado de Brambila y Gálvez, no logra imprimir el mismo efecto en la representación de las ruinas. Brambila fue un teórico de la perspectiva y procuró tomar siempre puntos de vista en escorzo, con contrastes intensos de luces y sombras entre las ruinas de los edificios. Esta iluminación conseguía crear una ambientación de espíritu casi prerromántico que está ausente en el cuadro de Parra.

La *Entrada triunfal de Fernando VII en Zaragoza* del pintor valenciano se convierte así en una significativa muestra del lenguaje pictórico académico de la primera mitad del siglo XIX, puesto al servicio de la configuración de la imagen heroica del monarca, que se inserta en el amplio programa de propaganda política gestionado desde la Casa Real.

## Fuentes

ALCAIDE IBIECA, A. (1814). *Memorias de las fiestas que la Inmortal Ciudad de Zaragoza celebró en los días seis, siete, ocho, nueve y diez de abril de mil ochocientos catorce, y demás pormenores ocurridos en los mismos con el interesante motivo e haberse dignado nuestro augusto soberano el señor Fernando VII venir en compañía del serenísimo Infante Don Carlos a su regreso de Francia después de seis años de opresión con el objeto de recorrer las memorables ruinas de este heroico pueblo. Escribíatala de orden del Ilmo. Ayuntamiento su cronista el Dr...*, Zaragoza, Imprenta de Miedes.

Archivo de Palacio Real, *Expediente Personal. Miguel Parra*. Caja 791/14.

<sup>47</sup> Este fragmento de las *Memorias de Palafox* (ca. 1825), que se conservan en el Archivo Municipal de Zaragoza, se cita, entre otros estudios, en el dirigido por GARCÍA GUANES, M. (2002), *Aragón, de Reino a Comunidad. Diez siglos de encuentros*, Zaragoza, p. 297. Esta referencia se inscribe en el comentario al lienzo que analizamos, que se reproduce en dicho trabajo con el número 79 y que figura como obra de Fernando Brambila.

Archivo Municipal de Zaragoza. *Entrada de S.M. en Zaragoza*. 11 de abril de 1814(?). Caja 8225: 48-7, 8.

Biblioteca Nacional. *Carta de Francisco Copons y Navia pidiendo se haga un monumento junto al río Fluvià...*, 29 de marzo de 1814. Mss. 22988: 24.

## Bibliografía

- ABAD GIMENO, M.C. (1965). «La entrada de Fernando VII en Zaragoza». *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*. pp. 331-343.
- ALBA PAGÁN, E. (2003). *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*. 4 vols.. Servicio de Publicaciones, Tesis de la Universidad de Valencia.
- ALCAHALÍ, Barón de (1897). *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia.
- ALDANA FERNÁNDEZ, S. (1970a). *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia.
- (1970b). *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*. Valencia.
- (1997). «La "Escuela de Flores y Ornatos" y el arte de la seda en Valencia», en *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia. pp. 63-79.
- ALDANA FERNÁNDEZ, S., y ALEGRE CREMADES, A. (2004). *L'Acadèmia de Santa Bàrbara i la Retal de les Tres Nobles Arts de Sant Carles. Cent Anys d'Ensenyament de l'Art (1754-1854)*. Valencia.
- ARIAS ANGLÉS, E., et al. (1999). *Del neoclasicismo al Impresionismo*. Madrid.
- ARNÁIZ, J.M., et al. (1991). *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*. Madrid. vol. VII, pp. 317-319.
- ARTOLA GALLEGO, M. (1968). *La España de Fernando VII*. Madrid.
- BARRENA, C. (coord.) (1996). *Estampas de la Guerra de la Independencia*. Madrid.
- BOIX, V. (1877). *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia.
- CAVESTANY, J. (1936-1940). *Floreros y Bodegones en la pintura española*. Madrid.
- COPONS Y NAVIA, F. (1858). *Memorias de los años 1814 y 1820 al 24*. Madrid. Imprenta y litografía militar del Atlas.
- DE KOSTKA BAYO, E. (1842). *Historia de la vida y reinado de Fernando VII de España: con documentos justificativos...* 3 vols., Madrid.
- DÍAZ PLAIA, F. (1991). *Fernando VII*. Barcelona.
- DÍEZ GARCÍA, J.L. (1999). *Vicente López (1772-1850). Vida y Obra. Catálogo razonado*. 2 vols., Madrid.
- ESPINÓS DÍAZ, A. (1984). *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de dibujos*. 2 vols., Madrid.
- (1997). «Dibujos de flores aplicados al tejido en la Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos», en *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia, pp. 81-105. A la misma autora corresponde el «Catálogo de óleos y dibujos». pp. 177-271.

