

Retratos sobre el papel. Nuevos datos sobre las relaciones artísticas de Federico de Madrazo con los duques de Montpensier*

Portraits on paper. New contributions about the artistic relations between Federico de Madrazo and the Dukes of Montpensier

JUAN RAMÓN SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ

Museo Nacional del Prado. España

ORCID: 0000-0002-0851-2356

jr.delperal@museodelprado.es

Resumen:

Federico de Madrazo viajó a Sevilla a finales de 1858. Hoy se confirma a través de unas cartas inéditas conservadas en el Museo del Prado, que Madrazo acudió por el encargo de los duques de Montpensier de realizar un gran retrato ecuestre, familiar, historicista y cortesano, con unas circunstancias y un planteamiento muy particulares, puesto que se pretendía que la obra de Madrazo tomase como referencia una obra de Dominique Papety, discípulo de Ingres, para la que se buscaba un *pendant*. El encargo fue evolucionando hasta desaparecer, pero dejó un rastro de obras artísticas de diferente carácter cuya revisión se plantea aquí, a la luz de una interesante documentación, que contribuye a la mejor comprensión de esta relación artística.

Palabras clave:

Federico de Madrazo; Duques de Montpensier; Sevilla; Dominique Papety; retrato.

Abstract:

Federico de Madrazo travelled to Seville at the end of 1858. Today we know through some unpublished letters preserved in the Museo del Prado, that Madrazo was commissioned by the Dukes of Montpensier to create a large equestrian portrait. It had to be a courtly, historicist and familiar portrait, under some very particular circumstances and approaches, since it was intended that Madrazo's work took as reference a painting of Dominique Papety, disciple of Ingres, for which a *pendant* was sought. The commission kept evolving until it disappeared, but it left a trail of artistic works of different natures we are reviewing here, thanks to the interesting documentation that contributes to a better understanding of this artistic relationship.

Keywords

Federico de Madrazo; Dukes of Montpensier; Seville; Dominique Papety; portrait.

Fecha de recepción: 22 de febrero de 2023.

Fecha de aceptación: 19 de marzo de 2023.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Sánchez del Peral y López, Juan Ramón (2023): "Retratos sobre el papel. Nuevos datos sobre las relaciones artísticas de Federico de Madrazo con los duques de Montpensier". En: *Laboratorio de Arte*, 35, pp. 259-280.

© 2023 Juan Ramón Sánchez del Peral y López. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

La relación de Federico de Madrazo con los duques de Montpensier

Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894), como hijo de José de Madrazo y Agudo –pintor de cámara, director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y del Real Museo–, debió de conocer pronto a María Luisa Fernanda de Borbón (1832-1897), infanta de España y hermana de la reina Isabel II. Luego, como pintor de cámara él mismo, Federico debió de tratar con frecuencia a la infanta, aunque no se conocen muchas referencias que evidencien su proximidad. Tras su matrimonio en 1846 con Antonio de Orleans (1824-1890), hijo de Luis Felipe, rey de los franceses, Luisa Fernanda ostentó el título de duquesa de Montpensier, convirtiéndose ambos en una de las parejas más influyentes y polémicas del panorama social y político de la España del periodo isabelino¹.

Las indisimuladas aspiraciones al trono y los escarceos golpistas de Orleans llevaron a la familia de la infanta a Andalucía, región que se transformó en el escenario ideal de sus ensoñaciones de rey frustrado². Aunque con el tiempo su campo de acción se fue circunscribiendo a Sevilla y *alentours* –Sanlúcar, Villamanrique, Castilleja–, en un principio contempló toda Andalucía como su hacienda, llegando a solicitar como residencia la Alhambra y el Palacio de Carlos V en Granada³. En su definitivo emplazamiento sevillano, el palacio de San Telmo⁴, acumuló el grueso de una colección artística al más puro estilo cortesano, cuya conformación y contenido supone todo un discurso político con el arte como medio propagandístico.

Lo que hasta ahora se conoce del trato de Federico de Madrazo con los duques se ciñe prácticamente a sus relaciones artísticas, especialmente en su desempeño de su cargo como retratista de corte. La mayoría de los retratos que reunió la colección ducal fueron de familiares y allegados, aunque para este género la “augusta familia”

* Este trabajo está relacionado con la elaboración de mi tesis *Sociabilidad artística y relaciones epistolares en torno a la familia Madrazo*, bajo la dirección de Amaya Alzaga Ruiz, profesora de la Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, dentro del Programa de Doctorado Historia, Historia del Arte y Territorio, EIDUNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Correo de alumno: jsanchezd40@alumno.uned.es .

1. Véase, p. ej., Fernández Albéndiz, 1998: 51-76.

2. Su extrañamiento soterrado de la Corte intentó vestirse de retiro voluntario, para lo que se sirvieron de ciertos sectores de la prensa: “[...] Decimos esto á propósito del viaje de S. A. la infanta y de su augusto esposo á Sevilla. [...] Si, pues, el duque de Montpensier va á recorrer la hermosa Andalucía, Sí va a familiarizarse con nuestras costumbres, á admirar los monumentos de nuestra gloria, á conocer, en una palabra, á fondo nuestro País, atribuyese simplemente á sus naturales deseos. a su buen juicio y á su tacto. [...]” (*El Heraldo*, 15/04/1848).

3. “—Según dicen de Granada, parece que S. A. la señora infanta ha pedido a S. M. le venda el palacio árabe de la Alhambra, y el que está sin acabar de Carlos V, para hacer habitaciones de invierno y verano, en cuyo caso se situarán en aquella capital.” (*La Época*, 28/06/1849)

4. Rey y Cabieses, 2015: 18, 7-118.

Orleans-Borbón prefirió por lo general contar con artistas franceses. Muchas fueron las ocasiones en las que Madrazo habría retratado a Luisa Fernanda, desde la primera vez en 1846, como presente político para el embajador francés François Guizot, artífice de su matrimonio con el joven Orleans⁵. Destacan entre todos los retratos que Federico pintó de los duques en 1851, de cuerpo entero y vestidos de gran gala, por encargo del rey consorte Francisco de Asís, para sus habitaciones en el Palacio Real de Madrid⁶. Esta imagen icónica de la pareja habría de convertirse prácticamente en su retrato oficial.

Los Montpensier también atesoraron obras de composición de Madrazo. Dos de ellas –*La enfermedad de Fernando VII y retratos de los médicos del Rey*⁷, y *La Resurrección de Cristo*⁸– ingresaron en la colección como herencia de la infanta Luisa Fernanda⁹. Otras fueron encargos directos al pintor, como el diseño de figurines para fiestas de máscaras¹⁰.

Más allá de estos encargos, no parece que el trato de Federico de Madrazo con los duques fuera demasiado fluido ni frecuente. En la documentación personal de Federico, tan solo hallamos mínimas menciones relacionadas, por ejemplo, con el

5. Dichos retratos aparecen registrados en el inventario de sus obras realizado por el propio pintor, “1846 [...] 45 y 46. 2 retratos, busto, de la Reyna, y de su hermana para Mr. Guizot”, Díez, 1994a: 440. Martí Aixelà, 1994: 202. “A la mayor brevedad van a ser enviados a París dos hermosos retratos de S.M. la Reina y de su augusta hermana la serenísima señora infanta, que ha ejecutado el distinguido pintor don Federico Madrazo, [...] como regalo hecho al ministro de Francia M. Guizot.”, (*El Popular*, 05/11/1846). Dichos retratos se los regaló Isabel II a François Guizot, político del Partido Orleanista y posterior primer ministro de Francia y principal responsable de los dobles casamientos reales. Se desconoce el paradero actual de dichas obras.

