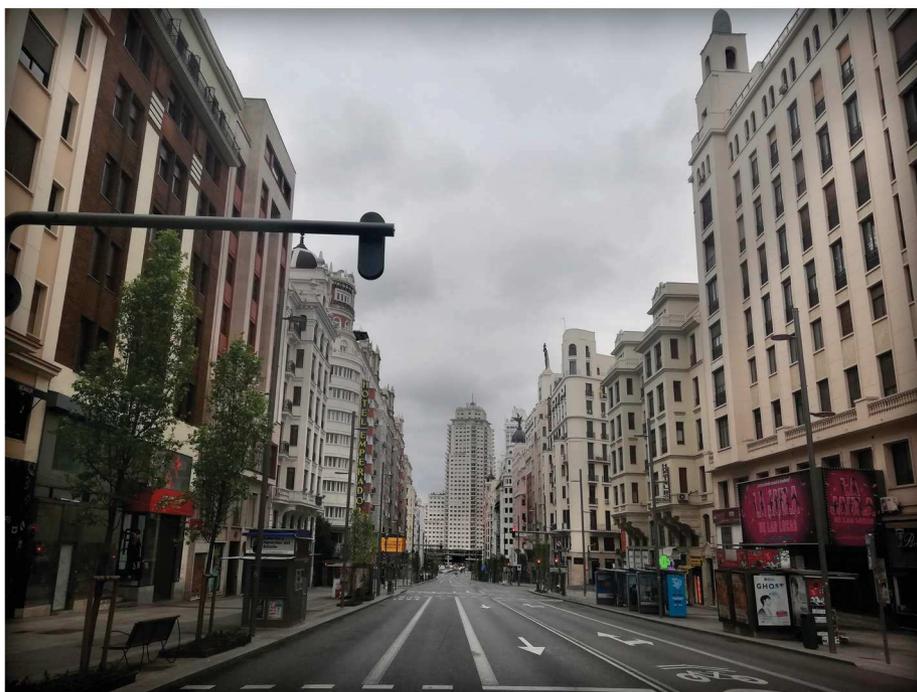


# ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO LX



C. S. I. C.  
2020  
MADRID

Anales del Instituto de Estudios Madrileños publica ininterrumpidamente desde 1966 un volumen anual dedicado a temas de investigación relacionados con Madrid y su provincia. Arte, Arqueología, Geografía, Historia, Urbanismo, Lingüística, Literatura, Economía, sociedad y biografías de madrileños ilustres y personajes relacionados con Madrid son sus asuntos preferentes. Los autores o editores de trabajos relacionados con Madrid que deseen dar a conocer sus obras en Anales del Instituto de Estudios Madrileños deberán remitirlas a la Secretaría del Instituto, calle Mayor, 69, 28013 Madrid, ajustándose a las normas para autores publicadas en el presente número de la revista. Los originales recibidos son sometidos a informe y evaluación por el Consejo de Redacción, contando con el concurso de especialistas externos.

Dirección:

Presidenta del Instituto de Estudios Madrileños: M<sup>a</sup> Teresa Fernández Talaya

Consejo asesor:

Rosa BASANTE POL (UCM)  
Carlos GONZÁLEZ ESTEBAN (Ayuntamiento de Madrid)  
Carmen CAYETANO MARTÍN (Archivo de la Villa)  
Enrique de AGUINAGA LÓPEZ (Cronistas de la Villa)  
Alfredo ALVAR EZQUERRA (C.S.I.C.)  
Carmen SIMÓN PALMER (C.S.I.C.)

Consejo de Redacción:

M<sup>a</sup> Teresa FERNÁNDEZ TALAYA (IEM)  
Carlos GONZÁLEZ ESTEBAN (Ayuntamiento de Madrid)  
Ana LUENGO AÑÓN (Universidad Politécnica de Madrid)  
Carlos SAGUAR QUER (Fundación Lázaro Galdiano)  
Carmen MANSO PORTO (Biblioteca Real Academia de la Historia)  
José Bonifacio BERMEJO MARTÍN (Ayuntamiento de Madrid)  
M<sup>a</sup> Pilar GONZÁLEZ YANCI (UNED)

Coordinación de esta edición:

Amelia ARANDA HUETE (Patrimonio Nacional)

La revista Anales del Instituto de Estudios Madrileños está recogida, entre otras, en las siguientes bases de datos bibliográficas y sistemas de información:

- Historical Abstracts (<https://www.ebsco.com/products/research-databases/historical-abstracts>)
  - dialnet (Portal de difusión de la producción científica hispana, <http://dialnet.unirioja.es>)
- Latindex Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (<http://www.caicyt-conicet.gov.ar/latindex/>)

Ilustración de la cubierta:

*La Gran Vía vacía.*

Fotografía tomada en marzo de 2020 durante el confinamiento decretado a causa de la pandemia provocada por el coronavirus SARS-CoV-2.

Imagen cedida por Francisco Martínez Canales

I.S.S.N.: 0584-6374

Depósito legal: M. 4593-1966

## SUMARIO

	<u>Págs.</u>
<i>Memoria del Instituto de Estudios Madrileños. Año 2020</i> .....	9
<i>La fuente en memoria de Juan de Villanueva, un intento fallido de ordenar el entorno urbano de la glorieta de Atocha</i> RAÚL GÓMEZ ESCRIBANO .....	25
<i>Et in arcadia ego: enfermedad y muerte en Aranjuez</i> MAGDALENA MERLOS ROMERO .....	39
<i>Melleiro Hermanos, joyería francesa en la corte madrileña de los siglos XIX y XX</i> AMELIA ARANDA HUETE .....	67
<i>El Reservado de los Jardines del Buen Retiro (Madrid): la Montaña artificial</i> CARMEN ARIZA MUÑOZ .....	125
<i>Real Bosque de La Moraleja</i> M <sup>a</sup> TERESA FERNÁNDEZ TALAYA.....	145
<i>El Panteón de los duques de Fernán Núñez en Barajas: arquitectura funeraria de la nobleza del siglo XIX</i> MARÍA ISABEL PÉREZ HERNÁNDEZ.....	201

<i>El pintor madrileño José Méndez (1818-1891)</i>	
NIEVES PANADERO PEROPADRE .....	235
<i>Nuevas aportaciones sobre la primera Casa Profesa de Madrid de la Compañía de Jesús</i>	
MARTÍN CORRAL ESTRADA, JAVIER RODRÍGUEZ CALLEJO Y ALEJANDRO CASTAÑO TORRIJOS .....	275
<i>Las pinturas de 1659 del Salón de los Espejos y la participación de Velázquez</i>	
JUAN MARÍA CRUZ YÁBAR .....	303
<i>El Palacio Real de Madrid en La de Bringas, de Benito Pérez Galdós</i>	
PEDRO CARRERO ERAS .....	339
<i>La zarzuela “Gran Vía” y la asistencia hospitalaria en el Madrid del siglo XIX</i>	
JOSÉ M <sup>a</sup> MARTÍN DEL CASTILLO Y FRANCISCO RAMOS DÍAZ .....	363
<i>Necrológicas. Antonio Bonet Correa</i>	
BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS .....	413
<i>Normas para autores</i> .....	419
<i>Evaluadores</i> .....	423

## EL PINTOR MADRILEÑO JOSÉ MÉNDEZ (1818-1891)

### THE MADRID PAINTER JOSÉ MÉNDEZ (1818-1891)

*Por* Nieves PANADERO PEROPADRE

*Doctora en Historia del Arte*

*Universidad Complutense de Madrid*

#### RESUMEN:

Pintor de historia y de temas religiosos, retratista, dibujante y litógrafo, José Méndez es hoy una figura prácticamente desconocida. Sin embargo, fue pintor de cámara del rey Francisco de Asís de Borbón, pintor oficioso del arzobispo de Toledo, miembro electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y trabajó para importantes miembros de la nobleza y de la alta burguesía. El presente trabajo traza la biografía del artista y recupera parte de su catálogo, abriendo camino para una mayor profundización en el conocimiento de su obra, ciertamente interesante y en gran medida desaparecida e ignorada.

