

# ESTRATEGIAS PERSUASIVAS DEL ARTE AL SERVICIO DEL REY: DEL USO DE LA HISTORIA A LA IMAGEN DE LA MONARQUÍA POPULAR A TRAVÉS DE LAS COLECCIONES REALES DE FERNANDO VII

ESTER ALBA PAGÁN  
*Universitat de València*

El reinado de Fernando VII ha sido escasamente estudiado por la historiografía artística. En parte esto se debe a su difícil ubicación en la cronología histórica como un reinado incardinado con el desarrollo de las sociedades contemporáneas y, por tanto, anclado en las formas del Antiguo Régimen, a excepción de los procesos liberales experimentados durante la Guerra de la Independencia (1808-1814) y el Trienio Liberal (1820-1823). A ello se le añade el hecho de que la propia figura del monarca no ha suscitado simpatías historiográficas dada la escasa consideración que Fernando VII ha tenido como protagonista político, juzgado como un rey de escasa catadura moral, mediocre, felón y que, por tanto, no estaba a la altura de su misión como monarca. Si bien es cierto que algunos historiadores comenzaron a interesarse por su figura, incluso a intentar ver en su reinado elementos que cuestionaban la pésima valoración que de este se tenía, ha sido recientemente Emilio La Parra quien ha abordado con encono investigador una inmersión depurada en el reinado y la figura del monarca, llegando a afirmar que «cada nuevo documento [que se descubre] perjudica a Fernando VII», un rey deseado y detestado<sup>1</sup>.

En el ámbito artístico, esta mirada peyorativa parece haber impregnado a los artistas de aquel tiempo, con la gran salvedad de Goya y sus discípulos, como Asensio Juliá<sup>2</sup>. El resto de los artistas, especialmente los pintores palatinos han

---

1 LA PARRA, Emilio, *Fernando VII. Un rey deseado y detestado*, Barcelona, Tusquets editores, 2018, p. 16, cita que el marqués de las Amarillas lo ubicó en el grupo de los «reyes vulgares». Véase también: «Fernando VII», en: SHUBERT, Adrián; ÁLVAREZ JUNCO, José, *The history of modern Spain: chronologies, themes, individuals*, Londres, Bloomsbury Academic, 2018, pp. 373-379.

2 REYERO, Carlos, «Líneas de investigación sobre la pintura del siglo XIX en España», en: SARUET, Teresa, (ed.), *El siglo XIX a reflexión y debate*, Málaga, Universidad de Málaga, 2013, p. 119: «no resulta una exageración afirmar que la historiografía del arte español del siglo

sido considerados como retardatarios y en el mejor de los casos artistas cortesanos laudatorios y, por tanto, de escaso interés artístico; como si el resto de los artistas que trabajaron para la corte no hubieran estado sometidos a idénticos condicionantes de protectores, mecenas y, en definitiva, sometidos a relaciones clientelares o de aspiración profesional.

No obstante, una aproximación al reinado de Fernando VII nos advierte de que el interés no radica en las fobias justificadas que el monarca despierta, sino en los propios cambios que se produjeron en un vaivén constante de conflictos políticos e intereses de gobierno que fueron paulatinamente modificando la imagen tradicional de la monarquía, y en la que el arte es quizá su expresión visual más fidedigna. Efectivamente, cuando Fernando VII accede al trono en 1808, tras la abdicación forzosa de su padre Carlos IV, lo hacía con el convencimiento de que sería rey como lo habían sido sus antecesores dinásticos<sup>3</sup>.

En las monarquías tradicionales existía la necesidad de marcar la diferencia entre el monarca y sus súbditos. En esta idea tradicional del poder de la monarquía, la corona como centro del poder era considerada una institución inmutable e infalible, cuyas decisiones estaban determinadas por los intereses de la familia real, que muy a menudo nada o casi nada tenían en común con las necesidades de sus vasallos<sup>4</sup>.

El fin del Antiguo Régimen y la irrupción del liberalismo a finales del reinado de Carlos IV, la Guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII generaron una amplia panoplia de imágenes que han sido vistas por la reciente historiografía del ochocientos como un cruento enfrentamiento ideológico entre absolutistas y liberales, que según Reyero «presenta, en el ámbito de la cultura visual, una sugestiva encrucijada no sólo en cuanto a sus objetivos, sino también —y resulta tanto o más interesante— en cuanto a sus procedimientos de persuasión»<sup>5</sup>. El arte del siglo XVIII había perpetuado el uso del complejo lenguaje alegórico como una expresión directa y contundente del poder absoluto del monarca que, junto al aparato regio mostrado a través del retrato, verdadero alter ego del rey ausente, perduran a lo largo del siglo XIX como el medio de expresión de las estrategias visuales asociadas a la monarquía. En algunas ocasiones se ha defendido que el uso de un

---

XIX se ha configurado, prácticamente en su totalidad, a lo largo de los últimos cuarenta años, tras un largo periodo de memoria selectiva plagada de prejuicios».

3 LA PARRA, *Fernando VII...*, *op. cit.*, p. 19.

4 LA PARRA, *Fernando VII...*, *op. cit.*, p. 19

5 REYERO, Carlos, *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*, Madrid, Siglo XXI, 2010, p. XI.



FIGURA I. Tomás López Enguídanos, (1773-1814), *Retrato ecuestre de Fernando VII*. «Dibuxado y grabado por Tomas Lopez Enguidanos grabador de Cámara de S. M. – El Retrato por el que há hecho Vicente Lopez Pintor de Camara de S.M. año de 1814 // FERNANDO VII. REY DE ESPAÑA É INDIAS [1814]». Estampa: cobre: aguafuerte y buril, Ayuntamiento de Madrid, Museo de Historia.

arte tardobarroco en el reinado de Fernando VII es muestra de la resistencia a adaptarse a las exigencias de los nuevos tiempos. No obstante, el discurso político de las imágenes buscó nuevos recursos de identificación visual asociados a la cambiante escena política. De hecho, no deja de ser curioso que esa asociación entre absolutismo y arte tradicional sea quizá una de las construcciones más falaces de la historia del arte, pues el reinado de Fernando VII presenta no pocas innovaciones artísticas que pueden considerarse insertas de pleno en los comienzos de la contemporaneidad.

La historia, presentada como «verdadera», ya sea la próxima o la lejana, pero con una intencionalidad nueva, tomó un protagonismo evidente; pues «convenientemente interpretada, pretendía servir como fundamento de los ideales modernos»<sup>6</sup> y fue ampliamente utilizada por los artistas cortesanos como instrumento de exaltación o de legitimidad de una institución que comenzaría a ser cuestionada. En este contexto, artistas valencianos vinculados a la corte como Vicente López y Miguel Parra, y el alicantino José Aparicio e Inglada tendrán un gran protagonismo en la conformación de la nueva imagen [FIG. I].

<sup>6</sup> REYERO, *Alegoría, nación...*, *op. cit.*, p. XII.

Los reyes taumaturgos, estudiados por March Bloch<sup>7</sup>, procedían de una cultura política en la que la monarquía no solo representaba un sistema de dominio terrenal, sino que era reflejo del reino del Dios y un espejo en el que la humanidad había de mirarse. La mediación del monarca entre sus súbditos y Dios era un elemento esencial en las concepciones cristianas para legitimar la autoridad política y bebía de las teorías de las monarquías medievales de los dos cuerpos del rey: el cuerpo místico y el cuerpo material. A ello se deben unir los intereses de la monarquía entendida como una dinastía, cuyo traspaso de poder se realizaba a través de la procreación por línea sanguínea, cuya capacidad real se basaba en el control de distintos reinos alejados geográficamente y que conformaban un imperio.

Como se ha señalado en multitud de ocasiones, la abdicación de 1808 a favor de Napoleón y la cesión de la corona española a favor de su hermano José I quebró el consenso y la organización de las juntas patrióticas, que asumieron la autoridad en nombre del rey cautivo y proclamaron a Fernando como rey legítimo mediante la invocación de la teoría tradicional de la *translatio imperii*. Esta teoría había sido reavivada a finales del siglo XVIII por los intelectuales ilustrados y postulaba que Dios, origen de todo poder, transmitía este a la comunidad que, a su vez, lo traspasaba voluntariamente al monarca en consideración al pacto o juramento mutuo realizado y visible en el acto de reconocimiento al heredero de la corona: la Jura. Efectivamente, los reinos, a través de los estamentos del clero, la nobleza y los diputados con derecho a voto en las Cortes, habían jurado fidelidad a Fernando VII en 1789, consentimiento que Napoleón no había obtenido, y que fue el argumento principal en el acto de la organización de las juntas patrióticas a inicios de la guerra<sup>8</sup>.

Durante todo ese tiempo que duró la Guerra de la Independencia (1808-1814), la figura de Fernando fue la de un rey evocado, imaginado, cuyo mito se consolidó en los seis años que duró la contienda y que de manera permanente fue utilizado por el propio monarca a lo largo de su reinado. Una configuración imaginada que forma parte del relato visual del rey o príncipe ausente<sup>9</sup> y que presenta elementos de modernidad de gran interés como la utilización de la historia como vehículo conector entre la tradición y la legitimidad monárquica, así como configuración de la construcción de una nueva manera de relatar a través de una visualidad que

---

7 BLOCH, Marc, *Los reyes taumaturgos*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1993.

8 LA PARRA, Emilio, «El rechazo de la nueva dinastía», *La guerra de Napoleón en España: reacciones, imágenes, consecuencias*, Alicante, Universitat d'Alacant, 2011, pp. 29-50.

9 LA PARRA, Emilio, «Fernando VII, el rey imaginado», *La imagen del poder: Reyes y regentes en la España del siglo XIX*, 2011, Madrid, Síntesis, pp. 29-76.

sin ser nueva tenía elementos nuevos que incorporaban principios de contemporaneidad. Representaciones del reinado de Carlos III, como el *Rescate de cautivos*, de José Aparicio e Inglada; las representaciones de los héroes del pueblo, anónimos o reales, como Daoíz y Velarde; las muestras de fervor al rey «deseado», o las entradas triunfales de Fernando VII en las diferentes ciudades españolas, camino de la corte, son una muestra de cómo la realidad, la crónica o la historia cercana como *exemplus virtutis* fueron paulatinamente sustituyendo a la alegoría, aunque por un tiempo convivieron conjuntamente, pues la alegoría lejos de morir simplemente adaptó su lenguaje a las nuevas exigencias demandadas en el lenguaje de lo visual por la renovación del vocabulario clásico.

Un claro ejemplo de ello son las decoraciones palatinas ideadas y realizadas en tiempo de Fernando VII, obra de Vicente López<sup>10</sup> [FIG. 2]. La alegoría en la cultura visual asociada a la monarquía comienza a diluirse en época de María Cristina de Borbón y se afianza, con fuerza, en las imágenes fabricadas en torno a la legitimación de su hija, la princesa María Isabel Luisa, futura Isabel II. En las distintas entradas que protagonizó María Cristina de Borbón, en su viaje a la corte española desde Nápoles, como la entrada a Valencia o a Madrid, en el contexto de su matrimonio con Fernando VII, en 1829, asistimos a la utilización de la historia de España como reflejo de exaltación, sustituyendo al antiguo lenguaje alegórico; aunque el uso de la historia comenzó a producirse de manera significativa ya en los primeros años del reinado de Fernando VII. En realidad, atisbos de esta transformación los hallamos en las imágenes que adornaron las ciudades españolas para celebrar la llegada de Isabel de Braganza, en 1816, a la corte española; pero es con el nacimiento de Isabel II que el imaginario histórico inicia, de manera definitiva, un cambio conducente a una estrategia propagandística diferente.

La función retórica de la imagen se adapta al discurso político. Para Landes, el peculiar universo de imágenes visuales, creado con la finalidad de dar cuerpo justificativo a las nuevas ideas políticas, no debe entenderse como una lectura fidedigna de las diferentes corrientes de pensamiento, sino que se debe analizar como constructo de los argumentos políticos, en tanto que instrumentos ideológicos. La narración histórica se convierte, con frecuencia, en metáfora narrativa del discurso argumentativo<sup>11</sup>, así lo vemos en la asociación a la imagen de Fernando

---

10 ALBA, Ester, «Vicio y virtud en la alegoría de exaltación monárquica: del fin del Antiguo Régimen al liberalismo», en: AZANZA LÓPEZ, Javier, *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 137-148.

11 LANDES, Joan B., *Visualizing the Nation. Gender, Representation, and Revolution in the Eighteenth-Century in France*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 2001.



FIGURA 2. Vicente López Portaña, *Boceto para la Alegoría de la Institución de la Orden de Carlos III*, 1827-1828, Museo del Prado.

VII al príncipe visigodo Hermenegildo, traicionado por su padre, y a Isabel de Braganza con Santa Isabel de Hungría, por ejemplo.

Uno de los rasgos más sobresalientes del cambio fue la paulatina identificación entre monarquía y pueblo, no quizá en el sentido de la construcción liberal del Estado-nación que emergerá años después, a la muerte del monarca; sino más bien como un germen *ante legem* del conjunto de súbditos entendido como el pueblo que, soberano, toma las armas en defensa del rey jurado mientras este se halla cautivo, amparado por la Constitución de 1812. Esta ambivalencia entre el pensamiento constitucionalista liberal que sienta las bases de la soberanía en el pueblo y el uso de la monarquía del pueblo como estrategia de legitimación será uno de los

elementos más representativos de las construcciones visuales del periodo en el que las imágenes del pueblo en lucha, de los héroes y heroínas anónimos o con nombre propio cohabitan en el imaginario visual junto a las imágenes del rey ausente, cuya presencia imaginada se hacía evidente a través del retrato y de la representación de las manifestaciones populares en apoyo a la monarquía.

Las transformaciones que presidieron el paso del siglo XVIII al siglo XIX, los cambios culturales y artísticos que presidieron la crisis del Antiguo Régimen y el inicio de la modernidad no se entienden sin abordar a través de una visión holística el período de la Guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII, con el paréntesis del Trienio Liberal y las características visuales que emergieron en cada una de sus restauraciones al trono hispano. Fue este un tiempo ambivalente, lleno de contradicciones. Derrotadas las tropas francesas y reinstaurado en el trono en 1814, Fernando VII no dudó en abolir las instituciones y en perseguir a los protagonistas que habían dirigido el país y defendido su derecho a la corona<sup>12</sup>. En 1820, movido tan solo por su interés por continuar en el trono, juró la Constitución y, poco tiempo después, aprovechando las disputas internas de los liberales y el apoyo de las potencias europeas favoreció la contrarrevolución y la intervención extranjera<sup>13</sup>. A partir de 1823, al percibir que la amenaza a su gobierno no solo venía de la mano de los liberales, sino que los ultraconservadores suponían una importante oposición, se apoyó en los absolutistas no extremistas. En definitiva, Fernando VII no fue ni un monarca absoluto, como sus antecesores, ni un monarca constitucional como deseaban los liberales; sino que instauró un modelo monárquico, a través del que el poder quedaba en manos del rey y de un pequeño núcleo de consejeros y ministros colocados directamente bajo las órdenes del monarca<sup>14</sup>.

La idea de la monarquía de Fernando VII se asentaba en su deseo de ejercer el poder sin limitación alguna, haciéndose valer de las teorías de inspiración iusnaturalista de los ilustrados de mediados del siglo XVIII, por la que en base al absolutismo racionalista se argumentaba que la soberanía era atributo exclusivo

---

12 LA PARRA, Emilio, «La restauración de Fernando VII en 1814», *Historia constitucional: Revista Electrónica de Historia Constitucional*, n.º 15, 2014, 205 págs.

13 LA PARRA, Emilio, «El rey y la contrarrevolución absolutista al final del Trienio constitucional», *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, n.º 37-42, 2004-2006 (Ejemplar dedicado a: Des Lumières au Libéralisme: Hommage à Gérard Dufour), pp. 197-214.

14 LA PARRA, *Fernando VII...*, *op. cit.*, p. 279. La supuesta vuelta o restauración de la sociedad del Antiguo Régimen se realizó de manera gradual y parcial, por ejemplo, al no derogar la supresión de los señoríos jurisdiccionales.

de la corona, gracias a la *potestas* absoluta. Pero, lo que es más interesante es que el monarca mostró un gran interés por controlar su imagen proyectada. Sin duda Fernando VII es uno de los monarcas que mejor supo «fabricar» su imagen como monarca, casi rozando la obsesión de realzarse constantemente; pero, al tiempo, fue construyendo también una visualidad peculiar como «rey popular»<sup>15</sup>, apelando a los sentimientos y a las emociones y definiendo en el imaginario colectivo la imagen de una monarquía proyectada, especialmente, a través de sus retratos, las pinturas murales, la utilización de la historia, pero también del arte efímero.

