

R EPRESENTACIONES 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

ESTER ALBA PAGÁN

Universitat de València
Esther.Alba@uv.es

Resumen: El presente estudio analiza la imagen visual gestada en torno a la figura de la reina María Josefa Amalia de Sajonia, tercera esposa de Fernando VII. Su imagen ofrece el anverso de la imagen especular del monarca, en un intento, por parte de los poderes monárquicos, de ofrecer una imagen ejemplar con la que identificar la institución monárquica con la figura de la reina. Una configuración visual heredera, en gran medida, de la construcción del ideario visual fernandino, gestado en los años inmediatos a la restauración borbónica de 1814, pero que introduce algunos elementos singulares que han de relacionarse con el especial contexto político e ideológico que se configura como contestación a los anhelos liberales que habían irrumpido en el escenario político durante el Trienio Liberal. Un universo de imágenes en el que las representaciones de la reina cobran un peculiar significado y que ofrece uno de los últimos hábitos –el triunfo del liberalismo en los tiempos de María Cristina abre un tiempo y ofrece un escenario diferente–, de la maquinaria absolutista por configurar en el imaginario popular los beneficios de la alianza entre el trono y el altar.

Palabras clave: pintura / estampa / imagen expandida / monarquía / corte / pintura española / ceremonial / retrato / María Josefa Amalia de Sajonia / Fernando VII.

Abstract: This study analyses the visual image created around the figure of Queen Maria Josepha Amalia of Saxony, the third wife of Ferdinand VII. Her image offers the reverse of the monarch's mirror image, in an attempt, by monarchical powers, to give an exemplary image to identify the monarchical institution with through the figure of the Queen. This is a visual inheritance, to a large extent, of construction of the visual ideology of Ferdinand, created in the years just before reinstatement of the Borbon in 1814, but which introduces some singular items that have to be related with the special political and ideology context of the time, construed as a response to the liberal wishes that had appeared in the political scene during the Liberal Triennium. A universe of images where depictions of the Queen are conferred specific significance affording one of the last breaths –the triumph of liberalism in the times of Maria Cristina opens up a new age and a different scenario–, from the machinery of absolutism to establish a popular imaginary of the benefits of the alliance between the throne and the altar.

Key words: painting / prints / expanded image / monarchy / Court / Spanish painting / ceremonial / portrait / Maria Josepha Amalia of Saxony / Ferdinand VII.

El fin del Antiguo Régimen y la irrupción del liberalismo en la política española a finales del reinado de Carlos IV, la guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII supusieron la irrupción en el mundo de las imágenes de un cruento enfrentamiento ideológico entre absolutistas y liberales “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”.¹ Aunque la literatura histórica que aborda esta cuestión es rica y prolífica, es necesario analizar el mapa del imaginario visual, y sus contradicciones, que intentaron configurar cultural-

* Fecha de recepción: 15 de junio de 2016 / Fecha de aceptación: 27 de septiembre de 2016.

¹ REYERO, Carlos. *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*, Madrid: siglo XXI, 2010, p. XI.

mente una nueva imagen de la monarquía, una institución que por sus características no puede dissociarse, en su construcción socio-cultural, de las imágenes que a lo largo de la historia han contribuido a moldearla y a transmitirla en el imaginario y en la memoria colectiva. El análisis de las imágenes, construidas durante el tiempo que perduró el matrimonio entre Fernando VII y María Josefa Amalia de Sajonia, nos revela un interesante universo en el que el aparato propagandístico de la monarquía se enfrenta a una de las crisis más significativas del absolutismo. El impulso del liberalismo, su victoria efímera durante el Trienio Liberal, y un trono sin posibilidades de tener heredero directo del rey, más allá de su hermano Carlos María Isidro, generan un mundo contradictorio de imágenes, en ocasiones discrepantes. Por un lado, se utiliza el complejo lenguaje alegórico, heredero de la centuria anterior, 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 que se resiste a adaptarse a las exigencias de los nuevos tiempos. Mientras que, por otro lado, el discurso político de las imágenes busca nuevos recursos de identificación visual asociados a la cambiante escena política. La historia, presentada como "verdadera", ya sea la próxima o la lejana, pero con una intencionalidad nueva toma un protagonismo evidente, pues "convenientemente interpretada, pretendía servir como fundamento de los ideales modernos",² en los que la presencia del rey y de la reina, en viajes o como protagonistas de acontecimientos significativos, adquiere una importancia inusual. Así, la función retórica de la imagen, comunicativa y cargada de significados, se adapta al discurso político, en un juego sutil de mentalidades. El peculiar universo de imágenes visuales, creado con la finalidad de dar cuerpo justificativo a las ideas políticas, no debe verse como una lectura fidedigna de las dife-

rentes corrientes de pensamiento, sino que se debe analizar como constructo de los argumentos políticos, en tanto que instrumentos ideológicos;³ aunque en este caleidoscopio icónico, las imágenes deben ser entendidas en el seno de un debate político y cultural más amplio.⁴ Así, el significado del material visual, artístico, en la época de su realización debe ser interpretado más allá de "una conformidad a menudo inconsciente con la ideología sociopolítica del consumidor hasta abarcar modos de percepción que no son capaces de provocar una atención políticamente motivada hasta el momento presente",⁵ en lo que Baxandall ha venido a designar como el "ojo de una época", una manera de ver culturalmente específica, en tanto que los recursos visuales que actúan como elementos intelectuales son variables y culturalmente relativos, al estar determinados por la sociedad que influyó en su experiencia.⁶ En la artificial fabricación de la idea de la monarquía, como proceso de configuración de la mentalidad colectiva de su tiempo, los retratos poseen un aura especial, de significativo aspecto llamativo, al encarnar el poder real por excelencia y al jugar un evidente uso institucional, ceremonial, público y representativo.⁷ No obstante, en este análisis nos centraremos en el concepto de "mirada expansiva" de Bryson,⁸ una narración en la que otras expresiones artísticas relacionadas y asociadas al ceremonial y a los rituales de representación tienen un lugar destacado en un universo poliédrico, así como las obras cuya imagen repetida formaba parte de un explícito interés por calar en el imaginario popular y configurar determinadas formas de pensar o, al menos, de vivir e interpretar la realidad presente. El imaginario de la monarquía no se construye sólo a través de la existencia de las obras de arte, sino mediante la interiorización de la percepción de su mensaje simbólico, "todas las imágenes monárquicas están ligadas a vivencias sensoriales, compromisos políticos inciertos, deseos catárticos o sentimientos de empatía que interfirieron en el modo de percibir las, comprenderlas

² REYERO, 2010 (nota 1), p. XII.

³ LANDES, Joan B. *Visualizing the Nation. Gender, Representation, and Revolution in the Eighteenth-Century in France*, N. York: University Press, 2003.

⁴ ROSENTAHL, Michael. "The Death of British Art History", *Art Monthly*, n° 125 (abril, 1989), pp. 3-8.

⁵ GASKELL, Iván. "Historia de las Imágenes", en Burke, P. (ed.), *Formas de hacer Historia*, Madrid: Alianza editorial, reed. 1996, p. 229.

⁶ BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford: Oxford Paperbacks, 1972.

⁷ BURKE, Peter. *Formas de hacer historia cultural*, Madrid: Alianza, 2000, pp. 69-71.

⁸ BYSON, Norman. "The gaze in expanded field", en *Vision and Visuality*, ed. Had Foster, 1988.

y memorizarlas”.⁹ 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 los grabados, como medio de difusión popular, jugaron un papel significativo por su gran poder comunicativo.

No obstante, no es nuestro interés analizar el reflejo de la historia visual de la monarquía fernandina, durante la década ominosa (1823-1833) a través de la representación del monarca, sino a través del análisis de la imagen proyectada de quién fue su tercera esposa, María Josefa Amalia de Sajonia, desapercibida, hasta el momento por historiadores del arte, que actúa como anverso de un mismo espejo. En este juego de espejos las reinas ocupaban un papel principal, por su presencia y participación en la esfera del poder ligada a la monarquía. En el siglo XVIII, de manera paulatina se había ido modificando el papel de la reina, que se convierte en el núcleo de la familia Real, asumiendo las funciones tradicionales de la perpetuación dinástica de la corona. Su papel como esposa y madre de reyes se unirá a la fabricación de estrategias de representación que pasará por vincular su figura a los valores vinculados a la femineidad y, concretamente, al modelo femenino asociado a la religión y a la monarquía. El papel de las reinas dependía de tres coordenadas básicas, un polinomio conformado por: dinastía, monarquía y corte, en las que sus funciones básicas aparecían delimitadas por su estirpe regia, su maternidad: como madre del heredero de la corona, su posición en la corte y su papel como referente a imitar, como reflejo o *imitatio* social.¹⁰ Este último aspecto es el que irá cobrando potencia a lo largo del siglo XVIII, centuria en la que la reina se va convirtiendo en símbolo de lo femenino por excelencia: debía ser la reina de las virtudes teológicas, fe, esperanza y caridad, y la reina de las virtudes cardinales, prudencia, justicia, fortaleza y templanza. Junto al retrato, el ceremonial será una constante en la imagen pública asociada a la

reina, en un intento de constructo que se pretende asociado al propio concepto de la monarquía. Proclamación, boda, entradas urbanas y funerales determinan la escena pública de la visualidad de la esposa del monarca, en la que se edifica la imagen de la reina como símbolo.

Una transformación que se va pergeñando a lo largo de la edad Moderna y que alcanza su cénit en el ocaso de la monarquía española asociada al Antiguo Régimen. El ciclo de las reinas del Antiguo Régimen se cierra en España con Isabel de Braganza y María Josefa Amalia, la segunda y tercera esposa, respectivamente, de Fernando VII, abriendo un nuevo escenario su cuarta y última mujer, María Cristina de Borbón y Dos Sicilias con la que se inicia las nuevas relaciones entre monarquía y sociedad del siglo XIX, con el triunfo del liberalismo.¹¹

La figura de María Antonia de Nápoles, primera esposa de Fernando VII y princesa de Asturias, la de Isabel de Braganza y la de María Josefa Amalia de Sajonia, 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, 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 y que determinaron la configuración de su imagen proyectada.

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-

⁹ REYERO, Carlos. *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia 1829-1873*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2015, p. 24.

¹⁰ PÉREZ SAMPER, M^a 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, FEHM, 2005, p. 295.

¹¹ LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M^a Victoria. “La construcción de una Reina en la Edad Moderna: entre el paradigma y los modelos”, 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, FEHM, p. 313, indica una cierta contradicción, al menos desde época de Felipe II. Mientras el rey se distancia y se oculta en una cierta lejanía, su consorte se convierte en protagonista del ceremonial de la monarquía y en su mejor representante ante sus súbditos.