#### ABSTRACT:

A painter of history and religious subjects, a portraitist, draughtsman and lithographer, José Méndez is a practically unknown figure today. He was, however, court painter to King Francisco de Asís de Borbón, unofficial painter to the Archbishop of Toledo, an elected member of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando and worked for important members of the nobility and the gentry. The present text traces the artist's biography and recovers part of his catalogue, opening the way for a deeper knowledge of his work, which is undoubtedly of interest but has been largely destroyed or is now unlocated.

**PALABRAS CLAVE:** José Méndez y Andrés, Francisco de Asís de Borbón, Pintura del siglo XIX, Pintura de historia, Pintura religiosa, Grabado.

**KEYWORDS:** José Méndez y Andrés, Francisco de Asís de Borbón, 19th century painting, History painting, Religious painting, Engraving.

A José Méndez solo se le recuerda hoy en trabajos sobre la ilustración gráfica<sup>1</sup> y en reseñas biográficas<sup>2</sup> basadas en lo dicho por Ossorio y Bernard, imprecisiones y errores incluidos<sup>3</sup>, confundiéndole a menudo con coetáneos homónimos<sup>4</sup>. Ya en su propia época Méndez era prácticamente desconocido

1 Véase VICENTE GALÁN, María Luisa, *Las ilustraciones románticas literarias de las revistas y novelas publicadas en Madrid (1830-1850)*, Madrid, Universidad Complutense, 1999 e IBÁÑEZ ÁLVAREZ, José, *El gabinete de estampas del siglo XIX del Museo romántico de Madrid*, Madrid, Universidad Complutense, 2003.

2 NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, «José Méndez y Andrés», en *Diccionario Biográfico Español*, tomo XXXIV, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, pp. 427- 428. ALCOLEA, Fernando, «José Méndez y Andrés», en *Estudios biográficos*, 2014, (<http://wm1640482.web-maker.es/BIOGRAF-AS-DE-PINTORES-A/Jose-Mendez-y-Andres/>). FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores, «Méndez y Andrés, José María», en *Enciclopedia del Museo Prado*, (<https://www.museodelprado.es/recurso/mendez-y-andres-jose-maria/28be5037-5f6c-40d1-bc34-bf116e639e81>).

3 OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Ramón Moreno, vol. II, 1869, p. 43 y Madrid, Moreno y Rojas, 1883, p. 442.

4 Un dato erróneo aportado por Ossorio y repetido por toda la bibliografía posterior es que Méndez fue discípulo de Esquivel. La confusión parte del *Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1858, verificada en el Ministerio de Fomento*, Madrid, Imprenta Nacional, 1858, p. 16, donde se lee: «Méndez (D. José), natural de Madrid; discípulo de D. Antonio María Esquivel y de la Real Academia de San Fernando. Calle del Pretil de los Consejos, 5, bajo. 122. *Un frutero*». Sin embargo, el citado es José Luis Méndez, que el 7 de octubre de 1851 aparece en el registro de visitas del Museo del Prado como J. Méndez, estudiante, y posteriormente como José Luis Méndez, J. Luis Méndez, J. L. Méndez, José Méndez o Méndez (*Libro de Visitas y Copistas (1850-1852)*, Museo del Prado, sig. L 75). Seguramente es el «D. José Méndez» matriculado en la clase de Colorido y Composición de José de Madrazo en el curso 1850-1851 (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [ASF], leg. 1-22-9); citado por PÉREZ VELARDE, Luis Alberto, *El pintor Antonio Gisbert (1834-1901)*, Madrid, Universidad Complutense, 2015, p. 397. En 1858 en la calle del Pretil de los Consejos 5, bajo derecha, figura José Méndez, «Pintor de Historia», nacido en Madrid el 21 de noviembre de 1828, y su esposa, Juana Ramos (*Empadronamiento General de los habitantes de Madrid en 1 de enero de 1858*. Archivo de Villa [AV], sig. 3-244-15). En 1865 vivían en la calle Buenavista 26, en una casa propiedad de don Juan Ramos, siendo el cabeza de familia José Luis Méndez, «Pintor de Historia», lo que le confirma como el discípulo de Esquivel que concurrió a la Exposición de 1858 (*Empadronamiento General de los habitantes de Madrid en 1 de enero de 1865*. AV, sig. 3-131-2). El José Méndez que Fernando Alcolea identifica con nuestro pintor en el *Registro de Copistas del Museo del Prado de 1864 y 1869*, era un estudiante que en 1864 vivía en la calle Buenavista 26, figurando como garante suyo el propietario Juan Ramos. Tales datos llevan a pensar que fuera un hijo de José Luis Méndez (*Registro de Copistas del Museo del Prado (1864-1873)*, Museo del Prado, sig. L 36).

Por otra parte, en la bibliografía correspondiente a la entrada de José Méndez y Andrés en THIEME, Ulrich y BECKER, Felix, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, tomo XXIV, Leipzig, E. A. Seeman, 1930, p. 384, se incluye el libro de ROTONDO, Antonio, *Descripción de la gran Basílica del Escorial*, Madrid, Imprenta de la Galería Literaria, 1861, pp. 125-126, en el que se cita a José Méndez entre los restauradores de las pinturas del claustro principal del monasterio, dando por hecho que se trataba de la misma persona. Sin embargo, Rotondo se refiere a José Carlos Méndez, que el 9 de octubre de 1844 aparece como «Copiante» en el *Libro de Visitas y Copistas del Museo del Prado (1843-1846)*, Museo del Prado, sig. L 30, mientras que nuestro José Méndez lo había hecho el 24 de febrero del año anterior como «Pintor». En 1847 José Carlos Méndez era «auxiliar» del Real Museo de Pintura y Escultura (*Guía de Casa Real y Patrimonio. Año de 1848*, Madrid, Imprenta de Aguado, 1847, p. 110) y a partir de diciembre de 1851 entró en el Museo de la Trinidad, llegando en 1863 a restaurador tercero, cargo que mantendría hasta su cese en 1865. Durante esos años trabajó en diversos Reales Sitios, especialmente en El Escorial (Museo del Prado [MP], C.<sup>a</sup> 373, leg. 35.03/16 y Archivo

por sus contemporáneos. Cuando en 1853 se le encargó el retablo de la iglesia de San Jerónimo el Real, anteponiéndole a colegas de más edad y prestigio, la prensa destacó que el pintor, «protegido y apreciado por nuestros Reyes, y cuyo mérito confiesan los inteligentes, no es conocido del público»<sup>5</sup>. En 1860 se le consideraba un «pintor misterioso, verdadero mito del cual se ocupan pintores y aficionados, pero cuyos cuadros pocos han tenido la fortuna de ver aún»<sup>6</sup>. Tras el exilio de los reyes se vio obligado a ampliar su círculo de comitentes, lo que otorgó mayor visibilidad a su trabajo. Prueba de ello es que Ossorio le dedicase en 1869 una entrada en su *Galería biográfica de artistas españoles*, notablemente ampliada en la edición de 1883<sup>7</sup>, año en que la reapertura de San Jerónimo, con su retablo presidiendo el presbiterio, marcaría el cenit de su fama.