Será a través de estas obras pertenecientes a las *performing monarchy*, monarquía ceremonial o escénica<sup>16</sup>, que el aparato de propaganda palatino y los poderes locales del gobierno de las distintas ciudades ofrezcan una imagen determinada a su uso instrumental. En esta planificación de grandes espectáculos ceremoniales aparecen elementos propios de una estrategia de diseminación continua, soterrada y cotidiana, en la que la monarquía hará valer el discurso hegemónico con el fin de hacerlo penetrar entre las clases populares. Los géneros pictóricos más aceptados por la élite artística, el retrato y la pintura de historia, se van alejando, poco a poco, de los usos alegóricos, mientras que estos, adaptados a necesidades pedagógicas y de difusión de las ideas, se mantienen en las estampas y en el arte efímero asociado a las celebraciones públicas, concebidas, las imágenes proyectadas, con la intención de crear opinión y encontrar un discurso convincente que recabe apoyos a una ideología determinada. De hecho, como ha señalado Artola, Fernando VII utilizó de manera sistemática a la familia real como medio para paliar la inestabilidad de la imagen de la monarquía absoluta, potenciando la presencia de los infantes en diversos actos o realizando otros con una intencionalidad más que evidente, como es la carrera de la comitiva de la infanta Luisa Carlota antes de llegar a Madrid para casarse con el infante Francisco de Paula en 1819, que coinciden sospechosamente con los levantamientos de Lacy (1817) en Barcelona y Vidal (1819) en Valencia, o las visitas reales que realiza, junto a María Josefa Amalia de Sajonia, por tierras valencianas y catalanas como medio para apaciguar la revuelta «dels malcontents» [FIG. 3].

A lo largo de su reinado el descontento político fue una de las constantes. A los exiliados políticos y la decepción de los liberales ante el acto de abolición de la Constitución, siguieron los levantamientos liberales que llevarían al triunfo

---

15 LA PARRA, *Fernando VII...*, *op. cit.*, p. 30.

16 BILLING, Michael; Van Osta, Jaap, «The Emperor's New Clothes. The Reappearance of the Performing Monarchy in Europe, c. 1870-1914», en: DEPLOIGE, J. (dir.), *Mystifying the Monarch: Studies on Discourse, Power, and History*, Ámsterdam, University Press, 2007.

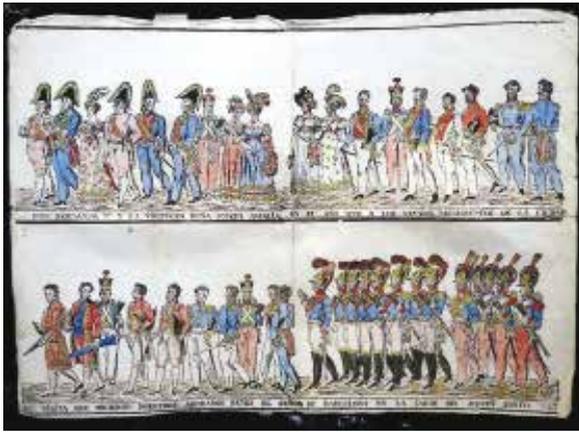


FIGURA 3. *Visita que hicieron nuestros adorados Reyes el Señor Don Fernando 7º y la virtuosa Dª Josefa Amalia en el año 1828 a los Santos Monumentos de la Ciudad de Barcelona en la tarde del jueves Santo. 1827.*

de Riego en Cabezas de San Juan. El consentimiento de la irrupción de tropas extranjeras, francesas, fue visto como una verdadera traición al pueblo español que tan solo unos años antes se había batido contra los franceses en su nombre, al tiempo que el sector más absolutista se mostraba descontento con las decisiones políticas de las reformas de los últimos años de su reinado y cerraba filas en torno a Carlos María de Isidro. Analizar cómo enfrentó estas situaciones el monarca y cómo se desarrollaron las estrategias narrativas a través del arte y de la conformación de una visualidad persuasiva nos acerca a una nueva manera de entender este convulso, complejo e interesante periodo.

Sin duda, el arte fernandino asociado a la ideología de lo público en el Antiguo Régimen va a explotar en este conflicto, construyéndose una nueva manera de expresión, con materiales del moderno arte europeo y el cemento político que proporcionaron nuevas relaciones de poder, sus modelos y funciones; que, con coordenadas temporales y sociales diferentes, tendrá su continuidad en la crisis del liberalismo clásico en las revoluciones democráticas del siglo XIX (1830-1870) con la utilización de la pintura de historia como arte político<sup>17</sup>.

Las imágenes de propaganda nacen, en ocasiones, con la intención de su consumo inmediato; otras, lo hacen con el propósito de afianzar y mantener una determinada idea ya asentada, o, por otro lado, construir nuevos imaginarios. La imagen como propaganda tiene un eccedid palpable, mientras que la conmemoración sirve como puente de unión temporal entre pasado y futuro. La potencia

17 STALEY, David J., «Sobre lo visual en la historia», *Revista Digital de Historia Iberoamericana*, 2009, pp. 10-29. pp. 12-14.

de las imágenes y su vínculo con la capacidad temporal de la memoria sirve de jerarquización de las mismas<sup>18</sup>. La imagen de la monarquía alcanzó a todos los niveles sociales y fue fruto de la fabricación ideada y elaborada por los renombrados pintores cortesanos en decoraciones alegóricas e históricas murales, retratos y decoraciones efímeras; pero no podemos olvidar que los grabados e impresiones de textos, como medio de difusión popular, desempeñaron un papel significativo por su gran poder comunicativo. Una de las principales complicaciones que se nos presenta es la enorme cantidad de imágenes impresas que surgieron en el siglo XIX, favorecidas por los avances técnicos, la irrupción de las publicaciones periódicas y la paulatina introducción de la novedad técnica de la litografía.

Por último, no podemos dejar de lado que, para acercarnos a un conocimiento real de la imagen proyectada por la monarquía, no conviene olvidar el papel que, en la visualidad programada, tuvieron las reinas, como reverso del monarca y entendidas como figura histórica que se transforma con el paso del tiempo y cuya construcción está supeditada a coordenadas complejas: dinastía, monarquía y corte. Su principal importancia radicaba en su papel necesario como esposa del rey y como madre del futuro rey, pues es quien asegura la continuidad dinástica<sup>19</sup>. La figura de María Antonia de Nápoles, Isabel de Braganza y María Josefa Amalia de Sajonia, primera, segunda y tercera esposa de Fernando VII, respectivamente, pueden parecer banales, anecdóticas, en el universo marcado políticamente por la imagen de María Luisa de Parma, María Cristina de Borbón e Isabel II, que en común tuvieron el exilio y ser destronadas. No obstante, para nuestro estudio, su presencia simbólica es significativa; pues las tres son reflejo del cambio y transformación de la reina cortesana propia de la centuria anterior al nuevo modelo de la reina doméstica, cuyas virtudes: ángel del hogar, reina piadosa, madre y esposa, van tomando peso en las representaciones artísticas que las rodearon.

La primera esposa de Fernando VII falleció siendo princesa de Asturias (1802-1806), sin haber podido ser madre, al sufrir al menos dos abortos, ni reina. La segunda, Isabel de Braganza (1816-1818), reinó poco tiempo; aunque alumbró un heredero que falleció a los pocos años y murió en su segundo parto de una manera trágica. La tercera de las esposas, María Josefa Amalia de Sajonia (1819-1829), reinó algo más, pero no pudo traer un heredero, y su vida, al igual que la de las

18 BERGER, Peter L.; LUCKMAN, Thomas, *La construcció social de la realitat. Un tractat de sociologia del coneixement*, Barcelona, Herderp, 1998, p. 148.

19 PÉREZ SAMPER, M.<sup>a</sup> Ángeles, «La figura de la reina en la monarquía española de la Edad Moderna: poder símbolo y ceremonia», en: LÓPEZ CORDÓN, M.V., *La reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*, Actas de la VIII Reunión Científica de la FEHM, Madrid, 2005, pp. 275 y 307.

anteriores, nos sigue siendo desconocida<sup>20</sup>. No obstante, resulta de gran interés la riqueza simbólica y la instrumentalización política que de su imagen se hizo. La cuarta y última de las esposas de Fernando VII tuvo, también, un protagonismo significativo. Fallecido el rey en 1833, durante la minoría de edad de la princesa de Asturias, la futura Isabel II, María Cristina de Borbón Dos Sicilias<sup>21</sup> actuó como regente, bajo la fórmula de reina gobernadora.

La evolución de la monarquía estaba sujeta a la fabricación de nuevas imágenes ligadas a una mayor visibilidad de los reyes y de las reinas, «al compás del interés de la opinión pública por la ficción doméstica de la primera familia del reino. La construcción y la cada vez mayor exposición pública de una supuesta privacidad regia está dirigida a humanizar la figura de quienes ocupan el trono para salvaguardar la institución ante quienes cuestionan su pervivencia en un mundo moderno, readaptando las fuentes tradicionales que sostenían la legitimidad y autoridad monárquica en épocas pasadas a otras nuevas que reforzaban su imagen como espejo de la colectividad nacional y representación y garante de la nueva autoridad moral y política»<sup>22</sup>. Con ello, la sacralidad de la monarquía fue abandonada en las concepciones culturales y políticas de las monarquías liberales, que completó el «descenso de los reyes» iniciado al menos un siglo antes<sup>23</sup>, a la posición de hombre y mujer sujeto a las leyes naturales y constitucionales producto del pacto histórico de la soberanía nacional y en este proceso algo de lo «mágico» de la ilusión de la monarquía se perdía por el camino<sup>24</sup>.

---

20 ALBA, Ester, «Representaciones de la reina en la retórica visual del absolutismo fernandino: la imagen de María Josefa Amalia de Sajonia como estrategia de la alianza entre el trono y el altar», *Ars longa: cuadernos de arte*, n.º 25, 2016, pp. 201-220.

21 CASADO, M.ª Ángeles, «María Cristina de Borbón. Una controvertida imagen real», en: LA PARRA, Emilio (coord.), *Reyes y regentes de España (siglo XIX). La imagen del poder*, Madrid, Síntesis, 2011. Isabel Burdiel le dedica a la Regencia un interesante análisis: BURDIEL, Isabel, *Isabel II. No se puede reinar inocentemente*, Madrid, Espasa, 2004, pp. 39-128. Respecto a las imágenes artísticas: REYERO, Carlos, *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2015.

22 GUTIÉRREZ, Rosa Ana; MIRA, Alicia y MORENO, Mónica, «Las reinas y la legitimidad de la monarquía en España, siglo XVII-XX», *Revista Historia y política*, n.º 31, 2014, p. 15.

23 BURDIEL, Isabel, «El descenso de los reyes y la nación moral. A propósito de los Borbones en pelota», *Los Borbones en pelota*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, p. 28.

24 BURDIEL, «El descenso de los reyes...», *op. cit.*, p. 29. Menciona el «affaire» Carolina, el intento de Jorge IV de Inglaterra de anular los derechos de su esposa acusándola de adulterio. Este hecho tuvo repercusiones evidentes para la monarquía inglesa, con Guillermo IV y la reina Victoria, de su «papel como institución sujeta a la nación y limitada severamente en su poder político efectivo y situada críticamente entre lo público y lo privado».

## EL REY IMAGINADO Y EL USO DE LA HISTORIA

Como ha señalado Jesusa Vega<sup>25</sup>, el gran protagonista de la Guerra de la Independencia fue el propio Fernando VII. De ello se deriva que la mayoría de las estampas que se conservan de ese momento representen el retrato del monarca ausente, cuyo objetivo principal era atender la emergencia de la situación y cubrir de forma eficaz e inmediata la demanda de la imagen del rey<sup>26</sup>. Estas expresiones artísticas deben ser entendidas como objetos de uso, destinados a mantener viva la resistencia y generar emociones entre el pueblo en la lucha por la causa contra el francés, frente a la ilustración episódica de acciones bélicas y heroicas de la guerra realizadas con intención de perdurar. Estos retratos deben ser entendidos como un simulacro del rey y fermentaron la idea del rey deseado y ausente, al acompañarse de símbolos y textos en los que con frecuencia se recogían las virtudes con las que se adornaba el monarca: «el más amable de los reyes», el «perseguido», el «deseado», el más «digno» y «adorado», «bueno», «virtuoso», «magnánimo»<sup>27</sup>.

La mayoría de estas estampas fueron realizadas desde la resistencia. Uno de los ejemplos más sobresalientes del uso de la imagen de Fernando VII nos es retratado por Martínez Colomer en su obra de 1810. En ella se insertan varios grabados diseñados por Vicente López, en los que se representa la serie de los sucesos de acontecidos en Valencia desde el día 23 de mayo hasta el 28 de junio de 1808<sup>28</sup>. Entre los hechos de la plaza de les Panses, Martínez Colomer relata el tumulto popular que se produjo el 23 de mayo de 1808 al leer en público la noticia de la abdicación de la corona en favor de los franceses en la *Gaceta de Madrid* [FIG. 4]. Entre vivas a Fernando VII, Vicente Doménech, conocido como *El Palleter*, colocó en «la punta de una caña [...] dos estampas, la una de la Virgen de los Desamparados que él tenía, y la otra de Fernando VII que él tomó de casa de Vicente

25 VEGA, Jesusa, «Fernando VII: resistencia y deseo», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 2013, vol. 14, n.º 4, pp. 348–399.

26 VEGA, «FERNANDO VII...», *op. cit.*, p. 349: «La mayoría de ellos no se hicieron con afán de posteridad, sino con la urgencia de su uso, lo contrario de lo que ocurrió con las series del Dos de Mayo o de las Ruinas de Zaragoza, por nombrar las más conocidas».

27 LA PARRA, Emilio, «El mito del rey deseado», en DEMANGE, Christian; GÉAL, Pierre; HOCQUELLET, Richard; MICHONNEAU, Stéphane; y SALGUES, Marie, *Sombras de mayo: mitos y memorias de la Guerra de la Independencia en España (1808-1908)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 231.

28 MARTÍNEZ COLOMER, Vicente, *Sucesos de Valencia desde el día 23 de mayo hasta el 28 de junio del año 1808*, Valencia, Salvador Faulí, 1810 (existe edición facsímil, Valencia, Roig Impresores, 1996).



FIGURA 4. Vicente López y Tomás López Enguídanos (grab.), *La lealtad de Valencia. El levantamiento del 23 de mayo en la Plaça de les Panxes*, 1810.

Beneyto [impresor valenciano] a tiempo que éste acendrado patriota estaba arrojando una porción de ellas entre las gentes en señal de triunfo<sup>29</sup>. Escena que años más tarde inmortalizaría Sorolla en su obra premiada para la pensión de la Diputación de Valencia [FIG. 5]<sup>30</sup>.

A partir de ese momento fue frecuente que la efigie de Fernando VII apareciera inserta en el vestuario junto a escarapelas patrióticas, bien como lemas cosidos a cintas o estampas que se llevaban en el sombrero como distintivo de su amor por el rey «inocente», cuyo destino trágico compartía con el pueblo español [FIG. 6]. Una unidad que «funcionó mientras el monarca estuvo ausente, pero con la posibilidad de su regreso el aglutinante comenzó a descomponerse y definitivamente se malogró con su llegada<sup>31</sup>. Tal fue el denuedo en la «fabricación»<sup>32</sup> o construcción de la imagen del monarca que la presencia de Fernando VII<sup>33</sup> llegó a los objetos más cotidianos de la sociabilidad, del ámbito doméstico y religioso: cajas de tabaco, dijes, medallones, cinturones, peines, peinetas, etc. [FIG. 7].

29 MARTÍNEZ COLOMER, *Sucesos...*, *op. cit.*, pp. 2-9

30 ALBA, Ester, «La identidad valenciana: compromiso social y político», *Memoria de la modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de Valencia*, Valencia, Diputación de Valencia, 2017, pp. 204-270.

31 VEGA, «Fernando VII...», *op. cit.*, p. 375.

32 BURKE, Peter, *The fabrication of Louis XIV*, Yale University Press, 1994. Esta línea establecida por Burke dentro de la historia cultural ha gozado de gran fortuna historiográfica.

33 MORENO ALONSO, M., «La “fabricación” de Fernando VII», *Ayer*, n.º 41, dedicado a *Fernando VII. Su reinado y su imagen*, 2001, pp. 17-41.



FIGURA 5. Joaquín Sorolla y Bastida, *El Palleter declarando la guerra a Napoleón*, 1883, Diputación de Valencia.



