

FRANCISCO DE ASÍS DE BORBÓN:

Rey consorte, mecenas de las artes



Bicentenario de su nacimiento (1822-2022)

Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado

FRANCISCO DE ASÍS DE BORBÓN:
REY CONSORTE, MECENAS DE LAS ARTES.
BICENTENARIO DE SU NACIMIENTO
(1822-2022)

FRANCISCO DE ASÍS DE BORBÓN:
REY CONSORTE, MECENAS
DE LAS ARTES.

BICENTENARIO DE SU NACIMIENTO
(1822-2022)



AGENCIA ESTATAL BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO

MADRID, 2022

Primera edición: septiembre de 2022

En cubierta: El rey Francisco de Asís. Fotografía de Jean Laurent, c. 1860.

En contraportada: Isabel II y el rey Francisco de Asís junto al infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza. Fotografía de Alonso Martínez, c. 1865. El infante Sebastián Gabriel fue el mayor coleccionista de pintura de la época junto al marqués de Salamanca, además de ser uno de los pioneros de la fotografía en la España isabelina.

En portadillas interiores: escudo de armas del rey Francisco de Asís.



Esta obra está sujeta a licencia Creative Commons de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional, (CC BY-NC-ND 4.0).

- © Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado
- © De las imágenes reproducidas Patrimonio Nacional, Museo del Prado, Biblioteca Nacional de España y colección Daza-Madrado de la CAM.

<https://cpage.mpr.gob.es/>

NIPOS AEBOE: 090-22-201-6 (edición en papel)
090-22-202-1 (edición en línea, PDF)
090-22-203-7 (edición en línea, ePUB)

ISBN: 978-84-340-2856-2
Depósito Legal: M-22345-2022

Imprenta Nacional de la Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado
Avda. de Manoteras, 54. 28050 MADRID

ÍNDICE GENERAL

	Págs.
PRESENTACIÓN	9
PARTE I. SEMBLANZA DEL PERSONAJE	11
1.1 Un personaje en busca de autor	13
1.2 Genealogía de Francisco de Asís de Borbón	25
PARTE II. MECENAZGO EN ARQUITECTURA	27
2.1 Reinención de la iglesia de los Jerónimos, Madrid	29
2.2 Iglesia de la Concepción Real de Calatrava, Madrid	38
2.3 Inicio de las obras del Panteón de Infantes	47
2.4 Convento de Nuestra Señora del Triunfo en la Granja de San Ildefonso ..	55
PARTE III. MECENAZGO EN PINTURA	63
3.1 Los Madrazo y Vicente Palmaroli	65
3.1.1 Federico de Madrazo, el consagrado	65
3.1.2 Vicente Palmaroli, la joven promesa	75
3.2 Exaltación religiosa: José Méndez	89
3.3 El retrato de la muerte al servicio de la dinastía	101
3.4 El <i>orientalismo</i>	109
PARTE IV. MECENAZGO EN ESCULTURA	117
PARTE V. ARTES SUNTUARIAS	129
5.1 Francisco de Asís y el palacio de Riofrío	131
5.2 Francisco de Asís y <i>Los Baños del Rey</i> en las Termas Matheu- Pallarés	141
PARTE VI. EL REY FRANCISCO DE ASÍS Y LAS JOYAS	149
BIBLIOGRAFÍA	165

PRESENTACIÓN

Esta obra no pretende ser ni una biografía del personaje ni, mucho menos, una reivindicación política del mismo. Francisco de Asís de Borbón (Aranjuez, 14 de mayo de 1822- Epinay-París, 17 de abril de 1902), rey consorte por su matrimonio el 10 de octubre de 1846 con su prima Isabel II (1846-1868), no ha merecido un estudio serio y riguroso de su figura por parte de los expertos en historia contemporánea de España. Su presencia en la bibliografía sobre la época isabelina es la de un secundario, cuando no la de un personaje mediocre y sin relieve. Es curioso constatar cómo su imagen se ha quedado petrificada en las «creaciones» de los abundantes libelos satíricos, cuando no pornográficos, que generó la revolución de 1868, culminando todo ello en el esperpento de Valle-Inclán de su trilogía de *El Ruedo Ibérico*. No se ha realizado apenas esfuerzo alguno por contrastar afirmaciones sobre su persona que se dan como inamovibles, lo que aumenta las dificultades para separar la leyenda de un mínimo de verdad histórica. Incluso se ha caído en la ficción de suponer que otro consorte al lado de Isabel II hubiera podido cambiar el curso de los acontecimientos del reinado, en una visión excesivamente personalista de la historia, cuando lo más probable es que los conflictos de fondo hubieran sido los mismos.

Estamos en presencia de un verdadero *juguete roto* de la historia española decimonónica, en el que la deshumanización del hombre ha permitido la creación de una risible caricatura. Tiempo es que esta situación deje paso a una nueva en la que, sin pretensiones de *purificación* porque ello sería caer en el extremo contrario, se intente al menos un examen riguroso del rey consorte, con sus luces y sombras como cualquier personaje histórico.

El libro que el lector tiene en sus manos puede ser calificado de libro de arte, ya que pretende exponer las actividades de patrocinio y mecenazgo del rey consorte durante sus veintidós años de reinado, en arquitectura, pintura, escultura y artes suntuarias. El lector quedará sorprendido por el elevado número de artistas que tuvieron vinculación con el rey. No obstante, en ocasiones será inevitable, para una mejor comprensión del contexto en el que nos movemos, hacer

alusión a acontecimientos de índole política, incluso a comentarios recogidos en cartas de personajes del entorno de la familia real o del cuerpo diplomático, en las que los juicios sobre las actuaciones de Francisco de Asís son duros y nada complacientes.

No es muy abundante la bibliografía que se ha manejado, pero sí de gran calidad técnica lo que demuestra que, al menos en esta faceta artística y de mecenazgo, el personaje está por descubrir. Dado que se ha optado por centrar el análisis en los años del reinado, con la excepción de la parte VI en cuyo segundo bloque se analiza la testamentaría del rey, no se efectúa ninguna valoración de la trayectoria de los artistas vinculados a Francisco de Asís con posterioridad a la revolución de 1868.

Área Editorial del *BOE* espera que su modesta iniciativa sea del agrado del lector y le proporcione placer estético, pero también motivo para la reflexión política sobre una etapa apasionante de nuestra historia, que está siendo objeto de recientes y brillantes estudios.

PARTE I
SEMBLANZA DEL PERSONAJE



1.1 UN PERSONAJE EN BUSCA DE AUTOR

La figura de don Francisco de Asís de Borbón (1822-1902) es de las más difíciles de perfilar de nuestro siglo XIX. No escasea la bibliografía sobre el rey consorte, pero abunda en chascarrillos, chismes y ocurrencias de índole pornográfica. No es propósito de esta obra realizar una biografía del personaje (figura 1) tarea que, acometida con seriedad y rigor histórico, colmaría un vacío en la materia, sino poner de relieve aspectos de la personalidad cultivada del rey consorte, que se manifestó en sus años de reinado (1846-1868) en una nada desdeñable actividad de mecenazgo de las artes.



Figura 1. El infante Francisco de Asís, Bernardo López Piquer, 1830, Patrimonio Nacional.

Hijo del más pequeño de los vástagos del rey Carlos IV, el infante Francisco de Paula (figura 2), casado con su propia sobrina, Luisa Carlota de Borbón-Dos Sicilias (figura 3), hija del rey Francisco I de las Dos Sicilias y de la infanta María Isabel, hermana de Francisco de Paula, su infancia transcurrió plácidamente hasta la muerte de su tío Fernando VII en septiembre de 1833.



Figura 2. El infante Francisco de Paula, por Bernardo López Piquer, 1830, Patrimonio Nacional.

Luisa Carlota tuvo en su vida un papel esencial ya que, como madre ambiciosa y desvelada por el porvenir de sus hijos, soñó desde muy pronto para Francisco de Asís una corona.



Figura 3. La infanta Luisa Carlota, por Luis de la Cruz y Ríos.

Baroja, en su novela *Crónica Escandalosa* de 1934, perteneciente a la serie *Memorias de un hombre de acción*, pone en boca de don Eugenio de Aviraneta reflexiones sobre las enormes ambiciones políticas de la infanta Luisa Carlota:

(...) Se decía entonces en palacio que si María Cristina, ya enredada con Muñoz, se desacreditaba, la regencia (de Isabel II) se ejercería sólo por el infante Don Francisco y por su mujer, Luisa Carlota, que pasarían a la categoría de reyes padres.

Y otro personaje de la novela, Passaga, afirma:

Doña Luisa Carlota, evidentemente, es de un espíritu más varonil que su marido (...); de ánimo revuelto, carácter orgulloso y con grandes ambiciones.

El 21 de abril de 1838, la reina gobernadora María Cristina ordenó a Francisco de Paula y Luisa Carlota que abandonaran España: sus intrigas políticas para que aquél se hiciera con la regencia provocaron la ruptura entre las dos hermanas. En París la familia desterrada fue acogida por la reina de los franceses, María Amelia, esposa de Luis Felipe y tía carnal de las dos hermanas. Como señala Ana de Sagrera en su biografía sobre la reina Mercedes (4.^a edición de 1966):

La infanta tenía un genio rebelde y no se cansaba de llorar su desgracia y de echar toda la culpa a su hermana Cristina; incluso, en su desazón, se atrevió a descubrir gran parte del secreto que envolvía su boda morganática con un joven guardia de corps (...).

Francisco de Asís, con casi dieciséis años y su hermano Enrique ingresaron en el *Liceo Enrique IV*. Siguiendo a Sagrera los dos hermanos eran completamente distintos en gustos y personalidades:

(...) Francisco de Asís, melancólico y artista detestaba los ejercicios físicos y las burlas de los colegiales; amaba los perfumes y los baños cosa que se tomaba por escandalosa en aquellos días, le gustaba conversar sobre música y poesía; tranquilo y reposado, prefería sentarse entre las personas mayores o acercarse a la “mesa redonda” de la reina, ayudando a devanar las lanas de la tapicería. Amable y servicial, era una persona de trato agradable, que no brillaba ni descollaba por su ingenio (...).

Pero en esos años de exilio, Luisa Carlota comenzó a tejer el enlace de su hijo con la reina Isabel. Volvamos a *Crónica Escandalosa*:

(...) El año pasado, hallándose recién llegado a París el infante Don Francisco con su familia, en circunstancias muy apuradas, su mayordomo, el conde de Parcent, solicitó una conferencia con el banquero don Fermín Tastet (...). En ella le manifestó el mal estado en que se encontraba la familia del infante, y procuró que se interesase en un plan que podía remediar su estado precario, siendo ventajoso al mismo tiempo para Tastet. Consistía éste en que, valiéndose de la influencia del banquero con el conde de Saint-Aldegonde, edecán de Luis Felipe, procurase inquirir de qué manera acogería el gobierno de las Tullerías el matrimonio del hijo mayor del infante con la reina de España. No recibió mal Tastet la insinuación del conde de Parcent.

Las relaciones entre las dos hermanas ya no se recompusieron jamás según nos dice Baroja:

(...) Doña Luisa Carlota es una mujer despótica, iracunda, a quien se le sube la sangre a la cabeza. Ha soñado con el trono para sus hijos; ambiciosa y enérgica, ha conspirado contra Don Carlos y el partido apostólico, y ahora contra Cristina. (...). La infanta Luisa Carlota tiene que aguantar a su marido, que es ya viejo, tonto y pesado.

Cuando María Cristina abandonó España en 1840, la familia de Francisco de Paula pudo regresar, pero el nuevo regente, el general Espartero, no permitió a los infantes aproximarse a la reina, prevenido de los intentos de Luisa Carlota de recabar para su esposo la regencia. Nos cuenta de nuevo Ana de Sagrera:

Cuando vio (Luisa Carlota) que las puertas de Palacio sólo se entreabrían para contadas visitas, infatigable en su intento, decidió seguir a sus sobrinas por todos sitios, haciéndose la encontradiza en iglesias, paseos y lugares que frecuentaban, obsequiándolas con dulces y golosinas, ponderando las cualidades y rasgos simpáticos que adornaban a los primos. Incluso llegó a regalar a Isabel, a escondidas de su Aya (la condesa de Espoz y Mina), una cajita, en el fondo de la cual se encontraba la miniatura de Paquito, favorecido por el uniforme de húsar.

Fue entonces cuando Francisco de Asís, debió de recibir la continua advertencia de su madre, a quien adoraba, de que la suerte de toda

la familia dependía exclusivamente de que Francisco lograra su boda con la reina. Esa permanente presión de madre tan absorbente hizo mella en su espíritu, encaminándole a lograr que aquel negocio de la boda llegara a buen fin, aunque a él en el fondo poco le importase: el destino de sus hermanos y hermanas, la posición de sus padres, todo dependía de que el asunto se resolviera a gusto de la madre.

Luisa Carlota, fallecida en 1844, no pudo ver el triunfo de su hijo en 1846 al contraer matrimonio con Isabel II. Nos indica Isabel Burdiel que, el 16 de julio de 1854, C. L. Otway, embajador británico en Madrid, envió a su ministerio un despacho «secreto y confidencial» en el que escribía:

Es un hecho melancólico, pero incuestionablemente cierto que el mal tiene su origen en la Persona que ahora ocupa el más alto puesto de la Dignidad Real, a quien la naturaleza no ha dotado con las cualidades necesarias para subsanar una educación vergonzosamente descuidada, depravada por el vicio y la adulación de sus Cortesanos, de Sus Ministros y, me aflige decir, de Su propia Madre. Todos y cada uno de ellos, con el objeto de guiarla e influirla de acuerdo con sus propios intereses individuales, han planeado y animado en Ella inclinaciones perversas, y el resultado ha sido la formación de un carácter tan peculiar que es casi imposible de definir y que tan sólo puede ser comprendido imaginando un compuesto simultáneo de extravagancia y locura, de fantasías caprichosas, de intenciones perversas y de inclinaciones generalmente malas.

Este duro juicio, probablemente sesgado, sobre Isabel II, pone sin embargo de relieve que la posición de Francisco de Asís como rey consorte nunca fue fácil, y que la pareja no supo guardar frente a la opinión pública las apariencias de un respetable matrimonio burgués. La de rey consorte, en una posición subordinada a la de una reina titular, era coyuntura insólita en nuestra historia constitucional: Francisco de Asís no supo o no pudo conseguir un hueco en la vida política española, ni contó con el respeto de los partidos políticos y, mucho menos, con el de su esposa. El fracaso de la pareja real en encarnar los valores de respetabilidad burguesa y felicidad doméstica que la opinión pública esperaba de ella causó un terrible daño a la institución monárquica, la cual perdió la indulgencia de que gozó con el estallido de la revolución de 1854.

Ha de tenerse en cuenta que las monarquías que sobrevivieron en Europa al ciclo revolucionario liberal (o que fueron creadas por él) intentaron representar una triple función política, simbólica y social. En primer lugar, trataron de ser (o fueron) sistemas de engarce formal entre el nuevo orden liberal y las formas de legitimidad y de poder procedentes del Antiguo Régimen.

En segundo lugar, su misma existencia como monarquías constitucionales o parlamentarias supuso en la práctica, a medio y largo plazo, la quiebra de sus antiguas formas de poder y de legitimidad simbólicas.

Su inserción en el nuevo orden político implicaba la readecuación o sustitución de los viejos mecanismos de legitimación por otros nuevos representados, sin embargo, con los ropajes antiguos de una tradición monárquica «reinventada», capaz de adecuarse a los nuevos tiempos.

Por último, todas las monarquías europeas (en mayor o menor grado) constituyeron un intento de sancionar u organizar, la necesaria fusión de los grupos burgueses y de la vieja aristocracia en un sistema de participación y de exclusión política que necesitaba, a su vez, de nuevos valores culturales cohesivos.

A dichos objetivos habría de servir la potenciación de una imagen arbitral de la monarquía, cuya eficacia dependía de la retención de un margen de maniobra propio procedente ahora, no de su capacidad legislativa o ejecutiva, sino del acopio de una reserva suficiente de poder simbólico. Los materiales que fueron acumulando ese nuevo «capital simbólico» fueron diversos y, al menos en apariencia, profundamente contradictorios. En cualquier caso, aquello que acabó cimentando su eficacia política fue la capacidad de hacer transitar sobre moldes aristocráticos los nuevos valores burgueses de moralidad, autocontrol, razón y mérito. Dentro de ellos el valor de la familia, y la redefinición del lugar de las mujeres en la misma, desempeñó un papel central cuyos efectos políticos han sido frecuentemente minusvalorados.

No lo hizo, sin embargo, el periodista y analista político británico Walter Bagehot cuando escribió en 1867 *The English Constitution*. Una obra clásica y extraordinariamente influyente en la que proponía las

«fuentes íntimas» de la estabilidad política británica. Ésta residía, a su juicio, en la cuidadosa preservación de una fractura entre mito y realidad, por lo que se refería al ejercicio efectivo del poder que había sido trasferido desde la Corona a un gabinete elegido y responsable ante el parlamento. La relación entre lo que él denominó aspectos dignificados (*dignified*) y eficaces (*efficient*) del ordenamiento político británico, constituye un buen punto de partida para abordar la complejidad del entramado cultural sobre el que se asentó la nueva función política de las monarquías decimonónicas.

Según Bagehot, en la estabilidad política británica desempeñaba un papel decisivo la capacidad de la Monarquía —despojada de sus poderes legislativos y ejecutivos— para proyectar una imagen de poder inteligible, «por la gracia de Dios», elevado sobre (y garante de) todos los demás poderes y todos los demás intereses de la sociedad de su época. Para que esa imagen funcionase, no sólo había de variar el comportamiento político-público de la realeza, sino también su comportamiento privado. Este último habría de convertirse en un «espectáculo social» capaz de sublimar y reflejar los valores morales y familiares de la sociedad en su conjunto y, muy especialmente, los de las clases medias. Por eso, «una familia en el Trono es una idea interesante». Una familia capaz de ser el espejo de la moralidad nacional garantizando —a través de ella— la eficacia política del principio monárquico. De esta forma, la centralidad de la monarquía como representante de los nuevos valores sociales (fundamento último de su eficacia política) requería, paradójicamente, la conversión de las vidas privadas de los reyes en materia de interés público. Por ello, concluía Bagehot a modo de advertencia, la influencia de la monarquía implicaba de hecho que ésta retenía, junto a su capacidad de proteger al Estado, su poder para destruirlo: «Si una reina adecuada puede hacer un bien incalculable, un monarca vicioso puede causar una catástrofe».

Pocos meses después de la boda de Isabel II, *El Correo Nacional* advertía:

Las personas puramente políticas como los reyes no pueden actuar como si fuesen privadas.

La manera de ser puramente política de Isabel —quizás la única— fue la de asegurarse la vida sexual y amorosa que su matrimonio le había negado. Francisco de Asís resumía así la situación a un año escaso de la boda, buscando así defender su buena voluntad frente al carácter caprichoso y desordenado de Isabel II:

Sé que Isabelita no me ama y se lo excuso, pues nuestro matrimonio se ha hecho por razón de Estado y no por inclinación mutua. Soy tanto más tolerante respecto a esto cuanto que yo no he podido tampoco tomarle ningún afecto. He querido siempre salvar las apariencias (...) pero Isabelita es menos flexible que yo, o más violenta, y no ha querido desempeñar su papel, hacer el sacrificio que pedía el bien de la nación (figura 4).



Figura 4. Los reyes, c. 1865, estudio del infante Sebastián Gabriel.

La cultura y el mecenazgo fueron los únicos espacios que se toleraron para Francisco de Asís, divorciado de la opinión pública, de los partidos y, emocionalmente, de la reina. Su vida más placentera se inició con la revolución de 1868, momento en el que pudo abandonar un papel en el que no creía, y dedicarse en su solitaria vida, a sus aficiones intelectuales y artísticas, contemplando con indiferencia los avatares de una época que ya no era la suya, la de la Restauración.

Desde 1876, asegurada su pensión anual de 300.000 pesetas con cargo al erario público, don Francisco viajó el resto de su vida y estableció su residencia en la rue Ecuries d'Artois y en la rue Lesueur... hasta que en 1881 la fijó definitivamente en un palacio en Épinay-sur-Seine, adquirido por Alfonso XII y que le fue cedido en usufructo, a 15 kilómetros del parisino Palacio de Castilla donde se instaló su esposa, con la que se acordó la separación definitiva en 1870.

Un cronista recordó la gran afición que el rey sentía por la lectura, hasta el punto de que era el cliente más importante de la *Librerie Nouvelle*, del boulevard de *los italianos*, llegando a gastar alrededor de 1.500 francos mensuales en libros. Tenía encargado que se le enviase a su residencia todo lo nuevo que se publicara sobre literatura, historia y viajes. «Sólo así se comprende una soledad tan larga en un pueblo como Espinay, que en invierno no tiene nada atractivo y con cuyos vecinos no se trató nunca», escribió un periódico. Soledad rota por las visitas de sus hermanas, las excéntricas infantas Isabel y Pepita, a las que ayudó económicamente.

«Su monomanía era no deber nada a nadie, ni adquirir nada, por insignificante que fuera, sin pagarlo al contado. En esto era exageradísimo, y no admitía tener pendiente cuenta alguna ni por media hora (...). Era enemigo del fausto y del brillo, de una cortesía correctísima y de una amabilidad exquisita, encantando por la llaneza de su trato», continuaba uno de sus obituarios. Su discreta solidaridad con los pobladores más pobres de Epinay dejó un hermoso recuerdo en muchos de ellos.

«El rey Don Francisco de Asís no desmintió nunca el juicio de pacífico y discreto que le concedían los que intervinieron en la

boda; acaso el carácter de su hermano Don Enrique se avenía mejor con las preferencias populares; era éste exaltado o inquieto, aquél estudioso y reflexivo, dado a las prácticas piadosas, por lo que se le atribuyeron, no sabemos si con fundamento, inclinaciones poco liberales», decía su obituario, publicado en una famosa revista española.

Y concluye dicho obituario afirmando que «Treinta y cuatro años de vida retirada y ejemplar, entregado a la lectura y a la beneficencia, y lejos de la sociedad, han demostrado al mundo su falta de ambición, y su naturaleza altamente intelectual e inofensiva. Rey consorte, no intervino ostensiblemente en la política, y si interpuso a veces su influencia, hay que convenir en que cualquier otro en su posición hubiera intervenido más directamente».

PARTE II
MECENAZGO EN ARQUITECTURA



2.1 REINVENCIÓN DE LA IGLESIA DE LOS JERÓNIMOS, MADRID

Desde su fundación por los Reyes Católicos, el monasterio de San Jerónimo de Madrid quedó vinculado a la Corona Española: celebraciones de sesiones de Cortes de Castilla y juras de los príncipes de Asturias desde Felipe II hasta Isabel II así lo demuestran. El monasterio conoció todavía un mayor realce de su importancia cuando Felipe II decidió la instalación en él del *Cuarto Real*: un conjunto de sencillas dependencias adosadas al ábside de la iglesia, que permitían al soberano asistir desde su cámara a los oficios, y al que el rey se retiraba especialmente en cuaresma. Sus sucesores se retirarían al *Cuarto* la víspera de su entrada solemne en Madrid con motivo de la proclamación de un nuevo soberano.

Fue Alonso de Carbonell el que, a instancias del Conde Duque de Olivares, realizó sucesivas campañas de engrandecimiento del *Cuarto Real*, hasta que en 1633 el monasterio quedó subsumido en el nuevo complejo resultante del palacio del Buen Retiro.

En noviembre de 1808 los franceses convirtieron el palacio en cuartel, rodeándolo de un foso y de una nueva cerca.