El pintor y crítico de arte Ceferino Araujo escribió en 1891 una amplia necrología movido por el escaso eco que la desaparición del artista había tenido en la prensa, que «tan pródiga es en alabanzas para personas que lo merecen menos»<sup>8</sup>. Araujo consideraba a Méndez «un pintor notable y digno de más renombre que el que ha alcanzado», cuyo talento «estaba al lado de los que en su tiempo pasaban aquí por grandes maestros» y, si bien «el público lo conocía poco, y la mayoría de los artistas jóvenes ignoraban que existiera, los pintores de hace cuarenta años sabían lo que valía». Para explicar el motivo de su escaso reconocimiento, apuntaba a dos rasgos distintivos de la personalidad del artista, «completamente entregado al misticismo», y concluía: «Méndez ha muerto oscuro, porque fue en vida modesto y retraído. Su posición independiente y sus pocas aspiraciones mundanas contribuyeron a que se le conociera poco fuera de un corto número de personas».

Cinco años después, sería el marqués de Valmar quien publicase en *La España Moderna* un artículo titulado, muy significativamente, «Un insigne pintor de historia, apenas conocido...»<sup>9</sup>. Se completaba con un *Apéndice*

---

General de Palacio [AGP], Personal, C.º 666/39). La confusión entre ambos Méndez viene de antiguo, así *El Pensamiento Español* de 16 de enero de 1867 cita en el jurado de la Exposición de Bellas Artes de ese año a José Carlos Méndez, cuando el que verdaderamente estaba era José Méndez (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, Imp. del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1867, p. 97).

En la *Enciclopedia del Museo del Prado* figura erróneamente «José María» como nombre de pila de Méndez y Andrés y se le asignan varios mapas realizados por el ayudante de Obras Públicas y topógrafo José Méndez, activo aproximadamente entre 1870 y 1912, colaborador como dibujante de los *Anales de la Construcción y de la Industria* y propietario de un establecimiento litográfico en la calle de Santa Isabel n.º 25.

5 *La España* (Madrid), 11 de diciembre de 1853, p. 3.

6 *La España* (Madrid), 10 de noviembre de 1860, p. 1.

7 Esta última reaparecería en *La Ilustración Católica*, dirigida por el propio Ossorio. M DE A, «Arte Religioso», *La Ilustración Católica* (Madrid), 25 de abril de 1887, p. 9.

8 ARAUJO SÁNCHEZ, Ceferino, «El pintor José Méndez», *El Día* (Madrid), 17 de noviembre de 1891, p. 1.

1. Una necrología, resumiendo lo dicho por Ossorio y Araujo, en SEVILLA, Fernando, *Anuario Literario y Artístico para el año de 1892*, Madrid, Agencia Literaria de Fernando Sevilla, 1892, p. 116.

9 MARQUÉS DE VALMAR, «Un insigne pintor de historia, apenas conocido: Don José de Méndez de la Academia de Bellas Artes de San Fernando», *La España Moderna* (Madrid), 92 (1896), pp. 58-83 y 93 (1896), pp. 35-52.

biográfico redactado por el hijo del artista, el hoy Venerable Francisco de Asís Méndez Casariego<sup>10</sup>. La intención de Valmar era rendir homenaje «al poco renombrado pero admirable artista» a cuyo discurso de ingreso en la Academia de San Fernando habría debido contestar de no haberse producido antes su fallecimiento. Aun así, el marqués confiesa que cuando la Academia le designó para recibir a Méndez, «apenas conocía sus obras. Casi no recordaba su nombre». Como justificación alega que sus «merecimientos y artísticos timbres [...] no fueron conocidos de la masa popular, sino casi exclusivamente de los profesores de las bellas artes, que profundamente le estimaban». Al igual que Araujo, atribuye su falta de notoriedad a «su incomparable modestia», que le mantenía «deliberadamente apartado de las esferas ruidosas de la fama», «en solitario estudio, como un ermitaño del arte», «considerando la pintura como culto celestial».

El desconocimiento no se limitaba a la figura del artista, sino que se extendía a la casi totalidad de su trabajo. Valmar lamentaba que sus obras no hubieran sido valoradas como debieran «porque las más notables permanecían y aún permanecen como misteriosamente encerradas en el santuario de su estudio». Hoy día, gran parte de la obra de Méndez está desaparecida o es invisible a los ojos del público. Contamos, eso sí, con las muchas ilustraciones que realizó a lo largo de su carrera y, muy especialmente, con el importante conjunto de dibujos –más de doscientos– donado en 1906 por su hija, la Rvda. Madre María Isabel Méndez Casariego, a la Biblioteca Nacional de España<sup>11</sup>, fuente de inestimable valor para el estudio de su obra.

#### ORÍGENES Y FORMACIÓN

José Méndez y Andrés nació en Madrid el 28 de septiembre de 1818 en el n.º 3 de la plaza de Puerta Cerrada, hijo de Antonio Méndez Sánchez y Juliana Andrés Fernández<sup>12</sup>. Fue bautizado dos días más tarde como Simón de Rojas José Victoriano<sup>13</sup> en la vecina parroquia de San Miguel y San Justo –actual basílica pontificia de San Miguel–, de la que sería feligrés durante gran parte de su vida. Aunque en una necrología de Méndez Casariego se afirma que «perteneció a ilustre familia» y que su padre «unía a los timbres del linaje

---

10 MÉNDEZ CASARIEGO, Francisco de Asís, «Datos para la Biografía del Sr. D. José de Méndez y Andrés, fallecido el día 9 de Noviembre de 1891», *La España Moderna* (Madrid), 93 (1896), pp. 53-56.

11 BARCIA, Ángel M. de, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tipografía de la Revista de Arch., Bibl. y Museos, 1906, pp. 8-9 y pp. 425-431.

12 Así consta en su partida de bautismo. Archivo Histórico Diocesano de Madrid [AHDM], Expediente Matrimonial, Cuerda, 1848, Julio, 6452/25. Curiosamente, su hijo dice que nació el 30 de septiembre, siendo esta, en realidad, su fecha de bautismo. MÉNDEZ CASARIEGO, Francisco de Asís, «Datos para la Biografía...», p. 53.

13 Simón de Rojas era el santo del día 28 de septiembre y Victoriano el nombre de su padrino, su tío abuelo Victoriano Fernández.

los laureles del artista»<sup>14</sup>, lo cierto es que la familia Méndez regentaba –en la misma casa en que nació el pintor– una de las pastelerías más antiguas de la capital<sup>15</sup>. Huérfano desde muy joven<sup>16</sup>, Méndez vivió con su hermano Isidoro, heredero del negocio familiar, hasta su matrimonio en 1848. A la muerte de este, la casa acabaría en manos del pintor, siendo el único bien que pudo legar a su hijo, quien en varias ocasiones se había visto obligado a hacer frente a las cargas económicas que pesaban sobre ella<sup>17</sup>. La familia materna también debió dedicarse al comercio, pues su padrino, Victoriano Fernández –hermano de su abuela María– era propietario en 1821 de una tienda en la calle de la Amargura<sup>18</sup> –hoy del 7 de julio– frente a la plazuela de Herradores<sup>19</sup>. Pese a que su pregonada modestia no impidió a Méndez anteponer desde muy pronto un «de» a su apellido, su adscripción social aparece igualmente refrendada por los testigos de su matrimonio: su hermano Isidoro, el ebanista Esteban Martín y Juan Cornejo, conserje del Palacio Arzobispal<sup>20</sup>.

Si bien sus antecedentes familiares no parecían destinarle a una carrera artística, su vocación y sus dotes como dibujante debieron pesar a la hora de encaminar el futuro del joven Méndez. Su hijo confirma que «desde muy niño empezó a estudiar el dibujo», siendo «tal su afición, que pasaba muchas noches sin dormir más que dos o tres horas, dedicando las demás a copiar a pluma estampas». Concluido su aprendizaje en el Real Estudio de Dibujo de la Merced<sup>21</sup>, ingresó en la Academia de San Fernando en diciembre de 1835. Allí destacó entre sus condiscípulos, logrando el primer premio en el concurso organizado por José de Madrazo entre los alumnos del curso 1837-1838 que mejor representasen el tema de *La Reina D<sup>a</sup> Constanza entrega el Rey su hijo, a Dn. Sancho, Obispo electo de Ávila, para que le guarde mientras las Cortes nombran tutor*. En enero de 1840 obtuvo el pase a la clase del Natural<sup>22</sup>, último estadio de su formación académica.

