



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

Cuenta Julio Nombela en sus memorias la reacción del rey Francisco de Asís cuando el publicista, entonces veinteañero, en compañía de su amigo José Marco, presentó a los reyes un proyecto editorial para el que necesitaba financiación. Recibidos ambos jóvenes en audiencia por Sus Majestades en el Palacio Real, la reina Isabel II «cogió con viveza» el documento que se le presentaba, «y haciendo un movimiento como para despedirnos, añadió que se enteraría [...]. El Rey, que nada había hablado, con voz afeeminada repitió la promesa de su augusta esposa, repitiendo dos o tres veces: ¡Se os protegerá! ¡Se os protegerá!»¹.

Frente al caprichoso carácter de la reina Isabel II, se encuentra muy extendida la idea de que su marido era una figura sumisa e irrelevante en la corte. Los historiadores de esa época han recordado, sin embargo, que «su personalidad esquiva y puntillosa, celosa hasta el extremo de sus privilegios y del respeto que creía merecer, le hacía extraordinariamente sensible ante cualquier autoridad que no fuese la suya y la de su entorno clerical y reaccionario»². En efecto, su cultura profundamente religiosa y absolutista le llevó a arrogarse un gran protagonismo como consorte [fig. 2]. Más allá de sus esfuerzos por influir en asuntos políticos, entre sus tareas específicas destaca la protección de algunos artistas, actividad tradicionalmente vinculada a la Corona, de cuya proyección institucional fue muy consciente.

El primer gran lienzo del pintor Vicente Palmaroli (1834-1896), titulado *Santiago, santa Isabel, san Francisco y san Pío V, patronos de España, de sus majestades y de su santidad Pío IX (padrino de su alteza el príncipe de Asturias), interceden con san Ildefonso, arzobispo de Toledo y santo tutelar del príncipe, para que le bendiga y guíe*³, también conocido como *Los cinco santos*, está ligado a esa labor de mecenazgo, en la cual se enmarca y explica una de las obras más destacadas de la pintura religiosa española del siglo XIX [fig. 3]. En él aparece representado, en el centro de la composición, «el santo arzobispo de Toledo, con mitra en la cabeza y báculo en la mano izquierda», que levanta su mano derecha para bendecir [fig. 1]. A la izquierda, «el santo Pontífice, a quien una revelación del cielo anunció la victoria de Lepanto, inclina la cabeza y parece orar recogido en sí mismo, mientras los otros bienaventurados alzan los ojos con expresión fervorosa»: junto a él, san Francisco de Asís y, en el lado opuesto, Santiago y santa Isabel de Hungría. «Delante del plinto que sostiene la cátedra [...] un ángel [...] con una rodilla en tierra y vuelto al espectador señala un libro abierto apoyado sobre el mismo plinto donde se lee un texto latino explicativo del asunto», colocado sobre el escudo de Castilla y León usado por la Corona. Al fondo, una hornacina «con pabellones sostenidos por dos ángeles volando». El conjunto se completa con «dos flameros encendidos»⁴.

1 Julio Nombela, *Impresiones y recuerdos*, Madrid, Tebas, 1976, p. 432.
2 Isabel Burdiel, *Isabel II: una biografía (1830-1904)*, Madrid, Taurus, 2010, pp. 588-589.
3 Firmado en Roma en 1862.
4 Juan García, «La Exposición de Bellas Artes IV», *La Época*, XIV, 4515 (3 de noviembre de 1862), p. 3. Respecto al texto latino que explica el

asunto, Bécquer confiesa la dificultad de su lectura: «nosotros hemos distinguido letras en él, mas no las hemos podido coordinar» (Gustavo Adolfo Bécquer, *Críticas de arte*, ed. de Robert Pageard, Madrid, Ediciones del Museo Universal, 1990, p. 42). De hecho, ni la crítica contemporánea ni la historiografía posterior han hecho referencia a él, más que de modo genérico. Se propone la siguiente transcripción:

Fig. 1 Vicente Palmaroli, *Los cinco santos* (detalle de fig. 3)

La protección de Francisco de Asís a Palmaroli vincula este cuadro a la voluntad del rey, y a cuanto significaba para el monarca, desde su concepción inicial. Así lo daba a entender el propio artista: «yo había obtenido de mi ilustre protector Su Majestad el rey D. Francisco de Asís una pensión»⁵. Cuando en 1862 Gustavo Adolfo Bécquer comenta el cuadro, apunta que «el señor Palmaroli, acometiéndolo, no obedecía a su propia inspiración»⁶, lo que equivale a decir que el tema le fue sugerido por su mecenas. Su primer biógrafo deja implícito que fue decisión del rey: «Un cuadro de asunto místico que pintó para su protector entonces, D. Francisco de Asís»⁷. Investigaciones posteriores han concretado la asignación del monarca de doce mil reales, que le permitió viajar a Italia, donde lo pintó⁸. Más recientemente se ha subrayado la relevancia política de que fuera un «encargo de Francisco de Asís»⁹. A pesar de estas evidencias, la vinculación de la obra con la Corona se ha manejado de forma confusa, lo que

ha diluido la significación de un dato capital para su comprensión¹⁰.

La conexión de Vicente Palmaroli con la vida artística palatina le viene de su padre, Gaetano o Cayetano Palmaroli (1801-1853), como se le conoce en España, un italiano cuyo prestigio como grabador le había traído a Madrid en 1829 para trabajar en el Real Establecimiento Litográfico dirigido por José de Madrazo (1781-1859)¹¹. Nacido en Fermo, localidad de la región italiana de las Marcas, que entonces formaba parte de los Estados Pontificios, se había educado como pintor en Roma, junto a Tommaso Minardi (1787-1871)¹². Gaetano Palmaroli se casó en España con Tomasa González, una mujer muy piadosa, de cuyas prácticas devotas ha quedado constancia¹³. Todo ello da idea del ambiente artístico-religioso en el que nació Vicente¹⁴, que pasaría parte de su niñez y adolescencia en Italia: se ha observado la coincidencia entre el ascenso de Espartero al poder en 1840, que supuso el exilio de la reina gobernadora María Cristina, con el retorno de su padre a Fermo. Este abandono momentáneo de la Corte parece motivado por

«Benedic[at] / Filio Reg[um]. / et tribuat / [pe]r Domin[um] / Sapientiam / Justitiam / et / Prudentiam» [Bendiga al Hijo de los Reyes y otorgue por el Señor Sabiduría, Justicia y Prudencia].

- 5 Vicente Palmaroli, «Plutarco del Pueblo. Eduardo Rosales», *El Liberal*, XVI, 5378 (25 de junio de 1894), p. 1.
- 6 Bécquer 1990, p. 42. Véase también Jesús Rubio Jiménez, *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, pp. 138 y 144-145.
- 7 Ceferino Araujo y Sánchez, «Vicente Palmaroli y su tiempo (III)», *La España Moderna*, IX, 106 (octubre, 1897), pp. 91-113 (p. 95).
- 8 Rosa Pérez y Morandeira, *Vicente Palmaroli*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971, p. 12.
- 9 José Luis Díez, *La pintura isabelina. Arte y política*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2010, p. 83.
- 10 Así, cuando Pedro Antonio de Alarcón pasó por Roma en 1861 y se encontró con Palmaroli en el Café Greco, donde se reunían los artistas extranjeros residentes en la capital pontificia, comenta que se trata de un «pensionado por los reyes de España y que pinta un cuadro de devoción que se elogia mucho» (Pedro Antonio de Alarcón, *De Madrid a Nápoles*, Madrid, Gaspar y Roig, 1861, p. 556). En el propio catálogo de la Exposición Nacional de 1862 figura como «cuadro encargado por SS. MM.» (*Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*, Madrid, 1862, n.º 200). Los críticos de aquel certamen contribuyeron a la confusión. En un periódico se asegura que se «ha ejecutado por encargo especial de SS. MM. al terminar su aprovechada pensión en Roma» («Exposición de Bellas Artes», *El Pensamiento Español*, III, 865 (22 de octubre de 1862), p. 1). En otra ocasión se cita entre los cuadros adquiridos por Isabel II en el certamen, de cuya relación exacta hay constancia documental, y no figura entre ellos (Madrid, Archivo General de Palacio [en adelante AGP], Sección Administrativa, leg. 39). Así, por ejemplo, en *La Regeneración*, VIII, 264 (26 de noviembre de 1862), p. 3, se lee: «La Reina, que tanto celo muestra en proteger cuanto puede redundar en gloria y honor a nuestra patria, ha adquirido gran número de lienzos, entre los cuales figura el notable cuadro del Sr. Palmaroli, que representa cinco santos». Probablemente estas informaciones llevaron a Ossorio y Bernard a recoger que Palmaroli había sido «pensionado [...] por la Reina Doña

Isabel II» (Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884, p. 507).

- 11 Jesusa Vega, *Origen de la litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico* [cat. exp. Madrid, Museo Casa de la Moneda, de octubre a diciembre de 1990], Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1990; Jesusa Vega, «En el pecado llevas la penitencia. José de Madrazo y la "Colección litográfica"», en José Luis Díez (dir.), *José de Madrazo (1785-1859)* [cat. exp. Santander, Fundación Marcelino Botín, de julio a septiembre de 1998; Madrid, Museo Municipal, de octubre a noviembre de 1998], Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, pp. 121-149.
- 12 Saverio Ricci («Il magistero purista di Tommaso Minardi, 1800-1850. Il contributo dell'artista e della sua scuola al dibattito teorico sul primitivismo romantico, nella riforma della didattica accademica, per diffusione in Europa dei fenomeni di Revival», tesis doctoral, Viterbo, Unversità degli Studi della Tuscia, 2009, pp. 188-189, nota 149) da cuenta del profundo conocimiento que poseía de la pintura italiana antes de viajar a España. Algunas fuentes apuntan que Gaetano fue uno de los once hijos del famosísimo restaurador de pintura del Renacimiento Pietro Palmaroli (1767-1828), también originario de Fermo, y de su mujer Elisabetta Muñoz, aunque no se ha podido confirmar. Vicente sería, en ese caso, nieto de Pietro. Otras fuentes, en cambio, se refieren a Pietro como su tío abuelo. (*Exposición retrospectiva de obras D. Vicente Palmaroli, 1834-1896* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional de Arte Moderno, de enero a diciembre de 1936], Madrid, 1936, s. p.).
- 13 En el año 1849 participó en la cuestación de Semana Santa en las iglesias de Madrid (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, suplemento al número 628 del sábado 21 de julio de 1849). Esta actividad continuó en años posteriores.
- 14 Vicente Palmaroli nació en Zarzalejo, una pequeña localidad de la sierra madrileña, el 5 de septiembre de 1834. El insólito lugar de nacimiento se ha relacionado con la epidemia de cólera que asoló Madrid en el año 1834 (Araujo 1897, p. 91). La localidad se encuentra a unos trece kilómetros del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, donde sabemos que ese año su padre estaba copiando algunos cuadros, entre otros *La adoración de la Sagrada Forma por Carlos II*, de Claudio Coello (1642-1693), que tanto llamó la atención en la exposición de la Academia de San Fernando de 1839 (*Semanario Pintoresco Español* (15 de diciembre de 1839), p. 394).