1829), reinó algo más, pero no pudo traer un heredero, y su vida, al igual que la de las anteriores, nos sigue siendo desconocida. No obstante, resulta de gran interés la riqueza simbólica y la instrumentalización política que de su imagen se hizo.

La reina piadosa

Transcurridos unos meses del fallecimiento de Isabel, Fernando volvió a casarse, la elegida fue María Josefa Amalia de Sajonia, como en el caso de las anteriores mujeres del monarca, su imagen fue gestionada e instrumentalizada por el poder político y gestada en los talleres de los pintores cortesanos. Su perfil reservado, piadoso y retraído ha llamado poco la atención de los historiadores a pesar de que fue reina de España, durante 10 años, de 1819 a 1829. Un espacio de tiempo superior al de sus antecesoras, que apenas sobrevivieron cuatro y dos años, respectivamente, una como princesa de Asturias y la segunda como reina. El papel político jugado por la nueva reina en la Corte fue poco relevante, encarnando a la perfección el modelo de la reina doméstica, relegada de los espacios de influencia y con nulo poder de participación en la vida política de la monarquía. El poder monárquico fue conformando, desde los primeros, tras su boda, una imagen apropiada que se adecuaba a las exigencias que habían de

moldear el perfil esperado de la perfecta consorte del monarca. Hija del príncipe Maximiliano de Sajonia y de la princesa Carolina de Parma, y prima de su futuro esposo, era huérfana de madre desde los tres meses, por lo que su padre la envió a un convento, del que sólo saldría a los 16 años para contraer matrimonio, el 20 de octubre de 1819, mientras que los esponsales se habían celebrado por poderes el 7 de octubre de 1819. De su vida tan sólo ha traspasado al interés de los historiadores su educación religiosa, devota y pacata, inexperta en las cuestiones mundanas de la vida, lo que dio pie a que, horrorizada, se negase a mantener contacto íntimo con su marido en la noche de bodas, y en ocasiones posteriores, hasta el punto que obligó al pontífice Pío VII a intervenir, a petición expresa del propio Fernando. Asuntos de la vida privada que no sólo han valido como argumento suculento para alguna novela, sino que fue objeto de los comentarios que el escritor francés Prosper Mérimée remitió a su amigo Stendhal, no exentos de datos escatológicos, como paradigma de lo alejadas que las jóvenes aristócratas europeas vivían del mundo.¹² A pesar de que las relaciones matrimoniales se normalizaron con el tiempo, en pos de la búsqueda del ansiado heredero, María Josefa Amalia no llegó a quedarse embarazada, y con apenas 26 años, murió como consecuencia de unas “fiebres malignas”.¹³

¹² La carta, con toda probabilidad, no estaba destinada a ser conocida por nadie salvo por su autor y su receptor. No obstante, terminó, cuando menos, incluida en un pequeño folleto, publicado en 1898, titulado *Sept lettres de Mérimée a Stendhal*, Aux frais de la compagnie, Rotterdam: Aux Frais de la Compagnie (Gallica.fr), en el que el capítulo dedicado a “The Queen of Spain” relataba la historia: “[...] Je vais vous écrire une histoire bien salope qu’on m’a racontée à Madrid. La reine saxonne que Ferdinand a épousée était une princesse confite en dévotion, et chrétiennement élevée, qu’elle ignorait jusqu’aux choses de ce monde les plus simples, et que savent en Espagne les petites filles de 8 ans. C’est un ancien usage, lorsque le roi épouse une princesse présumée vierge, que, la princesse du sang mariée la plus proche parente du roi, ait avec la reine un entretien d’un quart d’heure pour la préparer à la cérémonie. A défaut de princesse du sang la camarera mayor est chargée de cette instruction. Or la Saxonne étant venue, la belle-soeur du roi, femme de l’infant D. Carlos, et soeur de la feuve reine Marie-Isabelle, à qui la reine saxonne succédait, déclara tout net que pour rien au monde elle ne mettrait cette Allemande en état de remplacer sa soeur. D’autre part, la camarera mayor, vielle putain dévote, protesta qu’elle n’avait jamais fait assez attention a ce que son mari lui faisait, pour pouvoir l’expliquer à d’autres. Il en résulte que la reine fut mise au lit sans aucune préparation. Entre Sa Majesté. Répresentez-vous un gros homme à l’air de satyre, très noir, la lèvre inférieure pendante. Suivant la dame de qui je tiens l’histoire, son membre viril est mince comme une queue de billard. C’est en outre le plus grossier et effronté paillard de son royaume. A cette horrible vue la reine pensa s’évanouir, et ce fut bien pis S.M.C. se mit à la farfouiller sans ménagement (N.B. La reine ne parlait pas un mot). La reine s’échappe du lit et court par la chambre avec de grands cris, le roi la poursuit, mais comme elle était jeune et leste, et que le roi est gros, lourd et grouetteux, le monarque tombait sur le nez, se heurtait contre les meubles. Bref il trouva ce jeu fort sot et entra dans une colère épouvantable. Il sonna, demanda sa belle-soeur et camarera mayor, et les traite de P. Et de B. avec une éloquence qui lui est particulière –enfin il leur ordonna de préparer la reine, leur laissant un quart d’heure pour cette négociation. Puis en chemise et en pantoufles, il se promène dans une galerie fumant un cigare. Je ne sais ce que diable dirent ces femmes à la pauvre reine, ce qu’il y a de certain c’est qu’elles lui firent une telle peur que sa digestion en fut troublée. Quand le roi revint et voulut reprendre la conversation où il l’avait laissée, il ne trouva plus de résistance, mais à son premier effort pour ouvrir une porte, celle d’à côté s’ouvrit naturellement et tacha les draps d’une couleur toute autre que celle que l’on attend après une première nuit de noces. Odeur effroyable, car les reines ne jouissent pas des mêmes propriétés que la civette. Qu’auriez-vous fait à la place du roi ? Il se sauva en jurant et fut 8 jours sans vouloir toucher à sa royale épouse. Si j’avais plus de papier je vous enverrais la relation de sa première nuit avec la reine portugaise, mais ce sera pour une autre fois [...]”.

¹³ Cuando tan sólo habían transcurrido unos días del fallecimiento, el engranaje cortesano comenzó a plantear la necesidad de encontrar, con brevedad, una nueva esposa, a lo que según, se comenta, el rey dio un golpe en la mesa y gritó: “¡Estoy hasta los cojones de rosarios y versos! QUERALT, Pilar. *La vida y la época de Fernando VII*, Madrid: Planeta, 1997.



Fig. 1. José Ribelles sobre dibujo de Vicente López. Litografía del *Sagrado Corazón* (1823).

El viaje realizado por la reina, camino a España, presenta un cierto interés por la ingente correspondencia que los esposos intercambiaron, y en el que sorprende el lenguaje "fogoso" del monarca. Pero una de las cuestiones más interesantes es que estas "memorabilias" nos muestran la temprana afición literaria de la reina, de cuya producción se conservan numerosas obras inéditas en el archivo del Palacio Real: poemas, escritos e incluso alguna pieza de teatro. Entre estas obras destacan algunas de las producciones de finales de su vida, en las que se vislumbra su apoyo a los realistas más extremos, lo que, según Villarutia, le granjeó una cierta desconfianza de su marido. De esta afición literaria nos ha llegado una litografía (1823) de José Ribelles (Fig. 1) sobre dibujo de Vicente López, encabezada por una sencilla gloria de querubines enmarcando el Sagrado Corazón, coronado de espinas y la cruz, refulgente en medio de una luz divina (Museo del Romanticismo). Se trata del primer ejemplar de la serie de estampas realizadas para ilustrar

los poemas de la reina, con los versos estampados en oro, del que se realizaría una versión litográfica y otra estampada en cobre por Blas Ametller en 1827 (Museo Municipal de Madrid), con motivo de la creación de la Real Congregación del Sagrado Corazón de Jesús. En estas estampas se recogía íntegra la poesía de la soberana, que es una muestra perfecta de su naturaleza extremadamente devota: "Prestadme vuestros ardores/ abrasados serafines/ ilustrados Querubines/ dadme parte en vuestra luz/ para cantar los loores/ de este Corazón Sagrado/ del amor más vulnerado/ que por la lanza en la cruz/ ¡Oh incendio de amor divino! Ara, cuyas llamas puras/ se suben a las alturas/ holocausto sin igual!/ río inmenso y cristalino/ de gracias, que tu amor tierno/ allá desde el trono eterno/ dispensa el flaco mortal./ Corazón del padre amante/ maestro cuidadoso,/ de Redentor generoso/ de tierra guía y Pastor, descanso del caminante,/ consuelo en la amargura,/ delicia del alma pura, refugio del pecador/ Tú eres mi dulce abrigo/ donde viviré escondido,/ donde á ti, bien mío unido/ en ti todo encontraré:/ tu eres para mí enemigo/ I un inexpugnable fuerte,/ en ti en buena y mala suerte/ luz y amparo buscaré./ DE la muerte en el instantel en el lecho de dolores/ llenándome de temores la cercana eternidad, la este corazón amante recurriré con confianza,/ en él será mi esperanza,/ mi consuelo su bondad./ Y con tu sangre preciosa/ mi alma purificada,/ por ti será consolada/ y prevista de vigor:/ por tu auxilio victoriosa/ de la rabia el infierno,/ de tu Corazón paternal gozará el eterno amor".¹⁴ La difusión del poema fue significativa, pues se grabaron estampas de versión más reducida para escapularios y cartas de hermandad. Tal fue la difusión de los versos de la reina que, en 1829, en el elogio fúnebre que se le dirige en Valencia se hace mención expresa a la afición literaria de la reina y a su devoción al Sagrado Corazón: "Los tiempos venideros publicarán la piedad de nuestra Reyna apoyada sobre la mas solida fe. ¿Y qué dirán? Que enardecida con la vista de una pintura, en que se manifestaba corazón de nuestro buen Jesús, compuso unos versos, que no solo son un primor del arte, sino que también hace enamorar de sus finezas a los que los leen con devoción".¹⁵ Hacia esas mismas fechas, el primer pintor de Fernando VII, Vicente López Portaña, realizó varias obras dedicadas al Sagrado Corazón, un *Sagrado Corazón de Jesús adorado por los ángeles* (Museo de Bellas Artes de Valencia),

¹⁴ DÍEZ GARCÍA, José Luis. *Vicente López (1772-1850). Vida y Obra. Catálogo Razonado*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, vol. 2, p. 451.