6. Díez, 1994a: 444. Su realización apareció en la prensa de la época: “S. M. el rey ha encargado al distinguido pintor D. Federico de Madrazo que haga dos retratos de la infanta y de su esposo para tenerlos en sus habitaciones particulares” (*La España*, 01/08/1850).

7. Rodríguez Rebollo, 2005: 55. Díez, 1994a: 132-135. González López, 1974: Tesis doctoral, III, 31, n.º cat. 5.

8. Rodríguez Rebollo, 2005: 55-56. Díez, 1994a: 128-129. González López, 1974: Tesis doctoral, III, 26, n.º cat. 2.

9. Falcón Márquez, 1990: 3, 209-219.

10. Agenda de Federico de Madrazo, 1863: 13 de marzo [...] Esta mañana he ido á la biblioteca de la Academia para ver algunos trages, &c. Y después de almorzar he estado tanteando algunos figurines para la Reyna. A las 4 he ido al Museo y allí estaba el Duque de Montpensier con sus hijas.” Hecho que, según pensaba, excedía de sus obligaciones y “categoría”, y así le escribe a Carderera: “están con los trajes para disfrazarse los grandecitos y demás ¡no me dejan estos días! ¿Y a Vd.? El otro día estuvieron en el Museo el Duque de Montpensier, antes de ayer al Príncipe Bávaro y ayer primero el Duque de Montpensier (otra vez) y después SS.MM.”; González López / Martí Aixelà, 2007: 78. Archivo del Museo del Prado (AMP), AP 17, n.º exp. 8. Las publicaciones más recientes sobre este aspecto de la producción de Madrazo son Pasalodos Salgado, 2015: 119-130. Sánchez del Peral y López, 2016: 64-75.

cumplimiento de sus funciones como director del Real Museo¹¹, pero casi siempre en relación al ejercicio de sus habilidades como pintor de cámara¹².

Federico de Madrazo y el “misterioso” encargo de los Montpensier

A través de la prensa de la época, sabemos que ya en 1850, quizá tras la visita a Madrid de los Montpensier con motivo del fallecimiento de don Luis, príncipe de Asturias, se le encargó a Federico de Madrazo un “gran cuadro” para la galería de los duques en su nuevo palacio sevillano¹³. Pocos meses después, en julio de dicho año, se manifiesta el encargo que los infantes-duques han hecho al pintor español Francisco Van-Halen¹⁴, con el tema del *Sitio y toma de Zaragoza*, que por entonces ya tenía avanzado¹⁵, tanto es así que en noviembre ya anunciaban la inminente conclusión de la obra¹⁶.

Estos detalles hacen pensar que la comisión de dicha obra coincide con el acomodo de la “corte chica” en Sevilla desde 1848 y el afán de Montpensier por crearse una imagen política, en la que su faceta de promotor de las artes españolas y de

11. Agendas de Federico de Madrazo: 10 de marzo [1863] [...] Después de almorzar he ido al Museo y á las 2 ha ido allí el Duque de Montpensier y se ha estado hasta las 4”; 12 de marzo [1863] [...] A las 3 he ido al Museo y allí han ido el Duque de Montpensier y después Sus Majestades y se han estado allí hasta las 5 1/2. (AMP, AP 17, n.º exp. 8.); 20 de mayo [1868] “[...] Esta tarde al Museo donde han estado los Duques de Montpensier.” (AMP, AP 18, n.º exp. 1). En este sentido, véase la carta de Antoine de Latour, agradeciendo en nombre del duque de Montpensier a Federico de Madrazo, sus atenciones con el duque de Aumale en su visita al Real Museo de Madrid (s. d.), AMP, AP 11, n.º exp. 82.

12. Agenda de Federico de Madrazo, 1868: 12 de mayo [...] A las 12 1/2 he ido á Palacio á empezar el retrato de la Infanta Isabel y he visto allí á los Duques de Montpensier, a la Reyna Madre á los Infantes D. Sebastian y Conde de Girgenti & porque hoy han ido los dichos. He pintado poco.”; AMP, AP 11, n.º exp. 1.

13. “Protección a los artistas. [...] don Federico Madrazo tiene el encargo de un gran cuadro para SS. AA., todo lo que es digno del mejor elogio por los recursos que nuestros principales artistas encuentran en la munificencia de S. A. la infanta doña María Luisa Fernanda” (*El Clamor Público*, 31/01/1850).

14. Este mismo pintor había terminado a mediados del mes de julio de ese mismo año un cuadro sobre *La rendición de Granada*, encargado por el rey Francisco de Asís: “CUADRO HISTÓRICO.— Ha tomado el pintor Van-Halen los apuntes necesarios á la salida del entierro de Palacio, para formar la composición de un cuadro histórico que represente este asunto. Parece que cuando presente á S. M. el Rey su cuadro de la rendición de Granada, uno de estos dias (obra que tanto ha estado llamando la atención en su estudio) llevará ya la composición del regio entierro para proceder á la obra con el beneplácito de S. M.” (*El Clamor Público*, 15/07/1850 y *La Nación*, 18/07/1850). Como relataba la prensa de la época, Van Halen ya estaba trabajando en *La rendición de Granada* y *La defensa de Zaragoza* en 1846, cuando presentó el boceto del primero al infante Francisco de Paula, padre del rey consorte (*El Popular*, 09/09/1846).

15. *La España*, 12/07/1850.

16. *La Nación*, 18/11/1850.

reconocedor de las glorias hispánicas no jugó un papel menor, relato en el que encajarían perfectamente los encargos a Madrazo y Van-Halen que conocemos por la prensa. Resulta muy llamativo que la temática encomendada al pincel de Van-Halen versase sobre la Guerra de la Independencia, tratándose de un comitente francés, y hace pensar en un cierto afán de emulación mutua entre sus encargos y los del rey consorte Francisco de Asís.

Tras este brevísimo apunte, que señala, ya a comienzos de los años cincuenta, la voluntad de contar con los servicios de Madrazo para completar la colección de San Telmo, transcurre un largo periodo de tiempo en que las noticias de contacto entre el pintor y la familia ducal se reducen a la ejecución y réplica de retratos familiares, como queda visto al principio, hasta finales de aquella década. Es entonces cuando le encargan la realización de un retrato de grupo de la familia a caballo, cuyos primeros esbozos dio a conocer José Luis Díez¹⁷. Se desconocían sin embargo las circunstancias concretas de este encargo, salvo algunas menciones –casi suposiciones– y el rastro dejado en algunos dibujos. Ni las agendas, ni los epistolarios, ni el inventario de retratos realizados por Federico de Madrazo aportaban demasiadas explicaciones sobre este particular. El Fondo Madrazo del Archivo del Museo del Prado proporciona algunos pormenores de gran interés sobre las circunstancias de comisión de dicho retrato que Federico de Madrazo no llegó a realizar.