Fig. 2 Federico de Madrazo y Kuntz, *El rey consorte Francisco de Asís de Borbón*, 1850, óleo sobre lienzo, 142,5 x 101 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10009622. Palacio Real de Madrid

circunstancias ideológico-políticas, aunque también se ha atribuido al escaso éxito que tuvo el propio establecimiento litográfico abierto por Cayetano Palmaroli¹⁵. En todo caso, este fracaso comercial no le desalentó para volver a Madrid en 1848. El padre de Palmaroli moriría aquí en 1853, precisamente cuando acababa de terminar un retrato del rey Francisco de Asís, calificado por Ossorio como «una de sus mejores obras»¹⁶. Con diecinueve años, su hijo Vicente aparecía necesitado de protección.

Los favores del rey hacia el joven no se circunscribieron al período en el que fue pintado *Los cinco santos*, sino que continuaron a lo largo de los años sesenta, lo que demuestra una preferencia que fue más allá del mero encargo circunstancial. En concreto, el apoyo regio al pintor fue muy significativo en las semanas inmediatamente posteriores a la exposición de la obra en la Nacional de 1862, que ese año se abrió en el otoño, lo que permite pensar que es indisociable de ella, como si fuera una forma de gratificación o reconocimiento especial. Así, el 23 de enero de 1863 Vicente Palmaroli recibió 1120 reales por «los derechos del título de caballero de Isabel la Católica»¹⁷; y, unas semanas después, la prensa informaba de que «S. M. el rey ha hecho al distinguido pintor Sr. Palmaroli un magnífico presente que consiste en un lindo cronómetro, en cuya tapa están grabadas las armas reales, y una magnífica cadena de oro que ostenta entre otras una perla negra de extraordinario valor»¹⁸.

No menos llamativa resulta la presencia de Vicente Palmaroli en el famoso baile de disfraces celebrado en la primavera de 1863 en el palacio de los duques de Fernán Núñez de la calle Santa Isabel, cuyos invitados eran, en su mayoría, miembros de la aristocracia. El *bal costumé*, una de las más elegantes formas de diversión de aquella élite, estuvo presidido por los reyes, Isabel II, que iba disfrazada de reina Ester, según diseño de Federico de Madrazo (1815-1894), y Francisco de Asís, que iba vestido de Felipe IV. Vicente Palmaroli se presentó con un traje de mosquetero¹⁹. Todo hace pensar que, como es lógico, fuera invitado

Fig. 3 Vicente Palmaroli, *Santiago, santa Isabel, san Francisco y san Pío V, patronos de España, de Sus Majestades y de Su Santidad Pío IX (padrino de Su Alteza el Príncipe de Asturias), interceden con san Ildefonso, arzobispo de Toledo y santo tutelar del príncipe, para que le bendiga y guíe o Los cinco santos*, 1862, óleo sobre lienzo, 325 x 225 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10012902. Palacio Real de Riofrío

por los anfitriones: se sabe que de 1862 «data la amistad que contrajo con el duque de Fernán Núñez», cuando este le compró el cuadro de la *Pascuccia*, que había sido premiado con una primera medalla en la exposición de aquel año²⁰. No puede pasar desapercibida, de todos modos, la significación que hubo de tener para un monarca español del siglo XIX lucir el atuendo del cuarto Felipe de los Habsburgo en presencia de un artista al que él había protegido: toda la cultura visual y literaria de la época tenía muy presente las estrechas relaciones de Felipe IV con pintores como Pieter Paul Rubens (1577-1640) o Diego Velázquez (1599-1660) que, por sí solos, legitimaban la gloria de un reinado.

Antes de que se diese a conocer en la Exposición Nacional abierta en 1867, primero, y, poco después, en la Universal de París, el cuadro *Sermón en la capilla Sixtina*²¹, otra de las pinturas fundamentales de Palmaroli, el rey había iniciado el 10 de marzo de 1866 los pagos a cuenta para su adquisición²², testimonio de que la protección real continuaba. Faltaba entonces poco más de un mes para su matrimonio, ocasión que sirvió de nuevo para poner de relieve la estrecha relación del pintor con la Corona. En la prensa queda constancia de que Vicente Palmaroli se casó el 12 de abril de 1866

con la bella y simpática señorita doña Sofía Reboulet, siendo padrinos SS. MM., y en su nombre el Excmo. Sr. D. Manuel de Rosales y su señora doña Consuelo de Huet. Los reyes han demostrados el cariñoso aprecio

15 Jesusa Vega, «La estampa culta en el siglo XIX», en Juan Carrete Parrondo, Jesusa Vega González, Francesc Fontbona y Valeriano Bozal, *El grabado en España (siglos XIX y XX)*, vol. XXXII de *Summa Artis. Historia General del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pp. 21-243 (p. 129).

16 Ossorio y Bernard 1883-1884, p. 507

17 AGP, Sección Registro, n.º 5778.

18 *La Esperanza*, XIX, 5657 (18 de marzo de 1863), p. 3; *La Época*, XV, 4621 (18 de marzo de 1863), p. 4; *El Clamor Público*, segunda época, 791 (19 de marzo de 1863), p. 3. Recogido también por Mercedes Agulló Cobo (dir.), *Madrid en sus diarios*, 5 vols., Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1961-1972, vol. III (1969): 1860-1875, p. 313.

19 «Baile de trajes en casa de los duques de Fernán Núñez», *La Correspondencia de España*, XVI, 1746 (16 de abril de 1863), p. 3.

20 Araujo 1897, p. 97. La obra, que figuró con el n.º 201 en el catálogo, consiguió diez votos, que le permitieron alcanzar esa medalla de primera clase; véase Jesús Gutiérrez Burón, *Exposiciones nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1987, Anexo, p. 62.

21 Salamanca, Colección Caja Duero, óleo sobre lienzo, 160 x 257 cm.

22 Ese día se le pagan al pintor los primeros 10 000 reales por la pintura. En los meses sucesivos se hacen once pagos, gradualmente menores, hasta alcanzar la cantidad total de 40 000. El último pago se efectúa el 1 de marzo de 1867 (AGP, caja 12821, exp. 5).



que dispensan al Sr. Palmaroli, no solo apadrinando su boda, sino prodigándole con este motivo las más lisonjeras frases y enviando a su esposa una preciosa pulsera de brillantes, digna por su gusto y por su riqueza de las altas personas que la regalan.²³

Manuel de Rosales era secretario particular de su majestad. Por lo tanto, era una deferencia explícita de Francisco de Asís.

LAS FUENTES VISUALES

Todo pintor académico del siglo XIX dialoga con una tradición pictórica en términos miméticos porque encarna un modelo de belleza que aspira a emular. En ese sentido, *Los cinco santos*, en su dimensión estrictamente formal, se explica a través de lo que esa tradición representaba para el pintor y para el entorno que había de apreciarla. Naturalmente, como toda mimesis, conlleva una reinterpretación.

La colocación de una figura central acompañada de otras de carácter celestial remite a una fórmula compositiva utilizada con extraordinaria frecuencia por los pintores italianos del Renacimiento italiano como cuadro de altar, en la que aparece representada la Virgen con el Niño flanqueada por santos, y ocasionalmente algún donante, denominada *sacra conversazione*. Aunque el término es hoy habitual, es raro encontrarlo antes de fines del siglo XIX²⁴. Pero su ausencia en la historiografía decimonónica no supone una falta de reconocimiento del modelo ni de sus posibilidades de aplicación. De hecho, los referentes que Palmaroli pudo haber conocido o tenido en cuenta antes de emprender el cuadro son numerosos, aunque no siempre fáciles de justificar de manera inequívoca. No obstante, tampoco cabe hablar de hipótesis arriesgadas, dado su extraordinario conocimiento de la pintura italiana a través del entorno familiar y formativo, así como por su trabajo de copista. En sus recuerdos confiesa que le eran «familiares las vidas de los pintores escritos por Vasari y la historia del renacimiento de la pintura en Italia»²⁵. En todo caso, la crítica contemporánea y, por supuesto, él mismo constituyen una guía que nos permite seleccionar algunos nombres y obras que forjaron una sensibilidad o, al menos, sirvieron para reconocerla.



Fig. 4 Anónimo, *Vicente Palmaroli, junto a dos mujeres de su familia*, h. 1864, albúmina sobre papel fotográfico, 270 x 210 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado, HF04361

«En él creemos encontrar reflejos de grandes inspiraciones», escribe Juan Fernández Giménez a propósito de *Los cinco santos*, en clara alusión a una época mítica de la historia de la pintura como es el Renacimiento. Incluso precisa: «Es un asunto de mera devoción, tal como le hubiera concebido la piedad de un fundador en el siglo XVI»²⁶. Otro crítico lo compara con cuadros de Rafael (1483-1520) que denomina votivos, como «la célebre Virgen de Foligno, la de San Sisto, y la del Pez, que admiramos en nuestro

²³ *El Pabellón Nacional*, II, 372 (27 de abril de 1866), p. 4.

²⁴ Rona Goffen, «Nostra Conversatio in Caelis Est: Observations on the *Sacra Conversazione* in the Trecento», *The Art Bulletin*, 61, 2 (junio, 1979), pp. 198-222 (p. 199).

²⁵ Palmaroli 1894.

²⁶ Juan Fernández Giménez, «Cuatro palabras sobre la exposición de Bellas Artes», *El Museo Universal*, VI, 45 (9 de noviembre de 1862), p. 354. La crítica se reproduce también en *La Época*, XIV, 4522 (12 de noviembre de 1862), p. 4.

Museo del Prado»²⁷. El propio pintor señalaría, años después, que «los nombres de Miguel Ángel, Rafael, Leonardo de Vinci, Ticiano, Andrea del Sarto, Fr. Bartolomeo y Correggio, marcan quizás el límite de su expresión más elevada [del arte]»²⁸. Algunos de esos artistas concibieron, de hecho, pinturas compositivamente cercanas a la de Palmaroli²⁹. Especial admiración parece que le suscitaron, entre todos ellos, Correggio y Tiziano.

La proximidad a Antonio Allegri da Correggio (1489-1534) fue reconocida por sus contemporáneos. El crítico francés Louis Énault, que echa en falta a Palmaroli en la Exposición Universal de París de 1878, le califica de «maestro de las verdaderas elegancias; uno de los que mejor comprenden el misterio profundo y dulce de las almas femeninas, y que destacan en presentar un rostro delicado y fino sobre las telas brillantes y de una suavidad correghiana»³⁰. En efecto, la conexión con el pintor de Parma no solo tiene que ver con la aplicación de modelos compositivos³¹, por lo demás comunes a otros, sino, ante todo, estilísticos: el lirismo, la delicadeza y la finura de las formas, de la que frecuentemente se habla para referirse a Palmaroli, enlazan con la poética de Correggio.