---

14 «El canónigo Don Francisco Méndez. ¿Para qué sirve un cura?», *La Acción* (Madrid), 2 de abril de 1924, p. 5.

15 Juan y Antonio Méndez, abuelo y padre del pintor, fueron propietarios de la pastelería. Posteriormente, su hermano Isidoro se mantendría al frente del negocio hasta 1866. Desde 1933 ocupa el local la conocida taberna «Casa Paco».

16 Juliana Andrés murió, viuda, antes de julio de 1833 en que la «casa-pastelería» salió a pública subasta. *Diario de Avisos de Madrid* (Madrid), 28 de julio de 1833, p. 1. La casa acabó en manos de Isidoro Méndez.

17 MARTÍN ABAD, Joaquín, *Francisco Méndez Casariego*, Madrid, Hermanas Trinitarias, 1995, pp. 149-150.

18 *Diario de Madrid* (Madrid), 30 de marzo de 1821, p. 4.

19 Según Isidoro Méndez los herederos de su bisabuelo, Antonio Fernández, vendieron en 1823 a José de Puertas *Botín* el local de la plaza de Herradores en el que se estableció la famosa pastelería *Botín*. *El Español* (Madrid), 14 de febrero de 1847, p. 4.

20 AHD, Expediente Matrimonial, Cuerda, 1848, Julio, 6452/25.

21 Debió ingresar en el Estudio de la Merced en 1833, pues en mayo de 1834 se le concedía el pase de la clase de *Cabezas* a la de *Figuras* (ASF, Junta ordinaria de 4 de mayo de 1834, f. 106r). En diciembre de 1835 pasaría a la clase de *Yeso* (ASF, Junta ordinaria de 13 de diciembre de 1835, f. 158v).

22 ASF, Junta ordinaria de 26 de enero de 1840, f. 24v.

Como ya hemos señalado, la afirmación de Ossorio de que Méndez fue discípulo de Esquivel se debe a una confusión de identidades<sup>23</sup>. Sí estuvo «bajo la dirección particular de D. Juan Gálvez y D. Juan de Ribera»<sup>24</sup>, aunque ignoramos si en el seno de la Academia o como alumno particular. Quizá Gálvez pudo influir en el temprano interés de Méndez por la técnica del grabado. En cuanto a Juan Antonio de Ribera, es muy probable que fuera quien le presentara al rey Francisco de Asís, determinando con ello su devenir profesional. Su hijo, Carlos Luis de Ribera, pintaría en 1842 un atractivo retrato de Méndez [Fig. 1], en tributo de amistad<sup>25</sup>. En 1859 ambos Riberas firman su propuesta como académico de San Fernando y, muerto Juan Antonio, Carlos Luis continuó avalándole en 1882 y 1887.

Menos cordial debió ser su relación con la otra gran saga pictórica del momento, los Madrazos, a tenor de los epítetos –«falsuco», «extra-Rodin» o «flirutez»– que le dedica Federico en su correspondencia, si bien parece referirse más a su peculiar carácter que a sus cualidades artísticas. Los años debieron limar asperezas, pues en 1887 firmaba a favor de su propuesta como académico, así como tampoco olvidó participar a sus hijos la enfermedad y fallecimiento de su colega<sup>26</sup>.

#### PRIMEROS AÑOS: DIBUJOS Y GRABADOS

Según Araujo, en su juventud Méndez «hizo muchos dibujos y litografías de asuntos históricos y caballerescos, de un estilo desenvuelto, lleno de vida y movimiento». Entre 1840 y 1842 la imprenta de Yenes publicaba las *Aventuras de Gil Blas de Santillana*, de Alain-René Lesage, ilustrada con abundantes xilografías de diversos artistas, Méndez entre ellos; firmaría, además, cinco de las láminas fuera de texto<sup>27</sup>. Colaboraría también en la lujosa edición de *El*

---

23 Véase nota 4.

24 Así consta en 1859 en su propuesta de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. ASF, leg. 1-40-2.

25 Citado por Ossorio entre las obras de Carlos Luis de Ribera (OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica...*, 1883, p. 577). Firmado y fechado en 1842, es conocido por fotografías, como la conservada en el Instituto del Patrimonio Cultural de España [IPCE], Archivo Moreno, sig. 05133-A. En el ángulo superior izquierdo, una inscripción reza: «JOSÉ MENDEZ / Por su amigo / C. L. Ribera, 1842».

26 El 9 de noviembre de 1891 Federico escribía a su hijo Ricardo: «Méndez creo que está también muy grave». Dos días más tarde, comunicaba a Raimundo: «No sé si sabrás que han muerto Lema [...] y Méndez». MADRAZO, Federico de, *Epistolario*, edición coordinada por José Luis Díez, Madrid, Museo del Prado, 1994, tomo I, p. 579 y tomo II, p. 949.

27 LESAGE, Alain-René, *Aventuras de Gil Blas de Santillana*, Madrid, Imprenta de Yenes, 1840-1842. Véase IBÁÑEZ ÁLVAREZ, José, *El gabinete de estampas...*, pp. 233-234. Méndez realizó dibujos para las siguientes xilografías fuera de texto: en el tomo II (1840), *El Pirata Argelino y su gente sorprenden a D. Rafael y sus compañeros en una gruta* (p. 227); en el tomo III (1841), *Gil Blas en la hostería observa admirado al viejo filósofo que echa algunas gotas de elixir en el vino* (p. 98), *El especiero Moscada reconviene a Gil Blas, por su indiferencia para con sus padres y tío* (p. 227), *Serenata interrumpida: Don Agustín de Lahiguera ahuyenta a los músicos* (p. 260) y en el tomo IV (1842), *Gil Blas visitando*

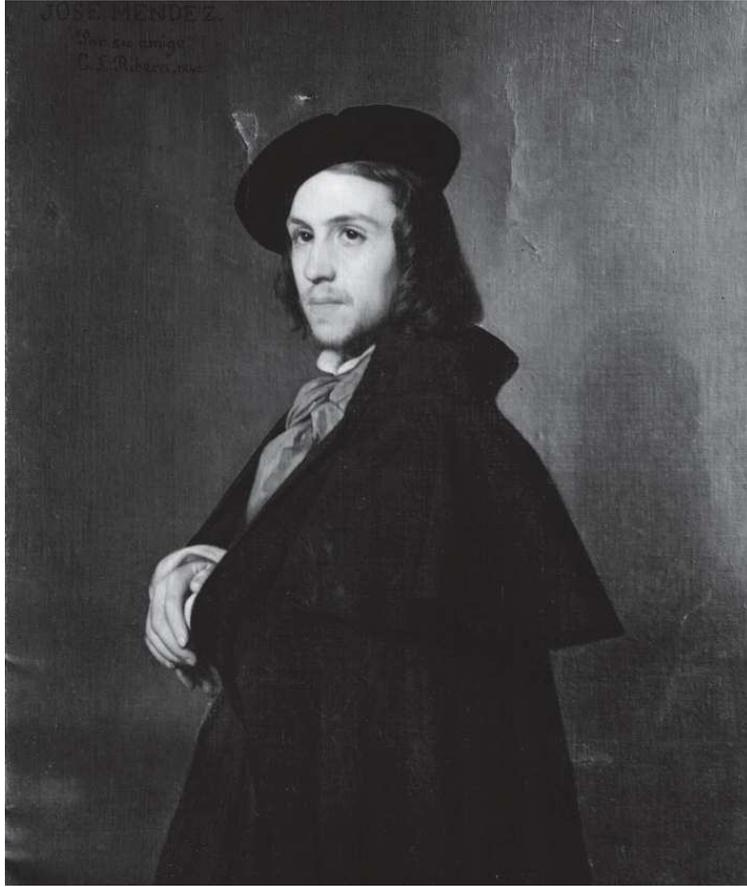


Fig. 1. Carlos Luis de Ribera, Retrato del pintor José Méndez, 1842.  
Fotografía del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD.