A la huida de los franceses en 1813 el conjunto palaciego, asediado por los invasores y por los ingleses, ya no era sino un conjunto ruinoso, del que sólo se salvaron el Salón de Reinos y el Salón de Baile o Casón. En cuanto al monasterio, el claustro barroco debido a Fray Lorenzo de San Nicolás conservó solo sus paredes maestras, y el renacentista sería demolido en su totalidad en 1865. La iglesia perdió el altar mayor de Gaspar Becerra, así como las rejerías renacentistas de cierre de las capillas. Además, gracias al informe hecho por el prior fray Francisco de Guadalupe en 1827, se conocen los daños adicionales causados en el monasterio por el acuartelamiento de las tropas france-

sas que Luis XVIII envió en apoyo de Fernando VII en 1823, siendo ésta la imagen que realmente vió el británico Richard Ford antes de su regreso a Inglaterra en 1833, quien comenta en su *Hand book for travellers in Spain* (Londres, 1845), refiriéndose a San Jerónimo, que «todo ello fue hecho pedazos por los invasores». Cuando Mesonero Romanos publicó en 1844 su *Manual de Madrid* nos dice de San Jerónimo el Real que:

(...) la iglesia está hoy cerrada, y el convento contiguo destinado a Parque de Artillería, siendo de desear que se disponga la traslación de este a otro punto, y la nueva apertura de la iglesia, como parroquia del sitio del Buen Retiro.

Diez años más tarde, en su edición de 1854, Mesonero modificó este texto señalando que ha sido restaurada la iglesia «aunque sencillamente» y abierta al culto público.

Entre una y otra edición se encuentra la bellísima y conocida fotografía de Charles Clifford (figura 1), fechada en 1853, que parece estar dedicada a Narciso Pascual y Colomer, pues el fotógrafo galés recoge en un primer plano el recién terminado Palacio del Congreso y, al fondo, la silueta de la iglesia de San Jerónimo en proceso de restauración.

La fotografía se nos revela aquí de nuevo como uno de los más directos e incontestables documentos de la historia, pues ofrece la desoladora imagen del antiguo monasterio jerónimo en una situación de aislamiento total, asemejándose a un naufrago en medio de un panorama inhóspito en el que, primero los franceses en 1808, después el proceso desamortizador y, finalmente, la futura venta de aquellos terrenos del antiguo Real Sitio para el que sería elegante barrio de los Jerónimos, dejaron el espacio inmediato a la iglesia absolutamente devastado. La iglesia se salvó por la densa historia allí acumulada vinculada a la monarquía, y cuya memoria se propuso recuperar el rey consorte don Francisco de Asís, el cual era consciente de que la visión en plena carrera de San Jerónimo de ese páramo polvoriento con la iglesia en un estado semi-ruinoso, era indigna del programa de reformas y mejoras del urbanismo madrileño y de una capital europea. Por ello, el rey consorte encargó al arquitecto mayor de palacio, Colomer, su restauración, aunque aquel carecía por completo de experiencia en tareas similares de intervención en edificios góticos, sin que en España existiera, al contrario



Figura 1. Charles Clifford, fotografía de 1853 de la carrera de San Jerónimo. A la izquierda el recién terminado palacio de las Cortes, en la esquina derecha el palacio de Medinaceli, al fondo obras en las nuevas torres de los Jerónimos.

que en Francia con Viollet Le Duc, una escuela que hubiera teorizado al respecto. Podemos decir que Colomer, más que restaurar «reinventó» todo el conjunto.

La restauración en 1852 por iniciativa de Francisco de Asís se desprende de la lectura de la larga inscripción que Enrique María Repullés incluyó en los años ochenta del siglo XIX, con letra gótica a la altura de los capiteles del interior de la iglesia donde, además de resumir la historia del templo, dice textualmente:

y años después de su exclaustración hizo generosos esfuerzos el esclarecido rey D. Francisco de Asís de Borbón para repararlo con esplendidez.

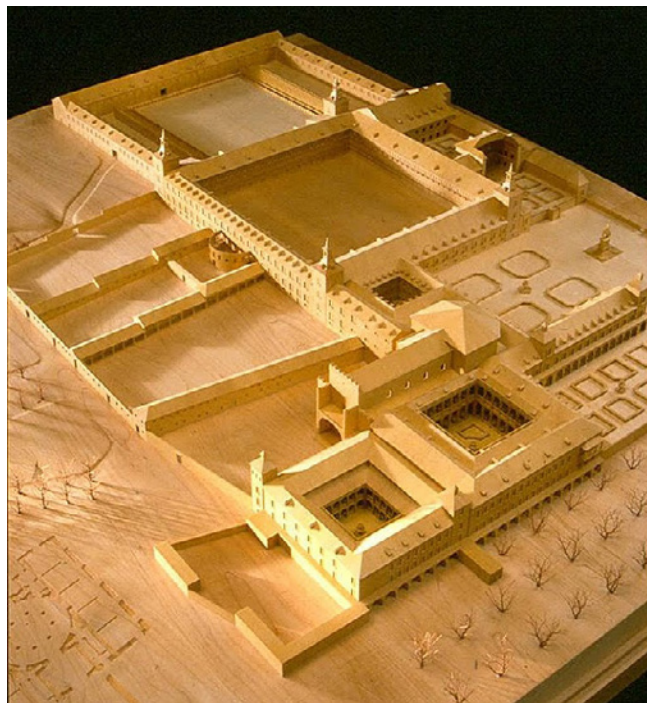


Figura 2. Los Jerónimos hasta 1808 estaban conectados con el complejo del palacio del Buen Retiro. En la maqueta se advierten los dos patios, renacentista y barroco del monasterio.

¿Qué problemas debía resolver Colomer? En primer término, tenía que dotar de una imagen coherente y autónoma a una iglesia que hasta entonces había formado parte de un conjunto monástico y palaciego (el palacio del Buen Retiro, ver figura 2). En segundo

lugar, debía hallar el lenguaje pertinente para su restauración. Por último, Colomer, que había pensado inicialmente en dejar la iglesia tal cual la había encontrado, sin torre alguna como se ve en un primer proyecto, debía, no obstante, reforzar la imagen del templo que, tras el derribo de los edificios del monasterio a excepción del contiguo claustro principal, se perdía por su insignificancia en la topografía urbana. De aquí surgía la necesidad de dotarle de las dos torres para dar a la iglesia algo de personalidad y prestancia en aquel triste paraje, símbolo de la ruina.

Colomer procedió a su limpieza exterior, dejando exento el volumen del templo, libre de todo lo que no fueran sus muros de cerramiento, a excepción del costado sur en el que se apoyaban las ruinas del claustro diseñado por fray Lorenzo de San Nicolás.

La propia fachada principal tenía adiciones ahora suprimidas. En la conocida vista del palacio del Buen Retiro atribuida a Jusepe Leonardo (1636-1637), del museo Municipal de Madrid, la iglesia aparece con una torre-espadaña con dos campanas, siendo aquella uno de los elementos que eliminó Colomer, en un empeño reduccionista que después hubo de paliar con la construcción de otra torre de campanas en la cabecera, pues como tal parroquia lo exigía. Sin embargo, una única torre producía un extraño efecto al situarla junto a la cabecera, por lo que Colomer hizo una segunda igual, para equilibrar sus volúmenes y silueta.

No deja de ser significativa la duda que se le planteó al incorporar las dos torres, pues hizo dos alzados diferentes situando la torre de campanas en el lado del evangelio, en un caso, y en el de la epístola en otro, llevando el reloj siempre la que no es de campanas. Las diferencias entre uno y otro alzado afectan al número y diseño de los huecos, resultando más sobrio en su tratamiento el ábside que, en el dibujo que se expone a continuación, no lleva la planta en la parte inferior, teniendo acceso sólo la torre de las campanas, mientras que en el otro son dos las puertas que abre Colomer en la base de las torres (figura 3).

Colomer decidió el revestimiento de los muros de mampostería o aparejo toledano con un revoco, en el que se finge un despiece de

sillería, y la presencia en la coronación de una crestería gótica que nunca llevó la fábrica original, inventada por Colomer al igual que el festón que corre bajo la cornisa. También inventó el gótico dibujo que recorre el cuerpo alto de las torres. El revoco fue ejecutado en una mezcla de mortero, moldeado en unos casos en placas adosadas al muro y ejecutado directamente sobre los paramentos en otros. Esta solución daría en años venideros verdaderos quebraderos de cabeza, ya que hasta la incorporación de la ampliación de Moneo del museo del Prado y la restauración concluida de la iglesia en 2011, la mezcla se había desprendido y se había perdido de modo desigual, planteándose serios problemas con la caída de los pináculos. Es posible que Colomer introdujera las novedades vistas en sus viajes por Francia, Bélgica e Inglaterra respecto a los morteros.

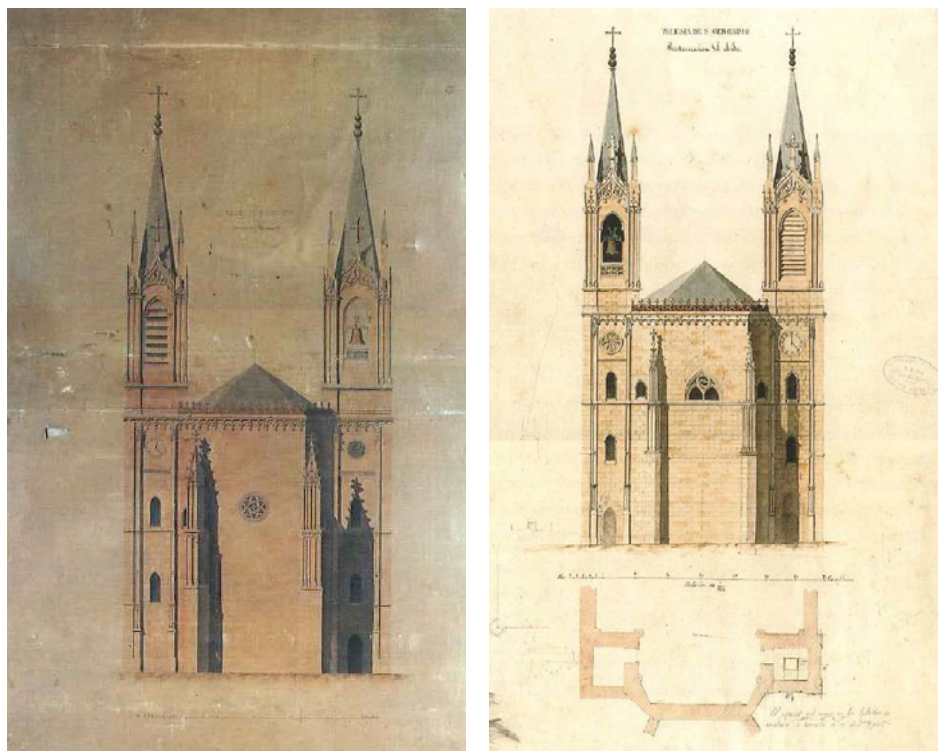


Figura 3. A la izquierda ábside con menos huecos y una sola puerta de acceso en la torre de las campanas. A la derecha, más recargamiento y dos puertas de acceso. Colomer optó por la solución de la izquierda.

Menos éxito tuvo Colomer en la recreación del monasterio. Su intención fue la de consolidar el claustro barroco, insertándolo en una construcción envolvente, con un estilo conocido en la época como *trovadoresco* que jamás se llevó a cabo. De la serie de dibujos de Colomer se puede deducir que la entrada a lo que quedaba de la zona monástica se haría por el costado de poniente, donde el arquitecto dibuja un alzado de dos alturas, con portada y ventanaje gótico. Para la fachada sur (figura 4), Colomer prevé un pórtico en planta baja y dos alturas. El modo de ordenar los volúmenes, su contundencia, la alineación de los huecos, la gravedad misma del resultado nos muestra un poso clasicista difícil de ocultar. Se reconoce la preparación técnica de Colomer, pero falla el entendimiento arqueológico del arte gótico. Finalmente, las ruinas del claustro barroco no tuvieron mejora alguna y quedaron como una herida adosada a la iglesia.

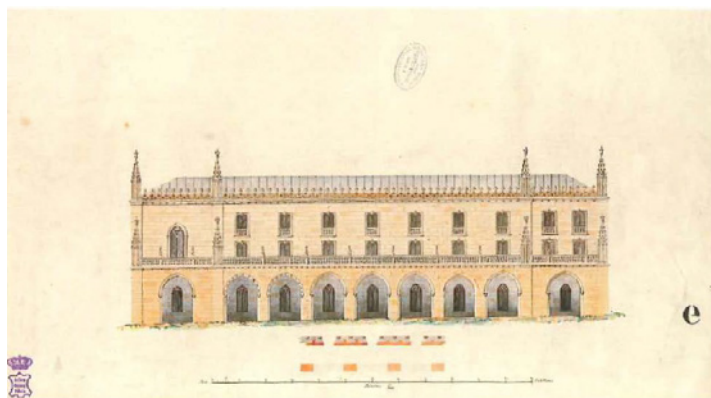


Figura 4. Proyecto de fachada sur del monasterio, Archivo General de Palacio.

Finalmente, en la decoración de la fachada de la iglesia, Colomer pudo contar con la intervención del escultor Ponciano Ponzano, del cual analizaremos más adelante su figura en otro apartado de esta obra. El escultor aragonés ejecutó el altorrelieve del tímpano de la puerta de acceso (figura 5), con la escena del *Nacimiento de la Virgen*. A su vez, en las arquivoltas de la puerta ubicó las imágenes de los santos protectores de la real pareja, san Francisco de Asís y Santa Isabel de Hungría.

Del interior de la iglesia se conservan dos secciones longitudinales de Colomer, fechadas en mayo de 1852, correspondiendo probablemente la más sencilla a la iglesia que encuentra Colomer y la segunda a su propuesta: una reelaboración de la cabecera y crucero inspirada en el gótico isabelino de San Juan de los Reyes de Toledo, de Juan Guas. No obstante, con posterioridad, Enrique María Repullés no siguió la huella de Guas en los triforios sobre las capillas, así como tampoco en el coro donde se ubica el órgano, completamente de su invención.

De esta manera, a iniciativa del rey consorte se pudo salvar un venerable vestigio del Madrid tardogótico. Testigo de las glorias de la monarquía española y de la reciente tragedia de la invasión francesa, la iglesia sería objeto, como hemos dicho anteriormente, de una segunda campaña restauradora por parte de Enrique María de Repullés y Vargas en los años finales del reinado de Alfonso XII.



Figura 5. Puerta de acceso a la iglesia, altorrelieve de Ponzano.

2.2 IGLESIA DE LA CONCEPCIÓN REAL DE CALATRAVA, MADRID

La Orden de Calatrava fue fundada por san Raimundo de Fitero en 1158, sujeta a la regla de San Benito. En el contexto de la Reconquista, su misión fue la de defender primero la villa de Calatrava en Ciudad Real de las acometidas de los moros para, más adelante, sostener el impulso de la guerra contra el infiel en la península ibérica. Con Fernando El Católico, el gran maestrazgo de las ordenes militares quedó asociado para siempre al titular de las coronas de Castilla y Aragón (figura 1).

La sede canónica de la Orden en la calle de Alcalá fue erigida entre 1672 y 1678 según los planos de fray Lorenzo de San Nicolás, que hoy en día, tras la última gran restauración de la iglesia a comienzos del siglo XXI, son visibles en la primera capilla de la derecha, según un bosquejo del propio arquitecto que apareció al levantarse el enlucido de la pared.



Figura 1. Capítulo de la orden de Calatrava, por Francisco Hernández Tomé, Consejo de Estado.



Figura 2. El rey Francisco de Asís con el hábito de la orden de Calatrava, anónimo, palacio de Cervellón, Valencia.

El rey Francisco de Asís siempre se mostró orgulloso de su condición de caballero de las venerables órdenes militares, tal vez como una medida compensatoria de su escasa influencia política. Son abundantes los retratos que le muestran con las capas de insignias de aquellas (figura 2), y participaba gustoso en los capítulos de las órdenes. Desde su matrimonio el 10 de octubre de 1846, era Comendador Mayor de Castilla de las órdenes militares de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa, y ostentaba el rango de Capitán General de los Reales Ejércitos.

Por su posición destacada en la calle de Alcalá y su gran cúpula encamionada, la iglesia de las Calatravas definía de manera rotunda a mediados del siglo XIX el perfil urbanístico de la zona y las vistas desde la plaza de Cibeles. Por ello, el rey consorte sintió la necesidad de que la iglesia contara con una fachada lo suficientemente representativa de su importancia. Esta tarea de *inventar* una nueva fachada fue encomendada en 1858 a un joven arquitecto de veintinueve años, Juan de Madrazo y Kuntz (Madrid, 1829-*idem*, 1880).

Su condición de miembro de una familia cuyo apellido recorre la historia del arte español del siglo XIX, y fuertemente relacionada con el arte cortesano (fue hijo del pintor José de Madrazo y hermano de los también pintores y grandes retratistas Luis y Federico) le sería de gran ayuda, pero sus méritos propios le liberaban de cualquier tutela ajena.

Se tituló en 1852, integrando –junto a nombres como los de Francisco Jareño, o Francisco de Cubas– las primeras promociones de arquitectos formados en la Escuela de Madrid. Nada más acabar sus estudios, ganó la oposición para la plaza de profesor de *Composición y Parte Legal* en la *Escuela de Maestros de Obras de Valencia*, para pasar luego (1854) a la de Madrid.

Por deseo de Francisco de Asís, Madrazo en la nueva fachada se aparta de la tradicional tipología de mampostería o aparejo toledano de las iglesias madrileñas, para adoptar un lenguaje inspirado en el renacimiento. La severidad original del exterior, sólo rota por sencillas molduras y decoración de placado, se transformó radicalmente cuando el rey consorte mandó decorar todo el exterior de la iglesia

a la moda romántica. De este modo, la fachada principal a la calle de Alcalá presenta hoy un recargado aspecto, con pilastras agrutescadas, veneras, almohadillado, esgrafiados, y un curioso cornisamento con grifos tenantes, todo ello de estilo neoplateresco que contrasta de modo chocante con la arquitectura tradicional madrileña del siglo XVII. Muy llamativo es también el enfoscado de color carmesí que recubre las paredes, repuesto tras la última restauración. Omnipresente tanto al exterior como en el interior de la iglesia aparece la Cruz de Calatrava, muy visible en el rosetón que corona el ingreso por el crucero de la iglesia, formado éste por un arco de medio punto flanqueado por pilastras muy planas con grutescos (figuras 3 y 4).



Figura 3. Vista frontal.

En 1870, tras la revolución, se propuso la demolición de la iglesia. La intervención de la condesa de Reus, esposa del general Prim, salvó al templo de semejante desastre. En el tímpano de la puerta principal de acceso se observa hoy en día una pintura dañada de la Virgen con el niño. Según Carmen Rodríguez Peña (diario *El País* de 9 de enero de 2008) en el archivo regional Joaquín Leguina, de la Comunidad de Madrid, en un libro de José María Eguren editado

en 1858, se puede leer que el personaje que figuraba en el tímpano era Francisco de Asís de Borbón, esposo y consorte de la reina Isabel II. En *Iglesias de Madrid*, del historiador del Arte Elías Tormo, se puntualiza que el templo de las Calatravas se vio amenazadísimo durante la revolución de 1868 a causa del rencor popular que despertaba el Rey consorte. Por ello fue borrada su efigie de la pintura, no la de la Virgen María. Fue Juan de Madrazo el que encargó a su sobrino Raimundo de Madrazo la decoración de los dos tímpanos que dan a la calle de Alcalá. El que muestra el hueco faltante era de estilo típicamente quattrocentista. Según la descripción de Eguren, Francisco de Asís de Borbón, arrodillado a la vera de la Virgen María, le mostraba los planos de la iglesia, explica Carmen Rodríguez.

Sobre la puerta principal de acceso también se advierte en hornacina una imagen en estuco de la *Purísima Concepción*, obra de Sabino Medina y Peñas (Madrid, 1814-*idem* 1888), escultor de cámara honorario desde 1844. Para valorar la importancia de esta obra de un escultor, seguramente muy valorado por el rey consorte, hay que relacionar su ejecución con la proclamación del dogma de la Inmaculada en 1854.

Pardo Canalís señaló la existencia de una versión de esta Inmaculada en mármol de tamaño natural, datada en 1863, cuyo paradero se desconocía. Leticia Azcue (2019) nos da su actual localización, en un lateral de la capilla del Santísimo o de San Fernando en la cripta de la Catedral de la Almudena de Madrid, así como la noticia de dos fotografías históricas de esta escultura en mármol con sendas dedicatorias a la Reina Isabel II y al Rey consorte Francisco de Asís, lo que prueba el predicamento de Medina junto a los reyes.



Figura 4. Vista con la Purísima Concepción de Sabino Medina sobre puerta de acceso.

Debió existir otra tercera versión de la Inmaculada partiendo de este modelo, pero mucho más elaborada, fundida en bronce, según referencia que Pardo localizó en la prensa de 1863, y que hoy se sigue sin localizar. Finalmente, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando exhibe en sus fondos otra versión consistente en un vaciado en yeso (figura 5).

Esta obra de las Calatravas impulsó decisivamente la carrera de Juan de Madrazo que, en 1869, ya expulsada Isabel II, fue designado arquitecto de las obras de restauración de la catedral de León. La catedral se encontraba, tras la dirección de Matías Laviña –formado todavía en la tradición clasicista–, y el breve lapso de Hernández Callejo, próxima a la ruina total; la intervención de Madrazo, profundo conocedor de la mecánica de las estructuras góticas fue vital para su conservación.



Figura 5. Vaciado en yeso de la imagen de las Calatravas por Sabino Medina, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

2.3 INICIO DE LAS OBRAS DEL PANTEÓN DE INFANTES

Ponciano Ponzano nació en Zaragoza en 1813 —cuando la ciudad estaba todavía en poder del gobierno francés tras su capitulación en el mes de febrero de 1809, concluyendo así el segundo de los sitios que sufrió la ciudad—, y recibió su primera formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, institución que le pensionó en 1828 para que continuara su formación en Madrid, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tras ganar en 1831 el segundo premio en el concurso de escultura de la Academia y pensionado por Fernando VII, marchó a Roma para completar su formación, permaneciendo en la Ciudad Eterna tras finalizar su pensión.

Regresó definitivamente a Madrid en 1848, año en el que se le comunica la adjudicación de la decoración del tímpano del frontón del Congreso de los Diputados. En la villa y corte llevó a cabo una importante actividad artística hasta su muerte en 1877.

El triunfo de Ponzano en el concurso para la decoración escultórica del nuevo Congreso, debió de llamar grandemente la atención de Francisco de Asís, quién entonces decidió encomendarle la ejecución de una obra de gran impacto sentimental para el rey consorte: el mausoleo de su madre, la infanta doña Luisa Carlota de Borbón-Dos Sicilias, fallecida en 1844, que debía sobrepasar lo realizado hasta entonces en la España de la época.

Ponzano asumió pues la parte escultórica del sepulcro. En una larga carta escrita por Ponzano a Juan Eugenio Hartzenbusch y a Juan de Ariza, fechada en Zaragoza el 11 de octubre de 1851, precisa que el 17 de octubre de 1849 el arquitecto de los Sitios Reales le llamó:

para decirme que S.M.C. la Reina D.na Isabel 2a y su augusto esposo el Rey D.n Francisco de Asis deseaban que me encargase de toda la parte de Escultura con la cual se trataba de decorar el sepulcro de la Serenisima Ynfanta difunta, y que SS .MM . querian erigir a sus espensas a tan digna Señora en el Real Sitio de S.n Lorenzo que generalmente decimos Monasterio del Escorial: esta satisfaccion fue unida a la otra de dejar decorada con mi Escultura la Arquitectura proyectada por D.n Domingo Lafuente.

Y sigue comentando la visita que los reyes hicieron a su estudio, donde pudieron ver el modelo de la escultura, exponiéndoles el artista, de forma minuciosa:

los detalles que les ofreci, y las causas y cosas que tuve que tener en cuenta al egecutar dicho modelo.