El caso de Tiziano (h. 1488-1576) también concita afinidades en cuanto a forma de ordenar las figuras, similitud de tipos y uso del color. Aparte de su interés por obras concretas³², los críticos reconocieron la huella estilística del pintor veneciano, que atribuyen a su conocimiento de las colecciones del Prado. Bécquer recuerda, al respecto, que

en el museo de Madrid existe un ejemplar de Tiziano, y otro en el que se ve, como en el del señor Palmaroli, una ara de mármol; sobre ella está la Virgen con su divino Hijo; a sus lados dos grupos de santos, y a los pies un ángel con un niño que ofrece a la madre del Redentor.³³

Quien más énfasis otorga a los modelos venecianos en la obra de Palmaroli es Pedro de Madrazo (1816-1898), en una



Fig. 5 Luis de Madrazo y Kuntz, *El pintor Vicente Palmaroli*, 1866-1867, óleo sobre lienzo, 53,5 x 42 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P004479

auténtica lección erudita de eclecticismo. Frente a pinturas más monótonas, elogia

las venecianas tintas del cuadro [...]. Este joven pintor ha sabido con habilidad suma combinar con una entonación local reposada y armoniosa, todos los tonos adecuados a sus diversos personajes, dando a la lana burda del santo mendicante el pardo jugoso de Sebastián del Piombo; a la gran figura del gran Papa favorecedor de la armada que triunfó en Lepanto, las lacas de trasparente granate del Ticiano; a la esbelta y encantadora persona de Santa Isabel, un modesto traje verde oscuro que rivaliza con los Veronés y Palma; al célico ropaje que envuelve

²⁷ García 1862. Se refiere a las siguientes pinturas de Rafael Sanzio: *Virgen con el Niño y los santos Juan el Bautista, Francisco, Jerónimo y el donante Sigismondo Conti* o *Virgen de Foligno* (h. 1511-1512, Roma, Musei Vaticani, inv. 40329); *Madonna Sixtina* (h. 1512-1513, Dresde, Gemäldegalerie, Gal.-Nr. 93); y *Sagrada Familia con Rafael, Tobías y san Jerónimo* o *Virgen del pez* (h. 1513-1514, Madrid, Museo Nacional del Prado, P000297).

²⁸ *Discursos leídos ante la Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública de D. Vicente Palmaroli y González* (7 de abril de 1872), Madrid, Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1872, p. 13.

²⁹ Por ejemplo, el *Matrimonio místico de santa Catalina* (1511, París, Musée du Louvre, inv. 97), de Fra Bartolomeo (1472-1517); o *La Virgen de las arpiás* (1517, Florencia, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n.º 1577), de Andrea del Sarto (1486-1530).

³⁰ Louis Énault, *Les Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878*, Paris, E. Gros, 1878, p. 89.

³¹ Por ejemplo, la *Virgen de San Francisco* (1514, Dresde, Gemäldegalerie, Gal.-Nr. 150).

³² Su *San Marcos entronizado rodeado de santos* (1510, Venecia, Santa Maria della Salute), centrado en la figura de un santo y no en la Virgen, como es habitual, pudo ser otra de sus referencias.

³³ Bécquer 1990, p. 43. El de Tiziano ha de ser *La Virgen con el Niño entre san Antonio de Padua y san Roque* (h. 1508, Madrid, Museo Nacional del Prado P000288). El otro debe referirse a *La Virgen con el Niño Jesús y varios santos* (h. 1759-1762, Madrid, Museo Nacional del Prado P000099), de Giovanni Bettino Cignaroli (1706-1770), también perteneciente a la escuela veneciana. El cuadro aparece en el catálogo del Museo del Prado de 1854-1858 con el n.º 930.

al Santo Apóstol a quien invocan los ejércitos de España, los luminosos y acordados blancos de Giorgione; al santo prelado de la iglesia toledana, la encendida escarlata de la paleta de los Bassanos.³⁴

Este caudal de saberes históricos se canalizó a través del magisterio de José de Madrazo y, sobre todo, de su hijo Federico. Se sabe que mereció el apoyo de don José en la Academia de San Fernando, donde fue premiado en 1853, justo el año que fallecía su padre³⁵. Con Federico la relación fue muy estrecha: «siempre mi amadísimo maestro»³⁶, dice de él, con quien copió en el estudio del Tívoli, «conservándole siempre un amor filial»³⁷. La consideración de la familia Madrazo hacia Palmaroli fue correspondida: además de los retratos de Vicente y su esposa realizados por Federico y Luis de Madrazo (1825-1897)³⁸ [fig. 5], y de la elogiosa crítica que de *Los cinco santos* hizo Pedro de Madrazo, se sabe que a Federico también le pareció uno de los cuadros más destacados de la exposición de 1862³⁹. No obstante, al final de su vida, la aspiración de Palmaroli a la dirección del Museo del Prado suscitó suspicacias en el viejo maestro, como le cuenta a su hijo Raimundo (1841-1920): «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»⁴⁰. Corría el mes de noviembre de 1893 y a don Federico apenas le quedaban seis meses de vida, pero se aferraba al cargo. Palmaroli llegaría a director del museo a su muerte.

Esta cercanía entre maestro y discípulo, decisiva en los años de formación del joven Vicente, se refleja en el paralelismo existente entre las pretensiones y el tipo de obras que emprende Palmaroli para darse a conocer y las que había realizado Federico⁴¹. En todo caso, la repercusión

que debió de tener el maestro sobre la concepción inicial de *Los cinco santos* e, incluso, sobre la poética monárquico-religiosa que encierra, se constata en la similitud que presentan varios dibujos realizados en 1841 en los que Federico de Madrazo también adopta la fórmula de la *sacra conversazione*. En tres de dichos dibujos, conservados en el Museo del Prado, aparecen representados el apóstol Santiago, los Reyes Católicos y san Fernando ante la Virgen⁴²; por lo tanto, combina figuras históricas de la monarquía española con dos santos ligados al imaginario nacional. Las coincidencias con *Los cinco santos* son incluso más evidentes en un cuarto dibujo [fig. 6], en el que las figuras que rodean a la Virgen se han reducido a cuatro, dos a cada lado (se prescinde de Fernando el Católico); la piadosa figura de la reina Isabel la Católica, arrodillada a la derecha, se corresponde con la de su antepasado, el rey Pelayo; y aunque el diseño de la hornacina *quattrocentista* en la que se coloca la Virgen es bien distinta de la que ocupa san Ildefonso en el cuadro de Palmaroli, evidencia una inspiración común⁴³.

El motivo y la composición de *Los cinco santos* ha de ponerse en relación también con la restauración y ornamentación, a mediados de siglo, de San Jerónimo el Real, iglesia ligada a los grandes ceremoniales públicos de la monarquía española desde que la corte se estableció en Madrid, en cuya renovación puso especial empeño el rey Francisco de Asís. Precisamente Federico de Madrazo recibió el encargo de realizar para la sacristía de dicha iglesia una *Alegoría de la España cristiana*, en la que había de aparecer «La Santísima Virgen rodeada, de ángeles y acompañada, en sitio algo inferior, de Santiago y San Fernando», junto a don Pelayo y los Reyes Católicos, relacionada con los dibujos precedentes⁴⁴. Además, en 1854,

34 Pedro de Madrazo, «Bellas Artes. Paradojas sobre la exposición de Madrid», *Revista Española*, III, 14 (1 de noviembre de 1862), pp. 94-113 (p. 102).

35 *La España*, VI, 1746 (9 de diciembre de 1853), p. 4.

36 *Discursos* 1872, p. 8.

37 Araujo 1897, p. 93.

38 Federico de Madrazo retrató a Sofía Reboulet (1867, óleo sobre lienzo, 53 x 42 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P004460) y a Luis de Madrazo poco después de su matrimonio (h. 1866-1867, óleo sobre lienzo, 53 x 42 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P004479).

39 Así se lo dice a su hijo Raimundo en una carta fechada el 11 de octubre de 1862; (José Luis Díez (coord.), *Federico de Madrazo. Epistolario*, 2 vols., Madrid, Museo del Prado, 1994, II, p. 605).

40 Díez 1994, II, p. 968.

41 La gran pintura de composición que Federico de Madrazo había terminado en 1841 había sido también una pintura religiosa, *Las Marías en el sepulcro* (Patrimonio Nacional [Palacio Real de Madrid], inv. 10021258: óleo sobre lienzo, 204,5 x 238 cm), que igualmente se incorporaría a la colección real; y, lo mismo que Federico había llevado a cabo en Roma

aquel año una pintura que representaba un tipo local, la *Joven de Albano* (París, Musée du Louvre, depositada en París, Asamblea Nacional, inv. 924bis: óleo sobre lienzo, 100 x 75 cm), que tras ser expuesta en el Salón de París de 1844 pasaría a la colección del rey de Francia Luis Felipe, Palmaroli también pintó, al tiempo que *Los cinco santos*, una aldeana de Nápoles, la *Pascuccia*, que de la Nacional de 1862 pasó a la colección del duque de Fernán Núñez. Véase, con bibliografía anterior: Carlos G. Navarro, «La *Jeune fille d'Albano* de Federico de Madrazo (1815-1894)», *La Revue des Musées de France. Revue du Louvre*, 59, 5 (2009), pp. 54-62; Carlos G. Navarro, «New Drawings by Federico de Madrazo in the Prado for his *Three Marys at the Tomb*», *Master Drawings*, XLVIII, 4 (2010), pp. 498-513.

42 Se trata de los números D007188, D007199, y D007003. Javier Barón, «El Rey Pelayo y el origen de la Reconquista en la obra de Federico de Madrazo», *Boletín del Museo del Prado*, XXV, 43 (2007), pp. 142-159 (pp. 147-149).

43 *Ibidem*, p. 149, n.º 11.

44 *La España*, VI, 1689 (4 de octubre de 1853), p. 4. Recogido en Díez 2010, p. 79, nota 57. También en *El Heraldo*, 3482 (5 de octubre de 1853), p. 3.

Fig. 6 Federico de Madrazo, *Sagrada Conversación con Santiago, san Fernando, don Pelayo e Isabel la Católica*, 1841, lápiz, pluma y tinta sepia sobre papel vegetal, 330 x 255 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado, D007002

Fig. 7 José de Méndez, *Virgen con el Niño y Santiago, santa Isabel, san Francisco y san Fernando*, 1850, óleo sobre cartón, 32,7 x 21,3 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10025475. Madrid, Palacio de la Zarzuela

Federico comenzó a pintar otra *sacra conversazione* «seguramente también con un destino relacionado con los monarcas, ya que en ella aparecen, a los pies de la Virgen con el Niño, Santa Isabel de Hungría y San Francisco a los pies de la Virgen»⁴⁵.

El proyectado cuadro de Federico de Madrazo para San Jerónimo el Real no es el único de características similares concebido para la iglesia, lo que permite identificar un modo genuino de concebir la representatividad de las imágenes en relación con la dimensión político-religiosa del templo. Reyes y santos comparten el mismo espacio, cuando no se sugiere la presencia de aquellos a través de estos. Así estaba previsto en el cuadro de Carlos Luis de Ribera (1815-1891), que «representará a San Francisco y a Santa Isabel, santos cuyos nombres llevan nuestros Reyes [...] en actitud de adorar a Nuestra Señora», junto a «un ángel mancebo» que sostenía «un pequeño modelo de un templo romano-bizantino», relativo a su fundación⁴⁶. El camino hacia el cuadro de Palmaroli aparece ya definido.

Otro de los artistas que trabajaron para la iglesia de San Jerónimo fue José Méndez y Andrés (1818-1891)⁴⁷, que también era pintor de cámara:

⁴⁵ Díez 2010, p. 80, nota 160. La obra se encuentra en la iglesia parroquial de Pelayos de la Presa (Madrid).