*Diablo Cojuelo*, igualmente de Lesage, realizada en 1842, con el dibujo para la lámina *Le vieron salir de las llamas con Serafina en brazos*, grabada en acero por Serra<sup>28</sup>. Los cuatro dibujos que aportó a la *Historia de Cabrera...*<sup>29</sup>, aparecida en 1845, le permitieron abordar temas de la historia contemporánea al tiempo

---

*un hospital, se encuentra con su amigo Fabricio* (p. 179). Figuras como la del *viejo filósofo* o la del *hermano Crisóstomo* (tomo IV, p. 80), recuerdan el dibujo de la Biblioteca Nacional de España [BNE] (Dib 14/2/174), denominado *Cabeza fantástica*, muy en la línea de los *retratos de fantasía* de Giandomenico Tiepolo.

28 LESAGE, Alain-René, *El Diablo Cojuelo*, Madrid, Imprenta de Alegría y Charlain, 1842. En opinión de M. L. Vicente Galán, «una de las más bellas láminas de este repertorio, de exquisito dibujo y composición, plena de matices y contrastes lumínicos». VICENTE GALÁN, María Luisa, *Las ilustraciones románticas...*, pp. 298 y 125.

29 CALBO Y ROCHINA DE CASTRO, Dámaso, *Historia de Cabrera y de la guerra civil en Aragón, Valencia y Murcia*, Madrid, Imprenta de Benito Hortelano y Compañía, 1845. Méndez realizaría cuatro dibujos: *Muerte de Fernando VII*, *Cabrera recibe las primeras bendiciones del obispo en su estado clerical*, *Hecho de Burjasot* y *Cabrera arengando a los suyos antes de la batalla de Gadesa*.

que dejar constancia del fruto de las frecuentes visitas que desde 1843 venía realizando al Real Museo de Pintura y Escultura, siendo evidente la derivación goyesca de los fusilamientos de Burjasot [Fig. 2] o el eco de *Las Lanzas* en la arena de Cabrera. Otros cuatro dibujos de Méndez aparecerían en las *Obras* de Quevedo publicadas en 1845-1846 por Vicente Castelló<sup>30</sup>.

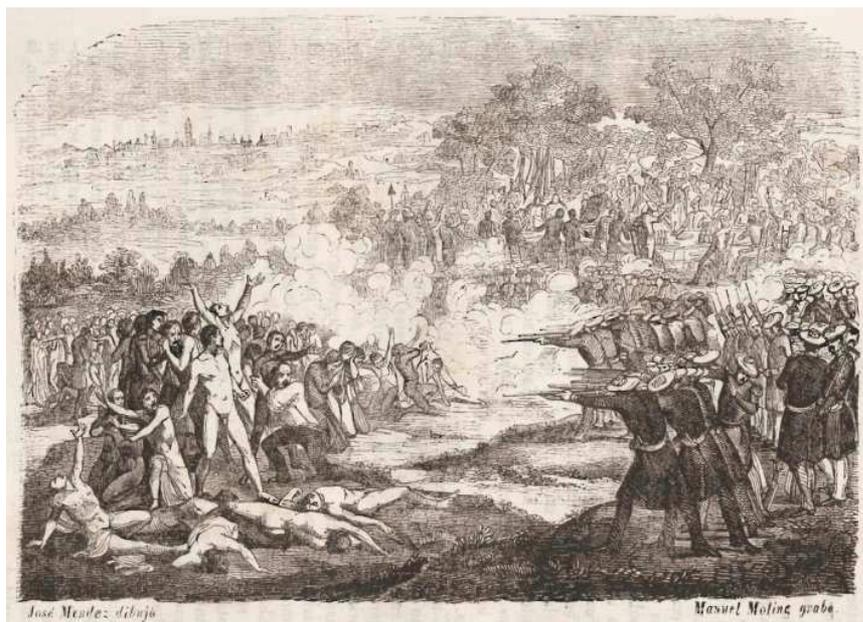


Fig. 2. José Méndez, Hecho de Burjasot, en Dámaso Calbo y Rochina de Castro, *Historia de Cabrera y de la guerra civil en Aragón, Valencia y Murcia*, Madrid, 1845.

En 1848 vería la luz el *Romancero Pintoresco o colección de nuestros mejores romances antiguos* de Hartzenbusch<sup>31</sup>. La lujosa edición se acompañaba de treinta y ocho litografías, obra de algunos de los más reconocidos artistas del momento, entre ellos Méndez, a quien se deben once ilustraciones<sup>32</sup>. Su considerable tamaño y variedad temática le permitieron dar cumplida muestra de sus capacidades, resolviendo con soltura tanto las escenas complejas, con

30 QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, *Obras*, Madrid, Imprenta de D. Vicente Castelló, 1845-1846. Véase VICENTE GALÁN, María Luisa, *Las ilustraciones románticas...*, pp. 312-313.

31 HARTZENBUSCH, Juan Eugenio de (dir.), *Romancero Pintoresco o colección de nuestros mejores romances antiguos*, Madrid, Imprenta de Alhambra y compañía, 1848.

32 IBÁÑEZ ÁLVAREZ, José, *El gabinete de estampas...*, p. 162. Las láminas realizadas por Méndez fueron: *Arias Gonzalo sale a responder por Zamora*, *El Cid y el león*, *Los condes de Carrión vencidos en duelo*, *Amores de Alfonso VIII con Fermosa*, *Muerte del rey Don Pedro*, *El triunfo del Ave María*, *Muerte del esposo de Zaida*, *Lisaro rescata a Zaida*, *El español en Orán*, *Batalla de Roncesvalles y Doña Alda*. Todas dibujadas y litografiadas por él salvo *El Cid y el león*, que litografió Francisco Pérez, dueño del establecimiento litográfico Pérez y Hermanos.

abundantes personajes y acusado movimiento –*Arias Gonzalo sale a responder por Zamora, Los condes de Carrión vencidos en duelo o La Batalla de Roncesvalles*–, como las de carácter más íntimo, entre las que se encuentran *El español en Orán* o los *Amores de Alfonso VIII con Ferosa*.

Aunque Ossorio afirma que Méndez dibujó para diversas revistas, como *El Artista* o *El Museo de las Familias*, solo hemos localizado obras suyas en *El Siglo Pintoresco* –ilustrando la novela *La perla de Nápoles* de Gregorio Romero Larrañaga<sup>33</sup>– y en *El Renacimiento* (1847). Esta última publicación incluía litografías a página completa, debiéndose a Méndez la titulada *Principio del Catolicismo en los Reyes Godos*<sup>34</sup> [Fig. 3], auténtico manifiesto de los ideales que animaban la publicación: catolicismo, medievalismo y purismo. La Biblioteca Nacional conserva un dibujo preparatorio para esta composición<sup>35</sup>.

