

El passat medieval en el discurs iconogràfic de les festes per la jura de la infanta Maria Isabel Lluïsa de Borbó (1833)

Laura Corrales Burjalés
Doctora en Història de l'Art
lcburjales@gmail.com

Recepció: 25/05/2023, Acceptació: 28/09/2023, Publicació: 22/12/2023

RESUM

Els paral·lelismes entre la futura Isabel II i Isabel I de Castella van ser explotats en els camps polític, literari i artístic pels òrgans propagandístics de la monarquia espanyola, des del naixement de la infanta, l'octubre de 1830, fins als primers dos anys de regència de Maria Cristina de Borbó. I és que Isabel la Catòlica va néixer en una època en què, a falta de fill baró, la successió a la Corona de la filla primogènita dels monarques estava permesa. Tanmateix, aquesta tradició castellana, regularitzada en el còdex de *Las Siete Partidas* d'Alfons X al segle XIII, va quedar invalidada amb l'Auto Acordat per Felip V el maig de 1713, que també donava prioritat als barons de branques laterals. Davant d'això i de l'amenaça que la Corona passés a mans de Carles Maria Isidre de Borbó, el 29 de març de 1830 es va aprovar la Pragmàtica Sanció que promulgava l'acord de Corts de 1789 amb què Carles IV va pretendre recuperar la vella consuetud castellana. Poc abans de la mort de Ferran VII, en els festeigs per l'acte de jurament i reconeixement de les Corts espanyoles a Maria Isabel Lluïsa de Borbó com a princesa d'Astúries, la tradició política i l'estètica medievals van adquirir un paper encara més rellevant, sobretot en pintures i arquitectures efímeres creades *ex professo* per adornar els carrers de moltes ciutats del Regne. L'organització de torneigs medievals, com el de Barcelona, o les vindicacions de comtes i vells sobirans en obres literàries adornades amb gravats, en arbres genealògics i en diversos gèneres de la literatura popular també van ser utilitzats per evocar la Catalunya de Guifré el Pilós o l'Espanya dels Reis Catòlics. Aquesta mirada cap al passat medieval va servir a la Corona espanyola per legitimar la successió femenina al tron, mentre que, de retruc, es va crear el marc idoni que permetria a certs sectors afins a Isabel manifestar públicament la seva inclinació per l'estil gòtic, el qual s'estava posant de moda entre les classes burgeses per influx del moviment romàntic.

Paraules clau:

Isabel I; Isabel II; gravat; litografia; medievalisme; romanticisme; Primera Guerra Carlina; 1833

ABSTRACT

The medieval past in the iconographic discourse of the festivities for the swearing-in of the infanta María Isabel Luisa de Borbón (1833)

The parallels between the future Isabella II and Isabella I of Castile were exploited in the political, literary and artistic fields by the propaganda organs of the Spanish monarchy, from the birth of the infanta, in October 1830, until the first two years of the regency of María Cristina de Borbón-Dos Sicílias. Isabella I was born at a time when, in the absence of a male heir, the first-born daughter of the monarchs was permitted to succeed to the Crown. However, this Castilian tradition, regularized in the codex of *Las Siete Partidas* of Alfonso X, also known as the Wise, in the 13th century, was invalidated by the *Auto Acordado* of Philip V in May 1713, which also gave priority to the males of lateral branches of the royal family. Given this and the threat that the crown could pass into the hands of Prince Carlos María Isidro de Borbón, on 29 March 1830 the Pragmatic Sanction was approved, which promulgated the Court agreement of 1789 by which Charles IV intended to resurrect the former Castilian custom. Shortly before the death of Ferdinand VII, in the celebrations for the swearing-in and recognition by the Spanish Court of the infanta María Isabel Luisa as Princess of Asturias, medieval political tradition and aesthetics acquired an even more important role, especially in paintings and ephemeral architecture created expressly to decorate the streets of many cities in the kingdom. The organisation of medieval tournaments, such as the one in Barcelona, or the appearance of historical counts and kings and queens in literary works decorated with engravings, or in genealogical trees, or various types of popular literature were also used to recall the Catalonia of Wilfred the Hairy or the Spain of the Catholic Kings. This look towards the medieval past served the Spanish Crown to legitimize female succession to the throne, while, consequently, creating the ideal framework to allow certain groups linked to Isabella II to publicly express their inclination for the Gothic style, which was becoming fashionable among the bourgeois classes due to the influx of the romantic movement.

Keywords:

Isabella I; Isabella II; engraving; lithography; medievalism; romanticism; First Carlist War; 1833



En les darreres dècades, les festivitats civils i religioses, així com les celebracions de caràcter regi i polític concernents a l'Espanya liberal, han estat objecte d'estudi en els àmbits de la història i la història de l'art més enllà de l'antropologia social i cultural. Per als historiadors aquestes celebracions han representat un tipus d'interacció simbòlica entre la monarquia i els seus súbdits, una estratègia dels diferents òrgans de poder per afermar públicament la seva autoritat, sobretot quan aquesta és qüestionada, però també una forma de mobilització i control del poble per part dels diferents bàndols ideològics¹. En el vessant de la història de l'art, s'han analitzat els aspectes formals i iconogràfics de l'art efímer que s'hi han desplegat². Considerant alguns dels estudis existents, i interrelacionant els dos àmbits esmentats, aquest treball pretén profunditzar en els aspectes polítics que es desprenen de l'anàlisi formal i iconogràfica de les imatges produïdes arran de les festes per la jura de la infanta Maria Isabel Lluïsa de Borbó l'estiu de 1833, concretament les de temàtica i estil medievals presents en monuments efímers, estampes soltes i capçaleres de romanços.

El 29 de març de 1830 es publicava la Pragmàtica Sanció, projecte de llei que revocava l'Auto Acordat que va establir Felip V el maig de 1713. La Pragmàtica promulgava l'acord de Corts de 1789 que Carles IV no va arribar a sancionar, amb què es recuperava la vella consuetud castellana relativa a la successió a la Corona, aquella que fou regularitzada en el còdex de *Las Siete Partidas* d'Alfons X al segle XIII, més concretament en la llei segona del títol quinzè de la segona *Partida*. Pocs mesos abans, deixant tres matrimonis enrere i sense estirp, Ferran VII s'havia casat amb la que seria la seva quarta i darrera esposa, Maria Cristina de Borbó-Dues Sicílies, filla de la in-

fanta Maria Isabel de Borbó i Francesc I, rei de les Dues Sicílies. El mes de març, la reina consort ja estava embarassada, si bé sense cap certesa d'esperar un hereu. Davant d'això i les ànsies d'assegurar la seva successió al tron per branca directa, Ferran VII va servir-se de la Pragmàtica Sanció per concedir legitimitat a la descendència femenina en detriment dels barons de branques laterals, tal com s'establia en els usos tradicionals de la monarquia castellana anteriors a la dinastia borbònica espanyola.

El 10 d'octubre de 1830 va néixer la infanta Maria Isabel Lluïsa³ i el 30 de gener de 1832, una segona filla, Maria Lluïsa Ferranda, amb la qual cosa es van confirmar els pitjors pronòstics que apuntaven a l'absència d'un baró. Conseqüentment, d'acord amb la Pragmàtica, Maria Isabel Lluïsa, com a primogènita dels monarques, es convertia en l'hereva legítima i la futura successora de Ferran VII. Amb tot, aquesta legitimitat va ser qüestionada pels sectors absolutistes de la Cort proclius a Carles Maria Isidre de Borbó, germà i rival polític del sobirà.

Per bé que cap monarca estava obligat a convocar la cerimònia de la jura, Ferran VII volia comprovar quin era l'abast del suport amb què comptava l'opció isabelina a través de la convocatòria de Corts i el reconeixement d'aquestes en l'acte religiós i jurídic de la jura⁴, sense passar per alt els festejos que l'acompanyaven, els quals feien de pont entre la monarquia i els súbdits, ja que constituïen l'única intervenció real d'aquests últims en les cerimònies de la reialesa⁵. Al mateix temps, la celebració de la jura havia de servir al monarca per mostrar públicament la seva conformitat amb la successió disposada per la Pragmàtica, tenint en compte els successos de la Granja de San Ildefonso, moment en què va derogar la llei estant greument malalt⁶.

Mitjançant el Reial decret de 4 d'abril de 1833 es va disposar que el 20 de juny tindria lloc a l'església del Real Monasterio de San Jerónimo de Madrid el cerimonial de jurament i plet homenatge que havien de prestar a la infanta Isabel com a princesa d'Astúries els prelats, grans d'Espanya, títols i diputats de les ciutats i viles convocats per a aquest efecte⁷. A imatge i semblança de la capital, la resta de municipis amb vot a Corts havien d'organitzar els seus propis festejos, inclòs l'acte de jurament per part d'aquelles autoritats locals que, tot i ser-hi convidades, no haguessin pogut assistir a la cerimònia de Madrid. Algunes poblacions van crear juntes d'obsequis que tenien com a objecte organitzar els festejos i, a la vegada, vetllar per a la correcta execució dels ornaments i les demostracions públiques. Acostumaven a estar constituïdes per representants de totes les classes i tenien potestat per crear comissions d'obsequis en les quals es podien delegar tasques concretes relatives al programa dels festejos. Tanmateix, aquest programa havia de rebre el vistiplau de la màxima autoritat de la província.

Els festejos motivats per la jura es van dur a terme al llarg de l'estiu de 1833, tot i que alguns municipis els van demorar fins al punt de coincidir amb els actes organitzats per celebrar la proclamació d'Isabel II⁸. Les tardances es van deure, en bona part, a l'escassetat de fons econòmics. En algunes localitats, però, la causa del retard van ser les desavinences entre el clergat i el poder municipal, per l'afecció del primer al bàndol carlí⁹. Aquests contratemps, sumats a les accions subversives dels reialistes en alguns punts del territori, no van impedir que en les poblacions principals la jura comptés amb un desplegament escenogràfic i lúdic inigualat per cap de les festes polítiques i reials dutes a terme posteriorment en el marc de la Primera Guerra Carlina. Com bé explica Jordi Roca, aquestes celebracions havien d'escenificar la popularitat de la monarquia, i ho van fer conciliant elements de la cultura popular i tradicional (gegants, bestiari de Corpus, balls de bastons, etc.) amb elements historicistes representatius de la institució monàrquica¹⁰, sobre els quals parlaré seguidament.

L'estratègia de la monarquia espanyola per garantir la validesa de la Pragmàtica Sanció era la que ja utilitzava des de temps pretèrits, és a dir, recórrer a la consuetud per avalar aquelles decisions del present que poguessin ser qüestionades. D'acord amb Jesusa Vega, el passat està en ple diàleg amb la contemporaneïtat. Els discursos historicistes es construeixen prioritàriament per actuar sobre el present¹¹. En aquest cas, el passat medieval va servir a la monarquia per justificar la successió femenina al tron, prenent com a referència diverses infantes i reines que, conforme a la tradició castellana, van heretar el tron o van

regnar en un context en què, a falta de fill baró, la successió a la Corona de la filla primogènita dels monarques podia arribar a estar permessa. Val a dir que no va ser la primera ni la darrera vegada que en la dinastia borbònica es va recórrer a l'evocació de sobirans i herois d'època medieval —des del rei visigot Recared I fins als Reis Catòlics— per festejar un adveniment reial o per afermar la posició d'un monarca o del seu successor¹².

Respecte a la jura de la infanta Maria Isabel Lluïsa de Borbó, s'ha de lamentar que siguin pocs els testimonis gràfics que ens han arribat de l'obra efímera dissenyada per a l'ocasió. No s'ha conservat la major part d'artefactes i pintures amb què els carrers i les façanes de molts municipis van ser engalanats, cosa que s'explica perquè eren elaborats amb materials peribles com ara la fusta i el llenç. Endemés, aquests materials sovint eren reutilitzats en celebracions posteriors. Sortosament, es pot comptar amb el testimoni gràfic que proporcionen algunes litografies realitzades pel Real Establecimiento Litográfico sobre diversos espectacles i arquitectures fictícies corresponents als festejos de Madrid¹³. Quant a les celebracions que es van dur a terme més enllà de la capital, rarament se'n conserven imatges de característiques semblants, però comptem amb algunes estampes de factura local i dibuixos preparatoris sobre alguns dels decorats. És necessari, doncs, fer l'esforç d'imaginar moltes d'aquelles obres d'art efímeres a partir de la informació que es pot extreure de les descripcions aparegudes en les pàgines de periòdics de l'època i en les relacions i manifestos publicats sobre els festejos, entre d'altres documents. Les il·lustracions en capçaleres de romanços i ventalls dedicats a la jura, així com els versos que les acompanyen, també esdevenen una font ineludible, atès que van ser utilitzats pels òrgans propagandístics de la monarquia per difondre ràpidament i a baix cost la imatge hegemònica de la jura.

D'Isabel la Catòlica a la nova Isabel

Els Reis Catòlics van ser figures molt presents en la pintura d'història promoguda per la Cort espanyola al llarg de l'època moderna. Aquest interès, però, fou creixent en l'art acadèmic del segle XIX¹⁴, primer potenciat per la monarquia davant el conflicte dinàstic que s'albirava per la falta d'un fill baró en el matrimoni format per Ferran VII i Maria Cristina de Borbó i, anys més tard, pel liberalisme conservador, que veia en els Reis Catòlics els fundadors de l'estat modern i la unitat nacional, convenients per validar la seva política.

A partir de 1830, Isabel I va adquirir una nou significat en la iconografia política: la van escollir



Figura 1.
La Católica reina, cuya historia llena de noble orgullo al pueblo Ibero, guía á su nieta al templo de la Gloria. Litografía de Ramón Américo, 1833. Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Figura 2.
La reina católica Doña Isabel, ilustración de l'obra Elogio de la Reina Católica Doña Isabel, leído en la Junta Pública que celebró la Real Academia de la Historia el día 31 de julio de 1807, de Clemencín Diego, publicada a Madrid el 1820. Caligrafía de Blai Ametller. Universitat de València. Biblioteca Històrica.

com a paradigma de reina per encarnar la legalitat de la Pragmàtica Sanció, entesa aquesta última com a llei perpetuadora de l'antic costum. Es va recórrer a la germanastra i successora d'Enric IV de Castella, entre d'altres sobirans d'època medieval, no tan sols amb la finalitat d'exaltar el «passat nacional», sinó també com a personatge històric de gran prestigi que, per ser dona i reina, reforçava la legitimitat dinàstica de la primogènita de Ferran VII¹⁵. Endemés, la coincidència de nom també va potenciar les comparacions en els àmbits historicopolític, literari i artístic entre l'antiga i la nova Isabel.