En la obra Ponzano empleó quince meses. El mausoleo estaba concluido a principios de 1851, siendo colocado el día 29 de enero de ese año en la *capilla de los Doctores* de la basílica escurialense. Ponzano menciona en una carta que los tres relieves de mármol los dió por concluidos el día 30 de enero. La escultura en bronce se envió a la Exposición Universal de París de 1855. Con motivo de la exhumación de los restos mortales de la infanta doña Luis Carlota de Borbón, se publicó un opúsculo de Pedro Arenas, titulado *A la Memoria de la Serma. Sra. Infanta Doña Luisa Carlota de Borbón al ser exhumados sus restos mortales en el Real Monasterio de San Lorenzo el día 29 de enero de 1851, texto Impreso de Orden de S.M. el Rey y a sus expensas, por Eusebio Aguado, Impresor de cámara de S.M. 1851.*

En 1883 el sepulcro fue desmontado de la *capilla de los Doctores* y los restos mortales de la infanta fueron trasladados al antiguo Panteón de Infantes hasta que, acabado el nuevo panteón, fue instalado en éste el día 9 de octubre de 1884, donde en la actualidad se encuentra, en la cámara octava, adosado al muro y en el lado derecho del altar. Los restos mortales estaban guardados con dos cerraduras en un magnífico ataúd, por lo que no hubo necesidad de tocarlos.

Sobre el sepulcro propiamente dicho, construido en mármol de Carrara, se dispone la estatua de doña Luisa Carlota, de tamaño natural, arrodillada ante un reclinatorio. Fundida en bronce, y dorada a fuego, viste un espléndido traje de corte, corona real en la cabeza y rosario entre las manos. En la carta de Ponzano, que ya hemos mencionado, manifiesta que le fue prestado el vestido destinado para nueva mortaja, para que lo copiara en el vestido que lleva en la escultura.

También se refiere al reclinatorio que cubre con un rico tapete en el que figuran dos polícromos escudos, de esmaltes, con las armas

de las casas reales de España y de Nápoles, y sobre la almohada del reclinatorio un libro abierto con el texto del Credo, uno en cada una de las hojas, en castellano y en latín. En la base figura la inscripción de los fundidores: *Fderie de Eck et Durand/Paris 1851*.

La parte arquitectónica en mármol también recibió la decoración escultórica de Ponzano, destacando de ella las armas reales de las casas de España y de Nápoles, la decoración de los fustes de las columnas con castillos, leones, flores de lis y coronas reales, los dos relieves de los santos onomásticos de la infanta, San Luis, rey de Francia en el momento de ofrecer a Dios su espada, de rodillas (izquierda), y San Carlos Borromeo, cardenal y arzobispo de Milán, con un crucifijo en las manos (derecha), y en la parte frontal, de mayores dimensiones, seis ángeles de bellas facciones y de estética nazarena que sostienen una corona de laurel que encierra la inscripción funeraria:

AQUÍ YACE LA SERENÍSIMA SEÑORA D.a LUISA CARLOTA DE BORBÓN, INFANTA DE ESPAÑA, ESPOSA DEL SERENÍSIMO SEÑOR INFANTE D. FRANCISCO DE PAULA DE BORBÓN. FUÉ HIJA DE LOS REYES DE LAS DOS SICILIAS. NACIÓ EN LA CIUDAD DE NÁPOLES EL XXIV DE OCTUBRE DE MDCCCIV. MURIÓ EN MADRID Á XXIX DE ENERO DE MDCCCXLIV. SUS HIJOS LOS REYES D.a YSABEL Y D. FRANCISCO DE ASÍS LA ERIGIERON ESTE SEPULCRO. AÑO MDCCCLI.

La estatua orante retoma la gloriosa tradición de los Leoni. De hecho, la influencia de los grupos orantes de Carlos V y Felipe II del presbiterio de la basílica se refleja en la calidad de los paños, en la actitud de la difunta, en la riqueza ornamental de reclinatorio, joyas y vestido, y la técnica, tan costosa, del dorado a fuego del bronce, lo que la convierte en una de las obras maestras de la estatuaria española del siglo XIX (figura 1). Francisco de Asís exigió lo mejor para la mujer más importante de su vida.



Figura 1. Mausoleo de la infanta Luisa Carlota en el panteón de infantes.



Figura 2. Detalle de la estatua orante de la infanta Luisa Carlota.

El volumen y peso del mausoleo impidió su colocación en el viejo panteón de los Austrias de infantes, por su lamentable estado de conservación y pequeñez. Las malas condiciones del local eran evidentes, pues este primer panteón consistía en una estrecha bóveda, falta de luz y ventilación, en la que los cuerpos se disponían en galerías de nichos carcomidos por la humedad. Este panteón se encontraba situado debajo del púlpito del lado de la epístola de la basílica. Por ello, el rey Francisco de Asís influyó para que el 7 de enero de 1862 aprobara Isabel II el proyecto que, para la construcción de las nueve cámaras del nuevo Panteón de Infantes, presentó el arquitecto mayor de Palacio José Segundo de Lema, muy vinculado como veremos más adelante al rey consorte.

Segundo de Lema, tenía concluido el proyecto al finalizar 1861, dándose inicio a las obras a principios del año siguiente. La obra recibió máxima prioridad y recibió todo tipo de facilidades, hasta el extremo de que se montó un taller de mármoles en la planta baja de la antigua Armería de Felipe II del palacio real, incendiada en 1884. Se encomendó la dirección en la parte escultórica a Ponciano Ponzano, al que el mausoleo de la infanta Luisa Carlota había impulsado grandemente en su carrera palatina, lo que demuestra que Francisco de Asís sabía ser fiel a los artistas de su predilección. El 1 de febrero de 1862 fue nombrado Ponzano director de los trabajos de *escultura y adorno*, correspondiéndole el modelado de las esculturas y los elementos decorativos que figuran en el mismo, obras que después fueron talladas en mármol de Carrara, en su mayor parte, por el escultor Jacopo Baratta di Leopoldo, vecino de esta localidad.

Corresponden a Ponzano, además del sepulcro de la infanta Luisa Carlota, el modelado del sepulcro de Don Juan de Austria —que talló en mármol el escultor italiano, afincado en Madrid, Giuseppe Galleoti—; de las figuras de ángeles vestidos con túnicas y con alas de bronce doradas a fuego, que portan ante el pecho escudos de mármol policromado con corona de bronce, que alternan las armas de las Casas Reales de Austria y Borbón en el sepulcro de párvulos, y de los ocho heraldos, de tamaño ligeramente mayor que el natural, vestidos con túnica y dalmática bordada, que escoltan las entradas y salidas de las cámaras sexta a la novena.

Las obligaciones que se impusieron a Baratta di Leopoldo fueron las siguientes: ajustarse a los modelos de Ponzano, con arreglo a los cuales los heraldos tendrían, comprendida su correspondiente parte arquitectónica, un alto de dos metros diez centímetros y un espesor en toda su masa de ciento diez palmos genoveses cúbicos; emplear mármoles selectos de Carrara, que el escultor desbastaría, adornaría y pulimentaría, y embalar y remitir al puerto de Alicante dos estatuas grandes cada seis meses.

Sin embargo, al sobrevenir el movimiento político de septiembre de 1868, los trabajos, si bien muy adelantados, estaban aún sin terminar. De las veintiocho estatuas encargadas a Baratta, los veinte niños heráldicos y cuatro de los heraldos grandes ya se encontraban en El Escorial; dos de los heraldos se hallaban en los almacenes de Palacio y los otros dos, concluidos y encajonados, estaban aún en Italia.

El 17 de noviembre de 1886 bendijo el Panteón Fr. José Lobo, por delegación especial del Cardenal-arzobispo de Toledo, y en los días 21 y 22 del mismo mes tuvo lugar la traslación de cadáveres. Cada una de las nueve cámaras, situadas bajo la Sacristía y las Salas Capitulares, está presidida por un altar y revestida de mármol en los paramentos. Todas las cámaras están enlosadas de mármol blanco de Carrara y gris de Bardiglio. También son de mármol blanco las bóvedas de los tránsitos. Las que cubren las cámaras son de piedra berroqueña, con filetes resaltados de escayola, pintados y dorados.

Para entonces, el reinado isabelino era historia, pero en la concepción del panteón se advierte una sensibilidad y firmeza de criterio propias del rey consorte, aunque intervenciones desdichadas de Ponzano como el panteón de párvulos deslucieran algo el resultado final. La memoria de Francisco de Asís quedó, de manera inesperada, vinculada a la magna obra de Felipe II (figura 3).



Figura 3. La imagen procede de la obra de 1909 sobre el panteón de don Luis Moreno y Gil de Borja, intendente de la Real Casa, 1909.

2.4 CONVENTO DE NUESTRA SEÑORA DEL TRIUNFO EN LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

A los visitantes del Real Sitio de San Ildefonso que recorran las calles y plazas de este pueblo, les llamará la atención un imponente edificio de granito conocido como «Santa Isabel» o «la Iglesia del Convento», sito en la calle de Baños en la parte baja de la población.

No es sino el resto de la fundación de 1859 del convento de religiosas concepcionistas franciscanas de *Nuestra Señora del Triunfo*, debida a la famosa sor Patrocinio, también conocida como «la monja de las llagas». Una de las máximas ambiciones de sor Patrocinio a partir de 1856 fue la de fundar conventos situados en los Reales Sitios. El primero de ellos fue el *Real Convento de San Pascual* de Aranjuez (1856), al que siguieron los de San Ildefonso, El Pardo y El Escorial. El rey consorte sentía especial devoción por la monja, sobre todo tras atribuirle la curación de su madre, la infanta Luisa Carlota, de una grave enfermedad, por la intercesión de la imagen de *Nuestra Señora del Olvido, Triunfo y Misericordias* que la propia Virgen, supuestamente, regalara a sor Patrocinio. Esto explica la implicación de Francisco de Asís en la fundación de la Granja, en la que su iglesia posee gran interés artístico.

La fundación de San Ildefonso es, pues, la segunda que celebra Sor Patrocinio, después de la de Aranjuez, y en ella nos detendremos por sus valores arquitectónicos. A este fin, una Real Orden de 3 de agosto de 1859 del ministro de Gracia y Justicia comunicaba al arzobispo de Toledo lo siguiente:

Eminentísimo señor: La Intendencia de la Real Casa y patrimonio dirige hoy a este Ministerio de orden de S. M. la comunicación siguiente: -Convencida S. M. la reina nuestra Señora Q.D.G. de lo beneficioso y útil que es para mejorar la educación de la clase menesterosa la enseñanza religiosa, moral, literaria y doméstica que las niñas reciben en los conventos de religiosas, y habiendo tenido ocasión de observar los adelantos que en poco tiempo han hecho las infinitas de aquellas que acuden a recibir gratuitamente el buen ejemplo y la instrucción de las religiosas Concepcionistas de nuestra Señora del Olvido establecidas en Aranjuez, se ha servido mandar que, para las familias de este Real Sitio de San Ildefonso puedan lograr para sus hijas el mismo beneficio que las

de Aranjuez, disfrutando, asimismo, el vecindario todas las ventajas que ofrece el culto divino a que se consagra con tan solícito afán y religiosidad la comunidad mencionada, se establezca en este Real Sitio, por cuenta de S. M. y con el decoro y demás circunstancias que el caso exige, una parte de aquellas religiosas; a cuyo fin, y por mando de S. M., me dirijo a V. E. para que dicte las determinaciones necesarias al mejor cumplimiento de lo dispuesto por S. M. Penetrado el Gobierno de las ventajas espirituales y temporales que promete una nueva fundación tan digna de los piadosos sentimientos de S. M. y tan arreglada a la letra del Concordato, como conforme a su espíritu, deseando coadyuvar a ella en la parte que le cabe, excita el religioso celo de V. E., a fin de que, cuando por parte del Real Patrimonio este todo preparado para recibir a las religiosas del convento de San Pascual de Aranjuez que se consideren necesarias al establecimiento de otro en este Real Sitio, se sirva V. E. concederlas su licencia de traslación y adoptar al efecto cuantas disposiciones cupieren en sus facultades ordinarias, y procure habilitarse con las que de ellas excedieren. De Real orden lo comunico a V. E. para su conocimiento y efectos oportunos.

Benjamín Jarnés en su biografía de 1929 sobre la monja de las llagas comenta con gran ironía:

España estuvo siempre muy necesitada de conventos. Hay que fundarlos en todos los sitios reales y, sencillamente, en todos los sitios (...). Ahora fundar es más fácil (...). Los reyes lo conceden todo, obtienen permisos de prelados, bendiciones del Papa... De modo que sor Patrocinio, una buena mañana se encamina a la Granja, a El Pardo, a El Escorial, a Lozoya, a Manzanares y declara abierta la nueva temporada místico-educativa. Religiosas hay siempre (...) saben que junto a sor Patrocinio la vida pierde muchas asperezas. (...) No, no hay semejanza... Teresa funda en el desierto; Patrocinio, en los jardines de la corte. Teresa echa cimientos, Patrocinio revoca fachadas.

La propia Sor Patrocinio, en una carta dirigida a otra religiosa, la madre vicaria del convento de Aranjuez, fechada en el Real Sitio de San Ildefonso el 8 de octubre de 1859, escribe sus primeras impresiones sobre la acogida dispensada:

Nos encontramos con un pueblo piadosísimo; nos esperaban todas las autoridades eclesiásticas, civiles y militares, con todo el clero que hay mucho... Todos ofrecieron sus respetos a la comunidad con toda ceremonia, tomamos

después posesión del convento, entramos en el coro, cantamos el Te Deum a música, muy bien. Después fuimos con todos los señores, para enseñarnos el convento, y el señor gobernador me iba entregando las llaves, y acto continuo, se cerró la clausura.

El convento es muy bueno, con mucho mayor local que ese; la huerta no tan grande, pero tiene mucha fruta. Hay iglesia pequeña, algo más grande, como vez y media que la capilla. El coro bajo es anchísimo, de largo como el de Torrelaguna, ancho el doble por el doble...

Los artistas y todos, por lo que se observa, trabajan aquí más con el corazón que con las manos, y tienen un respeto todos, grandes y pequeños, que no se observa en esa. El administrador se porta admirablemente.

Hemos encontrado muchas camas, mantas, vidriado y toda clase de muebles.

Es de suponer que el Real Patrimonio no repararía en gastos para complacer a los reyes y dotar la nueva fundación de todo lo necesario.

En 1868 la abierta protección de los reyes y, especialmente, del rey Francisco de Asís a la monja, será pasto de libelos, murmuraciones, coplas y dibujos eróticos, lo que ha fraguado una historia de leyenda que ha llegado a nuestros días.

El 3 de octubre de 1859 quedó instalada la comunidad en su nuevo convento del Triunfo de la Inmaculada Concepción y de Nuestro Padre San Francisco. Al día siguiente celebraron con gran solemnidad la fiesta de su santo patrono, que lo era del rey consorte.

Lo que subsiste hoy en día es la iglesia del convento, pero sor Patrocinio no la llegó a disfrutar. Su constructor fue don José Segundo de Lema, a quien ya hemos visto participar en el proyecto del panteón de infantes, y debió iniciar la obra de la iglesia hacia 1863. Breñosa y Castellarnau en su *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso* (1884) señalan que nunca fue consagrada y abierta al culto, al no haber podido terminarse más que su parte exterior, y del interior la decoración esencial de paramentos y techumbre.

En virtud de las leyes desamortizadoras dictadas por el nuevo Gobierno tras 1868, el convento y lo construido de la iglesia salieron a subasta el 16 de noviembre de 1870 y todo fue adjudicado en 36.100 pesetas a un particular, don Alejandro Millán, en realidad

un testafarro de un amigo de Prim, don Feliciano Herreros de Tejada e Íñiguez de Aragón, político, periodista y promotor mercantil, que ocupó cargos de responsabilidad política en los gobiernos de la época y durante la Restauración. A su muerte en 1897, sus hijos lo pusieron en venta, siendo adquirido por una comunidad de monjas franciscanas procedente de Olmedo, que aquí se instaló en 1901 bajo la advocación de Santa Isabel de Jesús. El convento se mantuvo hasta 1936 cuando las monjas, ante los peligros de la guerra civil, optaron por buscar un lugar más seguro, trasladándose la comunidad al pueblo de Cintruénigo, en Navarra, donde compraron una casa para su instalación definitiva.

No siéndole ya necesario el edificio de La Granja, la comunidad franciscana vendió el convento el 4 de mayo de 1943 a unos nuevos propietarios que, tras las reformas llevadas a cabo por el arquitecto Víctor López Morales, instalaron en el convento un hotel denominado «Hospedería La Calandria», inaugurado el 26 de julio de 1945. Esta hospedería tuvo corta vida pues debió cerrar a principios de los años cincuenta.

La propiedad de la iglesia y convento ha pasado sucesivamente por varias manos hasta dar en las del Banco de Santander, principal acreedor del último propietario, después de una larga serie de decisiones judiciales. El convento fue demolido en los años ochenta del siglo xx para convertirlo en una urbanización privada. El destino de la iglesia está por decidir, ya que el Banco ha expuesto sus intenciones de dedicarlo a sala de exposiciones o centro cultural, sin que hasta la fecha se hayan iniciado las pertinentes obras de reforma y restauración.

En cuanto a la iglesia (ver figuras 1 y 2) es una prueba más de la especial predilección y confianza en José Segundo de Lema, Arquitecto Mayor de Palacio, por parte del rey Francisco de Asís. Según María Jesús Callejo, el arquitecto «puso un empeño especial en la buena calidad de la piedra y en su labra». La calidad de los materiales es muy llamativa, cuando en los edificios religiosos de la época predominaba el ladrillo visto, o bien la aplicación sobre muros de mampostería de revocos que imitaban sillares.



Figura 1. Fachada de la iglesia en la actualidad.

En cuanto a su estilo es el de un neogótico caracterizado por las sobrias y lisas fachadas exteriores, donde se ha eliminado cualquier detalle decorativo, lo que le da un aire de fortaleza al exterior. Ello contrasta grandemente con una iglesia casi contemporánea, la del Buen Suceso, de Agustín Ortiz de Villajos (1866), tristemente demolida en 1975, cuyo exterior muy recargado mezclaba formas góticas y bizantinas con profusión de columnas adosadas y galerías de arcos ciegos.

La cubierta interior de la única nave (figura 3), de madera con tirantes y completamente pintada, es de raigambre mudéjar, estilo que Segundo de Lema conocía muy bien. Cuenta, además, con dos coros a los pies, alto y bajo, y una cabecera con tres capillas (capilla mayor o ábside y dos laterales). En la decoración de los paramentos de la iglesia se advierte cierta influencia neobizantina (figura 4).



Figura 2. Vista de iglesia con torre-campanario.

En la actualidad es imposible la visita al interior: las fotografías que se reproducen son de la titularidad de don Juan Carlos Monterrubio (Librería Ícaro).



Figura 3. Techumbre de estilo neomudéjar.



Figura 4. Cabecera con ábside de estilo neogótico y elementos pictóricos neobizantinos.

PARTE III
MECENAZGO EN PINTURA



3.1 LOS MADRAZO Y VICENTE PALMAROLI

3.1.1 FEDERICO DE MADRAZO, EL CONSAGRADO.

Federico de Madrazo (1815-1894) fue artista esencial como pintor cortesano en la época isabelina, en cuanto que supo crear imágenes idealizadas de Isabel II y su consorte que alcanzaron una enorme difusión, mediante copias de otros artistas o a través de la reproducción litográfica. Francisco de Asís sostuvo con Madrazo relaciones afectuosas, y supo aprovechar el talento del pintor aúlico en tareas de propaganda dinástica, aunque algunos de los proyectos del rey consorte en los que Madrazo intervendría no se llegaron a materializar, como luego veremos.

El rey Francisco de Asís tuvo un conocimiento temprano de la producción italiana de Madrazo, siendo *Las Marías en el Sepulcro*, la obra de la primera etapa de Madrazo que el rey consorte más admiró y la que más le impactó, ya que se difundió en España con gran rapidez por medio de la litografía. Obra cumbre de la producción religiosa de Federico de Madrazo, este bellissimo lienzo fue el trabajo fundamental del artista durante su estancia romana y una de las obras de composición que exigió del pintor una elaboración más costosa y meditada, consiguiendo un resultado de singular perfección y belleza plástica.

El cuadro recoge el pasaje evangélico del encuentro del sepulcro de Cristo vacío por las santas mujeres que acudieron a ungir su cuerpo, siguiendo la narración de San Lucas: *Pero el primer día de la semana, muy de mañana, vinieron al monumento, trayendo los aromas que habían preparado, y encontraron removida del monumento la piedra, y entrando, no hallaron el cuerpo del Señor Jesús. Estando ellas perplejas sobre esto,*

se les presentaron dos hombres vestidos de vestiduras deslumbrantes. Mientras ellas se quedaron aterrorizadas y bajaron la cabeza hacia el suelo, les dijeron: ¿Por qué buscáis entre los muertos al que vive? No está aquí; ha resucitado» (Lucas, 24, 1-7).

Junto a un sepulcro de mármol, decorado con tracería al más puro estilo italiano, se aparecen los dos ángeles, cuyo resplandor sobrenatural ilumina la lóbrega oscuridad de la cueva. En el extremo derecho, las mujeres quedan sobrecogidas por la aparición celestial, mostrando en sus gestos una mezcla de temor, sorpresa y emoción sobrecogida por el anuncio de la resurrección de Jesús. En primer término, María Magdalena, con su larga cabellera ondulada cayéndole sobre los hombros, se arrodilla abriendo los brazos para escuchar el mensaje divino, viéndose a sus pies el tarro de ungüentos con la leyenda «*NARDEI SPICA*» (puntas de nardos) que indica el contenido de su esencia. Junto a ella puede identificarse a María Salomé, flanqueada por María la de Santiago y María la de Cleofás, vislumbrándose al fondo la embocadura de la caverna y el celaje levisísimamente esclarecido por las primeras luces del alba.

El lienzo es resuelto con la técnica más exquisita y cuidada del artista, y un dibujo extremadamente preciso y limpio, de una singular belleza de líneas en cada uno de los elementos y figuras que conforman la composición, de materia extremadamente lisa, que subraya la pulcritud de su factura. La elegante delicadeza lograda por Madrazo en el estudio de la apariencia y actitud de las Marías, con fuertes claroscuros, la apariencia sobrenatural de los ángeles a través de la transparencia y luminosidad interior de sus cuerpos y ropajes y la especial solemnidad en las actitudes, son las notas distintivas. Las líneas doradas con que Madrazo adorna las túnicas de las mujeres, el diseño de elementos decorativos, como la taracea del sepulcro, el broche de la Magdalena, el bordado de las vestiduras de los ángeles, las plumas de sus alas y el mismo tarro de ungüentos, muestran la voluntad de Federico en lograr en este lienzo la absoluta perfección, así como su conciencia de jugarse con su resultado el reconocimiento de su valía como pintor entre los grandes artistas que trabajaban por entonces en Roma.

Federico de Madrazo se había instalado en el *Palazzo di Spagna* de la Ciudad Eterna para realizar su lienzo, exponiéndolo allí públicamente una vez acabado, a primeros de junio de 1841.

La obra fue adquirida por el rey Francisco de Asís en 1846 como regalo de bodas para su esposa, Isabel II. El rey siempre la tuvo en gran estima, enviándola a la Exposición Universal de París de 1855. En la actualidad se conserva en la Iglesia de San Pascual de Aranjuez (figura 1).



Figura 1. Las Marías en el Sepulcro, Federico de Madrazo, iglesia de San Pascual, Aranjuez.

Gracias a estos prometedores comienzos en la relación entre el rey y el pintor, éste acometió en 1850 el retrato de Francisco de Asís que se conserva en el palacio real de Madrid y que, en 1852, el propio pintor regaló al infante don Francisco de Paula, padre del retratado. No cabe duda de que Francisco de Asís supervisó el resultado final, que debía transmitir una imagen de modernidad: el modelo viste de paisano, junto a una mesa de trabajo, demostrando seguridad en si mismo. Madrazo lo sitúa sentado en suntuoso sillón, lo que permite disimular la corta estatura del rey, y en la pin-

celada de los negros del traje se repite como un eco de la influencia velazqueña. En contraste con las tonalidades oscuras, Madrazo ilumina rostro y manos de Francisco de Asís, embelleciendo al modelo (figura 2).