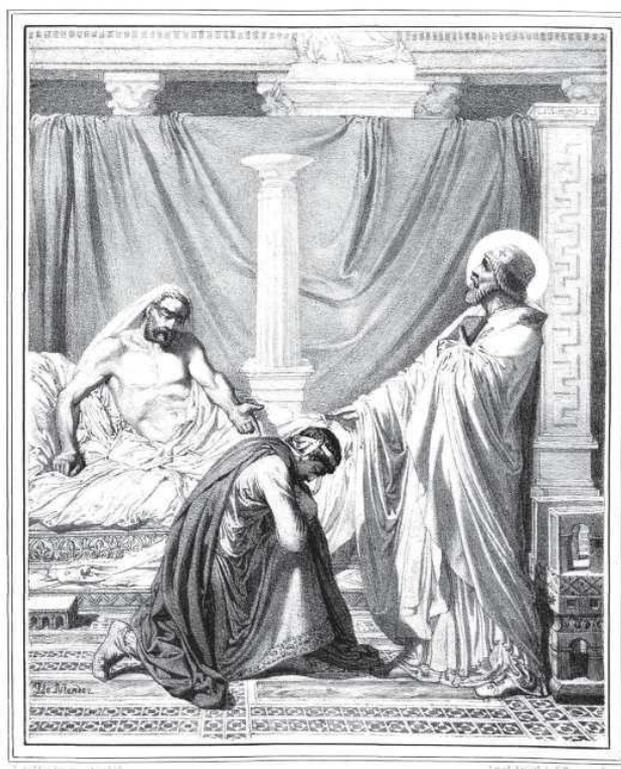


Fig. 3. José Méndez, Principio del Catolicismo en los Reyes Godos, en *El Renacimiento*, Madrid, 1847.

33 *El Siglo Pintoresco* (Madrid), tomo III, enero de 1847, p. 15.

34 *El Renacimiento* (Madrid), 27 de junio de 1847, lám. 7.

35 *Leovigildo en su última enfermedad*. BNE, Dib/14/2/155. Identificado por Barcia como preparatorio para la estampa de *El Renacimiento*. BARCIA, Ángel M. de, *Catálogo de la colección de dibujos...*, cat. 4288, pp. 428-429.

En uno de sus últimos números apareció un grabado basado en un dibujo de Méndez: *Poesía, Música y Pintura*<sup>36</sup>. Al año siguiente sería portada de un ejemplar del *Semanario Pintoresco Español*<sup>37</sup>, nada extraño ya que la revista fundada por Mesonero Romanos absorbió a la de Ochoa y Madrazo, heredando a muchos de sus colaboradores, no así a Méndez que no volvería a trabajar para ella.

Entre 1855 y 1864 vería la luz la *Iconografía española* de Valentín Carderera, con láminas litografiadas por artistas españoles y franceses a partir de dibujos originales del autor<sup>38</sup>. Méndez realizaría cuatro estampas<sup>39</sup>, pese a que nunca había litografiado dibujos ajenos y a que se encontraba en uno de los mejores momentos de su carrera, siendo uno de los pocos artistas –junto a Federico de Madrazo, Ponciano Ponzano y Francisco Asenjo Barbieri– cuyo nombre «D. José Méndez, pintor de S. M.» figura en la lista de suscriptores de la obra. Su colaboración pudo deberse a su relación con Carderera, de quien había sido discípulo en la Academia de San Fernando<sup>40</sup>, o al interés del rey Francisco de Asís en el proyecto.

#### PINTOR DE HISTORIA DE LA REAL CÁMARA

En agosto de 1848 Méndez contraería matrimonio con María Antonia Fernández Casariego<sup>41</sup>, estableciéndose en el n.º 1 de la calle del Conde de Barajas –entonces en la plaza homónima–, a pocos metros de su anterior domicilio. En su expediente matrimonial dice ser de profesión «retratista». Sin embargo, el único retrato que podemos asignar con seguridad a esos años es el de la familia Pellico (1850)<sup>42</sup> [Fig. 4]. La obra muestra, en un distendido ambiente hogareño, al médico

36 *El Renacimiento* (Madrid), 4 de junio de 1847, lám. 8.

37 *Semanario Pintoresco Español* (Madrid), 12 de noviembre de 1848, p. 365.

38 CARDERERA Y SOLANO, Valentín, *Iconografía española: Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitales, escritores, etc. desde el Siglo XI hasta el XVII*, Madrid, Imprenta de D. Ramón Campuzano, 1855-1864. Véase LANZAROTE GUIRAL, José María (ed.), *Diarios de viaje de Valentín Carderera por Europa (1841-1861), París, Londres, Bélgica y Alemania*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2016, pp. LX-LXXII.

39 Méndez realizó las siguientes litografías: *Don Bernaldo Guillen de Mompeller o de Entenza* (Est. VIII bis), *Fernando III el Santo y D<sup>a</sup> Beatriz de Suevia* (Est. IX), *Don Álvaro Pérez de Guzmán y D<sup>a</sup> Elvira de Ayala* (Est. XXV), *D. Garcí Fernández Manrique III Conde de Osorno y D<sup>a</sup> Juana Enríquez, su esposa* (Est. LXX).

40 Según comunicación del Dr. Lanzarote Guiral, Méndez figura en un listado en el que Carderera anotó el nombre de las personas de las que conservaba correspondencia, pero dichas cartas no han sido localizadas hasta la fecha.

41 La boda se celebró el 21 de agosto de 1848 en la parroquia de San Justo. María Antonia Juana Fernández Casariego, natural de Madrid, era hija de Pedro Fernández Casariego y María Paz Arias (AHDM, Expediente Matrimonial, Cuerda, 1848, Julio, 6452/25). Pese a que su primer apellido era «Fernández Casariego», la esposa de Méndez empleaba solo «Casariego»; de hecho, los hijos del matrimonio fueron inscritos como «Méndez Casariego». Falleció el 24 de mayo de 1889, recibiendo sepultura en el patio de las Ánimas de la Sacramental de Santa María, donde se conserva su nicho carente de toda inscripción. En el libro registro de la Sacramental aparece como María Antonia Casariego Arias.

42 *Ildefonso Pellico y Paniagua y su familia* (252 x 178 cm), Museo del Prado, n.º de catálogo P006952. Donado en 1829 por la familia Pellico al Museo de Arte Moderno, de donde pasó al Prado.



Fig. 4. José Méndez, Retrato de la familia Pellico, 1850.  
Museo Nacional del Prado, Madrid.

y cirujano Alfonso Pellico y Paniagua junto a su esposa, María Molinillo, y sus hijos, Ramón, Andrés y Alfonso. Su considerable tamaño, así como su condición de retrato múltiple, le convierten, sin duda, en una de sus obras de mayor empeño en este género. El carácter íntimo de la escena, con el eminente doctor moviendo un arlequín ante los asombrados ojos infantiles, revela la complicidad del autor

---

Méndez Casariego lo denomina *Retrato de la familia Pellico*. Aunque en ocasiones el doctor Pellico aparece como Ildefonso, en su propia esquila y en la de su esposa figura como Alfonso. Díez, José Luis (dir.), GUTIÉRREZ MARQUEZ, Ana (catálogo), MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J. (coord.), *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo general*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 409-410.

en la tierna escena familiar, como si más que de un encargo se tratase de un tributo de amistad. De hecho, el doctor Pellico fue quien asistió a la esposa de Méndez en el parto de su primogénito el 21 de junio de 1850, pronunciando al ver al recién nacido las proféticas palabras de Zacarías: «et tu puer, propheta Altissimi vocaveris»<sup>43</sup> («y tu niño, profeta del Altísimo serás llamado», Lu 1:76). Bautizado tres días más tarde en la parroquia de San Justo, recibió el nombre de Francisco de Asís en honor a su padrino, el rey consorte<sup>44</sup>.

La relación del pintor con el soberano había comenzado a poco de su matrimonio, cuando «presentado por sus maestros, que le profesaban un cariño singular» fue recibido por el rey en «afectuosa audiencia», obteniendo «las más efusivas felicitaciones del monarca por su notable aprovechamiento»<sup>45</sup>. Muy grata impresión debió causar a Francisco de Asís, que al poco tiempo le nombró «pintor de historia de la Real Cámara» y le propuso pasar «una temporada a París, a costa del Real erario, para que visitase los principales Museos, estudiando a la vez las tendencias de la pintura moderna»<sup>46</sup>. Ante el inminente nacimiento de su primogénito, Méndez solicitó licencia para aplazar el viaje, a lo que accedió el rey ofreciéndose a apadrinar al recién nacido.