¹⁵ COMÍN, J. *Exequias a la Reina de las Españas María Josefa Amalia de Sajonia celebrada el 17 de junio de 1829 y elogio fúnebre*, Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1829, p. 20.

además de un lienzo de *Sagrados corazones adorados por ángeles*, y una pareja de un *Sagrado Corazón de Jesús adorado por los ángeles* y un *Sagrado Corazón de María adorado por los ángeles músicos* (1827) que fueron enviados al Real monasterio de la Visitación de Santa María, de Orihuela, con motivo de la constitución de la Congregación de los Sagrados Corazones de Jesús y María. La devoción de la reina aparece atestiguada a través de otras obras de arte. Hacia 1826, José de Madrazo pintó una *Virgen con Niño*, que ese mismo año litografió, dedicando la estampa a la reina María Josefa Amalia (Real Establecimiento Litográfico, Madrid).¹⁶

El ángel en el hogar

La boda, al realizarse por poderes, no permitió el despliegue del aparato propagandístico monárquico, aunque se publicaron algunos libelos dedicados al enlace real, en los que se hacía más hincapié en la recuperación de la imagen de Fernando, como el héroe que el mito fernandino había creado en la guerra de la Independencia que en el propio enlace. Es de suponer que la situación de la monarquía, difícil y de escasa popularidad, tras los distintos levantamientos golpistas entre 1817 y 1819 requería de la utilización de la propaganda política al servicio de la monarquía absoluta, al mismo tiempo que motivó un escaso despliegue ceremonial. La *Oda al agosto enlace del rey nuestro señor con la princesa doña María Josefa Amalia de Sajonia*, publicada en Madrid, en 1819, comenzaba precisamente con unos versos que recordaban el cautiverio de Fernando y su infeliz destino, así como se ensalzaban las virtudes de la reina anterior, Isabel de Braganza, que habían de servir de espejo a la nueva consorte: "Diez meses de horfandad y lloro, / tras seis años de estrago y de miseria, / colmaban ya para la triste Iberia / el leñífero cáliz de Eleboro. / Rescatado su REI, víctima augusta / de la perfidia y de una estrella injusta, / y respuesta en sus sienas la Diadema / á costa de admirables sacrificios, / el cielo al fin en plácidos auspicios / nos dio una REINA, milagroso emblema / de las virtudes que el mortal acata, / de la beldad que rinde y arrebat. / Mas ¡ay que de sus tiernos be-

*neficios / poco el raudal corrió: ¡tirana suerte! / Súbito el cierzo horrible de la muerte / sobre la España zumba, / cubre la sombra funeral el día, / y la mitad del trono se convierte / en la tremenda tumba / que á nuestra Madre nos arranca impía".*¹⁷

Es evidente que el tratamiento del monarca recoge algunas de las premisas que se habían construido en el ideario fernandino, a partir de 1808, como víctima de un triste destino, mártir y rey deseado, al mismo tiempo que se potenciaba la imagen de los beneficios que la monarquía reportaba y, lo que es más interesante, se hacía alusión velada a los traidores al trono que de manera torticera deseaban socavar la "esperanza" del pueblo, cuyo único bienestar pasaba por la estabilidad que la monarquía y el rey proporcionaba: "Al inmóvil espanto / El lamento siguió: gemimos todos; / mas al gemir, no fuimos, cual aquellos / lisongeadores de flexibles cuellos / que la risa ó el llanto / con vil hipocresía y falsos modos / según les manda su interés remedan; / sino cual hijos pobres, desvalidos, / que sin apoyo ni esperanza quedan".¹⁸ Conceptos ideológicos que reiterativos serán frecuentes en el imaginario fernandino, tras la segunda restauración al trono español, y en los diseños alegóricos ideados por los pintores de Cámara de su Corte. Las alegorías alusivas a la traición, a la anarquía y al mal gobierno conforman un conglomerado visual a través del que se pretende, por un lado, dignificar el papel de la monarquía y, por otro, recuperar el concepto del mito del buen príncipe, el "Deseado", gestado durante los años de ausencia del monarca, en los cuatro años que duró la guerra frente a los invasores franceses (1808-1812).

El modelo de reina doméstica, dechado de virtudes, ángel del hogar, esposa amante y complaciente, es un deseo que aparece en el texto de manera implícita, al rogar que la nueva reina tome como ejemplo el modelo virtuoso de Isabel de Braganza. Esta batería de ideas se acompañaban, al mismo tiempo, del ruego por que pronto cumpliera con la obligación que, de toda reina, se esperaba: dar a luz a numerosos hijos que garantizaran la continuidad dinástica: "Sí, de MARÍA JOSEFA es el anhelo / que esa nación que mira ya cual

¹⁶ *El Origen de la Litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico. Museo Casa de la Moneda*, Madrid, 1990; José de Madrazo (1781-1859). Exposición dirigida por José Luis Díez. Fundación Marcelino Botín, Santander (julio-septiembre, 1998); Museo Municipal de Madrid (octubre-noviembre, 1998); Exposición 2000 *Anno Domini La Iglesia en Cantabria*. Organizada por el Museo Diocesano de Santillana del Mar. Santander, julio-diciembre, 2000. VEGA, Jesusa. *Origen de la Litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico*, Madrid: Fundación Casa de la Moneda, 1990, Cat. 452.

¹⁷ *Oda al agosto enlace del rey nuestro señor con la princesa doña María Josefa Amalia de Sajonia*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1819, p. 3.

¹⁸ *Oda al agosto enlace del rey nuestro señor con la princesa doña María Josefa Amalia de Sajonia*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1819, p. 4.

propia, / de Isabel tenga en ella tan fiel copia, / que la confunda al fin con el modelo: / y pues trocando aquella ilustre alma un fugaz solio por un solio eterno, / y los blasones por la emperia palma, / siempre movida de interés materno, / y de tesoros de bondad mas rica, / á ser de Iberia tutelar se aplica; nadie cual mi Princesa / que en hacer bien como Isabel no cesa / y como ella está exenta de mancilla, / llenar merece su vacante silla. / Abrazando también la misma empresa, / sobre el amor del pueblo y de su Esposol su diha cifrará, y en mas bonanza / que el destino furiosol permitió al ángel puro de Braganza, / su seno candoroso, / si el número no me engaña / con que el lejano porvenir penetra, / vástagos cien ofrecerá á la Española que el tronco consoliden de su cetro".¹⁹

No obstante, la fortuna no llegó a fraguar y los anhelos de obtener un heredero quedaron en el olvido; las súplicas, frecuentes en los primeros años y asociadas al momento del enlace matrimonial, se fueron mitigando con el eco del paso inexorable de los años. A ello se debe, también, sin duda, los acontecimientos que viraron la historia del país, con el llamado paréntesis del Trienio Liberal (1820-1823).

Liberalismo y absolutismo: imágenes para el poder monárquico

El aparente optimismo plasmado en los escritos, tras el nuevo enlace matrimonial del monarca, apenas duró más de un año. El golpe de Riego en Cabezas de San Juan obligó al rey a jurar la Constitución de 1812 y el Trienio Liberal (1820-1823) supuso el triunfo del liberalismo y, finalmente, el cautiverio de la familia Real en el Puerto de Santa María, hasta que la intervención francesa con el duque de Angulema, a la cabeza de los Cien Mil Hijos de San Luis, restituyó, por segunda vez, a Fernando VII en el trono, dando lugar a uno de los episodios más terribles de la historia de España, la Década Ominosa (1830-1833). En este periodo, la imagen de la

reina es nula, prácticamente olvidada, en los primeros años es la imagen del rey constitucional la que se desea potenciar en el imaginario colectivo, pero los ardides del monarca acabarán por hacer fracasar los intentos de construir la imagen de una incipiente monarquía constitucional.

La imagen de la familia Real y, por ende, de la reina no volverá a aparecer como expresión de la monarquía absolutista hasta 1823. Ese año, se le encarga al pintor de cámara, José Aparicio Inglada, la realización de un cuadro conmemorativo del *Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María*, que hoy conocemos en su versión íntegra, a través de su boceto (Museo del Romanticismo), que terminó en 1827 (Fig. 2). El lienzo original de más de siete metros, como correspondía a los grandes cuadros de historia, se creía perdido, hasta hace poco, en el gran incendio sufrido por el Palacio de Justicia en 1915. La obra 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 obras 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 el gran cuadro de historia, al ser comprado por el marqués de Cerralbo, Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922), conocido por su ideología ultraconservadora.²⁰

Tan solo una semana después de la liberación del rey por las tropas francesas, los Cien Mil Hijos de San Luis, dirigidas por el duque de Angulema, José Aparicio elevó una instancia al Ayuntamiento de Madrid exponiendo su deseo de realizar un cuadro conmemorativo del suceso, 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.²¹ El cuadro tenía por objeto representar la li-

¹⁹ *Oda al agosto enlace del rey nuestro señor con la princesa doña María Josefa Amalia de Sajonia*, Madrid, Imprenta de Rebullés, 1819, p. 10.

²⁰ 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. Del motivo de su fragmentación se han dado dos hipótesis. La primera señala que la partición del lienzo en piezas, correspondientes a la cincuenta de rostros cortesanos, obedeció a la prevista rentabilidad de la venta a particulares de cada uno de ellos. Otra teoría es que el marqués de Cerralbo, carlista, trocease el cuadro para ocultar que el pretendiente ultraconservador, Carlos María Isidro, aparecía en él en actitud sumisa ante una injerencia militar extranjera en la política española. FRAGUAS, R. "El misterio del cuadro troceado", *El País*, 8 de septiembre de 2015.

²¹ CAMPDERÁ GUTIÉRREZ, Beatriz; 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. Aún hoy en día el magnífico artículo de PARDO CANALIS, Enrique. "El desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María por José Aparicio", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXII, 1985, pp. 129-157, sigue siendo el estudio de referencia a la hora de tratar esta obra. Para más información sobre la misma véase la misma.



Fig. 2. José Aparicio Inglada. *Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María*, Museo del Romanticismo (1823-7).

beración del monarca y de la familia real de su prisión en Cádiz, tras la llegada del ejército del duque de Angulema al Puerto de Santa María, el 16 de agosto de 1823. Tras la rendición de las tropas liberales el 12 de septiembre, el 1 de octubre de 1823, Angulema recibió al monarca español en el Puerto de Santa María con toda clase de solemnidades. Es ese el momento preciso escogido por José Aparicio para su gran pintura conmemorativa. Se trataba de una obra ambiciosa y compleja, para la que necesitaba del mecenazgo de los regidores del consistorio madrileño, que aceptaron el encargo con el objeto de regalar el lienzo al monarca. Concedieron 3.000 reales al pintor para que se trasladase a Cádiz, con el fin de dibujar los primeros esbozos.²² Para la composición del *Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María* realizó acerca de unos cien retratos, entre miembros de la familia real, miembros del ejército francés, realistas españoles y políticos que estuvieron presentes en el acontecimiento.²³ Compositivamente, el cuadro se asemejaba bastante a un telón escenográfico, en el que los personajes aparecían presentados, casi como un *tableau vivant*. Como ya demostraron Campderá y Redín, el lienzo de Aparicio, como excelente paradigma de pintura en la que se captaba un hecho histórico, plasmaba perfectamente el momento del desembar-

co, tal y como lo recogió años más tarde Benito Pérez Galdós: "La regia falúa, cuyo timón gobernaba el almirante Valdés, uno de los más gloriosos marinos de Trafalgar, se acercaba al muelle. En ella venía toda la familia real, la monarquía histórica secuestrada por el liberalismo (...). Fernando puso el pie en tierra (...) Angulema, hincando en tierra la rodilla, besó la mano del Rey, que luego se abrazaron todos (...). Los franceses gritaban, los españoles gritaban también, celebrando la feliz restauración de la Monarquía tradicional y la miserable muerte del impío constitucionalismo".