- FERNÁNDEZ DE PINEDO, E., GIL NOVALES, A., y DEROZIER, A. (1980), *Centralismo, ilustración y agonía del Antiguo Régimen (1715-1833)*, Barcelona.
- FONTANA, J. (1978), *La quiebra de la monarquía absoluta (1814-1820)*, Barcelona.
- FUSTER RUIZ, F. (1977), «El alcalde que obligó a Fernando VII a dormir en Albacete (1814)», *AL-BASIT: Revista de Estudios Albacetenses*, 4, pp. 3-22.
- GARCÍA GUATAS, M. (2002), *Aragón, de Reino a Comunidad. Diez siglos de encuentros*, Zaragoza.
- GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, F.M. (1955), *Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia.
- GIL SALINAS, R. (1992), *El món de Goya y López en el Museu Sant Pius V*, Valencia.
- LOQUERDO HERNÁNDEZ, M. (1963), *Antecedentes y comienzos del reinado de Fernando VII*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- JIMÉNO, F. (2006), «La difussion des collections du Musée du Louvre en Espagne. L'exemple du peintre Miguel Parra (1780-1846)», *Nouvelles de L'Estampe*, n.º 206, pp. 17-28.
- LE BRUN, C. (1826), *Vida de Fernando VII. Rey de España o colección de anécdotas de su nacimiento y de su carrera privada y pública*, Filadelfia.
- LÓPEZ TERRADA, M.J. (1996), «El mundo vegetal en la pintura española del Renacimiento al siglo XIX», en *Las plantas del mundo en la historia. Ilustraciones botánicas de cinco siglos*, Valencia, pp. 86-95.
- (1997), «El contexto histórico: la Escuela valenciana de Flores y la Botánica», en *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, pp. 49-61.
- (2001), *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*, Valencia.
- LÓPEZ TERRADA, M.J., y ALBA PAGÁN, E. (2004), «La imagen victoriosa de Fernando VII. Las entradas triunfales del pintor Miguel Parra (1780-1846)», en P. Castañeda Delgado (coord.), *Las Guerras en el primer tercio del siglo XIX en España y América*, Cátedra «General Castaños». Cuartel General de la Fuerza Terrestre. Actas XII Jornadas Nacionales de Historia Militar, Sevilla, 8-12 de noviembre de 2004, Madrid, Deimos, vol. II, pp. 607-622.
- MAESTROJUÁN CATALÁN, F.J. (2000), «Escumbros épicos o la exaltación patriótica de la ruina», en V. Mínguez (dir.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica, Castellón, vol. I, pp. 227-255.
- MORAL RONCAL, A.M. (1988), *El reinado de Fernando VII en sus documentos*, Barcelona.
- MORALES Y MARÍN, J.L. (1989), *Vicente López (1772-1850)*, Madrid.
- MORENO ALONSO, M. (2001), «La "fabricación" de Fernando VII», *Ayer*, n.º 41, pp. 17-41.
- NAVARRETE, E. (1999), *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid.

- ONA IRIBARREN, G. (1944). *165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones*. Madrid.
- OSSORIO Y BERNARD, M. (1883). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid.
- PASCUAL GARNERÍA, S. (1995). «Miguel Parra. Los retratos valencianos», *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 76, pp. 77-85.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1983). *Pintura española de Bodegones y Floreros. De 1500 a Goya*. Madrid.
- (1992). «Pintar la Historia», en J.L. Díez (dir.), *La pintura de Historia del siglo XIX en España*. Madrid, pp. 16-35.
- (1996). *Naturalezas muertas y flores en el Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia.
- (1997). «La pintura valenciana de flores», en *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia, pp. 31-47.
- QUERALT, M.P. (1997). *Fernando VII*. Barcelona.
- QUIN, M.J. (1840). *Memorias históricas sobre Fernando VII, Rey de España*. 3 vols., Valencia.
- REYERO, C. (1989). «Pinturas de entradas triunfales en el Madrid del siglo XIX», *Villa de Madrid*, n.º 102, pp. 3-12.
- REYERO, C., y FREIXA, M. (1995). *Pintura y escultura en España 1800-1910*. Madrid.
- SÁNCHEZ ALMEIDA, A. (1999). *Fernando VII «el Deseado»*. Madrid.
- SÁNCHEZ MANTERO, R. (2001). *Fernando VII*. Madrid.
- VILAPLANA ZURITA, D. (1989). «Neoclasicismo, Academicismo, Romanticismo. La Pintura. Valencia», en V. Aguilera Cerni (dir.), *Historia del Arte Valenciano*. Valencia, vol. IV, pp. 300-325.
- VOLTES, P. (1985). *Fernando VII. Vida y reinado*. Barcelona.

de flores  
es del si-  
chivo de  
De 1600  
del siglo  
lencia.  
cia del  
3 vols.,  
NIX\*,  
adrid.  
o. La  
tano.