En correspondencia al favor real, Méndez pintaría la *Virgen protegiendo la corona de España*<sup>47</sup> [Fig. 5], mencionada en 1859 en su propuesta como académico. En este pequeño óleo, con suntuoso marco dorado, María, vestida de blanco, se sienta en un trono de estilo trecentista que lleva inscritas las palabras del Salmo 95: «Venite, exultemus Domino». Ante ella, la corona y el cetro, símbolos de la monarquía, descansan sobre un escabel con el escudo de España. La acompañan, en *sacra conversazione*, los santos patronos de la real pareja, Santa Isabel de Hungría y San Francisco de Asís, además del apóstol Santiago y San Fernando, patronos respectivamente de España y de su monarquía. El carácter de icono político-religioso se acentúa por el hecho de que el arzobispo de Toledo, José Bonel y Orbe, concediera ochenta días de indulgencia a quien rezara ante él. Firmado por José de Méndez en 1850, lleva la dedicatoria: «A S.M. el Rey su agradecido pintor».

---

43 ROJO, T., *El buscador de perlas: vida del Siervo de Dios M.I. Sr. D. Francisco de Asís Méndez y Casariego, Canónigo de la S.I. Catedral de Madrid, fundador del Instituto de Hermanas Trinitarias y del Asilo de Porta Coeli*, Madrid, Imp. del Asilo de la Sma. Trinidad, 1935, p. 2.

44 El rey estuvo representado por María del Patrocinio Goicolea Villarroel, duquesa de la Conquista. Ofició la ceremonia Juan Gutiérrez de León, capellán de honor y predicador de Su Majestad. AHD, Parroquia de San Justo y San Pastor, Libro de Bautismos, tomo 56 (enero 1846 - junio 1856), f. 128 y AGP, Reinados, Isabel II, C.<sup>a</sup> 2619/24. Véase ROJO, T., *El buscador de perlas...*, p. 5.

45 ROJO, T., *El buscador de perlas...*, p. 5.

46 ROJO, T., *El buscador de perlas...*, p. 4. La vinculación de su estancia en París con su nombramiento como pintor de cámara es confirmada por otro de los biógrafos del padre Méndez Casariego: «Para responder a los encargos del Rey, pues era pintor de historia de la Real Cámara [...] no dudó en realizar cualquier esfuerzo y profesionalizarse todavía más, como viajar a París y conocer, en la escuela de Antoine Gros, a Paul Delaroche». MARTÍN ABAD, Joaquín, *Francisco Méndez Casariego*, p. 24.

47 *Virgen entronizada con santos*, óleo sobre cartón, 32,7 x 21,3 cm (sin marco), 49 x 21,3 cm (con marco). Patrimonio Nacional [PN], Madrid, Cuarto Militar de la Casa de S.M. el Rey, Inv. n.º 10025475.



Fig. 5. José Méndez, Virgen protegiendo la corona de España, 1850.  
*Patrimonio Nacional, Inv. n.º 10025475.*

Idéntica dedicatoria muestra el Ángel conservado hoy en los Reales Alcázares de Sevilla<sup>48</sup> y que en 1870 figuraba inventariado en la sala de la Corbella del Palacio Real de Madrid como *Ángel de la Guarda*<sup>49</sup>. Sin embargo, tal y como

48 *Ángel*, óleo sobre lienzo, 97 x 55,7 cm, sin marco; 116,5 x 75,5 cm, con marco. PN, Sevilla, Reales Alcázares, Inv. n.º 10021236.

49 «Pieza n.º 31. Llamada de la Corbella. 29/5938. Otro id en id [cuadro al óleo], id, id [cristal y marco], ancho cincuenta y cuatro centímetros y alto noventa y cuatro. Representa el Ángel de la Guarda, de blanco,

indica la cartela situada en la parte inferior de la pintura —ANGELUS CUSTOS MAIESTATIS CATHOLICAE ELISABETH SECUNDE HISPANIARUM ET INDIARUM REGINE—, se trata, más exactamente, del Ángel Custodio del Reino de España [Fig. 6],



Fig. 6. José Méndez, Ángel Custodio del Reino de España, 1852.  
*Patrimonio Nacional, Inv. n.º 10021236.*

advocación instituida por el papa León XIII a petición de Fernando VII para conmemorar la liberación de su cautiverio el día 1 de octubre. De hecho, en las enjutas del arco que enmarca la escena puede leerse: «Mitte, Domine, Angelum

---

en el aire sobre la Corona y el Cetro de España, firmado: A su Magestad, el Rey su agradecido pintor, José Méndez, mil ochocientos cincuenta y dos». LUNA, Juan J. de, «Inventario de las pinturas del Palacio Real de Madrid en 1870, y actas de corrección del mismo inventario en 1878», *Boletín de la Real Academia de la Historia* (Madrid), 1974, p. 350.

tuum de coelis; qui custodiat et illuminet nos» (Salmo 102) y «Tu, Domine, servabis et custodies nos per Angelum tuum» (antífona del Salmo 8), textos pertenecientes al Oficio de la fiesta de los *Sancti Angeli, Regni Custodis*. El Ángel aparece en posición frontal, con túnica blanca y las alas aún desplegadas, posándose en un pedestal con el escudo de España. Su figura se recorta sobre una exquisita arquitectura cosmatesca cuyo fondo dorado, no obstante el sombreado naturalista, subraya su carácter sacro. La pintura, en la misma línea historicista y preciosista de la anterior, se realza con un hermoso marco. Está firmada por José de Méndez en Madrid, el 2 de febrero de 1852.

Su nombramiento como pintor de historia de la Real Cámara parece indicar que el artista hubiese destacado ya en este género. Sin embargo, salvo algunos dibujos y grabados, la primera noticia de su actividad en dicho campo la proporciona el historiador José María de Eguren en 1850, cuando dice haberse servido de un vaciado del bulto del rey Enrique II «merced a la fina atención de su dueño el Sr. D. José Méndez, autor del interesante y con el tiempo famoso cuadro de la Batalla de Nájera»<sup>50</sup>. Nada más sabemos acerca de esta obra, pero el que Méndez tuviese un yeso de la figura yacente del rey castellano prueba la minuciosa preparación con que siempre abordó los temas históricos en lo referente a fisonomías, vestuario y demás elementos de atrezzo.

Tuvo buena ocasión de demostrarlo al diseñar el vestuario para el estreno de la ópera de Emilio Arrieta *La conquista di Granata* en el Teatro de Palacio el 10 de octubre de 1850<sup>51</sup>. Los figurines de Méndez «sorprendieron en París, a donde se mandaron para la confección de los trajes [por el célebre Nonnon, *costumier en chef* de l'Académie Royale de Musique], por la maestría y buen gusto con que estaban compuestos y ejecutados»<sup>52</sup>. Es posible que colaborara también con el escenógrafo Humanité-René Philastre en la caracterización histórica, pues en *La Ilustración* apareció un grabado de la escena final «copiado del precioso apunte que hizo aquel distinguido artista, para que a él se arreglara el último cuadro de la ópera»<sup>53</sup> [Fig. 7]. Méndez reunió sus figurines en un álbum<sup>54</sup> que Arrieta llevó a Italia con vistas al posible estreno de la obra en Milán o Génova. Desde la ciudad ligur el compositor participaba en septiembre de 1851 a su «muy querido amigo Méndez» que *El Álbum de la Conquista* había «sido admirado como se merece, por los primeros pintores italianos [...], diciendo que su autor debe ser un verdadero artista»<sup>55</sup>. La obra no llegó a estrenarse en Italia y diversos avatares retrasaron su presentación en el Teatro Real de

50 EGUREN, José María de, «Santo Domingo el Real», *Semanario Pintoresco Español* (Madrid), 10 de febrero de 1850, p. 44.