⁴⁶ Recogido por Díez 2010, p. 80.

⁴⁷ Se da la coincidencia de que fue también Ceferino Araujo, biógrafo de Palmaroli, quien realizara en la prensa una reseña de su trayectoria artística a su muerte, donde le califica de «sincero y fervoroso creyente» (Ceferino Araujo Sánchez, «El pintor D. José Méndez», *El Día*, 4154 (17 de noviembre de 1891), p. 1). De la piedad religiosa que mantuvo durante toda su vida da cuenta la esquelera, en la que se menciona a uno de sus hijos, llamado Francisco de Asís, que fue canónigo de la catedral de Madrid (*La Correspondencia de España*, XLII, 12 270 (10 de noviembre de 1891), p. 4).



S. M. el rey D. Francisco de Asís [...] se gloría en imitar a la Reina nuestra Señora su augusta esposa, alentando con premios a los artistas, hasta el punto de convertir su real habitación en estudio de pintura, en el que constantemente pinta el inspirado piadosísimo y virtuoso pintor religioso D. José Méndez, cuyas obras revelan una santa imaginación y un corazón abrasado por el amor de Dios y el de su Santísima Madre.⁴⁸

Quizá a causa de su reclusión en palacio, la prensa se refiera a él como «pintor misterioso, verdadero mito del cual se ocupan pintores y aficionados, pero cuyos cuadros pocos han tenido la fortuna de ver»⁴⁹. Méndez había firmado en 1850 un pequeño cuadro que representa a la *Virgen con el Niño y Santiago, santa Isabel, san Francisco y san Fernando* [fig. 7], dedicado al rey Francisco de Asís, a quien considera su mentor⁵⁰. La misma religiosidad de camarilla, intimista y privada, procurada a través de un pintor protegido.

No debe deducirse, sin embargo, que todo este imaginario religioso es consecuencia de un ensimismamiento palaciego que rehuía el presente. Es el siglo XIX mismo, en toda su conflictiva contemporaneidad. Todos los pintores mencionados eran cosmopolitas y habían forjado sus ideas estéticas en el extranjero. Como se sabe, también Vicente Palmaroli había emprendido en el verano de 1857 un viaje a Italia, en compañía de Eduardo Rosales (1836-1873) y Luis Álvarez Catalá (1836-1901), en el que nuestro pintor actuó, según propio testimonio, como una especie de guía, por el hecho de ser el mayor y saber italiano⁵¹. Se tiene noticia de que antes de llegar a Roma estuvieron mes y medio en Florencia, donde vendieron algunas copias para conseguir algún dinero. Aunque su atención estaba puesta más en la pintura antigua que en la contemporánea, tal vez conocieron la obra de pintores como Annibale Gatti (1827-1909), Luigi Mussini (1813-1888), que había contribuido a difundir

el interés por los maestros primitivos entre los jóvenes artistas y participó en la Exposición Nacional de Florencia de 1861, o el discípulo de este, Alessandro Franchi (1838-1914), cuyas obras encierran la misma poética⁵².

EXHIBICIÓN PÚBLICA Y RECEPCIÓN CRÍTICA EN LA NACIONAL DE 1862

La presentación de *Los cinco santos* en la Exposición Nacional de 1862 es una prueba de la voluntad de Palmaroli de obtener un reconocimiento crítico que sirviese para construir su reputación pública en los inicios de su carrera como pintor. El hecho de que la obra ya tuviera propietario descarta, por tanto, cualquier pretensión de obtener de ella un beneficio económico, como les ocurría a otros pintores [fig. 8]. De todos modos, esta distinción no solo repercutía en los artistas que la recibían sino, como sucede siempre con todos los premios, también en quien la otorgaba y, en el caso de obras encargadas o adquiridas, en sus propietarios, que demostraban así públicamente su sensibilidad y su generosidad hacia los artistas, un valor social indiscutible. Además, el premio suponía un referente de prestigio en la conformación del gusto entre personas cultivadas.

Como era habitual en las obras de las que se esperaban importantes beneficios en todas esas direcciones, la concurrencia de Palmaroli al certamen se anunció semanas antes, con objeto de crear expectación⁵³. Está constatada la privilegiada colocación de la que se benefició la pintura en el nuevo edificio de la Casa de la Moneda, donde por primera vez se celebraba la exposición: figuró en la sala XIV «donde están agrupados la mayor parte de los buenos cuadros»⁵⁴, en opinión de Pedro de Madrazo. Era, en efecto, la sala que reunía mayor número de piezas y de mayor tamaño, lo que permite pensar que era la más grande y a la

48 Basilio Sebastián Castellanos, «Del Infante D. Sebastián (II)», *Escenas contemporáneas*, 1 (1859), pp. 224-234 (p. 228).

49 *La Época*, XII, 3835 (10 de noviembre de 1860), p. 3.

50 Firmado: «Jose de Mendez / año 1850.» En el trono de la Virgen: «venite exultemus domino». A la izquierda: «a s.m. / el / rey / su / agra / decido / pintor». También está documentado que entre los «cuadros religiosos que posee S. M. el Rey» figura uno de José Méndez que la Academia de San Fernando deseaba remitir a la Exposición Universal de Londres de 1862 (AGP, Sección Administrativa, leg. 67). Entre los cuadros finalmente enviados a aquel certamen no figura ninguno de José Méndez (*Boletín de El arte en España*, 1 (20 de febrero de 1862), p. 3).

51 Palmaroli 1894.

52 Gatti pintaba entonces *La gloria de santa Verdiana* (1858-1864, Castelflorentino, Collegiata di Santa Verdiana). En cuanto a Franchi, además de haber figurado como Mussini en la exposición de Florencia de 1861 con un *San Luis, rey de Francia* y una *Santa Isabel, reina de Hungría*, encargadas para la iglesia de San Domenico de Prato, es autor

de una obra compositivamente muy similar a la de Palmaroli, aunque posterior, *Virgen con el Niño y san Crispín, san Crispiniano, santa Filomena y san Lucas* (1870-1871, Prato, iglesia de San Pier Forelli). Véase Rossella Agresti, «Alessandro Franchi "Il pittore classico dei sentimenti cristiani"», en Bernardina Sani (coord.), *Siena tra purismo e Liberty* [cat. exp. Siena, Museo Civico, del 20 de mayo al 30 de octubre de 1988], Milán, Arnoldo Mondadori, 1988, pp. 138-152.

53 Aunque, como ocurre con alguna frecuencia, se da otro título, *San Pío rodeado de varios santos bendiciendo al Príncipe de Asturias* («Variedades», *Boletín de El Arte en España*, 7 (30 de agosto de 1862), p. 28). Recogido por Esperanza Navarrete Martínez, *La pintura de la época isabelina en la prensa madrileña*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, p. 48). También se anuncia entre los cuadros que se presentarán a la exposición en otros periódicos en las semanas previas a la inauguración (*La España*, XV, 4939 (11 de septiembre de 1862), p. 4; *La Esperanza*, XVIII, 5498 (12 de septiembre de 1862), p. 4).

54 Madrazo 1862, p. 102.

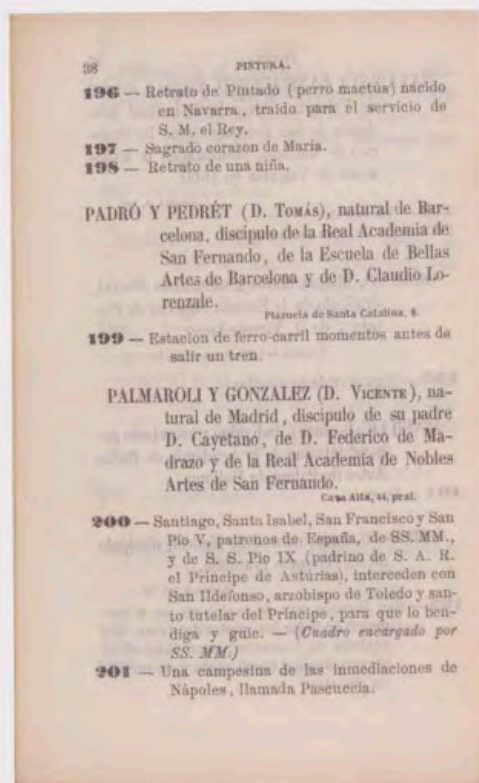


Fig.8 Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862 abierta en la nueva Casa de la Moneda, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1862, p. 38. Patrimonio Nacional, Madrid, Real Biblioteca, CAJ/FOLLS/37 (9)

que se otorgaba mayor importancia. Precisamente el primer cuadro que allí se menciona es el de Palmaroli, de lo que se deduce que ocupaba una posición central⁵⁵. En aquella sala estaban también, entre otros, el *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América*⁵⁶, de Dióscoro Puebla (1831-1901); el *Juramento de las Cortes de Cádiz*⁵⁷, de José Casado del Alisal (1832-1886); el *Episodio de Trafalgar*⁵⁸, de Francisco Sans Cabot (1828-1881); y, sobre todo, el *Viaje de la santísima Virgen y san Juan a Éfeso, después de la muer-*

*te del Salvador*⁵⁹, de Germán Hernández Amores (1823-1894). Solo el *Entierro de san Lorenzo en las catacumbas de Roma*⁶⁰, de Alejo Vera (1834-1923), que fue otra de las piezas destacadas del certamen, se exhibió en la Sala X.

Ese contexto de exhibición resulta muy significativo por la coincidencia de varias obras religiosas importantes en el otoño del nazarenismo, así como por las pretensiones de una sólida generación de jóvenes artistas formados en Roma, que aspiraban a ocupar una posición preeminente en el sistema de las artes. Todos conocían bien las consecuencias de figurar en lo más alto del medallero. Jean Laurent (1816-1886) fotografió las obras premiadas, que se reunieron un álbum, que, de algún modo, las consagraba⁶¹ [fig. 9].

La carrera por conseguir una de las tres primeras medallas que aquel año se concedieron por la pintura de historia⁶², la especialidad más prestigiada, estuvo muy reñida. La cuestión se resolvió del modo siguiente: Puebla y Vera la obtuvieron en la primera votación por haber alcanzado catorce votos. A continuación, quedaron igualados Hernández Amores y Palmaroli con once votos. El desempate se resolvió a favor del primero, que volvió a obtener los mismos apoyos, mientras Palmaroli se quedó con nueve, de manera que se tuvo que conformar con una segunda medalla⁶³. Quizá por eso se le compensó con una primera medalla en la pintura de retrato por la *Pascuccia*, en una interpretación muy forzada del género al que pertenecía.

La decisión del jurado fue controvertida. Para Pedro de Madrazo no cabía duda de que era «el primero de la Exposición sin disputa, por su armonioso y rico colorido, por la belleza de sus tipos, por el santo reposo y la religiosa unción y el sentimiento profundo que esmaltan su conjunto», hasta el punto de eclipsar los de Puebla, Casado y Sans, que figuraban junto a él. Insiste en que es «superior a todo lo que hay en la Exposición en composición, sentimiento, dibujo y color». Atribuye a la ausencia de *drama*, que es «lo que principalmente busca el vulgo profano en España», el motivo por el que fue postergado. «Sin embargo, nadie podrá quitarle al Sr. Palmaroli el haber sido el verdadero triunfador en el certamen con el Sr. Hernández, porque todos los

55 Referencias sobre la ubicación de las piezas en *La Discusión*, VII, 2093 (18 de octubre de 1862), p. 1.

56 Madrid, Museo Nacional del Prado, P007666 (depositado en el Ayuntamiento de La Coruña): 1862, óleo sobre lienzo, 330 x 545 cm.