La imatge més emblemàtica de les dues Isabels va ser la titulada *El Templo de la Gloria* (figura 1), pintura realitzada al tremp per Vicente López, aleshores primer pintor de Cambra de Ferran VII. Amb motiu de les festes per la jura, Manuel Fernández Varela, comissari general de la Santa Croada, va encarregar l'obra al pintor

valencià per presidir el frontis de la façana fictícia que adornaria l'entrada principal del seu palau, situat a la placeta del Conde de Barajas de Madrid. La pintura no es conserva, si bé va ser litografiada per Ramón Américo Morales (figura 1) i comercialitzada a Madrid a finals de 1833¹⁶. D'una banda, Vicente López hi va representar Isabel la Católica caracteritzada amb les vestimentes amb què va ser retratada en vida per Antonio del Rincón i idealitzada com una matrona amb un semblant proper al gravat que va realitzar Blai Ametller (figura 2) unes dècades abans¹⁷, inspirat en una pintura anònima del segle XVII¹⁸. D'altra banda, la infanta Maria Isabel Lluïsa va ser dibuixada amb la roba del dia de la jura, «un vestido de razo blanco sumamente sencillo y apropiado á su inocente edad, con la banda de Maria Luisa». També se la va figurar amb el cabell aixecat i recollit amb una pinta de brillants, arquetip que seria reiterat pel propi López en els diversos retrats



Figura 3.
L'educació d'Aquil·les. Oli sobre llenç de Sebastiano Conca, 1727. Museo Nacional del Prado.

oficials que va executar a partir d'aquell moment, reproduïts i divulgats per mitjà de litografies com les que José Jorro va fer per al Real Establecimiento Litográfico¹⁹. Al costat d'Isabel I hi figurava un lleó, símbol de la sobirania i la fortalesa, que vetllava per al futur regnat de la infanta primogènita. Amb tot, el tema principal d'aquest pintura de caràcter al·legòric era revelat a través d'una llegenda situada al peu de la imatge:

La Católica reina, cuya historia
llena de noble orgullo al pueblo Ibero,
muestra á su nieta el templo de la Gloria²⁰.

En aquesta al·legoria, Isabel la Catòlica assumeix el paper de guia o instructora, subjectant amb una mà el braç de la jove infanta i assenyalant amb l'altra el temple de la Glòria, d'estil clàssic i planta circular (*tholos*), erigit damunt d'un turó que representa la immortalitat. En el vessant artístic, moltes vegades la presència del temple servia per simbolitzar la meta o fi d'una peregrinació, com és el cas de la pintura titulada *L'educació d'Aquil·les* (figura 3), obra de Sebastiano Conca, conservada al Museu del Prado, que recrea la decoració que es va erigir a la plaça d'Espanya de Roma amb motiu del natalici

de l'infant Lluís Antoni Jaume de Borbó, fill de Felip V i la seva segona muller, Isabel Farnese. En aquest darrer cas, es representa una roca artificial de grans dimensions damunt de la qual Tetis entrega el seu fill Aquil·les a Quiró, el centaure que s'ha d'ocupar de l'educació del futur heroi i encaminar-lo fins al temple de la Glòria, un *tholos* que remata tot el conjunt²¹. Segons les fonts mitològiques, el savi Quiró va ensenyar-li l'art de la caça i de la guerra, però també la música, l'ètica, la medicina i el coneixement de les plantes.

El missatge que es vol transmetre a través de l'al·legoria pictòrica de López i el que es descriu en la pintura setcentista de Sebastiano Conca són clarament anàlegs. Vicente López representa Isabel la Catòlica en el mateix paper de Quiró, el de tutora²². Amb l'experiència del seu regnat, instrueix una jove Isabel II a fi que segueixi les seves passes, les de la virtut, que li atorgaran la fama dels herois o —considerant el context catòlic en què va ser educada— la glòria celestial. Aquesta glòria es troba en el temple que Isabel la Catòlica li assenjala amb el ceptre²³, situat en el cim d'un turó abrupte i quasi inaccessible. A tot això cal afegir-hi que l'al·legoria del temple de la Glòria té el seu origen o símil en la del temple de la Fama, però no la *vulgada fama* que s'obté per estirp,



Figura 4. Vista de la casa de Manuel Fernández Varela decorada amb motiu de les festes per la jura d'Isabel. Litografia de Cayetano Palmaroli, editada pel Real Establecimiento Litográfico, 1834. Biblioteca Nacional de España.

sinó la que s'assoleix mitjançant l'esforç personal²⁴. De fet, l'al·legoria del temple de la Fama va esdevenir una arquitectura efímera molt recurrent en festes reials i polítiques d'aquella mateixa època i anteriors²⁵.

La pintura de López també apareix en una litografia que reproduïa tot el conjunt arquitectònic d'estil goticoarabesc que embellia el palau de Manuel Fernández Varela, realitzada per Cayetano Palmaroli a partir d'un dibuix de José María Avrial (figura 4)²⁶. Aquesta estampa ens permet veure l'arquitectura efímera on va ser col·locada la pintura de López, aquesta última flanquejada per dues columnes d'Hèrcules, amb el Plus Ultra bifurcat per cada una i rematades amb una corona reial. Al peu de cada columna se situen dues estàtues masculines en posició sedent, amb els dos hemisferis: l'escultura de la dreta representa un africà amb aire abatut, en al·lusió a l'expulsió dels moros del Regne de Granada, mentre que la de l'esquerra és un indígena americà, figurat per evocar el descobriment d'Amèrica. Tot aquest conjunt reposa damunt d'un entaulament que té al seu centre una inscripció amb un text que al·ludeix a la llei de successió. El conjunt és coronat per una aurèola radiant, enmig de la qual es

desplega una au fènix que té als seus peus el lema *Post fata resurgo*. Aquest personatge mitològic simbolitza l'eternitat i la resurrecció. Fins i tot, se'l pot considerar un atribut de la virtut, perquè és un ocell etern, que sobreviu a la mort, i de l'esperança, ja que reneix de les seves cendres²⁷. D'acord amb la premsa del moment, l'ocell fènix que coronava la façana de Manuel Fernández Varela va servir per al·ludir a dues qüestions concretes: la primera era el futur regnat d'Isabel II com a renovació de la grandesa de la primera Isabel; la segona, el ressorgiment de l'antiga llei de successió, que permetia que les dones regnessin²⁸.

D'altra part, l'eix iconogràfic de la pintura de Vicente López coincidí amb el títol i el plantejament iconogràfic d'algunes escenes d'*El Templo de la Gloria*, obra dramàtica escrita per Manuel Bretón de los Herreros per encàrrec de l'Ajuntament de Madrid per ser representada al Teatro de la Santa Cruz la nit del dia 23 de juny de 1833, amb l'assistència de la família reial²⁹. La música de l'obra va anar a càrrec de Manuel Quijano, i la decoració, del pintor Juan Blanchard³⁰. La iconografia del quadre de López coincideix més concretament amb l'escenografia de la quarta escena, just el moment en què desapareixen

els núvols que tanquen el fòrum i es fan visibles uns turons aspres que en precedeixen un altre de més escabros i quasi inaccessible, al cim del qual s'hi erigeix el temple de la Glòria³¹. L'evocació a l'època medieval s'hi escenifica amb la presència de tres estàtues situades just davant del temple, les quals representen tres reines castellanes: Sança I de Lleó, Berenguera I de Castella i Isabel I de Castella. Sens dubte, l'estàtua d'Isabel la Catòlica va acaparar el protagonisme en detriment de les altres dues, vist que era la que se situava al mig i en posició més elevada. Aquest caràcter prominent li va ser atorgat per les proeses atribuïdes al seu regnat, si més no així ho posaven de manifest els mateixos versos de l'obra teatral:

La magna, en fin, Católica ISABELA
 En cuyo ilustre y próspero reinado
 Un trofeo, una hazaña cada día
 Los anales de Iberia consignaron:
 Aquella que llevó sus estandartes
 Á los remotos climas ignorados...
 ¿Mas á qué enumeraros sus victorias
 Si desde el rojo Oriente hasta el Ocaso
 Aun las admira el asombrado mundo?
 ¿A qué nuevos ejemplos recordaros
 del bien que los dominios españoles
 con la constante práctica alcanzaron
 de esa inviolable Ley? [...]³².

Tanmateix, l'obra de Bretón de los Herreros poc tenia d'innovadora. Es tractava d'una reiteració de panegírics previs a la jura, com el que va compondre Manuel Hernando Pizarro per celebrar el natalici de la infanta Isabel el 1830. Em refereixo a un drama homònim al de Bretón de los Herreros, que es va estrenar la tardor de 1830, amb música de Ramon Carnicer i amb tres escenografies pintades per Lucas Gandaglia. La tercera escenografia representava el Temple de la Glòria, «una rotunda á cielo abierto, de gusto corintio, rodeada de transparentes nubes y bañada de claridad celestial», habitacle de la Virtut, el Geni i la Saviesa³³.

Durant les festes per la jura a Madrid, Isabel la Catòlica va ser protagonista d'una altra obra de teatre també ideada per Bretón de los Herreros, que tornava a reunir escenografies i personatges clàssics i medievalitzants com els d'*El Templo de la Gloria*. El drama al·legòric, titulat *El Triunfo de la Inocencia*, va ser representat davant la presència dels monarques al Teatro del Príncipe de Madrid la nit del 25 de juny de 1833³⁴. La decoració dels escenaris va anar a càrrec del pintor Àngel Rafael Palmerani, mentre que la música va ser composta per Esteban Moreno. La sisena escena estava protagonitzada pel riu Manzanares, l'Alegria, el regne de Castella, el regne d'Aragó, el rei Pelai, la reina Isabel la Catòlica, els genis i

les nimfes³⁵. El decorat en què apareix la reina de Castella va ser descrit de la manera següent:

A igual altura, y circundado tambien de nubes trasparentes, aparece por la izquierda otro carro triunfal mas suntuoso y magnífico que el precedente, con relieves que figuran las armas de Castilla y Aragon, las columnas y los dos globos unidos con la inscripcion PLUS ULTRA, trofeos con armas, frutos y preseas de España y América, y despojos de la morisma expulsada de los dominios Castellanos. Sentada en el carro aparece la Reina DOÑA ISABEL LA CATÓLICA con manto Real, Cetro y Corona³⁶.

Tot i aparèixer la seva imatge en alguns monuments efímers, l'evocació d'Isabel la Catòlica va ser més simbòlica que material. Així es palesa en alguns dels ornaments que es van aixecar als carrers de Tortosa amb motiu de la celebració de la jura els dies 5, 6 i 7 de juliol de 1833. Al carrer de la Rosa, Manuel Bretón del Río, aleshores governador militar i polític de la ciutat, va fer erigir un frontispici amb un dosser sota el qual hi havia un retrat de la princesa d'Astúries, representada amb un vestit blau cristina i la banda de Maria Lluïsa. El més significatiu d'aquest retrat eren els elements que hi apareixien de fons: els dos hemisferis i, al damunt d'aquests, les armes de Castella, Lleó i Granada, que, segons el Manifest dels festejos públics, feien referència a la unió que Isabel la Catòlica va fer d'aquests regnes. La futura Isabel II havia de ser l'hereva d'aquesta aliança de regnes:

[...] ya desde hoy enmudezca
 todo partido insano
 y acate la HEREDERA
 del grande Imperio Hispano³⁷.

D'altra part, la noblesa tortosina va fer col·locar a la plaça Reial l'estàtua d'una matrona que encarnava Espanya, recolzada en un escut amb les armes reials i envoltada d'altres estàtues que personificaven la Pau, l'Esperança, la Saviesa i la Justícia. Isabel la Catòlica no hi era representada. El propòsit d'aquest conjunt al·legòric era plasmar els efectes del Decret d'Amnistia d'octubre de 1832 en la «nació espanyola», com ara el de l'Esperança, que juntament amb la Pau, la Saviesa i la Justícia, havien de proporcionar un feliç benestar al futur regnat de la princesa d'Astúries, fins al punt que «volverá á renacer el Reynado de Isabel la Católica, y asomar en nuestro Oriente la feliz época del siglo de Oro»³⁸. En algunes demostracions públiques Isabel I de Castella també hi va ser evocada indirectament. És el cas de la Màscara Reial que va tenir lloc



Figura 5. Tercera secció de la Màscara Reial celebrada a Madrid amb motiu de la jura d'Isabel. Litografia anònima, editada pel Real Establecimiento Litográfico, 1834. Biblioteca Nacional de España.

en les festes de Madrid la nit del 24 de juny de 1833. La Màscara va estar protagonitzada per carros amb representacions d'al·legories clàssiques, com ara l'Aurora (en la primera secció), Mercuri, Ceres i Flora (en la segona secció) i les virtuts Cardinals i la Concòrdia (en la tercera secció), reiterant així l'estètica de màscares reials d'èpoques anteriors. Aquests carros estaven presidits per comparses, en el cas de la tercera secció (figura 5), de romans i sabins, l'aliança dels quals va ser utilitzada per al·ludir a la coalició entre els regnes de Castella i Aragó:

A otra banda de música seguirán comparsas de Romanos y Sabinos vestidos con la austera sencillez que distinguía a aquellos pueblos en el reinado de Rómulo y Tacio. Estas parejas, recordando la alianza mas célebre que refieren las antiguas historias, aluden á la entrañable union con que las Provincias que componen la vasta Monarquía Española rivalizan en amor y fidelidad al gran FERNANDO, á la benéfica CRISTINA y á su regia prole; y manifiestan que si una ISABEL, de gloriosa memoria, reunió bajo una sola Corona los Reinos de Castilla y Aragón, otra ISABEL, digna de ser llamada Nieta suya, logra estre-

char tan halagüeños lazos aun antes de ceñir á sus sienes la Corona³⁹.

Sense dubte, Isabel la Catòlica es va alçar en la historiografia del moment com a símbol d'aquesta unificació de regnes —d'aquí l'apel·latiu d' «Isabel la Grande»—, a imatge d'allò que havia estat el territori hispànic amb el regne dels visigots. Ara bé, no podem obviar que també són constants les referències al matrimoni, és a dir als Reis Catòlics, com a divisa d'un passat que va assentar les bases de l'«Espanya imperial». Amb la mort del rei Joan II d'Aragó, el 19 de gener de 1479, el tron va passar a mans del seu fill Ferran II d'Aragó, consort de la reina de Castella, d'aquesta manera va esdevenir viable la unió dinàstica —no pas jurídica— dels dos regnes. Després de l'aliança de les corones de Castella i Aragó, el matrimoni va expandir els seus dominis a l'exterior, amb el descobriment d'Amèrica, i a la Península, amb la reconquesta del regne de Granada. Els Reis Catòlics també van impulsar la unificació religiosa del territori, disposant l'obligació a musulmans i jueus de convertir-se al cristianisme i expulsant tots aquells que s'hi neguessin⁴⁰.

En la tercera secció de la Màscara Reial, testimoniada per una litografia anònima editada pel



Figura 6. Arc triomfal construït amb motiu de l'entrada de Maria Cristina de Borbó i les seves filles a Barcelona. Litografia de Bodin, 1840. Biblioteca de Catalunya.

Real Establecimiento Litográfico (figura 5), una comparsa d'espanyols, vestits a la manera antiga, i americans, amb la indumentària primitiva amb què se'ls representava, va servir per escenificar les comeses dels Reis Catòlics de les darreries del segle XV. Segons el Manifest dels festejos públics a Madrid, «[...] los benéficos rayos del nuevo astro que brilla en el Solio Español, no se limitan á un solo hemisferio»⁴¹. Tanmateix, aquesta idealització dels Reis Catòlics no va ser conjuntural, ja que també va representar un paradigma polític o, si es vol, un ideal de monarquia en el regnat d'altres sobirans anteriors.

A pesar de l'esclat de la guerra uns quants mesos més tard, i fins i tot concloua aquesta, les comparatives entre la nova i l'antiga Isabel no van deixar d'observar-se en panegírics i monuments efímers. Aquest és el cas de l'arc de triomf aixecat al pla de la Boqueria de Barcelona amb motiu de l'entrada triomfal de Maria Cristina de Borbó i les seves filles a la ciutat el mes de juny de 1840. Comptem amb el testimoni gràfic d'aquell artefacte monumental, una estampa litogràfica realitzada per Bodin (figura 6) que ens mostra els detalls

dels relleus i les pintures que decoraven la secció frontal de l'arc de triomf, just el cantó per on havia d'entrar la carrossa triomfal que transportava les sobiranes. A la part superior de cadascun dels quatre pilars que separaven les tres obertures del monument hi havia uns medallons amb els retrats en bust de diferents monarques que el comitent de l'obra volia parangonar amb Isabel II. Es tractava de Recared I⁴², Isabel I de Castella, Carles I i Vamba⁴³. Amb tot, en aquell context, la llei que empararia Isabel II ja no seria la Pragmàtica Sanció de 1830, basada en les *Partidas* d'Alfons X, sinó el text constitucional, matís no pas poc important.