La familia real aparecía en el centro de la composición, acompañando al monarca, que descendía de la falúa. El duque de Angulema le recibía en tierra, mirando al cielo en acción de gracias por la liberación. La alegría del populacho se representó en el margen superior izquierdo, a través de un grupo de muchachos que aclamaban a Fernando VII; mientras que en una segunda falúa aparecían los fieles cortesanos, que acompañaron al monarca a su cautiverio en Cádiz. Tras el infante Carlos María de Isidro, se situó a los militares realistas y al preste que presentaba la cruz a la familia real, junto a los miembros del Ayuntamiento del Puerto de Santa María. La escena se enmarcaba en el puerto, con el edificio de la Aduana al fondo, marcando las doce menos cuarto, hora exacta del desembarco regio. Al fondo, se divisaba la ciudad de Cádiz. Junto al infante Carlos María Isidro, se sitúa su esposa María Francisca de Braganza y Borbón. Una de las figuras más extrañas es la del niño que el infante Carlos María de Isidro lleva de la mano. Todo parece sugerir que se trata de su primogénito, Carlos, nacido en 1818 y que en ese momento debía contar con cinco años de edad, pero al que se muestra como un niño de más edad, y al que se le concede un cierto protagonismo, al mirar fijamente al espectador. No hemos de olvidar que, al fracasar los intentos de los monarcas por tener descendencia, pues la reina no se consiguió quedarse embarazada, el infante y su hijo ocupaban un lugar privilegiado en la sucesión dinástica, que además se veía asegura-

²² La noticia del proyecto llegó a Jerez de la Frontera y al ayuntamiento del Puerto de Santa María, que le encargaron a Aparicio sendas copias del cuadro que estaba realizando. El 14 de mayo de 1824 el corregidor de Jerez solicitó permiso al rey para que Aparicio se presentara a hacer el trabajo propuesto, para conservarlo en sus "Salas Capitulares". Petición que fue arduamente debatida, siendo denegada, acordando que el pintor alicantino trabajase con plena exclusividad para el municipio de Madrid. Archivo de Palacio Real. Fernando VII, caja 400, exp. 5. CAMPDERÁ; REDIN, 1998 (nota 21), p. 122.

²³ Archivo de Palacio Real. Expediente Personal. José Aparicio. El 12 de diciembre de 1823, comunicaba al Sumiller de Corps, que se encontraba en tal lugar "...haciendo en el día los retratos de los individuos del Ayuntamiento y del Cabildo Eclesiástico, después he acopiado otros materiales para mi grande obra. Luego que concluía, que será a fines de mes, me pondré en marcha ya para esa Villa y Corte". Para ello se trasladó a Cádiz y al Puerto de Santa María, para retratar a algunos personajes, y levantar apuntes del lugar en el que tuvo lugar el desembarco del rey, una vez liberado, y de la falúa que lo transportaba. Ya en Madrid, el 2 de mayo de 1824 se le concedió permiso para trasladarse al Palacio Real de Aranjuez para realizar los retratos, del natural, de los monarcas y la familia real, y presentar el boceto oficial del lienzo ante el rey.

da con la existencia de un varón. Anhelos estos que se verían frustrados con el nacimiento de la futura Isabel II. Junto al rey se retrató a su tercera esposa, María Josefa Amalia de Sajonia, y a su lado al infante Francisco de Paula y a su esposa la infanta Luisa Carlota de Borbón, que coge de la mano a su hija Isabel Fernandina. Además, se retrató a la princesa de Beira, doña María Teresa de Braganza y Borbón, con su hijo el infante don Sebastián, y a tres nodrizas con los infantes Francisco de Asís, Juan Carlos, y don Enrique. Para Campderá y Redín es destacable el hecho de que las infantas portuguesas, partidarias del legitimismo monárquico, vayan vestidas de rojo, en contraposición al color salmón del vestido de la infanta Luisa Carlota, su rival en la corte, mientras que la reina sobresale con atuendo blanco, símbolo de la pureza y ostenta un papel destacado en el centro de la composición. La obra, además de representar un importante acontecimiento histórico, se nos revela como un importante documento de las distintas facciones existentes en la Corte y muestra el aislamiento y la soledad de la reina, de la que sabemos que prefería retirarse a sus habitaciones y dedicarse a la poesía y a la oración, aunque no parece que estuviera tan alejada de la política como se ha creído hasta este momento, aunque es cierto que su protagonismo y poder de decisión parece que fueron nulos.

La intencionalidad política e ideológica de la obra, encargada a Aparicio por el Ayuntamiento de Madrid queda fuera de toda duda si tenemos en cuenta el eco que la realización, encargo y exhibición de la obra tuvo en la prensa española. El 20 de julio de 1827,²⁴ la obra queda terminada tras la aprobación de la Corona. Al parecer el 4 de julio, Fer-

nando VII visitaba el estudio del artista para ver la pintura dedicada a "a la libertad de Fernando séptimo y su augusta R.I familia en primero de octubre de mil ochocientos veinte y tres. El Ayuntamiento de Madrid",²⁵ noticia que fue recogida en la prensa madrileña, el 20 de julio, y en Valencia, el 24 de ese mismo mes, en el *Diario de Valencia*. Pero, es más, 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, pasando posteriormente al Real Museo de Pinturas. 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, lo que ha sido analizado como una muestra del interés que mostraba del infante y de los defensores monárquicos por el lienzo.²⁶

El lienzo mereció las alabanzas de la crítica y del abundante público que fue a verlo. Por ello, ante la necesidad de comunicar la historia y lo que en ella se representaba el propio pintor propuso al Ayuntamiento imprimir una *Descripción* de su obra, junto a una pequeña lámina, propuesta que fue denegada por el consistorio madrileño, asumiendo el pintor finalmente los gastos de la impresión del folleto, que se puso a la venta en la Real Academia de San Fernando, en el Real Museo y en la librería de Ibarra.²⁷ No menos interesante es el hecho de que el cuadro fuese regalado al monarca, y constituyese el núcleo de la exposición de la Academia de San Fernando, celebrada en 1827. Como ya había sucedido con la obra anterior de Aparicio, el cuadro del *Rescate de cautivos en tiempos de Carlos III* (1814, destruido),²⁸ El

²⁴ La dilación en el tiempo de la finalización de la pintura se debió a los numerosos retratos que aparecían en el cuadro. La importancia de la verosimilitud de las efigies era tal, en la búsqueda de un realismo histórico, que, en 1825, la embajada española en París remitió por orden del monarca, seis retratos del duque de Angulema y de varios generales franceses para que sirviesen de modelo en el cuadro de Aparicio, al parecer obra de Francisco Lacoma, que fue nombrado pintor honorario ante la recomendación del propio Aparicio. CAMPDERÁ; REDÍN, 1998 (nota 21), p. 122.

²⁵ El Ayuntamiento decidió, añadir la inscripción. Las letras que debían ser de bronce doradas a fuego, fueron finalmente de latón dorado, encargadas al platero y bronceista Luis Pecul. Véase al respecto, PARDO CANALIS, 1985 (nota 21), p. 138.

²⁶ De hecho, es significativo que se decidiera ampliar el plazo de la exposición de cuatro a diez días. CAMPDERÁ; REDÍN, 1998 (nota 21), p. 123, nota 34. ARABASF (55-21).

²⁷ AHMM. Acta de las sesiones de los días 12 y 18 de septiembre. PARDO CANALIS, 1985 (nota 21), pp. 138-139. Reproducido en el documento nº 7. Sin duda, los gastos del cuadro resultaban excesivos para el erario público, teniendo en cuenta que a lo largo de los cuatro años Aparicio recibió un total de 144.166 reales por el pago de la obra.

²⁸ Este cuadro, junto a *Las Glorias de España*, y el *Hambre de Madrid* de Aparicio, formó parte de las colecciones reales que pasaron al Real Museo de Pinturas y, en 1896, el lienzo de *El Rescate* pasó al Museo de Arte Moderno. Actualmente destruido conocemos este lienzo gracias a algunos grabados como de Bartolomeo Pinelli que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid y en el Museo del Prado. Ambas pinturas, tras ser adquiridas por la corona y al pasar a formar parte de las colecciones del Real Museo de Pinturas y Esculturas, antecedente del Museo del Prado, fueron colocados en el vestíbulo cuadrado, junto a la Rotonda, destinado a las pinturas de artistas vivos y de los que habían fallecido hacía poco. Formaba parte de un conjunto de cuadros de temas de historia, favorables a Fernando VII, nacionales y claramente antifranceses. MAURER, Gudrun. "La familia de Carlos IV de Francisco Goya. Del Palacio Real al Museo del Prado". En Catálogo de la exposición, *Goya. La familia de Carlos IV*. Madrid, 2002, p. 248; *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo*, 1824, p. 25, nº 289.



Fig. 3. Anónimo, *La entrada victoriosa a Madrid de Fernando VII y los Cien mil Hijos de San Luis*, Patrimonio Nacional, Palacio Real (1823).

Desembarco se convierte en emblema del acontecimiento histórico reciente, y recibe el favor real de ser expuesto en los primeros días de octubre de 1827, antes de abrir la exposición de la Academia, en el patio, desalojando las obras de otros profesores que allí se encontraban.²⁹

También, en las colecciones de Patrimonio Nacional se conserva una pintura conmemorativa de la segunda restauración de Fernando VII en el trono que, concretamente, representa *La entrada victoriosa a Madrid de Fernando VII y los Cien mil Hijos de San Luis* (Patrimonio Nacional, Palacio Real). Se trata de una representación de la entrada real de un arco efímero, que evocaba el arco de Constantino.³⁰ Un arco triunfal que evocaba a las victorias de la antigüedad romana y que sería de nuevo utilizado años después, concretamente en 1829, en la ciudad de Madrid, durante los festejos realizados para celebrar el enlace matrimonial entre

Fernando VII y, la que sería su cuarta y última esposa, María Cristina de Borbón. Este lienzo perteneciente a la serie de entradas en ciudades ocurridas entre 1814 y 1824, de Miguel Parra, no se corresponde a la mano del pintor valenciano pero sigue esquema e intención similar, al exaltar la figura del rey y de la reina, en este caso, con el fin de perpetuar el suceso de la entrada triunfante, sin dejar de lado la alusión explícita a la abolición de la Constitución, tal y como reza su cartela: "Fernando VII y su Augusta Esposa, con los Señores Infantes, libres de la opresión constitucional por el valor del ejército francés y sus leales vasallos, entran en Madrid el día 13 de noviembre del año 1823". En el carro sobre el que los monarcas hacen la 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 aquélla; tras el carruaje tres ninfas danzan, regocijadas, por la libertad de la monarquía absoluta³¹ (Fig. 3).