FIGURA 6. Valenciano, con su traje huertano, y sombrero: en la cinta lleva sujetas las estampas con el lema de Fernando VII. Grabado anónimo, 1808 (detalle). BM (1878,0112.29AN331346) © Trustees of the British Museum (cifr. VEGA, «Fernando VII», *op. cit.*, p. 368).



FIGURA 7. Peineta con la efigie de Fernando VII, c. 1808-1814, Valencia, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí.

En ese sentido, no solo la representación retratística sino, especialmente, las artes vinculadas al escenario de lo público son de especial interés para abordar el caleidoscopio de la imagen asociada al poder. Que arte y política se encuentran entrelazados de manera indisoluble es evidente, tal y como demostraron los estudios de Charles M. Rosenberg<sup>34</sup> o George Holms. Las fabricaciones visuales, a través del empleo sincrónico de todas las artes para favorecer, fortalecer y publicitar la imagen de la monarquía, suelen tener como destinatarios principales los territorios propiedad del gobernante y los súbditos que los pueblan. En el caso español, la ausencia del rey durante los años de la contienda facilitó la construcción de la identificación de la lucha de la monarquía con la lucha popular, pues este constructo se fundamentaba en la proyección y en la idealización de aquello que se deseaba obtener y por cuya causa se luchaba. Para ello, se aludía a las emociones que suscitaba la contemplación del retrato del rey y fue el argumento más frecuente en los discursos de movilización popular<sup>35</sup>. El rey convertido en el padre perfecto, dechado de virtudes y mártir de su funesto destino de cautiverio, fruto del engaño, era equiparado a Cristo en su sacrificio o su imagen ausente se

34 ROSENBERG, Charles Michael, *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy: 1250-1500*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1990. El encuentro entre arte y poder, el empleo de las artes para ensalzar al príncipe, el rey o la reina o la verdadera construcción artística de la imagen del poderoso ha generado, igualmente, importantísimas aportaciones. HOLMES, George, *Arts and Politics in Renaissance politics*, Oxford, Oxford University Press, British Academy Lectures, 1995.

35 LA PARRA, Emilio, «Fernando VII: impulso y freno a la sublevación de los españoles contra Napoleón», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n.º 38, 1, 2008 (Ejemplar dedicado a: *Actores de la Guerra de la Independencia*), pp. 33-52.

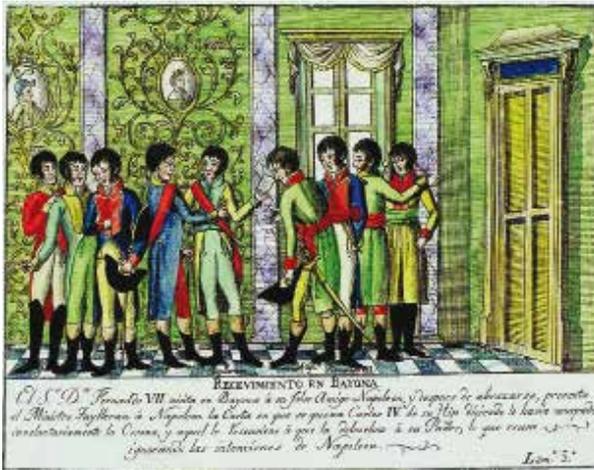


FIGURA 8. *Recevimiento (sic) en Bayona*, Cobre, talla dulce, iluminada, c. 1808, Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia.

evocaba a través de un nuevo Santiago vencedor del enemigo. Como ha señalado La Parra<sup>36</sup>, en los debates de los últimos días de 1810, los diputados se esforzaron por mantener el discurso dominante y todos, sin excepción, eximieron al rey de responsabilidad ante los acontecimientos sobrevenidos y se ajustaron a la imagen del «príncipe inocente»<sup>37</sup>, recalcando el duro cautiverio en que lo tenía Napoleón, por lo que cualquier actitud o declaración no era imputable a Fernando, que carecía de libertad; sino a la perfidia de Napoleón y a la traición de sus padres, especialmente de la denostada María Luisa de Parma [FIG. 8].

Este último aspecto, junto al enfrentamiento evidente entre Fernando y el Príncipe de la Paz, Manuel de Godoy, favorito de los reyes padres, culminó en el

36 LA PARRA, *Fernando VII...*, *op. cit.*, p. 210. Así el propio Argüelles comentaba: «Señor, es preciso tomar en cuenta el carácter de nuestro amado Monarca. Educado, como todos saben, en la oscuridad de un palacio, alejado de los que habían de ser sus súbditos, ignora las artes de la corte y la perversidad del corazón humano; así vemos que desde sus primeros pasos todas sus acciones, mezcladas con actos de beneficencia, no han sido efecto de la inexperiencia, de la sencillez y del candor, de que intenta ahora abusar Bonaparte... [Este] intenta convertir en su utilidad la sencillez de este príncipe para esclavizar a una Nación que en vano ha podido sujetar con las armas». Véase también: LA PARRA, Emilio, «La metamorfosis de la imagen del rey Fernando VII entre los primeros liberales», en: ACOSTA RAMÍREZ, Francisco (coord.), *Cortes y revolución en el primer liberalismo español: actas de las «Sextas Jornadas sobre la batalla de Bailén y la España Contemporánea»*, organizadas por el Excm. Ayuntamiento de Bailén, 2006, pp. 73-96.

37 LA PARRA, Emilio, «El rey imaginario», en: DE DIEGO, Emilio (coord.), *El comienzo de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Editorial Actas, 2009, pp. 109-209.

desarrollo de una de las imágenes construidas desde temprano por la camarilla del príncipe: la imagen del mártir traicionado por sus padres. Para ello, los fernandinos harán uso de la historia de España, especialmente la medieval –eludiendo a la dinastía anterior–, en busca de un paralelo eficaz que hallaron en la figura de san Hermenegildo. A los pocos días del Motín de Aranjuez, en el teatro del Príncipe, el 22 y 23 de marzo de 1808, se representó la oda de Góngora *San Hermenegildo, rey de Sevilla* (1590), en el que el príncipe visigodo y su mujer Ingunda fueron perseguidos en la corte de sus padres por abrazar el catolicismo y denostar el arrianismo imperante como religión oficial. Es bien sabido que Fernando hizo suya la historia del santo visigodo perseguido por su padre Leovigildo y, sobre todo, por su madre la reina Gosuinda.

Si Fernando era víctima de las intrigas maternas, la muerte de su primera esposa María Antonia de Nápoles se insinuaba, entonces, como causa de un complot de la corte. Pronto comenzaron a surgir libelos en los que la imagen de María Antonia de Nápoles se consolidó como víctima de las intrigas de la reina y del propio Godoy<sup>38</sup>. Entre ellos sobresale el *Himno a la buena memoria de la señora Doña María Antonia de Borbón*, en el que la princesa, retratada como buena esposa y ejemplo de virtudes –perfección dechado, escuela de costumbres envidiable y la gran obligación de Reina–, inocente y oprimida, es presentada como «la primera víctima de la intriga infernal de los tiranos», convirtiéndose en reina de los fernandinos y en su insignia<sup>39</sup>. Igualmente interesante es la obra *La inocencia perseguida o Desgracias de Fernando VII*. En esta composición se recogen algunas poesías inéditas dedicadas a la princesa en su muerte y, lo que es más interesante, se da

---

38 *Breve respuesta a los libelos...* Cádiz, Reimpresión por D. Josef Niel, calle de S. Francisco, s.a., pp. 1-3; *La inocencia perseguida o las desgracias de Fernando VII. Poesía escrita por una señora inglesa, y traducida al castellano por Don Amarino Corbb*, Madrid, Imprenta de Doblado, 1808, p. 13. En este último se afirmaba que Godoy había concebido «el negro designio de ir sordamente acortando los preciosísimos días de la Princesa», en CALVO, Antonio, «María Antonia de Borbón e Isabel de Braganza: el valor simbólico de las dos primeras mujeres de Fernando VII», en *Feminismols*, 16, 2010, p. 22.

39 *Himno a la buena memoria de la señora Doña María Antonia de Borbón, felicitándola reina de España y de sus Indias*, Madrid, Imprenta de Collado, 1808, pp. 8-9: «Sí, entre nosotros serás la reina y la constante esposa de nuestro caro Fernando: sus palmas y las tuyas formarán los trofeos de nuestra inmensa gloria y nosotros por reina de la España te aclamaremos siempre (...) Reina serás en la memoria nuestra (...) Reina te proclamamos de la España por tus heroicos hechos granjeado, pues en los cortos años de tu vida presagios ciertos, pruebas evidentes de tu felicidad eterna nos dejaste, y una gran pauta de perfección dechado, escuela de costumbres envidiable y la gran obligación de Reina», en CALVO, «María Antonia de Borbón...», *op. cit.*, p. 22.

explicación del porqué hasta 1808, dos años más tarde de la muerte de la princesa, estas no habían visto la luz: «se compusieron algunas poesías que todas quedaron inéditas por el empeño que se formó en sepultar en el olvido las relevantes prendas de esta malograda Princesa»<sup>40</sup>.

Tras el fin de la guerra de la Independencia, el 28 de noviembre de 1814, Fernando VII creó la Orden de San Hermenegildo con la que distinguir a los militares que habían contribuido a la derrota del ejército francés. La oda de Góngora se adaptaba perfectamente a la idea del príncipe traicionado: *Príncipe mártir, cuyas sacras sienes, / aún no impedidas de real corona, / la fiera espada honró del Arriano; / tú, cuya mano al cetro si perdona, / no a la palma que en ella ahora tienes / (digna palma, si bien heroica mano), / pues eres uno ya del soberano / campo glorioso de gloriosas almas*. La fuerza de la construcción simbólica era tan fuerte, pues unía traición, derecho al trono y defensa del catolicismo, que fue una de las imágenes que, tras la reposición en el trono, a partir de 1814, más utilizaron los fernandinos de entre todas las iconografías surgidas en España durante su cautiverio.

Así, la de la vida de san Hermenegildo, el santo visigodo traicionado por su padre con el que desde 1808 se identificaba Fernando VII, fue una de las imágenes escogidas, entre otras, para decorar, en grisalla, las habitaciones de la reina, segunda esposa de Fernando VII, Isabel de Braganza: El sueño y el bautismo de San Hermenegildo, dos composiciones que se encargaron al recién nombrado primer pintor de cámara de Fernando VII, el valenciano Vicente López Portaña. La primera de las grisallas ideadas para el tocador de la reina en el Palacio Real de Madrid, representaba el *Bautismo de San Hermenegildo por San Leandro* (Patrimonio Nacional, n.º inv. 10010075), del que se conserva un modellino en el Museo del Prado [FIG. 9]. La escena se sitúa sobre unas gradas con la pila bautismal, en la que san Leandro derrama el agua del bautismo sobre Hermenegildo, que renuncia así al arrianismo, acompañado de su esposa Ingunda y una sierva. Tras ellas

---

40 En el texto se incluyeron acusaciones directas al silencio que se produjo tras la muerte de la princesa: «En España se predicen honras a cuantos quieren y dejan con qué pagarlas, siendo muchos tan indignos de ellas que es menester buscar con todo el cuidado una acción del héroe que no sea escandalosa para que el Orador pueda fundar su trabajo. Esto es público y notorio. Pues llega a morir la Princesa de Asturias, en quien no se vio una acción que no fuese edificante, y todos callan. En medio de este silencio alza la voz la M.L. Ciudad de San Sebastián. No teme al político que puede criticar su conducta. Mira a los Católicos Monarcas, al Príncipe, a la ejemplar difunta Princesa, todos dignos de su respeto y amor; y contra todo lo que ve practicar en el Reino ofrece a la augusta Princesa, que existió, unas Honras semejantes en aquellos críticos días»... *La inocencia perseguida*..., pp. 13-14, en CALVO, «María Antonia de Borbón...», *op. cit.*, p. 22.



FIGURA 9. Vicente López Portaña, Modellino preparatorio para el *Bautismo de san Hermenegildo por san Leandro*, ca. 1816, Sanguina sobre papel verjurado, Museo del Prado.

aparecen la Fe Cristiana y los caballeros de su séquito, que sostienen la corona del monarca y el libro de las Sagradas Escrituras. Mientras, el obispo Arrio y la Herejía, personificación acompañada de serpientes, símbolo del mal, huyen ante la luz del Espíritu Santo<sup>41</sup>. Esta asociación entre el rey y san Hermenegildo no era algo nuevo en la monarquía hispánica, pues solía asociarse desde tiempos de Felipe II a la imagen de la «Sacra Monarquía», como defensora de la Religión. Por otra parte, la presencia del Espíritu Santo en la composición entronca con la tradicional base ideológica vinculada al origen divino de la monarquía, concepción teológica que se había consolidado en la cultura occidental desde la Alta Edad Media.

La versión realizada por el papa Gregorio Magno de la historia y de la muerte de Hermenegildo, presentado como un mártir de la fe, fue recogida en numerosos martirologios<sup>42</sup> y como santo fue venerado en ciudades como Sevilla, Zaragoza, Santiago, Ávila, Salamanca, Plasencia, etc. La selección de Felipe II de la imagen

41 DIEZ, José Luis, *Vicente López Portaña (1772-1850)*, vol. II, Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, p. 54.

42 CORNEJO, Francisco J., «Felipe II, San Hermenegildo y la imagen de la Sacra Monarquía», *Boletín del Museo del Prado*, t. 18, 2000, pp. 25-38. Felipe II se ocupó de reavivar el culto al santo visigodo y restauró las torres sevillanas en las que la tradición situaba su cautiverio y martirio.

de san Hermenegildo como proyección de la monarquía católica no era casual: San Hermenegildo constituía el importante hito de ser el «Primer Blasón Católico» de la monarquía española, ya que su martirio en defensa del catolicismo fue considerado como la causa que movió a su hermano Recaredo a renegar del arrianismo, convirtiéndolo así en «dignísimo principio, y cabeza del linaje Real de España, por haber sido tan Cathólico y Religioso restaurador de la Fe Cathólica en sus Godos»<sup>43</sup>. Otro de los aspectos presentes en la vinculación entre el santo visigodo y la monarquía era el relacionado con la construcción histórica de la unidad gótica de España. Esto había sido frecuente en la época de Felipe II que entendía la idea de una España visigoda como precursora de la unidad territorial conseguida bajo la monarquía de los Austrias<sup>44</sup>. En esta tarea ocupó un papel fundamental Ambrosio de Morales, quien en 1576 compone su obra poética «heroica» dedicada a san Hermenegildo y en 1574 había finalizado su *Crónica General de España* (tomo II, libro XI) dedicada a la «España» goda. La veneración filipina por el santo se concretó, además, en el traslado en 1585 de la cabeza del santo desde el monasterio de Sigüenza, lugar en el que se la veneraba desde hacía siglos, a la colección de reliquias de El Escorial, y la extensión del culto a san Hermenegildo, aprobada por Sixto V.

No resulta baladí que este componente de la unión territorial sea uno de los elementos presentes en el conjunto iconográfico del tocador de la reina.

Durante las celebraciones en honor al nuevo matrimonio del monarca, la idea más extendida era que Fernando VII e Isabel de Braganza resarcirían a la nación de la invasión napoleónica como los mitificados Reyes Católicos lo hicieron de los musulmanes. Se esperaba que el reinado fuese tan pacífico como el de Fernando VI con otra Braganza, Bárbara. La metáfora más extendida era la de la unión de España en época de los Reyes Católicos —se casaban una Isabel y un Fernando—,

---

43 CORNEJO, «Felipe II, San Hermenegildo...», *op. cit.*, p. 28, cita a LÓPEZ MADERA, G., *Excelencias de la Monarchia y Reyno de España*, Madrid, 1597, fol. 32v.

44 CORNEJO, «Felipe II, San Hermenegildo...», *op. cit.*, p. 28: «Fruto de este interés fue la contribución del cronista real Ambrosio de Morales a la *Crónica General de España*, iniciada por Florián de Ocampo, con sus estudios correspondientes al periodo visigótico. Otros historiadores contemporáneos como Antonio de Herrera y Tordesillas también dedicaron sus esfuerzos a la difusión de este momento de la historia peninsular (...) El rey Felipe fue responsable directo del auge propagandístico que durante la segunda mitad del siglo XVI alcanzó la figura de San Hermenegildo; para ello contó con la inestimable colaboración del auténtico creador intelectual de la nueva imagen del santo: Ambrosio de Morales (1513-1591), su cronista, delegado y asesor en temas tan próximos al asunto que nos ocupa como el de los enterramientos reales o las reliquias de los santos».

imagen que se utilizó junto a las alusiones a santa Isabel de Hungría y a la de la vida de san Hermenegildo. Estas imágenes poblaron monumentos, altares y decoraciones efímeras levantadas para la ocasión, y de manera explícita formaron parte de la ornamentación diseñada por los artistas de la corte, entre ellos Francisco de Goya, que realizó una de sus últimas obras como pintor cortesano para las habitaciones de la reina.