Acabades les regències de Maria Cristina i d'Espartero, l'any 1843 es va iniciar el regnat d'Isabel II, tot i que amb la constant amenaça dels seus opositors carlins i de les crítiques de molts polítics liberals que consideraven que el seu regnat estava perjudicialment condicionat a causa de la seva naturalesa femenina⁴⁴. Per tant, en el decurs de les dècades de 1840 i 1850, els òrgans propagandístics afins a Isabel II altra vegada van sentir la necessitat d'explotar el discurs historicista encetat per la Cort de Ferran VII arran

de la publicació de la Pragmàtica Sanció el 1830, adaptant-la als preceptes d'una monarquia constitucional, tot plegat per convèncer els escèptics de la validesa de la sobirana⁴⁵. Si més no, aquesta és la intenció de l'obra titulada *Paralelo entre las reinas catolicas Doña Isabel I y Doña Isabel II*, publicada l'any 1858 i escrita per José Güell Renté, marit de Josefina Ferranda de Borbó, cosina germana i cunyada d'Isabel II. José Güell, prenent com a eix del seu discurs el del moderantisme liberal, no es va limitar a comparar les dues Isabels, sinó que va encomiar la figura d'Isabel II com a reina que havia ultrapassat la seva antecessora, Isabel I, en aconseguir la unificació jurídica del territori i harmonitzar les necessitats polítiques i administratives del país a través de la llei constitucional⁴⁶. En el context d'aquest elogi van proliferar més que mai les representacions gràfiques dedicades a Isabel la Catòlica, i això va ocórrer en àmbits ben dispars, des de la pintura acadèmica fins a la literatura popular.

Vindicació d'infantes i reines anteriors a *Las Siete Partidas*

Com s'ha vist, Isabel la Catòlica és l'exemple més paradigmàtic d'una reina que va accedir al tron de Castella gràcies a les *Partidas* d'Alfons X. Tanmateix, els defensors de la legitimitat d'Isabel també recorren a unes altres infantes i reines que van heretar els drets al tron abans de la llei castellana. El rei Pelai va ser copiosament referenciat en panegírics, novel·les històriques i obres teatrals del moment. Era un dels protagonistes de l'obra de teatre, ja mencionada, *El Triunfo de la Inocencia*, de Manuel Bretón de los Herreros, i de *Pelayo*, la tragèdia en cinc actes de Manuel José Quintana, estrenada per primera vegada el 1805, que al llarg de l'estiu de 1833 va tornar a representar-se en els teatres de moltes localitats espanyoles. Els propagandistes isabelins van recórrer a la seva figura, ja que representava un dels impulsors de la reconquesta, però sobretot perquè, quan va morir el 737, la corona d'Astúries —que fou heretada primer pel seu fill Fàfila (Favila)— va acabar a mans de la seva filla Ermessenda (Ormesinda), si bé aquesta la va entregar al seu espòs Alfons I. Com explicava la Reial Societat d'Amics del País de Múrcia en una exposició dirigida a la reina Maria Cristina de Borbó el 10 de novembre de 1832, feta en agraïment al Decret d'Amnistia, la successió femenina estava justificada des de feia onze segles, és a dir, des de la filla del rei Pelai:

Señora: La Real Sociedad de Amigos del País de Murcia, despues de haber dado gracias al Dios de las misericordias con un *Te Deum* y misa solemne, por haber acogido benigna-

mente las oraciones y lágrimas de la afligida España en la peligrosa enfermedad de su amado SOBERANO, tiene el honor de felicitar á V. M. por el feliz restablecimiento del REY nuestro Señor, y de exponer respetuosamente á los pies del trono su inalterable lealtad y decision por los imprescriptibles derechos de VV. MM. y de su augusta sucesion directa, apoyada sin ejemplo en contrario en la série de once siglos, desde que la hija de D. Pelayo, Ormesinda, por muerte de su hermano Favila heredó la corona, y juntamente con la mano de esposa la pasó á su marido Alonso I: ejemplo que desde entonces quedó erigido en ley, y ley tan ventajosa á la monarquía, que sin ella acaso la arrogante media luna tremolaria hoy sobre las antiguas murallas de Madrid; [...]⁴⁷.

En algunes pintures i arquitectures efímeres amb què la noblesa o les classes benestants van decorar les seves propietats durant les festes pel jurament de la jove infanta hi havia referències a unes altres dones que, en les èpoques medieval i moderna, van ser jurades princeses d'Astúries. Excel·lia en aquest aspecte la façana fictícia amb què el marquès de Miraflores, comte de Floridablanca, va fer adornar la seva casa de Madrid. Aquesta es caracteritzava per una portada d'estil gòtic decorada amb diversos retrats: un de central amb l'efígie d'Isabel pintada al natural i, als laterals, els camafeus de les efígies d'infantes jurades princeses d'Astúries en diverses èpoques⁴⁸:

En las pilastras laterales se veían pintadas las seis Princesas juradas herederas de la Corona en distintas épocas; y en el frontispicio el retrato de la *Augusta Maria Isabel Luisa*, de resplandeciente aureola. El profesor habia figurado en camafeos las infantas anteriormente juradas, y pintado al natural á nuestra actual Princesa Serenísima, siguiendo en esto la ingeniosa distincion de los antiguos que reservaban los colores para las figuras coténeas, y representaban en camafeos las que ya no vivían sino en la memoria de los hombres. Debajo del retrato principal se hallaban recordados en una inscripcion la ley, título y partida en que se fundan los derechos de las hembras á la sucesion de la Corona⁴⁹.

Com s'ha apuntat en el capítol anterior, en l'escenografia de l'obra de teatre de Bretón de los Herreros, el *Templo de la Gloria*, s'erigeixen tres estàtues. La de l'esquerra representa Sança; la de la dreta, Berenguera, i la del mig, Isabel. Els noms de les tres reines estan escrits amb lletres transparents en els pedestals respectius. Sens dubte, sobiranes com Sança I de Lleó (1018-1067), Urraca I de Lleó (1081-1126) i Berenguera I de Castella

(1180-1246) són figures femenines reiteradament citades en els discursos de legitimació d'allò que disposa la Pragmàtica Sanció:

La historia, sin duda alguna, atestigua la inmemorial costumbre, ni una sola vez alterada, de la sucesión de las hembras en la Corona de estos reinos en los ochos siglos que han mediado desde el reconocimiento de la Reina Sancha, habiendo reinado antes de la ley de Partida las tres Reinas Doña Sancha, Doña Urraca y Doña Berenguela en el discurso de cerca de dos siglos, y como regentas del reino, y en calidad de tutoras lo han sido Doña Elvira, tía de Don Ramiro III, hijo de D. Sancho I; y Doña Leonor, mujer de Don Alonso VIII⁵⁰.

Una de les decoracions que millor completa i tipifica aquesta mirada idealitzada cap a les sobiranes anteriors a Isabel II cal cercar-la a la ciutat porto-riquenya de San Juan Bautista. Els festejos per la jura van tenir-hi lloc els dies 9, 10 i 11 d'agost de 1833, destacant entre tots els ornaments el de la façana de les cases consistorials, amb una il·luminació vistosa de vasos de colors. Al centre de l'edifici i sota un dosser hi havia els bustos dels monarques i, en els extrems, quatre grans transparències amb pintures al·legòriques i inscripcions anàlogues a la jura:

En el primer transparente se veia al Rey Sábio con manto, coronas y cetro, en el acto de establecer por ley fundamental de la monarquía la práctica ya constante de la sucesión directa, y los ricos-hombres y grandes de Castilla vestidos en trages del siglo XIII, oyendo el discurso que sobre la materia les hacia el Monarca legislador. El salon donde se representaba esta escena figuraba ser de arquitectura gótica, y adornado con todo el gusto que distingue á los edificios de la edad media. A un lado del trono habia sobre una mesa cubierta con rico tapiz los tomos de las Partidas, y varios instrumentos de matemáticas y astronomía para expresar el fomento que Alfonso X dió á las ciencias y á la mejora de la legislacion española. Al pie del cuadro se leia: *é por ende establecieron que si fijo varon hi non oviese, la fija mayor heredase el reino. El Emperador y Rey D. Alonso el X publica la ley fundamental de la corona, llamando la hembra á falta de varon.*

El 2.º transparente figuraba la Ciudad de Granada y sus hermosos campos con el ejército español tendido en sus llanuras, y á los pies de la Reina católica Cristobal Colon en el acto de recibir los convenios para la conquista de la América. La inscripcion decia: *la Reina católica entrega á Cristobal Colon el convenio, y le autoriza para el descubrimiento de las Indias.*

Veíase en el 3.º á S.M la REINA MARIA CRISTINA conduciendo de la mano á su augusta Hija, y mostrándole en un gran templo á las seis Princesas juradas en España, en medio de las cuales estaba la ilustre Isabel I. Al pie del cuadro se leia: *albo dies notanda lapillo*, y tambien esta inscripcion: *la heroica Cristina muestra á su Hija ya jurada el templo de la inmortalidad, y los bustos venerados de sus ínclitas Abuelas.*

El 4.º representaba á la España en trage y ademan de una noble matrona recibiendo los presentes de naciones extrañas, entre las cuales se veian dos indios inclinados á su presencia: las artes y ciencias ofreciendo sus dones; la pintura y escultura ocupadas en trabajos análogos á su objeto, y otras diferentes alegorías que figuraban la prosperidad naciente de la España. Al pie del cuadro se leia: *post nubila Phoebus*, y esta inscripcion: *las ciencias y las artes renacen, y el fulgor y eterna luz que difunden son debidos á la inmortal CRISTINA.* Fue ingenioso el pensamiento de escoger estos diferentes sucesos históricos y alegorías alusivas ya á la legislacion antigua de España, y tradicion inmemorial de elegir por REINAS á las hembras en falta de varon, y ya á los recuerdos de la conquista de las Indias, tan unidas á la magestad y gloria del poder español, y del triunfo de sus armas en el nuevo mundo; y asi es que los habitantes de Puerto-Rico dieron muestra de grande satisfaccion por el esmero y delicado gusto con que su benemérito ayuntamiento dispuso la jura de la Princesa de Astúrias, hoy nuestra REINA y SEÑORA⁵¹.

Aquesta arquitectura fictícia recollia molts dels temes tractats en aquest estudi. D'una part, hi apareixien els toms de *Las Siete Partidas* i el mateix Alfons X en un saló d'estil gòtic, tot plegat amb l'objecte de legitimar el contingut de la Pragmàtica Sanció de 1830. Així mateix, hi eren representats la ciutat de Granada i Isabel I en l'acte de rebre Cristòfol Colom, a fi d'evocar la reconquesta del Regne de Granada i el descobriment d'Amèrica respectivament, passat històric que va significar la unificació i l'expansió del territori espanyol, característiques que els adeptes a la princesa d'Astúries volien creure, o convèncer, que es repetirien en el seu futur regnat. Finalment, no hi podia faltar l'al·legoria del Temple de la Glòria, per bé que, en aquest cas, la guia de la jove infanta no és Isabel I. En aquesta al·legoria el personatge que instruïa la successora al tron era la seva pròpia mare, Maria Cristina de Borbó, que l'acompanyava fins al temple de la immortalitat, punt on es trobaven els bustos de sis dones que van ser jurades princeses d'Astúries segles abans. Aquest decorat, sens dubte excepcional, es

podria parangonar amb el que va servir per decorar la façana de la Llotja de València a càrrec de la Junta de Comerç, obra dirigida per l'arquitecte Joaquín Cabrera amb pintures de Luis Téllez. De tot el conjunt, cal destacar-ne la representació dels set volums del còdex de *Las Siete Partidas* i un pergamí amb els noms de les reines que van ocupar el tron d'Espanya per dret propi, des de Sança fins a Joana la Boja⁵².

Amb tot, com va succeir amb la figura d'Isabel la Catòlica, les al·lusions a aquestes reines sovint van ser indirectes. Malgrat que els sectors proclius a Isabel necessitaven realçar l'existència d'aquestes dones, hereves testamentàries de la Corona en el passat, també interessava ressaltar com l'èxit dels seus regnats va ser possible gràcies al suport de certs homes. En efecte, aquestes sobiranes moltes vegades van ser secundades o representades per personatges masculins, ja fossin els seus marits, com en el cas de Sança; els seus fills, com s'observa en Berenguera i Joana la Boja, o els seus preceptors, com passa amb Urraca. Aquest costum queda ben exemplificat en la decoració que l'alferes reial, Manuel Sanjust, va fer dissenyar en l'interior de la seva casa de Puerto Rico en les celebracions per la proclamació d'Isabel II, que es van dur a terme el dia 27 de gener de 1834. Al costat d'un retrat de la vídua de Ferran VII i regent del Regne, Maria Cristina de Borbó, hi havia quatre guerrers espanyols associats a les vides de diferents reines castellanes. El primer guerrer representava Pedro Ansúrez, qui va ser preceptor d'Urraca I de Lleó; el segon era Lope Díaz de Haro, cavaller amb un paper destacat en l'època de Berenguera I de Castella, i els altres dos guerrers, Pimentel i el duc d'Alba, van tenir una gran influència en el regnat dels Reis Catòlics:

En la [sala] de etiqueta preparada para el baile, en su testero habia un régio trono y colocado en él el retrato de S.M. la REINA Gobernadora; á sus lados estaban cuatro guerreros españoles armados de lanza y capacete, y eran Pedro Anzares que gobernó á España en las turbulencias que precedieron al reinado de Doña Urraca, y que entregó á esta Reina, como valiente y leal español, todos los castillos y fortalezas que mandaba cuando quedó de Reina en Castilla y Leon. D. Lope de Haro, que fue despachado por la Reina Doña Berenguela despues de haberla jurado como sucesora de su hermano D. Henrique, para alcanzar del Rey de Leon á su hijo mayor D. Fernando, tan caro á los españoles; inmediato estaba el famoso Pimentel, conde de Alburquerque, que representaba las Córtes de Segovia donde la proclamacion de Doña Isabel abatió para siempre las enseñanzas agarenas y abrió el paso á las Indias occidentales; á su lado estaba el duque de Alva, que se-

cundó las miras de D. Fernando de Aragon, y cuyo gentil talante y bella traza anunciaban el progenitor del gran general Felipe II. Los cuatro asuntos eran sublimes para los españoles, puesto que tenian una analogía perfecta con el que se celebraba, y les recordaba á los iberos las altas empresas y gloriosos hechos de sus ascendientes. Doña Urraca por ser la primera Reina castellana; Doña Berenguela por ser madre de aquel Fernando III que la iglesia colocó en el número de los santos, y la historia cuenta entre los héroes; Doña Juana, madre del invicto Carlos I que colocó el pabellon español sobre la cima de Chimborazo. Las altas cimeras y los penachados capacetes de aquellos valientes castellanos recordaban los tiempos del honor y la gloria, los antiguos y venerandos fueros españoles en cuya defensa murieron, por los mismos que el español de hoy arrostrará tamaños peligros que sus antepasados⁵³.