Las cartas del magistrado Andrés Juez Sarmiento “Caravaggio” a Federico de Madrazo

El mencionado fondo epistolar incluye dos cartas escritas por Andrés Juez-Sarmiento¹⁸, viejo conocido de la familia Madrazo, dirigidas a Federico de Madrazo, con el encargo de los duques. Las misivas están fechadas en Sevilla, con día y mes, pero sin explicitar el año, aunque puede deducirse que se trate del 1857¹⁹, justo un año antes de que Madrazo, junto a su hijo Raimundo, se desplazase a la capital hispalense a atender los encargos de Sus Altezas Reales.

17. Díez, 1994a: 79-80. Martí Aixelà, 1994: 201-216. No aporta ninguna novedad en este sentido la obra de Lleó Cañal, 1997.

18. Andrés Juez-Sarmiento y Cantabrana (Madrid, 04/02/1808-11/05/1871), había sido magistrado de la Audiencia de Sevilla. Parece ser la persona homónima que cursó estudios de Bellas Artes en la Real Academia de San Fernando de Madrid; Ossorio y Bernard, 1868, t. I, (*ad vocem*). Discípulo de José de Madrazo, su maestro lo apodaba “Caravaggio” y fue compañero de curso de Federico de Madrazo; González López/Martí Aixelà, 1994: 54. Pizarroso, 2005: 345-468, pero, sobre todo, Ciruelos/Durá, 1994: 333-334. Federico de Madrazo lo menciona frecuentemente en sus agendas como “Sarmiento”.

19. Por desgracia, no se conserva la agenda-diario de Federico de Madrazo correspondiente al año 1857.



Figura 1. Dominique-Louis Papety, *Le duc de Montpensier visitant l'Acropole d'Athènes*, 1845, © Châteaux de Versailles (MV 8194).

En la primera carta²⁰, el magistrado relata la existencia en la residencia de San Telmo –aún en obras por entonces²¹– de un gran cuadro, obra del pintor francés Dominique Papety, representando la escala en Atenas durante el viaje diplomático por el Mediterráneo oriental –por Egipto, Turquía y Grecia, en concreto– que el duque de Montpensier realizó en 1845²², un año antes de su boda (Figura 1). Dicha obra, encomendada a Papety en 1846 y realizada en 1847, muestra uno de los hitos de la visita a Atenas y el encuentro con los soberanos de los griegos²³, el rey Otón I (reinante en Grecia entre 1832 y 1862) y la reina Amelia. La escena representa la visita a las ruinas del templo de Zeus Olímpico, con sus imponentes columnas jónicas y la visión al fondo de la Acrópolis y el Partenón.

El pintor no se recrea únicamente en la plasmación de los elementos arqueológicos a los que era tan afecto, sino que también abunda en el tipismo, principalmente a través de las indumentarias tradicionales griegas que, después de la independencia, usaban los miembros de la guardia real, con su característica falda plisada de cuatrocientos pliegues, simbolizando los años padecidos bajo el dominio otomano.

20. Véase Apéndice documental, documento n.º 1.

21. En ese mismo año aún se estaba concluyendo la Galería de Columnas; Lleó Cañal, 2004: 72-76.

22. Dominique-Louis Papety, *Le duc de Montpensier visitant l'Acropole d'Athènes* (1845), ó/l., 330,5 x 217,5 cm, Châteaux de Versailles (MV 8194); el Museo del Louvre conserva un extenso número de dibujos y apuntes preparatorios para figuras, trajes, paisajes y monumentos de esta obra.

23. "GRECIA. ATENAS. 13 de setiembre. (De la Gaceta de Augsburgo.) Anteayer el *Gomer* entró en el Pireo llevando á su bordo al duque de Montpensier. Varias salvas de artillería anunciaron la llegada del príncipe. A las diez de la mañana entraba el príncipe en la capital. Por la noche hubo en la corte un gran banquete para festejarlo. Ayer el príncipe en compañía del rey y de la reina hizo una escursión a Pentelikon. La multitud se agolpaba á verlo. Esta noche volverá el rey, pero el príncipe continuará su viaje." (*El Español*, 07/10/1845).

Sentimientos de un príncipe liberal: Federico de Madrazo vs. Dominique Papety o la confrontación que nunca llegó a darse

Dominique-Louis Papety (Marsella, 1815-1849) fue discípulo de Léon Cogniet (1794-1880) y de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). Perteneció a la corriente de discípulos neogriegos del maestro de Montauban, quien llegó a decir que el marsellés “no fue su discípulo”, sino “un maestro” desde el momento en que empuñó los pinceles. La colección Montpensier llegó a contar con tres obras de este pintor orientalista que reflejó en una de ellas, como hemos visto, un acontecimiento relevante en la biografía del duque, muestra de la imagen política que quería proyectar a través del arte. En ella ilustraba el discurso que Antoine de Latour (1808-1881), preceptor del duque de Montpensier y posteriormente de sus hijos e intendente de su palacio, recogió en su obra *Voyage de S. A. R. Monseigneur le duc de Montpensier a Tunis en Egypte, en Turquie et en Grece*²⁴. Esta obra, inicialmente publicada en francés en 1847 y traducida al castellano en 1849, resultó de gran efecto propagandístico, en un momento personal muy crítico del duque, con Luis Felipe destronado, los Montpensier extrañados de Madrid, etcétera. Ambas obras representaban a Antonio de Orleans como estadista y miembro de las casas reales de Francia y España, y se convirtieron en el paradigma de la imagen que el duque quería proyectar de sí mismo desde su pseudo-corte sevillana de “rey naranjero”²⁵. Y todo ello se hacía relatando un hito de la historia personal y política de Montpensier como miembro de la familia real de Francia, previo a su entrada en la casa real española.

Y es por este motivo por el que Juez-Sarmiento contacta con Federico de Madrazo, como atestiguan las cartas aquí presentadas. La intención de Montpensier era que Madrazo crease una composición similar, que formara *pendant* con la obra del pintor marsellés que plasmase un hito de la nueva vida del duque.

En primer lugar, es asombroso que se les ocurriera –aunque en realidad fue a su amigo Juez-Sarmiento– sugerir el nombre de Federico como posible autor de un “falso *pendant*” con la obra de un pintor francés, “ingreso”, estricto contemporáneo de Madrazo y ya difunto en ese momento. No cabe duda de que Antonio de Orleans fue un gran coleccionista de arte y gran amante de la pintura de su país de origen, como atestigua la mayoritaria presencia de obras de artistas galos de primera fila en los inventarios de sus posesiones. Pero, seguramente, por sugerencia de su conocido Andrés Juez-Sarmiento, Orleans aprovechaba la ocasión para promocionar a artistas españoles, por lo que se decidió recurrir a Federico. La insistencia en presentarse como un gran protector de los artistas españoles se revela como una maniobra calculada de integración en la sociedad española y andaluza, creándose

24. Rodríguez Díaz, 2015.

25. Bruña Cuevas, 2011: 39, 329-351.

un prestigio de “Pígalión nacionalista” que alcanzó por simpatía incluso a la propia Infanta²⁶.

Por otro lado, también sorprende la elección del tema: un retrato ecuestre, colectivo, familiar (con especial hincapié en la asociación con las familias reales de Francia y España); conmemorativo de los esponsales (como momento de la alianza de Estado); paisajista (pues se requería la presencia de algún lugar característico de Madrid fácilmente identificable, como escenario verosímil del acontecimiento); y pintoresquista (mediante la presencia de tipos populares, como los que introdujo Papety en su obra en Grecia). Estas características tan asimiladas al gusto francés de Papety, marcan la diferencia con otro proyecto conocido, contemporáneo, promovido por Francisco de Asís, quien encargó también a Madrazo un retrato de la Familia Real, pero en un tipo de representación mucho más en la línea tradicional española de carácter velazqueño²⁷.