En esas imágenes en grisalla, además de las composiciones de Vicente López, se representaron temas relacionados con la unidad territorial: la unión de Granada a Castilla; la reina Isabel desprendiéndose de sus joyas para entregárselas a Colón; la caridad de santa Isabel de Hungría, y la alegoría de la monarquía coronada por las virtudes, ideadas por Zacarías González Velázquez, José Juan Camarón Meliá, Francisco de Goya y José Aparicio e Inglada, respectivamente. En la segunda grisalla, Vicente López representó a *San Hermenegildo sorprendido por los soldados de su padre* [FIG. 10]. El pintor capta el momento en el que los soldados irrumpen en la tienda y lo hacen preso, por lo que sufriría cautiverio y finalmente sería decapitado. Vicente López representa al monarca dormido plácidamente en su lecho, flanqueado por los fascas, emblema de poder y de la justicia implacable sobre la vida y la muerte. Su esposa aparece junto a él y le acaricia suavemente el brazo, mientras varias sirvientas se apresuran a atenderle y una de ellas hace el gesto de callar a la soldadesca que irrumpe el sueño del rey.

Una de las composiciones literarias más conocidas dedicadas al santo era la oda de Góngora, utilizada desde 1808 como reavivamiento del mito. Igualmente, la obra *El mártir del sacramento. San Hermenegildo* de sor Juana Inés de la Cruz fue, entre las obras del barroco, una de las más difundidas. En sus versos pone el acento en la relación paterno filial y el destino trágico del mártir. En una de las estrofas Hermenegildo declama:

Por otra arte, el amor  
de mi padre, de sus canas  
el respeto, la lealtad  
de mi rey, y de mi patria  
los destrozos, que de una  
guerra civil la amenazan,  
mi resolución impiden  
y mi designio embarazan,  
inclinándome al partido  
de la Paz que se me trata  
por la parte de mi padre,  
diciéndome: ¡Pausa, pausa  
¡Deja el estruendo! ¡Cesen las armas!



FIGURA 10. Vicente López Portaña, *San Hermenegildo sorprendido por los soldados de su padre*, ca. 1816, grisalla, Patrimonio nacional.

Esta actitud pacificadora de san Hermenegildo es considerada un paralelo de la actitud virtuosa de Fernando, capaz de sacrificar su derecho legítimo al trono por el bien de su pueblo, acto por el que fue traicionado doblemente en los acontecimientos de Bayona, según el relato fernandino. Este novedoso componente es incluido en época fernandina a la relación entre la imagen del santo visigodo y la monarquía sacra, al incorporar la traición y la persecución paterna y materna. El santo príncipe Hermenegildo, por tanto, con su conversión y posterior sacrificio, fue el iniciador del carácter «católico» de la monarquía española, la cual «ha permanecido en la Fe de la Iglesia de España, sin haber faltado un punto en ella y en sus reyes, desde la general conversión de los Godos, ni en la obediencia que se debe a la santa Iglesia Romana...»<sup>45</sup>.

Aunque la faceta coleccionista y como mecenas de obras de arte de Fernando VII apenas ha sido explorada, «aspectos de su personalidad que permanecen ensombrecidos por la orientación general de su reinado, en el que pugnó por restablecer el absolutismo frente a las nacientes reivindicaciones liberales»<sup>46</sup>, su papel como monarca en el ámbito de las artes resulta significativo si atendemos

<sup>45</sup> Cfr. Ambrosio de Morales en CORNEJO, «Felipe II, San Hermenegildo...», *op. cit.*, p. 28.

<sup>46</sup> <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/coleccion-de-fernando-vii/1fd09a07-e3e0-4bca-945f-1506b871fc2b> [Consulta: 10 marzo 2020].

al número de nuevas piezas que añadió a la colección real y a la fundación del Museo de Pinturas del Rey, hoy Museo del Prado, en 1819, acción atribuida al impulso de Isabel de Braganza. Entre las obras que incorporó se hallan especialmente las pinturas de carácter religioso, entre las que destaca *El triunfo de San Hermenegildo*, de Francisco de Herrera el Mozo, en 1831<sup>47</sup>, procedente del altar mayor de la iglesia de los Carmelitas Descalzos de Madrid.

Curiosamente, esta búsqueda en el Medievo «recuperado» la hallamos en tiempos constitucionales en Argüelles, Toreno y demás liberales que examinan la historia y las antiguas leyes fundamentales como proceso de legitimación del nuevo marco legislativo. Esto no resulta una novedad, pues durante el siglo XVIII los monarcas españoles ya habían recurrido al uso de la historia en las pinturas murales, especialmente las realizadas en el Palacio Real por Anton Raphael Mengs, como la *Apoteosis de Hércules* (1762-1764. Palacio Real de Madrid, 10002986), la *Apoteosis de Trajano* (1774-1776. Palacio Real de Madrid, 10002821), etc. No obstante, el empleo mítico de la historia fermenta en los años de la Guerra de la Independencia como instrumento político. En las Cortes de Cádiz, la narración histórica se convierte en mito y da como resultado una fusión entre historia y política que se produce especialmente en lo textual. No parece que los padres de la Constitución de 1812 supieran aprovechar el recurso de la historia desde la visualidad; quedando, como hemos visto, gran parte de las imágenes centradas en la repetición de la figura del rey ausente, cuya imagen era reclamada en el ideario colectivo como recurso a través del que conmover, emocionar y legitimar la lucha contra la invasión.

De entre los periodos históricos será, precisamente, el medievalismo el que se utilice como recurso en la Consulta al País, y en los trabajos de preparación del texto constitucional y el Discurso Preliminar gaditano, en una especie de historicismo presentista, ético, más que estético, pues la historia comienza a ser utilizada como ejemplo de comparación<sup>48</sup>. Desde este punto de vista, las Cortes de Cádiz buscaron legitimar las nuevas leyes a través de la legitimidad otorgada por los hechos y tradiciones del pasado, mostrando, así, que los pilares ideológicos de 1812 no surgían de la nada; sino que se incardinaban con una tradición ininterrumpida, con un pasado más esplendoroso que es permanentemente evocado. Especialmente estará presente el Medievo jurídico, a través de los recursos alusivos

---

47 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Carreño, Rizzi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid, Ministerio de Cultura. Banco Herrero, 1986, p. 267.

48 NIETO SORIA, José Manuel, *Medioevo constitucional. Historia y mito político en los orígenes de la España contemporánea* (ca. 1750-1814), Madrid, Akal, 2007.

al pasado visigodo, a las leyes castellanas especialmente, pero también a las de Aragón.

Así, el uso visual de la historia, la pasada y la reciente, quedó en manos de la *inteligencia* fáctica de la monarquía de Fernando VII, que como hemos visto comienza a utilizar la historia como recurso de persuasión desde fechas bien tempranas. Indagar en las grietas de este cambio sustancial resulta una labor llena de interrogantes, más que de respuestas claras y contundentes, en la que existe algo de ambivalencia en las actitudes del monarca.

Casi nada sabemos de los años de cautiverio de Fernando, junto con su hermano, el infante Carlos María de Isidro, y su tío, el infante Antonio Pascual de Borbón. El 11 de mayo de 1808 Napoleón comunicaba a Murat la salida de los tres príncipes de Bayona en dirección a Valençay, donde serían custodiados por el ministro Tayllerand. Este había dotado al palacio de una rica decoración de pinturas y de una espléndida biblioteca en la que abundaban ediciones lujosas con ilustraciones de gran calidad. Como ha puesto de relieve La Parra, las obras dispuestas en el palacio no fueron del agrado de los príncipes que, poco a poco, las fueron sustituyendo por otras que fueron adquiriendo. Al prefecto del Indre, Pourceur, habitual visitante de los príncipes, le llamó la atención la sustitución de los lienzos de Rubens por otros con motivos religiosos. Talleyrand, decepcionado con esta actitud, ordenó a principios de 1812 que se remitiesen a París sus libros y las pinturas que no interesasen a sus huéspedes. Según el gobernador de Valençay, a esas alturas los príncipes habían sustituido la mayoría de los cuadros por otros con temas de historia sagrada, santos y santas y habían creado una buena biblioteca propia que crecía diariamente<sup>49</sup>.

Si bien desconocemos gran parte de la colección pictórica, sí que se conoce con mayor detalle la biblioteca de la que dispusieron los príncipes, gracias a los inventarios, especialmente al confeccionado en 1814 a su regreso a España, del que se deduce que Fernando y Carlos habían compuesto una biblioteca moderna propia de un humanista ilustrado<sup>50</sup>. Entre los textos preferidos de los príncipes se

---

49 LA PARRA, *Fernando VII...*, *op. cit.*, pp. 183-185. No tenemos noticia de las pinturas exactas adquiridas por los príncipes, aunque la suma presente en la contabilidad del palacio es gruesa.

50 LA PARRA, *Fernando VII...*, *op. cit.*, p. 184. Este autor da una descripción pormenorizada de los libros que compusieron la biblioteca, en la que resulta sorprendente la presencia de obras de Mably, la historia de la Revolución Francesa de Lacretelle y la *Histoire philosophique de la Révolution Française* de Antoine Fantin-Desodoards. La nota más sobresaliente de esta biblioteca fue la presencia de textos señeros de la cultura clásica grecorromana (ausentes Arisóteles y Platón) y de la literatura europea y del Siglo de Oro español (ediciones del *Quijote*

hallaban la *Historia de las revoluciones romanas* de Vertot, la *Biblia de Felipe Scio* (la Vulgata al español), la producción literaria de Escoiquiz y las obras de Saavedra Fajardo: *Corona gótica, castellana y austriaca*, *Empresas políticas* y *República literaria*, cuya lectura escuchaban diariamente. Entre las obras más destacadas, la biblioteca contaba con ediciones en francés y español, aunque también algunas en italiano o inglés: diccionarios y gramáticas; almanaques y guías de forasteros de España y Francia, y atlas y repertorios legislativos (*Las Siete Partidas* o los *Anales de Aragón*, junto al *Código de Napoleón*). Por su número destacaban las obras de espiritualidad y devoción (varias ediciones del Kempis), catecismos en francés, la historia de la Iglesia de Fleury, los clásicos cristianos (san Agustín, san Anselmo, san Ambrosio) y modernos impulsores de la religiosidad ilustrada, defensores del episcopalismo y de la autonomía de las Iglesias nacionales frente a la autoridad del papa como Bousset, Mabillon, Fénelon, Muratori y Opstraet, así como Biblias entre las que destaca la *Biblia* poliglota de Arias Montano.

Además, en los inventarios se recogen historias generales de países y regiones de Francia y dada la afición de los príncipes a la agricultura y a la jardinería aparecen varios volúmenes sobre estas materias junto con otras científicas como las de Galileo, Buffon, Lamarck, Linneo, Plenck y especialmente las de Cavanilles. Entre todas estas obras resulta curiosa la presencia del drama de *Dom Karlos, Infant von Spanien* de Friedrich Schiller (1783-1787), que no sabemos si estaba ya presente en la biblioteca de Tayllerand o lo incluyó Fernando, interesado por los conflictos entre un príncipe y su padre el rey [FIG. 11]. Curiosamente, es la única alusión que encontraremos al interés por la figura de Carlos de Austria, con el que Fernando tenía en común el título de Príncipe de Asturias y el enfrentamiento con su padre.

Es posible que el drama no se acomodase a las expectativas del príncipe, especialmente en lo concerniente a los amores del infante con la esposa de su padre, Felipe II, la reina Isabel de Valois. La inquina de Fernando con su madre, a la que denostaba profundamente, era de uno de los motores fundamentales de la idea del príncipe traicionado. No en balde, los primeros panfletos satíricos alusivos a la actitud indecorosa de María Luisa de Parma con Manuel de Godoy habían salido del cuarto del príncipe y, en los años inmediatos a la restauración, será uno de los aspectos más sobresalientes en la recuperación de la figura de la princesa de Asturias. Era evidente que la apropiación de la figura de san Hermenegildo resultaba

---

en varias lenguas), así como de Montesquieu, Rousseau (los 4 volúmenes de la edición de sus obras de 1795) y Voltaire (teatro completo), de autores italianos (Dante, Goldoni, Tasso, Petrarca, Aretino o Maquiavelo) y los 20 volúmenes de la obra de Shakespeare, traducida al francés, además del *Derecho natural y de gentes* de Samuel Pufendorf.



FIGURA II. *Dom Karlos, Infant von Spanien* de Friedrich Schiller, 1783-1787.

más apropiada a los fines de una monarquía que se aferró a la idea de recuperar la alianza entre el trono y altar.

La construcción del imaginario fernandino fue gradual y generó una iconografía de la reacción que se ajusta a las necesidades del reinado que lejos de ser uniformes presentan una clara evolución, a menudo asociadas a las necesidades de la restauración<sup>51</sup>, a los levantamientos liberales y a la represión de la década ominosa. Estos constructos presentan un proceso de apropiación gradual del imaginario que se configura a través de «connotaciones de resistencia que adquieren conceptos tales como Patria, Rey, Tradición, Paternalismo, Religión, Martirio o Fidelidad, que acabarán por presentarse bajo una apariencia y una agresividad que antes no habían tenido»<sup>52</sup>. Este fue un proceso complejo. La continuidad dinástica presentaba problemas de proyección al no encarnar el mensaje del príncipe mártir víctima de las conspiraciones palatinas maternas y de la acidia del monarca

51 LA PARRA, Emilio, «El regreso de Fernando VII en 1814. Estrategias a favor de la Monarquía Absoluta», *Cuadernos del Bicentenario*, n.º 22, 2014, pp. 73-88 y Díez, José Luis, «Nada sin Fernando. La exaltación del Rey Deseado en la pintura cortesana (1808-1823)», en: MENA, Manuela, *Goya en tiempos de guerra*, El Viso, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 99-123.

52 REYERO, Carlos, «Absolutismo frente a liberalismo doceañista. El contraataque visual», *Hispania: Revista española de historia*, vol. 77, n.º 256, 2017, p. 409.



FIGURAS 12 Y 13. José Aparicio e Inglada, *Rescate de cautivos en tiempos de Carlos III*, ca. 1813, Museo del Prado.

José Aparicio e Inglada, Bartolomeo Pinelli (grab.), *Rescate de cautivos en tiempos de Carlos III*, 1813, aguafuerte, Museo del Romanticismo.

anterior, su padre. Por ello, imágenes como el desaparecido *Rescate de cautivos en tiempo en tiempos de Carlos III* (1813-1814), lienzo realizado en Roma por José Aparicio e Inglada, representan acciones en las que la referencia dinástica se centra el abuelo del rey y se elude cualquier alusión al reinado anterior [FIGS. 12 Y 13].

El lienzo se expuso al público en la Chiesa de Santa Maria della Rotonda en el Panteón y fue alabado por los periódicos de la época, por el trabajo y esfuerzo que supuso su ejecución, así como por lo profundo de su mensaje. El éxito alcanzado por la obra, le valdrá a Aparicio su ingreso como académico de mérito de San Lucas, honor que el propio pintor hará valer, en distintas ocasiones, como distinción especial, para ser nombrado pintor de cámara de Fernando VII y académico de Mérito de la de San Fernando<sup>53</sup>.

El cuadro recordaba el rescate, en 1768, de un amplio número de cautivos en Argel, por orden de Carlos III. Desaparecido, hoy se conoce gracias al grabado de Bartolomeo Pinelli<sup>54</sup> y al boceto que se conserva en el Museo del Prado<sup>55</sup>. El dramatismo de la composición a través de la representación de los cautivos y el papel de los religiosos como liberadores puede interpretarse como un símil de la situación vivida por el pueblo español durante la invasión francesa, en la que este fue cautivo, y la salvación religiosa por intermediación de Dios y del rey. La potencia del mensaje era tan clara y eficaz que, en 1815, el cuadro fue expuesto en el patio principal de la Academia de San Fernando, bajo un toldo, para impedir que sufriese daño alguno a causa de la intemperie. El lienzo fue trasladado por disposición del monarca, desde Palacio Real, para que pudiese ser contemplado por el público y por los miembros de la Academia de San Fernando y debía acompañarse de la explicación de la obra a través de la publicación *Idea histórica de la redención ejecutada en Argel en el año 1768*<sup>56</sup>.