D'acord amb Jesusa Vega, els personatges femenins que van integrar-se en la propaganda isabelina no van implicar un reconeixement de la dona en la construcció de la història nacional ni la seva incorporació a l'imaginari col·lectiu⁵⁴. Els defensors de la primogènita de Ferran VII, vist el conflicte polític i dinàstic que els amenaçava, van exagerar alguns elements referents a l'acceptació d'aquestes reines en la seva època. Inversament, els panegírics propagats pels seguidors de Carles Maria Isidre de Borbó, com ara la *Demostracion del incontestable derecho que el Señor Don Carlos de Borbon tienen al Trono de España*, llibel publicat a Bilbao el 7 d'octubre de 1833 per *El Restaurador*, van distorsionar extremament el paper d'aquestes reines, fins al punt d'acusar-les d'usurpadores⁵⁵.

No hem d'oblidar que Sança, filla d'Alfons V de Lleó, malgrat que era l'hereva dels drets del regne de Lleó quan va morir el seu germà Beremund III, no va arribar a regnar, ja que va cedir els drets al seu espòs Ferran I de Castella. Al començament, Urraca, neta de Sança, va patir una sort semblant. El seu germà i hereu dels regnes de Lleó i Castella, l'infant Sanç, va morir l'any 1108. Això la va convertir a ulls del seu ancí pare, el rei Alfons VI, en la principal candidata a succeir-lo al tron. Abans de morir, però, el seu progenitor li va concertar un matrimoni amb Alfons I el Batallador, rei d'Aragó i Navarra, pel suport militar que li pogués proporcionar. Per tant, el poder efectiu va recaure en el seu marit. Amb tot, després de ser repudiada per Alfons el Batallador en un matrimoni de constants anades i vingudes, Urraca va pugnar pels seus drets, en alguns casos anteposant-los als del seu fill Alfons Raimúndez —futur Alfons VII de Lleó—, fruit del seu primer matrimoni. A diferència de les reines anteriors, va exercir un poder polític que

era impropï en el seu gènere en aquells moments, atenuat per contínues guerres i el descrèdit de la seva autoritat entre els seus propis súbdits⁵⁶. Endemés, el seu fill i successor, Alfons VII, la va condemnar a l'oblit. D'altra part, Berenguera, a pesar d'haver-se convertit en l'única hereva del seu pare Alfons VIII de Castella, a conseqüència de la mort dels seus germans, va regnar durant pocs dies, ja que va cedir el tron al seu fill Ferran, conegut com a Ferran III el Sant, per evitar que el tron passés a mans del seu marit Alfons IX de Lleó, com va succeir a Sança i a Urraca⁵⁷.

La importància que els propagandistes d'Isabel van voler concedir a aquestes reines va ser ressaltada en llibres, pamflets i versos coetanis a la Pragmàtica Sanció i als festeigs pel jurament, no tant pel fet de ser dones i hereves testamentàries de llurs progenitors, sinó per allò que va implicar el seu govern en el lent procés de conformació d'Espanya com una sola entitat territorial. Això es palesa en el plec intitulat *Á la jura de la princesa Doña María Isabel Luisa de Borbon, y restablecimiento de la ley segunda, título quinto, partida segunda, observada felizmente desde tiempo inmemorial*, tretze dècimes escrites per Josep Robreño que es van posar a la venda poc després de les celebracions per la jura (figura 7)⁵⁸. L'autor d'aquestes dècimes lloava l'antiga llei castellana de *Las Partidas*, posant especial èmfasi en la incidència de Berenguera i Isabel I en la unificació territorial d'alguns regnes:

Infinitas son las glorias
que de tal ley emanaron,
las guerras que se evitaron,
al mundo le son notorias:
nos recuerdan las historias,
que á su sabia prevision,
se unió Castilla, y Leon,
por la Reina Berenguela;
y por la Reina Isabela
la Corona de Aragon.

El matrimoni de Sança I de Lleó amb Ferran I de Castella va suposar la unió territorial del comtat de Castella (que passaria a ser regne el 1065) i el regne de Lleó. Ferran III va heretar el regne de Castella per part de la seva mare Berenguera, i el de Lleó, per part del seu pare Alfons IX. Aquestes unions territorials també van ser encomiades en els versos de l'obra dramàtica *El Templo de la Gloria*, de Bretón de los Herreros:

Mirad. Allí por la virtud guiadas
Las ilustres Princesas penetraron
Que las leyes de España inmemoriales
Elevaron al solio de Pelayo.
SANCHA que engrandeció la Monarquía
Uniendo al Leonés y al Castellano:
La sabia y virtuosa BERENGUELA,



Á LA JURA DE LA PRINCESA

DOÑA MARÍA ISABEL DE BORBON,

y restablecimiento de la ley segunda, título quinto, partida segunda, observada felizmente desde tiempo inmemorial, se dedican las siguientes

DÉCIMAS.

Desde tiempo inmemorial
en España es conocida,
la justa ley de partida,
para precaver el mal:
es su objeto principal,
que en la falta de Varon,
entre la hembra en posesion
de la vasta monarquía;
ley tan sabia, que en el día
vuelve á abrazar la Nacion.

Infinitas son las glorias
que de tal ley emanaron,
las guerras que se evitaron,
al mundo le son notorias:
nos recuerdan las historias,
que á su sabia prevision,
se unió Castilla, y Leon,
por la Reina Berenguela;
y por la Reina Isabela
la Corona de Aragon.

A una ley tan meditada,
por tantos siglos seguida,
del vasallo apetecida,
De los Reyes respetada:
la Nacion afortunada
debe su mayor belleza,
su respeto, su grandeza,
su augo y su ilustracion,
su grado de perfeccion,
su amor y su riqueza.

¡Oh!, invictos Antepasados!
cuyas hazañas gloriosas,
á par que empresas fauosas,

á tantos dejó asombrados:
ante tal ley humillados,
siguiendo el recto sendero,
supisteis con noble fuero,
causar tanta admiracion,
que se llamó esta Nacion
asombro del mundo entero.

Tal vez con miras parciales,
intentaron alterar,
ó de España trastornar
las leyes fundamentales:
pero en fin, los paternales
sentimientos de un buen Rey,
vuelve el reposo á su Grey,
la ley sálica destruye,
y á la España restituye
la tan deseada ley.

FERNANDO, Rey adorado,
cuya preciosa existencia,
creo que la Providencia
para el bien ha conservado:
con solícito cuidado
una ley tan eminente
(que ya su Padre prudente,
con bien zelo decretó)
FERNANDO determinó
se cumpliera inmediatamente.

La Nacion toda se place,
viendo que ley tan deseada
cuando la creyó enterrada
con mayor esplendor nace:
¿quien habrá que no la abrace
con entusiasmo y lealtad,

si ella la tranquilidad,
el bien constante asegure,
y al Pueblo todo procure
la paz, y felicidad?

Todas las Provincias van,
con solícito desvelo,
á manifestar el zelo
de que poseidas están:
defenderla jurarán
delante del Solio mismo:
y si el ciego fanatismo,
la intente destruir,
sabrán por ella morir,
con intrépido heroismo.

Así con fe verdadera,
bojo el augusto dosel,
á la Princesa ISABEL,
jurarán por heredera:
¡qué felicidad se espera,
de esta Aurora matutina!
de tal tronco nos destina,
el Cielo la hermosa rama,
para eternizar la fama
de FERNANDO y de CRISTINA.

¡Cual rebozará el placer,
mirando la sucesion
por línea recta correr!
¡cuál la intente torcer!
por escabroso sendero:
que el Español verdadero,
antes que ultrajen su ley,
á su Patria y á su Rey,

prefiere morir primero.

Y vos, inclito FERNANDO,
que si bien se congetura,
la mas sólida ventura,
á España estáis preparando:
solo lealtad respirando,
en tal acto podeis vermos;
pues repetiremos tiempos
venerando vuestras leyes,
viva el mejor de los Reyes,
viva por siglos eternos.

Y vos CRISTINA adorada,
Astro brillante eficaz,
que fusteis Iris de paz,
en la tormenta pasada:
Reina al fin la mas amada
de cuantas alumbró el Sol,
claro y luciente arbol,
nunca termine tu edad,
para la felicidad
del hemisferio Español.

Y tú, digna sucesora,
PRINCESA invicta ISABEL,
que el Español siempre fiel,
con tal constancia te adora:
á tí, bellísima Aurora,
nuestro afecto confirmamos;
pimpollo tierno notamos
que á nuestro bien te dispones,
y así en nuestros corazones,
tu bella imagen grabamos.

Con licencia.
IMPRESA DE D. ESPONA, 1835.

BARCELONA: Véndese en la librería de Llach, calle de la Librería.

Figura 7. Dècimes titulades *Á la jura de la princesa Doña María Isabel de Borbon, y restablecimiento de la ley segunda, título quinto, partida segunda, observada felizmente desde tiempo inmemorial* de Josep Robreño, impreses per Benito Espona a Barcelona el 1833. Xilografia anònima a la capçalera. Biblioteca de Catalunya.

Madre dichosa del tercer FERNANDO,
Que de Santo el renombre mereciendo
Á par de tantos inmortales lauros
Fue de Castilla bendecido Padre
Y terror de los reyes africanos: [...] ⁵⁹.

Els arbres genealògics

La importància del jurament del príncep d'As-túries té origen en la tradició medieval. El nou monarca havia de jurar davant les Corts el compliment del conjunt de lleis de cada territori i, a la vegada, les Corts li havien de prometre lleialtat. De la mateixa manera, el desplegament artístic i

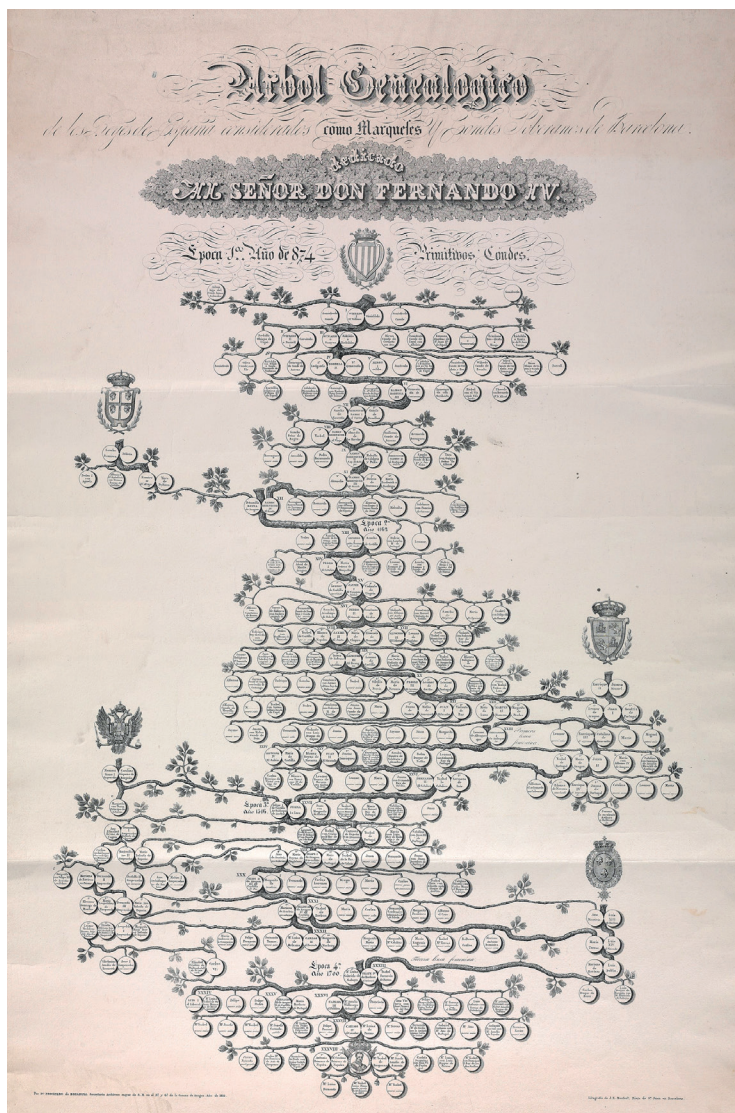


Figura 8. *Árbol genealógico de los Reyes de España considerados como Marqueses y Condes Soberanos de Barcelona dedicado al señor Don Fernando IV*, de Prósper de Bofarull. Litografía de J. E. Montfort, 1833. Biblioteca Nacional de Madrid.

iconogràfic a l'entorn de la cerimònia havia de servir per consolidar la imatge del monarca i per presentar-lo en relació amb les virtuts dels seus avantpassats, qualitats que havia de posseir per herència o imitació. D'aquí ve la presència d'arbres genealògics durant les festes per la jura, bona part dels quals s'iniciaven amb sobirans d'època medieval. Aquests arbres feien més gràfica la legitimació de la successió i l'advocació per la causa isabelina⁶⁰. N'hi va haver alguns que van ser emprats com a ornament d'alguns carrers i uns altres posats a la venda com a gravats o litografies per tal de divulgar-ne el contingut.

Durant els festejos per la jura celebrats a Girona els dies 14, 15 i 16 de juliol de 1833, a l'extrem de la plaça del Mercadal s'hi va col·locar un arbre genealògic dels prínceps i de les princeses jurats hereus del tron, que s'iniciava amb Enric

III i s'acabava amb Isabel II. Aquest arbre mostrava el tronc i els ramatges perfectament treballats i amb la il·luminació adient per tal que les seves caselles transparents poguessin llegir-se a una distància regular⁶¹. L'elecció d'Enric III no va ser a l'atzar. Segons la Relació, va ser el primer príncep d'Astúries a les Corts de Palència de 1388. Així mateix, en morir, va ser succeït per una dona. L'any 1407, gràcies al còdex de *Las Siete Partidas*, la seva vídua, Catalina de Lancaster, mare del futur Joan II de Castella, aleshores un nadó, es va convertir en la regent. La seva regència, però, va transcórrer amb moltes contrarietats. La principal va ser el seu cunyat, Ferran d'Antequera, futur Ferran I d'Aragó.

El 14 de juliol de 1834, just un any després de les festes per la jura, el *Diario de Barcelona* anunciava la venda d'un arbre genealògic, d'un tom en quart, sobre la successió de la monarquia espanyola⁶². L'arbre s'iniciava amb els Reis Catòlics com a símbol de l'Espanya de les conquestes i, de retruc, de l'expansió comercial exterior, valors que havia de perpetuar la primogènita de Ferran VII. S'acabava amb Felip V, sobirà que va establir parcialment la Llei Sàlica francesa en referència a la successió a la Corona, si bé no es va arribar a aplicar en cap dels casos que el van succeir. Tal vegada, el propòsit d'aquest arbre era ressaltar el traspàs de la dinastia Trastàmara a la dels Àustries, moment corresponent al de la gènesi de l'Espanya imperial, un passat que era estratègicament reivindicat pels defensors d'Isabel. En canvi, resulta insòlit que durant les festes per la jura a Reus, en un costat de la plaça de les Monges, es col·loqués un ric pavelló reial recolzat en dues columnes, erigit a càrrec del gremi de paletes i fusters, sota el qual hi havia un arbre genealògic dels monarques que s'iniciava amb Felip V i finia amb Maria Isabel Lluïsa de Borbó, aleshores princesa d'Astúries. A la base de l'arbre hi havia una matrona amb els atributs d'Espanya i una estàtua simbòlica del gremi, en actitud de prestar tribut a la règia estirp⁶³. En aquest darrer cas, l'arbre s'iniciava amb Felip V, possiblement pel fet de ser el genearca de la dinastia borbònica a Espanya.