57 Madrid, Congreso de los Diputados: 1862, óleo sobre lienzo, 311 x 337 cm.

58 Madrid, Museo Nacional del Prado, P005729: 1862, óleo sobre lienzo, 310,5 x 424,5 cm.

59 Madrid, Museo Nacional del Prado, P006221: 1862, óleo sobre lienzo, 244 x 390 cm.

60 Madrid, Museo Nacional del Prado, P006750 (depositado en el Ayuntamiento de Huesca): 1862, óleo sobre lienzo, 223,6 x 232,5 cm.

61 Jean Laurent, *Exposición Nacional de Bellas Artes. Año de 1962. Colección de obras premiadas*, Madrid, Real Biblioteca, FOT/108 (la fotografía de la obra de Palmaroli: inv. 10160186). Una de esas fotografías fue dedicada por el propio Palmaroli a Luis de Madrazo: «A su buen amigo i distinguido / artista Sr. D. Luis de Madrazo su affmo. amigo / Vicente Palmaroli / y González / Madrid abril de 1863» [fig. 9].

62 Según el reglamento, sin embargo, estaban previstas solamente dos medallas de primera clase (*Boletín de El Arte en España*, 9 (30 de octubre de 1862, p. 34).

63 *La Época*, XIV, 4520 (10 de noviembre de 1862), p. 2; *La Discusión*, VII, 2113 (11 de noviembre de 1862), p. 3.



Fig. 9 Jean Laurent, *Los cinco santos* (santa Isabel, san Ildefonso, san Francisco de Asís, Santiago Apóstol, san Pío V), h. 1862, albúmina sobre papel fotográfico, 262 x 184 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado, HF00112

artistas del jurado, sin excepción, le votaron para el primer premio; y nadie podrá dar al premio obtenido por su antagonista la sanción facultativa de la que carece»⁶⁴.

En general, la crítica fue unánime al elogiar los aspectos técnicos y formales. Se habla, incluso, de «modelo de perfección, así por el dibujo como por el colorido, por la expresión y la piedad que revela», destacando el estudio de los paños⁶⁵. Fernández Giménez opina que «cada figura aislada [...] es una verdadera joya de color»⁶⁶. En el mismo

sentido se pronuncia Pérez de Castro, que alaba también «lo correcto y grave de su composición y la pureza de su dibujo»⁶⁷. Incluso Bécquer, más severo en otros aspectos, considera el cuadro «digno de aprecio y estudio por las condiciones de ejecución»; aprecia «la manera de disponer los grupos y colocar las figuras»; ensalza, en concreto, la expresión de santa Isabel, san Francisco y san Pío por su carácter sencillo y espiritual, así como los paños de san Ildefonso, aunque «falta en el carácter de estas un sello

⁶⁴ Madrazo 1862, pp. 102-103 y 111. Solo había cinco pintores modernos y en activo en el jurado, mayoritariamente formado por eruditos y políticos: Federico de Madrazo, Valentín Carderera (1796-1880), Carlos Luis de Ribera, Joaquín Espalter (1809-1880) y Carlos de Haes (1826-1898). *Gaceta Economista*, III, 119 (1 de septiembre de 1862), p. 1.

⁶⁵ «Exposición de Bellas Artes», *El Pensamiento Español* (22 de octubre de 1862).

⁶⁶ Fernández Giménez 1862.

⁶⁷ M. Pérez de Castro, «Exposición de Bellas Artes de 1862», *El Mundo militar*, IV, 161 (7 de diciembre de 1862), pp. 388-389 (p. 389).

común y propio del autor que las ha trazado»; y se entusiasma, en fin, con el color «el mejor terreno en que puede examinarse la obra del señor Palmaroli»⁶⁸.

Los principales reproches vinieron por el modo de interpretar el tema. Según la mayoría de los críticos, carecía de claridad narrativa y de representatividad, lo que impedía una correcta comprensión, sin el apoyo de una explicación prolija:

¿Están en la tierra todavía los santos intercesores de su alteza? Esto no puede ser, si atendemos al orden de su exaltación respecto a aquel a quien imploran. ¿Figuran ya glorificados en el cielo? En este caso no comprendemos el trono elevado en que aparece el Santo Arzobispo de Toledo; ¿qué jerarquía se le atribuye superior a la del Apóstol Santiago, que pide humildemente desde el suelo la bendición y guía para el Príncipe de Asturias?⁶⁹

Otra recriminación se centró en la ausencia de sentido emotivo —es decir, literario y expresivo— que Pedro de Madrazo consideraba una concesión al gusto de las masas, pero era el de los tiempos. En ese sentido, Juan García admite que, como

el único lazo que puede unir en una acción común a varios personajes que vivieron en épocas diferentes y remotísimas a veces las unas de las otras, es el de la oración [...], quedan aún en contra del artista la monotonía que necesariamente han de producir el repetido escorzo y la simetría de las figuras.⁷⁰

A ese pensamiento no escapa Bécquer, quien no vacila en calificar la idea de «trivial y poco artística». Le genera incertidumbre el destino de la bendición de san Ildefonso: «Suponer que la figura pintada bendice el objeto real que está fuera de la composición no deja de ser una cosa medianamente atrevida y difícil de justificar», pero, aunque así fuera, «¿por qué ha de ser al príncipe de Asturias y no a cualquier espectador que se coloque delante?». Echa de menos «lo más interesante en una obra artística de su magnitud, la falta de un pensamiento trascendental, la falta de algo que dé la verdadera medida del talento y la capacidad del autor»⁷¹.

LA RELIGIOSIDAD DEL SIGLO XIX Y LA PROTECCIÓN DE LOS SANTOS Y DEL ÁNGEL DE LA GUARDA

Conceptos asociados a la modernidad, tales como laicidad, verdad empírica, progreso o liberalismo político, han tendido a presentarse como causa de una gradual marginación de lo religioso —y, por extensión, de sus expresiones artísticas— en el siglo XIX. Los propios contemporáneos fomentaron la idea de que la religión no solo estaba reñida con esas ideas dominantes, sino, sobre todo, con la autonomía plástica que reclamaba la creación contemporánea. Hasta un crítico español parece compartir esa opinión, en relación con el cuadro de Palmaroli: «la pintura devota vive de recuerdos, sin poder aspirar a la completa originalidad mientras no llegue el momento de su regeneración; y como todo lo que vive del pasado, se alimenta de erudición y artificio, a falta de vitalidad y savia propia»⁷².

La conciencia de vivir una época muy distinta de las anteriores y, al propio tiempo, el peso abrumador de los modelos históricos obligaron a repensar el sentido de las creencias y la función de las imágenes. Hoy hemos englobado en el término «religiosidad decimonónica» toda una serie de usos que consideramos anticuados, como si también lo hubieran sido cuando se practicaron. Sin embargo, la inspiración religiosa —católica, en concreto— en la vida y en el arte del siglo XIX dista mucho de ser un fenómeno residual o arcaizante. Al menos, no más que cualquier otro historicismo, fenómeno en el que hoy reconocemos las raíces de nuestra sensibilidad. Por lo tanto, la religión es inseparable de los grandes conflictos estéticos, emocionales e ideológicos de la época.

Las imágenes tuvieron un papel crucial en la educación religiosa, que, al fin y al cabo, era un instrumento para enfrentarse a la vida. La dimensión trascendente y espiritual que se otorgaba al arte se vinculó a las creencias más profundas del ser humano, que trataban de dar una respuesta a los aspectos incomprensibles de la existencia. Se revelan como un consuelo protector frente a la fragilidad del individuo perdido en el universo. Por eso, sensibilidad artística y religiosa llegaron a confundirse y se buscaron tan afanosamente, incluso en paralelo. El fenómeno

⁶⁸ Bécquer 1990, pp. 42-44.

⁶⁹ «Exposición de Bellas Artes», *El Pensamiento Español* (22 de octubre de 1862). En el mismo sentido, Fernández Giménez aprecia arbitrariedad en la colocación de las figuras: «un pintor devoto no hubiera sacrificado las categorías celestes, colocando a un obispo sobre un altar en ademán de bendecir, y al pie y como intercesores a un papa y a un apóstol. [...] no

se ha de olvidar que se trata de una obra de imitación, y que la menor circunstancia que contradiga la fidelidad del recuerdo perjudica cuando menos a la unidad de su carácter»; Fernández Giménez 1862.

⁷⁰ García 1862.

⁷¹ Bécquer 1990, pp. 42 y 45.

⁷² Fernández Giménez 1862.

del *revival* religioso encierra una obsesión por encontrar la belleza, al tiempo que hacer alarde de fe.

Aunque las religiones sitúan sus dogmas más allá del tiempo, todas tienen historia. La de la Iglesia católica resulta esencial, como se sabe, para comprender el sentido de las obras que calificamos de artísticas vinculadas a ella. En ese sentido, el cuadro de Palmaroli responde a circunstancias devocionales específicas del momento en el que fue pintado. En la década de los años cincuenta del siglo XIX, se ha reconocido una religiosidad simplista y mundana, dominada por la emoción romántica, el culto a la personalidad y una confusa necesidad de modernización, que llevó a preferir imágenes dulces y legendarias⁷³. La constante reclamación de la intervención divina en todo tipo de intereses humanos tiene que ver con esa candidez, aunque también con el mantenimiento del poder de la Iglesia en el ámbito político.

Las creencias y las costumbres devocionales de Francisco de Asís guardan estrecha relación con esos imaginarios, forjados en la intimidad de Palacio. Allí los cuadros religiosos y las prácticas piadosas formaban parte de la vida cotidiana: como sucederá durante décadas en muchas viviendas burguesas, los motivos sagrados compartían espacio con retratos familiares y otros recuerdos históricos o literarios. Se sabe que el cuadro de *Los cinco santos* estuvo ubicado en el oratorio particular del rey, rodeado de piezas no necesariamente destinadas a inspirar la oración⁷⁴. Era, pues, el testimonio de una forma de sentir.

También la sensibilidad de Palmaroli se forjó en tales principios. Ceferino Araujo asegura que «poseía en el fondo un misticismo ideal y poético que supo traducir muy bien en sus cuadros religiosos»⁷⁵. El elogio que propio pintor hace de la ornamentación llevada a cabo a mediados del siglo XIX en las iglesias parisinas de Saint-Vincent-de-Paul, Saint-Séverin y Saint-Germain-des-Prés es elocuente de sus ideas estéticas: «aunque no es posible expresar por medio de la Pintura las aspiraciones de la religión, si en algún tiempo se ha logrado armonizar la

forma con la idea religiosa, ha sido indudablemente en esta época»⁷⁶.