De la carta remitida por Sarmiento a Madrazo, se extraen otros interesantes aspectos reveladores de la noción que el duque tenía de los conceptos pictóricos contemporáneos y del nivel de disquisición en el que se entraba al realizarle el encargo a Madrazo. Teniendo en cuenta que se le quería emparejar con Papety, se le pedía que ajustase el colorido, principal aspecto que se afeaba del marsellés, al que se le acusaba de apagado, polvoriento y poco vistoso. No deja de ser curioso que se criticase a un discípulo de Ingres la falta de colorido –carencia innata en los ingrescos–, y en particular a Papety, a quien su propio maestro había llegado a pedirle “moderación” en este sentido, ante la “excesiva calidez” de alguna de sus obras²⁸. Sin embargo, en España se criticaba el particular sentido del cromatismo del maestro de Montauban,

26. “PROTECCIÓN A LOS ARTISTAS.—También don Federico Madrazo tiene el encargo de un gran cuadro para SS. AA., todo lo que es digno del mejor elogio por los recursos que nuestros principales artistas encuentran en la munificencia de S. A. la infanta doña María Luisa Fernanda.” (*El Clamor Público*, 31/01/1850); “[...] los duques de Montpensier es natural que se vuelvan á Sevilla, donde están haciendo cuantiosos gastos en su palacio de S. Telmo, depósito en la actualidad de objetos preciosísimos, todos hijos de la industria española.” (*El Áncora*, 26/03/1850).

27. González Navarro, 2014-2015, 428-430: Este autor da a conocer dos dibujos del Museo del Prado esbozados por Federico de Madrazo: el primero [D7049] supuestamente realizado en fecha cercana a las dobles bodas reales, presenta a los dos matrimonios en un ambiente burgués; el segundo [su n.º cat. correcto es D7055], es un rasguño compositivo de un escena de grupo que en palabras del autor “parece culminar los primitivos deseos borbónicos del rey consorte de verse rodeado de la más amplia representación de toda la familia real aunados a las fantasías velazqueñas del pintor, pues el grupo, formado por los reyes, los duques de Montpensier y la reina madre acompañados del resto de los infantes de la corte –hasta contarse más de once figuras–, asiste al posado para otro retrato –el de la infanta Isabel antes de su matrimonio con el conde de Girgenti, también presente en el lienzo– que Madrazo pinta en una de las cámaras palaciegas, enlazando así con el asunto de Las meninas e inmortalizándose por tanto el pintor entre las figuras de la familia de Isabel II como lo hiciera el propio Diego Velázquez con la de Felipe IV”.

28. “M. Ingres avait cru voir une débauche de palette dans ce tableau égyptien aux teintes chaudes, à la couleur intense. L’austère directeur voulut ramener son élève à des études plus sévères: il lui donna, comme correctif, à copier le plafond de la Farnésine, le Banquet des Dieux, de Raphaël”, Tamisier, 1857: 12.

por su sequedad y frialdad, lo que sin duda origina que a Federico se le pidiera que en su nueva obra consiguiese “mayor efecto y armonía”. Tras este concepto del colorido, se escondía seguramente el deseo de diferenciar las dos escenas, asimilando como necesario un mayor colorido para la futura escena española²⁹.

Tantos condicionantes del encargo no debieron de subyugar a Federico de Madrazo, en un momento álgido de su carrera artística –en que ya estaba hastiado de su dedicación casi exclusiva a pintar retratos, lamentándose de la falta de encargos de obras de temática histórica y de composición en España–, por lo que parece que debió de quitarle la idea al duque de la ejecución de otro gran retrato múltiple. Además, es probable que a Madrazo no le pareciese del todo apetecible ni decoroso el que, siendo él un empleado de la Corona, ejecutase una obra con unos ribetes propagandísticos especialmente significativos viniendo de un personaje como era Antonio de Orleans, con sus infinitas veleidades anti isabelinas.

Federico de Madrazo en Sevilla

En sus cartas, Juez-Sarmiento ya dejaba claro el final de su labor como intermediador a partir de aquel momento, traspasando esa responsabilidad al trato directo de Federico con su comitente. Este debió canalizarse a la manera cortesana, a través del *secrétaire des Commandemens* del palacio ducal de San Telmo, Antoine de Latour. Dicha interlocución debió ser la causante de las anotaciones de Federico en su agenda, entre enero y febrero de 1858, que atestiguan que se estaba gestando el negocio descrito en las cartas³⁰. Finalmente, en octubre de 1858, Federico de Madrazo acudió a Sevilla, donde permaneció un mes y medio.

La prensa se hizo eco con puntualidad de su salida de la Villa y Corte, y los motivos que le llevaron a orillas del Guadalquivir:

“El distinguido pintor de cámara Sr. D. Federico de Madrazo saldrá esta semana con dirección a Sevilla, a cumplir una palabra hace tiempo empeñada a los serenísimos señores duques de Montpensier, de hacerles una visita en su palacio de San Telmo, para admirar las bellezas artísticas que encierran y ofrecerles sus servicios. Probablemente hará los retratos de SS.AA. y de los tiernos niños que desea tener nuestra reina”. (*La Época*, 05/10/1858).

29. Léase, para este concepto, Alzaga Ruiz, 2022: 239-247. Se condensaría en la frase de Louis Leroy sobre la pintura “española” de Achille Zo expuesta en el *Salon* de París de 1864: “es fácil, elegante, colorista y huele de lleno a España”.

30. Agenda de Federico de Madrazo, 1858: “9 de enero [...] A la 1 a Palacio á ver al Duque de Montpensier (que quiere que le pinte un cuadro de familia); 2 de febrero [...] Hoy he ido con Eugenio á ver á Mr. A. de la Tour, secretario del Duque de Montpensier; 10 de febrero [...] Hoy he ido á ver á los Duques de Montpensier que se van mañana á Sevilla.”; AMP, AP 11, n.º exp. 4.

Tanto por las agendas como por el epistolario de Federico de Madrazo, conocemos con bastante exactitud lo que dio de sí dicha visita. En carta de 19 de octubre de 1858³¹, el pintor relataba a su hermano Luis que había llegado a Sevilla el 9 con su hijo Raimundo. Allí se encontraron con la desagradable sorpresa de que la tercera de las hijas de los duques se había puesto muy enferma –“se teme que de tífus”– y otra de las infantitas presentaba malestar, por lo que la familia había decidido permanecer en Sanlúcar, y Monsieur de Latour se había visto obligado a desplazarse hasta aquella población gaditana. Mencionaba en el correo haber conocido a la esposa de este último en casa de la escritora Fernán Caballero, protegida del duque de Montpensier a la que tenía encargado retratar por orden del aristócrata³², “retrato con manos, [...] con mantilla”, que por el inventario de Federico sabemos que sería regalado por el artista al duque de Montpensier. Al parecer, Raimundo y él estuvieron muy ocupados durante su estancia³³. Federico de Madrazo la aprovechó para retratar a diversos amigos o allegados³⁴, como el pintor José Cañaverall o “la mujer de Bécquer”, cuyo retrato no es otro que el conservado en la actualidad en el Museo del Romanticismo (n.º inv. CE2301), tradicionalmente identificada la retratada como *Winnifred Cogan, esposa de Valeriano Domínguez Bécquer*, cuando en realidad se trata de Francisca Rull y Rull³⁵, mujer de Joaquín Domínguez Bécquer y Puertas, tío segundo del pintor