La majoria d'aquests arbres genealògics no s'han conservat, a diferència del que va elaborar Prósper de Bofarull i Mascaró, secretari arxiver major de la Corona d'Aragó. Bofarull va estar anys ideant una taula genealògica de 47 polzades d'alt per 27 d'ample (figura 8) que havia de representar gràficament gairebé mil anys d'història de la casa comtal de Barcelona, fragmentant-la en quatre grans èpoques, amb els escuts d'armes de les dinasties respectives, la durada de cadascuna, les alteracions de línies i els entroncaments amb les cases d'Aragó, Castella, Àustria i Borbó. L'arbre s'inicia amb Guifré el Pilós, que Bofarull situa com a primer comte independent de Barcelona, i

fineix amb Isabel II, aleshores comtessa de Barcelona. Segons l'arxiver, per identificar els sobirans que havien estat comtes de Barcelona s'havia de seguir sempre la progressió del tronc principal i la numeració romana que anava senyalada damunt de les caselles⁶⁴. Aquest arbre era complementat amb una taula cronològica de 40 polzades d'amplada per 27 d'alçada, amb el facsímil de les firmes, signes i rúbriques de tots els monarques.

Les dues taules van ser litografiades a l'establiment de Josep Eusebi Montfort, de Barcelona. Totes dues havien de servir per il·lustrar allò exposat en el manuscrit elaborat per Bofarull, titulat *Los Condes de Barcelona vindicados, y cronología y genealogía de los reyes de España considerados como soberanos independientes de su marca*, obra que l'arxiver va voler dedicar a Ferran VII, a qui menciona com Ferran IV de Barcelona i Aragó. Aquest manuscrit va ser enviat al monarca pels volts de la jura. Mitjançant el Reial decret de 18 de setembre de 1833, el monarca manaria que fos examinada per la Real Academia de la Historia, tal com se solia procedir amb les obres d'aquest contingut. Amb la seva mort, el mes de setembre de 1833, l'obra va passar a ser «censurada honoríficament por la Real Academia de la Historia, bajo los auspicios de S.M., la Reina Gobernadora, á expensas y proteccion del Excmo. Sr. Duque de Osuna y Bejar, Conde de Benavente»⁶⁵. Una vegada se'n va acabar la revisió, va ser editada l'any 1836 en dos volums en format octau per la casa de Joan Oliveres i Monmany⁶⁶.

Cal puntualitzar que, probablement, l'any 1818 Bofarull ja estava immers en la confecció de la genealogia dels reis d'Espanya⁶⁷, treball que no va emprendre de manera expressa per commemorar el natalici de la primogènita o el seu jurament com a princesa d'Astúries, sinó que era resultat d'un interès particular per la història comtal catalana, fruit de la seva labor al capdavant de l'Arxiu de la Corona d'Aragó. En aquest sentit, no hi ha dubte que l'objectiu principal de Bofarull no era justificar el futur regnat d'Isabel II, sinó recuperar la memòria dels sobirans de la casa comtal d'Aragó, una memòria que considerava que no havia estat prou estudiada pels seus antecessors. És per això que l'obra *Condes vindicados* es va acabar il·lustrant amb un retrat de Guifré el Pilós (figura 9), dibuixat per Bonaventura Planella i gravat per Joan Amills, que reproduïa una pintura de la col·lecció general dels comtes de Barcelona de les sales de la Reial Audiència o antiga Diputació dels tres Estaments del Principat de Catalunya⁶⁸. La taula genealògica només contenia una efígie, la del rei Ferran VII, ja que era el comte de Barcelona en el moment en què es va editar l'arbre.

De totes maneres, Bofarull va aprofitar el conflicte dinàstic i polític per posicionar-se per mitjà



Figura 9.

Wifredo I el Velloso, primer Conde Soberano de Barcelona, il·lustració que es troba a l'obra *Los condes de Barcelona vindicados y cronologia de los Reyes de España considerados como soberanos independientes de su marca*, de Prósper de Bofarull, publicada a Barcelona el 1836. Calcografia de Joan Amills. Col·lecció particular.

de l'arbre genealògic a favor de la causa isabelina i per ressaltar-hi tres exemples de transmissió dels drets successoris per via materna i no paterna: la primera, amb Ferran I d'Aragó, al qual li venen els drets per la seva mare, Elionor d'Aragó, casada amb Joan I de Castella; la segona, amb Carles I, que rep l'herència de la seva mare, Joana la Boja, casada amb Felip el Bell, i la tercera, amb Felip V, a qui li corresponen els drets per via de la seva àvia, Maria Teresa d'Àustria, casada amb Lluís XIV.

Aquest interès pels sobirans de la casa comtal catalana va adquirir força volada a partir de la dècada de 1840, com es pot veure en l'obra pictòrica d'artistes romàntics catalans, com Claudi Lorenzale i Pau Milà i Fontanals, i en els textos i en les estampes d'obres literàries com ara *Recuerdos y Bellezas de España* (1839), de Pau Piferrer;

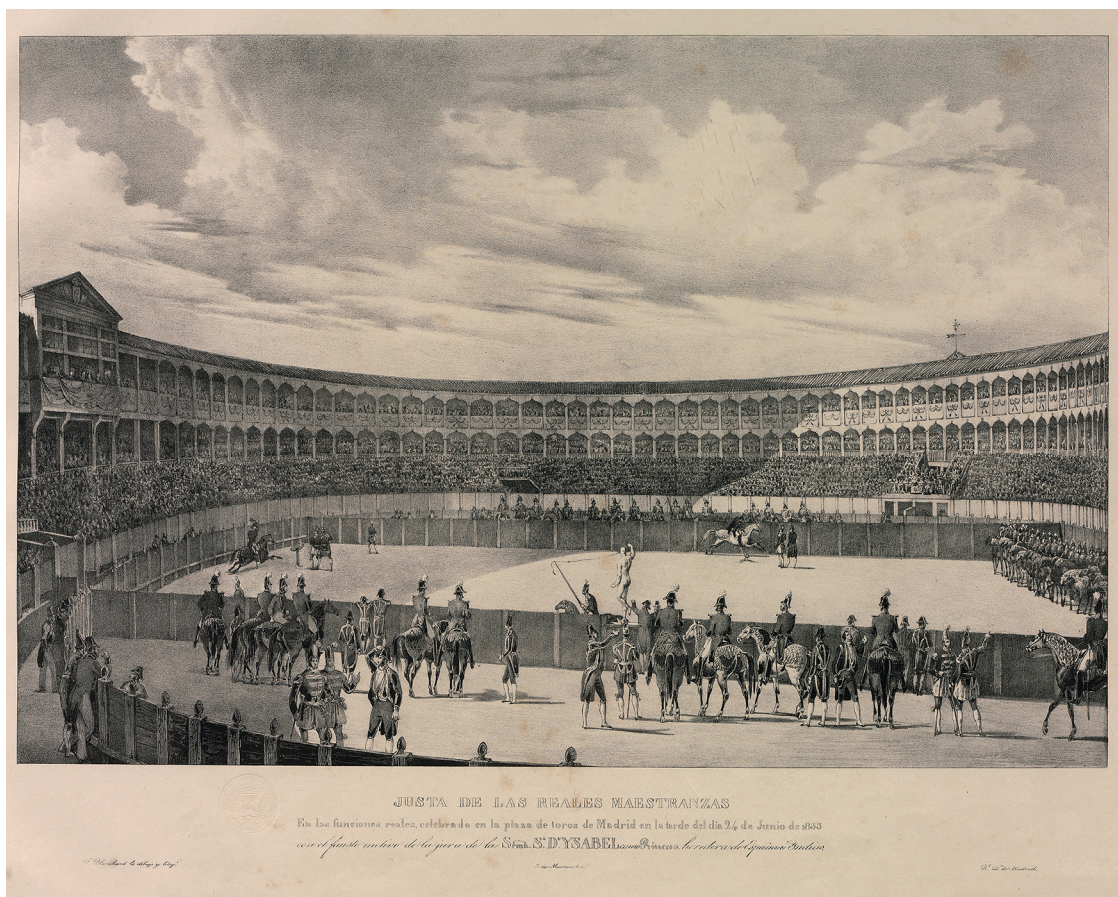


Figura 10. *Justa de las Reales Maestranzas*. Litografía de Pharamound Blanchard, editada pel Real Establecimiento Litográfico de Madrid, 1834. Biblioteca Nacional de España.

Barcelona antigua i moderna (1854), d'Avel·lí Pi i Arimon, i la *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón* (1860-1863), de Víctor Balaguer.

Els torneigs i les justes medievals

Més enllà dels decorats, durant els festeigs per la jura també es van organitzar oficis solemnes a les esglésies, funcions de braus a les places de toros, focs artificials, rifes, balls públics i simulacres militars, entre moltes altres activitats. De fet, la demostració pública més important que es va portar a terme a les ciutats de Madrid i Barcelona va ser la del torneig i la justa medieval.

Originàriament, aquestes competicions tenien un caràcter plenament guerrer o d'entrenament per a la guerra. Amb l'arribada dels Àustries, però, van passar a ser un entreteniment cortesà⁶⁹. Gaspar Melchor de Jovellanos explicava en les seves memòries que, des d'Alfons XI, els torneigs i les justes van esdevenir la principal diversió de les corts i les ciutats populoses i, a poc a poc, es van anar integrant en els festejos públics organitzats amb motiu de coronacions, casaments de reis, baptismes, jures i bodes de prínceps, conquestes,

paus i aliances, recepcions d'ambaixadors i personatges il·lustres, etc. Fins i tot les festes eclesiàstiques es van arribar a solemnitzar amb la celebració de torneigs⁷⁰. Al segle XV, els torneigs van rebre l'influx de la literatura cavalleresca, sobretot d'origen artúric, fet que proporcionava a l'espectacle un argument fictici⁷¹. L'interès per aquesta pràctica, que va tenir el seu auge entre els segles XVI i XVII, va decaure amb l'arribada dels Borbons a la Cort espanyola el segle XVIII. A parer de Mínguez, aquest declivi també té relació amb el deteriorament de la noblesa com a força social⁷². Alguns il·lustrats van judicar aquest costum com el propi d'una societat ignorant i bàrbara. Tanmateix, al llarg del segle XIX, el joc cavalleresc va acabar convertint-se en un entreteniment historicista⁷³, com és el cas dels torneigs o justes medievals celebrats durant les festes pel natalici d'Isabel el 1830 i per la jura d'Isabel com a princesa d'Astúries l'estiu de 1833. En aquests darrers casos va sorgir la necessitat política de recórrer als espectacles més vistosos, com ho són els jocs d'armes, que, ja en el passat, havien tingut un paper propagandístic i de legitimitació monàrquica⁷⁴. Com anota Alfredo Chamorro, la dinastia Trastàmara, per exemple, contínuament necessitada de legitimitat tant a la



Figura 11.

El torneó i A la augusta reina doña Isabel II. Fulls de ventall amb xilografies a les capçaleres, 1833. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

Corona d'Aragó com a la de Castella, va recórrer als torneigs i a les justes com a estratègia per normalitzar i naturalitzar el seu ascens al poder.⁷⁵

Resultava avantatjós als defensors de la nova princesa d'Astúries organitzar un simulacre d'esforç, galanteria i fidelitat dels nobles cavallers a la seva reial persona. I és que la celebració del torneig feia recordar els antics costums dels nobles ascendents: el valor, la gentilesa i la lleialtat que els cavallers d'època baixmedieval mostraven als seus sobirans en els diferents esdeveniments cèlebres. Al mateix temps, aquests espectacles estaven en consonància amb la moda literària del moment: històries sobre les croades i el món cavalleresc. Semblava el context idoni per recuperar una tradició que feia almenys una centúria que s'havia considerat obsoleta.

La tarda del 24 de juny de 1833 les Reales Maestranzas van celebrar unes justes medievals a la plaça de toros de Madrid. Rarament es pot comptar amb el testimoni gràfic d'esdeveniments d'aquesta índole, però, en el cas de la jura, per ordre verbal de Ferran VII i, després, per Reial ordre de 17 de desembre de 1833 de la reina regent, es va elaborar una col·lecció de cinc litografies fetes pel Real Establecimiento Litográfico, dirigides per Jo-

sé de Madrazo i dibuixades i litografiades per Pharamound Blanchard, fill de l'escenògraf Juan Blanchard, entre les quals n'hi havia una de dedicada al torneig madrileny (figura 10)⁷⁶. Aquesta col·lecció de litografies es va posar a la venda en un establiment del carrer del Príncipe, a Madrid, al preu de 80 rals, l'estiu de 1834⁷⁷.

A Barcelona també es va organitzar un torneig medieval el darrer dia de les festes, el qual va tenir lloc en el terreny que va des de l'esplanada i el glacis de la muralla fins a la falda de Montjuïc. Si bé l'època fixada per ambientar el torneig va ser mitjan segle XI, durant l'acte es van barrejar costums antics amb costums moderns. Juan de la Pezuela, capità del Regiment de Cavalleria de Borbó, cinquè de línia, es va encarregar de redactar el programa del torneig, detallant la planificació dels diversos espectacles, la disposició dels establiments o parades, la indumentària dels actors —els uns estaven inspirats en personatges reals i els altres, inventats— i dels participants. També va donar pinzellades sobre alguns adornaments d'inspiració medieval, com ara els cartells penjats en els dos pals que hi havia en la lliça junt amb les portes ferrades: «[...] trazados con caracteres antiguos y sobre sendos pergamino ornados de



Figura 12.
Retrat del rei Ferran VII. Pintura a l'oli de Josep Arrau Barba, 1833. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

grecas, de pájaros y flores, y escritos en lengua antigua catalana imitada de un bando que conservamos del *D. Ramon Berenguer IV* [setzè comte de Barcelona]»⁷⁸.

L'èxit d'aquest torneig ràpidament es va fer notar en el camp editorial. Molts impressors i llibreters, com ara Josep Lluch, van tornar a posar de moda els ventalls populars i les capçaleres de romanç amb xilografies de cavallers medievals combatent. Pocs mesos després de la jura, es va editar el ventall titulat *El tornéo*, que anava acompanyat d'un altre full de ventall dedicat a *la augusta reina doña Isabel II* (figura 11). Tanmateix, la majoria de guerrers medievals de traç simple i rústec que aleshores van aparèixer en l'anomenada *literatura de canya i cordill* no van ser fets *ex professo*, sinó que s'obtenien de tacs xilogràfics ja existents que havien servit per il·lustrar plec de temàtica cavalleresca editats als segles XVII i XVIII.

L'arquitectura gòtica: passat i modernitat

El mes de gener de 1833, el pintor català Josep Arrau i Barba es trobava a Madrid per encàrrec de la Junta de Comerç de Barcelona per realitzar els esbossos d'un retrat de Ferran VII vestit de gran mestre de l'orde del Toisó d'Or que havia d'anar destinat al Saló de Sessions (figura 12). Arrau, aleshores influenciat per Giuseppe Molteni, va introduir elements goticistes en l'interior en què es dibuixava el monarca⁷⁹. De fet, alguns autors assenyalen l'any 1833 com el del revifament d'un cert gust pel gòtic en l'àmbit de l'arquitectura i en els detalls ornamentals, així com en el plantejament de les demostracions públiques⁸⁰. Certament, les arquitectures fictícies d'estil gòtic van tenir una presència copiosa en els carrers de Madrid durant les festes organitzades per celebrar la jura.