Partiendo de este lienzo se sabe que, hacia 1854, Madrazo recibió el encargo de un retrato familiar de Francisco de Asís junto a la reina y la infanta Isabel. La indumentaria de Francisco de Asís en el boceto que se reproduce (figura 3) es muy similar a la de 1850, mientras que la de Isabel II con cetro y corona en un almohadón y manto de armiño, subraya su mayor jerarquía política. Aunque las figuras adolecen de cierta rigidez y sólo la pequeña infanta se muestra espontánea y vivaz, la intención del futuro cuadro era la de reflejar la paz y armonía de la primera familia de la nación, algo que distaba bastante de la realidad. Madrazo aspiraba a seguir las pautas de Winterhalter en sus retratos de grupo de la familia real británica de finales de los años cuarenta. Ignoramos los motivos por los que el cuadro no llegó a ejecutarse. No obstante, el museo del Prado conserva una fotografía (figura 4) de un cuadro, hoy perdido, de Luis de Madrazo (1825-1897), hermano pequeño de Federico. Parece ser que Luis sí llevó a cabo el cuadro sobre la base del boceto de su hermano, con algunos cambios significativos. Así, en el cuadro de Luis, Francisco de Asís luce uniforme de capitán general, como queriendo elevar su jerarquía frente a la de su esposa: además, existe una mayor comunicación afectiva entre padre e hija, prácticamente ausente en el boceto de Federico.



Figura 2. El rey Francisco de Asís en 1850, Federico de Madrazo, Patrimonio Nacional.



Figura 3. Boceto en óleo sobre cartón para un cuadro de la familia real en 1854, Federico de Madrazo, Colección Daza-Madrazo, Comunidad de Madrid.

La, digamos obsesión, del rey Francisco de Asís por estimular a Federico de Madrazo en la ejecución de retratos de grupo de la real familia, como ejemplos de la cohesión y unión dinásticas, se manifestó en una fecha tan tardía como principios de 1868, el año de la revolución. El rey sugirió un gran lienzo con más de once personajes, en la línea de *La Familia de Felipe V* de Van Loo, pero también con reminiscencias velazqueñas: Madrazo ejecutaría un retrato de la infanta Isabel, hija mayor de los reyes, en presencia de éstos y de su prometido el conde Girgenti, asistiendo también al posado la reina madre María Cristina y los duques de Montpensier, además de otros infantes de España. De este tardío proyecto se conserva en el museo del Prado un boceto a lápiz titulado precisamente *La Familia de Isabel II*. La tormenta política que se avecinaba ponía de relieve lo estéril de estos tardíos intentos de mejorar la imagen de la dinastía, desprestigiada en representaciones clandestinas de naturaleza lúbrica, que nada tenían que ver con las idealizaciones de los Madrazo.



Figura 4. Fotografía en papel albúmina de un cuadro perdido de la familia real en 1857, Luis de Madrazo, museo del Prado.

Contra lo que pudiera parecer, las relaciones entre el rey consorte y el primer pintor de Cámara no siempre fueron sencillas. Federico de Madrazo y su familia siempre vieron con recelo la sólida posición en la corte de los hijos del anciano Vicente López Portaña, Bernardo y Luis: el último logró el importante encargo de pintar *La coronación del poeta Quintana* (Senado) en 1855. No obstante, al final Federico logró el ansiado nombramiento de primer pintor de cámara en 1857, con 30.000 reales anuales de sueldo.

Siempre celoso de su posición, Federico vió con malos ojos la posición ascendente de José Méndez como pintor predilecto de Francisco de Asís para cuadros de temática religiosa, lo que daría lugar, como veremos más adelante, a ácidos comentarios de Federico. Finalmente, el desorden en la gestión de la Intendencia de la Real Casa, en la que sin éxito Francisco de Asís intentó poner racionalidad, enervó los ánimos de Madrazo. En sus *Recuerdos* narra los acontecimientos sucedidos en 1866 y debidos, según su opinión, al:

desorden fabuloso de Palacio donde solo se premia a los intrigantes y a los que roban, hemos venido a pasar a un lastimoso estado de cosas que de la Real Casa dependen.

Se refiere al recorte de gastos del Real Patrimonio y Real Museo promovido por el conde de Puñoenrostro. El 13 de noviembre de ese año 1866 Federico escribe:

(...) por de pronto renunciaré a mi sobresueldo como Director del Museo y eso que no tengo casa ni estudio, como me correspondía como Primer Pintor de Cámara (...) y eso que trabajo para la Reyna y el Rey sin presentar jamás cuenta alguna y sin recibir siquiera el menor regalo, la menor caja de cigarros (...) de manera que cuando S.M. regala su retrato de cuerpo entero a la Reyna de Suecia o el Rey el suyo al Duque de Montpensier o la primera el retrato de la Infanta Isabel al Rey de Bélgica o el del Príncipe de Asturias al Papa ¿quién hace los regalos? (...) la Reyna solo pone los marcos. En fin, paciencia, que otros tiempos peores han de venir (...), en cambio hay, creo, 16 capellanes de honor de los cuales algunos cobran más de 8.000 duros anuales (...) bien es verdad que no tienen nada que hacer.

Otro motivo de queja de Federico contra la real pareja era el tiempo que debía dedicar al diseño de trajes para bailes de disfraces, lo que consideraba indigno de su posición. Tuvo que acomodarse a regañadientes a tales peticiones, como sucedió con motivo del baile de disfraces de abril de 1863 organizado por los duques de Fernán Núñez en su palacio de la calle de Santa Isabel, para el que Federico diseñó los trajes de *reina Esther* y de *Felipe IV* para los reyes.

A su posición de mecenas, Francisco de Asís debía unir la de mediador, facilitador y componedor con sus artistas, lo que dado lo débil de su posición en la corte no siempre le era posible.

La relación de Francisco de Asís con Luis de Madrazo, hermano pequeño de Federico, (1825-1897) fue escasa, pues nunca fue retratado por él, al contrario que la reina. Luis, desengañado del mundo oficial del arte volcó todo su afán en la actividad docente, su verdadera vocación, a la que se consagró como profesor de la *Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado*, en la que había ingresado en 1857, primero como ayudante y a partir del 8 de junio de 1880 como catedrático de *Dibujo del Antiguo y Plegado de Ropajes*. Fue nombrado director de la misma el 29 de mayo de 1891, caracterizándose su gestión por la elaboración de un nuevo reglamento que situó a

la Escuela de Madrid entre las más avanzadas de su tiempo. No obstante, con motivo del nacimiento del príncipe Alfonso, Francisco de Asís encargó a José de Madrazo el cuadro conmemorativo de *Santa Isabel de Hungría curando a los pobres*, asunto muy querido por la reina y repetido hasta la saciedad por los artistas de la época

El anciano patriarca comenzó la obra, pero no pudo concluirla, tarea que asumió Luis de Madrazo y que remató en 1859 firmándola.

Hoy en día, la obra se encuentra en la entrada de la capilla del palacio real de Aranjuez, aunque Francisco de Asís quiso en su encargo que su destino fuera el convento de capuchinos de El Pardo. Curiosamente, dado el interés que suscitó en su momento, el cuadro fue fotografiado por Jean Laurent (figura 5), pionero de la fotografía en la España isabelina, como también sacó placas de *Los cinco santos* de Palmaroli, obra que examinaremos a continuación.



Figura 5. Santa Isabel de Hungría, Luis de Madrazo. Papel a la sal sobre papel fotográfico por Jean Laurent, anterior a 1867, museo del Prado.

Finalmente, Luis participó en un curioso encargo del rey. Francisco de Asís, con buen criterio, dispuso hacia 1860 que *La Anunciación* de Fra Angélico fuera trasladada del monasterio de las Descalzas Reales al museo del Prado. El rey, para contentar a las señoras descalzas ordenó a Luis que pintara un cuadro de sustitución. El encargo no debió de satisfacer al pintor, pero se esmeró en lo que pudo, realizando otra anunciación, que hoy se encuentra en la capilla del mismo nombre del claustro alto del monasterio. El pintor se inspiró en el cuadro existente en la iglesia de la Annunziata de Florencia, de autor anónimo, de hacia 1252.

3.1.2 VICENTE PALMAROLI, LA JOVEN PROMESA.

Vicente Palmaroli (1834-1896) provenía de familia de artistas ya que su padre, también pintor, trabajaba como dibujante en el Real Establecimiento de Litografía, a las órdenes de José Madrazo. En 1838, momento en que cierra definitivamente el Real Establecimiento, su padre Cayetano Palmaroli se establece por su cuenta como impresor, aunque sin éxito. En 1841, los Palmaroli se van a Fermo, ciudad de las Marcas donde Cayetano había nacido, realizando Vicente sus primeros trabajos artísticos bajo la dirección de su padre. Al volver la familia a España en 1848, ingresa en la Academia de San Fernando, centro donde tendrá como maestros más destacados a José y Federico de Madrazo, sintiendo por éste último un afecto casi filial, que se enturbió en los últimos años de la vida de Madrazo. La aspiración de Palmaroli a hacerse con la dirección del museo del Prado, fue interpretada por muchos como una maniobra para relevar del cargo al casi octogenario Madrazo, el cual le escribía a su hijo Raimundo:

Has de saber que el falsuco Palmaroli (que siempre que me ve me besa y me llama su querido maestro) está intrigando para sustituirme en la Dirección del Museo.

Madrazo se resistía a admitir su declive: a su muerte, en efecto, Palmaroli se hizo con la dirección del museo, aunque por poco tiempo pues él mismo fallecería de una hemorragia cerebral en 1896.

Gracias a la protección del rey consorte Francisco de Asís, en 1857 pudo Palmaroli realizar el tan ansiado viaje a Roma. La protección del rey consorte ya no cesaría pues recibe una Real Orden que le nombra litógrafo de cámara excedente, con la aportación de 12.000 reales anuales.

Un ejemplo del mecenazgo de Francisco de Asís fue el encargo de una de sus obras más célebres, *Sermón en la Capilla Sixtina*, con la que concurrió en 1866 a la Exposición Nacional de Bellas Artes, logrando la medalla de primera clase. Esta obra figuró en el pabellón de España de la Exposición Universal de París de 1867, causando tanta sensación que la emperatriz Eugenia quiso adquirirla a pesar de ser un encargo del rey consorte.

Una vez esbozados los rasgos personales de Palmaroli, para poder entender el significado de la obra que analizaremos, debemos situarnos en el 28 de noviembre de 1857: el nacimiento del príncipe de Asturias, el futuro Alfonso XII. Después de once años de matrimonio, llegó el ansiado heredero varón para la real pareja. No obstante, los meses previos al parto fueron, como en el caso de la infanta Isabel, de gran tensión en palacio.

Se volvieron a escuchar chismorreos sobre la paternidad del futuro infante, se habló de un duelo en la antecámara de la reina entre el general Urbiztondo y el joven marqués de Alcañices cuando Narváez impidió a Francisco de Asís el acceso a la cámara donde la reina estaba en supuesta compañía masculina y se temió que el rey consorte protagonizara una huida similar a la de Riofrío en el invierno de 1852.

A lo anterior, se sumó el hecho de que la reina solicitó del Papa Pío IX el padrinazgo si la criatura que llevaba en su seno era varón: la respuesta de la Santa Sede se demoró más de lo previsto, lo que se interpretó como el deseo de Pío IX de no sancionar ni involucrarse en los escándalos de la corte española.

En una carta de 29 de julio de 1857 del embajador francés Turgot al conde Walenski, ministro de Asuntos Extranjeros de Napoleón III, se llegaron a verter contra Francisco de Asís las más graves acusaciones:

No vacilo en colocar en la primera fila de los que quieren derribar a la Reina al rey Francisco de Asís, su marido. El resentimiento por las injurias cuyo precio ha aceptado y la falta de valor para vengarse predomina en este príncipe [...]. Quiere pues destruir lo que es, en la quimérica esperanza de que obtendrá de los príncipes carlistas restaurados una regencia de hecho, y de nombre, y la aplastante humillación de su mujer. El nuevo embarazo de la Reina viene a reanimar, si esto es posible, los instintos vengativos del Rey: tras escenas deplorables, con la amenaza de las más escandalosas revelaciones, ya ha obtenido de su mujer una especie de abdicación moral y después marcha resueltamente a su objeto, dirigido por algunos miembros del clero, adherentes fanáticos y reconocidos del partido carlista.

Finalmente, el Papa aceptó ser padrino, Francisco de Asís se acomodó a la situación y las aguas se calmaron. En un ambiente de exaltación romántica por lo medieval, el nombre escogido para la criatura, Alfonso, lo hacía continuador de las gloriosas tradiciones patrias de la corona de Castilla y dique frente a las aspiraciones carlistas.

Cuando el príncipe de Asturias tenía ya cinco años de edad, el rey consorte decidió utilizar los servicios de Palmaroli en lo que Ceferino Araujo, primer biógrafo de Palmaroli calificaría en 1907 como:

Un cuadro de asunto místico que pintó para su protector entonces, D. Francisco de Asís.

Gustavo Adolfo Bécquer, que contempló el cuadro en la Exposición Nacional de 1862 declaró que:

El señor Palmaroli, acometiéndolo, no obedecía a su propia inspiración.

Por tanto, la obra conocida como *Los cinco Santos* (figura 6) de Palmaroli, propiedad del museo del Prado y en depósito en el palacio de Riofrío, fue el producto de un diseño de Francisco de Asís transmitido al autor, con el propósito de impulsar un cuadro de propaganda dinástica orientado a mostrar que la monarquía isabelina tenía visos de transmitir su herencia a un sucesor objeto de la protección celestial.

La obra fue calificada como una *Sacra Conversazione*, motivo habitual en el cuatrocento y quincuecento italianos: en la cúspide de un trono, la Virgen con el niño recibe la adoración de un grupo de santos que suelen estar acompañados por una pareja de donantes, arrodillados y extáticos.

En el caso que nos ocupa, en esa cúspide, con un fondo arquitectónico de inspiración bizantina, imparte su bendición el arzobispo visigodo de Toledo San Ildefonso, santo protector a lo que parece del príncipe. Parece responder con ello a las plegarias que le dirigen un grupo de personajes: san Francisco de Asís y santa Isabel de Hungría (patronos de los reyes), el apóstol Santiago (patrono de España) y san Pío V (patrón del pontífice reinante Pío IX, una velada alusión a su condición de padrino del príncipe Alfonso). En una forzada interpretación del mensaje del cuadro, San Ildefonso promete su intercesión para que el príncipe sea un monarca de largo y próspero reinado.

El tema de la *Sacra Conversazione* ya había sido tratado por Ingres en 1824 con su cuadro *El voto de Luis XIII*, en el que el rey francés, arrodillado, colocaba a Francia bajo la protección de la Virgen en agradecimiento por haber obtenido heredero varón. También la casa de Orleans había identificado a sus miembros con sus respectivos santos tutelares en los cartones que el mismo Ingres pintaría para las vidrieras de la capilla de Neully, construida en el lugar donde el príncipe real, heredero de Luis Felipe, murió en un accidente en 1842. No obstante, las circunstancias de la política española eran peculiares veinte años después, en 1862.

Cuando el cuadro de Palmaroli fue expuesto en la Exposición Nacional de 1862 en la nueva Casa de la Moneda de Francisco Jareño, los entendidos sabían quién era el regio promotor de la obra, y que detrás de ella existía un mensaje de glorificación de la dinastía. A la obra se le dio el mejor trato posible en el recinto de la Nacional, pues figuró en la sala XIV «donde están agrupados la mayor parte de los buenos cuadros», según opinaba Pedro de Madrazo.

La obra suscitó juicios estéticos, pero también ideológicos. Los primeros fueron, en general, entusiastas, al ser unánime la opinión

de que el autor había sabido asimilar, en feliz unión, las influencias de Tiziano y Correggio en la suntuosidad de los rojos, en lo radiante de los blancos de las vestiduras del apóstol, en la monumentalidad de las figuras y en la dulzura de las expresiones.

Resultaba criticable la oscuridad de la interpretación del asunto, ya que hubiera sido más lógico que el protagonismo correspondiera al patrón de España o bien a San Fernando, patrón de la monarquía, no a un venerable, pero olvidado santo visigodo. ¿A quién bendice San Ildefonso? Es de suponer que no a los santos, pero tampoco al príncipe de Asturias, a no ser que se admita que el príncipe está representado por su ángel de la guarda, que estaría a los pies de san Ildefonso. Además, entre las figuras, distantes en el tiempo y en el espacio, no hay interacción alguna, resultando las actitudes rígidas y estáticas.

Los sectores del partido progresista sostuvieron que la obra era anacrónica en 1862, representativa de la religiosidad tal y como era entendida por el rey consorte y su camarilla, esto es, una religiosidad devota, ritual, formalista, intransigente y clerical.

El clericalismo estaba presente en el cuadro con la figura de san Pío V, una muestra de sumisión del rey consorte a Pío IX, cuando en 1861 ya se había producido la proclamación del reino de Italia a falta de la conquista del Véneto y de la propia Roma. Potencias católicas como Francia y Austria ya habían reconocido al nuevo reino, cosa que no había hecho Isabel II, influida por la camarilla de Francisco de Asís y por su confesor, el padre Claret.

La obra obtuvo en la Nacional una segunda medalla, lo que muchos interpretaron como una velada crítica al mensaje de la obra. No obstante, Francisco de Asís premió a Palmaroli con 1.120 reales por los derechos del título de caballero de la Orden de Isabel La Católica, y con un lujoso cronómetro, en cuya tapa estaban grabadas las armas reales, con cadena de oro de la que colgaba una perla negra de gran valor. Como no podía ser de otra manera, Francisco de Asís ubicó el cuadro en su oratorio particular de palacio.



Figura 6. Los Cinco Santos, 1862, Vicente Palmaroli, palacio de Riofrío.

En 1864, Casado del Alisal, rival declarado de Palmaroli, realizó el retrato de la reina junto con el príncipe Alfonso (figura 7), con destino a la frustrada *Sociedad del Crédito Castellano de Valladolid*. En esta obra, el pintor optó por una concepción moderna y laica de enaltecimiento de la reina y su sucesor, vinculada a una empresa de fomento de la riqueza nacional: el paso del tiempo y las circunstancias políticas aconsejaban buscar nuevas vías de propaganda dinástica alejadas de mitos históricos y creencias religiosas no por todos compartidas.

El rey consorte debió quedar satisfecho del resultado final de *Los cinco santos*, ya que, en 1866, impulsaría una nueva empresa artística para Palmaroli de gran significación dinástica: el primer retrato oficial de la infanta Isabel, la primogénita de los reyes y segunda en la línea sucesoria. Nunca tuvo Francisco de Asís una relación estrecha con sus hijos. Con Alfonso XII ya en el trono cruzaría cartas en las que expondría alguna reflexión política, aunque fue su padrino de bodas con María de las Mercedes de Orleans, para exteriorizar una postura diferenciada respecto de ese matrimonio con Isabel II y congraciarse con sus futuros consuegros.

Respecto a sus hijas, los contactos en la edad adulta de aquellas fueron escasos; sólo manifestó predilección por la infanta Pilar, cuyo carácter reservado y tímido se avenía con el de Francisco de Asís, el cual manifestó gran dolor por su muerte a los dieciocho años en 1879 en el balneario de Escoriaza, Guipúzcoa, a causa, según la terminología de la época, de una meningitis tuberculosa. Las cartas del Francisco de Asís expresan claramente su desolación y pena por el óbito.

Con la infanta Isabel el rey consorte adoptó una actitud correcta pero siempre fría. Isabel, sin embargo, sabedora de sus deberes, le acompañó en su lecho de muerte el 17 de abril de 1902. Además, Francisco de Asís era consciente de que, dada la frágil salud del príncipe de Asturias, Isabel podría ser llamada a la sucesión al trono, con lo que era un peón político a tener en cuenta.



Figura 7. Isabel II y el príncipe Alfonso, Casado del Alisal.

En 1866 la infanta se aproximaba a sus quince años, edad casadera para la época. Se trató de un posible matrimonio con el conde de Flandes, hermano del rey de los belgas Leopoldo II, que no fructificó. En todo caso, para la dinastía era conveniente divulgar en las cortes europeas una imagen de la infanta como joven encantadora, pero madura y segura de sí misma y disponible para una alianza matrimonial, y Francisco de Asís confió esta tarea a Vicente Palmaroli.

El resultado final es el retrato (figura 8) que se conserva en el palacio real de Madrid. En el salón del trono como fondo, velada alusión a la proximidad de la infanta a la sucesión, la infanta se nos

muestra como una bella adolescente, seria y regia. Luce un vestido estilo Segundo Imperio azul celeste con encajes, de cintura marcada y hombros al descubierto, de manga corta y manto de corte que la infanta recoge en sus brazos.

El cuadro, frente a los tradicionales retratos oficiales de Federico de Madrazo (se le atribuyen hasta veintiocho retratos sólo de Isabel II) es una apuesta por una renovación del género, ya que el estatismo de las figuras de Madrazo da paso en el retrato de la infanta a una lograda sensación de movimiento en el acto de la recogida del manto de corte. Además, la pincelada es suelta, con logrados efectos lumínicos en rostro y brazos, rica y pastosa, frente a la pincelada uniforme y apretada de Madrazo.

Este retrato figuró en la Exposición Nacional de aquel año 1866, y en la *Exposición Retrospectiva* dedicada a Vicente Palmaroli en el Museo Nacional de Arte Moderno, entre diciembre de 1935 y enero de 1936.

Nuria Lázaro Milla ha estudiado con detalle el inventario del joyero de la infanta Isabel realizado con motivo de su enlace en mayo de 1868 con Cayetano de Borbón, Conde de Girgenti y hermano del destronado Francisco II de las Dos Sicilias: desposorios de valor simbólico, de apoyo a los Borbones destronados en Nápoles y de solidaridad con Pío IX frente al acoso de la unificación italiana, pero de segundo rango. Ello le ha permitido identificar las joyas que luce en el retrato de Palmaroli, con una precisa tasación de su valor.

Armonizando con el azul del traje y el blanco de las puntillas de encaje, la infanta luce su collar de tres hilos de perlas, quedando oculto al espectador el broche de brillantes con perla central (80.000 reales), y los pendientes haciendo conjunto (14.000 reales), compuestos por una perla orlada de diamantes de la que pende otra en forma de lágrima, intermediando un diamante entre ambos cuerpos. El escote del vestido está adornado con un alfiler, muy abocetado, que podría asemejarse al de brillantes con tres perlas perillas de su joyero (8.000 reales). A su izquierda, se distinguen las insignias de las órdenes Bávara de Teresa y de la Cruz Estrellada.

Completa el aderezo una sortija con una media perla en el dedo anular de la mano derecha y una manilla de perlas en la muñeca izquierda; la colocación de los hilos y el cierre infiere que, más que una pulsera en sí, sería un collar enroscado, pudiéndose tratar del «de perlas con entrepiezas o casquillos de rosas de esfera y esmalte azul claro» (16.000 reales).

Está claro que padre e hija compartían su pasión por las joyas: así, con motivo de sus esponsales su padre le regaló un collar de cinco hilos de perlas y cierre de brillantes (1.024.000 reales), que utilizó el día de su boda.

Durante el sexenio, Palmaroli llegaría a retratar a Amadeo I en 1872. Después de la Restauración, pasó largas temporadas en su estudio parisino dedicado, preferentemente, a la pintura de género o de *casacones* y a la moda orientalizante, muy influido por el estilo de Meissonier, sin que la Casa Real requiriese de nuevo sus servicios. Tal vez Palmaroli recordara demasiado las extravagancias del reinado de Isabel y Francisco de Asís, con aquella peculiar mezcla de religiosidad extrema, frivolidad y derroche.



Figura 8. La infanta Isabel, Palmaroli, palacio real de Madrid.

3.2 EXALTACIÓN RELIGIOSA: JOSÉ MÉNDEZ

Pintor de historia y de temas religiosos, retratista, dibujante y litógrafo, José Méndez y Andrés (Madrid, 1818-*idem* 1891) es hoy una figura prácticamente desconocida. Sin embargo, llegó a ser pintor de cámara del rey Francisco de Asís, y gozó de su constante protección.

Cuando en 1853 se le encargó el nuevo retablo de la iglesia de San Jerónimo el Real, anteponiéndole a colegas de más edad y prestigio, la prensa destacó que el pintor, «protegido y apreciado por nuestros Reyes, (...), no es conocido del público». En 1860 se le consideraba un «pintor misterioso, verdadero mito del cual se ocupan pintores y aficionados, pero cuyos cuadros pocos han tenido la fortuna de ver aún».