Los santos, en concreto, ocupan un lugar central en la devoción católica como figuras de intermediación entre los creyentes y Dios. Como se sabe, la intercesión de los santos fue una de las grandes doctrinas impulsadas por el Concilio de Trento. En ello sigue insistiendo el *Año Cristiano*, convertido en libro de cabecera de toda persona piadosa en el siglo XIX:

La intercesión, el amparo, el patrocinio de los santos importa mucho y cuesta poco. Gran consuelo es saber que los mayores amigos de nuestro Dios, que sus más estrechamente favorecidos están fuertemente interesados por nosotros, que pueden favorecernos mucho, y que tienen gran voluntad para ello.⁷⁷

Las razones por las que unos santos han suscitado devoción en unas épocas o en unos lugares más que en otros se debe a factores muy variados, con frecuencia relacionados con cuestiones políticas, sociales o emocionales, más que estrictamente religiosas. En general, su *reputación* no depende solo de los milagros y de las virtudes que los llevaron a los altares, que suelen configurarse como modelo a seguir, sino también del momento el que vivieron, de su procedencia o de la posición que ocuparon en vida. Esta *humanización histórica* del santo es un rasgo muy acentuado de la religiosidad decimonónica.

Aunque la devoción personal hacia un santo cualquiera puede llegar a establecerse por caminos diversos, el nombre impuesto al bautizado constituía una elección determinante, como enseñaba el catecismo trentino:

Últimamente se pone nombre al bautizado, y este se ha de tomar de alguno, que por su heroica virtud y religión esté colocado en el Catálogo de los Santos; porque de esa manera se facilita que por la semejanza del nombre se excite a la imitación de su santidad y virtud, y además de esto que se encomiende a quien procura imitar, y que

73 Bruno Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*. París, Arthéna, 1987, p. 103.

74 «9/3944. Otro id conocido por el nombre de los Santos con marco dorado liso, ancho dos metros veinte siete centímetros, alto tres metros veintiséis centímetros: firmado Vicente Palmaroli y González, en Roma, mil ochocientos sesenta y dos». Véase Juan José Luna, «Inventario de las pinturas del Palacio Real de Madrid en 1870 y actas de corrección del mismo inventario en 1873», *Boletín de la Real Academia de la Historia* CLXXI, 1974, pp. 321-405 (p. 334). A comienzos del siglo XX, se cita en las habitaciones

de la princesa de Asturias, en el Palacio Real de Madrid (AGP, Fondos de Fotografía Histórica, inv. 10158948). Hasta su reciente traslado al Palacio Real de Riofrío estuvo depositado en el Palacio Real de Aranjuez.

75 Araujo 1897, p. 93.

76 *Discursos* 1872, p. 23.

77 Juan Croisset, *Año cristiano o ejercicios devotos para todos los días del año*, 12 vols., Madrid, Gaspar y Roig, 1852-1854, I (1852), p. 380. La Real Biblioteca conserva ejemplares editados en distintos años correspondientes a esta obra.

espere tenerle por abogado y defensor de su salud espiritual y corporal.⁷⁸

De ese modo, los santos se convierten en patronos de los bautizados con su nombre⁷⁹. La celebración del santo constituye un recuerdo periódico de esa vinculación. Entre las familias reales el santo patrón de cada uno de sus miembros tuvo en el siglo XIX una gran proyección pública, no solo como festejo —la prensa lo recuerda—, sino también como perpetuación religiosa de la familia a través de su evocación visual. En Francia, la dinastía Orleans tuvo «una propensión casi ingenua a colocar en sus capillas santos escogidos con respecto a los patronímicos familiares»⁸⁰. Así, en la Chapelle Royale Saint-Ferdinand en París, diecisiete vidrieras, ejecutadas a partir de cartones de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), después reutilizados en la capilla mortuoria de Dreux, evocaban a «los santos patronímicos de la familia real, ángeles y virtudes»⁸¹. Se trata de una capilla votiva inaugurada el 13 de julio de 1843 en honor de Ferdinand-Philippe-Louis, el primogénito de Luis Felipe, que perdió la vida en un accidente, donde, entre otros santos, se honra a san Clemente, por Marie-Clémentine d'Orléans, y a san Francisco de Asís, por François, príncipe de Joinville, sus hermanos; o a san Luis y san Felipe, por el rey Luis Felipe.

En España, es conocida la «voluntad clara e inequívoca de vincular la figura de Isabel II con Santa Isabel de Hungría»⁸². Además del nombre, su condición de reina y sus actividades caritativas contribuyeron a este paralelismo. Al

respecto cabe recordar que el conde de Montalembert había publicado en 1836 su *Histoire de sainte Élisabeth de Hongrie, duchesse de Thuringe (1207-1231)*, cuya traducción realizada por José Puente y Villanúa y editada en 1858 se conserva en la Real Biblioteca⁸³. La devoción a san Francisco estaba tan extendida que no necesariamente ha de justificarse a través del nombre del rey consorte, pero es significativo, por ejemplo, el interés de la Corona por la figura del santo en esa misma época⁸⁴. Cabe recordar también la presencia en la corte del franciscano Cirilo de Alameda, vicario general de su orden, de ideología carlista, más conocido como el padre Cirilo, que fue consejero de Francisco de Asís, senador, arzobispo de Santiago de Cuba, de Burgos y, finalmente, de Toledo, en 1857.

En cuanto al ángel de la guarda como figura protectora, especialmente en la infancia, tiene una significativa presencia en la pintura, inseparable de la fascinación angélica en general: como se sabe, los románticos se sintieron especialmente atraídos por la espiritualidad y el misterio que rodeaba a estos seres⁸⁵. En la educación religiosa aparece como guía inseparable del niño, a quien custodia y dirige por el buen camino. La cultura piadosa de la corte isabelina no fue ajena a esta devoción, antes de que Palmaroli decidiese incluir un ángel en su cuadro, con objeto de subrayar la importancia del libro con la inscripción que alude a la bendición divina solicitada para el príncipe [fig. 10]. Así, la primogénita de los reyes, Isabel, princesa de Asturias hasta la venida al mundo de su hermano, fue retratada en su compañía⁸⁶.

78 *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos, ordenado por disposición de S. Pío V.* Madrid, Oficina de Ramón Ruiz, 1791 (4.ª impresión), p. 115.

79 «Los nombres de santos se imponen a las criaturas en el sagrado Bautismo, para que los santos sean patronos» (Antonio Arbiol, *La familia regulada con doctrina de la Sagrada Escritura y santos padres de la Iglesia católica*, Madrid, Viuda de Barco López, 1825, p. 373). Del padre franciscano se guardan muchas obras en la Real Biblioteca. El catecismo del padre Claret insiste: «[¿]Por qué en el Bautismo se da al que lo recibe nombre de algún Santo?», se pregunta el consejero del rey Francisco. A la pregunta responde: «Para que lo tenga por patrono e imite sus virtudes» (Antonio Claret, *Catecismo de la doctrina cristiana explicado y adaptado a la capacidad de los niños*, Barcelona, Librería Religiosa, 1851 (7.ª ed.), p. 306).

80 Foucart 1987, p. 83.

81 Carlos G. Navarro, «Las pinturas religiosas», en Vincent Pomarède y Carlos G. Navarro (eds.), *Ingres* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, del 24 de noviembre de 2015 al 27 de marzo de 2016], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 285-291 (p. 288).

82 Díez 2010, p. 77. Además de las obras artísticas que se citan en esa investigación, hubo una exhibición pública de su devoción. Por ejemplo, durante el viaje a Barcelona la reina se detuvo a orar en la capilla de la Casa de Caridad, «en cuyo altar se había colocado una imagen de Santa Isabel»; *La Época*, XII, 3798 (28 de septiembre de 1860), p. 2.

83 Conde de Montalembert, *Historia de Santa Isabel de Hungría, Duquesa de Turingia (1207-1231)*, trad. de José Puente y Villanúa, 2 vols., Barcelona, Librería Religiosa, 1858 (Madrid, Real Biblioteca, VI/2604-2605). Fue propiedad de la reina Isabel II.

84 José de Madrazo pintó en 1859 el cuadro *San Francisco de Asís en éxtasis a los pies de la Virgen* (Patrimonio Nacional [El Escorial, Colegio María Cristina], inv. 10033830). José Luis Díez García (dir.), *José de Madrazo* [cat. exp. Santander, Fundación Marcelino Botín, de julio a septiembre de 1998; Madrid, Museo Municipal, de octubre a noviembre de 1998], Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, pp. 350-351, n.º 46.

85 Foucart 1987, pp. 102-103. Sobre los ángeles, véase también Carlos Reyero, «“Mirar Italia con ojos franceses”. Las raíces cosmopolitas de los pintores románticos españoles», en *El arte de la era romántica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Amigos del Museo del Prado, 2012, pp. 255-274 (pp. 266-270).

86 Francisco de Paula Mendoza es autor de *La infanta Isabel y su ángel de la guarda* (Patrimonio Nacional [Palma de Mallorca, Palacio Real de la Almudaina], inv. 10061005; 1852, óleo sobre lienzo, 176 x 120 cm.). Se cita *El ángel de la guarda, alegoría del príncipe de Asturias*, que pudiera corresponder con la misma obra, en Ossorio 1883-1884, p. 444. Las Colecciones Reales también guardan otro, de autor anónimo, que representa *El ángel de la guarda acompañando a un niño* (Patrimonio Nacional [Palacio Real de La Granja de San Ildefonso], inv. 10027809; h. 1852, óleo sobre lienzo, 70 x 56 cm.).



Fig. 10 Vicente Palmaroli, *Los cinco santos* (detalle de fig. 3)

LA INTERCESIÓN COMO CONVERSACIÓN SOBRE UN ASUNTO TEMPORAL

Las figuras de una *sacra conversazione* permanecen en silencio, a pesar de lo que sugiere el término: el ensimismado recogimiento de cada una está reñido con cualquier apasionado intercambio de ideas entre ellas, que es lo que define una conversación. Por su disposición, al contemplar un cuadro de este tipo, tendemos a imaginar una meditación religiosa intemporal entre figuras que habitan en la gloria. Palmaroli aplica ese modelo, pero lo subvierte. El reconocimiento de una tradición subvertida es decisivo para comprender el sentido del cuadro. Ya los contemporáneos hablaban de que la composición «no es original ni fielmente imitada, ni nueva ni vieja; es una confusa mezcla de ambas cosas»⁸⁷. Cuando se recuerda que «un pintor del siglo XVI [...] lo habría dispuesto de tan cándida manera, que a la magestad del conjunto reemplazase la sencillez y la gracia»⁸⁸, se está pensando en un primitivismo nazareno, del que Palmaroli se distancia intencionadamente. Lejos del abstraído misticismo de aquellos pintores, las miradas que san Francisco, santa Isabel y Santiago [fig. 11] dirigen a san Ildefonso y, por supuesto, la actitud de este, sugieren una complicidad activa: están reunidos para tratar un asunto *práctico* — que, por otra parte, conocemos—; no se trata de una reflexión mística indeterminada. No sale ninguna palabra de sus bocas, desde luego, pero claramente aparecen involucrados en una misma acción que les motiva por igual. Incluso san Pío reza con devota preocupación [fig. 12]. Esta contradicción fue reprochada: «ha querido hermanar la antigua sencillez con la animación dramática moderna»; y se advierte que «ni el asunto se prestaba a representar acción alguna, ni cabía [...] la devoción de quien lo encargó»⁸⁹. La coexistencia en el cuadro de dos inspiraciones se interpretó como un error «porque en él se ven simultáneamente dos épocas, dos artes, dos tendencias y

87. Fernández Giménez 1862.

88. *Ibidem*.