A parer de Nieves Panadero, qui ha aprofundit sobre aquesta qüestió, a partir de 1830 ja s'entreveuen els primers símptomes d'una renovació arquitectònica fruit d'una sensibilitat romàntica latent. D'altra part, defineix les festes per la jura d'Isabel com la gran eclosió de l'emascament urbà d'origen barroc⁸¹. És ben possible que els festeigs per la jura fossin les darreres celebracions en què es va aplicar la fastuositat barroca amb un apassionament i un endeutament que rarament veuríem a posteriori. Si més no, al llarg de la guerra civil, que s'inicia els darrers mesos de 1833, no es tornen a organitzar unes festes amb unes escenografies tan complexes i abundants. Això es deu sobretot al posicionament ideològic d'algunes localitats o al bloqueig que pateixen moltes a causa dels carlins. La falta de recursos de les administracions municipals i una apatia generalitzada de la població en van ser uns altres condicionants. Un exemple proper a la jura és la celebració de la proclamació de la princesa d'Astúries com a reina d'Espanya, l'octubre de 1833, festeig que ja no va tenir el mateix desplegament escenogràfic i lúdic a causa del dol imposat per la mort de Ferran VII i la destinació de recursos a la formació dels primers batallons de Voluntaris d'Isabel II.

Madrid va ser la ciutat que va capitalitzar part del medievalisme associat a aquestes festes, amb molts carrers, fonts i façanes que recreaven l'art gòtic. L'arquitectura més sobresortint va ser un arc de triomf d'aquest estil aixecat enfront de la portada anomenada La Glorieta, situada al Buen Retiro, per la qual van passar els monarques i la infanta el 20 de juny de camí a l'església del Real Monasterio de San Jerónimo del Prado. La premsa coetània ens descrivia les característiques de l'arc d'aquesta manera:

Formado el arco principal y sus dos colaterales menores todo de yerbas y ramage, imitaba con

la mayor propiedad todo el laboreo y filigrana de la arquitectura gótica, figurando con la mayor propiedad en el principal tres arañas, y un flamerio en cada uno de los laterales. A la altura de media columna de las del arco principal se leían por ambos frentes dos décimas, [...]»⁸².

Un altre element de distinció va ser la galeria d'arcs gòtics que es va disposar des dels palaus dels ducs de Medinaceli i de Villahermosa, al passeig del Prado, fins a la pujada que portava al Real Monasterio de San Jerónimo. Les fonts madrilenyes no van ser descuidades en aquesta celebració, atès que se'n van engalanar moltes per recrear l'època medieval. És el cas de la font de la Cárcel de Corte, decorada amb un temple gòtic de setze columnes, i de la font de la placeta d'Antón Martín, que va adoptar el caràcter d'un edifici gòtic més aviat auster, que contrastava amb els excessos ornamentals d'altres propostes neogòtiques⁸³. Els grans d'Espanya també es van afegir en aquesta cursa per embellir els carrers de Madrid, lògicament competint entre ells per convertir les seves propietats en l'objecte de més reclam. A la casa del marquès de Miraflores, comte de Floridablanca, es va erigir una portada força espectacular d'estil gòtic, esmentada en un capítol anterior, que es va guarnir amb llenços amb les efígies d'antigues infantes, i que va ser molt comentada a la premsa del moment:

La puerta principal [...] se había adornado con una gran portada de arquitectura gótica, cuya composición y pintura hacen el mayor honor al profesor D. Juan Blanchard, por la gracia y esbeltez de las proporciones, confinadas con lo grandioso de las dimensiones, cuyos caracteres distinguen esencialmente el estilo gótico sarraceno, que tanto resplandece en los monumentos de Toledo, Sevilla, Burgos y otros puntos de nuestra hermosa España, tierra clásica de lo bello arquitectónico en este género. [...]. Ponían el resto de la fachada en maravillosa armonía con la parte descrita simétricos arcos góticos figurados con vasos de colores en todos los balcones y los transparentes de los dos miradores laterales, que representaban mágicamente á la vista las matizadas vidrieras de la edad media. [...]»⁸⁴.

Enfront de la casa del duc de Frías, situada a la placeta de Santo Domingo, es va fer aixecar un castell gòtic per rememorar els temps dels comtes d'Oropesa —el duc de Frías era el setzè comte d'Oropesa. El conjunt fou dissenyat per Juan Blanchard, el mateix artista encarregat de les escenografies d'*El Templo de la Gloria*, de Manuel Bretón de los Herreros, i de la façana fictícia del comte de Floridablanca. El castell, que comp-

tava amb dues torrasses, estava coronat per una galeria tancada amb vidrieres de color i la cornisa decorada amb nombrosos escuts d'armes i blasons dels diferents cognoms que il·lustren la casa de Frías. La porta principal estava flanquejada per dues estàtues de bronze que representaven dos cavallers armats. A la part alta del castell hi ondejava la bandera d'Oropesa, mentre que, al centre de la façana, hi havia esculpit l'estoc reial, sota el qual es llegia la inscripció següent:

*Llevaron el estoque Real: Fernan Alvarez de Toledo, 2.º Señor de Oropesa, en la Jura de Enrique III en las Cortes de Palencia, año de 1388. —Y el duque de Frias, 16.º, conde de Oropesa, en la jura de Doña MARIA ISABEL LUISA en las Cortes de Madrid, año de 1833*⁸⁵.

Una altra decoració excepcional va ser la de la façana de la casa de Manuel Fernández Varela, decorada amb elements góticoarabescos, sobre la qual ja he parlat en descriure la pintura de Vicente López que la presidia. La predisposició de Varela, que a més de comissari de la Santa Croada era acadèmic d'honor de la Real Academia de San Fernando des d'abril de 1824, per l'art medieval ja s'havia posat de manifest en el context de les festes pel natalici d'Isabel el 1830. En aquell cas, va convertir la façana de la mateixa propietat en un castell d'estil gòtic d'una elegància indiscutible gràcies a la intervenció de Lucas Gandaglia, aleshores destacat pintor d'escenografies. L'ornament va ser immortalitzat pel Real Establecimiento Litográfico de la mà del dibuixant Fernando Brambila i del litògraf Léon-Auguste Asselineau (figura 13)⁸⁶.

Més enllà de la capital, els elements gòtics també eren ostensibles en les arquitectures efímeres d'algunes localitats. L'Ajuntament de Cadis es va fer càrrec dels ornaments de la plaça de San Antonio, entre d'altres, escollint un gran obelisc d'estil gòtic. Aquest estil va ser triat perquè els recordava «la memorable època de la restauración de España». La circumferència de la plaça estava decorada amb arcs del mateix estil i amb llums de colors. No es tractava d'un monument senzill, tal com ho demostra la descripció següent:

Hallábase constituido sobre una base cuadrangular, cuyas dos caras principales con antepecho daban frente á las calles Ancha y del Veedor, y á las de la Torre y Linares las otras dos, que servían de apoyo á escalinatas, las que estaban apoyadas en bases que sostenían en obeliscos las castillas representativas de España con sus banderas laureadas. Sobre la referida base se elevaba un neto, al que servía de coronación una ténia adornada de castillos y leones unidos por laureles, en representación de la uniformidad y amor de la nación española, y sobre ella



Figura 13.
Vista de la casa de Manuel Fernández Varela durant les festes pel natalici d'Isabel. Litografia de Léon-Auguste Asselineau, editada pel Real Establecimiento Litográfico, 1830. Col·lecció particular.

se hallaba en cada uno de los frentes principales una medalla semicircular representando las siguientes alegorías. = 1.ª Aparece en el Oriente el Sol, que simboliza á la augusta Princesa, y los genios del mal huyen despavoridos del suelo gaditano, representado por las columnas de Hércules = 2.ª Perpetúa la historia sobre el mármol el fausto suceso del reconocimiento de la Princesa Doña María Isabel Luisa. = Estas medallas estaban rodeadas de archivoltas, sobre cuyas claves apoyaban el escudo de España en el frente de la calle Ancha, y el de Cádiz en el opuesto. Elevábase sobre dicho arco el obelisco con los adornos correspondientes, y en su frente principal se leía en letras góticas la siguiente inscripción:

MARÍA ISABEL LUISA
DE BORBON,
ESPERANZA Y DELICIAS
DEL PUEBLO GADITANO,
FELIZ REINE,
DICHOSA VIVA⁸⁷.

A vegades els ornaments gòtics eren escollits per mer pragmatisme, com va succeir amb el quar-

ter d'Artilleria de Barcelona situat en un dels extrems de la Rambla. La seva façana va ser adornada amb elements gòtics, tot aprofitant que l'edifici era del mateix estil. Amb aquests afegits només pretenien dotar-lo de la regularitat escaient per fer-lo lluir durant les festes⁸⁸. En altres municipis catalans es va recórrer al gòtic més enllà de la seva funcionalitat estètica, a fi de convertir els seus carrers en escenaris propis de l'edat mitjana. Lleida va festejar la jura els dies 29 i 30 de juny i 1 de juliol de 1833, amb un castell d'estil gòtic erigit a expenses del Comerç i que no passava inadvertit:

Componíase de dos cuerpos de bastante elevacion. En el rellano del primero se colocaron catorce cañones de pequeño calibre y cargados con pólvora floja para las repetidas salvas que de cuando en cuando se hacían. Ondeaban en sus cuatro ángulos varias banderas, símbolo de la navegacion y del comercio, y en la cúspide del segundo cuerpo la bandera Real. En los lienzos se leían varias inscripciones alusivas á la solemnidad. Desde el punto mas elevado del castillo se arrojaron multitud de cohetes, y se dispararon ruedas de fuegos artificiales en las tres noches desde las nueve hasta las doce⁸⁹.

Encara que es va recórrer a l'art gòtic i, més esporàdicament, l'art hispanomusulmà en les ornamentacions dels municipis que van festejar la jura, no se'n va fer abús. Ben al contrari, hi van prevaler els elements clàssics, aleshores en plena vigència. La majoria d'artistes i comitents es van inclinar per reiterar l'estètica de festivitats anteriors. L'endeutament dels municipis també hi va tenir molt a veure, atès que moltes localitats van preferir economitzar en ornaments i optar pels de composició senzilla. A més, era habitual que es reaprofitessin materials de celebracions anteriors o que aquests fossin cedits temporalment. Així va succeir en la construcció d'un temple al Pla de Palau de Barcelona amb motiu de les festes organitzades per la jura d'Isabel a la Ciutat Comtal. Es va demanar a la Reial Casa de la Llotja que prestés unes figures i unes columnes per completar el conjunt en què es representarien els monarques i la primogènita amb el Decret d'Amnistia a la mà i la Discòrdia sota els peus⁹⁰.

No obstant això, és indiscutible que el gòtic va formar part del discurs iconogràfic per legitimar la princesa d'Astúries. Era l'arquitectura més representativa de l'època de *Las Siete Partidas* d'Alfons X i encara mantenia una plena vigència en l'Espanya dels Reis Catòlics. A més, va ser un recurs fàcilment identificable amb un «passat gloriós» que, primer de tot, servia per avalar la candidatura de la primogènita de Ferran VII com a successora al tron i, segonament, havia de repetir-se o renèixer en el futur regnat d'Isabel II. Altrament, aquest estil artístic simbolitzava el lloc on es va celebrar l'acte oficial de la jura, l'església del Real Monasterio de San Jerónimo del Prado (figura 14), que era d'aquest mateix estil, tot i que, poc abans de la jura, va caldre renovar-ne certes parts de l'interior i de l'exterior amb elements decoratius que ajudessin a reforçar-ne el caràcter gòtic originari:

La fachada del templo de S. Gerónimo donde se ha de efectuar la ceremonia religiosa dlla jura ha sido mejorada considerablemente: sobre la figurada cornisa del primer cuerpo se eleva una especie de ático en forma triangular, y los dos botareles colaterales se trasforman en torrecillas góticas: en el último cuerpo se figuran con suma destreza dos órdenes de galerías ó vidrieras análogas al adorno total del templo. En la parte interior de este se han construido seis tribunas de orden gótico, que es la arquitectura del edificio. El ornamento general de la iglesia consiste en magníficos pabellones de seda encarnada y azul con fleco y bellotas de oro: en la cornisa se ve una serie de guirnalda de flores: en los arcos de las capillas ó naves laterales se han alzado cuatro tribunas con sus correspondientes pabellones: el crucero está



Figura 14.
Vista de l'interior de l'església del Real Monasterio de San Jerónimo de Madrid el dia de la jura d'Isabel. Litografia de Pharamond Blanchard, editada pel Real Establecimiento Litográfico, 1834. Real Biblioteca.

dividido por una elegante balaustrada ó valla con escalinata. Todo este suntuoso adorno al mismo tiempo que las elevadas y majestuosas formas de la arquitectura gótica, tan propias para inspirar el recogimiento que conviene al templo del Señor, forman un conjunto magníficamente religioso⁹¹.

De fet, el túmul aixecat en honor del difunt Ferran VII el 6 d'octubre de 1834 (figura 15) a la mateixa església de San Jerónimo, inventat i dirigit per Valentín Cardedera, també es va projectar d'acord amb l'estil gòtic, a diferència dels que es van erigir en altres indrets del Regne, d'estil més auster i classicista. A priori, com va succeir en alguns ornaments gòtics aixecats per la jura, el



Figura 15.
Túmulo de Ferran VII a l'interior de l'església del Real Monasterio de San Jerónimo de Madrid. Litografia de Pharamond Blanchard, editada pel Real Establecimiento Litográfico, 1834. Real Biblioteca.

propòsit inicial era congeniar el túmul amb l'estil arquitectònic de l'església del Real Monasterio:

En este monumento se adoptó la arquitectura godo-germánica, no solamente por la elegante ligereza, riqueza y variedad que la distinguen, sino también por estar en perfecta armonía con el carácter de la Iglesia con la que se procuró guardar cierta correspondencia y proporción con sus divisiones y miembros; [...].⁹²

Ara bé, Pedro de Madrazo va intuir certa empremta romàntica en l'elecció de Cardedera per

fer-ne l'ornamentació gòtica quan apuntava, en les pàgines de l'*Eco del Comercio*, que el pintor aragonès «ha manifestado claramente la profundidad de sus conocimientos en los románticos monumentos que parecía temeridad querer tan solo imitar»⁹³. Aquesta nova mirada del romanticisme europeu, que havia començat a filtrar-se a Espanya en les dues primeres dècades del segle XIX de la mà de reaccionaris com ara Juan Nicolás Böhl de Faber i liberals com ara Ramon López Soler —n'és un clar exponent la revista *El Europeo* (1823-1824) que va editar juntament amb Bonaventura Carles Aribau, Carl Ernst Cook, Fiorenzo Galli i Luigi Monteggia—, va deixar-se veure tímidament a inicis de la tercera dècada del segle XIX. La seva manifestació va ser palpable sobretot en els àmbits literari i teatral i en manifestacions artístiques de caràcter efímer presents en escenografies o en decorats apareguts arran de festivitats règies els darrers anys d'absolutisme ferrandí i els primers anys de Regència. Aquest romanticisme primari va respondre sobretot a l'interès d'un sector de les classes benestants, que encara no havien fet un trencament amb el reformisme il·lustrat, per la poètica medievalista de les obres de Frederick Schlegel, Walter Scott, Friedrich Schiller i François-René de Chateaubriand, per citar-ne alguns noms. El gòtic estava sent reinterpretat per molts d'aquests romàntics com l'arquetip de l'art cristià, l'encarnació perfecta de l'esperit del cristianisme⁹⁴.