El rey, vestido de paisano, aparece sobre un carruaje triunfal de estilo clasicista, tirado por jóvenes muchachos de la villa, con relieves en sus frentes, dos leones en los zócalos delanteros y dos figuras alegóricas, posiblemente representando la victoria y el triunfo a la manera clásica, acompañado de su mujer, María Josefa Amalia de Sajonia, tocada de un alto sombrero o cofia. Sobre el respaldo del asiento real, aparece otra representación alegórica, de tres figuras femeninas, una de ellas porta la corona simbolizando a España, y las otras dos muestran sendas coronas de laurel. Al fondo se aprecia el arco efímero levantado en la calle Alcalá y una bella fuente. El carruaje aparece

²⁹ Tras el regreso de Aparicio a Madrid, desde su exilio en Roma, el cuadro de *El Rescate* fue expuesto, en 1815, en el patio principal de la Academia de San Fernando, bajo un toldo para impedir que sufriese a causa de la intemperie. El cuadro fue trasladado por disposición del monarca desde Palacio Real, para que pudiese ser contemplado por el público y demás miembros de la Academia. La exposición debía ir acompañada por tres cartas o folletos descriptivos, dirigidos a aclarar la intervención de las congregaciones religiosas representadas. ARABASF (127/3). El juez de imprentas había pedido a la Academia que se manifestase sobre la 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.

³⁰ REYERO, Carlos. "Pinturas de entradas triunfales en el Madrid del siglo XIX", *Villa de Madrid*, 102, 1989, pp. 3-12, REYERO, 2010, p. 194; 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 València, 2004, p. 181; Díez GARCÍA, José Luis. "Nada sin Fernando". La exaltación del Rey Deseado en la pintura cortesana (1808-1823), *Goya en tiempos de Guerra*, Madrid: Museo del Prado, 2008, pp. 120-121. La arquitectura del fondo de la composición ha sido identificada como un arco de triunfo efímero en la carrera de Alcalá, o como la puerta de Toledo, aún sin decoración escultórica, definitivamente dedicada a conmemorar esa entrada, con la que quería borrar la iniciativa de la Junta Suprema, "obviamente ligada a solemnizar la tarea constitucional con dicho monumento".

³¹ 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 opresión constitucional por el valor del experto francés y sus leales vasallos entran en Madrid el día 13 de noviembre de 1823".

acompañado de 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. Al fondo se ven a algunos de los voluntarios realistas que se habían mantenido fieles al monarca. Se trata de una de las pocas composiciones que conocemos del regreso a la Corte de Fernando VII, en 1823, durante su segunda restauración en el trono. Aunque si comparamos la calidad de esta composición con las que realizó, entre 1815 y 1818, el pintor de cámara Miguel Parra, para el regreso triunfal en 1814 del rey exiliado, con las que esta composición guarda algunas similitudes compositivas; la obra de 1823 es de clara calidad técnica inferior, aunque presenta un mismo interés por captar, a modo de cronista, los acontecimientos recientes de la historia próxima.

Quizá uno de los aspectos que cabría reseñar, por su significación ideológica, es el hecho de que ambos monarcas aparecen vestidos de paisano. Un artificio no exento de interés, basado en la veracidad de la crónica historiada, que plantea algunos cambios significativos en la manera de proyectar la imagen regia, en lo que ha sido considerado como un acercamiento de la pareja real al pueblo. Un tipo de imagen que narra un nuevo modelo de representación, en el que el concepto de imagen proyectada se hace realidad. El monarca se viste como un miembro más del pueblo, y no con uniforme de capitán general o con hábito de la orden de Carlos III como había sido habitual en la década anterior, no porque su figura se haya desvestido de poder o significación regia, sino en un giro visual por el que 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.

Con el asiento del poder real, especialmente durante los años que sobrevienen al Trienio Liberal

(1820-1823), en la conocida Década Ominosa (1823-1833), el lenguaje alegórico como útil de exaltación monárquica cobra peso. Este espíritu utilitario de la obra artística es puesto de relieve por el propio López quien, en la *Descripción del fresco de la Potestad soberana en el ejercicio de sus facultades* para el Palacio Real de Madrid, menciona que fueron aquellos hombres más célebres los que “emplearon siempre la alegoría para manifestar de un modo brillante, encantador y agradable, las ideas que, presentadas de otro modo, hubieran aparecido lánguidas, vacías y sin alma”. Este léxico iconográfico al servicio de la propaganda monárquica, ahora enfrentada a su mayor enemigo: el liberalismo, se perpetúa en las decoraciones murales que a partir de 1825 son encargadas a Vicente López, en Palacio Real. La serie está compuesta por la obra realizada para el techo del despacho de Fernando VII, que representaba *La Potestad Soberana en el ejercicio de sus facultades* (Fig. 4), completada con el fresco realizado por su hijo Luis López, en 1826, *Las Virtudes que deben adornar al hombre público* (Fig. 5), y por, la más conocida y compleja de las realizaciones de López, *La Alegoría de la Institución de la orden de Carlos III*, finalizada en 1828, cuyo contenido iconográfico conocemos gracias a la obra de Fabre, *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, redactada en 1829, en la que recurre a Cartari, a Ripa y a la *Iconologie* de Cochin.³²

En el primero de los frescos, la *Potestad* o autoridad, sentada en trono de nubes, presenta una guirnalda de laurel “para demostrar que una de sus principales calidades es la de recompensar a los buenos”, en clara alusión al favor real que han de gozar aquellos que se muestran leales a la monarquía. Aparece acompañada de la imagen de la Religión católica que sostiene la Cruz desde la que emana “un rayo de resplandor que ilumina a la Potestad, para demostrar que ésta, si ha de obrar rectamente, necesita del divino auxilio y de su ilustración celestial”. Esta imagen estaba relacio-

³² Las fuentes literarias citadas por Fabre proceden en su mayor parte de la literatura griega y romana: Homero, Apolodoro, Pausanias, Diodoro, Plutarco, Virgilio, Ovidio, Horacio, Catulo, Varrón, Macrobio; la Historia General de España del padre Mariana; tratados de mitología antiguos como Fulgencio y modernos como Boccaccio, RabasioTextor y Cartari, sin olvidar a Ripa, el español Teatro de los dioses de Francisco de Vitoria o las novedades como el compendio de Boudard (1759) y la *Iconologie* par figures de Gravelot y Cochin (1791). Fabre sigue de cerca las lecciones de Winckelmann, Ponz y Cean Bermúdez, aunque los repertorios más utilizados sean contradictoriamente los más denostados por aquellos, especialmente las constantes alusiones a Ripa, paradigma de esa ambivalencia entre tradición y modernidad que caracteriza el arte de este periodo. Estas composiciones han sido estudiadas por LÓPEZ TERRADA, María José; JEREZ MOLINER, Felipe. “Las alegorías de la Orden de Carlos III, de Vicente López. Anotaciones al texto de Francisco José Fabre”, *Goya*, 258, 1997, pp. 322-332, que atendieron a la compleja iconografía de la Alegoría de la Institución de la orden de Carlos III, y ALBA, Ester. “Vicio y virtud en la alegoría de exaltación monárquica: del fin del Antiguo Régimen al liberalismo”, en *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Universidad de Navarra, 2011, pp. 137-148, en la que se puso el acento en la imagen asociada al concepto de virtud y vicio asociado a la batalla visual que el absolutismo emprendió en esos años respecto a los alcistas liberales.



Fig. 4. Vicente López, *La Potestad Soberana en el ejercicio de sus facultades*, Patrimonio Nacional, Palacio Real (1829).



Fig. 5. Luis López, *Las Virtudes que deben adornar al hombre público*, Palacio Real (1829).

nada especialmente con la idea del derecho divino de la monarquía absolutista española, en clara alusión a las premisas doceañistas de los liberales, que reclamaban una monarquía constitucional y unas cortes parlamentarias. La acompañaban las virtudes propias del gobierno monárquico: la Prudencia y la Justicia con "la espada para dar á entender á los malvados que siempre está dispuesta para castigar sus excesos é iniquidades" y la Fortaleza, representada por Hércules sosteniendo la columna. El fin de la representación era mostrar que cuando la autoridad "dirige sus operaciones fundada en los preceptos que dicta la Religión Santa, cuando hace triunfar con firmeza la razón contra los artificios é incitativos de las pasiones, y cuando práctica las máximas que establece la justicia y que aplica la prudencia, entonces es el manantial precioso de donde procede la felicidad pública, al tiempo que mostraba a los enemigos de la monarquía y, por ende, de la nación: Y para expresar que delante de un poder reglado por semejantes principios desaparecen la detestable Rebelión y la fatal Discordia para ocultarse en los abismos, (...)". Así, el fresco simboliza la potestad del rey Fernando VII para ejercer el poder absoluto con plenitud y castigar a los insurrectos. Una evidente

alusión a los levantamientos liberales que se consolidaron en el golpe de Riego en 1820.