31. Díez, 1994b: I, 527, carta n.º 219.

32. Como curiosidad se puede indicar que el Archivo del Museo del Prado custodia una carta de Cecilia Böhl de Faber “Fernán Caballero”, sin receptor, pero evidentemente dirigida a Federico de Madrazo (fecha el viernes 15 de octubre de 1858), en la que declina el ser retratada por el pintor, alegando incomprensibles escrúpulos que parecían tener que ver con los emolumentos del artista (o más bien, la falta de ellos, pues Federico le regaló la obra al duque), a pesar de que parece que fue un encargo, no del marido de la escritora, Antonio Arrom de Ayala, como parece sugerir en la carta, sino del duque de Montpensier, como se infiere del inventario de obras regaladas por el autor y del hecho de que el retrato quedó en el Palacio de San Telmo, donde fue fotografiado por Jean Laurent, y donde se pierde su rastro tras las divisiones por las herencias familiares de los Orléans; AMP, AP 11, n.º exp. 116.

33. Martí Aixelà, 1994: 208: “[Federico de Madrazo] Inició el mes de noviembre [de 1858] estudiando los cuadros de la Sacristía de la Catedral, donde dibujó algunas estatuas de la fachada y visitó los restos árabes de Casa de Olea. También Raimundo pintaba en la Catedral ejercitándose en el dibujo de estatuas; en el Prado se conservan dos dibujitos relacionados con esta actividad, atribuidos a Federico, pero que pudieran ser de Raimundo: Federico de Madrazo, *Apunte de la escultura de un obispo*, y *Apunte de la escultura de un clérigo*, (1858), pluma, tinta parda, lápiz compuesto/papel avitelado, 107 x 60 mm y 108 x 60 mm, Madrid, Museo del Prado (D-8935 y D-8936).

34. El elenco más detallado de la actividad retratística de Federico durante las jornadas sevillanas de Federico de Madrazo es el ofrecido en Martí Aixelà, 1994: 201-216; también Pérez-Calero, 2020: 192-194.

35. Francisca Rull contaba por entonces con 31 años, lo que encaja más con la apariencia del retrato realizado por Madrazo, mientras que Winnifred Cogan Murphy (*Liverpool, R.U., 01/07/1838) tendría tan solo 20; además, aunque ya tenía relaciones con Valeriano Bécquer en 1858, no se casó con él hasta 1861, lo que no cuadraría con presentarla como “la mujer de Bécquer”.

Valeriano y del poeta Gustavo Adolfo, pues fue con Joaquín y con Francisca con quienes alternó Madrazo en aquellas jornadas hispalenses de 1858.

Federico temía que no le diera tiempo a realizar los retratos de los duques, visto el retraso y la imposibilidad de prolongar mucho la estancia, más allá de mes y medio, pues, a pesar de tener permiso para pasar a Sevilla, como empleado de la casa real³⁶, tenía otras obligaciones de su oficio. El 7 de noviembre, por fin, consiguió ver a SS.AA.RR. en San Telmo. Con la misma puntualidad, la prensa recogió el regreso de los Madrazo de la capital hispalense, sin dejar de mencionar las obras realizadas: “El señor Madrazo trae concluidos los retratos de las infantas, hijas de SS. AA., y el de la nodriza que las ha criado. También se propone hacer un gran cuadro, en el cual debe figurar la familia real que se encuentra actualmente en el Palacio de San Telmo” (*La Iberia*, 25/11/1858)

Ya en su momento, José Luis Díez reveló un frustrado proyecto de Federico de Madrazo para la realización de un retrato ecuestre múltiple de los duques de Montpensier³⁷. Este autor puso en relación una serie de dibujos con el encargo de los Orleans-Montpensier y la estancia del pintor en Sevilla en 1858. Por su parte, Martí Aixelà supuso que se desplazó hasta allí para realizar el retrato de Cecilia Böhl de Faber³⁸ y para hablar con los Duques³⁹, pues

“el motivo de esta visita fue un encargo del Duque de Montpensier de un retrato de familia, para ello Federico visitó a los infantes y recorrió de nuevo los jardines de Palacio buscando un fondo idóneo para la composición. Los días siguientes, del 9 al 14, se instaló en Palacio donde comenzó a dibujar y pintar estudios de la composición. Dibujó un retrato del ‘ama de cría con la Infanta menor en brazos’”⁴⁰.

El frenético reflejo de la agenda-diario del artista recogía, una vez más, algunos aspectos del contacto con Sus Altezas Reales, los infantes-duques:

“[...] he visto a los Infantes, y quedado con el Duque de Montpensier de acuerdo sobre el cuadro de familia que le he de hacer. Y he estado también en el jardín, buscando fondo” y al día siguiente (09/11/1858) “Por la mañana he estado haciendo la composición del

36. Permiso para ausentarse de Madrid solicitado presencialmente al rey Francisco de Asís en el Palacio Real el 28 de septiembre de 1858 y formalmente al Ministerio de Fomento al día siguiente; véase Martí Aixelà, 1994: 201.

37. Díez, 1994a: 79-80.

38. González López, 1995: 20, n.º 337: “Madrazo lo pintó en Sevilla en el estudio de Becquer y por encargo del Duque de Montpensier. Ag. 1858, 18 de octubre.”; Rodríguez Rebollo, 2005: 57, le dedica a esta obra una nota.

39. Martí Aixelà, 1994: 202.

40. Martí Aixelà, 1994: 209, n. 20.

cuadro de familia del Duque de Montpensier, que le he llevado á la 1 ½. Y he dibujado en Palacio un conjunto del Ama de cría con la Infantita menor en brazos”⁴¹.

Entre los dibujos que Díez asocia a este encargo y a las sesiones de estudio en el palacio de San Telmo (Figuras 2, 3, 4, 5)⁴², el más importante es el conservado en el Musée Bonnat-Helleu de Bayonne (Francia), fechado en Sevilla en 1858 (Figura 6); este dibujo a grafito mostraba un composición rematada en arco rebajado, centrada por una figura femenina adolescente a caballo; en primer término, una nodriza en traje regional sosteniendo a un bebé en brazos contempla las caricias que dos niñas prodigan a una cierva dócilmente sentada; en un plano muy posterior, dos siluetas, una masculina y otra femenina, observan de pie toda la escena; el último plano se extiende hacia el paisaje de un parque palaciego, con palmeras⁴³. En este punto hay que llamar la atención sobre las grandes similitudes de la composición planteada en el dibujo de Madrazo con otro retrato de la familia Montpensier, firmado por el pintor belga Alfred Dehodencq en San Telmo en 1853⁴⁴, que Federico de Madrazo debió ver, sin ninguna duda y debió servirle como inspiración, si es que no se le impuso como referente del gusto del duque. La composición planteada por Madrazo parece concebirse como una “actualización” del retrato pintado por Dehodencq, ante el nacimiento de una nueva hija de los duques.