El pintor y crítico de arte Ceferino Araujo escribió en 1891 una amplia necrológica, movido por la indiferencia que la desaparición del artista había tenido en la prensa, que «tan pródiga es en alabanzas para personas que lo merecen menos». Araujo consideraba a Méndez «un pintor notable y digno de más renombre que el que ha alcanzado», cuyo talento «estaba al lado de los que en su tiempo pasaban aquí por grandes maestros» y, si bien «el público lo conocía poco, y la mayoría de los artistas jóvenes ignoraban que existiera, los pintores de hace cuarenta años sabían lo que valía». Para explicar el motivo de su escaso reconocimiento, ponía de relieve la peculiar personalidad del artista, «completamente entregado al misticismo», y concluía: «Méndez ha muerto oscuro, porque fue en vida modesto y retraído».

El caso de Méndez es único en la actividad de patronazgo del rey consorte, ya que entre los dos hombres puede decirse que se estableció una corriente de simpatía que llegó a ser algo parecido a una relación de amistad. Tal vez Francisco de Asís se sintió atraído por los rasgos de carácter de Méndez, que coincidían con los suyos: religiosidad, introversión y admiración por el arte italiano del quattrocento. Con ningún pintor del entorno cortesano mantuvo el rey tal relación, que se prolongó durante veinte años, hasta el estallido de la revolución de 1868, y que Méndez procuró mantener

oculta, consciente de las envidias que suscitaría como más adelante se verá.

La relación del pintor con el rey consorte debió comenzar hacia 1848, cuando fue recibido en audiencia por el rey con gran cordialidad, lo que demuestra que Francisco de Asís había seguido con interés su trayectoria. Muy grata impresión debió causar a Francisco de Asís, que al poco tiempo le nombró *pintor de historia de la Real Cámara* y le propuso pasar una temporada en París, a costa del Real Erario, para que visitase los principales museos, estudiando a la vez las tendencias de la pintura moderna. Ante el inminente nacimiento de su primogénito, Méndez solicitó licencia para aplazar el viaje, a lo que accedió el rey, ofreciéndose a apadrinar al recién nacido, lo que da prueba de la íntima familiaridad entre ambos personajes.

En correspondencia al favor real, Méndez pintaría la *Virgen protegiendo la corona de España* (figura 1). En este pequeño óleo, con suntuoso marco dorado, María, vestida de blanco, se sienta en un trono al estilo del *trecento* italiano, que lleva inscritas las palabras del Salmo 95: «Venite, exultemus Domino». Ante ella, la corona y el cetro, símbolos de la monarquía, descansan sobre un escabel con el escudo de España. La acompañan, en *sacra conversazione*, los santos patronos de la real pareja, Santa Isabel de Hungría y San Francisco de Asís, además del apóstol Santiago y San Fernando, patronos, respectivamente, de España y de su monarquía. El carácter de icono político-religioso se acentuó por el hecho, insólito para la época, de que el arzobispo de Toledo, José Bonel y Orbe, concediera ochenta días de indulgencia a quien rezara ante él. Firmado por José de Méndez en 1850, lleva la dedicatoria: «A S.M. el Rey su agradecido pintor».

Idéntica dedicatoria muestra el Ángel conservado hoy en los Reales Alcázares de Sevilla (figura 2) y que en 1870 figuraba inventariado en la sala de la Corbella del Palacio Real de Madrid como Ángel de la Guarda. Sin embargo, tal y como indica la cartela situada en la parte inferior de la pintura (ANGELUS CUSTOS MAIESTATIS CATHOLICAE ELISABETH SECUNDE HISPANIARUM ET INDIARUM REGINE) se trata, más exactamente, de la advocación instituida por

el papa León XII a petición de Fernando VII, del *Ángel Custodio del Reino de España*. El Ángel aparece en posición frontal, con túnica blanca y las alas aún desplegadas, posándose en un pedestal con el escudo de España. Su figura se recorta sobre una exquisita arquitectura cuyo fondo dorado, subraya su carácter sacro. La pintura, en la misma línea historicista y preciosista de la anterior, se realza con un hermoso marco. Está firmada por José de Méndez en Madrid, el 2 de febrero de 1852.



Figura 1. La Virgen protegiendo la corona de España, adorada por Santiago Apóstol, san Francisco de Asís, santa Isabel de Hungría y san Fernando, óleo sobre cartón, 1850, Patrimonio Nacional.

Se cree que Méndez se hallaba en París en agosto de 1852, cuando un molesto y algo escocido Federico de Madrazo escribe a su hermano Luis: «También puede que veas en Versalles al falsuco (...) de Méndez, pensionado por el Rey, creo que con 24 mil reales anuales». Allí frecuentó el estudio de Paul Delaroche, especializado

en pintura de historia, así como el de Hippolyte Flandrin, retratista de Napoleón III.

En 1853 a su vuelta de París, recibió del rey Francisco el encargo de una obra sobre la *Batalla de las Navas de Tolosa*, enorme lienzo de cuatro metros de alto por diez de ancho. El interés del rey consorte en este proyecto fue lo que debió motivar el viaje de Méndez a París para completar su formación como pintor de historia. El destino de esta obra, según el diario *La España* en su número de 11 de diciembre de 1853, era su colocación en la cámara del Cuarto real de San Jerónimo, que se quería restablecer en el monasterio, a la manera de la época de Felipe II, como lugar de retiro espiritual de la familia real.



Figura 2. Ángel custodio del reino de España, 1852, Patrimonio Nacional.

Así, los Jerónimos, cuya restauración dirigía Narciso Pascual y Colomer, se convertiría en símbolo de la monarquía española y de la dinastía reinante.

El tema de Las Navas de Tolosa no era totalmente inédito. En este sentido, Méndez podría recurrir a algunos precedentes y seguir la evolución del tema en obras posteriores. Así, en 1846 Francisco de Paula Van Halen inició un ciclo de doce lienzos que, bajo el título de «glorias españolas», representaría los principales hechos de armas de la historia de España. El correspondiente a *La batalla de las Navas* se expuso en el estudio del pintor en junio de 1852, siendo adquirido por el rey. Van Halen enviaría un lienzo del mismo asunto y mayores dimensiones a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864, donde figuró también *Alfonso VIII recorriendo el campo de las Navas de Tolosa* de Agapito Francés.

Este encargo de 1853 de Las Navas supuso para Méndez grandes quebraderos de cabeza, ya que dedicó varios años en hacer estudios y en adquirir datos sobre trajes de época, llegando incluso a disecar cabezas y piernas de caballo y a hacer vaciados en yeso; en diciembre de 1853 viajó hasta el sitio en que se dio aquella gran batalla. La obra despertó cierta expectación, hasta el punto de que en 1855 el gobierno quiso enviar los cartones preparatorios a la Exposición Universal de París, pero el artista se negó por temor a que se perdieran. Todavía en 1859 estaba entregado a este encargo, pero la obra debió avanzar muy despacio y el estallido de la revolución de 1868 la dejó inacabada para siempre.

Ceferino Araujo Sánchez menciona «un cuadro de gran tamaño que comenzó y tuvo siempre en su estudio sin terminar, representando la batalla de las Navas» y el propio hijo de Méndez explica que el cuadro, «que por su composición y estudio llama la atención de cuantos le ven», lo dejó su padre «en suspenso durante treinta y ocho años, y cuando ya al fin de su vida se dedicó a concluirlo, le sorprendió la muerte». El marqués de Valmar nos indica que destacaba por «su tamaño y por las dificultades de composición, armonía y claridad que ofrece el asunto», y que su autor demostraba «la suficiente habilidad y fortuna para preservar su obra de la confusión casi inevitable en tal clase de composiciones artísticas».

Al marqués debemos la descripción más completa que nos ha llegado de la obra:

En medio del sangriento tráfago del combate, se distinguen los monarcas caudillos, y se retrata con vigor y gallardía la peculiar actitud guerrera de los adalides musulmanes y cristianos. En la lejanía de los montes [.] se divisan las inmensas masas de soldados, cuyo número, si hubiéramos de creer las relaciones tradicionales de aquel descomunal combate, ascendía a ochocientos mil [...]. Como quiera que sea, las huestes innumerables caben en el vasto lienzo del señor Méndez, porque todo cabe en la vaguedad de la perspectiva aérea, sabiamente empleada por manos hábiles y expertas (figura 3).



Figura 3. Boceto de Méndez para La Batalla de las Navas de Tolosa, 1850-1855, Biblioteca Nacional de España.

En 1857 Méndez recibiría otro importante encargo del rey consorte: un gran cuadro representando *El Triunfo del Arcángel San Miguel* destinado al altar mayor de la capilla del Palacio Real. En 1764 Mengs encargó a un joven Ramón Bayeu copiar un San Miguel venciendo a Lucifer de Lucas Jordán para el altar mayor de la capilla del Palacio Real «hasta que se haga el definitivo original». Parecía que ese definitivo iba a ser la obra de Méndez, para la cual realizó numerosos dibujos preparatorios, vaciados en yeso y estudios de colorido. En julio de 1861, el cuadro que «desde hace dos

años» se estaba pintando en «las Reales habitaciones de S.M. el Rey». fue trasladado para su conclusión a la iglesia de San Jerónimo, puesta por el monarca a disposición del pintor. El cuadro, de ocho metros de alto por tres cincuenta de ancho, llegó a concluirse, pero nunca ocupó el lugar para el que estaba destinado, y el de Ramón Bayeu no ha sido movido de su emplazamiento original.

Como pintor de historia de la Real Cámara, teniendo en cuenta el fracaso relativo del cuadro de Las Navas, podríamos pensar que Méndez no fue muy prolífico. No obstante, en 1859 aspiraría a ingresar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando precisamente en la categoría de «pintura de historia». En esa ocasión, adjuntó una relación de sus obras más destacadas en dicho género, entre ellas un *Apóstol Santiago en la Batalla de Clavijo*, dedicado al monarca en 1856. También realizaría para el rey un cuadro de evidente simbolismo dinástico: *La muerte de Roberto el fuerte*, primer vástago de la Casa de los Borbones. Se sabe que en 1859 tenía realizados cartones para obras que no llegaron a materializarse: *El Rey Suintila expulsando a los Romanos de España*, *La defensa de Pelayo en la cueva de Covadonga*, *La destrucción de Numancia* y *Don Alfonso el Batallador*.

Finalmente, nos detendremos en la obra por la que Méndez es hoy recordado: en 1853 recibió el encargo de realizar el nuevo retablo de San Jerónimo el Real. En el proyecto de restauración del presbiterio, diseñado por Colomer en mayo de 1852, todavía se mantenía en él *La última comunión de San Jerónimo*, gran lienzo de Rafael Tegeo donado por Fernando VII en 1828. Pero en 1852, con un rígido criterio historicista, Colomer cambió de criterio a favor de un diseño neogótico, que obligaba a prescindir del mobiliario y demás elementos de estilo neoclásico, incluido el cuadro del altar mayor. El que la pintura principal de la iglesia se encomendara a Méndez levantó muchas susceptibilidades, como la del poderoso clan Madrazo. Federico comentaría con su acostumbrada lengua viperina a su hermano Luis:

Como sabes los cuadros del retablo los hace el flirúteꝝ de Méndezꝝ.

Méndez viajó a Toledo para visitar la catedral, examinando las bellas pinturas que adornan la magnífica sala capitular. Su interés por

los murales de Juan de Borgoña se entiende, dado el carácter historicista que debía tener su obra. Para empezar, no se trataba de un gran cuadro de altar clasicista, como el de Tegeo, sino de un retablo de estilo ojival, con figuras de tamaño natural, según el gusto de la escuela alemana de comienzos del siglo XVI. En principio, Méndez había pensado en un retablo de ocho tablas rematado con un Calvario de escultura, pero pronto estructuró el retablo en tres calles con nueve cuadros. El proyecto parecía avanzar a buen ritmo. En diciembre de 1853 el pintor tenía concluidos unos «preciosos bocetos», que «agradan infinito a cuantas personas visitan el estudio de tan apreciable artista» (*La España*, Madrid, 11 de diciembre de 1853).

En junio de 1854 se realizaron los bastidores para dar las dimensiones de los cuadros y en mayo de 1855 se abonaron al pintor dos mil reales, para lienzos, modelos y colores. Sin embargo, las obras del templo fueron ralentizándose, hasta quedar paralizadas en 1857. Inexplicablemente, los nueve cuadros quedaron sin ensamblar en su estudio, hasta que en 1883 ocuparon el lugar para el que habían sido concebidos treinta años antes (figura 4). Irónicamente, en la última restauración de la iglesia de 2011, el gran lienzo de Tegeo retornó al alta mayor, y el retablo de Méndez quedó desplazado a la nave del presbiterio.

Como ya hemos visto anteriormente, los reyes y muy especialmente Francisco de Asís, mantuvieron una estrecha relación personal y espiritual con María de los Dolores Quiroga y Capopardo (1811-1891), la célebre y polémica sor Patrocinio, para unos santa, para otros impostora, intrigante y monja milagrera, de influencia nefasta en Isabel y Francisco de Asís. Por ello, cuando en 1867 se entregó a la monja el antiguo convento del Carmen de Guadalajara (donde sería enterrada en 1891), abandonado y saqueado tras la desamortización de 1836, para fundar un convento de concepcionistas franciscanas, los reyes contribuyeron con una limosna espléndida.

Méndez recibió entonces el encargo de crear un retablo para la iglesia del convento de sor Patrocinio. Aunque el retablo fue destruido en la guerra civil, conocemos su organización general gracias a un pequeño *gouache* localizado en la Biblioteca Nacional (figura 5).



Figura 4. Altar de Méndez en la Iglesia de los Jerónimos.

En el centro aparece el camarín de la Virgen del Olvido y sobre él una gran pintura representando a la Inmaculada Concepción coronada por la Trinidad; dos grupos de santos asisten a la escena como privilegiados espectadores. El que entre ellos figuren los patronos de la pareja reinante, así como la presencia de escudos reales en las calles laterales, confirma el mecenazgo regio.

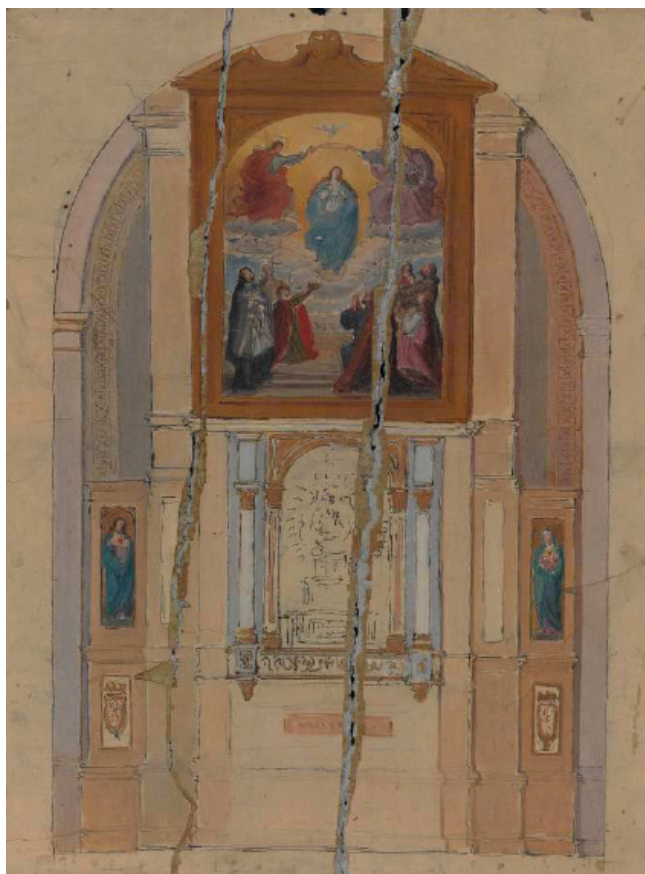


Figura 5. Boceto para el altar del convento de Guadalajara, Biblioteca Nacional de España.

Además del *gomache*, la Biblioteca Nacional conserva dos dibujos preparatorios para el cuadro del altar. En el grupo de santos de la derecha están Santa Teresa de Jesús, con quien sor Patrocinio se identificaba como mística y fundadora, San Francisco de Asís, patrono del rey y de la congregación, Santa Catalina de Alejandría y

un santo arrodillado que hoy se identifica con el apóstol Santiago. En el de la izquierda, Santa Isabel de Hungría, patrona de la reina, arrodillada, ofrece su corona a la Virgen; junto a ella otro franciscano, San Antonio de Padua, y una figura que se supone e pudiera ser un jesuita, quizá el propio San Ignacio de Loyola como santo fundador. En ambos dibujos la Virgen es coronada por ángeles y la Trinidad se simboliza mediante un triángulo equilátero.

La relevancia pública de Méndez fue siempre escasa. Figuró como jurado en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1856 (por designación real), 1864 y 1867. En cuanto a su relación con la Academia, podría calificarse de desafortunada. Ya vimos que se propuso como académico de número en 1859, y pese a superar en tres votaciones a Inocencio Borghini no llegó a obtener la necesaria mayoría absoluta; la resolución del caso se pospuso y la reforma de los estatutos limitando el número de académicos dio al traste con sus posibilidades.

Lo conseguiría en enero de 1887 pero murió sin llegar a tomar posesión, aunque ya había entregado en la Academia su discurso de ingreso, que versaba sobre la importancia del dibujo.

Religión y poder político quedaron unidos en la obra de un pintor hoy casi olvidado pero que, en el entorno de Francisco de Asís, ocupó un lugar privilegiado y que, tal vez con astucia, logró que su presencia pasara casi inadvertida, lo que le ahorraría envidias y ataques por su condición de pintor favorito del rey consorte.

3.3 EL RETRATO DE LA MUERTE AL SERVICIO DE LA DINASTÍA

En una época de elevada mortalidad infantil, y con la generalización del daguerrotipo, los retratos *post-mortem* de bebés y niños se extendieron en Europa a mediados del siglo XIX. Por un lado, aquella sociedad tenía en comparación con la nuestra un mayor grado de contacto y de aceptación de la idea de la muerte, de tal manera que se procuraba evitar el olvido de los rasgos del ser querido mediante fotografías cuyo realismo nos provoca, hoy en día, cierta sensación de incomodidad.

En el caso particular de la familia real española, el rey consorte optó por el retrato de los infantes mortinatos, lo cual podría tener para él un significado personal y emotivo, pero, como veremos, también político-dinástico.

Como ha estudiado Gema Cobo Delgado, la noticia del embarazo de Isabel II y su consecuente parto en 1850 se recibió por la opinión pública como una solución para toda la nación, que daría unión y ventura a la complicada situación política. La pronta muerte del recién nacido vino a frustrar esas esperanzas. No obstante, la familia real y, especialmente, Francisco de Asís, trataron de aprovechar el suceso: el deceso del príncipe de Asturias ocupó las principales páginas de todos los periódicos durante más de un mes y sirvió, entre otros objetivos, para ofrecer un aspecto más humano de la familia real. También generó una amplia producción visual y textual que causó la conmoción del pueblo o, al menos, eso es lo que se reflejó en la prensa.

El príncipe de Asturias, nacido y fallecido el 12 de julio de 1850, a las 4 de la tarde, parece que no llegó a tener nombre, hecho que explica que los historiadores que han tratado sus retratos lo hayan llamado en la mayor parte de las ocasiones Luis –así figura en el catálogo de Patrimonio Nacional–, pero también, con menos frecuencia, Fernando e incluso, en algún caso, Luis Fernando.

Muy probablemente el príncipe nació ya muerto y el agua de socorro no llegó a tiempo, cuestión que explicaría, por un lado, que no se insistiera desde la *Gazeta* más en las circunstancias que rodearon al parto y, por otro lado, que se dijera que nació vivo

y murió a los pocos minutos con tiempo de recibir las aguas, dada la importancia que tenía esta práctica en relación con la eternidad, pues era clave liberar al neonato de su destino en el limbo.

En el «Acta del nacimiento y defunción de S. A. R. el príncipe de Asturias» se describe la primera vez que fue mostrado al público el cuerpo sin vida del niño de este modo:

La marquesa de Povar, aya del malogrado príncipe, que auxiliada por una camarista conducía en sus brazos el Real Cadáver se trasladó al salón en que se hallaba reunidas las autoridades, altos dignatarios y clases, ya antes mencionadas, luego que hubo entrado en él y habiendo yo alzado y retirado por mi mano el paño blanco que cubría el Real Cadáver, quedó al descubierto y todos pidieron ver y vieron el cuerpo de un niño de perfectas y robustas formas del todo desnudo y con señales de acabar de ser desprendido del seno materno. En cuyo estado, en medio del más profundo y melancólico silencio, el duque de Valencia visiblemente conmovido dijo con voz entrecortada, aunque firme y sonora: señores su majestad el rey no pudiendo verificarlo en persona por su acervo dolor, me encarga el triste deber de presentar a esta distinguida concurrencia el cadáver del príncipe de Asturias que la reina su augusta esposa acaba de dar a luz.

Asimismo, el bautismo de emergencia dio pie a un mensaje propagandístico en la prensa, que demostraba la fortaleza de la reina en el momento que percibió la gravedad de la situación. Fue ella quien mandó bautizar al niño con urgencia, mientras la extrema tristeza del resto de integrantes de la familia real hizo que se dejaran llevar por sus emociones: el rey, que no se había separado de su esposa, «penetrado de sentimiento» daba sus manos al duque de Valencia y «lloraba amargamente conmoviendo a cuantos lo veían.» (*El Popular*, 13/07/1850).

Es posible que estos comportamientos fueran también parte de una estrategia política que buscaba la empatía de la ciudadanía y desmentir los posibles rumores que enturbiaban la paternidad del niño.

La exposición del niño muerto fue una eficaz arma propagandística para mostrar la parte más amable de la controvertida familia

real, despertando una empatía que reforzó el apoyo popular. *La Época* relataba así las aglomeraciones que se produjeron:

Ayer fue el tercer día que el cadáver del malogrado príncipe estuvo expuesto en la capilla real. La afluencia de gentes que acudieron a contemplarlo fue tan numerosa que muchas de ellas, fatigadas de esperar que les llegase el turno para entrar, tuvieron que retirarse sin conseguir su objeto. A medianoche era todavía muy considerable el número de personas que circulaban por la plaza de Oriente, cuesta de Santo Domingo, calles del Arenal y Santiago y otras adyacentes. [...] La España dice que pasan de cuarenta mil las personas que han visitado la capilla de palacio en estos días. El malogrado príncipe de Asturias ha recibido hasta los últimos momentos de su exposición en la real capilla los más solemnes y sentidos testimonios de adoración póstuma (La Época, 16/07/1850).

Los encargados de palacio llegaron a contabilizar la entrada de 39.615 asistentes a la capilla, más infinitas personas que tuvieron que «retirarse por no poder penetrar aun en la escalera», lo cual daba una idea de «el espectáculo» que en esos días ofreció el «Real Alcázar» (*La España*, 16/07/1850).

Ante lo inevitable de la muerte lo único que quedaba era mostrar que el niño, al menos, había nacido robusto, es decir, que la reina era capaz de dar un heredero fuerte al trono. Esta idea se refuerza cuando se lee la prensa y las actas oficiales en las cuales se destacan las perfectas formas del niño, y los retratos eran el medio más eficaz para dejar constancia de la magnífica anatomía y conformación del recién nacido, sin signos de descomposición. El rey consorte en los encargos pictóricos que realizó, debió de insistir en todos estos aspectos. Así, el retrato pintado por Gómez Cros (figura 1), presenta una anatomía un tanto desproporcionada para un recién nacido y no es casual que se eligiera representarlo completamente desnudo; por supuesto, que no hay signo visible del sufrimiento producido por las complicaciones del parto ni registro de la muerte en el color de la piel.



Figura 1. Antonio Gómez Cros, *Retrato del infante muerto*, Patrimonio Nacional.