---

53 En palabras del propio Aparicio, el cuadro «del Rescate, que tiene el singular mérito de perpetuar un acto de la piedad religiosa del Sor. Dn. Carlos III y el de haber merecido la aprobación de V.M. Habíala merecido con grandes elogios de los distinguidos profesores de Roma, como consta de los papeles públicos, que acompañan y lo acreditan el haber sido nombrado Académico de mérito de los de Sn. Lucas (...)». Archivo de Palacio Real. Expediente personal. Memorial 26 de julio de 1815. Para la bibliografía sobre este artista: ALBA, Ester, *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*, Valencia, Universitat de Valencia, 2004, pp. 512-600; TÉBAR MARTÍNEZ, Pilar, «José Aparicio Inglada: de Alicante a la corte de Fernando VII», *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert"*, n.º 64, 2014 (Ejemplar dedicado a: *Las Bellas Artes en la provincia de Alicante en el siglo XIX*), pp. 62-83.

54 Grabado de Bartolomeo Pinelli según pintura de José Aparicio, *Rescate de cautivos*, en aguafuerte y aguatinta, grabado de contorno (395 x 496 mm). Inscripción: «Jh. Aparicio inventó y pintó / Roma 1813.- B. Pinelli la gravó». Museo Nacional del Prado (IGMP, 1584).

55 <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/rescate-de-cautivos-en-tiempos-de-carlos-iii/1b69aee6-b68f-493d-87fa-0ef99a502e1a> [Consulta: 10 febrero 2020].

56 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASE, 127/3). A propósito de él, el juez de imprentas había pedido a la Academia que se manifestase sobre la



FIGURA 14. Vicente López Portaña, *Fernando VII con hábito de la orden de Carlos III*, 1811, Ayuntamiento de València.

También Vicente López recurrió a este mismo recurso en la realización del retrato del rey ausente que el ayuntamiento valenciano le había encargado en 1808, *Fernando VII con el manto de la Orden de Carlos III* (Ayuntamiento de Valencia) [FIG. 14], y años más tarde volverá a reiterar en la gran pintura mural que representa *La alegoría de la Orden de Carlos III* (1828, Palacio Real), en la que el lenguaje alegórico sigue fielmente las anotaciones del texto dado por Francisco José Fabre<sup>57</sup>, la idea de la continuidad dinástica a través de la emulación de Carlos III como monarca.

---

solicitud de imprimir y publicar tres cartas dirigidas a aclarar la intervención de las congregaciones religiosas que estaban representadas en el lienzo. En la Junta Provisional de 26 de febrero de 1816 todavía no se había resuelto nada en lo relativo a la censura de la publicación, titulada *Idea histórica de la redención ejecutada en Argel en el año 1768*. NAVARRETE, Esperanza, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 303.

57 JEREZ MOLINER, Felipe; y LÓPEZ TERRADA, M. José, «La alegoría de la Orden de Carlos III, de Vicente López Anotaciones al texto de Francisco José Fabre», *Goya: Revista de arte*, n.º 258, 1997, pp. 322-332.

Tras ser adquirido por la corona, y pasar a formar parte de las colecciones del Real Museo de Pinturas y Esculturas, antecedente del Museo del Prado, el cuadro del *Rescate* fue colocado en el vestíbulo cuadrado<sup>58</sup>, junto a la rotonda, destinado a las pinturas de artistas vivos, y de los que habían fallecido hacía poco: la Escuela Española Moderna<sup>59</sup>. Formaba parte de un conjunto de cuadros de temas de historia, favorables a Fernando VII, nacionales y claramente antifranceses, como el *Hambre de Madrid*, y *Las glorias de España*, obras también de Aparicio, así como *La muerte de Viriato* de José de Madrazo y otros, presididos por la imponente imagen del retrato de *Fernando VII a caballo* de José de Madrazo (1821, Museo del Prado), que se añadiría en 1828 destinado a presidir este espacio de fuerte carga panegírica [FIG. 15].

La dimensión heroica del monarca se construye a través de la pintura de historia que como recurso utiliza modelos de la Antigüedad o altomedievales como es el caso de *Viriato*, por Madrazo, *Wamba renunciando a la corona*, por Juan Antonio Ribera y Fernández (Museo del Prado, ca. 1819), o, del mismo autor, *Cincinato abandona el arado para dictar leyes a Roma* (Museo del Prado, ca. 1806). Esta última obra, aunque habiéndose ejecutado años antes, cobró una dimensión significativa en la sala en la que se mostraba junto al resto de las seleccionadas. Altamente populares, dichos lienzos destacan por la utilización de un lenguaje artístico moderno que difícilmente encaja con el discurso historiográfico de un periodo retardatario, al menos en lo estético. La elección de un grupo de jóvenes pintores, conocidos como «davidianos» por su formación en la escuela parisina de Jacques-Louis David, ha sido vista como un esfuerzo del monarca por renovar el elenco de artistas que conformaban la Real Casa, esfuerzo que se acompañó de un duro ejercicio de «purificación» a su regreso<sup>60</sup>. Los jóvenes creadores traían consigo un lenguaje moderno y una estética neoclásica francesa que el monarca ponía, ahora, al servicio de la proyección de su imagen, lo que puede parecer un oxímoron.

58 La obra fue muy valorada en su tiempo, como indica que, en el inventario de 1834, se tasase en 100 000 reales, muy por encima de los 80 000 de *La muerte de Viriato* de Madrazo. ALBA, *La pintura...*, op. cit., pp. 541-543.

59 MAURER, Gudrum, «La familia de Carlos IV de Francisco Goya. Del Palacio Real al Museo del Prado», en: *Goya. La familia de Carlos IV*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, p. 248.

60 ALBA, Ester, «Las depuraciones políticas en el Arte: la Guerra de la Independencia y sus consecuencias», en: CABAÑAS, Miguel; MURGA, Idoia; y RINCÓN, Wifredo, *Represión, exilio y posguerra. Las consecuencias de las guerras en el arte español*, Madrid, CSIC, 2019, pp. 18-34.



FIGURA 15. Fernando Brambilla y José de Madrazo y Agudo. «F. Brambilla lo pintó -- J. de Madrazo lo dirigió -- Pic de Leopold lo litog.o // VISTA DE LA ROTUNDA DEL R.L. MUSEO. // Estamp.da en el R.l Lit.o de Madrid.», Litografía, Iluminada, 1833, Museo de Historia de Madrid. En esta estampa es visible el retrato ecuestre de Fernando VII.

En ese contexto, resulta interesante apreciar la ambivalencia de las actuaciones de la monarquía. Si bien, a su regreso y en los primeros años de gobierno, Fernando VII desplegó un marco de represión sin ambigüedades y reinstauraba sin limitaciones los poderes de la monarquía absoluta, era importante gestar una imagen moderna, no tanto hacia el interior como hacia el exterior, con el fin de contentar y apaciguar los recelos de las potencias europeas y especialmente de Inglaterra<sup>61</sup>. Incluso aunque con frecuencia se ha visto en la elección del valenciano Vicente López Portaña como primer pintor de la corte un claro ejemplo de vuelta al pasado, como si la reinstauración de las formas políticas del Antiguo Régimen llevase consigo pareja la reinstauración de una estética retardataria y anticuada frente a la modernidad goyesca, esta es una cuestión que debe ser matizada.

61 LA PARRA, *Fernando VII...*, *op. cit.*, p. 279.

En 1814, Vicente López diseñó la tipología que se convertirá en el retrato oficial del monarca, *Fernando VII con uniforme de capitán general* (Museo del Prado), en el que el monarca es representado de medio cuerpo y viste atuendo militar como cabeza del ejército. Es así simbólicamente representando su victorioso regreso y su triunfo sobre las tropas francesas, en lo que puede ser entendido como un ejercicio de apropiación de la victoria, frente a aquellos que habían luchado en su nombre [FIG. 16]. A diferencia de sus obras anteriores, en este y otros retratos que realizó al regreso del rey –el de Carlos María de Isidro (1814, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid), el del duque de San Carlos, José Miguel de Carvajal y Vargas (1814, colección particular) e, incluso, el del infante Antonio Pascual de Borbón (hacia 1815, Patrimonio Nacional)– Vicente López incorpora una estética moderna que presenta una notable influencia de la retratística francesa, que el pintor valenciano debió de conocer en los años en que trabajó para los franceses. Efectivamente, tras la ocupación de la ciudad de Valencia por el mariscal Louis-Gabriel Suchet, el pintor valenciano realizó varios retratos del mariscal y de su familia, entre los que destaca el *Retrato del mariscal Louis Gabriel Suchet, duque de La Albufera* (1813, Museu de Belles Arts de València), que evoca de inmediato el conocido retrato de Murat que había sido ampliamente difundido a través de la litografía de Z.F.J. Belliard<sup>62</sup> [FIG. 17], aunque sin duda su estilo no puede considerarse moderno como en el caso de los pintores formados en el extranjero.

El uso de las imágenes y representaciones tenía un carácter auto-celebrativo y auto-representativo ideado con la clara intención de servir a la difusión del mensaje propagandístico del servicio del absolutismo, pero especialmente del monarca y la familia real. Para ello se cuidó especialmente la puesta en circulación de imágenes grabadas a través de la venta de estampas que frecuentemente se hacían acompañar de textos descriptivos con el fin de que el mensaje llegase a todas las capas de la población, a través de una diseminación soterrada ideológicamente programada. La retórica del absolutismo tenía como objetivo principal establecer una nítida diferencia con la iconografía del constitucionalismo, cuando no apropiarse de imágenes y recursos visuales que fueron considerados útiles en pro de la exaltación de la imagen del monarca. Nos ceñiremos, concretamente, a este último aspecto.

En 1814, José Aparicio e Inglada había iniciado su gran cuadro *Las glorias de España*, conocido también como *Alegoría de la defensa de la Nación Española contra la invasión francesa en 1808*, o *La alegoría del Rey, de la Religión y de la Patria*

---

62 Díez, *Vicente López...*, *op. cit.*, p. 145.



FIGURA 16. Vicente López Portaña, Fernando VII, con uniforme de capitán general, 1814, Museo del Prado.



FIGURA 17. Vicente López Portaña, *Retrato del mariscal Louis-Gabriel Suchet*, 1812, Museo de Bellas Artes de Valencia.



FIGURA 18. José Aparicio y Bartolomeo Pinelli, *Las Glorias de España o Alegoría de la defensa de la Nación española contra Napoleón*. 1814, aguafuerte, Museo del Romanticismo.

[FIG. 18]. Según Ossorio representaba una «alegoría en que se propuso –José Aparicio– representar el levantamiento de España en 1808 y sus sacrificios en defensa del Rey y de la patria. La Religión y España sobre unas gradas, en cuyo centro se eleva el busto de Fernando VII, ocupan el medio del cuadro. En primer término, un artillero mortalmente herido, y como ofreciéndose en sacrificio ante sus aras, simboliza la heroica y desgraciada defensa de Daoíz y Velarde»<sup>63</sup>. La imagen presentaba una alta significación política. Las figuras alegóricas personificaban a las distintas provincias españolas, manifestando su lealtad en defensa del legítimo titular de la corona durante la invasión francesa: el rey, cuyo busto era flanqueado por las imágenes de la monarquía y la religión.

El cuadro, dañado tras ser depositado en los salones de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela, es conocido a través de

63 OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884 (2ª ed.).

un grabado de Bartolomeo Pirelli<sup>64</sup>. La estampa fue anunciada para su venta en un establecimiento de la calle Mayor de Madrid en el *Diario de Madrid* del 26 de agosto de 1815, antes de la finalización del lienzo, que no fue concluido hasta 1819, bajo el título *La nación española, invadida pérfidamente por Napoleón Bonaparte, se arma, combate y vence en defensa de su Rey, de su religión y de su patria*. Como en el caso del *Rescate*, fue expuesto en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en septiembre de 1820, coincidiendo con la edición de un folleto explicativo en el que el propio pintor hacía hincapié en el «acendrado amor [de los españoles] a la Religión, a la Patria y al Rey», así como destacaba la figura de España armada como Minerva para la guerra. La obra de Aparicio supeditaba las acciones heroicas del pueblo español a la legitimidad de la lucha en nombre del rey, poniendo el acento en el juramento realizado, en el que utiliza el modelo de la conocida obra del *Juramento de los Horacios* de David, quien también lo había empleado en su inconclusa obra del juramento realizado por la asamblea constituyente en el Jeu de Paume.

En este sentido, el contenido del cuadro no distaba mucho del dibujo realizado en 1814 por Vicente López, *Alegoría del retorno triunfal de Fernando VII* tras la Guerra de la Independencia, grabado por Tomás López Enguídanos (1773-1814), grabador de cámara [FIG. 19]. Ambos tenían un claro fin propagandístico y laudatorio por la legitimidad de la monarquía borbónica española. Juramento, honor, resistencia y lucha en nombre del monarca fueron las ideas claves de toda una panoplia de imágenes que resurgieron con fuerza en los años previos al Trienio Liberal, como reacción a los pronunciamientos liberales que se sucedieron entre 1817 y 1820.

La obra de José Aparicio *El hambre de Madrid* (1818, Madrid. Museo Municipal. Depósito del Museo del Prado. Inv. 3.942) no puede más que entenderse en ese contexto, en el que la monarquía batalla visualmente con el liberalismo. En la composición, Aparicio muestra un nuevo lenguaje moderno –inspirado en Füssli, Gros, Gerard o Kinsoen, entre otros–, con el fin de exaltar el hambre del pueblo español, cuyo sufrimiento sobrehumano quiso captar a través de la

---

64 El cuadro, perteneciente a las colecciones reales, pasó a formar parte del Museo de Pinturas del Rey, hoy Museo del Prado, hasta que en 1886 fue depositado en los salones de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela. La humedad y el mal trato destruyeron completamente la pintura. Díez, José Luis, «Tradition dix-huitième et avant-garde néoclasique à la cour de Ferdinand VII. Vicente López et José Aparicio», en: *Le Néoclassicisme en Espagne. Journées d'étude, 20- 21 juillet 1989*, Castres, Éditions de l'Albaron / Musée Goya, 1993, pp. 45-46.



FIGURA 19. Vicente López y Tomás López Enguïdanos (grab.), *Alegoría del retorno triunfal de Fernando VII*, estampa, colección particular.

fisonomía de los cuerpos desnudos de los personajes, del grupo central, que parecen simbolizar la desesperación absoluta<sup>65</sup>. La composición fue grabada por Antonio Rafael Calliano y la edición impresa fue sufragada por la corona. A través de la litografía se difundió por todas las provincias españolas. Su venta fue anunciada en la *Gaceta de Madrid* el 18 de diciembre de 1819. En septiembre de 1818 se había expuesto en la Academia de San Fernando y en palabras de Fernández de Navarrete, secretario de la institución: «como el asunto es muy popular y reciente,

<sup>65</sup> Es evidente la influencia de la obra de Füssli sobre el episodio dantesco del conde Ugolino, y de algunos de los cuadros de batallas de Gros, así como del lienzo de *El conde Ugolino y sus hijos*, del pintor Fortuné Dufau, expuesto en el Salón de París de 1799, o del *Belisario* del pintor belga François Joseph Kinsoen (1771-1839), o del *Retorno de Marco Sexto* de Guerin, también de 1799, así como del *Laocoonte*, a través de la copia que se hallaba en el huerto de San Cayetano. Díez, «Tradition dix-huitième...», *op. cit.*, p. 50; ROSEMBLUM, Robert, «L'épidémie d'Espagne d'Aparicio au salon de 1806», *Revue du Louvre*, París, 1974, p. 435. Archivo de Palacio Real. Expediente Personal. José Aparicio.

se lleva mucho la atención común»<sup>66</sup>. Además, emulaba los episodios heroicos de la resistencia española: Sagunto y Numancia<sup>67</sup>, convirtiéndose así en percusor del arte político que la pintura de historia del siglo XIX afianzará<sup>68</sup>.

La gran composición de Aparicio dedicada al *Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María*<sup>69</sup>, realizada en 1823 en conmemoración de la liberación del monarca y la familia real de su prisión, tras la llegada del ejército del duque de Angulema al Puerto de Santa María, el 16 de agosto de 1823, presenta algunas diferencias sustanciales, pues el acento se pone en el retrato grupal de la familia real y el momento de la liberación, símbolo «del triunfo de la religión y la razón sobre la impiedad y la tiranía más atroz cubierta con el velo especioso de la filosofía», según palabras del propio Aparicio<sup>70</sup>. El 1 de octubre de 1827, por orden real, coincidiendo con el cuarto aniversario de la liberación, se expuso el cuadro en la Real Academia de San Fernando, en el patio, llegando a desalojar las obras de otros profesores que allí se encontraban, pasando posteriormente al Real Museo de Pinturas<sup>71</sup>. El pintor ofreció al ayuntamiento de Madrid la impresión de la

66 NAVARRETE, *La pintura... op. cit.*, p. 305.

67 DIEZ, José Luis, «La destrucción de Numancia, el gran cuadro desconocido de José de Madrazo en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, 31, n.º 49, 2013, pp. 104-129; Reyero, «Absolutismo...», *op. cit.*, p. 417.