No menos interesante es la composición que en 1826 realizó su hijo, Luis López Piquer, como preludio a la sala del despacho real, *Las Virtudes que deben adornar al hombre público*, en el Palacio Real y, como el resto, descritas por Fabre. Se trata de un complejo programa iconográfico de gran significación ideológica, que nos ayuda a comprender mejor el contexto político y cultural del absolutismo monárquico en el seno del que se fragua la imagen de la reina María Josefa Amalia de Sajonia. En este fresco se reúnen alegorías alusivas a las virtudes necesarias para el correcto gobierno, y que, supuestamente, habían de reunir el monarca: sabiduría y fidelidad, y los funcionarios del rey: lealtad y silencio. Una clara alusión al poder absoluto del monarca que era capaz de gobernar llevado por las virtudes, que se le sobreentendían, sin la necesidad de la tutela de las cortes constituyentes que solicitaban los liberales. De esta composición se conserva un interesante *modellino*, a lápiz negro y clarión sobre papel gris, que representa a la *Sabiduría* y la *Fidelidad* (Biblioteca Nacional, Madrid, nº 4159)³³ (Fig. 6),

³³ BARCIA, Ángel M^a. *Catálogo de la colección de los dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, p. 416, nº 4159; DÍEZ, 1999 (nota 14), II, p. 420, DR-62.

así como un lienzo preparatorio que aparecía mencionado en 1949 en la colección del marqués de Villabrágima.³⁴ El programa alegórico sigue de cerca las personificaciones descritas por Ripa en su *Iconología*, con una simplificación de la composición que hacía legible el mensaje interpretado. En el nivel superior aparece la Sabiduría, personificada en una mujer alada, con casco, en similitud a la imagen de la diosa Minerva, que lleva de la mano a otra alegoría femenina con la llave en la mano, símbolo de la fidelidad que se debe guardar, en clara alusión a la lealtad y la fidelidad que todo hombre de poder debe poseer y a través de las que manifiesta su sabiduría. Frente a ellas hacen aparición otras figuras: una figura alada, portando la antorcha e iluminando las tinieblas: la sagacidad y el conocimiento del hombre y, en el lado contrario, otra figura, que se lleva el dedo a la boca reclamando silencio, personificando la circunspección o el silencio. En el nivel inferior varios ángeles llevan un armario custodiado por la figura de un perro, símbolo de la lealtad, que cierra la representación de las virtudes del buen gobierno con el que la nación "florecerá" en abundancia, cuya personificación, en forma de mujer alada mostrando los frutos y flores de la tierra, en alusión a la fertilidad, llena el espacio inferior. Todo un decálogo de intenciones y principios ideológicos a través de los que se pretendía hacer frente a las críticas y los principios políticos del liberalismo español. En ese sentido una de las figuras más destacadas es la imagen del silencio o circunspección, un jovencito que se lleva a la boca el dedo índice, avisándonos con ello que guardemos silencio, mientras se ve cómo mantiene en la siniestra un Albérchigo repleto de follaje. Este último atributo ha desaparecido de la composición, mostrando el joven sobre la cabeza una corona con las hojas de ese árbol "antiguamente consagrado a la figura de Arpócrates, que era Dios del Silencio, por ser sus hojas semejantes a la lengua del hombre y su fruto similar a un corazón; queriéndose indicar con todo ello que el saber callar a tiempo ofrece grandes ventajas, por lo que nunca debe el hombre que es prudente gastar o consumir con palabras vanas y sin fruto; antes bien, sabiéndose callar, deberá considerar todas las cosas con gran cuidado antes de manifestarse".³⁵



Fig. 6. Luis López, *La Sabiduría y la Fidelidad*, Biblioteca Nacional de Madrid (nº 4159).

Una lectura similar es la que nos ofrece *La Alegoría de la Institución de la orden de Carlos III*,³⁶ que además es utilizada para reivindicar la legitimidad del trono de Fernando VII, haciendo alusión a su abuelo y a su buen gobierno, no sólo ante las críticas de los liberales, sino también frente al movimiento reaccionario que por esos años se había iniciado en Cataluña, la llamada *guerra de malcontents*.

Los reyes viajan

Entre 1824 y 1825, fue cobrando fuerza un núcleo reaccionario que reclamaba convertir a su católica majestad, en más católica y en más majestad, y que se fue articulando en torno a las figuras de Carlos María de Isidro y su esposa, María Francisca de Braganza, que sería el embrión del futuro carlismo, creando grupúsculos ultramontanos que propagaron su ideario a través de un folleto titulado *Españoles: unión y alerta*. Los cambios ministeriales, de 1825, agravaron la situación, pues parecían dar a entender una cierta inclinación del monarca por los realistas moderados, que tendría como reacción el levantamiento ultraconservador, fracasado, de Jorge Bessières. Pero la mayor y más grave

³⁴ *Catálogo de Exposición: Bocetos y estudios para Pinturas y Esculturas (Siglos XVI-XIX)*, Madrid, 1949, p. 39; DíEZ, 1999 (nota 14), II, p. 127, nº 441 y p. 127, nº PR-74.

³⁵ FABRE, Francisco José. *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, Madrid, 1829, pp. 205-9.

³⁶ LÓPEZ TERRADA; JEREZ MOLINER, 1997 (nota 31), pp. 322-332.

reacción se produjo en Cataluña, donde la causa conservadora había calado, con significativos avances, favorecido por el descontento social y el malestar generado por las tropas francesas. Al grito de "religión, rey e Inquisición", una masa de campesinos enardecidos por el hambre, la carencia económica e instigados por el clero secular, extendieron toda la revuelta por Cataluña. Pero la revuelta fue sofocada rápidamente, bastó la presencia del rey el 27 de septiembre de 1827 en Tarragona, y su alocución en la que desmentía su supuesta falta de libertad y negaba que la religión y el trono estuvieran en peligro, para que la jerarquía eclesiástica desalentara a los insurrectos y dismantelara el levantamiento. En ese contexto la reina dedicó al rey uno de sus poemas, en los que muestra una cierta inclinación política: "*Adiós Fernando, adiós, nos ha llegado/ la hora fatal de la separación;/ hagamos pues con ánimo esforzado/ e sacrificio a nuestra fiel nación./ Anda tranquilo a donde te encamina el amor tan debido a tu nación/ y con la ayuda y la protección divina/ obra su bien y doma la facción./ Une bajo tu cetro dulce y fuerte/ a los que un falso celo dispersó/ y diga toda Cataluña al verte,/ el Rey es libre y como libre obró*".³⁷

De hecho, en 1824 había publicado el poema *A los voluntarios realistas de Madrid en el acto de entregarles la bandera y estandarte*,³⁸ en el que mostraba su defensa de la política realista conservadora. Las poesías no fueron exactamente del desagrado del rey que incluso trató de publicarlas "*En pliego separado van las poesías de la reina para que las encuadernen Martín lo mejor que pueda; a ver si las puedo tener aquí para el día 3, para poderlas enviar a mi hermana por el correo de Italia. Consultarás con Martín si se han de poner en un tomo solo o en cuatro y, en este caso, el primer tomo serán las místicas; el segundo, los romances; el tercero, sobre varios asuntos, y el cuarto, la 'Vida de San Fernando'*".³⁹

No obstante, los liberales continuaban intentando un cambio político, a pesar de que Juan Martín *El Empeinado* moría ahorcado en Roa. En diciembre de 1831, alentados por el éxito de la revolu-

ción francesa de 1830, que había derrocado al absolutista Carlos X e instaurado en el trono a Luis Felipe de Orleans, un grupo de exiliados desembarcaba en Gibraltar y tomaba temporalmente Tarifa, para derrotados, ser fusilados. Un acontecimiento que sería inmortalizado por el pintor Antonio Gisbert en su célebre obra *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros*, un episodio que generó uno de los emblemas del liberalismo, Mariana Pineda, ajusticiada, tan solo, por bordar una bandera liberal.

Durante la ausencia del monarca, la reina que quedó al cargo de la Corte, se retiró a El Escorial, donde se dedicó a escribir versos y cartas diarias a su marido sin ser capaz de tomar ninguna de las decisiones que le atañían directamente en asuntos de la corte. Siempre tenía que consultar antes al rey. No le gustaban los actos oficiales ni encontrarse con multitudes, por lo que se encerraba en su cuarto, dejando los asuntos políticos en manos de otros.

A finales de 1827, viajó a Valencia para reencontrarse con Fernando VII. Viajaron por varias provincias españolas y no regresaron a Madrid hasta un año después. La visita de los monarcas, Fernando VII y de María Josefa Amalia, a Valencia, que se produjo en noviembre de 1827, despertó gran expectación. No conocemos más referencia que la que nos proporciona el *Diario de Valencia*, que no añade nada referente a decoraciones efímeras en la ciudad. Sólo se mencionan las actividades protocolarias de los monarcas durante su estancia: visitaron diversas instituciones de la ciudad de Valencia como la Universidad y la Academia de San Carlos. Especialmente destacada fue esta última, donde los soberanos comprobaron directamente los adelantos de los alumnos de la Academia, en las salas de los estudios del Natural, Yeso, Arquitectura, Matemáticas, Flores y Principios e, incluso, se le regaló a la reina un primoroso cuadro de flores de cera "que casi se equivocaban con las naturales", obra de la pintora Josefa Torres, entregada en nombre de la Academia por el regidor consiliario Vicente Pascual de Bonansa,⁴⁰ el secretario Vicente María Vergara y el director y pintor

³⁷ QUERALT, Pilar. *La vida y la época de Fernando VII*, Madrid: Planeta, 1997, p. 187.

³⁸ *A los voluntarios realistas de Madrid en el acto de entregarles la bandera y estandarte / versos compuestos por Ntra. Augusta y Católica Reina Doña María Josefa Amalia*; publicados el M. de G.-R, Madrid [s.n.], 1824.

³⁹ QUERALT, 1997 (nota 37), p. 124.

⁴⁰ En 1827 consta que se hizo entrega a Fernando VII y a la reina María Josefa Amalia de un "florero de cera coloreada" durante su visita a la Academia valenciana en 1827, que según Aldana puede tratarse de la obra con la que Josefa Torres obtuvo el grado de Académico de Mérito, en virtud de lo que se expone en el Inventario (1797-1834) de la Real Academia de San Carlos (ARASC), nº 106: "se dignó admitir un florero la reina N. S. Doña María Josefa de Sajonia". Josefa Torres, artista, vecina de la ciudad de Valencia, es calificada como de "estado honesto y de solo 20 años de edad". Esta pintora había sido nombrada

de cámara, Miguel Parra.⁴¹ Dicha obra fue entregada “en la solemne Junta General extraordinaria (...), como muestra de agradecimiento por los beneficios que dispensaba a la Academia, un florero de cera coloreada, que el soberano admitió muy complacido”,⁴² aunque no es de extrañar que este obsequio fuese dirigido a la reina Josefa Amalia, pues por todos era conocida la afición a las artes de la reina.