A su vez y también por encargo de Francisco de Asís, Federico de Madrazo hizo hasta tres cuadros del niño vestido con el «traje de batista bordado y guarnecido de encajes y cintas de raso azul». Cabe plantearse entonces quiénes fueron sus destinatarios y por la prensa se podría afirmar que eran la madre, Isabel II, la abuela materna, María Cristina de Borbón, y el abuelo paterno, Francisco de Paula. El que se encuentra actualmente en el Palacio de Riofrío (figura 2) posiblemente fue para María Cristina, ya que la prensa informó que el pintor había tenido la idea de incluir en él esta cita del libro de Job (1-21): «Dominus dedit, Dominus abstulit: Sicut Domino placuit ita factum est...» (*El Popular*, 26/07/1850).



Figura 2. Federico de Madrazo, *Retrato del infante muerto*, Patrimonio Nacional, Palacio de Riofrío.

Además de la pintura, Francisco de Asís regaló a su madre política un estuche, con las iniciales de ambos grabadas, que contenía un broche del que pendía un medallón que contenía un rizo rubio del niño y esta dedicatoria: «A su querida mamá. Francisco de Asís María de Borbón. Por el 12 de julio de 1850. A las 4 de la tarde» (*El Popular*, 26/07/1850). Es llamativo que fueran las iniciales del rey y la reina madre y no se hiciera referencia a Isabel II, pues es de sobra conocida la complicada relación entre suegra y yerno. Este detalle lleva a pensar en el interés del rey por tener a María Cristina de su parte y mostrarlo públicamente, ante los rumores sobre la posibilidad de que la corona llegase a pasar a los Montpensier. La idea de unidad frente a la desgracia se reforzaba con el regalo.

El tercer retrato encargado a Madrazo, «enteramente igual» que los anteriores, fue, como se dijo anteriormente, regalado a Francisco de Paula, y todo hace pensar que podría ser el conservado hoy en la Real Maestranza de Sevilla, procedente de la colección de los Montpensier.

Así, el rey consorte hacía demostración pública de la paternidad mediante gestos de afecto y dolor por la muerte del hijo. Incluso ordenó al mayordomo mayor de la reina que le trajese las llaves del arca en el que quedó depositado el cadáver, en lugar de dejarla en manos del prior del monasterio de El Escorial como ordenaba la etiqueta.

También se conocen retratos funerarios de la infanta María Cristina Francisca de Paula (05/01/1854-08/01/1854), tercera hija de Isabel II (figura 3), cuyos padrinos fueron su abuela materna y su abuelo paterno (*La Época*, 06/01/1854); tan sólo vivió tres días y su cadáver estuvo expuesto al público tres días como el de su hermano. José Piquer hizo dos esculturas en mármol de la infanta, obras pertenecientes al Museo Nacional del Romanticismo y a Patrimonio Nacional.



Figura 3. Federico de Madrazo, *Retrato de la infanta María Cristina muerta*, Patrimonio Nacional, Palacio de Riofrío.

Aunque los primeros partes médicos sobre la infanta fueron satisfactorios, horas después se anunciaba por los facultativos haber observado en la niña «una debilidad en el sistema nervioso que dificulta la acción de mamar». La imprecisión de cuanto se escribió entonces impide conocer con exactitud la verdadera dolencia que

causó la muerte de la infanta. Acaso los muchos médicos que lo discutieron no pudieron precisarla en realidad. Sea como fuere, un nuevo parte anunciaba al día siguiente haberse agravado notablemente el estado de la niña y, según el de las once de esa noche, el peligro persistía: «El Excmo. Primer médico de Cámara en unión de todos sus compañeros y del que suscribe no desamparan un instante al Augusto Niño, apurando los recursos de la ciencia para salvar su importante vida». El día 8 consignaron que la enferma seguía igual, y ya al mediodía anunciaron el desenlace previsto: «Tengo el doloroso sentimiento de participar a V. E. ... que la Serm.a Sra. Infanta recién nacida ha fallecido a las once y diez minutos de la mañana de hoy. Todos los esfuerzos de la ciencia, empleados por el Excmo. Sr. 1.er Médico de Cámara y demás médicos de la Real Casa y el que suscribe, no han sido por desgracia suficientes a dominar la índole y la intensidad de la dolencia...». El cadáver de la infanta de España estuvo expuesto al público en la Real Capilla desde las diez del día 9 de enero, y fue trasladado al Panteón de El Escorial el día 12.

Sin embargo, el año del nacimiento de la infantita culminó con la revolución de 1854, un periodo en el que la familia real estaba dando mucho que hablar entre nacionales y foráneos, y que ha pasado a ser considerado como el «más desastroso, más escandaloso o más inmoral» de la historia de España, según expresiones de la prensa de la época. Los escándalos de la familia real y sus camarillas, los progresos de la capacidad organizativa de los republicanos y el descontento popular debido a la crisis de subsistencias acontecida en el invierno de 1853 a 1854, a lo que se añadieron los estragos de la epidemia del cólera, provocaron las sublevaciones que desembocaron en la revolución conocida como *La Vicalvarada* que pondría fin a la década del gobierno del Partido Moderado: la reina tuvo que conceder la jefatura del gobierno a Espartero para salvar la situación y evitar una peligrosa situación revolucionaria. El palacio de las rejas, residencia de María Cristina fue incendiado por las turbas, al igual que la residencia del presidente del Consejo, Luis Sartorius. La reina madre fue obligada a exiliarse a Francia.

Quizá Francisco de Asís quiso hacer el mismo juego político con esta niña muerta: reavivar la empatía que se vivió con el príncipe Asturias, pero lo cierto es que ni siquiera el alumbramiento llegó a ser noticia en un sector de la prensa para escándalo de los diarios más conservadores, que expresaron su indignación ante tal indiferencia:

No podíamos creer en el testimonio de nuestros propios sentidos cuando, abriendo ayer los periódicos de la oposición, no encontramos una sola palabra que nos hiciera ver que esos periódicos tomaban parte en el júbilo nacional producido por el feliz alumbramiento de nuestra Reina. El soberano, en todo país constitucional está por encima de los partidos, y nada tiene que ver con sus luchas; en la monárquica España, además, sobre la irresponsabilidad absoluta del soberano está el sentimiento íntimo de amor a su persona, el instinto de que él es el símbolo de nuestra nacionalidad (El Heraldó, 7/01/1854; El Heraldó, 10/01/1854).

3.4 EL ORIENTALISMO

La visión de España y, en concreto, de su herencia musulmana, fue difundida en Europa gracias a la labor de grabadores y pintores franceses y británicos. Fue el caso de David Roberts, que recorrió Andalucía en 1832-1833 y cuyos cuadros sobre Sevilla y, especialmente, Granada, fueron difundidos en litografías que inundaron el continente, y ejercieron gran influencia en la obra de Jenaro Pérez Villaamil.

Francisco de Asís estuvo al corriente de esta moda *orientalista* gracias, especialmente, a la labor de Rafael Contreras, al que Isabel II encomendó la restauración del palacio de la Alhambra en 1852, a pesar de que Contreras nunca tuvo el título de arquitecto sino que, más bien, fue un erudito del arte nazarí.

Contreras realizó para Isabel II entre 1848 y 1850, en el palacio real de Aranjuez, el Salón de Fumar o Gabinete Árabe, inspirado en la *Sala de las Dos Hermanas* de la Alhambra. La espléndida lámpara neogótica de este Salón fue un regalo del infante Francisco de Paula a su hijo el rey consorte.

Por ello, no es de extrañar que Francisco de Asís se aficionara a la pintura de inspiración *orientalista*, que en España se vinculó con episodios de la Reconquista y, por tanto, con un afán de exaltación de la unidad nacional fundamentada en la unidad católica. Cronológicamente, Francisco de Asís realizó el encargo de una obra de estas características a Rafael Tegeo (1798, Caravaca de la Cruz-Madrid, 1856) cuyo protagonismo como retratista en la corte isabelina le convirtió, a finales de la década de 1840, en pintor honorario de Cámara.

No obstante, al final de su carrera, y a manera de testamento artístico, afrontaría una obra completamente alejada de su estilo, de gran formato y de asunto histórico, ideado por Francisco de Asís. En la primavera de 1847 los reyes sufrieron un atentado por parte del periodista Ángel de la Riva, que causó un fuerte impacto a los soberanos y a toda la corte.

El rey consorte encargó entonces a Tegeo en 1850 la obra *Ibrahim-el Djerbi o el Moro Santo*, tomando como inspiración un episodio de la conquista de Málaga por los Reyes Católicos en 1487, en el que se produjo un intento de asesinato de Isabel y Fernando, para equiparar este episodio con el de 1847.



Ibrahim-el Djerbi o el Moro Santo, por Rafael Tegeo.

En la obra el santón de Guadix Ibrahim-el Djerbi con la excusa de pedir un vaso de agua, penetra en la tienda donde se encuentran Beatriz de Bobadilla y Álvaro de Portugal, hijo del duque de Braganza –a quien consigue herir– convencido de que se hallaba ante los Reyes Católicos. En el lienzo, el pintor dignifica y presenta al villano como héroe, en contra de las posiciones que preferían los pintores de la época. El cuadro, que anticipa los nuevos formatos que adquirirá la pintura de historia, años antes de que se celebrara la primera Exposición Nacional de Bellas Artes en 1856, representó a España en la Exposición Universal de París de 1855.

Terciopelos y armaduras son deslumbrantes, pero Tegeo logra sobre todo la expresividad con la intensidad de miradas y expresiones, de pavor, asombro y odio. La limpieza del dibujo, la sutileza del colorido, y la habilidad del artista en la reproducción de las calidades de las superficies de telas y armaduras hacen que esta obra merezca el calificativo de maestra. Además, cumplió su papel propagandístico al intentar establecer, de manera muy forzada, un paralelismo biográfico entre Isabel La Católica e Isabel II. La obra se conserva en el palacio real de Madrid.

Tegeo fue pintor fundamental en la escena artística de la primera mitad del siglo XIX, además de precursor como hemos comprobado de algunas modas que adquirirían popularidad después de que él ya las utilizara. Olvidado a lo largo del tiempo, su obra está siendo redescubierta en sus diferentes facetas de retratista, pintor de temática religiosa y pintor de historia.

Con posterioridad, Francisco de Asís mantuvo una relación artística con el pintor catalán Joaquín Espalter (Sitges, 1809-Madrid, 1880). Espalter cultivó la pintura decorativa junto con el retrato, y destacó por sus temáticas histórica y religiosa. Comenzó sus estudios en la Escuela de La Lonja de la ciudad condal y en la Escuela de las Nobles Artes de Marsella, además de recibir formación en París. En España realizó numerosas obras, tales como el techo del Salón del Teatro del Instituto, la decoración de la bóveda del paraninfo de la Universidad Central, la del Teatro del Príncipe y la decoración de tres salas en el Congreso de los Diputados. Participó activamente en la vida artística de la corte de Isabel II,

quien le nombró pintor honorario de cámara. Fue además miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y profesor de *Dibujo de Antiguo y Ropajes* en la Escuela de Pintura de Madrid.

Las características de su pintura son el uso del dibujo académico con cierta inspiración neoclásica, predominando la perfecta delimitación de escenas y figuras en lugar de una pincelada más suelta, el colorido sobrio y su preferencia por temas melancólicos de clara evocación histórica, con gran realismo en detalles de indumentaria y actitudes de sus personajes, dominados por la contención que evita excesos melodramáticos, pero que provoca cierta rigidez en las figuras.

En 1853 recibió del rey consorte el primer gran encargo, un *Descubrimiento de América*. Francisco de Asís encomendaría en 1854 a Espalter, según la moda del orientalismo, un asunto escogido por el propio rey, el *Suspiro del Moro o Boabdil al dejar Granada*. Espalter situó al último rey de Granada en el centro del cuadro, montado sobre un caballo blanco, donde discute con la reina Aixa, su madre, señalando a la vez la ciudad de Granada. Vemos a los reyes musulmanes y a toda la corte ataviados con las ropas típicas islámicas.

El paisaje reproduce fielmente una vista general de la ciudad, ya que Espalter se desplazó a Granada realizando numerosos bocetos. La obra fue muy bien acogida por Francisco de Asís, el cual la remitió al pabellón de España en la Exposición Universal de París de 1855. Actualmente esta obra se encuentra en el palacio real de Aranjuez en la *antecámara del rey*.



El Suspiro del Moro o Boabdil al dejar Granada, por Joaquín Espalter.

PARTE IV
MECENAZGO EN ESCULTURA



Las imágenes cortesanas del rey Francisco de Asís en escultura son abundantes en los Reales Sitios pero, por lo común, de no gran relevancia. Predomina el retrato en busto formando pareja con Isabel II, con gran presencia del cincel del primer escultor de Cámara, José Piquer.

No obstante, en, al menos, dos ocasiones, Francisco de Asís deseó crear una imagen de si mismo diferenciada de la de la reina Isabel, que le diera un realce personal y marcada por su condición regia. Además, se trataría de retratos de cuerpo entero, en obras de empaque destinadas a unas ubicaciones representativas, lo que ayudaría al rey consorte a afirmar su posición frente a la cansina serie de retratos de busto en pareja con su esposa.

Para la primera de las obras, Francisco de Asís requirió los servicios del asturiano Francisco Pérez del Valle (1804-1884), ya conocido sobre todo por su estatua de 1840 del *Patriotismo* para el monumento-obelisco a los *Héroes del Dos de Mayo* en el Paseo del Prado.

En el año 1848 Pérez del Valle recibió el encargo de una escultura del rey consorte (figura 1) de cuerpo entero. Debido a la importancia del trabajo, el artista se desplazó a Carrara, con objeto de seleccionar el mármol con el que modelar la obra. La escultura fue concluida en 1849 y entregada en Palacio, colocándose en 1851 en la galería de escultura del Real Museo, anotándose en su inventario el 15 de octubre de 1856. En el año 1896 salió del museo del Prado con destino al Museo de Arte Moderno. Hoy en día se conserva en la Biblioteca Nacional. El rey consorte, de cuerpo entero, de más de dos metros, porta el collar de Gran Cruz de la Orden de Carlos III, así como el hábito y sombrero ceremonial de la Orden.

La composición se caracteriza por su gran detallismo en la factura, pero también por cierta teatralidad en la pose que quizá hoy nos

sorprenda, aunque la obra fue muy valorada en su época, ya que se cuenta que el propio Francisco de Asís se desplazó al estudio del escultor, para ver la obra terminada. El hecho de recibir un encargo de esta importancia deriva de que Pérez del Valle participó en 1848 en el concurso para seleccionar el bajorrelieve que se ubicaría en el frontón de la fachada del nuevo edificio del Congreso de los Diputados. El escultor no consiguió el premio, pero se dio a conocer y recibió una Real Orden de la Reina para ejecutar esta estatua del monarca en mármol. Pérez del Valle quedó muy satisfecho de esta obra, a la que él mismo se refirió, como resultado del «lucimiento de un verdadero y acreditado artista» en un escrito de 1851 en el que solicitaba un cargo en la Corte. También elaboró el pedestal, con un trabajo inspirado en el arte clásico y renacentista con decoración vegetal, heráldica y a *candelieri*, con roleos y aves fantásticas, que muestra el interés del escultor por su buena factura. Francisco de Asís debió quedar lo suficientemente satisfecho para no olvidar al escultor, ya que el 28 de septiembre de 1858, a la muerte de Francisco Elías, Pérez del Valle fue nombrado segundo escultor de Cámara. La vinculación con el rey consorte se mantuvo, como lo prueba la obra en madera policromada de *Tobías y el Ángel*, conservada en la nave del presbiterio de la iglesia de San Martín de Tours de Madrid, que tan bien se acomodaba a la religiosidad del rey (figura 2).

Para la segunda escultura, Francisco de Asís se sirvió de José Vilches. Vilches (1815-1890), malagueño, fue nombrado en 1840 escultor de Cámara del rey, dos años más tarde director de escultura de la Academia gaditana y en 1846 académico de mérito en San Fernando. Fijó su residencia en Roma, donde realizó la mayor parte de sus obras y en 1865 fue nombrado director de los pensionados en la Academia Romana, trabajos que compaginó con actividades políticas que le llevaron, siendo cónsul de España, a morir en Saigón el 24 de abril de 1890.

La estatua de Vilches (figura 3), propiedad de *Patrimonio Nacional*, forma pareja con la de Isabel II, y en ella Francisco de Asís ostenta el hábito de caballero de la Orden de Calatrava; ambas fueron realizadas en mármol en 1862 para completar la galería de personajes y monarcas españoles de la iglesia española de Monserrat de Roma, donde estaba el antiguo hospital de peregrinos españoles, en sus orígenes muy vinculado a la Corona de Aragón.



Figura 1. Francisco de Asís, por Pérez del Valle, vestíbulo de la Biblioteca Nacional, Madrid.



Figura 2. Tobías y el Ángel, por Pérez del Valle, iglesia de San Martín de Tours, Madrid.

Fueron presentadas en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864, más tarde se trasladaron al patio central del Ministerio de Hacienda, hasta que en 1876 el arquitecto mayor de palacio, José Segundo de Lema, ordenó llevarlas al Palacio Real; primero estuvieron en las galerías bajas del patio del príncipe para, posteriormente, trasladarlas a su ubicación actual, en los Jardines del Campo del Moro, donde se encuentran al aire libre.

Podemos ver la maestría de Vilches en el buen modelado de la pierna de apoyo del rey, dejando las escasas filigranas reservadas para las bocamangas, o el detalle con la pluma que sujeta su mano izquierda, mientras que a la cabeza le imprime un mayor carácter que a la de la reina. Por lo que respecta a su emplazamiento, cabe decir que seguramente es el peor que se podía elegir de los jardines. En un lugar apartado y con una orientación hacia unos árboles,

dando la espalda a los paseantes, no es de extrañar que también haya sido blanco de la falta de civismo y que el rostro haya sido dañado quedando sin la nariz. A lo anterior se suman las fisuras de la piedra, al estar la estatua a la intemperie.



Figura 3. Francisco de Asís, por Vilches, Campo del Moro, Madrid.

Junto a las obras de exaltación personal, Francisco de Asís promovió las de exaltación dinástica, fruto de un meditado cálculo político. El era sabedor de que la reina siempre mostró una voluntad clara e inequívoca de vincular su figura con santa Isabel de Hungría, como ejemplo de virtud y caridad cristiana, bajo cuya

protección se pondría la propia reina, mostrando por ella una devoción no solo justificada por su misma identidad onomástica, sino además por la pertenencia del linaje histórico de la santa protectora de los pobres a las raíces dinásticas más antiguas de la Monarquía, que la hacían entroncar a través de alambicados lazos familiares con la propia Isabel II. Ya hemos visto cómo en las arquivoltas de la puerta de acceso a San Jerónimo El Real, Ponzano esculpió la imagen de la santa junto a san Francisco de Asís.

El tema era del gusto de la reina, y el rey consorte decidió promover una obra que claramente la adulara. La santa, hija del rey Andrés II de Hungría (1207-1231), dedicó su vida al cuidado de los necesitados, en particular de los niños, pues tras quedar viuda a los veinte años, se incorporó a la seglar Tercera Orden Franciscana, vendió sus bienes en favor de los pobres y financió la construcción de un hospital en Marburgo (Alemania). Por tanto, como hemos visto en la parte de pintura, Francisco de Asís promovió una obra en la que la identificación de Isabel II con la santa resultara patente.

De esta forma, Venancio Vallmitjana Barbany, con la colaboración de su hermano Agapito Vallmitjana Barbany, realizó en 1862 el grupo escultórico de la santa en la que socorre a un niño tullido (figura 4). Nos cuenta Rodríguez Codolà que en una visita al estudio de los hermanos Vallmitjana en Barcelona en 1861, el rey consorte Francisco de Asís, entre los bocetos en arcilla y barro que pudo contemplar estaban los de santa Isabel amparando con su manto a un menesteroso, y le gustaron tanto que «encareció a los autores se remitieran a la Villa y Corte para que la Reina diera su conformidad». Isabel II se mostró encantada con los modelos llevados a Palacio, y fue entonces cuando, a instancias de Francisco de Asís, les anunció a los artistas que les asignaba dos mil reales mensuales durante el tiempo que emplearan en la definitiva ejecución de la obra que resueltamente les encomendaba. De hecho, se conserva un boceto en barro cocido en el Palacio Real de Madrid con el sello impreso de *Vallmitjana*.

Concluida esta obra, fue presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862, y el 12 de diciembre de ese año ambos hermanos firmaron en Madrid un escrito en el que regalaban a la reina

este grupo escultórico de santa Isabel «como una prueba de gratitud, agradecimiento y adhesión a su Real Persona». La reina ordenó remitir la estatua con su pedestal al Real Museo el 16 de febrero de 1865, y dos días después llegó el grupo y se colocó en la Galería de Escultura, inventariándose con el número 1007 y con autoría de *Vallmitjana*, de nuevo sin especificar a cuál de los hermanos se hacía alusión.

En 1896 pasó a formar parte de los fondos del Museo de Arte Moderno hasta su regreso al Prado. La obra figura firmada en la base de forma algo llamativa, con dos V entrelazadas. La intervención de Agapito debió ser importante, hasta el punto de que, en los primeros catálogos del Museo de Arte Moderno, la escultura aparece catalogada como obra únicamente de Agapito.



Figura 4. Santa Isabel de Hungría, detalle, hermanos Vallmitjana, museo del Prado.

Finalmente, mencionaremos a un escultor que, aunque olvidado, tuvo vinculación con el rey consorte. Una de las piezas más fotografiadas de la exposición *Alfonso X: el legado de un rey precursor* en 2022, es la estatua del monarca que ha dado la bienvenida a los visitantes en la sala del Toisón del Museo de Santa Cruz. Esta magnífica pieza, prácticamente desconocida pese a formar parte de la colección del antiguo Museo provincial de Toledo desde el año 1897, es obra de un escultor toledano del siglo XIX, Eugenio Duque y Duque (1837-1910), natural de Almonacid.

Duque fue alumno en Madrid de José Piquer y de Sabino Medina. La gran influencia de estos dos consagrados escultores en la corte le permitió al alumno unos inicios prometedores en su carrera.

Se trata de una colosal estatua de 221 cm en escayola del monarca, tal y como fue calificada por la prensa tras participar en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862, que el escultor dedicó al entonces príncipe de Asturias (el futuro rey Alfonso XII) y que presentó en el Palacio Real durante una audiencia particular concedida el jueves 17 de diciembre de 1863.

Duque aprovechó la misma para presentar —según el diario *La Correspondencia de España*, dos días después— *el proyecto de un elegante monumento gótico donde pueda ser colocada en la antigua plaza de Santa Ana, que hoy lleva el nombre del heredero del trono de las Españas*.

Isabel II y Francisco de Asís aceptaron la dedicatoria en nombre de su hijo y, según la prensa de la época, *alentando al joven artista con las más halagüeñas frases a que siga constante la senda que tantos lauros le promete*. Además, le otorgaron su real palabra de apoyar con toda su influencia cerca del Ayuntamiento de Madrid la idea de la construcción de un monumento público a propósito para la creación de la estatua del Rey Sabio.



Figura 5. Alfonso X, por Eugenio Duque.

Este monumento nunca se construyó y Duque murió en la miseria cinco décadas después.

PARTE V
ARTES SUNTUARIAS



5.1 FRANCISCO DE ASÍS Y EL PALACIO DE RIOFRÍO

El nacimiento de la infanta Isabel Francisca en diciembre de 1851 y las circunstancias que lo rodearon, tales como los rumores sobre su verdadera paternidad, el atentado del cura Merino el dos de febrero de 1852 en las galerías de Palacio el día de presentación de la recién nacida a la Virgen de Atocha, y las voces que llegaron a involucrar al rey consorte en el intento de regicidio para hacerse con la regencia en caso de la muerte de su esposa, provocaron que Francisco de Asís, probablemente agotado psíquicamente, abandonara Madrid. A ello se sumaba la crisis política vivida en 1851, ya que el rey consorte, aprovechando el embarazo de la reina, pretendió actuar como un regente en la sombra, sancionando los reales decretos y despachando con los ministros, lo que le llevó a un nuevo enfrentamiento con su consorte.