Uns quants periòdics madrilenys, coetanis a la jura, es van fer ressò de la manera com va dominar el gust romàntic i gòtic en molts ornaments de la ciutat «lo que prueba lo familiarizados que estan los que costean estas obras con las hermosas producciones de Walter Scott, Michaud i Vandervelde⁹⁵ y demas escritores modernos». Els tres escriptors que es mencionen en aquest escrit, abocats a la branca medievalista del romanticisme, són clarament conservadors. A tall de curiositat, Joseph François Michaud, autor de la *Histoire des Croisades*, va ser un fervent legitimista.

Aquest romanticisme incipient s'aprecia en la persona de Bernardino Fernández de Velasco Enríquez de Guzmán i López Pacheco, catorzè duc de Frías, que, interessat per les traduccions a l'espanyol d'obres romàntiques estrangeres, va ser un dels impulsors d'un dels castells medievals més vistosos a Madrid, ja comentat anteriorment, les formes gòtiques del qual, segons *El Correo*, «han de corresponder á la época cuyos sucesos y cuyo gusto en las artes encomian con tanto entusiasmo los amantes de la nueva escuela literaria El castillo»⁹⁶. Val a dir que va ser un dels que va aportar la suma més generosa a la subscripció oberta per Maria Cristina de Borbó per al monument que volien erigir a Walter Scott a Edimburg després de la seva mort, ocorreguda l'any 1832⁹⁷.

Així mateix, cal recordar que la novel·la *Los Bandos de Castilla ó el caballero del Cisne*, de 1830, amb la qual Ramon López Soler va pretendre donar a conèixer l'estil de Walter Scott, va estar dedicada al duc de Frías⁹⁸.

A parer de Reyero, els ornaments i les demostracions públiques desplegats en aquell moment van ser evocacions de caire conservador, que no englobaven necessàriament un impuls liberal específic⁹⁹. De fet, Jorge Luengo observa fortes línies de continuïtat entre els festeigs per la jura d'Isabel i les festivitats règies anteriors, encara que amb una renovació del llenguatge simbòlic¹⁰⁰. D'altra part, Xavier Andreu exposa molt bé com, durant les festes per la jura, la Corona espanyola es va servir d'aquest romanticisme historicista i conservador, d'interès per a alguns sectors moderats del liberalisme i de l'absolutisme, per crear nous mites nacionals i monàrquics, atorgar legitimitat a la primogènita de Ferran VII i, a la vegada, consolidar la idea de continuïtat amb la tradició castellana¹⁰¹.

El cert és que la petjada del liberalisme, en aquest afany per idealitzar l'art medieval i, a la vegada, recobrar-ne la història i la memòria d'alguns dels seus protagonistes, es va fer notar a partir de la crema de convents de 1835 i les desamortitzacions de Mendizábal de l'any següent. És sobretot a partir d'aquestes dates que alguns sectors dins del liberalisme —no va ser una reacció unànime— experimenten un profund sentiment d'aflicció i nostàlgia pel patrimoni arquitectònic i artístic desaparegut o malmès a conseqüència de les revoltes anticlericals. Totes aquestes pèrdues van acabar per suscitar un despertar progressiu de consciència nacional en molts artistes, polítics i literats que va començar a prendre força a les acaballes de la tercera dècada del segle XIX¹⁰².

A tall de conclusió

La urgència per legitimar l'hereva de Ferran VII enfront de l'oposició dels sectors afectes a l'infant Carles Maria Isidre de Borbó va empènyer els òrgans propagandístics proclius a Isabel a recuperar la llarga llista de noms d'infantes i reines que havien estat hereves de la Corona o jurades princeses d'Astúries per les Corts des d'època medieval. Aquesta estratègia va quedar clarament dibuixada en les festes per la jura d'Isabel l'estiu de 1833 a través dels ornaments i les demostracions públiques. Les al·lusions a aquestes reines van ser recurrents en textos de cançons, panegírics i obres dramàtiques, com també, més puntualment, en representacions artístiques del moment, com ara gravats, pintures i monuments efímers. En la majoria de casos, els ornaments que se'n descriuen en les relacions són al·legories clàssi-

ques que encarnen valors o proeses dels seus regnats o la representació de personatges masculins que van influir en les seves vides, la dels seus esposos i/o fills. Tal vegada la més representada va ser Isabel la Catòlica, tot i que el vertader desplegament iconogràfic a l'entorn d'aquesta sobirana va venir de la mà del liberalisme conservador una dècada més tard de la jura de la primogènita de Ferran VII.

L'elecció de les dinasties i l'èmfasi posat en els arbres genealògics de determinades línies successòries que van aparèixer per legitimar la transmissió de la Corona a Isabel II són elements que també permeten interpretar les intencions dels qui els promovien, com és el cas de l'arbre genealògic ideat per Pròsper de Bofarull, elaborat molt abans de la disputa dinàstica de 1833, però que, finalment, va ser adaptat a les circumstàncies. Si la princesa Maria Isabel Lluïsa de Borbó havia d'ascendir al tron per encapçalcar una monarquia catòlica de base castellana emmirallant-se en la d'Isabel la Catòlica, a Catalunya el costum medieval que legitimava el futur regnat d'Isabel II era cercat per Bofarull en la casa d'Aragó i els comtats catalans.

L'evocació del passat medieval és un element clau per justificar la Pragmàtica Sanció. Amb tot, l'estil clàssic i les referències mitològiques van continuar sent un recurs gràfic ineludible per als òrgans propagandístics de la Cort espanyola, que no van abandonar la tradició de valer-se del llenguatge propagandístic de la Roma imperial, com ho feren les monarquies absolutes al llarg de l'època moderna i després el liberalisme. Les arquitectures efímeres aixecades arran de les festes per la jura van ser una combinació d'elements medievalitzants i clàssics, una juxtaposició d'un romanticisme incipient d'arrel historicista amb un neoclassicisme encara imperant, també sustentat per alguns sectors del liberalisme. La querrel·la «gòtic corinti» que s'entrevéu a la premsa del moment va ser encapçalada per alguns teòrics sense arribar a esdevenir una preocupació general. Tampoc podem vincular el romanticisme a una ideologia concreta. De fet, el romanticisme a Espanya va emprendre múltiples camins, la qual cosa responia a la pluralitat i a les contradiccions amb què, anteriorment, es va manifestar en molts indrets d'Europa.

D'una part, la presència d'elements medievals en les arquitectures efímeres dissenyades per a la decoració d'edificis i carrers pot respondre perfectament a l'interès de certes classes benestants per la literatura romàntica de Scott i d'altres escriptors de moda de l'època. A Madrid, els ornaments gòtics i arabescos en arquitectures fictícies van tenir una presència prominent sobretot en les propietats dels grans d'Espanya, com és el cas de la del marquès de Miraflores i la del duc de

Frías. Ara bé, aquesta mirada cap al passat medieval no responia només a una qüestió merament estètica per influència d'alguns escriptors europeus de gran ressò a Espanya. L'argument medieval i historicista ostensible en el discurs iconogràfic desplegat l'estiu de 1833 tenia una arrel ideològica. Va servir a la Cort per reforçar la seva política de legitimació de la infanta Maria Isabel Lluïsa de Borbó com a hereva al tron. L'estratègia consistia a recórrer constantment a figures medievals com ara el rei Pelai, Alfons X, Sança I de Lleó, Urraca I de Lleó, Berenguera I de Castella i, sobretot, Isabel I de Castella. Els arcs ogivals, les traceries, els vitralls de colors, els pinacles i els arabescos tenien la utilitat d'evocar i, fins i tot,

recrear el context històric en què, primer, la consuetud castellana i, després, *Las Siete Partidas* del segle XIII van possibilitar que les dones poguessin regnar. Així mateix, va servir per consolidar la tàctica de la monarquia d'exalçar el futur regnat de la princesa Maria Isabel Lluïsa de Borbó, equiparant-lo amb el regnat dels Reis Catòlics —una monarquia de base castellana, catòlica i d'una forta projecció a l'exterior— enfront de la candidatura representada pel seu rival, l'infant Carles Maria Isidre de Borbó, percebuda per isabelins i liberals com la representació dels valors d'una Espanya decadent, la de l'Antic Règim, que poc o res tenia a veure amb l'esplendor que atribuïen als segles XV i XVI.

* Aquest article desenvolupa la comunicació presentada al II *Congrés Internacional de la Secció d'Història Contemporània "Herències: Legacies"*, que es va realitzar a la Universitat de Barcelona del 20 al 22 de juny de 2022. Les citacions textuais de documents del segle XIX s'han transcrit respectant la llengua original, és a dir, l'ortografia no ha estat normalitzada.

1. Sense ànims de ser exhaustiva, vull ressaltar l'anàlisi historiogràfica que fa David San Narciso Martín a «Ceremonias de la monarquía isabelina: Un análisis desde la historia cultural», *Revista de Historiografía (RevHisto)*, 21 (2014), p. 191-207. D'aquest autor també és interessant *La monarquía en escena. Ritualidad pública y legitimidad política en el liberalismo español (1814-1868)*, Madrid, Asociación de Historia Contemporánea, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2022. En l'àmbit català, comptem amb les aportacions de Jordi Roca Vernet, com ara «Las fiestas cívicas del Trienio Progresista (1840-1843): Progresistas enfrentados y desafío a la Regencia», *Historia Contemporánea*, 56 (2018), p. 7-45, i «Fiestas cívicas en la Revolución Liberal: Entusiasmo y popularidad del régimen», *Historia Social*, 86 (2016), p. 71-90, entre molts altres estudis d'aquest autor.

2. En l'àmbit de la història de l'art, cal valorar els treballs d'Antonio Bonet Correa i Maria Garganté focalitzats en l'Espanya barroca i preliberal [vegeu A. BONET CORREA (1990), *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, Akal; A. BONET CORREA (2000), «La fiesta como metáfora», a M. TORRIONE (dir.), *España festejante: El siglo XVIII*, Màlaga, Diputación Provincial de Màlaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Màlaga (CEDMA), p. 9-16, i M. GARGANTÉ LLANES (2011), *Festa, arquitectura i devoció a la Catalunya del Barroc*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat]. Carlos Reyero ofereix un estudi més interdisciplinari de la iconografia desplegada en cerimonials públics i en el festejament institucional del poder monàrquic en l'Espanya del segle XIX (vegeu *Monarquía y romanticismo: El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*, Tres Cantos, Madrid, Siglo XXI España, 2015).

3. Quant a la vida d'Isabel II, són imprescindibles els estudis d'Isabel Burdiel, entre els quals sobresurt *Isabel II: Una biografía (1830-1904)*, 7a ed., Barcelona, Taurus, 2016.

4. M. A. GONZÁLEZ FUERTES (2000), «Igual, pero diferente: Perspectiva institucional de la jura de la infanta María Isabel Luisa (1833)», *Cuadernos de Historia Moderna*, 24, p. 58-59, 61.

5. *Ibidem*, p. 78.

6. Ara bé, per mitjà d'una declaració de 31 de desembre de 1832, Ferran VII va tornar a posar en vigor la Pragmàtica Sanció. Vegeu E. LA PARRA (2018), *Fernando VII: Un rey deseado y detestado*, Barcelona, Tusquets, p. 584-589.

7. «Reales decretos mandando á los Reinos jurar como Princesa heredera del Trono á la Serma. Infanta Doña Maria Isabel Luisa», *Gaceta de Madrid*, 43 (7 d'abril de 1833), p. 187.

8. Pel que fa al territori català, vegeu P. ANGUERA NOLLA (1995), *Déu, rei i fam: El carlisme a Catalunya*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 66-81.

9. L. CORRALES BURJALÉS (2014), *L'estampa i la Primera Guerra Carlina a Catalunya (1833-1840)*, 1, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 169, tesi doctoral codirigida per Antoni Moliner i Rafael Cornudella.

10. J. ROCA VERNET (2016), «Fiestas cívicas...», op. cit., p. 78.

11. J. VEGA GONZÁLEZ (2016), *Pasado y tradición: La construcción visual del imaginario español en el siglo XIX*, Madrid, Polifemo, p. 30.

12. A tall d'exemple, amb motiu de l'entrada de Felip V a Barcelona el 1702, el gremi de mercaders de la ciutat va fer construir un ornament amb tres pilastres decorades amb trofeus de guerra i sobre elles una cornisa amb unes pintures en les quals s'hi representaven figures del passat medieval tals com Guifré el Pilós, Ramon Berenguer III i Joan Fiveller, entre altres [vegeu M. A. PÉREZ SAMPER (2000), «Felipe V en Barcelona: un futuro sin futuro», *Cuadernos Dieciochistas*, 1, p. 69-70]. El passat medieval també va estar present en l'entrada de Carles IV a Barcelona el 1802, com s'observa en alguns ornaments que decoraven els carrers de la ciutat: entre l'església de Sant Llätzer i la plaça del Pedró s'hi va erigir un arbre als peus del qual hi havia Catalunya i, entre la frondositat de les branques, els escuts d'Aragó i Castella com a símbol dels enllaços de Ramon Berenguer IV, comte de Barcelona, amb Peronella I d'Aragó, i de Ferran II d'Aragó amb Isabel de Castella [vegeu M. A.

PÉREZ SAMPER (1973), *Barcelona, Corte. La visita de Carlos IV en 1802*, Barcelona, Publicaciones de la Cátedra de Historia General de España, p. 203].

13. Aquest tema ha estat perfectament treballat per J. VEGA GONZÁLEZ (1990), *Origen de la litografía en España: El Real Establecimiento Litográfico*, Madrid, Fàbrica Nacional de Moneda y Timbre, p. 239-250.

14. Per aprofundir sobre aquesta qüestió, vegeu J. L. DÍEZ (2006), «Isabel la Católica en la pintura del siglo XIX», a G. ANES Y ÀLVAREZ DE CASTRILLÓN (2006), *Isabel la Católica y el Arte*, Madrid, Real Academia de la Historia, Marquesa viuda de Arriluce de Ybarra, p. 97-124, i W. RINCÓN GARCÍA (2004), «Los Reyes Católicos en la pintura española del siglo XIX», *Arbor CLXXVIII*, 701, p. 129-161.

15. C. REYERO HERMOSILLA (2005), «La ambigüedad de Clío: Pintura de historia y cambios ideológicos en la España del siglo XIX», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 87, p. 42.

16. *El Correo*, 840 (3 de noviembre de 1833), p. 4.

17. Estampa que apareix a la contraportada del llibre de Clemencín Diego, titulat *Elogio de la Reina Católica Doña Isabel, leído en la Junta Pública que celebro la Real Academia de la Historia el día 31 de julio de 1807* que, de resultes de la invasió napoleònica a Espanya, no va ser publicat fins al 1820.

18. Em refereixo a un retrat anònim de cos sencer d'Isabel la Catòlica, que fa parella amb un altre de Ferran el Catòlic i que forma part de les col·leccions del Museo del Prado, actualment en dipòsit al Tribunal Supremo de Justicia de Madrid.

19. L. CORRALES BURJALÉS (2014), *L'estampa...*, op. cit., I, p. 204-205 i 210.

20. *El Correo*, 774 (22 de juny de 1833), p. 1.

21. F. PÉREZ SUESCUN (comissari) (2020), *Art i mite: Els déus del Prado*, Madrid, Barcelona, Fundació bancària "La Caixa", Museu Nacional del Prado, p. 110-111.