Durante su visita valenciana, los monarcas visitaron la Universidad de Valencia, el templo de Ntra. Sra. del Temple y San Jorge de Alfama de la Religión militar de Montesa, la fábrica de azulejos de Miguel Rojo, la Real fábrica de Juan Antonio Miguel, adornista de la Real Cámara, experto en tapicerías de sedas, oro y plata como los que adornan los Reales Palacios, y el Real Monasterio de San Miguel de los Reyes. Por la noche se lanzó desde la plaza de Santo Domingo un espectacular castillo de fuegos artificiales que los monarcas observaron desde el balcón del palacio del Conde de Cervellón.⁴³ Días más tarde, los reyes visitaron la Iglesia parroquial del Salvador, para adorar la imagen del Cristo que allí se guarda e inspeccionar la obra del Retablo mayor y los planos de reparación de dicha iglesia, y recibieron explicaciones sobre el contenido artístico del relieve del sagrario. Días más tarde la pareja real se encontraba en Barcelona, donde visitaron la Escuela de la Lonja, examinando los adelantos de los discípulos, como ya hemos comentado. En todas estas visitas a las academias y escuelas de bellas artes se destaca el carácter delicado y sentimental de doña Amalia de Sajonia, y su gusto por las bellas artes: “S.M. la Reina tuvo la dignación de hacer labor con algunos instrumentos, y varias preguntas sobre el paisaje y perspectiva, que manifestaba sus conocimientos en el dibujo”.⁴⁴

El viaje de Fernando VII a Cataluña, junto a su esposa María Amalia de Sajonia, tuvo eco en los editores de Barcelona, que realizaron algunas estampas litográficas de los acontecimientos, como la estampa litográfica iluminada y realizada con pluma y pincel sobre papel verjurado, que representa la *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*. Una preciosa estampa, dividida en dos viñetas, en la que se representan a sus Majestades acompañados de un séquito de damas y caballeros de la Corte, seguidos de un cuerpo de guardia; todos ellos visten trajes de gala, constituyendo la imagen un excelente repertorio de los trajes que se usaban en la época.⁴⁵ La escena representa el cortejo, que acompaña a Fernando VII y su esposa María Josefa Amalia de Sajonia, compuesto por jefes, militares, tropa y algunas damas de la corte, en la visita que realizaron a Barcelona el jueves santo del año 1828. A modo de friso, la estampa presenta la escena dividida en dos franjas, en la superior el rey y su esposa con vestido imperio y adornada con tocado de plumas, ocupa un lugar privilegiado en la escena (Fig. 7). 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 que fueron 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*

Académico de Mérito, en 1825, por un Florero que, según estimación del director, así como de los demás profesores, imitaba perfectamente las flores y el colorido natural. La obra por la que obtuvo ese grado académico era “un florero hecho de cera colocado dentro de un marco de cristal” (Inventario [1797-1834], nº 106). ARASC: Junta Ordinaria del 4 de diciembre de 1825. ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela. “La mujer como donante de obras a la Real Academia de San Carlos. 1ª Etapa: siglos XVIII y XIX”, AAV, 1998, pp. 101-111, p. 107.

⁴¹ *Diario de Valencia*, 8 noviembre de 1827, nº 39, p. 197.

⁴² Según se recoge en el *Diario de Valencia*, se le regaló a la reina, aunque de forma protocolaria fue entregado primero al rey. Según la información recogida por ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*, Valencia, 1970, p. 126; LÓPEZ TERRADA, Mª José. *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores en la transición de la Ilustración al Romanticismo*, Valencia: Universitat de València, Tesis doctoral, 1998, p. 546, nota 458.

⁴³ *Diario de Valencia*, 10 noviembre de 1827, nº 41, p. 207.

⁴⁴ *Diario de Valencia*, 19 enero de 1828, nº 19, pp. 93-95.

⁴⁵ *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*. IBÁÑEZ ÁLVAREZ, José. *El Gabinete de Estampas del siglo XIX del Museo Romántico de Madrid*, Madrid: tesis doctoral Universidad Complutense, 2003. Según este autor, la publicación pudo ser impresa en el establecimiento litográfico de Brusí, pues la utilización del gran formato apaisado del papel coincide con el utilizado en las dos estampas realizadas durante la visita de Tarrasa, o por la imprenta de Antonio Monfort activo en Barcelona desde 1825 –el segundo que se estableció en esta ciudad– y dedicado a “impresiones que obtuvieron mención honorífica en la Exposición de Productos de la Industria Española que se celebró en Madrid el año 1827”.



Fig. 7. *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.*

los fuegos artificiales,⁴⁶ y en la publicación de la *Máscara Real para la noche del 6 de enero de 1828* (Biblioteca Nacional),⁴⁷ 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*, y la correspondiente al *Tercer Carro*, representan la comparsa que encabeza *Temis*, *Astrea*... delineado por Planella y dibujado sobre piedra por Antonio Ferran.⁴⁸

La visita a la ciudad de Tarrasa se narró en la *Relación de lo ocurrido en la Villa de Tarrasa con motivo del tránsito de SS.MM. en 1828*.⁴⁹ Contemporáneas a esta son 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. 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 repre-

senta una *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 utiliza la pluma y el lápiz litográfico.⁵⁰ La primera representaba una carretela adornada con laureles y escudo real tirada por un grupo de mozos encabezados por dos niños con cestos de flores y laurel, y la segunda un grupo de danzantes adornados con flores portando una pancarta con la inscripción *Viva Fernando VII y su cara esposa*.

Otras provincias se movilizaron y recogieron los actos y festejos que se celebraron en las mismas, pero sólo las realizadas en Bilbao tuvieron una repercusión en las estampas, llevándose a cabo el *Carro triunfal ofrecido por el Señorío de Vizcaya a los reyes*, por el litógrafo José Santiró en el Real Establecimiento Litográfico, en 1829.⁵¹

En 1824-1825, otro de los acontecimientos en los que la reina tuvo un cierto protagonismo fue la visita que hicieron su padre, el príncipe Maximiliano y su hermana, la princesa María Amalia Federica Augusta de Sajonia, que fueron retratados por Vicente López (Patrimonio Nacional). De la visita realizada a la Corte de Madrid y a El Escorial, el 3 de diciembre de 1824, se conserva una bella litografía sobre diseño de José Fernando Brambila (Real Establecimiento) y bajo dirección de José de Madrazo, *Vista del Patio de los Reyes del RI Monasterio de Sn Lorenzo, en ocasión de la entrada del príncipe Maximiliano padre de la Nª Augª Reyna, Dª María Josefa Amalia* (Museo del Romanticismo de Madrid).⁵²

En 1827, María Josefa cumplió uno de sus sueños, la fundación de un altar dedicado a la casa real de Sajonia en la iglesia de San Antonio de Aranjuez, con el que no solo homenajeaba a su familia, sino que, además, mostraba su catolicismo y su devota piedad, como uno de los más rotundos actos de propaganda política pública en la que se mostraba como reina virtuosa según la convención que impregnaba el modelo que la reina debía constituir para el resto de mujeres.

⁴⁶ *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*, 1828, Imprenta de la Viuda de Agustín Roca, y adornada con cinco grandes litografías del establecimiento de Monfort (260 x 405).

⁴⁷ *Máscara Real para la noche del 6 de enero de 1828* (Biblioteca Nacional), 1828, Barcelona, la Imprenta Viuda de Agustín Roca, mientras que las tres estampas fueron realizadas en el establecimiento litográfico de Monfort.

⁴⁸ IBÁÑEZ, 2003 (nota 45).

⁴⁹ *Relación de lo ocurrido en la Villa de Tarrasa con motivo del tránsito de SS.MM. en 1828*, Imprenta Viuda e Hijos de Antonio Brusi.

⁵⁰ IBÁÑEZ, 2003 (nota 45), firmadas por el establecimiento litográfico de Brusi.

⁵¹ IBÁÑEZ, 2003 (nota 45).

⁵² PÁEZ RÍOS, Elena. *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1982, T. II, Cat. 1679.3; VEGA, 1990, (nota 16).

La imagen de la reina: la pintura y el Real Establecimiento Litográfico

En la difusión de la imagen de los monarcas tuvieron un protagonismo fundamental las prensas del Real Establecimiento y la actividad de pintores, dibujantes y litógrafos del momento. Así, vieron la luz numerosas estampas que recogieron los viajes de Fernando VII y su esposa María Amalia de Sajonia a Tarrasa y Vizcaya, y reprodujeron los catafalcos levantados, en Madrid, a la muerte de reina, en 1829. Esta tarea continuará con la cuarta esposa, María Cristina de Borbón, pues se ocupó de inmortalizar y de difundir enlace matrimonial del rey con María Cristina de Borbón y los actos celebrados por la Villa de Madrid; la muerte de Francisco I, padre de Cristina; el nacimiento de Isabel II y de Luisa Fernanda; la enfermedad del propio rey; la jura de Isabel II como Princesa de Asturias; los actos oficiales de María Cristina como reina gobernadora y la muerte del rey. Pero, una de sus principales funciones fue la difusión de la imagen de los miembros de la familia Real a través de la estampa litográfica de los numerosos retratos de toda la familia Real. Durante estos diez años, la imagen de la reina María Josefa Amalia de Sajonia fue pintada, grabada y difundida como era norma en la monarquía.

Uno de los primeros retratos fue el que realizó Vicente López, en 1819 (conocido a través de una fotografía en la colecc. Lázaro), en el que luce vestido de talle alto, a la moda imperio y adorna su cabeza con una diadema de brillantes y sobre el pecho luce la banda de la orden de María Luisa, en clara ostentación de su categoría como reina de España. Este retrato sirvió de base al dibujo, realizado por López, para ser grabado por Esteve para ilustrar la *Guía de Forasteros* (1819), y que fue copiado por Antonio Guerrero para la estampa realizada por Alejandro Blanco (Biblioteca Nacional, I.H. 5.389-2). Un retrato similar, en el que lleva diadema de cabujones sobre un peinado a tirabuzones y turbante, fue realizado por López y se conoce a través del grabado realizado por Blas Ametller para ilustrar el *Calendario manual y guía de forasteros* (1819).⁵³ Ambos sirvieron de modelos para varias estampas conjuntas del rey y la reina, y son muestra del interés por difundir la imagen de la nueva reina.

Pero más interesante es el retrato que López realiza de la reina casi diez años después, hacia 1828,



Fig. 8. Vicente López, *María Josefa Amalia de Sajonia*, Madrid, Museo del Prado, 1828.

conservado en el Museo del Prado. El retrato enmarcado en un óvalo, sigue el modelo de retrato iniciado en 1815, creemos que para formar una galería de retratos de la familia Real (Fig. 8).

Fernando VII utilizó a la Familia Real como medio para paliar la inestabilidad de la imagen de la monarquía absoluta, desde los primeros años de la restauración. En estos primeros años, se potencia la presencia de los infantes en diversos actos o se realizan 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 coincide sospechosamente con los levantamientos de Lacy (1817) en Barcelona y Vidal (1819) en Valencia.⁵⁴ Con esta instrumentalización de la imagen de la Familia Real hemos de relacionar la serie de retratos ovalados que el rey Fernando VII encarga a su nuevo primer pintor de cámara, Vicente López, pensados para litografiarse y difundirse. En 1815, los retratos ejecutados fueron los de su tío, Antonio Pascual de Borbón, y seguramente el de su hermano Carlos María de Isidro, desaparecido hoy, posiblemente, por cuestiones políticas, y el de su mujer fallecida, la napolitana María Antonia de Borbón; aquellos a los que

⁵³ DIEZ, 1999 (nota 14), vol. 2, p. 113.