El propio Fernando Muñoz, duque de Riánsares y padrastro de la reina, mostró en una carta sus celos y mala voluntad hacia Francisco de Asís, y sus sospechas hacia las «sociedades secretas» que, según él, rodeaban al consorte:

Allá en su cuarto se las compone a su modo y propala y da pábulo, si es que no inventa, todo cuanto se dice de S. M. (...) se une más y más a la reina, aparenta cariño a la Princesa y va ganando terreno haciéndose agradecido a fuerza de conseguir destinos para todo el mundo. Los consejeros íntimos, que son carlistas de corazón, acaban de estar aquí y le han aconsejado que siga en su plan y que gane terreno poco a poco.

El ambiente en la corte se le hacía, pues, irrespirable a Francisco de Asís.

Sin embargo, el destino que escogió como refugio en el invierno de 1852 parecía ser el menos indicado, ya que el palacio de Riofrío, inacabado y nunca habitado, no reunía adecuadas condiciones. No obstante, la climatología invernal no afectó demasiado al monarca (figura 1) que escribió a su esposa en los siguientes términos:

El tiempo aquí no es frío, pero en cambio el viento parece que va a llevarse este inmenso palacio. Ahora mismo todas las puertas y ventanas crujen como si fuera un buque en alta mar: las velas se corren, y las cortinas de damasco, sin duda para recordarnos el tiempo en que fue edificado este palacio, forman tontillo toda la noche. A mi nada me importa porque cuando me acuesto cierro todas las cortinas de mi cama y la constituyo en un nuevo edificio perfectamente acondicionado, y en el que no siento frío.

El espléndido edificio diseñado por Virgilio Ravaglio, abandonado desde 1767, fue objeto en los años siguientes de un proceso de amueblamiento y decoración por el rey consorte. En la reciente restauración del palacio de 2015-2016, para la recolocación de objetos en sus emplazamientos originales, los expertos de Patrimonio Nacional estudiaron los inventarios que se conservaban de 1861, 1878 y 1883, además de documentación de cuentas, órdenes reales, oficios y sobre todo, los fondos fotográficos existentes hasta principios del siglo xx en el Archivo General de Palacio (fuente: *El Norte de Castilla*, 15 de diciembre de 2016).

Francisco de Asís decidió en aquel año de 1852 iniciar el adecentamiento de los interiores del palacio. Para ello, requirió los servicios de Severiano Marín. Nacido en Madrid el 8 de noviembre de 1818, fue un restaurador vinculado al Real Museo de Pinturas, en cuya jerarquizada estructura tuvo una ascendente trayectoria, desde sus inicios en 1833 como alumno pensionado hasta su culminación el 1 de julio de 1849 con el nombramiento de segundo restaurador.

Al igual que en años anteriores, en 1852 Severiano Marín había sido nombrado jefe del equipo de restauración de El Escorial, llevando a sus órdenes a los restauradores José Méndez y Francisco Ibáñez. Sin embargo, cuando a mediados de julio su marcha era inminente, llegó carta del administrador de San Ildefonso comunicando a José de Madrazo el deseo del rey de restaurar lienzos del

Palacio de Riofrío. Esta circunstancia obligó a trastocar el calendario de aquel año, de manera que Marín debería atender en primer lugar las labores de Riofrío; y, tan solo en caso de concluir pronto los trabajos, pasaría a San Lorenzo para proseguir con la campaña restauradora estival.

El 19 de julio de 1852 Severiano Marín partía hacia San Ildefonso con la misión de restaurar los cuadros trasladados de Riofrío que dispusiese el rey. Aunque no contamos con una relación detallada, por la información que remitió periódicamente a José de Madrazo, sabemos que se encontraban numerosos retratos, paisajes y bodegones, así como dos batallas y el cuadro de san Antonio del oratorio del palacio. A los anteriores, se añadieron once retratos existentes en el palacio de La Granja seleccionados por Francisco de Asís para su traslado a Riofrío. La labor se extendió a lo largo de todo el verano de aquel año.



Figura 1. Retrato del rey consorte, palacio de Riofrío.

Pasamos a examinar tres piezas vinculadas a las estancias del rey consorte en el palacio.

En unas ocasiones, se reutilizaron muebles provenientes de otros Reales Sitios; es el caso de la cama (figura 2) utilizada por el marido

de Isabel II. De gran sencillez, se trata de una cama de campaña con estructura de acero y dosel a la polonesa. Cabecero y piecero son de barras rematadas en volutas, siendo la única diferencia entre ambos la presencia en el cabecero de las iniciales FAMB en bronce dorado. La colgadura es de damasco *de la palma* y pasamanería de galón y borlones de seda, todo en color carmesí. Tipológicamente es una obra de finales del siglo XVIII, pero presenta una incógnita respecto al monograma del cabecero pues, aunque tradicionalmente, se ha asociado al marido de Isabel II, las iniciales que habitualmente figuran en los objetos artísticos propiedad del rey consorte se reducían a FAB. La colocación de esta cama en el dormitorio de Riofrío es cuanto menos curiosa, al estar arrinconada en una de las esquinas de la habitación. Los muebles destinados al aseo tienen aplicaciones de bronce y porcelana de Sèvres, y están separados de la cama por un biombo lacado de inspiración chinesca de comienzos del siglo XIX, de ocho hojas. El dormitorio del rey Francisco de Asís fue antes de la última restauración, Saleta de Música.

En otras ocasiones, Francisco de Asís impulsó la elaboración de piezas creadas *ad hoc* para Riofrío. Prueba de ello es la reciente restauración de 2015-2016 que muestra, en todo su esplendor, en el oratorio del palacio el excepcional paño y almohadones del reclinatorio del rey consorte. Están realizados en terciopelo carmesí, decorado con el escudo doble de la real pareja coronado y las iniciales del rey Francisco de Asís, con bordados en oro de castillos, leones y flores de lis. Se sitúa el reclinatorio frente al oratorio concebido a la manera dieciochesca, como armario de dos puertas con los objetos sacros (figura 3). El oratorio fue antes de la última restauración Saleta de Recuerdos.

El tercero y último de los muebles que analizamos, también de nueva creación para Riofrío, se corresponde con el escritorio de don Francisco de Asís (figura 4), denominado en la documentación *secreter* del rey. Pertenece a la casa de Manuel Pérez, que obtuvo de Isabel II el título de *Fábrica de mosaico y ebanistería de la Real Casa con el uso de armas reales libre del pago de media anata*, por Real Orden de 12 de febrero de 1850.



Figura 2. Dormitorio del rey consorte, palacio de Riofrío.



Figura 3. Reclinitorio del rey consorte, palacio de Riofrío.

Se trata de un mueble de dos cuerpos siguiendo el concepto del *écritoire* francés con tapa superior abatible y dos puertas en la zona baja. A la profusión decorativa de la marquetería se añaden columnas y estípites con incrustaciones, termas y *putti* de bulto en bronce dorado. El interior del cuerpo alto con seis cajones aparentes está organizado a modo de patio: galería con columnas con capiteles y basas de marfil, y como el resto, decorado con marquetería floral y geométrica con paneles representando los signos del zodiaco. El exterior de la tapa incluye, en idéntica labor de mosaico, los signos del zodiaco en círculos con cinco vistas de castillos y palacios y ocupando el centro el anagrama de Francisco de Asís de Borbón, en una guirnalda sostenida por dos angelotes. Pensado el mueble para ser visto por todas sus caras, la trasera y el frente son idénticos. Los cantos adornados con estípites, rematados por figuras de bronce en el cuerpo superior alternan figuras femeninas y masculinas, flameros sobre la cornisa y *putti* sosteniendo el escudo real, cubriéndose mediante una cúpula bicolor a modo de escamas, de gusto italianizante. El cuerpo inferior con dos puertas decora sus cantos con dobles columnas negras con capuchones y capiteles también de bronce dorado, y con un diseño de palmetas estilo Imperio.



Figura 4. Escritorio de don Francisco de Asís, palacio de Riofrío.

La documentación existente sobre el proceso de composición del escritorio no deja dudas acerca del autor de los diseños empleados por Pérez, Lluís Rigalt, personalidad destacada en el ambiente artístico catalán y director de la academia de la Llotja entre 1877 y 1887. Hijo de pintor, Rigalt trabajó durante unos años junto a Pérez

Villaamil y conoció a David Roberts, participando del entusiasmo romántico por las ruinas, por el coleccionismo y por los edificios amenazados. Escenógrafo, decorador, grabador, retratista, dibujante, lo encontramos en la mayoría de las manifestaciones artísticas de la Barcelona isabelina: concursos y comisiones, Ayuntamiento, Diputación, Cabildo, visitas regias, en todo ello aparece su nombre de algún modo, como director o participante.

Pérez, audaz empresario, al embarcarse en obras de tanta complejidad, no tuvo en cuenta que una cosa era diseñar los bronce, y otra ejecutarlos con una calidad a la altura de los modelos franceses o ingleses. Pensó Pérez, de hecho, en contratar el proceso en el extranjero; pero, finalmente, se los encomendó a José Molas y Bellvé, lo que como se observa en el mueble escritorio no resultó ser un gran acierto. Su intervención retrasó además la entrega, pues el secreter del rey, terminado ya por lo demás en octubre de 1851, no pudo ser remitido a Madrid hasta abril de 1852.

Los informes justificativos de Pérez no tranquilizaron mucho a la Intendencia de Palacio que, tras haber pagado sin rechistar casi dos años, al empezar el de 1852 pidió al baile –el administrador patrimonial– de Barcelona un informe que no resultó nada tranquilizador, pues si por un lado alababa a Pérez, por otro dejaba al descubierto «que tenía que empezar por montar una fábrica de que carecía y por la enseñanza de operarios, ya que la industria es nueva». Todo ello prueba el atraso de este tipo de manufacturas de lujo en la España de la época, incapaz de competir a escala industrial con los talleres franceses.

Como colofón a esta parte de nuestro libro, recordaremos que, hacia 1927 Alfonso XIII, no sabiendo qué destino darle al palacio de Riofrío, decidió cedérselo a su hijo mayor el príncipe de Asturias Alfonso Pío, quien lo convirtió en un matadero de cerdos: existen fotografías del patio central rodeado de cuerdas de las que colgaban jamones, lomos, chorizos y pancetas. Durante la República fue convertido en colegio de niños pobres hasta que en el verano de 1936, durante la guerra civil, Segovia cayó en manos de los sublevados y el palacio fue usado como acuartelamiento militar. Finalmente, en 1965 el palacio fue abierto al público por *Patrimonio Nacional*.

5.2 FRANCISCO DE ASÍS Y LOS BAÑOS DEL REY EN LAS TERMAS MATHEU-PALLARÉS

Muchos de los establecimientos termales de época romana en la península ibérica fueron reutilizados durante la dominación islámica, desarrollando los musulmanes un verdadero culto al agua. Para ellos los baños tampoco eran simples lugares de higiene, sino puntos de encuentro. Otorgaban una vital importancia al agua como símbolo de Dios, y a la ablución o purificación mediante este preciado líquido. El topónimo *Alhama* indica la presencia de baños árabes en la localidad zaragozana.

La segunda Ley de Desamortización de 1855 o Ley Madoz, permitió que antiguos complejos termales propiedad de la Iglesia o de los municipios, pasasen a manos de capitalistas particulares. Algunos compradores constituyeron sociedades para gestionar nuevos balnearios: tal es el caso del empresario catalán Manuel Matheu en Alhama de Aragón, el primer propietario de unas Termas que, milagrosamente, han mantenido su actividad hasta nuestros días.

En 1860 Matheu inició la majestuosa construcción del nuevo balneario. Poco tiempo después, se produjeron las visitas del rey consorte Francisco de Asís (enfermo de reumatismo), que contribuyeron grandemente al prestigio de las nuevas *Termas Matheu*. La primera tuvo lugar el 23 de septiembre de 1863, tal y como puede comprobarse en una noticia del diario *El Contemporáneo*:

Hoy al medio día, según lo anunciaban ayer los periódicos, ha salido S. M. el Rey con dirección a los baños de Alhama. Acompañan al ilustre viajero el jefe de su cuarto general Lemery y un ayudante de órdenes.

Manuel Matheu supo granjearse el favor de Francisco de Asís, siendo este hecho de vital importancia para impulsar las obras del ferrocarril Madrid-Zaragoza, esencial para el transporte de los materiales que se necesitaban para seguir con las obras de construcción. Gracias al apoyo del rey consorte, Matheu consiguió modificar el trazado de la línea férrea para hacerla pasar por los terrenos del balneario y así tener su propio paso a nivel en la estación de Alhama.

Reflejo de este interés del propietario por ganar la confianza del rey consorte, fue la construcción de los *Baños del Rey* en julio de 1864.

Durante el verano de 1864, la prensa local se hacía eco de la posibilidad de que el monarca visitase de nuevo las *Termas Mathen*, a fin de conocer en primera persona el pabellón que el empresario había erigido en su honor. Así lo anunciaba el diario *La Época*:

Ayer se ha dicho que después de los de Fitero, pasará S. M. el Rey a tomar los baños de Alhama, para donde anteayer han salido de Madrid algunos tapiceros. En nuestro concepto, S. M. el Rey volverá por Aragón, y se detendrá en Alhama; pero será solo para visitar los preciosos y riquísimos baños que ha construido allí para SS. MM. el rico capitalista señor Mathen.

Según el profesor Pedro Navascués, entre las construcciones que más se prestaban a la reinterpretación en clave oriental, se encontraban los complejos balnearios. No sólo sucede en Alhama de Aragón, sino que también ello puede apreciarse en Caldas de Malavella (Gerona) o en Archena (Murcia). Destacando el gran valor (y estado de deterioro) de los *Baños del Rey*, afirmó:

La pieza neoárabe más purista que he llegado a conocer, en los balnearios subsistentes, es la casa que a modo de pabellón árabe se encuentra próxima a las Termas Pallarés en Alhama de Aragón, en estado de abandono, pero de mucho interés por el cuidado de los materiales y finura de los elementos decorativos, ofreciendo una imagen fiel de lo que fueron estas modestas pero vistosas arquitecturas en los años finales del siglo XIX.

Los *Baños del Rey* fueron construidos con un gusto exquisito. Según *La Correspondencia de España* (Madrid, 22 de julio de 1864) su coste ascendió a:

(...) cuarenta y tantos mil duros. La obra y su ornamentación, del más riguroso estilo árabe, han sido dirigidas por el conocido artista español D. Ramón Padilla, cuyos trabajos han llamado tanto la atención en España y el extranjero. Las pilas son de una sola pieza y de un tamaño considerable.

El pabellón es una construcción de planta rectangular. Al exterior se colocó ladrillo cara vista sobre una estructura de mampostería, formando franjas bícromas que recorren la construcción

horizontalmente, dotándola de continuidad y ritmo. Este tipo de bicromía también aparece en otro edificio de una estética y cronología similares al de Alhama de Aragón, el palacio de los duques de Galliera en Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, de los años sesenta del siglo XIX.

En la obra de Alhama, en la parte central, hay un pequeño pórtico que se adelanta al resto de la construcción. Tiene forma de prisma rectangular y se abre al exterior mediante tres arcos apuntados. Para el estudio del interior del conjunto, tal y como era originalmente, es interesante la descripción del edificio que apareció en el *Diario de Zaragoza* en julio de 1864:

He aquí algunos detalles más de los baños construidos en Alhama de Aragón por su majestad el rey:

La casa de baños que el opulento capitalista señor Matheu ha construido para S. M. el rey es magnífica y digna por todos conceptos de la augusta persona a quien se ofrece. Su estilo es árabe y según carta que tenemos a la vista, el edificio, rodeado de jardines y edificado al pie de un cerro, se compone de un precioso vestíbulo, que da entrada a un saloncito árabe, cuyas paredes, techo y pavimento son de un puro estilo oriental. Contiguo a esta habitación se hallan las salas de baño, con dos pilas de mármol, en una sola pieza y cuyos mármoles, como los de todo el edificio, han sido extraídos de las canteras que el señor Matheu posee en el término de Alhama. En el artesonado del techo de la sala de baño se lee en caracteres árabes estas inscripciones: «a la salud y gracia de SS. MM. doña Isabel II y D. Francisco de Asís, Manuel Matheu. Dios de bendición y gracia.»

A la entrada del jardín hay dos lindas fuentes, cuyos caprichosos surtidores son de sorprendente efecto.

Por tanto, el espacio interno disponía de salas contiguas que albergaban dos bañeras de mármol, una para cada monarca. El peso de las bañeras es de siete mil y seis mil trescientos kilos. En la actualidad, se encuentran instaladas en la galería de baños del Hotel del Parque de las Termas.

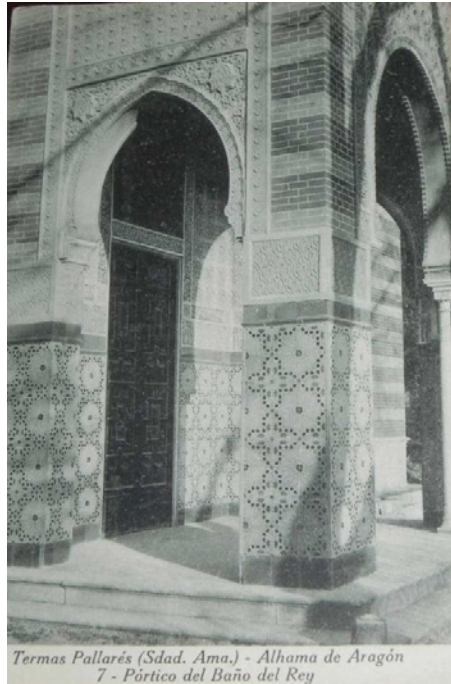
Durante décadas, la arquitectura historicista en España sufrió el olvido y desprestigio de arquitectos e historiadores del arte. Esta falta de interés conllevó la pérdida de numerosos monumentos que

tuvieron su origen en esta época que estudiamos, juzgados como «pastiches» sin suficiente valor artístico. Actualmente, los historicismos comienzan a cobrar interés académico, como testigos del gusto de la sociedad de una época. Así debe comprenderse este pabellón, en un lamentable estado de abandono que, si no se remedia, conducirá a su total desaparición.

Las fotografías que se exponen a continuación dan idea de lo que fue y de lo que, tristemente, es ahora.



Baño Árabe, grabado por J. Smit, 1865, publicado en *Reseña de las Termas y Establecimientos de Baños de D. Manuel Matheu en el término de Alhama de Aragón*.



*Termas Pallarés (Sdad. Ama.) - Alhama de Aragón
7 - Pórtico del Baño del Rey*

Pórtico del Baño del Rey, fotografía de la época.



Bañera de mármol de Francisco de Asís.



Estado actual de los Baños del Rey, fotografía de Eduardo Serrano.

Matheu asumió también la construcción para los reyes de una casa-palacio ubicada en la cúspide de una roca que permitía tener espléndidas vistas sobre el gran lago. De planta cuadrangular, el palacio consta de cuatro pisos, piso buhardilla y una torre que lo corona, y al igual que los *Baños del Rey* nunca llegó a ser utilizado por los monarcas a causa de la revolución de 1868. No obstante, hasta la guerra civil sirvió de alojamiento a visitantes ilustres. En la actualidad se encuentra cerrado y su interior vacío, ya que los objetos de valor han sido trasladados para evitar robos y actos de vandalismo



La casa palacio a comienzos del siglo xx.

Finalmente, la compañía *Madrid-Zaragoza-Alicante* (la famosa MZA) construyó un magnífico tren real, estrenado por el rey consorte Francisco de Asís en el verano de 1864 para trasladarse a los baños de Alhama de Aragón.

Estaba constituido por cinco coches, que carecían de las habituales puertas centrales que llevaban los coches de la época. Sólo tenía dos puertas en cada extremo. La composición estaba formada por: un coche-salón o de recepciones, el de descanso, un coche-salón para ministros y séquito, otro coche-comedor y el de cocina. A esta composición se agregaban todos los coches auxiliares necesarios. Todos ellos se comunicaban a través de unos puentecillos con barreras laterales. A continuación, analizamos los dos primeros.

El coche-salón estaba revestido de damasco rojo con techo en raso blanco. Tanto los sillones como las sillas y divanes se instalaban en los laterales y su tapicería era de «gobelinos». En el frente se situaba un sofá sobre el que se apoyaba un tapiz con las armas

reales bordadas a mano. El mobiliario lo completaba una mesa de alas en caoba y bronce que se encontraba en el centro del salón.

Este salón estaba comunicado con un pequeño gabinete desde el que se accedía al coche-dormitorio o de descanso. Este coche se dividía en tres departamentos:

El primero era un salón con dos divanes-cama y butacas. El segundo era el dormitorio real y el tercero cumplía las funciones de vestidor, por lo que constaba de un tocador, armarios y retrete. La tapicería del dormitorio era de damasco azul con estampado de flores de lis y coronas.

Este tren real también fue utilizado por Isabel II al final del reinado y, curiosamente, por Amadeo de Saboya en su breve mandato.

Como su esposa, don Francisco de Asís fue un amante de las joyas. Prueba de ello es que en el Archivo General de Palacio se conservan los asientos de las elevadas cantidades gastadas durante buena parte de la década de 1850 en establecimientos de diamantistas y plateros españoles y extranjeros, como los de Félix Samper, Narciso Soria, José María Dorado, Mellerio Hermanos, Carlos Pizzala, León Bricard o Widdowson & Veale (AGP, Registros, 10160). Joyas adquiridas como un capricho de la realeza, regalos recibidos con motivo de onomásticas o aniversarios de boda o presentes inexcusables que el rey consorte debía efectuar, bien con motivo de visitas oficiales a las provincias españolas (Asturias en 1858, Andalucía en 1862) o al extranjero en representación de la reina (París en dos ocasiones, 1864 con motivo de la inauguración de la conexión ferroviaria Madrid-París, y 1867 con motivo de la Exposición Universal).

La joyería Mellerio Hermanos, de origen italiano, pero afincada en París, abrió tienda en Madrid en 1850. Diamantistas de la reina Isabel II y de su familia, proveyó de importantes piezas a la reina Isabel y al rey consorte y a sus hijas las infantas Isabel, Paz, Pilar y Eulalia.

Es muy llamativo el que sus ventas sobresalieran por encima de otros establecimientos regentados por plateros españoles, tal vez por su origen francés —pues era evidente la especial predilección de los monarcas por todo lo que procedía de Francia como símbolo de la moda y el diseño más avanzado— o por el volumen de piezas de que disponían, ya que en el taller de Mellerio en Madrid, trabajaban un buen número de oficiales y la producción era elevada. Ello hacía que las casas españolas no pudieran soportar la competencia francesa.

Las compras del rey consorte nos parecen desorbitadas, teniendo en cuenta el estado de la Real Intendencia, lo que motivaba el retraso en el abono de las facturas, a pesar de que Mellerio realizaba descuentos de un 5% por pago en efectivo.

Tomemos como ejemplos las compras más destacadas de la década de los cincuenta para demostrar la afirmación de que el rey no se privaba de ninguno de sus caprichos. El rey Francisco de Asís escogió en la Casa Mellerio entre septiembre y diciembre de 1853 varios objetos: una condecoración de la orden de Santiago engarzada con rubíes por 1.000 reales; un alfiler con flores campestres guarnecido con brillantes en 2.000 reales; una pila adornada con un Cristo elaborado en coral y turquesas en 6.800 reales; otro alfiler con la cabeza de una negra embellecida con perlas en 3.500 reales; una sombrilla con el mango engastado con amatistas en 6.000 reales; un alfiler con la figura de una cigüeña y una serpiente en 4.100 reales; un par de aretes con esmeraldas en 1.800 reales; otro alfiler de estilo morisco con perlas colgando en 5.200 reales; otro con una mariposa con rubíes y brillantes en 9.500 reales; un puñal con el mango de diáspero y granates en 4.200 reales; un cáliz en 6.500 reales; dos botones de camisas con perlas negras en 3.000 reales y una botonadura con rubíes y brillantes en 5.800 reales.

En los primeros meses del año 1854 adquiere otra pila con la figura de san Miguel fabricada también en coral en 2.200 reales; un medio aderezo de oro con granates en 520 reales; dos pulseras, de oro mate y liso, con un guardapelo en 2.060 y 1.200 reales; un par de aretes con perlas y esmalte verde en 640 reales; un pisapapeles de lapislázuli en 700 reales y dos alfileres, uno con una perla y granates en 2.600 reales y otro con esmeraldas en 1.100 reales.