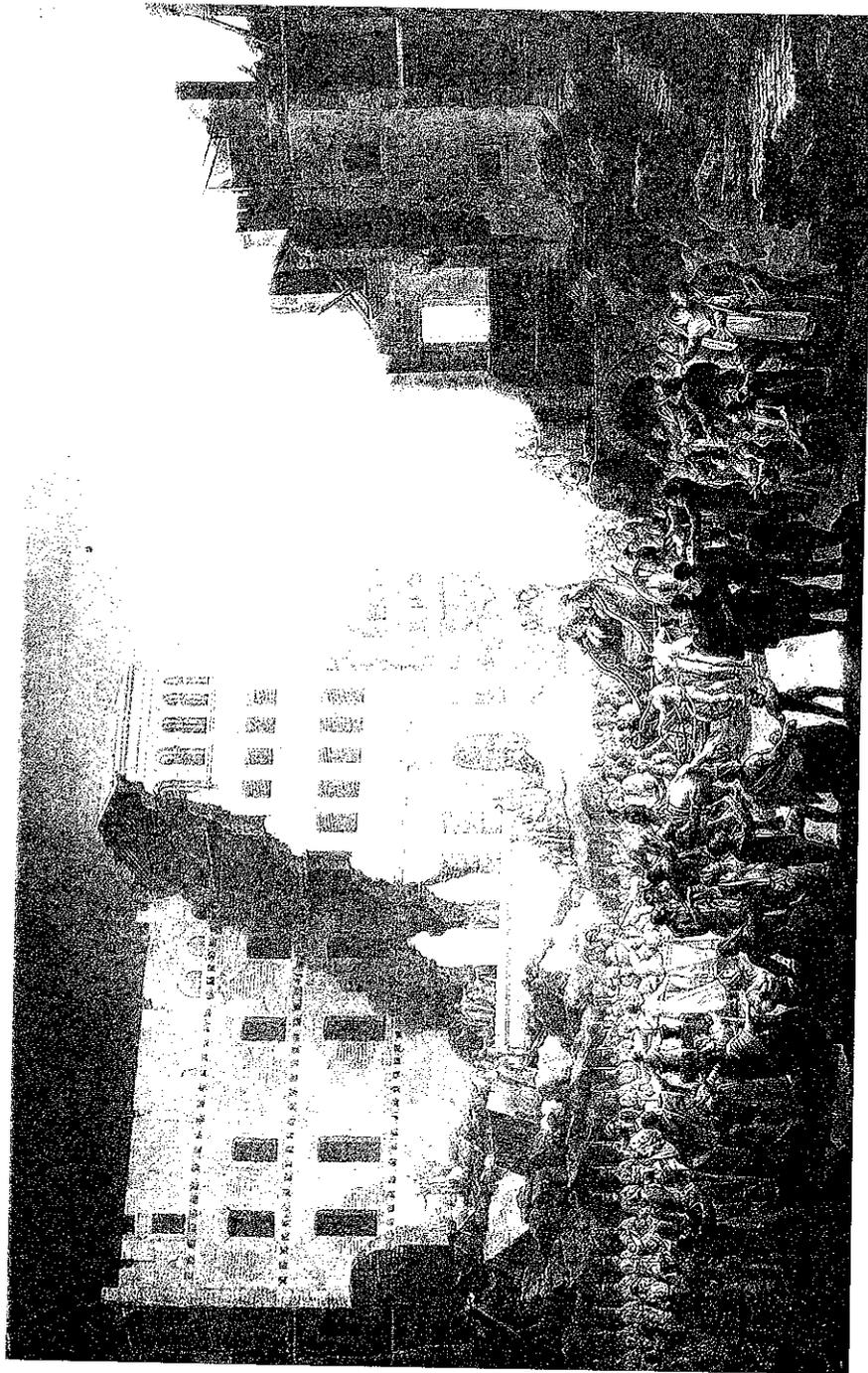
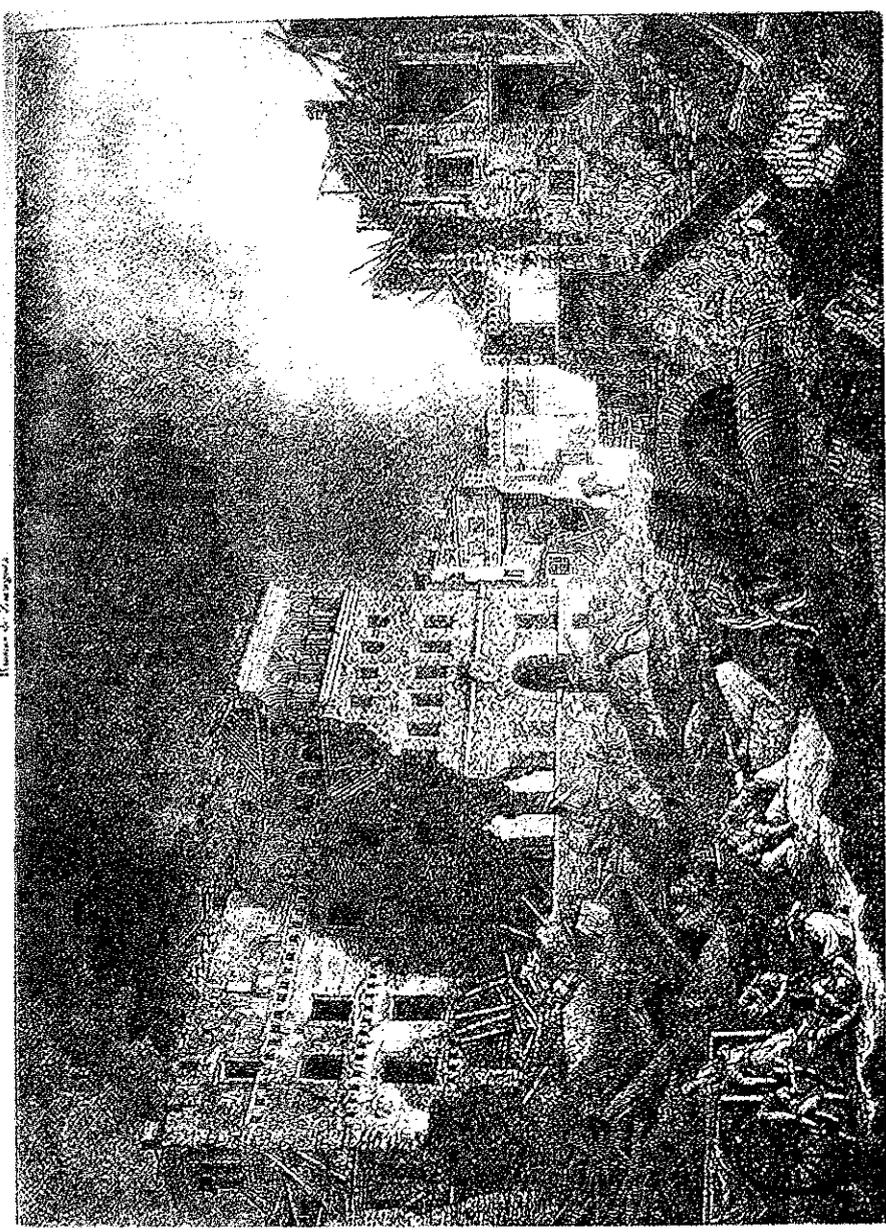


FIG. 1. Miguel Poma. *Entrada triunfal de Fernando VII en Zaragoza*. 1818. Palacio Real.



FIG. 2. Vicente López Portaña. *Alegoría del retorno de Fernando VII*, 1814. Biblioteca Nacional.

Ruinas de Zaragoza.



RUINAS DEL SEMINARIO

*Antes de la caída, queda la poltrona que se fabricó desde el día de la caída hasta el día de la ruina y el recuerdo con el que se trabaja en ella.*

Fig. 5. Fernando Brambila y Juan Gálvez, Ruinas del Seminario de Zaragoza, 1812-1813.



LA CONDESA DE BURETA!

*Algunos años ha de haber habido en esta ciudad una condesa  
de Bureta. Su nombre era Antoinette y su padre le dio un  
comparto en el teatro de San Juan. Ella se prometió a un  
cavallo de raza y se casó con él. Ella se casó con él y  
ella se casó con él y se casó con él. Ella se casó con él  
y se casó con él y se casó con él. Ella se casó con él  
y se casó con él y se casó con él.*

FIG. 1. Fernando Brambila y Juan Gálvez. *Condesa de Bureta*, 1812-1813.