41. Díez, 1994a: 418.

42. Además, Díez, ponía en relación con esta composición algunos estudios parciales: *Ama de cría con la infanta María de Regla en brazos*, Bayonne, Musée Bonnat-Helleu (n.º inv. 2669), Díez, 1994a: 419, n.º 155; *La infanta María de Regla de Orléans y Borbón en brazos de su ama* (1858), lápiz sobre papel marrón, 220 x 135 mm, Madrid, Museo del Prado (D4440), (figura 2), –como curiosidad, hay que mencionar que en el Musée Condé de Chantilly se conserva una acuarela realizada por el príncipe de Joinville, hermano del duque de Montpensier, de su sobrina María de Regla en los brazos de la nodriza, que por su apariencia, debió ser realizada en las mismas fechas que el dibujo de Madrazo–; *La infanta María Isabel de Orléans a caballo* (1858), lápiz sobre papel avitelado, 220 x 134 mm, Madrid, Museo del Prado (D8909), Díez, 1994a: 80; *Estudio del rostro de una infanta (¿María Amelia de Orléans y Borbón?)* (1858), lápiz sobre papel, 215 x 135 mm, Madrid, Museo del Prado (D5365), Díez, 1994a: 418, n.º 154; Se conservan otros tres dibujos que se relacionan directamente con este conjunto: *Estudio del rostro de la infanta María Isabel de Orléans*, Bayonne, Musée Bonnat-Helleu, (figura 3); *Estudio del rostro de la infanta María Amelia de Orléans*, Bayonne, Musée Bonnat-Helleu (figura 4); *Estudio del rostro de la infanta María Cristina de Orléans*, Bayonne, Musée Bonnat-Helleu, (figura 5).

43. Federico de Madrazo, *La familia de los duques de Montpensier* (1858), Bayonne (Francia), Musée Bonnat (n.º inv. 2668); Díez, 1994a: 79.

44. Apareció citado en la prensa de la época como “retrato de la familia real de Sus Altezas”: “[...] No concluiremos sin hacer especial mención del retrato de toda la familia real de SS. AA. recientemente ejecutado por don Alfredo Dehodencq, pintor francés, que ha conseguido dar á su cuadro todo el encanto de una obra maestra, tanto por la belleza y sencillez de la composición, como por la buena inteligencia del claro oscuro y la semejanza de las personas reales. Su autor se hallaba presente á recibir tan justos plácemes.” (*La España*, 30/04/1853).



Figura 2. Federico de Madrazo, *La infanta María de Regla de Orléans y Borbón con su aya*, 1858, © Museo Nacional del Prado, Madrid (D4440).



Figura 3. Federico de Madrazo, *Estudio del rostro de la infanta Isabel de Orléans y Borbón*, 1858, © Musée Bonnat-Helleu, Bayonne (num. inv.1418).

Otras obras relacionadas

Existe además otra obra cuya relación con este encargo supuso Díez ya en su momento, dada la temática; se trata del rasguño a tinta de una composición (por entonces en colección particular, hoy en el Museo del Prado) con dos retratos ecuestres, uno masculino y otro femenino, encuadrados en el espacio arbolado de un parque; el formato guarda similitud con el otro dibujo de composición en su remate en un arco⁴⁵ (Figura 7).

Con esta última composición tienen clara relación otros cuatro dibujos: dos estudios individuales de los dos personajes, insistiendo en el femenino en el estudio de

45. Federico de Madrazo, *Apunte para un retrato ecuestre doble* (1858), lápiz, pluma y tinta parda sobre papel avitelado, 153 x 213 mm, Madrid, Museo del Prado (D8907).



Figura 4. Federico de Madrazo, *Estudio del rostro de la infanta María Amelia de Orléans*, 1858, © Musée Bonnat-Helleu, Bayonne (num. inv. 1419).



Figura 5. Federico de Madrazo, *Estudio del rostro de la infanta María Cristina de Orléans*, 1858, © Musée Bonnat-Helleu, Bayonne (num. inv. 1420)

los paños de la falda⁴⁶ y en el masculino, en la posición de la pata delantera alzada del caballo⁴⁷; otro estudio de figura individual masculina, montada a caballo, con una pose de la montura diferente del otro estudio masculino, difiriendo además en la pose de la figura masculina, más frontal, pero, sobre todo, en que viste uniforme de montar a la inglesa⁴⁸ y otro con rasguños parciales de la figura de este jinete y de

46. Federico de Madrazo, *Apunte para un retrato ecuestre femenino* (1858), carboncillo y toques de clarión sobre papel avitelado, 247 x 202 mm, Madrid, Museo del Prado (D8910).

47. Federico de Madrazo, *Apunte para un retrato ecuestre masculino* (1858), carboncillo y toques de clarión sobre papel avitelado, 256 x 202 mm, Madrid, Museo del Prado (D8908).

48. Federico de Madrazo, *Apunte de un retrato ecuestre* (1858), carboncillo y toques de clarión sobre papel avitelado, 241 x 202 mm, Madrid, Museo del Prado (D8911).



Figura. 6. Federico de Madrazo, *La familia de los duques de Montpensier*, 1858, © Musée Bonnat-Helleu, Bayonne (num. inv. 2668).

diferentes partes de su montura⁴⁹. También se conservan en el Prado dos óleos, con sendos estudios de caballos, uno castaño⁵⁰ y otro blanco⁵¹, coincidiendo plenamente el primero con la pose del caballo del estudio del jinete uniformado.

Aún ahora nos faltan datos de primera mano sobre el por qué no llegó tampoco a realizarse este retrato, información que no completan ni las agendas, ni el inventario,

49. Federico de Madrazo, *Apunte de un caballo con jinete* (1858), lápiz sobre papel avitelado, 329 x 215 mm, Madrid, Museo del Prado (D8906).

50. Federico de Madrazo, *Estudio de un caballo* (1858), óleo sobre lienzo, 21'7 x 28'6 cm, Madrid, Museo del Prado (P8147).

51. Federico de Madrazo, *Estudio de un caballo* (1858), óleo sobre lienzo, 21'7 x 28'2 cm, Madrid, Museo del Prado (P8148).



Figura 7. Federico de Madrazo, *Apunte para un retrato ecuestre doble*, 1858, © Museo Nacional del Prado, Madrid (D8907).

ni los epistolarios hasta ahora conocidos, a pesar de los pormenores aportados por la documentación del Archivo del Museo del Prado.

Las hijas del Cid ¿Otro encargo incómodo de Montpensier?

En la correspondencia, Juez-Sarmiento le dice a Federico de Madrazo que el duque “cede gustoso” y que –en referencia a un listado que desconocemos– entre los posibles temas a representar elegía el de “Las Hijas del Cid atadas en el bosque, cuando las encuentra Alvar Fañez”. La documentación no permite saber si esta composición de Historia, es aquel “gran cuadro” del que hablaba la prensa en 1850, que aún siguiese pendiente de ejecución cuando, en 1857, Montpensier pretendió que además, Madrazo le hiciera un gran cuadro de familia. Lo que parece claro es que, finalmente, la obra de Historia tampoco debió llegar a buen puerto, quizá por los múltiples compromisos del pintor, quizá por el tiempo que había trascurrido desde el encargo inicial o –razón bastante plausible– porque también pudiera tener diversas lecturas

simbólicas, como “hacer del vicio virtud” o también “la responsabilidad del rey en las acciones de sus vasallos”, que resultarían inapropiadas para el —precisamente desde 1857— recién nombrado primer pintor de Isabel II.