⁵⁴ ARTOLA GALLEGU, Miguel. *La España de Fernando VII*, Madrid: Espasa-Calpe, 1999, pp. 496-501.



Fig. 9. José de Madrazo, sobre retrato de Francisco Lacoma, *María Josefa Amalia, Reina Católica de España*. Litografía, Real Establecimiento de Madrid, 1827.

consideraba su verdadera familia, quienes durante todo el periodo de la guerra de la Independencia y prisión del Fernando habían formado parte de la construcción del mito del príncipe deseado, mártir y víctima de unos padres injustos y traidores, de la perfidia de Napoleón, tan sólo apoyado por un grupo reducido de fieles que eran su escasa y venerada familia. A estos retratos, en 1816, se uniría el que, al poco del enlace matrimonial, el monarca encarga de su nueva esposa, Isabel de

Braganza, ejecutado por López y que sirvió de modelo para todos los retratos, de diferentes formatos, realizados con posterioridad. Esta tipología de retrato de busto, ovalado, se mantendrá con la tercera esposa, María Josefa Amalia de Sajonia, en un claro interés de generar una nueva galería de retratos, interrumpida, creemos de manera intencionada, por María Cristina de Borbón, cuyos retratos pronto deben buscar afianzar su papel como reina gobernadora, como viuda y como madre de la heredera legítima al trono. En el caso del retrato de María Josefa Amalia, llama la atención el rostro cansado y melancólico de la reina, que traduce el carácter retraído y sencillo, pero que se muestra envejecido y la tristeza y la falta de vitalidad inunda su mirada.

Quizá uno de los retratos más litografiados de la reina sea el óleo de Francisco Lacoma (Museo del Prado) y litografiado en el Real Establecimiento,⁵⁵ de Madrid, por José de Madrazo, en 1827, el retrato de *María Josefa Amalia, Reina Católica de España*, un retrato de medio cuerpo de la bella reina, luciendo vestido imperio, con flores, y manto bordado con arabescos y temas vegetales y adorna su cabello con diadema y un hermoso tocado de plumas (Fig. 9).⁵⁶ Entre los grabados más interesantes se conserva el doble retrato grabado por Rafael Esteve, sobre dibujo de Pablo Guglielmi, litografías destinadas a la renombrada *Colección de Cuadros de Fernando VII*, todos ellos pertenecientes a una similar tipología de representación de la reina, casi sin variantes.

Entre esta uniformidad destaca un lienzo, una de las obras más interesantes de este periodo, la *Presentación de la Virgen en el Templo*, realizado por Luis López Piquer en 1829 (Fig. 10). Una obra que obedece al encargo particular de la propia reina, María Josefa Amalia, para Iglesia de San Antonio del Real Sitio Aranjuez (Patrimonio Nacional),⁵⁷ del que se conserva un dibujo preparatorio para

⁵⁵ Mariano Rodríguez Rivas, director del Museo Romántico, donó al museo tres excelentes estampas que representaban los cenotafios erigidos para las honras fúnebres de la reina María Josefa Amalia de Sajonia, Fernando VII y María Cristina de Borbón, litografiadas por Pharamond Blanchard. IBÁÑEZ, 2003 (nota 45).

⁵⁶ DÍEZ GARCÍA, José Luis. "La pintura valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado", en *Maestros de la Pintura valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid, 1998, Cat. 82, p. 440; PAEZ, 1982, T. II (nota 51); VEGA, 1990 (nota 16), p. 204.

⁵⁷ Archivo de Palacio Rel. Expediente personal de Vicente López. Este cuadro de Luis López es mencionado por su padre en el memorial que, en 1829, eleva al rey, como realizado para la reina M^a Amalia de Sajonia en la Iglesia de Aranjuez. Entre sus trabajos realizados en Palacio, para Fernando VII, conocemos los que cita su padre, Vicente López, en el memorial que en 1829 eleva al rey solicitando ser nombrado caballero de la orden de Carlos III, junto a las suyas propias y a las realizadas por su hijo Bernardo: "Lo trabajado por Dn Luis López para S.M. 1º Una vista del Catafalco de la Reina M.^a Isabel, 2º la Bóveda del ante despacho de S.M. a fresco. 3º El Cuadro de la Presentación de la S.ma Virgen para la Reina D. ña María Josefa Amalia colocado en Aranjuez. 4 La Bóveda a fresco del ante dormitorio de SS.MM. 5 Un San Fernando, copia de Murillo, que regaló S.M. al Serenísimo Señor Príncipe Maximiliano de Sajonia, 6 El retrato de Rey N^o Señor que regaló S.M. al Cuerpo de Voluntarios realistas".

el grabado del mismo título, dibujado por Vicente Peleguer, hacia 1830.⁵⁸

El lienzo representa a la Virgen niña, que recuerda los modelos ribaltescos, ascendiendo por la escalinata del templo alentada por su madre Santa Ana, iluminada por el halo de santidad. La escena tiene lugar ante un fondo de arquitecturas clásicas que cierran la composición en rotonda. Tras ellos aparece San Joaquín y un grupo de personajes que contemplan la escena. Ante las columnas del templo el sacerdote, junto a otros personajes, uno de ellos sosteniendo las tablas de la ley se predisponen a recibir a la niña en el templo. Bajo la escalinata se sitúa el grupo alegórico de la Iglesia con la cruz, que señala hacia el cielo y la Fe, que arrodillada se abraza a la Cruz, mientras con la otra mano, rechaza la visión del demonio, personificado en un ser monstruoso alado y con cola de serpiente que arroja fuego de sus fauces. Luis López utiliza algunos modelos humanos tomados de su padre, especialmente en la imagen de Santa Ana y San Joaquín, representados con cierto realismo, mientras que el resto de figuras están realizadas con el clasicismo idealizado propio del estilo del pintor. Destaca el personaje que se sitúa tras Santa Ana, y que mira fijamente al padre de la Virgen, por su realismo y expresividad parece un modelo tomado del natural, quizá un retrato de su propio hermano, Bernardo López.⁵⁹ Esta obra no sólo es significativa por tratarse de un encargo de la reina, quien, como ya hemos visto, mujer de un fervoroso catolicismo fue una mecenas activa de la pintura religiosa entre los pintores de la Corte, sino por la posibilidad, que algunos han querido ver, de que la personificación de la alegoría de la Fe sea la propia María Josefa Amalia, como así parece demostrarlo el escudo de Sajonia que aparece a sus pies y la semejanza fisonómica con la pálida y rubia reina sajona. Una hipótesis sugerente, que parece no sólo avalada por el hecho, ya constatado, de que al igual que su padre, Luis López utilice modelos reales y próximos en sus composiciones, sino por la demostrada piedad y devoción de la reina. Así, el encargo se trata de un retrato de la soberana representada



Fig. 10. Luis López, *Presentación de la Virgen en el Templo*, Patrimonio Nacional.

como personificación de la Fe, como así parece sustraerse del hecho de que esta imagen porte corona y manto de terciopelo rojo y armiño sobre la túnica. La reina se arrodilla y abraza a la cruz que sostiene la personificación de la Religión, quien señala alzando la mano la escena superior en la que aparece la escena de la presentación de la Virgen en el Templo, pero al mismo tiempo pisa y rechaza con gesto firme al demonio que, en forma de dragón alado, escupe fuego por sus fauces

⁵⁸ Ficha de catálogo de la Base de datos del Patrimonio bibliográfico de Patrimonio Nacional (IBIS): [Presentación de la Virgen en el Templo] [Material gráfico] / Luis López lo inventó y pintó el año 1827; Vicente Peleguer lo dibujó el año 1830, según la pintura de Luis López conservada en el Palacio Real de Aranjuez. Lápiz de grafito; 370 x 227 mm. En esta ficha se recoge la siguiente descripción: "La Virgen niña sube la escalinata del Templo acompañada de Santa Ana y es recibida por un sacerdote; en primer término, la Fe, que levanta el dedo índice, y una mujer [pbte. la reina M^a Josefa Amalia] de rodillas, coronada y abrazada a una cruz". Inscripción al pie: "LA PRESENTACION DE LA SSMA. VIRGEN AL TEMPLO. / Copiada del cuadro q. se venera ... M^a Josefa Amalia (G.E.E.G.) / en acción de gracias ... y de ancho 5. / El Exmo. Sor. Patriarca de las Indias ... conceden 100 días de indulgencia rezando una salve ante esta santísima Imagen".

⁵⁹ ALBA, 2004, p. 1305.

abiertas sobre el escudo de la casa Real de Sajonia, sinécdoque simbólica de la monarquía. La reina se muestra, así, como símbolo de la defensa de la religión, del catolicismo y como mujer piadosa que con firmeza rechaza el pecado, pero que coronada se convierte al mismo tiempo en personificación de la monarquía que rechaza el mal, que en las representaciones murales que Vicente López realiza para el Palacio Real se identifica con el liberalismo, y por capilaridad, dentro del pensamiento monárquico y absolutista, con el caos y la anarquía. Un encargo que, interpretado en clave política, es uno de los mejores ejemplos de instrumentalización política del papel de la reina por el aparato de propaganda de la monarquía y, doblemente interesante, si tenemos en cuenta que se trata de un encargo de la propia reina, lo que nos desvela un perfil distinto de la esposa de Fernando VII, no tan alejado y despreocupado del devenir y de los peligros que atenazaban a la corona española y al mismo tiempo se convierte en un símbolo de la unión inseparable entre Trono y Altar, lazo que en esta pintura toma forma, simbólicamente para el ideario absolutista, en el cuerpo de la reina.

El día 17 de mayo de 1829 acaeció, en Aranjuez, la muerte de María Josefa Amalia de Sajonia. En los numerosos *Elogios* abunda el destino trágico del infortunado rey, que ya había visto morir a dos reinas, más que una loa explícita ante la trágica y temprana muerte de la reina, que al parecer había dado señas de infertilidad. Las alusiones a la muerte de Isabel de Braganza son abundantes, extrañamente, en las odas por la muerte de la segunda reina.⁶⁰ La presencia de la primera esposa de Fernando, la princesa María Antonia de Nápoles apenas se vislumbra en los escritos, y toda alusión anterior a 1814 sirve para recuperar 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. La imagen de María Josefa Amalia se empareja a la de su predecesora, pero sus exequias y las maquinarias fúnebres no gozaron del esplendor que habían tenido las ideadas y construidas con ocasión de la muerte de Isabel de Braganza. El tiempo corría en contra y el anciano rey debía volver a buscar esposa, al poco se anunciaba el matrimonio con su sobrina, la futura María Cristina de Borbón, madre de Isabel II.

⁶⁰ No adelantaremos más aquí pues este aspecto está siendo objeto de una futura investigación.