68 PÉREZ VEJO, Tomás, «La Guerra de la Independencia imaginada: la invención de una leyenda», en RAMOS SANTANA, Alberto y ROMERO FERRER, Alberto, *1808-1812: los emblemas de la libertad*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2009, p. 436 y *España imaginada. Historia de la invención de una nación*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015.

69 El lienzo original de más de siete metros, como correspondía a los grandes cuadros de historia, se creía perdido en el gran incendio sufrido por el Palacio de Justicia en 1915. Propiedad del Museo del Prado, entonces Museo de Pinturas del Rey, en el que ingresó al poco de su realización en 1827, formaba parte del conjunto de pinturas que el museo poseía de José Aparicio destinadas a exaltar la figura de Fernando VII. Hace poco, esta obra se ha encontrado despiezada en el Museo Cerralbo, al que había ido a parar tras ser comprada por el marqués de Cerralbo, Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922), conocido por su ideología ultraconservadora. Fue la historiadora Pilar Tébar, de la Universitat d'Alacant, la que hizo el descubrimiento gracias a las fotografías, entregadas al Estado que, de los trece retratos enmarcados y otros ocho fragmentos del lienzo de Aparicio, hizo el primer director del Museo Cerralbo de Madrid, Juan Cabré en 1927. FRAGUAS, R., «El misterio del cuadro troceado», *El País*, 8 de septiembre de 2015.

70 CAMPDERÁ GUTIÉRREZ, Beatriz y MORAL RONCAL, José Manuel, «El pintor José Aparicio y la corte de Fernando VII», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXIV, 1998, p. 122.

71 La Real Academia de San Fernando, en junta de 28 de agosto, solicitaba al infante Carlos María Isidro permiso para abrir la exposición anual y presentar el cuadro de Aparicio al público. Se decidió ampliar el plazo de la exposición de cuatro a diez días, lo que en opinión

*Descripción* de la pintura, y finalmente, tras la negativa del consistorio, sufragó el folleto de su propio bolsillo, que se puso a la venta en la Real Academia de San Fernando, en el Real Museo y en la librería de Ibarra. Es una de las pocas obras, junto a las inconclusas pinturas que dedicó a las batallas de Bailén y San Marcial, en las que Aparicio utiliza la historia reciente como vehículo de exaltación de la monarquía, que lejos de ser una novedad era una estrategia que años antes había triunfado en el marco artístico valenciano.

A partir de 1814, el pintor valenciano Miguel Parra Abril, cuñado y discípulo de Vicente López, en calidad de pintor honorario de cámara se encargó de realizar una serie dedicada a las entradas triunfales de Fernando VII en distintas ciudades españolas. Aunque la primera obra, la *Entrada triunfal de Fernando VII a Valencia*, fue propuesta por el capitán general de Valencia, Francisco Javier Elío, en la sesión de la junta de la Academia de Valencia el 5 de marzo de 1815, con el fin de conmemorar el hecho; la obra se inserta en una serie mayor en la que el artista recibe el encargo de completar un conjunto de lienzos destinados a inmortalizar las entradas triunfales del rey, pero sobre todo de los recibimientos dispensados por el pueblo [FIG. 20].

Ese ambicioso programa iconográfico incluía las vistas de las triunfales entradas reales del paso del río Fluvíá o la *Entrada a España de Fernando VII*, la entrada a Zaragoza, Valencia, San Felipe (Xàtiva), Chinchilla y Madrid, de las que tan solo llegó a realizar las tres primeras<sup>72</sup>. Estas pinturas sobresalen por el uso presentista de la historia reciente, sin alusiones alegóricas o simbólicas, sino como crónicas del relato del suceso. La utilización de las vistas panorámicas de paisajes, monumentos y ciudades, así como la representación del júbilo popular tienen en común algunos aspectos presentes en las ilustraciones que diseñadas por Vicente López fueron grabadas por Tomás López Enguïdanos para la publicación de Martínez Colomer (1810), concretamente las conocidas como la *Lealtad* y el *Ataque a Valencia* [FIG. 21]. Especialmente esta última representa el júbilo popular tras la

---

de CAMPDERÁ, «El pintor José Aparicio...», *op. cit.*, p. 123, nota 34, mostraba el interés del infante y de los defensores monárquicos por el lienzo.

72 ALBA PAGÁN, Ester y LÓPEZ TERRADA, María José, «La imagen victoriosa de Fernando VII. Las entradas triunfales del pintor Miguel Parra (1780-1846)», en CASTAÑEDA DELGADO, Paulino (coord.), *Las guerras en el primer tercio del siglo XIX en España y América* (XII Jornadas Nacionales de Historia militar, Sevilla 8-12 de noviembre de 2004), Madrid, Deimos, 2005, vol. 2, pp. 607-621, y ALBA PAGÁN, Ester, «Imagen y poder. La pintura valenciana en la época de Fernando VII (1814-1833): de la alegoría a la pintura conmemorativa», en CABAÑAS, Miguel; LÓPEZ-YARTO, Amelia; y RINCÓN, Wifredo, *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*, Madrid, CSIC, Instituto de Historia, Madrid, 2008, pp. 337-354.



FIGURA 20. Miguel Parra Abril, *Entrada Gloriosa de Fernando VII en Valencia*, 1815, Patrimonio nacional.

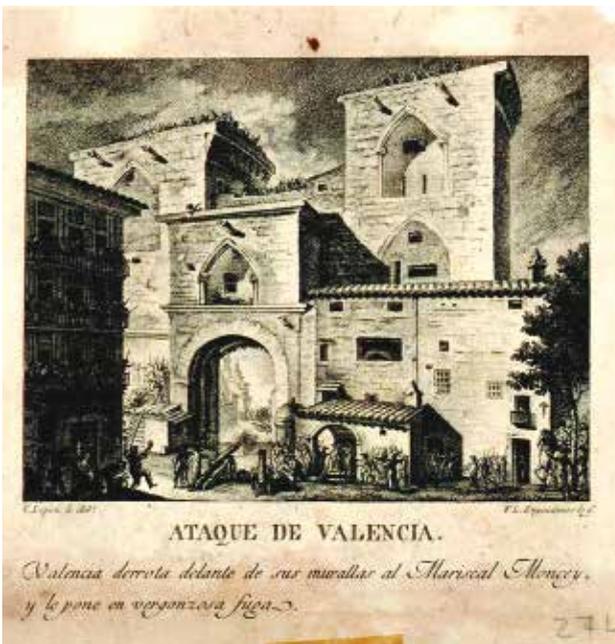


FIGURA 21. Vicente López Portaña y Tomás López Enguñados (grab.), *Ataque de Valencia. Valencia derrota delante de sus murallas al Mariscal Moncey, y le pone en vergonzosa fuga* / V. Lopez lo dibº / T. L. Enguidanos lo gº. Estampa calcográfica, Biblioteca de Fernando Goberna Ortiz. Ayelo de Malferit.

retirada de las tropas de Moncey ante la férrea y heroica defensa del pueblo valenciano en las Torres de Quart, de manera muy similar al carácter escenográfico que Parra presenta en sus composiciones. En estas obras, la figura del monarca tan solo se intuye en el interior de la carroza o en la calesa con la que atraviesa escenarios urbanos en los que el acento se pone en los individuos, que de diferente condición social, muestran su alegría ante el regreso del monarca, dando a entender que todas las clases sociales anhelaban el regreso de la monarquía absoluta y la protección paternal del rey para con sus súbditos.

La *Entrada triunfal de Fernando VII a Valencia* (1815, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid) representa la entrada de la comitiva real a la ciudad de Valencia el 16 de abril de 1814, y su llegada a la plaza de Santo Domingo tras atravesar el puente del Real. El lugar escogido para inmortalizar el suceso corresponde a la actual plaza de Tetuán. Este espacio queda definido a la derecha por la fachada del antiguo convento de Santo Domingo, que había sido convertido en Capitanía General tras su desamortización. Se prolonga en profundidad hasta la desaparecida Puerta del Real, por donde el cortejo ingresó a la ciudad amurallada, y se cierra por la izquierda con los frentes adornados de los palacios de los marqueses de Montortal y de los condes de Cervellón, donde se alojó Fernando VII, destruido el antiguo Palacio Real. A la entrada de este último edificio se dirige la carroza real, ante la cual se destaca claramente la figura ecuestre del general Elío, que viste idéntico uniforme al que presenta en los retratos que le realizó, en esas mismas fechas, Miguel Parra (1815, Museo de Bellas Artes de Valencia). Como en el resto de la serie, el cortejo es recibido por numerosos soldados que protegían la carrera y por los valencianos. Sin embargo, de manera aún más evidente que en otras entradas triunfales de Fernando VII realizadas por el artista valenciano, Parra reflejó la exaltada demostración de lealtad que recibió el monarca mediante la disposición de un desmedido número de ciudadanos en la plaza, los balcones e incluso los tejados de los edificios. Este gentío se concreta en las figuras dispuestas en primer plano, entre las que el pintor incluyó, con evidente lectura política, a los diferentes representantes de los grupos sociales que le mostraron su apoyo, desde militares y clérigos, hasta burgueses, integrantes de la «plebe urbana» y campesinos.

Tras el éxito de esta obra, un año después, en 1815, Parra realizó el *Paso del río Fluviá por Fernando VII en su regreso a España* o *Entrada triunfal de Fernando VII en España por el río Fluviá en 1814* (Patrimonio Nacional. Palacio de San Ildefonso, nº inv. 10024193), del que se conserva algún grabado [FIGS. 22 Y 23]. En el centro de la composición, iluminado sobre el resto de los personajes, aparece el capitán general de Cataluña, Copons y Navia, sobre un caballo blanco



FIGURAS 22 Y 23. Miguel Parra Abril, *Entrada triunfal de Fernando VII en España por el río Fluviá en 1814*, 1815, Patrimonio nacional. Grabado del *Paso de Fernando VII de España (1808, 1814-1833) por el río Fluviá a su regreso a España*, 1814, Biblioteca Nacional, Madrid.

en corbeta, con uniforme militar y el bicornio en la mano, alzando esta en gesto de saludar a los recién llegados. En la orilla española, a la izquierda, aparecen algunos artilleros, junto a los cañones que acaban de disparar las salvas en honor del monarca, y el campamento militar, además de otros soldados de artillería y oficiales a caballo, que muestran diferentes actitudes, exaltados ante la visión del monarca. Esta composición muestra interés por una representación histórica del acontecimiento alejada de otras composiciones, generalmente estampas, en las

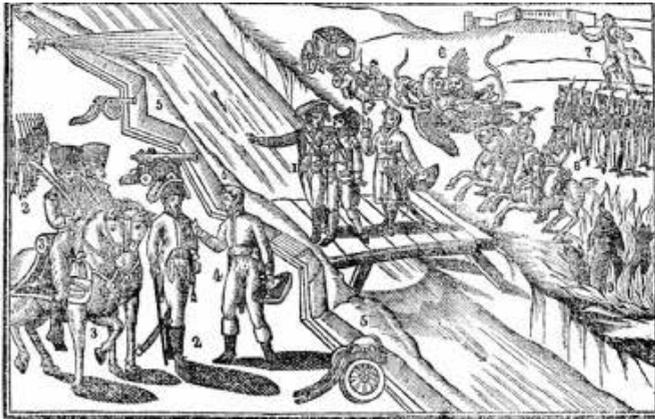


FIGURA 24. *Entrada de Fernando VII a España, 1814*, Imprenta de Vicenta Devís, viuda de Agustín Laborda, Valencia.

[1] Don Fernando VII con sus Ministros, el Infante Don Antonio, y Zapala. [2] El General Capon. [3] Tropas españolas. [4] El General francés. [5] Águila española. [6] El Águila francesa destruida por España e Inglaterra. [7] Napoleón retirándose de España e Inglaterra. [8] Tropas francesas. [9] El ejército italiano.

que, como comercializada por la imprenta de Vicenta Devís, viuda de Agustín Laborda, imaginan el momento e introducen elementos alegóricos, como la imagen del águila francesa destrozada por España e Inglaterra [FIG. 24]<sup>73</sup>.

En la obra de Parra destaca, además, la representación de personajes populares: a la derecha aparecen algunos civiles, hombres, mujeres y niños, que se han acercado a recibir y proclamar al «Deseado». En el centro de la composición la comitiva real está formada por cuatro carrozas que se acercan por el camino francés, estando la primera de ellas cruzando el río. En su ventanilla se aprecia la figura del rey, Fernando VII, ante cuya visión algunos muchachos saltan al agua para recibirlo, como expresión del júbilo popular, y con el objetivo de arrastrar la carroza, una expresión de apoyo y regocijo que se convirtió en una costumbre en estos acontecimientos. Así sucedió en Valencia y en Zaragoza y quedó inmortalizado por los pinceles de Parra. Efectivamente, una de las actuaciones más reiteradas fue la costumbre de desenganchar los caballos del coche real a la entrada de la ciudad para ser portado por los vecinos del lugar<sup>74</sup>. Rara vez se utilizó un carro triunfal. Normalmente es el propio carruaje de viaje el que es conducido por hombres y mujeres. Tan solo en Zaragoza el rey hace la entrada en calesa, mientras esta es tirada con cintas por jóvenes doncellas vestidas de blanco. Estas actuaciones han

73 CASTAÑEDA, Vicente, «Una estampa valenciana conmemorativa del regreso de Fernando VII a España», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 84, 1924, pp. 368-373.

74 LA PARRA, «El regreso de Fernando VII...», *op. cit.*, pp. 73-88.

sido vistas como reflejo de la sumisión del pueblo al monarca y como muestra de exaltación, pero también como una manera de reivindicar su protagonismo en la lucha contra el invasor<sup>75</sup>. Por otro lado, este acercamiento popular eliminaba el carácter distante del ritual y generaba una adhesión basada en la eliminación de las barreras entre el rey y sus vasallos<sup>76</sup>. Este último aspecto es especialmente visible en el lienzo dedicado a la entrada del monarca en la capital aragonesa, donde permaneció los días de la Semana Santa.

La *Entrada triunfal de Fernando VII a Zaragoza* (1818, Patrimonio Nacional)<sup>77</sup>, junto con algunos floreros, le valió el nombramiento como académico de mérito por la Pintura de Historia y por la Pintura de Flores de la Academia de San Fernando [FIGS. 25 Y 26]. En el lienzo, el rey Fernando VII y su hermano Carlos M.<sup>a</sup> Isidro aparecen en un carruaje descubierto y coronado por una estructura a modo de sitial, con un escudo en su frente. En primer término, destacan varios grupos de personajes populares, de clase humilde que arrodillados unos, otros de pie, muestran evidentes señales de gratitud ante la llegada del monarca. Al frente, custodiando el camino el ejército en formación, se observan varios oficiales a caballo, junto al general Palafox. La escena se oficia ante el ruinoso edificio del seminario de San Carlos, para cuya representación el artista se inspiró en los conocidos grabados de Brambila y Gálvez, *Ruinas de Zaragoza*, que precisamente el monarca había podido observar en casa de Pedro María Ric de Monserrate, regente de la Real Audiencia, y de su esposa, la heroína condesa de Bureta, María Consolación de Azlor y Villavicencio, con las que habían decorado su casa. El carruaje del monarca fue «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

---

75 MAESTROJUÁN, Javier, *Ciudad de vasallos, nación de héroes (Zaragoza, 1809-1814)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003.

76 LA PARRA, *Fernando VII...*, *op. cit.*, p. 282, señala que el monarca era muy consciente del apoyo popular que recibía y fomentaba especialmente este tipo de muestras de aprecio popular. Incluso llegó a desautorizar la prohibición que la reina Isabel de Braganza hizo de estos actos, impactada por el accidente que varias personas sufrieron al tirar de su coche en su entrada en Jerez. El rey se negaba a prohibir estos actos espontáneos «porque teniendo los pueblos el gusto de tirar del coche, es disgustarlos y desagradarlos... Tengo yo experiencia en esto, pues cuando vine de Francia y ahora que he ido a los baños de Sacedón, en todos los pueblos han tirado los paisanos y no ha sucedido desgracia; lo que hay que tener cuidado es de que vayan despacio, porque ellos siempre quieren correr».

77 LÓPEZ TERRADA, María José y ALBA PAGÁN, Ester, «La *Entrada triunfal de Fernando VII en Zaragoza*, un lienzo conmemorativo de Miguel Parra (1780-1846)», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, n.º 101, 2008, pp. 143-170.