Hay que señalar que este tema experimentó un momento de gran auge en 1859 con la publicación de una novela de ese tema por Antonio de Trueba⁵². El Museo del Prado conserva una serie de dibujos con diferentes composiciones y apuntes para una obra del tema de la *Afrenta en el robledal de Corpes*, con el abandono de las hijas del Cid por sus maridos, los infantes de Carrión y el descubrimiento de doña Sol y doña Elvira por el escudero Ordoño; en concreto se trata de cuatro variaciones sobre la composición de la *Afrenta de Corpes* y un apunte para la figura aislada del escudero Ordoño⁵³, que han sido atribuidas a Raimundo de Madrazo (Figura 8).

A la luz de la documentación de archivo se abren nuevos interrogantes, sobre si estos dibujos están relacionados con el final del encargo de los Montpensier a Federico de Madrazo, si es posible atribuir la autoría de estos dibujos a Federico o si cabría la posibilidad de que este “traspasase” de alguna manera la creación de los tanteos compositivos de la escena histórica acordada con Montpensier.

Por tanto, como evidencia la prensa de la época, desde 1850 hay intentos de encargarle al pintor un gran cuadro de composición para la “corte chica” de los Montpensier en Sevilla, que parece no llegar a pintarse nunca. El encargo parece retomarse a finales de 1857, según el reflejo de las cartas de Andrés Juez-Sarmiento, a la vez que se decide crear un gran retrato de familia, que hiciese las veces de pareja de una obra del francés Dominique Papety, relatando otro hito en la historia pública de Antonio de Orléans. El retrato tendría carácter ecuestre y se localizaría en Madrid, en la época de las bodas reales.

52. El escritor vizcaíno Antonio María de Trueba y de la Quintana (1819-1889), “Antón el de los Cantares”, se contó entre los favorecidos por los Montpensier y también por la reina Isabel II. Ya había tratado el tema cidiano, con la publicación en 1851 de la novela *El Cid Campeador*.

53. Raimundo de Madrazo, *Las hijas del Cid maniatadas en el robledal de Corpes* (?1858?), carboncillo sobre papel vegetal, 204 x 300 mm, Museo del Prado (D6996); ¿Raimundo de Madrazo?, *Las hijas del Cid descubiertas por el escudero Ordoño* (?1858?), carboncillo sobre papel vegetal, 220 x 316 mm, Madrid, Museo del Prado (D6994); ¿Raimundo de Madrazo?, *Las hijas del Cid descubiertas por el escudero Ordoño* (?1858?), carboncillo sobre papel vegetal, 202 x 415 mm, Madrid, Museo del Prado (D6997); ¿Raimundo de Madrazo?, *Las hijas del Cid descubiertas por el escudero Ordoño* (?1858?) lápiz, tinta parda y albayalde sobre papel, 137 x 210 mm, Madrid, Museo del Prado (D7054); ¿Raimundo de Madrazo?, *El escudero Ordoño* (?1858?), lápiz sobre papel vegetal, 163 x 85 mm, Madrid, Museo del Prado (D6995).



Figura 8. ¿Raimundo de Madrazo?, *Las hijas del Cid descubiertas por el escudero Ordoño*, ¿1858?, © Museo Nacional del Prado, Madrid (D7054).

Antes de que Madrazo acudiese en 1858 a la capital hispalense, hubo distintas visitas entre Antoine de Latour y los duques de Montpensier y Federico en Madrid⁵⁴, en las que seguramente debió acordarse un nuevo cambio del encargo, desechando la idea de la composición histórica de *Las hijas del Cid* y manteniéndose tan solo la del retrato familiar, pero con un carácter bien distinto al planteado inicialmente por el duque. Para las fechas de la estancia sevillana del pintor, los duques debían de haber aceptado ya la idea de crear un retrato de su familia nuclear, con el retrato ecuestre de su primogénita y quizá, un segundo retrato, este sí, con las figuras ecuestres de los dos duques, acompañados por su caballerizo.

Pese a todos los estudios preparatorios generados por Madrazo, finalmente, tampoco esta versión de retrato familiar llegaría a plasmarse en el lienzo, quedando tan solo de este proyecto los retratos planteados sobre el papel de los documentos de archivo y de los dibujos.

54. Martí Aixelà, 1994: 203: “Este último personaje [Antoine de Latour], sabemos a través de las agendas de Madrazo que había acudido a su taller madrileño de la calle de la Greda, junto con los condes de la Unión y Vistahermosa. Concretamente le había visitado los primeros meses de este año [de 1858] siendo posible que fuera enviado por los duques de Montpensier”.

Apéndice documental:

Documento 1

Sevilla, 28 de noviembre de 1857?

Carta de Andrés Juez-Sarmiento a Federico de Madrazo.

AMP, AP 11, n.º exp. 116

Sevilla 28 de Nov^o.

Amigo Federico: hace dos días que me llamó el Sr. Duque de Monpensier y me hizo ver un cuadro, y hablamos de tí, y quedé en escribirte para que te encargues de pintar otro que le sirva de compañero y adorne el palacio que está renovando. El que tiene es obra de un artista francés llamado Papetí, ya difunto, y á quien acaso conocerías en París o Roma. Buen dibujo en líneas y claro-oscuro, y buena composición; pero colorido frío y tan rechupado que mas parece pintado al temple que al óleo. / Todo se lo dije con franqueza, y le añadí que dibujarías otro tanto, y pondrías un colorido mucho mejor y de mayor efecto y armonía. Contento de mi informe, y deseando proteger a los artistas españoles encargandoles cuanto se le ofrezca, me dijo que te escribiese dandote una idea del cuadro y del que desea, y proponiendote la obra, para que me digas el tiempo que podrás necesitar y su precio, si deseas hacerla. Abusan aquí de su posición y generosidad personas que no son artistas sino en el nombre; pero le dije que tu obrarías como caballero, y como verdadero artista que desea ocasiones en que poder lucir su mérito y corresponder a los buenos sentimientos de un príncipe liberal. / Este cuadro tiene poco mas ó menos dos varas y media de ancho y cuatro y media de alto pues está colgado por el lado mas corto, y representa un paseo que dio el Duque en Atenas acompañado del rey de Grecia y su esposa, y de algunas damas y caballeros de su comitiva y de la del príncipe, todos a caballo, y en el momento de detenerse entre unas ruinas de orden corintio. En primer término, a la derecha del espectador, hay dos soldados griegos de infantería y a la izquierda un palafrenero que lleva del diestro un caballo de respeto que solo asoma la cabeza. Tras del palafrenero el rey Othon sobre un caballo blanco de perfil, y en medio algo detrás la reina a la izquierda del espectador, y a la derecha el príncipe que la acompaña, ambos casi de frente, y en medio de ambos y delante de otro palafrenero que lleva el caballo de la reina y es la figura central del cuadro. Queda a la derecha detrás de los dos soldados de primer término un hueco que llenan algunos espectadores, y detrás el secretario y gefes militares que acompañan al príncipe: el espacio de la izquierda tras el rey y a la derecha de la reina le ocupan una princesa griega, una dama, y algunas otras personas de la comitiva. A derecha e izquierda limitan el cuadro columnas estriadas corintias mutiladas y sin cornisamento, y en el fondo se ve una colina que tiene algunos edificios de lujo arquitectónico. La tinta en general es dorada cenicienta; y un cielo azul despejado cubre el fondo, que es de mucha extensión pues los soldados de primer término tienen la altura de seis cuartas muy escasas, pisan junto a la moldura, y está bajo el punto de vista. Por todas partes el albayalde, y en ninguna oscuros transparentes, ni la masa general de claro-oscuro que permitía la representación entre ruinas, aun en medio del campo y con la luz hermosa de aquella zona. Lo demás excelente y todos