22. Segons Jesusa Vega, també personifica la deessa Minerva «guia y mentora de príncipes dotada de una "especial cantidad cívica"». Vegeu J. VEGA GONZÁLEZ (2016),

- Pasado y tradición...*, op. cit., p. 24, nota 7.
23. De fet, a la premsa del moment era mencionada com a «heredera del cetro de Isabel la Católica». Vegeu *El Correo*, 776 (26 de juny de 1833), p. 2.
24. A. ÁVILA (1993), *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos, p. 218.
25. Sense anar més lluny, durant les festes per la jura a València, celebrades els dies 24, 25 i 26 de juliol de 1833, l'Ajuntament va fer aixecar un temple de la Fama a la plaça de la Catedral, encarregat a Luis Téllez. Vegeu E. ALBA PAGÁN (2009), «El ropaje de la reina: Representaciones de María Cristina de Borbón e Isabel II como vehículo de exaltación de la legitimidad monárquica», a M. C. de la PEÑA (dir.) (2009) et al., *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, p. 6. Recuperat de <<https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/27695>> [Consulta: 05/04/2022].
26. La litografia va ser titulada *Vista de la casa del Comisario General de Cruzada, adornada con motivos de la jura de Isabel II como princesa heredera*. Vegeu J. VEGA GONZÁLEZ (1990), *Origen de la litografía...*, op. cit., p. 245-246, cat. núm. 524.
27. G. TERVERANT (2002), *Atributos y símbolos en el arte profano: Diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, Ediciones del Serbal, p. 251-252.
28. *Suplemento al número 774 del Correo* (22 de juny de 1833), p. 1.
29. Els personatges femenins que apareixen en aquesta obra han estat estudiats per M. RIBAO PEREIRA (2021), «En pos de la Reina: Los personajes femeninos y sus actrices en las funciones de jura y proclamación de 1833», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Universidad de Cádiz*, 27, p. 333-336.
30. Quant a la trajectòria de Juan Blanchard, vegeu C. PINEDO (2015), «Escenografía y espectáculos ópticos: Jean-Baptiste Blanchard», *Episkenion*, 3/4, p. 103-119.
31. M. BRETÓN DE LOS HERREROS (1833), *El Templo de la Gloria*, Madrid, Imprenta del Amor de Dios, p. 22.
32. *Ibidem*, p. 23.
33. M. HERNANDO PIZARRO (1830), *El Templo de la Gloria*, Madrid, Imprenta de J. Sancha.
34. *La Revista Española*, 71 (27 de juny de 1833), p. 674.
35. M. RIBAO PEREIRA (2021), «En pos de la Reina...», op. cit., p. 338.
36. M. BRETÓN DE LOS HERREROS (1833), *El Triunfo de la Inocencia*, Madrid, Imprenta calle del Amor de Dios, 14, p. 24-25.
37. *Manifiesto de los festejos públicos celebrados, en la fidelissima y ejemplar ciudad de Tortosa en regocijo de la jura como princesa heredera del trono de Doña Isabel Luisa de Borbon*, Tortosa, Imprenta de Joaquim Puigrubí, 1833, p. 8.
38. *Ibidem*, p. 13.
39. *Manifiesto de los públicos festejos preparados por la M.N., M.L. y M.H. Villa de Madrid, para solemnizar la jura de la Serenísima Señora Princesa Doña María Isabel Luisa de Borbon*, Madrid, Imprenta calle del Amor de Dios, 14, 1833, p. 23.
40. L. SUÁREZ FERNÁNDEZ (2005), *Los Reyes Católicos*, Barcelona, RBA, p. 257-260.
41. *Manifiesto de los públicos festejos preparados por la M.N., M.L. y M.H. Villa de Madrid...*, op. cit., 1833, p. 24.
42. Igual que passa amb els Reis Catòlics, en la pintura d'època moderna i, especialment, en la d'època isabelina, es recorre a la figura del rei Recared I com a símbol d'unitat religiosa i política de la monarquia, atesa la seva conversió al catolicisme el 587. Un paper semblant s'atorga al rei asturià Pelai per capitanejar la Reconquesta. Vegeu C. REYERO HERMOSILLA (1989), *La pintura de historia en España: Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, p. 142-148.
43. Vamba és un rei visigot que, com Recared I, simbolitza la defensa de la unitat del territori, ja que va sufocar la rebel·lió de les províncies Tarraconense i Narbonense. Vegeu L. CORRALES BURJALÉS (2014), *L'estampa...*, op. cit., 1, p. 580.
44. M. BURGUERA (2006), «Mujeres y soberanía: Maria Cristina e Isabel II», a I. MORANT DEUSA (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina: Del siglo XIX a los umbrales del XX*, 3, Madrid, Cátedra, p. 227.
45. Per aprofundir sobre aquesta qüestió, comptem amb estudis que fan un recull i una anàlisi de la historiografia liberal moderada que emparava aquesta relació entre l'Espanya d'Isabel la Católica i els principis constitucionals, amb l'única intenció d'avaluar el regnat d'Isabel II. Vegeu F. MARTÍNEZ PÉREZ (2004), «Los dos cuerpos de la reina: Isabel la Católica en la historiografía constitucional moderada», *Icade: Revista de la Facultad de Derecho*, 63, p. 19-42, i R. LÓPEZ VELA (2007), «Isabel la Católica, símbolo liberal: La construcción de la memoria histórica en el reinado de Isabel II», *Bulletin d'Histoire de l'Espagne*, 43, p. 21-51.
46. J. GÜELL RENTÉ (1858), *Paralelo entre las reinas catolicas Doña Isabel I y Doña Isabel II*, París, Imprenta de Jules Claye, p. 48-49.
47. *Diario de Barcelona*, 2 (2 de gener de 1833), p. 12-13.
48. *Suplemento al número 774 del Correo* (22 de juny de 1833), p. 2.
49. *Diario Balear*, 17 (17 de juliol de 1833), p. 2.
50. *Diario de Barcelona*, 111 (21 de abril de 1833), p. 883-884.
51. *Gaceta de Madrid*, 7 (14 de gener de 1834), p. 27.
52. E. ALBA PAGÁN (2009), «El ropaje de la reina...», op. cit., p. 7-8.
53. *Gaceta de Madrid*, 94 (25 de maig de 1834), p. 430. També és citat a C. REYERO (2015), *Monarquía y romanticismo...*, op. cit., p. 141-142.
54. J. VEGA GONZÁLEZ (2016), *Pasado y tradición...*, op. cit., p. 24-25.
55. Vegeu *El Vapor: Periódico mercantil, político y literario de Cataluña*, 119 (21 de desembre de 1833), p. 3, o l'escrit d'Antonio María de BARCENA Y MENDIETA (1837), *Refutación al folleto publicado en Bilbao por el llamado Restaurador en siete de octubre de 1833 [...]*. Bilbao, Imprenta de Depout.
56. A. RODRÍGUEZ LÓPEZ (2018), «De olvido y memoria: Cómo recordar a las mujeres poderosas en Castilla y León en los siglos XII y XIII», *Arenal*, 25, p. 271-294.
57. M. V. CALLEJA GONZÁLEZ (1975), «La personalidad histórica de D^a Berenguela la Grande», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 36, p. 53.

58. *Diario de Barcelona*, 184 (3 de juliol de 1833), p. 1471.
59. M. BRETÓN DE LOS HERREROS (1833), *El Templo de la Gloria*, Madrid, Imprenta del Amor de Dios, p. 22-23.
60. L. CORRALES BURJALÉS (2014), *L'estampa...*, op. cit., I, p. 624-625.
61. *Relación de los públicos regocijos con que celebró la siempre fiel é inmortal ciudad de Gerona las fiestas de la solemne jura de la hija primogenita de nuestros Augustos Soberanos la serenissima señora Doña Maria Isabel Luisa por princesa heredera de estos reinos á falta de varon, en los días 14, 15 y 16 de julio de 1833*, Girona, Oficina d'Agustí Figaró, p. 6-7.
62. *Diario de Barcelona*, 195 (14 de juliol de 1834), p. 1643.
63. *El Vapor: Periódico mercantil, político y literario de Cataluña*, 41 (22 de juny de 1833), p. 3. Aquest mateix arbore va ser reutilitzat per a l'entrada de l'exregent Maria Cristina de Borbó a Reus el març de 1844 i per a una altra visita que va fer a la ciutat juntament amb les seves filles, Isabel II i la infanta Maria Lluïsa Ferranda el maig del mateix any. Vegeu A. BOFARULL I BROCÀ (1846), *Anales históricos de Reus desde su fundación hasta nuestros días*, Reus, Imprenta y Librería de Pedro Sabater, II, p. 316 i 319.
64. P. DE BOFARULL I MASCARÓ (1836), *Los Condes de Barcelona vindicados, y cronología y genealogía de los Reyes de España considerados como soberanos independientes de su marca*, 1, Barcelona, Joan Oliveres i Monmany, p. 9.
65. *Diario de Barcelona*, 354 (19 de desembre de 1836), p. 2854-2855.
66. Bofarull deuria conèixer de primera mà tota la complexitat del procés de revisió i censura, ja que va exercir com a censor d'impremta a Barcelona. Sabem que va renunciar al càrrec juntament amb Ramon de Siscar l'any 1834 i que van ser substituïts per Josep Antoni Anglada i Vicente Joaquín Bastur. Vegeu Archivio Histórico Nacional (AHN), Consejos suprimidos, lligall 11, expedient 15.
67. J. E. MARTÍNEZ FERRANDO (1964), *El Archivo de la Corona de Aragón*, Barcelona, Aymá, p. 65.
68. P. DE BOFARULL I MASCARÓ (1836), *Los Condes de Barcelona*, op. cit., p. 11.
69. V. MÍNGUEZ (1995), «El juego caballeresco: Su resurgimiento en Valencia durante la segunda mitad del siglo XVIII», a A. ROMERO FERRER (coord.), *VI Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: Juego, Fiesta y Transgresión 1750-1850*, Cadis, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, p. 127.
70. W. DE LINARES Y PACHECO (1839), *Obras del excelentísimo señor D. Gaspar Melchor de Jovellanos*, II, Barcelona, Impremta d'Oliva, p. 253-258.
71. A. CHAMORRO ESTEBAN (2017), *Barcelona y el Rey. Las visitas reales de Fernando el Católico a Felipe V*, Barcelona, Ediciones La Tempestad, p. 223.
72. V. MÍNGUEZ (1995), «El juego caballeresco...», op. cit., p. 127.
73. *Ibidem*, p. 133-134.
74. A. CHAMORRO ESTEBAN (2017), *Barcelona y el Rey...*, op. cit. p. 224.
75. *Ibidem*, p. 222.
76. J. VEGA GONZÁLEZ (1990), *Origen de la litografía...*, op. cit., p. 249-250, cat. 529.
77. *Gaceta de Madrid*, 130 (27 de juny de 1834), p. 570.
78. J. DE LA PEZUELA (1833), *Programa de la justa y torneo que la Escma. ciudad de Barcelona dispone en celebridad de la Real Jura de la escelsa princesa doña Maria Isabel Luisa, primogenita de los muy poderosos reyes NN.SS. D. Fernando VII y D.ª Cristina de Borbón*, Barcelona, Bergnes de las Casas, p. 7.
79. F. FONTBONA I V. DURÀ (1999), *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, p. 187-188, inventari general núm. 212.
80. J. VEGA GONZÁLEZ (1990), *Origen de la litografía...*, op. cit., p. 239-240.
81. N. PANADERO (1982), «La jura de Isabel II: Un ensayo de transformación en la fisonomía urbana de Madrid», a A. BONET CORREA (coord.), *Actas del II Simposio sobre Urbanismo e Historia Urbana en el mundo hispano*, 2, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p. 995.
82. *El Correo*, 776 (26 de juny de 1833), p. 3.
83. *Manifiesto de los públicos festejos preparados por M.N., M.L., y M.H. Villa de Madrid...*, op. cit., 1833, p. 10, 12, i *La Revista española*, 67 (22 de juny de 1833), p. 656.
84. *Diario Balear*, 17 (17 de juliol de 1833), p. 2.
85. *Suplemento al número 772 del Correo* (17 de juny de 1833), p. 2; *Suplemento al número 774 del Correo* (22 de juny de 1833), p. 2, i *La Revista Española*, 71 (27 de juny de 1833), p. 673.
86. Per a més detalls, vegeu J. VEGA GONZÁLEZ (1990), *Origen de la litografía...*, op. cit., p. 222-223, cat. 479.
87. *Gaceta de Madrid*, 84 (11 de juliol de 1833), p. 355, i *El Correo*, 783 (12 de juliol de 1833), p. 2.
88. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), Fons municipal, Protocol, 1D-XXI-13/2.4.54.1, 29 de juliol de 1833.
89. *La Revista Española*, 78 (19 de juliol de 1833), p. 722.
90. AHCB, Fons municipal, Protocol, 1D-XXI-14/11-3-1, 10 de juliol de 1833.
91. *El Correo*, 773 (19 de juny de 1833), p. 2-3.
92. *Descripcion del Catafalco erigido en la Iglesia de San Gerónimo de esta Corte. Por disposición de la Diputación permanente de la Grandeza de España para las exequias que hizo la Clase por el alma del Señor Don Fernando 7º (Q.E.G.E.) el día 6 de octubre de 1834*, Madrid, Impremta d'Antonio Mateis Muñoz, 1835.
93. Vegeu l'escrit titulat «Catafalco erigido al Señor Rey D. Fernando VII a expensas de la grandeza de España en el monasterio de S. Gerónimo», signat per P. de M. a l'*Eco del Comercio*, 163 (10 d'octubre de 1834), p. 1-2.
94. J. HERNANDO (1995), *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Càtedra, p. 126-128.
95. El seu nom escrit correctament és Carl Franz van der Velde i va ser conegut a la seva època com el Walter Scott alemany.
96. *Suplemento al número 772 del Correo* (18 de juny de 1833), p. 2.
97. *La Revista Española*, 18 (4 de gener de 1833), p. 146.
98. Vegeu la dedicatòria i el pròleg de R. LÓPEZ SOLER (1830), *Los bandos*

de Castilla ó el caballero del cisne, 1, València, Imprenta de Cabrerizo.

99. C. REYERO (2015), *Monarquía y romanticismo...*, op. cit., p. 150.

100. J. LUENGO SÁNCHEZ (2013), «Representar la monarquía: Festividades en torno a la reina niña (1833-1846)», a E. GARCÍA, M. MORENO i J. I. MARCUELLO (eds.), *Culturas políticas monárquicas en la España liberal: Discursos, representaciones y prácticas (1808-1902)*, València, Publicacions de la Univeritat de València, p. 118.

101. X. ANDREU MIRALLES (2020), *Símbolos góticos para una monarquía nacional: Crisis dinástica y romanticismo en España (1828-1834)*, a M.^a CRUZ ROMEO, M.^a PILAR SALOMÓN i N. TABANERA (eds.), *De relatos e imágenes nacionales: Las derechas españolas (siglos XIX-XX)*, Saragossa, Prensas de la Universidad de Zaragoza, p. 15-39.

102. Per al cas català, vegeu V. MAESTRE (1979), «El primer romanticisme artístic a Barcelona: El retorn a "El Medieval"», *Dedalus: Estudis d'Art i Cultura*, 1, Barce-

lona, p. 42-56; F. FONTBONA i M. JORBA (eds.) (1999), *El Romanticisme a Catalunya. 1820-1874*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura; G. TARRAGÓ VALVERDE (2018), *Teoria i Historiografia de l'Art a la Catalunya del segle XIX*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, i J. ROCA VERNET (2016), «Els historicismes de la revolució liberal: Nous significats per als espais de Barcelona», *Cercles: Revista d'Història Cultural*, 19, p. 305-330.