FIGURAS 25 Y 26. Miguel Parra Abril, *Entrada triunfal de Fernando VII a Zaragoza*, 1818, Patrimonio nacional. Fernando Brambila, *Ruinas del Seminario de San Carlos de Zaragoza*, grabado de las *Ruinas de Zaragoza*, 1808-1810.

cintas pendientes del mismo carruaje; todo esto precedido de parejas, danzas pastoriles y otros obsequios»<sup>78</sup>.

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 la Puerta Quemada, donde les esperaba el mariscal de campo y general del Bajo Aragón, Juan Creac y Lacy, acompañado del Estado Mayor, quien hizo entrega a su majestad de las llaves de la ciudad. Una vez en ella 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, incidiendo en aquellos lugares en los que eran más visibles las ruinas, como único ornamento, sin decoraciones efímeras, pantallas, transparentes ni damascos, bajo las que se situaron las viudas y los huérfanos de Zaragoza, con el fin de mostrar el heroísmo de la ciudad durante los cruentos sitios y, muy especialmente, la heroica lucha del pueblo realizada en nombre de su rey.

Estas experiencias se encuentran en la base del uso popular de las imágenes y del carácter público y cercano de los actos en los que el rey y la familia real estaban involucrados de forma directa. Como afirma Emilio La Parra, Fernando VII no solo tuvo un concepto superlativo de su dignidad y de su persona, y supo realizarse a sí mismo e imponer su autoridad; sino que, como monarca, entendió la necesidad de acortar las distancias entre el rey y sus súbditos, y fomentó estas expresiones de reconocimiento popular<sup>79</sup>: «su objetivo consistió en explotar a su favor esa inmejorable imagen de su persona, fruto de la intensa campaña propagandística desarrollada antes y durante la guerra, imagen que sobre todo se sustentaba en el fervor popular hacia el rey y en su mitificación. Fernando VII se percató enseguida de que su fuerza radicaba en la imagen que se habían forjado de él sus vasallos, porque después de los sufrimientos de una guerra hecha en su

---

78 *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 lisonjeaban, que así como habían merecido estas ideas patrióticas la aprobación del Sr. Comandante General D. Juan Creagh de Lacy, serian también del agrado del Ayuntamiento. Efectivamente manifestó este su complacencia, y se procedió á la formación de dichas compañías». ALCAIDE, Agustín, *Memoria 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*, 1814, Zaragoza, Imprenta de Miedes, pp. 39-40.

79 LA PARRA, Emilio, «El rey ante sus súbditos. Presencia de Fernando VII en el espacio público», *Historia constitucional, Revista electrónica de historia constitucional*, n.º 20, 2019, pp. 5-23.

nombre habían puesto en él su máxima esperanza, sin importarles en exceso cuál fuera el tipo de monarquía, si constitucional o absoluta»<sup>80</sup>. Percibió que ante todo era un rey imaginado. Por eso resultaba fundamental alimentar su imagen. Para ello recurrió a los medios disponibles en la época, entre los cuales ocupaban un lugar sobresaliente las artes plásticas, y se encargó personalmente de los bocetos de sus estatuas y otras obras artísticas, así como de las inscripciones de los monumentos levantados en su honor. Esta faceta de Fernando VII y su vinculación con las artes es quizá una de las más desconocidas.

### MORIR EN FEMENINO Y EL USO EMOCIONAL DE UNA MONARQUÍA «POPULAR»

A lo largo de su reinado, Fernando VII supo utilizar su imagen y la de la familia real en beneficio propio, como argumento discursivo a través del que afianzar su imagen como monarca. Su reinado está salpicado de numerosas ceremonias y actos públicos, entre los que destacan las celebraciones en honor de los matrimonios del monarca y, especialmente, las exequias fúnebres organizadas en honor de las reinas fallecidas en las que sobresale el carácter de los monumentos y catafalcos fúnebres efímeros erigidos y las relaciones y oraciones fúnebres publicadas. Por otra parte, el monarca no perdió la ocasión de mostrarse en público siempre que podía, hasta convertir esta práctica en un hábito cotidiano, gesto a través del que pretendía alimentar el fervor popular y mostrarse cercano a sus súbditos. A partir del siglo XIX se produce un cambio por el que nacimientos, matrimonios y fallecimientos son instrumentalizados como expresión de una monarquía que se humanizaba. Así, empezó a producirse una «utilización social de sentimientos privados, que sirvieron para interiorizar emocionalmente la monarquía»<sup>81</sup>. Este proceso fue parejo a la consolidación de nuevos conceptos que fueron calando en el imaginario social. El ritual ceremonial como expresión de la celebración de la

---

80 LA PARRA, *Fernando VII...*, *op. cit.*, p. 282. No duda en calificar a Fernando VII como un rey moderno, en lo que se refiere a su proyección personal. Sobresale su conocida meticulosidad en recoger y seleccionar personalmente aquellos papeles que consideró más relevantes para transmitir a la posteridad la mejor impresión sobre sí mismo, su familia y su reinado (esta documentación, en la actualidad, forma el fondo denominado «Papeles Reservados de Fernando VII», una parte conservada en el Archivo General de Palacio y otra en el del Congreso de los Diputados).

81 REYERO, *Monarquía...*, *op. cit.*, p. 159.



FIGURA 27. Vicente López Portaña, *María Antonia de Nápoles*, 1815, Museo del Romanticismo de Madrid.

felicidad o la desgracia pública ante el nacimiento de un infante, una boda real o el fallecimiento del rey fueron utilizados para acercarse al pueblo y que este compartiera su destino.

Antes de la Guerra de la Independencia, la imagen de Fernando como príncipe de Asturias era casi inexistente<sup>82</sup>, a excepción de su retrato difundido en la *Colección de retratos de SS. Majestades, Príncipes e Infantes de España*, grabado en Madrid por Juan Bruenti, por dibujo de Antonio Carnicero (1802) y en las imágenes proyectadas en su boda, celebrada en ese mismo año, uno de los pocos momentos en los que tuvo cierta visibilidad. Lo mismo sucede con su primera esposa, María Antonia de Nápoles [FIG. 27]. Puede considerarse el retrato que en 1815 realizó Vicente López (Museo del Romanticismo), como casi el único de gran formato que se conserva de la princesa de Asturias. Esta obra se encuadra en los años inmediatos a la restauración en el trono de Fernando VII, viudo desde hacía nueve años y fue uno de los primeros encargos que recibió, junto al del infante Antonio Pascual de Borbón (Museo del Prado). Destaca el hecho de que ambos retratos muestren un formato ovalado, que sería continuado con el

82 VEGA, Jesusa, «Fernando VII: resistencia...», *op. cit.*, p. 361, considera que esto se debe posiblemente a la política de autopromoción de Manuel de Godoy.

de Isabel de Braganza, en 1816, y que se mantendría con María Josefa Amalia de Sajonia, en 1828, conformando una suerte de «galería familiar». Esta reivindicación de la princesa formó parte de la construcción del llamado mito fernandino, que alentó la imagen de *cynical mather* de María Luisa, como causante de la muerte de la princesa, que en realidad había fallecido de tuberculosis<sup>83</sup>.

Este interés de Fernando VII por restaurar y reivindicar la imagen de su esposa lo hallamos, de nuevo, en la publicación, en 1815, de la oración fúnebre que, en 1807, se había leído en San Sebastián y cuyo autor, fray José del Salvador, era ahora hombre de confianza del rey y predicador de su Real Capilla. En este texto se recogen las virtudes propias del nuevo modelo de monarquía, cercana y popular, alejada de los modelos cortesanos, que se deseaba proyectar, especialmente asociada al paralelismo del heroísmo: «un recuerdo vivo de las Berenguelas, Isabels de Hungría, Portugal y España; un modelo de Religión, una conducta irreprehensible, un libro vivo en que podían estudiar los deberes del catolicismo las Princesas, las Señoras de distinción, las Damas de más edad y cuantos tuvieron la dicha de ver y observar los primeros movimientos de esta alma verdaderamente heroica»<sup>84</sup>.

Esa proyección de una monarquía cercana al pueblo es todavía más evidente en los funerales dedicados a Isabel de Braganza. El enlace matrimonial, en 1816, y, especialmente, la celebración de la entrada de la reina fueron el exponente perfecto para cicatrizar las heridas abiertas por la invasión napoleónica<sup>85</sup>. En su breve matrimonio con Fernando VII, la reina fue homenajeadada en su boda, en su maternidad y en su muerte, actos marcados por los intereses políticos de la inestable corona española, como elenco de virtudes femeniles de su época, hasta el punto que el ejemplo de su muerte es utilizado por Varela como modelo de las

---

83 CALVO, «María Antonia de Borbón», *op. cit.*, p. 22 y *María Luisa de Parma: Reina de España, esclava de un mito*, Granada, Col. Feminae, 2007.

84 SALVADOR, José del, *Oración fúnebre que en las solemnísimas honras celebradas por la M.N. y L. ciudad de San Sebastián a la Serenísima señora D.<sup>a</sup> María Antonia de Borbón y Lorena Princesa de Asturias, en los días inmediatos a su fallecimiento, que fue en mayo de 1806, dijo...* Madrid, Imprenta de Don Francisco de la Parte, 1815.

85 ENCISO, F., *Proyectos de una función: opereta en obsequio de los felices himeneos de SS.MM. y AA. Ejecutaron los caballeros seminaristas del Real Seminario de Nobles de Vergara y sus maestros*, Madrid, Imprenta Real, 1817; *Discurso de la Real Sociedad Económica Matritense al rey Nuestro Señor Don Fernando VII, con motivo de los augustos enlaces de S.M. con la Reina Nuestra Señora Doña Isabel de Braganza...*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1816; GONZÁLEZ, F.A., *Discurso que a nombre de la Real Biblioteca y con el plausible motivo del deseado enlace de Su Majestad con la Reina Nuestra Señora y el de los Serenísimos Infantes hizo el bibliotecario mayor interino...*, Madrid, Imprenta de D.M. de Burgos, 1816, p. 7.

manifestaciones de dolor que se realizaban ante la pérdida de una reina<sup>86</sup>. Tras su fallecimiento en 1819, en las oraciones y discursos que se leyeron en Madrid destaca el reconocimiento a su papel como reina modélica; como mujer fuerte, la asociación de los destinos de los dos esposos, uno recluido en Valençay y la otra huida al Brasil por causa de los designios del malvado Napoleón; como mujer sabia, protectora de la cultura y las artes; como mujer doméstica, abnegada y fiel esposa.

En el ámbito artístico, los monumentos levantados en las distintas ciudades fueron notorios, pues el rey había subrayado su interés por que se realizasen unos funerales a la altura de los que se habían hecho en honor a Carlos III. Entre ellos, destacan los catafalcos fúnebres levantados en Madrid y, muy especialmente, en Roma, para cuyas exequias es el propio Fernando VII quien eligió el proyecto de Antonio González Velázquez erigido en la iglesia jesuita de San Ignacio de la Ciudad Eterna<sup>87</sup>, destinado a mostrar el triunfo de la muerte sobre la vida. En Madrid, destacaron el cenotafio erigido para las honras fúnebres de la reina Isabel de Braganza, diseñado por Isidro Velázquez en 1819 para la iglesia de San Francisco el Grande, y el que levantaron los grandes de España en la iglesia de San Isidro El Real. Este último es conocido gracias a un grabado, en cobre, de Alejandro Blanco y Asensio, sobre dibujo del valenciano José Ribelles, publicado en la obra *Relación de las exequias que celebran los Grandes de España en la Iglesia de San Isidro El Real de esta Corte el día 17 de marzo del presente año de 1819 en sufragio de la Reina María Isabel Francisca de Braganza, 1819*. Se trata de un catafalco fúnebre de gran esencia romántica y una gran carga alegórica en la que el sentimentalismo ante la tragedia de la pérdida y las alusiones a la muerte recurren a la emoción como estrategia visual frente al lenguaje alegórico estereotipado del Antiguo Régimen [FIG. 28].

Pero especialmente interesante es la imagen que se proyectó a través de las *oraciones fúnebres*, en las que era calificada de «mujer fuerte», devota y modesta, y se resaltaba su papel de reina doméstica al cuidado del rey<sup>88</sup>. Modelo virtuoso, se la presenta como enemiga de las galas y la ostentación, oponiéndose a

---

86 VARELA, Javier, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1550-1885)*, Madrid, Turner, 1990, pp. 164-167.

87 GONZÁLEZ TORNEL, Pablo; ALBA PAGÁN, Ester, «Roma 1819: dos reinas, dos funerales y un cadáver. Las exequias de María Luisa de Borbón y María Isabel de Braganza», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, n.º 195, 2013, pp. 50-64.

88 GONZÁLEZ, Juan, *Oración fúnebre que en las solemnes exequias celebradas por el Excmo. Ayuntamiento de esta muy noble, muy leal, muy heroica, imperial y coronada villa de Madrid... por la sentida muerte de Nuestra Augusta Soberana Doña Isabel de Braganza y Borbón...*, Madrid, 1819, p. 18. Ídem, p. 329.



FIGURA 28. Alejandro BLANCO Y ASENSIO lo grabó, José RIBELLES lo dibujó. *Relación de las exequias que celebran los Grandes de España en la Iglesia de San Isidro El Real de esta Corte el día 17 de marzo del presente año de 1819 en sufragio de la Reina María Isabel Francisca de Braganza.* Cobre, talla dulce, 1819, colección particular.

que se comprasen caras alhajas, prefiriendo en cambio proteger las ciencias y las artes, y practicar la beneficencia sirviendo con ello de ejemplo a las «señoras de distinción»<sup>89</sup>, llegando a ofrecer sus alhajas para financiar la expedición que se dirigía a pacificar América. En todas estas descripciones observamos la imagen paradigmática de la reina fuerte, que cede sus alhajas como Isabel la Católica, y de la reina sabia, como Isabel de Farnesio o Bárbara de Braganza<sup>90</sup>.

La construcción de la imagen artística de la segunda y la tercera esposa de Fernando VII, Isabel de Braganza y María Josefa Amalia de Sajonia, encarnan, de

89 ARBIZU Y ECHEVERRÍA, X.M. de, *Lamentación y afectuoso sentimiento que la Muy noble y leal ciudad de Pamplona, cabeza del fidelísimo reino de Navarra, consagró a la memoria de la Señora Doña Isabel Francisca de Braganza y Borbón...*, Pamplona, 1819, pp. 80 y 330.

90 El modelo de la reina doméstica, más cercano al modelo femenino que propugnaban los reformistas ilustrados, queda perfectamente reflejado en la obra que vio la luz en el Siglo de las Luces, CALVO, Antonio, «The image of European consorts in the late eighteenth century: Marie Louise, Queen of Spain, thought the looking mirror», *Actas del III Congreso Internacional sobre el Duque de Wellington y su época*, Universidad de Southampton, 2006, y en CALVO, *María Luisa... op. cit.*, p. 33.



FIGURA 29. Anónimo, *La entrada victoriosa a Madrid de Fernando VII y los Cien mil Hijos de San Luis*, Patrimonio Nacional, 1823, Palacio Real.

manera contundente, la instrumentalización que los poderes monárquicos, defensores del absolutismo, hicieron de las dos reinas. Ambas aparecen reflejadas como modelo perfecto de soberana doméstica, virtuosa, fiel, amante y obediente a su esposo, católica, piadosa, benéfica, hasta el punto de que se convirtieron en paradigma de esposa piadosa y devota.

Uno de los ejemplos más sobresalientes de esta estrategia de acercamiento de la imagen de la monarquía lo hallamos en el cuadro anónimo que representa *La entrada victoriosa a Madrid de Fernando VII y los Cien mil Hijos de San Luis* (1823, Patrimonio Nacional), en el que apreciamos idénticas características a las obras realizadas por Miguel Parra unos años antes [FIG. 29]. En el carro sobre el que los monarcas hacen su entrada aparecen varias figuras alegóricas, entre ellas las más importantes: la doble alusión a España y Francia que ha liberado de las cadenas liberales a aquella; tras el carruaje tres ninfas danzan, regocijadas, por la libertad de la monarquía absoluta<sup>91</sup>. Pero, sobre todo, destaca por el hecho de ser una de

91 Este oxímoron aparece en el cuadro en una cartela, que hace referencia a este singular combate simbólico: «Fernando 7º y su Augusta Esposa con los Sermos. Infantes, libres de la

las primeras obras artísticas en las que el monarca aparece representado vestido de paisano, sobre un carruaje triunfal de estilo clasicista, tirado por jóvenes muchachos de la villa de Madrid, acompañado de su mujer, María Josefa Amalia de Sajonia, tocada de un alto sombrero o cofia. Sobre el respaldo del asiento real, aparece la representación de tres figuras femeninas, una de ellas porta la corona simbolizando a España, y las otras dos muestran sendas coronas de laurel, alegoría del triunfo. Al fondo se aprecia el arco efímero levantado en la calle Alcalá y una bella fuente. El carruaje aparece acompañado por los soldados del duque de Angulema, los *Cien mil Hijos de San Luis*, que a su paso son aclamados por el pueblo de Madrid que ha salido a recibirlos. Las estrategias performáticas son idénticas: búsqueda del clamor popular, representación del júbilo del pueblo, incluido el acto de tirar del carruaje. La única diferencia se halla en la representación de los monarcas. Con este giro visual, el rey y la reina pasan a encarnar al propio pueblo, en tanto y cuanto son sus máximos representantes, y, así, se muestran cercanos y capaces de comprender el sufrimiento de los ciudadanos ante la pérdida del poder real, ahora recuperado<sup>92</sup>.