retratos. / El cuadro que desea debe ser igual tamaño, representar un paseo a caballo dado por el Príncipe, su señora la Ynfanta, la reina el rey y la reina madre, el duque de Aumale, y las demas personas reales o notables que quieras. El lugar Madrid ó sus alrededores, y la epoca la del casamiento de estos señores, eligiendo algun punto conocido por sus edificios ú otros objetos para que aparezca mas el asunto y le sirva de buen fondo. Desea que haya algo de pintoresco y característico en la composicion, vistiendo a los espectadores con trages nacionales, y procurando que el cuadro guarde la posible analogía con su compañero, que en verdad es riquísimo en adornos, por prestarse a ello las armas trages y gualdrapas de los griegos, y aun la arquitectura que le sirve de fondo y complemento. / Contestame cuanto antes para enseñar tu carta original al S^r. Duque, y que en su visita resuelva lo que tenga por conveniente. Si se arregla todo, te se enviará la medida exacta, y aun un apunte del divujo de este cuadro si le quieres, aunque no me parece necesario mas que el describirtele. / *A Dios, Mis recuerdos a tu Sr. Padre, y dispon de tu amigo*

Andres Juez Sarmiento [rúbrica]”

[En el ángulo inferior derecho, manuscrito a lápiz, con grafía de la época: “*Magistr. de la Audiencia de Sevilla*”]

Documento 2

Sevilla, 13 diciembre de ¿1857?

Carta Andrés Juez-Sarmiento a Federico de Madrazo.

AMP, AP 11, n.º exp. 115.

Dic^c. 13. Sevilla

Amigo Federico: S. A. despues de ver tu carta, pues era el mejor modo de que se enterase de tu deseo y sus motivos, cede gustoso, eligiendo entre los asuntos que propones el de “Las Hijas del Cid atadas en el bosque, cuando las encuentra Alvar Fañez”. Conoce lo que son artistas. Manos pues a la obra, y haz lo que puedas libremente, remitiendo cuanto antes un apunte para su inteligencia y diciendo el tamaño que prefieres. Bueno será que por formalidad hables del tiempo y precio, pues en eso nada se pierde, aunque nada ha dicho S. A. / Mi mision acabó en el asunto, y creo que ya debes entenderte con S. A. o directamente, o poniendole sobre A Dⁿ. Joaquín Alcazar, alcaide de SS AA RR – Sevilla – o tratando ahí lo que te se ofrezca con su apoderado Dⁿ. Santiago Tejada, el abogado de ese colegio. / A Dios. Espresiones al Sr. Dⁿ. José y tu dispon de tu amigo

Andres [rúbrica]

Bibliografía

- Alzaga Ruiz, Amaya (2022): “Pintores franceses ante el color de España (1860-1870)”. En: Alzaga, Amaya (coms.): *El gusto francés y su presencia en España (siglos XVII-XIX)*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2022, pp. 239-247.
- Bruña Cuevas, Manuel (2011): “Antoine de Latour (1808-1881), intermediario cultural entre España y Francia”. En: *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 39, pp. 329-351.
- Ciruelos, Ascensión/Durá, M.^a Victoria (1994): “Nuevos datos sobre pinturas y dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. En: *Academia*, 79, pp. 333-334.
- Díez, José Luis (1994a): *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Madrid: Museo del Prado.
- Díez, José Luis (coord.) (1994b): *Federico de Madrazo. Epistolario*. Madrid: Museo del Prado.
- Falcón Márquez, Teodoro (1990): “El legado Montpensier al Ayuntamiento de Sevilla”. En: *Laboratorio de Arte*, 3, pp. 209-219.
- Fernández Albéndiz, M.^a del Carmen (1998): “El duque de Montpensier y sus aspiraciones a la Corona de España”. En: *Revista de Historia Contemporánea*, 8, pp. 51-76.
- González López, Carlos (1974): *Catálogo de Federico de Madrazo y Kuntz*, Tesis doctoral inédita.
- González López, Carlos (1981): *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Barcelona: Subirana.
- González López, Carlos (1995): *Federico de Madrazo y Küntz. Aportaciones al catálogo*. Barcelona: Grupo integral Publycom.
- González López, Carlos/Martí Aixelà, Montserrat (2007). En: “El mundo de los Madrazo [...] Los Madrazo y la Casa Real española”. En: AA.VV.: *El mundo de los Madrazo. Colección de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes, Comunidad de Madrid, 2007, pp. 74-83.
- González Navarro, Carlos (2014): “Federico de Madrazo y Kuntz, El rey consorte Francisco de Asís de Borbón (1850)”. En: García-Frías Checa, Carmen/Jordán de Urriés y de la Colina, Javier (coords.): *El retrato en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional. De Juan de Flandes a Antonio López*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 426-430.
- Lleó Cañal, Vicente (1997): *La Sevilla de los Montpensier: segunda corte de España*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla.
- Lleó Cañal, Vicente (2004): “El Palacio de San Telmo en el siglo XIX”. En: *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 12, pp. 72-76.
- Martí Aixelà, Montserrat (1994): “Federico de Madrazo en Sevilla, 1858”. En: *Laboratorio de Arte*, 7, pp. 201-216.

- Ossorio y Bernard, Manuel (1868): *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta a cargo de Ramón Moreno, vol. I.
- Pasalodos Salgado, Mercedes (2015): “Federico de Madrazo figurinista”. En: *Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera. Pintores del Romanticismo español*, actas de las jornadas, 18-20 de noviembre de 2015. Madrid: Museo del Romanticismo, pp. 119-130.
- Pérez-Calero, Gerardo (2020): “Pintura decimonónica en la corte sevillana de los duques de Montpensier. En: Lacarra Ducay, M.^a del Carmen (coord.): *El siglo XIX: el arte en la corte española y en las nuevas colecciones peninsulares*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza – Institución “Fernando el Católico”, pp. 177-204.
- Pizarroso, Consuelo (2005): “Dioses superiores de la mitología clásica en la obra de los artistas representados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. En: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 28, pp. 345-468.
- Rey y Cabieses, Amadeo-Martín (2015): “Los Orléans y la cultura: arte y palacios de una familia real”. En: *Anales de la Real Academia de Heráldica y Genealogía*, XVIII, pp. 7-118.
- Rodríguez Díaz, Manuel (2015): *El mecenazgo de los duques de Montpensier en Andalucía: arquitectura, jardines y coleccionismo*, tesis doctoral dirigida por Vicente Lleó Cañal, Universidad de Sevilla, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, Sevilla.
- Rodríguez Rebollo, Ángel (2005): *Las colecciones de Pintura de los duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Sánchez del Peral y López, Juan Ramón (2016): “Federico de Madrazo y los figurines de ‘Giovanna la Pazza’ para la actriz Adelaide Ristori”. En: *Boletín del Museo del Prado*, 34, pp. 64-75.
- Tamisier, François (1857): *Dominique Papety, sa vie et ses oeuvres. Étude biographique et littéraire*. Marsella: Typographie et lithographie Arnaud et Comp.^e.