En marzo de 1855 compró otro cáliz por 10.000 reales. Finalmente, en noviembre de 1857, el Rey adquirió: un collar esmaltado de negro con rubíes, brillantes y perlas por 13.200 reales; un alfiler con forma de mariposa con esmeraldas, rubíes y brillantes por 12.500 reales y un guardapelo con esmeraldas y rubíes suspendido de una cadena de oro por 3.400 reales.

En abril de 1856 otra cuenta que sumó 27.960 reales incluía: un par de pasadores de oro amarillo con letras en relieve por 560 reales;

un alfiler en forma de mosca con una perla, rubíes y brillantes por 7.600 reales y una pulsera de estilo oriental, de oro mate, amarillo, con zafiros, esmeraldas, rubíes, perlas y brillantes en 19.800 reales.

El rey en el mes de octubre de 1857 eligió dos alfileres, uno en forma de caracol, con brillantes, perlas, rubíes y esmeraldas por 16.000 reales y otro en forma de rosetón, con esmeraldas, rubíes, brillantes y una perla suspendida de la parte inferior por 21.000 reales. Finalmente, en noviembre de ese año escogió una cruz pectoral con cordón de oro por 6.000 reales y un jarro de plata dorada para preparar tisanas por 2.000 reales.

Finalmente, en nota remitida el 16 de febrero de 1864 por la casa Mellerio Hermanos, 4.000 reales a abonar por la compra de treinta y dos alhajas, que había encargado Francisco de Asís, que tenían como destino la celebración de la fiesta de la piñata en los carnavales de aquel año, para divertimento del príncipe de Asturias –futuro Alfonso XII– y de sus hermanas las infantas.

A todo lo anterior se sumaba el hecho de que Francisco de Asís abonaba las facturas impagadas en Mellerio de alguna de sus hermanas, como era el caso de la infanta Luisa Teresa.

Avanzando en el tiempo podemos examinar el inventario de joyería en el testamento del rey consorte, otorgado el 11 de julio de 1889 y posteriormente revocado en parte y ampliado el 7 de marzo de 1900. En él se recogía lo firmado el 8 de octubre de 1846 en las capitulaciones matrimoniales al respecto de los derechos de su viuda: a Isabel de Borbón le correspondía la restitución de su dote y la legítima conyugal con arreglo al Código Civil. Sin embargo, solamente el valor de lo primero superaba al del total de los bienes muebles e inmuebles del finado, por lo que doña Isabel accedió a una rebaja en el reintegro para evitar dejar a sus hijos y nietos sin herencia.

Parte fue satisfecha con las alhajas de don Francisco, cuyo inventario, avalúo y partición fueron autorizados por don Eduardo Dato Iradier, ministro de Gracia y Justicia y notario mayor del Reino, en fecha de 17 de junio de 1903.

Tasados en 32.080 pesetas, el documento en el Archivo General de Palacio reúne en el epígrafe «alhajas» una serie de objetos reali-

zados con materiales ricos tales como el oro, la plata, las piedras preciosas o las perlas, predominando entre ellos las joyas, aunque también figuran relojes y otros artículos de diversa índole. La escritura establecía el reparto en siete lotes, adjudicados a Isabel II, a sus hijas las infantas Isabel, Paz y Eulalia, y, como sucesores del fallecido Alfonso XII, sus nietos la princesa de Asturias María de las Mercedes, la infanta María Teresa y el rey Alfonso XIII.

La Embajada de España en París actuó de intermediaria en el proceso de hacer llegar las alhajas a sus nuevos propietarios. Por ejemplo, el 23 de septiembre de 1903 se entregó a Luis Moreno y Gil de Borja, marqués de Borja e intendente general de la Real Casa y Patrimonio, la valija que contenía los lotes destinados a Alfonso XIII, la reina María Cristina, la princesa María de las Mercedes y las infantas Isabel y María Teresa, quienes los recibieron en San Sebastián el día 27.

A continuación, se relacionan los coherederos con los lotes asignados. Se conserva la numeración original de los lotes, tal y como figura en el AGP:

Isabel II:

11. Una botonadura de oro y rubíes con una corona real debajo de un cristal, compuesta de dos botones para puños y tres para pechera, 50 pesetas.

14. Dos gemelos de oro y rubíes, 50 pesetas.

15. Dos pasadores para puños de oro y diamantes, con las iniciales FB y corona real, 50 pesetas.

16. Una botonadura de oro con corona real debajo de un cristal, compuesta de dos botones para puños y tres para pechera, 25 pesetas.

18. Dos gemelos de oro con flores de lis, de plata, 50 pesetas.

19. Dos botones de oro para puños, con dientes debajo de un cristal, 50 pesetas.

20. Tres botones de oro para pechera, con diente debajo de un cristal, 20 pesetas.

25. Un medallón de oro con cifra AFB y corona real de colores debajo de un cristal, 10 pesetas.

26. Tres botones de oro, cabello y una esmeralda, 30 pesetas.
28. Dos botones de plata, forma de herradura, 10 pesetas.
34. Dos botones de oro y cristal con un ramito de oro esmaltado, 5 pesetas.
35. Dos botones de plata con dos pájaros en el centro de un medallón, 10 pesetas.
41. Un dije de oro, forma brújula, con corona real, 50 pesetas.
42. Una lente pequeña de oro (sin cristal), 50 pesetas.
43. Un reloj de oro, de repetición, con las armas de España, iniciales FB y corona real esmaltadas en la tapa, 500 pesetas.
44. Un reloj pequeño de oro, de dos tapas, con flores esmaltadas, 50 pesetas.
45. Un sello de oro con una piedra, mango de coral y círculo de esmeraldas, 50 pesetas.
49. Un alfiler con una perla, 500 pesetas.
50. Un alfiler, perlas blancas, perlas negras y brillantes (un aro), 75 pesetas.
52. Una botonadura de oro, para puños y pechera, con un brillante, un zafiro y un rubí en cada botón, 250 pesetas.
55. Un alfiler con una cabeza de perro debajo de un cristal y cuatro zafiros, 50 pesetas.
58. Un alfiler con un brillante y un zafiro, 350 pesetas.
59. Un alfiler de oro y esmalte, 50 pesetas.
62. Un lapicero de oro con tres lápices de color, 200 pesetas.
63. Una medalla de San Antonio, 50 pesetas.
64. Un estuche con pasadores para puños, de esmalte y esmeraldas, 100 pesetas.
65. Un estuche con una bombonera de oro, 80 pesetas.
66. Botones para puños, unos perros debajo de cristal, 200 pesetas.
67. Tres botones de oro y esmalte, 150 pesetas.
68. Un alfiler (un pensamiento), 50 pesetas.
69. Un alfiler, un diamante negro rodeado de diamantes, 300 pesetas.
70. Dos pasadores de oro, 50 pesetas.

73. Dos pasadores de oro, iniciales FB grabadas en piedras de colores, 25 pesetas.
74. Un alfiler con el retrato de S. A. R. la infanta doña Carlota, 10 pesetas.
76. Una venera de Calatrava, de rubíes, 50 pesetas.
77. Una venera de Calatrava, de rubíes, 25 pesetas.
78. Una venera de Calatrava, de oro esmaltada con un lazo de diamantes, 100 pesetas.
79. Un sortijero de plata dorada, iniciales FA y corona real, 50 pesetas.
80. Un *allume cigarres* [sic] forma de carreta, 50 pesetas.
81. Una caja para cigarros, con un zafiro, 70 pesetas.
82. Un cortapapel, de marfil y cristal de roca, 30 pesetas.
83. Una caja para cigarros, con una turquesa, 15 pesetas.
84. Una caja para cigarros, con una turquesa, 15 pesetas.
85. Un cortapapel, de plata y cristal, 15 pesetas.
86. Seis medallas de oro, 120 pesetas.
87. Un medallón de oro, 15 pesetas.
89. Un reloj, con perla y esmaltes, 20 pesetas.
90. Un medallón de oro, con un zafiro y diamantes, 300 pesetas.
91. Un medallón rodeado de brillantes, 1.500 pesetas.
92. Un reloj antiguo, 10 pesetas.
93. Un reloj, 15 pesetas.
96. Una medalla con dedicatoria, 75 pesetas.
98. Una Virgen del Pilar, 100 pesetas.
99. Un sortijero, 40 pesetas.
101. Una cruz con un reloj, 50 pesetas.
102. Un relicario, 75 pesetas.
103. Un reloj antiguo de oro, 100 pesetas.
104. Un estuche de concha con una petaca de oro, 800 pesetas.
105. Una cajita de oro con mosaicos, 700 pesetas.
106. Un cuadro de plata y piedras, 40 pesetas.
107. Un yesquero de oro, 50 pesetas.
109. Una medalla conmemorativa, 100 pesetas.
111. Un servicio de cristal, adornos de plata y piedras, 120 pesetas.
112. Una bombonera de oro, 250 pesetas.

113. Una bombonera de oro y esmalte, 10 pesetas.
115. Una huevera de oro, 50 pesetas.
116. Una copa de plata con monedas de oro incrustadas, 250 pesetas.
117. Una sortija de oro y zafiro, 40 pesetas.
119. Un par de gemelos de puños, 30 pesetas.
120. Un reloj de oro, 100 pesetas.
121. Un pequeño reloj de oro, 80 pesetas.
122. Un reloj de oro, 15 pesetas.
123. Una cadena de oro, 70 pesetas.
124. Un reloj de oro, 100 pesetas.
125. Un reloj de oro, 40 pesetas.
127. Una bombonera, 25 pesetas.
128. Dos sortijas de oro, 100 pesetas.
129. Un lote de diez sortijas antiguas, 90 pesetas.
130. Un medallón de oro, 35 pesetas.
131. Un medallón de oro, 40 pesetas.
134. Un medallón y cadena de oro, 70 pesetas.
135. Un sello de oro, 40 pesetas.
136. Un sello de oro, 140 pesetas.
139. Una fosforera de plata dorada, 80 pesetas.

Infanta Isabel:

9. Una botonadura de oro, brillantes, rubíes y cabello, compuesta de seis botones para chaleco, dos para puños y tres para pechera, 1.200 pesetas.

75. Una venera de Calatrava de brillantes y rubíes, 600 pesetas.

88. Un cofrecito, de bronce con piedras, 800 pesetas.

Infanta Paz:

10. Una botonadura de oro y turquesas compuesta de seis botones para chaleco, cuatro para puños y tres para pechera, 200 pesetas.

12. Una botonadura de oro, perlas y cabello, compuesta de dos botones para puños y tres para pechera, 300 pesetas.

17. Tres botones para pechera, de oro, perlas y cabello, 10 pesetas.
31. Dos botones de oro con una cabeza de caballo debajo de un cristal, 40 pesetas.
32. Dos botones de oro, amatistas y una fotografía rodeada de brillantes, 120 pesetas.
37. Dos botones de oro y jaspe, con una anilla, 20 pesetas.
38. Dos botones de oro, esmalte azul y medias perlas, 20 pesetas.
40. Una fosforera de oro, formando herradura, con las iniciales FA y una cabeza de caballo, 10 pesetas.
47. Una herradura de pequeños brillantes y esmeralda, 150 pesetas.
48. Un alfiler con perlas, brillantes, rubíes y diamantes, en forma de puñal, 50 pesetas.
54. Un alfiler con una piedra de color y diamantes, 300 pesetas.
56. Un alfiler con un perro de aguas, 50 pesetas.
57. Un alfiler, un ratón con una regadera, 25 pesetas.
100. Un tarjetero de oro y esmalte, 250 pesetas.

Infanta Eulalia:

8. Una botonadura de oro, brillantes, esmeraldas y cabello, compuesta de siete botones para chaleco, cuatro botones para puños y tres para pechera, 400 pesetas.
33. Dos botonaduras de oro y esmalte, y un círculo de diamantes, 120 pesetas.
53. Un alfiler con un rubí y tres brillantes, 250 pesetas.
60. Una botonadura de oro y esmeraldas, formando trébol, 400 pesetas.
94. Un reloj pequeño de oro, 200 pesetas.
97. Un sortijero, 700 pesetas.
108. Una tabaquera de oro, 350 pesetas.
110. Una boquilla de ámbar con piedras, 140 pesetas.
133. Una cadena de reloj, 50 pesetas.

Princesa María de las Mercedes:

23. Un medallón de oro y diamantes, una flor de lis incrustada, 50 pesetas.
24. Un medallón de oro y esmalte negro, con una flor de lis de diamantes, 50 pesetas.
27. Una botonadura de oro liso, compuesta de cuatro botones para puños y tres para pechera, 80 pesetas.
29. Dos botones de oro y topacio, con una estrellita de brillantes en el centro, 40 pesetas.
30. Dos botones de oro y lapislázuli, estrella de brillantes y una perla en el centro, 80 pesetas.
36. Dos botones de oro, amatistas y diamantes (pensamientos), 50 pesetas.
39. Una botonadura de oro, esmalte y rubíes, y un brillante en el centro, compuesta de dos botones para puños y dos para pechera, 50 pesetas.
51. Un alfiler de oro y un brillantito, 75 pesetas.
61. Una botonadura de oro con un brillante, un zafiro y un rubí, 300 pesetas.
72. Un anillo de corbata, oro y turquesas, 50 pesetas.
95. Un sello de plata y perlas, 40 pesetas.
114. Un sortijero, 200 pesetas.
126. Un termómetro, 40 pesetas.
138. Un dije de oro, 20 pesetas.

Infanta María Teresa:

13. Una botonadura de oro y esmalte con la cruz de Calatrava, compuesta de cuatro botones para puños y dos para pechera, 50 pesetas.
21. Dos botones de oro para puños, corona real de diamantes, 100 pesetas.
22. Cuatro botones de oro y esmalte azul, con iniciales y corona de brillantes, 300 pesetas.
46. Un alfiler de brillantes, 2.200 pesetas.
71. Un anillo de corbata, iniciales FAS, 50 pesetas.

118. Un par de gemelos de lapislázuli para puños, 80 pesetas.
132. Un par de gemelos de puños, careta con ojos de brillantes, 25 pesetas.
137. Un sello de oro y lapislázuli, 40 pesetas.

Alfonso XIII:

7. Un Toisón de brillantes y rubíes, pendiente de una cinta encarnada, 11.500 pesetas.

Curiosamente, el valor de esta pieza fue dividido entre el monarca y la infanta Paz, correspondiéndole al primero 8.412,50 pesetas y a la segunda las restantes 3.087,50. El Toisón quedó, finalmente, en propiedad de don Alfonso, quien abonó a su tía la diferencia mencionada.

Posteriormente, algunos conjuntos sufrieron variaciones. Isabel II prescindió de ciertos objetos, regalando a la infanta Isabel el reloj de oro de repetición con las armas de España, iniciales FB y corona real esmaltadas en la tapa (núm. 43, 500 pesetas); a la princesa María de las Mercedes dos botonaduras, una de esmalte (probablemente los tres botones de oro y esmalte, núm. 67, 150 pesetas) y la otra de filigrana de oro; y a su nuera, María Cristina de Habsburgo-Lorena, que no había sido contemplada en el documento notarial, una bombonera de oro con cerco de brillantes y una turquesa gruesa con inscripción, un medallón de cristal y oro con cruz de esmalte, y un sello con forma de corona real de plata sobredorada.

Poco tiempo después, el 9 de abril de 1904, falleció Isabel II, repartiéndose sus joyas, incluyendo las que habían sido de su esposo, entre los mismos herederos.

De lo expuesto anteriormente se pueden extraer algunas conclusiones:

Primera. El inventario de las alhajas que pertenecieron a Francisco de Asís de Borbón ejemplifica la variedad de artículos suntuarios de los que cualquier caballero de alta posición en su época se hacía rodear. En lo que a la joyería se refiere, don Francisco lucía alfileres, pasadores para corbata, botones para puños, pechera

y chaleco, gemelos, sortijas, medallas y medallones, insignias militares y religiosas, y cadenas de las que colgar sellos, dijes y relojes; de hecho, que se reseñen hasta trece relojes manifiesta que su uso excedía la mera necesidad, habiéndose convertido en un símbolo inequívoco de distinción.

Segunda. El panorama lo completa un conjunto de piezas de muy diversa índole, entre las que se hallan objetos de fumador (mecheros, cajas para cigarros, tabaquera, fosforeras, boquilla), de escritorio (sellos, lapicero, cortapapeles, tarjetero), diferentes contenedores (bomboneras, huevera, petaca, copa, sortijeros, estuches, cajas, relicario), y hasta una lente y un termómetro.

Tercera. Destacan las numerosas joyas de autoafirmación y pertenencia, como las veneras de las órdenes del Toisón de Oro y Calatrava de las que don Francisco era caballero, o las que incluyen símbolos tales como la corona y las armas reales de España, la flor de lis o las iniciales que aluden directamente a su regia persona.

Cuarta. Por otra parte, las joyas que albergan labores de cabello, dientes de leche, una fotografía y el retrato en miniatura de su madre, la infanta Luisa Carlota, así como la presencia de varias flores pensamiento, hacen hincapié en el protagonismo que la joyería conmemorativa y sentimental tuvo a lo largo de todo el siglo XIX.



Marius Neyroud, Francisco de Asís de Borbón, ca.
1902,
platinotipia. Patrimonio Nacional.
Madrid, Real Biblioteca (inv. 10189150)

Finalmente, recordaremos que Francisco de Asís utilizó las joyas familiares de su madre con propósito político. En 1846 Isabel II recibió, como regalo de bodas de su futuro esposo, Francisco de Asís de Borbón, un aderezo espectacular, valorado entonces en cinco millones de reales.

Se trataba de un collar de perlas gruesas con colgante de perla perilla, un par de pendientes de perlas y un bandó de brillantes y perlas que habían pertenecido a la madre de Francisco de Asís, Luisa Carlota de Borbón-Dos Sicilias.

El collar de la infanta Luisa Carlota es un hilo de 37 gruesas perlas naturales con un enorme diamante como cierre, más un colgante de perla perilla. La reina se retrató en numerosas ocasiones con esta joya.

Esta valiosísima joya estuvo a punto de ser perdida en la subasta que organizó la reina Isabel en París en 1878, en pleno exilio, para hacer frente a sus numerosas deudas. Según Nuria Lázaro, el collar tenía atribuido en el catálogo de la subasta un peso de más de 1 kg y medio, con un enorme brillante chatón como cierre.



Isabel II luciendo el famoso collar de las 37 perlas.

La joya no se perdió en la subasta. La reina escribió un telegrama de auxilio a su hija Isabel: «El collar de la boda de tu madre [...] va a ser vendido no pudiendo yo recobrarlo [...] te ruego lo compres para ti o que tú y tu hermano lo hagáis». Isabel II siempre lo conservó hasta su muerte en 1904, momento en que fue adquirido en la testamentaría por Alfonso XIII por su precio de tasación, esto es, 185.000 francos. Posteriormente, la perla perilla se desgajó para incrustarse en un broche diseñado para la reina Victoria Eugenia.

El collar sigue incluido en las llamadas joyas de pasar, que, de esta manera, conservan un valioso recuerdo de la madre de Francisco de Asís.

BIBLIOGRAFÍA

PARTE I. Semblanza del personaje

BAROJA, Pío, *Crónica Escandalosa en Memorias de un hombre de acción*, obras completas, *Opera Mundi*, Círculo de Lectores.

BURDIEL, Isabel, *Isabel II: un perfil inacabado*, en *Revista Ayer*, núm. 29, 1998.

DE SAGRERA, Ana, *La Reina Mercedes*, 1966, 4.ª edición.

PARTE II. Mecenazgo en arquitectura

GUERRA DE LA VEGA, Ramón, *Guía para visitar las iglesias y conventos del antiguo Madrid*, 1996.

JARNÉS, Benjamín, *Sor Patrocinio, la monja de las llagas*, colección *Mujeres de Novela*, Editorial Círculo de Lectores.

LACARRA, María del Carmen, coordinadora, *El siglo XIX: el arte en la corte española y en las nuevas colecciones peninsulares*, Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza, 2020.

MARTÍNEZ BARGUEÑO, Manuel, *La Calandria y la iglesia del convento en el Real Sitio de San Ildefonso*, agosto de 2021.

MORENO Y GIL DE BORJA, Luis, *Panteones de Reyes y de Infantes en el Real Monasterio de El Escorial*, La Ilustración Española y Americana, 1909.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Colomer y la restauración de edificios*.

RINCÓN GARCÍA, Wifredo, *Ponciano Ponzano. Un escultor aragonés en la Corte (1813-1877)*, Instituto de Historia, CSIC, Madrid.

PARTE III. Mecenazgo en Pintura

El Retrato en las colecciones Reales, catálogo de la exposición de Patrimonio Nacional celebrada en diciembre de 2014-abril de 2015.

El mundo de los Madrazo, edición de la Comunidad de Madrid, 2007.

Reales Sitios, núm. 205, primer semestre de 2016, *Los cinco santos de Vicente Palmaroli, una sacra conversazione a modo de conversation piece para el rey Francisco de Asís*, Carlos Reyero, Universidad Autónoma de Madrid.

Anales del Instituto de Estudios Madrileños, núm. LX, 2020, Nieves Panadero Peropadre, *El pintor madrileño José Méndez (1818-1891)*.

Espacio, Tiempo y Forma, Revista de la Facultad de Geografía e Historia, año 2020, núm. 8, serie VII-Historia del Arte, Gemma Cobo Delgado, «Un ángel más»: *prensa, imágenes y prácticas emocionales y políticas por el malogrado príncipe de Asturias*.

Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico*, entrada de Vicente Palmaroli por Ángel Castro Martín.

Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico*, entrada de Joaquín Espalter por Ana María Arias de Cossío.

El inventario de joyas de la infanta Isabel de Borbón y Borbón realizado con motivo de sus nupcias, por Nuria Lázaro Milla.

PARTE IV. Mecenazgo en Escultura

Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico*, entradas de Francisco Pérez del Valle y José Vilches, por Herbert González Zymly y Francisco José Portela Sandoval.

PARTE V. Artes suntuarias

Archivo Español de Arte, LXXXIV, 334, abril-junio 2011, *El mobiliario de «mosaico vegetal» para Isabel II. El despacho de la reina y otras piezas*, María-Paz Aguiló, Instituto de Historia, CCHS, CSIC y José Luis Sancho Gaspar, Patrimonio Nacional.

In situ. Revue des patrimoines, núm. 40, año 2019, Pilar Benito García y Mario Mateos Martín.

Encargo y ejecución del Baño del Rey, en el establecimiento de Termas Pallarés, en Alhama de Aragón (Zaragoza), por Guillermo Juberías Gracia.

PARTE VI. El rey Francisco de Asís y las joyas

Aranda Huete, Amelia. *Mellerio hermanos, joyería francesa en la corte madrileña de los siglos XIX y XX*. Anales del Instituto de Estudios Madrileños, núm. LX, 2020.

Lázaro Milla, Nuria «La herencia en alhajas de Francisco de Asís de Borbón», *Revista Anual Torre de los Lujanes*, editada por la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, núm. 73, septiembre de 2019.



El libro que el lector tiene en sus manos puede ser calificado de libro de arte, ya que pretende exponer las actividades de patrocinio y mecenazgo del rey consorte Francisco de Asís de Borbón (1822-1902) durante sus veintidós años de reinado (1846-1868), en arquitectura, pintura, escultura y artes suntuarias. El lector quedará sorprendido por el elevado número de artistas que tuvieron vinculación con el rey consorte. No obstante, en ocasiones será inevitable, para una mejor comprensión del contexto en el que nos movemos, hacer alusión a acontecimientos de índole política, incluso a comentarios recogidos en cartas de personajes del entorno de la familia real o del cuerpo diplomático, en las que los juicios sobre las actuaciones de Francisco de Asís son duros y nada complacientes.

Área Editorial del BOE espera que su modesta iniciativa sea del agrado del lector y le proporcione placer estético, pero también motivo para la reflexión política sobre una etapa apasionante de nuestra historia, que está siendo objeto de recientes y brillantes estudios.