A partir de este momento, no será esta la primera vez en que el rey se haga representar de esta manera. Algunos años más tarde, Luis de la Cruz representará a *Fernando VII y María Cristina de Borbón* paseando, como un matrimonio cualquiera, por los jardines de La Granja (1832, Museo de Bellas Artes de Asturias); a partir de 1830 Vicente López lo representará en varias ocasiones con ropa civil y, en 1825, Francisco Lacoma lo representará con paletó negro sobre el que ostenta como única condecoración el Toisón de Oro. Estas imágenes muestran que Fernando VII pretendió ser un rey popular y que la estrategia visual de acercamiento de la monarquía al pueblo se produce años antes de la subida al poder de los liberales en apoyo de la reina gobernadora María Cristina de Borbón, aunque con propósitos políticos e ideológicos bien diferentes. En la última década de la monarquía absoluta, esta utilizó los recursos de persuasión a su alcance para apelar al sentimiento y al imaginario popular como estrategia de consolidación. Un cambio que hemos de asociar a los pronunciamientos liberales y al Trienio Liberal, tras el que la monarquía aplicó un nuevo ejercicio de persuasión como mecanismo para paliar la debacle en la consideración que el pueblo tenía en ese momento de la institución y, particularmente, de la figura del rey.

---

opresión constitucional por el valor del experto francés y sus leales vasallos entran en Madrid el día 13 de noviembre de 1823».

92 ALBA, «Representaciones de la reina...», *op. cit.*, pp. 201-220.

Un claro ejemplo de la utilización del arte como propaganda en legitimación de la monarquía absoluta son los viajes que, entre 1827 y 1828, realizaron los monarcas por el levante español. Las entradas a las ciudades de Tarragona, Barcelona y Valencia son muestra del interés de la monarquía por evocar una imagen próxima y popular. El eco del viaje a Valencia fue recogido y descrito en el *Diario de Valencia* (19 de enero de 1828); mientras que del viaje de Fernando VII a Cataluña junto a su esposa María Amalia de Sajonia se realizaron algunas estampas litográficas de los acontecimientos, como la que representa la *Visita que hicieron nuestros adorados Reyes el Señor Don Fernando 7º y la virtuosa D.<sup>a</sup> Josefa Amalia en el año 1828 a los Santos Monumentos de la Ciudad de Barcelona en la tarde del jueves Santo*<sup>93</sup>. Contemporáneas a esta son, también, dos bellas estampas realizadas con motivo de la visita de Fernando VII y su esposa María Josefa Amalia de Sajonia a la villa de Tarrasa en abril de 1828<sup>94</sup>. La primera de ellas representa la *Carretela ofrecida a SS.MM. por la Comisión de obsequios de la Villa y que se dignaron a ocupar a su entrada el día 9 de abril*. Y la segunda, *Comparsa de jardineros que bailaron delante de SS.MM. en la noche del día 10 de abril*, de bella y rítmica composición en la que se utilizan la pluma y el lápiz litográfico.

La muerte de María Josefa Amalia de Sajonia fue el último de los funerales de una reina en el marco de la monarquía absoluta española [FIG. 30]. El 17 de mayo de 1829 moría la reina. Sus funerales apenas distaban del mensaje creado

---

93 *Relación de la entrada de los Reyes nuestros señores en la ciudad de Barcelona. La mañana del 4 de diciembre de 1827, y de los demás Festejos Públicos, que tributó a SS. MM. la Junta de Reales Obsequios*, Imprenta de la Viuda de Agustín Roca, 1828, y adornada con cinco grandes litografías del establecimiento de Monfort (260x405). Otras escenas de la visita real se publicaron en la *Relación de la entrada de los Reyes nuestros señores en la ciudad de Barcelona. La mañana del 4 de diciembre de 1827, y de los demás Festejos Públicos, que tributó a SS. MM. la Junta de Reales Obsequios*, adornada con cinco grandes litografías realizadas por Adriano Ferrán Valles: *Carro triunfal con la Lealtad, Amor y Vasallaje de Barcelona, Arco de triunfo, Perfil del Salón frente al Real Palacio dispuesto para el baile público de Máscara y Vista de los fuegos artificiales* y en la publicación de la *Máscara Real* para la noche del 6 de enero de 1828 (Biblioteca Nacional), ilustrada con tres estampas litográficas, que corresponden al Primer Carro, donde se representan a la Aurora, las Horas, las Gracias, etc., dibujado sobre piedra por F. Ferreras y delineado por B. Planella; la segunda, corresponde al Segundo Carro, donde se representan a Ceres, correspondiente al Tercer Carro, representan la comparsa que encabeza Temis, Astrea... delineado por Planella y dibujado sobre piedra por Antonio Ferrán. IBÁÑEZ ÁLVAREZ, Jorge, *El Gabinete de Estampas del siglo XIX del Museo Romántico de Madrid*, Madrid, Universidad Complutense, 2003.

94 *Relación de lo ocurrido en la Villa de Tarrasa con motivo del tránsito de SS.MM. en 1828*, Imprenta de la Viuda e Hijos de Antonio Brusi.



FIGURA 30. José Vicente Pérez. Dibujo para el Cenotafio erigido en la Catedral para las exequias de M<sup>a</sup> Josefa Amalia de Sajonia por el Ayuntamiento de Valencia, 1829. Museo de la Ciutat, Valencia.

durante los primeros años del reinado. En los *Elogios fúnebres* y los monumentos que se alzaron en las distintas ciudades para homenajear a la difunta fue frecuente encontrar menciones a la anterior muerte de Isabel de Braganza, en clara alusión al infortunio del monarca, verdadero protagonista de la mayor parte del contenido de los discursos, así como la proyección retórica de elementos que recuperan, más de veinte años después, el mito de Fernando como rey deseado, cuyo destino había sido compartir los infortunios de su pueblo en aquellos años aciagos. Entre las oraciones que se proclamaron en honor a la reina fallecida, destaca el *Elogio fúnebre* que celebró la Real e Ilustre Congregación del Santísimo Cristo de la Obediencia, en la Real y Patriarcal Iglesia de Nuestra Señora del Buen Suceso<sup>95</sup>,

95 *Elogio fúnebre que en las Solemnes exequias que celebró la Real e Ilustre Congregación del Santísimo Cristo de la Obediencia por el alma de su augusta Hermana mayor María Josefa Amalia de Sajonia, Reina de España y sus Indias, oficiando de Pontifical el Ilmo. D. Pablo Abella, Obispo de Tiberiópolis y Auxiliar de Madrid, Prefecto de la misma Congregación, dijo en la Real y Patriarcal Iglesia de Nuestra Señora del Buen Suceso de esta corte, el día 5 de julio del presente año de 1829, el R. P. Predicador Fr. Ramón García de los Santos...*, Madrid, Imprenta de D. Eusebio Aguado, 1829.

que fue leído por el consultor de cámara del infante Sebastián, fray Ramón García de los Santos. En este *Elogio* se hacía una clara utilización, en una situación política complicada para una monarquía cuya imagen estaba profundamente deteriorada, de mito del deseado.

Para honrar la muerte de la reina las ciudades españolas utilizaron los mecanismos a su alcance a la hora de levantar maquinarias fúnebres y realizar exequias. De nuevo destaca el catafalco fúnebre que el monarca ordenó erigir en la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid; inventado por el arquitecto mayor Isidro González Velázquez y similar a los que había realizado anteriormente para la muerte de la segunda esposa de Fernando VII, Isabel de Braganza. Una combinación de templo clásico y obelisco inmerso en un fondo escenográfico que simulaba un panteón real. Este monumento fue llevado a la stampa litográfica por el valenciano Vicente Camarón. El uso de la litografía permitió la impresión y difusión de los diseños de los monumentos fúnebres, así como de las descripciones, oraciones fúnebres, relaciones o poesías que multitud de organizaciones e instituciones imprimieron en el marco de las exequias de la reina, tercera esposa de Fernando VII.

La imagen regia obedecía a estos cambios desde dos coordenadas diferentes: la resistencia al cambio y la introducción de nuevos elementos simbólicos que hiciesen posible la paulatina transformación de forma permeable. En definitiva, se trataba de construir una realidad imaginada, un pensamiento abstracto basado en la capacidad comunicativa de las imágenes, con el fin de imponer a la colectividad formas de representación simbólica y construir el imaginario colectivo como medio para consolidarse en el poder<sup>96</sup>.

Finalmente, en la celebración del matrimonio con su cuarta esposa, María Cristina de Borbón, bendecido en Aranjuez el 11 de diciembre de 1829, se siguieron las mismas pautas, pero se observa un proceso de consolidación de la historia de España como recurso retórico. Tras el fracaso de los anteriores matrimonios de Fernando VII, el de María Cristina de Borbón y su pronta maternidad se celebraron como garantes de la continuidad de la corona<sup>97</sup>. Estos nuevos recursos

---

96 FOUCAULT, Michel, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pp. 11-31.

97 El interés ante la llegada de la futura reina fue tal que llegó incluso a editarse una *Descripción del viaje de SS.MM. Francisco I y Doña María Isabel, Reyes de Nápoles, y de la Princesa María Cristina, la futura reina de España, acompañada de la duquesa de Berri y de los Sermos. Sres. Infantes de España Francisco de Paula y Luisa Carlota de Borbón, con la relación de todas las fiestas que se celebraron en su tránsito por Italia, Francia y España, especialmente las*

persuasivos consistieron en la utilización de la historia como elemento de legitimación de la monarquía, que utilizados tímidamente en las decoraciones ideadas con ocasión del enlace de Fernando VII con Isabel de Braganza, se afianzan como estrategia de persuasión.

Un caso paradigmático es el obelisco encargado por el gremio de horneros al pintor escenógrafo Anselmo Alfonso en la ciudad de Valencia, en el que aparecen alusiones a los descubrimientos americanos<sup>98</sup>. En Madrid, en el arco triunfal de Alcalá, a imitación del de Constantino, se colocaron medallones con la efigie de Alfonso X el Sabio y de personajes destacados de la historia de España y de América como Cervantes, Lope de Vega, el marqués de Santillana, Garcilaso, Mendoza, etc., pintados por el valenciano José Ribelles, además de otros de Juan de Herrera, Becerra, Velázquez, Murillo, Arias Montano, Nebrija, Luis Vives y Juan Ginés Sepúlveda. En el ático aparecían, en bajorrelieve, los episodios más significativos de la historia de España: los Reyes Católicos recibiendo a Colón y Felipe V comunicando sus órdenes para la prosperidad del arte y el comercio, obra de Juan Gálvez. La selección de las escenas reincidía en la idea de la unión, pero esta vez a través de las dos dinastías españolas: Austrias y Borbones. Desaparecido el imperio y perdidos los territorios, las alusiones a las glorias conquistadoras, literarias y artísticas españolas, así como la referencia a la génesis de ambas dinastías, se empleaban como recurso retórico a través del que legitimar la corona.

Blas Ametller realizó la estampa, con la técnica del aguafuerte y buril, del *Monumento a la memoria de los Conquistadores del Nuevo Mundo, dedicado a la*

---

*acontecidas en Roma, Turín, Florencia, Grenoble, Nîmes, la Junquera, Barcelona, Valencia, e indicación de las preparadas en Madrid para el casamiento. Cf. Diario de Valencia, 2 diciembre 1829, n.º 63, p. 312. En el estudio de esta relación y las celebraciones y decoraciones efímeras descritas estamos trabajando actualmente. HERNÁNDEZ PERELLÓ, Mari Carmen; y REIG BALDÓ, Sara, «La permanencia de lo efímero. Primeras plasmaciones: los monumentos erigidos en las visitas de la reina María Cristina a la ciudad de Valencia (1829 y 1844)», *Archivo de arte valenciano*, n.º 88, 2007, pp. 75-82.*

<sup>98</sup> *Descripción del Obelisco erigido en la plaza de la Congregación por el gremio de Horneros con motivo del tránsito por esta Ciudad de los SS. Reyes de Nápoles y la Real Princesa DOÑA MARIA CRISTINA DE BORBON, nuestra futura Soberana, bajo la dirección del profesor de pintura D. Anselmo Alfonso, Cf. Diario de Valencia, 5 diciembre 1829, n.º 66, pp. 325-326: «Ella será vuestra REINA / Iberos, acatadla. / Yace amarrada entre hierros / La discordia atroz / Las bélicas sombras de Cortés y de Pizarro / Triunfan con gloria / Las artes brillan, el comercio renace / CRISTINA DE BORBON colmará nuestra felicidad / CRISTINA DE BORBON, madre piadosa / Tan sublime nombre / Resuena ya desde la cima del Pirineo / Hasta las columnas de Hércules / Salve pues / Esposa bienhadada del Monarca Ibero / Salve mil veces».*

*Reina María Cristina.* Un templete que se levantó en la puerta del Sol<sup>99</sup> y que representaba «el recuerdo de uno de los sucesos más gloriosos de la Monarquía española, en la conquista del nuevo mundo, como símbolo de los fastos auspicios que entre ambos dominios lisonjean con la llegada de la augusta princesa». Se trataba de un bello monumento efímero, inventado por Claudio Teodoro Moreno para solemnizar el augusto enlace y que fue, también, erigido a expensas de la villa de Madrid, participando en la ejecución del grabado Juan Gálvez, que dibujó las figuras, y Manuel Rodríguez, autor de las perspectivas. El monumento estaba adornado con las estatuas de Hernán Cortés, con la bandera española en la mano, obra de Francisco Elías; Francisco Pizarro, por Valeriano Salvatierra; Cristóbal Colón, por Manuel Ágreda; y Juan Sebastián Elcano, por Ramón Barba, sobre los que se erigía un enorme globo del mundo. La novedad más sobresaliente fue, por tanto, la alusión al «descubrimiento» de América y a sus héroes como elementos alusivos a la historia ligada a la pluralidad de territorios de un imperio que ya no era tal.

La muerte de Fernando VII y la regencia de María Cristina de Borbón, apoyada en los liberales, abrirá una nueva etapa, en la que la historia seguirá siendo el recurso retórico habitual, sobre todo vinculado a los procesos de legitimación de la reina niña Isabel II a través de su paralelo con la monarca Isabel la Católica, como es de sobra conocido.

La construcción de una monarquía próxima y popular se fue consolidando. En un principio, apoyada en los liberales, la cimentación de la imagen de María Cristina se fundamentó en el mensaje de madre, en la esperanza del pueblo y en su papel libertador frente al oscurantismo del absolutismo, ahora, encarnado por los carlistas, y, especialmente, como pilar de la futura reina.

A partir de ese momento, se comenzó a transitar un nuevo camino en el proceso de adaptación de la monarquía, que se hará visible tanto en los ceremoniales y rituales tradicionales destinados a transmitir su antigua majestad, como en las actuaciones populares propias de las monarquías constitucionales. En este proceso se consolidan diferentes mecanismos para atraer a la ciudadanía, a través de la sencillez y la cercanía como herramienta de legitimación<sup>100</sup>. El nuevo pensamiento político había incorporado las bases de la ilustración, del ideario revolucionario, del liberalismo y del constitucionalismo y, en definitiva, reclamaba la modernización de la institución monárquica cuya legitimación debía asentarse en la nueva

---

99 REYERO, *Monarquía...*, *op. cit.*, p. 161, indica la importancia del encargo «de gran consideración social y artística».

100 GUTIÉRREZ, «Las reinas y la legitimidad...», *op. cit.*, p. 14.

concepción de la soberanía nacional. La convergencia entre la imagen de nación y monarquía será el siguiente de los episodios en la construcción, fracasada, de la monarquía española del ochocientos<sup>101</sup>.

---

101 ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Barcelona, Taurus, 2001.