89. *Ibidem*.

dos inspiraciones distintas, que se contradicen y repugnan mutuamente»⁹⁰.

Los críticos piensan en modelos que no reconocen o bien resultan, a su juicio, incompatibles con la lógica representativa. Por eso censuran. Sin embargo, en esa dualidad radica el doble sentido con el que ha sido tratado el asunto. Los gestos de las figuras carecen de la serenidad propia de un mundo celestial porque no están en el paraíso, sino en la temporalidad de la historia a la que un día pertenecieron, como demuestra la pretensión arqueológica de sus trajes, aunque su reunión sea incongruente desde el punto de vista de la verosimilitud. Por eso expresan emociones humanas, como si se hubieran reunido para resolver ese asunto, para *hablar* de él. De hecho, se pronuncia una frase, la que está escrita sobre el libro que señala el ángel, que se dirige al mundo terrenal, al mundo de la intranquilidad. Es, pues, una conversación piadosa, pero temporal, casera, nacida de la preocupación por el futuro de un hijo para el que su familia quiere lo mejor.

En realidad, pues, la obra está más cerca de una *conversation piece* que de una *sacra conversazione*. Sobre todo, porque quienes conversan a los pies del santo obispo se comportan como los *alter ego* de seres reales, en vez de ser sus patronos, sus intercesores. En ese sentido, la modificación del título que se detecta en algunas publicaciones, cuando la pintura se dio a conocer, no puede considerarse una negligencia irrelevante, sino la evidencia de una intencionalidad subconsciente: *Santiago, santa Isabel, san Francisco y san Pío V, piden a san Ildefonso por el príncipe de Asturias*⁹¹. En efecto, es lo que parecen hacer, en lugar de interceder con él, como anuncia la denominación oficial. Ellos hacen lo que se supone que tienen que hacer un padre y una madre por su hijo y un padrino por su ahijado. A ellos se une el tradicional *benefactor de la casa*, no menos interesado en su bienestar. No ruegan a Dios sino a un santo.

Es innegable que el deseo de Francisco de Asís, como destinatario de la obra, era subrayar su protagonismo en la petición a través de su santo patrón. El asunto no es, ni mucho menos, baladí. Como se sabe, el Gobierno temía que, cuando tuviera lugar el nacimiento del vástago real, se produjera un desaire hacia la reina similar al que había ocurrido cuando nació la infanta Cristina en 1853. Cuando estaba próximo el parto, Isabel II mandó llamar a sor

Figs. 11 Vicente Palmaroli, *Los cinco santos* (detalle de fig. 3)

Patrocinio «con el objetivo preciso de convencer al rey de que, en esta ocasión, “cumpliese con sus obligaciones en las ceremonias oficiales”»⁹². Aunque hubo chantajes, se avino: al fin y al cabo, «su posición dependía de seguir siendo marido de la reina y el padre de sus hijos»⁹³. Incluso escribió a su suegra una carta en la que «se mostraba como un padre orgulloso y un marido atento y satisfecho»⁹⁴. Por lo tanto, el cuadro, aunque pintado cinco años después, constituye un pronunciamiento explícito y público que hay que entender en ese contexto.

LA MONARQUÍA Y EL IMAGINARIO RELIGIOSO-PATRIÓTICO

Una de las funciones que en el siglo XIX se otorgó a la pintura que representaba hechos o figuras históricas fue la de hacer visible su profunda imbricación en el presente, que quedaba refrendado a través de la interpretación que se hacía de ese pasado. Se alimentaba, así, una continuidad temporal proyectada hacia el porvenir. En el pensamiento más conservador, los santos fueron considerados héroes de una historia tan real como la que escribían los liberales para demostrar la existencia ancestral de la nación. Contaminados del mismo discurso legitimador del pasado, su ejemplo resultaba, pues, igualmente edificante. La monarquía se movió, en ese sentido, entre el mantenimiento de una situación heredada y el nuevo papel que estaba llamada a ocupar en el Estado moderno. La indefinición entre el mensaje institucional y, a la vez, íntimo que encierra el cuadro de Palmaroli, se explica por «la confusión constante entre lo público y lo privado que rodeaba a la Corona y a su patrimonio»⁹⁵.

Todo depende de un nombre. Su elección para un recién nacido siempre tiene alguna explicación. Puede ser tan sencilla como optar por el del progenitor o inclinarse por el santo del día. O puede haber razones más complejas. En la

⁹⁰ *Ibidem*.

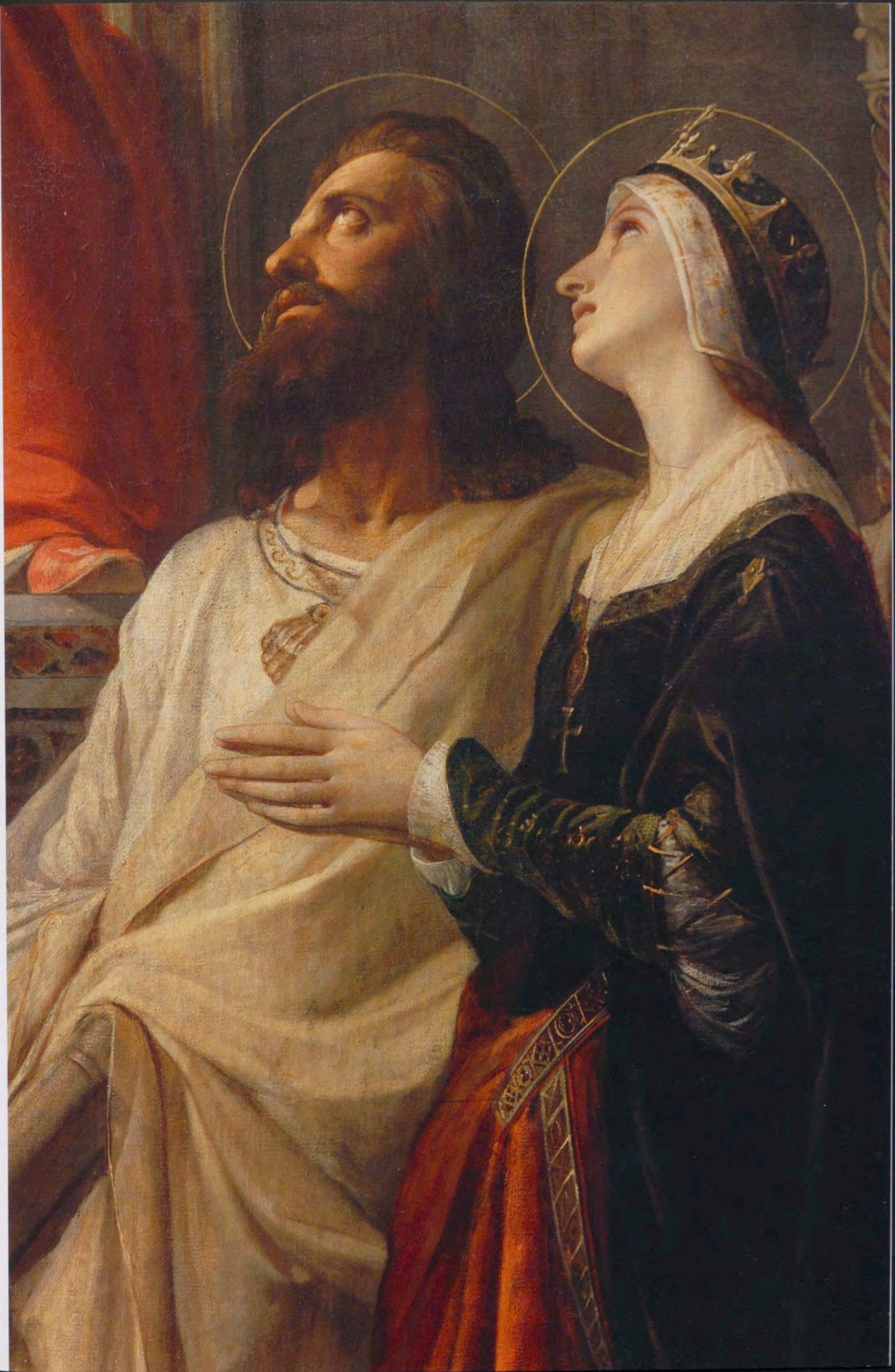
⁹¹ *La Discusión* (18 de octubre de 1862).

⁹² Burdiel 2010, pp. 548-549. El texto entrecomillado se recoge de Carmen Llorca, *Isabel II y su tiempo*, Madrid, Istmo, 1984 (1.ª ed. 1956).

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Burdiel 2010, p. 764.





Figs. 12 Vicente Palmaroli, *Los cinco santos*
(detalle de fig. 3)

familia real decisiones de este tipo no eran azarosas. El nombre de quien estaba llamado a ser rey era una cuestión privada, pero también pública; generaba una vinculación religiosa, pero también alimentaba una memoria histórica. En cualquier caso, generaba una profunda significación.

El nacimiento en 1857 de un varón fue interpretado de inmediato como un fortalecimiento del trono de Isabel II, ya que supuestamente quitaba argumentos a los partidarios de su primo, el conde de Montemolín, que había intrigado sobre sus pretensiones con Francisco de Asís, cuyas afinidades carlistas eran conocidas: «El nacimiento de un Príncipe, en las circunstancias actuales, es la última paletada de tierra arrojada sobre el cadáver del partido carlista»⁹⁶. La prensa, al anunciar su nombre, se expresó de forma taxativa: «el príncipe de Asturias será rey después de su madre y rey por derecho de nacimiento [...] el rey de España se llamará Alfonso»⁹⁷. Se recuerda a sus antepasados, entre otros al «sabio rey D. Alfonso», y se reclama su adhesión a él: «Agrupémonos todos en torno de ese tierno vástago, nacido a llevar sobre su frente la corona augusta de San Fernando»⁹⁸.

La destacada presencia de Francisco de Asís en el ceremonial cortesano que rodeó al nacimiento del heredero, cuidadosamente difundida, puso en evidencia todo un pronunciamiento político del consorte [fig. 13]. La prensa informa con detalle del bautizo, presidido por el rey y la infanta Isabel. Significativo también que administrara el sacramento el arzobispo de Toledo, *el padre Cirilo*, que también aprovechó para bendecir públicamente la llegada del vástago real «que al propio tiempo que forma las delicias de sus augustos padres, es la consoladora esperanza del bien sumo por que suspirábamos los españoles»⁹⁹. Al

⁹⁶ *El Clamor Público*, 4100 (29 de noviembre de 1857), p. 1.

⁹⁷ *La Época*, IX, 2684 (30 de diciembre de 1857), pp. 2-3.

⁹⁸ Francisco González Manrique, *El Enano*, VII, 353 (1 de diciembre de 1857), p. 1.

⁹⁹ *La Esperanza*, XIV, 4031 (9 de diciembre de 1857), p. 3. Su lenguaje está impregnado de toda la retórica absolutista: «La Divina Providencia, propicia a los ruegos de la católica España, se ha dignado conceder el que veamos ya cumplidos los ardientes deseos de esta monárquica y leal nación»

primer nombre elegido, Alfonso, siguió el de Francisco de Asís, que precedió a los de Fernando, Pío, Juan, Mariano de la Concepción, Jaime y Pelayo, «los cuales simbolizan los días de mayor gloria para nuestra patria. El de Alfonso sobre todo tiene una significación que hace latir el corazón de los españoles»¹⁰⁰. El propio Francisco de Asís explica en la mencionada carta a María Cristina los motivos de aquella decisión: «se le ha puesto el nombre de Alfonso [...] por ser nombre glorioso en nuestra historia y para que el recuerdo de los grandes hechos de los que lo han llevado le sirva de [ilegible] estímulo en lo sucesivo para imitarlos»¹⁰¹.

La elección del nombre de Alfonso se inserta, pues, en una mirada *restauradora* hacia un pasado ilustre, en el que monarquía y religión guiaban España. La dimensión *nacional* del cuadro de Palmaroli se configura a partir de ese doble pensamiento. El padrinazgo del papa Pío IX, al que se alude en el cuadro a través de su santo patrón, por el que se invocaba a Lepanto, representaba, en palabras de la propia reina, «dos sentimientos profundamente grabados en el corazón del pueblo español: el amor a la religión de sus mayores y el que profesa a sus monarcas»¹⁰².

De nuevo resulta esclarecedor otro equívoco con el título del cuadro, cuando se dice que representa a «los Santos Patronos de España»¹⁰³, como si todos los santos representados lo fueran, cuando solo se encuentra Santiago: parece haberse deducido que es a España a la que todos ellos protegen, en lugar de interceder por el heredero. En todo caso la presencia del apóstol, en pie de igualdad con los santos patronos de los reyes y el papa, responde a ese sincretismo entre la Corona y la Iglesia. Pone en evidencia la importancia de los símbolos religiosos en relación con el nacionalismo a través de una figura icónica de la españolidad, configurada como *santo nacional* a partir de la difusión de su culto en Castilla durante la Edad Media, vinculado finalmente a España por su asociación a la Monarquía Hispánica y a sus políticas¹⁰⁴. En el siglo XIX esa conexión perduró: Francisco de Paula Mendoza (h. 1812-h. 1885), por

ejemplo, pintó *El apóstol Santiago en la batalla de Clavijo*, «encargado por los Reyes Doña Isabel y D. Francisco de Asís para los caballeros de dicha orden Militar»¹⁰⁵.

La calificación de «pintura votiva» con la que habitualmente se pretende clasificar la obra de Palmaroli alude, desde luego, al ruego fervoroso que encierra el asunto en términos familiares. Pero en la medida que el término «voto» también remite a una promesa, y Santiago está allí presente, no puede olvidarse la ofrenda que los reyes habían realizado históricamente al apóstol desde Ramiro I, convertido en protector perpetuo de la monarquía y, en última instancia, de la nación¹⁰⁶. Aquí no hay voto alguno a Santiago, por supuesto, pero sí una interferencia de su significado, un deslizamiento semántico del voto *público* de los reyes al apóstol, sustituido por un voto *privado* a san Ildefonso, del que se esperan los mismos beneficios patrimoniales sobre España y la monarquía, en tanto que son inseparables. El término «piadosa alegoría»¹⁰⁷, que también trata de comprender la pintura dentro de un género, sugiere una intencionalidad que va más allá de lo representado.

En esto conecta con una práctica internacional. Palmaroli estimó mucho la obra de Jean-Auguste-Dominique Ingres¹⁰⁸, cuyas pinturas votivas son bien conocidas. En *El voto de Luis XIII*¹⁰⁹ el monarca pone al reino de Francia bajo la protección de la Virgen, en un manifiesto interés «por unir la representación del hecho religioso con los sentimientos nacionalistas franceses»¹¹⁰, como también ocurre en *Los cinco santos*; y una de las versiones de *La Virgen adorando la Sagrada Forma* «representa a la Virgen flanqueada por san Alejandro Nevski y san Nicolás»¹¹¹, santos patronímicos del zarévich, futuro zar Alejandro II, y de su padre Nicolás I.

La primacía visual y semántica de san Ildefonso, como santo patrón del príncipe, implica una focalización simbólica de la época en la que vivió. Como ya se ha advertido, los personajes no se encuentran en una intemporalidad celestial, sino que, a pesar de haber vivido en momentos

¹⁰⁰ *La España*, X, 2653 (8 de diciembre de 1857), p. 2. Se aprovecha para recordar quiénes fueron los reyes de España que llevaron el nombre de Alfonso.

¹⁰¹ Burdiel 2010, p. 549.

¹⁰² Recogido por Burdiel 2010, p. 550.

¹⁰³ «Exposición de Bellas Artes», *Boletín de Loterías y de Toros*, XII, 610 (4 de noviembre de 1862), pp. 1-2 (p. 1).

¹⁰⁴ Erin Kathleen Rowe, *Saint and Nation. Santiago, Teresa of Avila, and Plural Identities in Early Modern Spain*, Pennsylvania University Park, The Pennsylvania State University Press, 2011, p. 141.

¹⁰⁵ Ossorio 1883-1884, p. 444.

¹⁰⁶ *Las Glorias Nacionales. Grande Historia Universal, de todos los reinos, provincias, islas, y colonias de la Monarquía Española, desde los tiempos primitivos hasta el año 1852*, Madrid-Barcelona, 1852, I, pp. 504-505

[texto de la *Crónica General de España* de Ambrosio de Morales]. Sobre el tema, véase Ofelia Rey Castelao, *La historiografía del voto de Santiago. Recopilación crítica de una polémica histórica*, Santiago de Compostela, Universidad, 1985.

¹⁰⁷ «Exposición de Bellas Artes», *El Pensamiento Español* (22 de octubre de 1862).

¹⁰⁸ Califica sus pinturas como «obras de belleza inmensa» y se refiere al *Martirio de san Sinforiano* (1834, Autun, catedral de Saint-Lazare) como «una epopeya» (*Discursos* 1972, pp. 22-23).

¹⁰⁹ Montauban, catedral de Notre-Dame: 1824, óleo sobre lienzo, 421 x 262 cm.

¹¹⁰ Navarro 2015, pp. 286-287.

¹¹¹ Moseú, Museo Pushkin, Ж-2761: 1841, óleo sobre lienzo, 116 x 84 cm. Carlos G. Navarro en Pomarède y Navarro 2015, p. 294, n.º 60.

distintos, coinciden en el siglo VII. Para aludir a ello es decisiva la arquitectura: el estilo de la hornacina del fondo fue reconocido por los críticos contemporáneos como perteneciente a la «arquitectura romano-bizantina»¹¹². El término se utilizaba a mediados del siglo XIX para referirse al arte occidental cristiano entre las invasiones bárbaras y la aparición del gótico:

En ese período que se dilata por lo que llamamos edad media [...] en que domina sin rival la idea cristiana [...], dos tipos diversos de arquitectura nacen [...]. El primero [...] a que malamente se ha apellidado *bizantino* [...] es la inmediata derivación, el recuerdo activo del *clásico-romano*, inspirado por la idea cristiana.¹¹³

Explícitamente se habla de «la arquitectura bizantina, usada por los godos como una corrupción del gusto greco-romano»¹¹⁴.

Más allá de la forma peculiar en que se interpreta ese estilo, lo decisivo de esta presencia es su contribución a la temporalidad visigoda del cuadro y, por extensión, a cuanto significa en el imaginario histórico de la época. Justo entonces, en 1861, aparecía el primer tomo de la *Historia General de España y de sus Indias*, escrita por Víctor Gebhardt «desde una perspectiva nacional y católica», que colocaba a «la monarquía teocrática visigótica» como el momento en el que España se convertía por fin en nación «asentada sobre las nuevas bases político-religiosas del cristianismo»¹¹⁵.

Por lo tanto, san Ildefonso, desde su cátedra, como obispo de Toledo, encarna una edad de oro, «en cuya sazón gozaba el reino de perfecta paz en todas sus provincias. El rey se daba todo a las letras, leyes y buen gobierno [...]; y la Iglesia española crecía maravillosamente en virtudes y buen ejemplo»¹¹⁶. Son palabras del presbítero José Ortiz y Sanz, quien consideraba que los godos fueron enviados por Dios para castigar la corrupción de los malvados romanos¹¹⁷.

Justo unos meses antes de que naciera el que, tras no pocas vicisitudes históricas, acabaría reinando como Alfonso XII, se publicaba en la prensa una carta firmada por un joven Emilio Castelar, en la que se expresaba en un sentido parecido:

¡Oh! Toledo, Toledo; la ciudad santa de los godos [...] es la historia viva de nuestra sagrada patria [...] epílogo de nuestra nacionalidad [...]. Aquí los godos, sujetos al espíritu romano [...] extendieron los fundamentos de nuestra organización política [...]. En su silla metropolitana se han sentado obispo[s] que más que hombres parecen una época.¹¹⁸

Tan solo quince años después, en 1872, Castelar confesaba, sin embargo, haber estado siempre convencido de que no había «en el mundo una ciudad tan muerta como Toledo»¹¹⁹. Eran otros tiempos. Las devociones y los recuerdos siempre se acomodan a las circunstancias que se viven.

¹¹² García 1862.

¹¹³ *La Época*, VIII, 2217 (10 de junio de 1856), p. 1.

¹¹⁴ «Don Ramiro I de Aragón», *La Iberia*, VII, 1772 (28 de abril de 1860), pp. 1-2 (p. 2).

¹¹⁵ Mariano Esteban de Vega, «La nación en las Historias Generales de España», en Antonio Morales Moya, Juan Pablo Fusi Aizpurúa y Andrés de Blas Guerrero (dirs.), *Historia de la nación y del nacionalismo español*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 2013, pp. 435-449 (p. 446).

¹¹⁶ José Ortiz y Sanz, *Compendio cronológico de la historia de España, desde los tiempos más antiguos hasta nuestros días*, 9 vols., Madrid, Imprenta de Gómez Fuentenebro, 1841-1842 (2.ª ed.), II (1841), p. 247.

¹¹⁷ José Álvarez Junco y Gregorio de la Fuente Monge, «Orígenes mitológicos de España», en Morales, Fusi y Blas 2013, pp. 3-46 (p. 29).

¹¹⁸ Emilio Castelar, «Carta al director de la *Discusión*», *La Discusión*, II, 349 (14 de abril de 1857), p. 2.

¹¹⁹ Emilio Castelar, *Recuerdos de Italia*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1872, p. 139.

Fig. 13 Rafael Benjumea, *Presentación en la corte del príncipe de Asturias*, 1865, óleo sobre lienzo, 211 x 163,5 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10078162. Madrid, Palacio Real



CARLOS REYERO · *LOS CINCO SANTOS DE VICENTE PALMAROLI, UNA SACRA CONVERSAZIONE A MODO DE CONVERSATION PIECE*
PARA EL REY FRANCISCO DE ASÍS · REALES SITIOS · NÚMERO 205 · PRIMER SEMESTRE 2016 · 26-49 · ISSN: 0486-0993