51 NAVARRO LALANDA, Sara, «El sueño dorado de Isabel II: instauración y declive del Teatro de Palacio (1849-1851)», *Revista Internacional de Humanidades* (Madrid), vol. 1, 2 (2012), p. 253, nota 34.

52 *La España* (Madrid), 2 de enero de 1851, p. 4.

53 *La Ilustración* (Madrid), 16 de noviembre de 1850, p. 5.

54 *La España* (Madrid), 2 de enero de 1851, p. 4.

55 La carta, fechada en Génova el 22 de septiembre de 1851, la reproduce el MARQUÉS DE VALMAR, «Un insigne pintor de historia...», pp. 62-63, nota 1.



Fig. 7. Escena final de la ópera de Emilio Arrieta *La Conquista di Granata* con figurines de José Méndez, en *La Ilustración*, 16 de noviembre de 1850.

Madrid hasta diciembre de 1855, rebautizada como *Isabella la Cattolica* pero manteniendo «los mismos trajes con que se ejecutó en el real Palacio»<sup>56</sup>.

La amistad entre ambos artistas debió ser estrecha, pues Arrieta se refiere al pintor como «amigo del alma» y «mi muy querido amigo Méndez». También Valmar cita, «entre los españoles ilustres que supieron apreciar en lo que valían las altas prendas de Méndez», a Emilio Arrieta y a Adelardo López de Ayala<sup>57</sup>. La caída en desgracia del músico en el círculo cortesano y su posición antiborbónica tras la *Gloriosa* debieron enfriar su amistad con el pintor<sup>58</sup>. También con ocasión de *La Conquista di Granata*, pudo conocer a Francisco Asenjo Barbieri, que ejercía de apuntador. Entre los papeles del compositor figura una nota de Méndez rogando a su «Amigo Barbieri» que pase por su estudio, una tarjeta de visita del pintor con la que «le felicita los días su invariable amigo» y su esquila mortuoria con la fecha de su fallecimiento anotada por el músico en una de sus esquinas<sup>59</sup>.

En la carta que Arrieta dirige a Méndez en septiembre de 1851, le pregunta: «¿Y la batalla de las Navas? ¡Que gana tengo de verla!». Se refiere a un enorme

56 *La Iberia* (Madrid), 1 de diciembre de 1855, p. 4; *El Clamor Público* (Madrid), 19 de diciembre de 1855, p. 4; *La España* (Madrid), 22 de diciembre de 1855, p. 1.

57 MARQUÉS DE VALMAR, «Un insigne pintor de historia...», p. 62.

58 Arrieta no solo no avaló en 1882 el ingreso de Méndez en la Academia, sino que firmó a favor de su competidor, Dióscoro Teófilo Puebla. ASF, leg. 4-2-1.

59 *Apuntes biográficos de diversas personas, cartas y otros documentos, recopilados por Francisco A. Barbieri*. BNE, Mss 14036 /64-66 (MICRO/20624).

lienzo de cuatro metros de alto por diez de ancho representando la *Batalla de las Navas de Tolosa*, encargo del rey Francisco de Asís, cuyo interés en el proyecto debió motivar el viaje de Méndez a París para completar su formación como pintor de historia.

Aunque Méndez Casariego afirma que su padre marchó a Francia en 1851, no pudo hacerlo antes de febrero de 1852 en que firma, en Madrid, el Ángel Custodio<sup>60</sup>. Sí se hallaba en París en agosto de ese año, cuando un molesto Federico de Madrazo escribe a su hermano Luis: «También puede que veas en Versalles al falsuco o extra-Rodin de Méndez, pensionado por el Rey, creo que con 24 mil reales anuales»<sup>61</sup>. Allí frecuentó el estudio de Paul Delaroche –«dibujando y pintando bajo su dirección»<sup>62</sup>–, probablemente aconsejado por Carlos Luis de Ribera que había permanecido en él ocho años, así como el de Hippolyte Flandrin<sup>63</sup>.

El encargo de realizar el retablo mayor de la iglesia de San Jerónimo aceleró el regreso de Méndez a España<sup>64</sup>. Seguramente estuviese ya en Madrid en abril de 1853 en que nació su hija Soledad<sup>65</sup>. A principios de ese año la familia se había mudado al n.º 2, principal, de la calle del Conde de Barajas y, a su regreso, el pintor estableció su estudio –gracias a la mediación del monarca ante el arzobispo de Toledo– en el vecino palacio arzobispal<sup>66</sup>.

No sabemos con qué finalidad encargó el rey la *Batalla de las Navas*, pero sí que en 1853 estaba prevista su colocación en el Cuarto Real que se quería restablecer en el monasterio de San Jerónimo<sup>67</sup>, cuya restauración dirigía Narciso Pascual y Colomer supervisado por Eguren, con intención de convertirlo en símbolo de la monarquía española y de la dinastía reinante<sup>68</sup>. Méndez empleó

---

60 El padrón correspondiente a enero de 1852 está cumplimentado por el propio Méndez. Vivía en la calle Conde de Barajas n.º 1. *Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1 de enero de 1852*, AV, sig. 2-394-2.

61 MADRAZO, Federico de, *Epistolario*, tomo I, p. 472.

62 MÉNDEZ CASARIEGO, Francisco de Asís, «Datos para la Biografía...», p. 54.

63 En 1859, en su propuesta como académico de San Fernando, figuraba que había «cursado además en París dirigido por Mr. Paul Delaroche y Mr. Flandrin». ASF, Junta ordinaria de 6 de febrero de 1859, ff. 167v-168r y leg. 1-40-2.

64 En enero de 1853, Méndez era inquilino del piso principal de la calle Conde de Barajas n.º 2, pero «ausente en el extranjero» su esposa firma el registro (*Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1 de enero 1853*, AV, sig. 2-402-6). Rojo afirma que Méndez viajó a París con su esposa e hijo y que vivió allí tres años, pero Antonia Casariego debió quedar en Madrid o volvió antes por su estado de gestación. Lo evidente es que la estancia de Méndez en París fue de poco más de un año.

65 Soledad Méndez Casariego nació el 20 de abril de 1853 (AHDM, Parroquia de San Justo, Libro de Bautismos (1846-1856), n.º 56, f. 216). En 1856 vendría al mundo María del Carmen, que murió siendo aún niña. Véase MARTÍN ABAD, Joaquín, *Francisco Méndez Casariego...*, pp. 24-25.

66 «Instaló su estudio en el piso segundo del que hoy es palacio episcopal, perteneciente entonces al Cardenal Arzobispo de Toledo, quién a instancias del Rey, había cedido a Don José las habitaciones de dicho piso, con sus amplios ventanales a la calle de San Justo y al jardinillo del Palacio». ROJO, T., *El buscador de perlas...*, p. 3.

67 «está encargado, igualmente por S. M., de pintar un gran cuadro que represente la gloriosa batalla de las Navas [...]. Dicha pintura se colocará en la cámara del *Cuarto real* de San Jerónimo». *La España* (Madrid), 11 de diciembre de 1853, p. 3.

68 PANADERO PEROPADRE, Nieves, «La restauración de San Jerónimo el Real por Narciso Pascual y Colomer», *Goya* (Madrid), 213 (1989), pp. 161-171.

«años enteros en hacer estudios y en adquirir datos sobre trajes»<sup>69</sup>, hizo «disecar cabezas y piernas de caballo y hacer vaciados en yeso»<sup>70</sup> y en diciembre de 1853 viajó hasta «el sitio en que se dio aquella gran batalla»<sup>71</sup>, que reprodujo «con topográfica exactitud»<sup>72</sup>.

En 1855 Eguren se refiere al «soberbio cuadro que representa la batalla de las Navas» como la «obra que inmortalizará a Méndez»<sup>73</sup>. Ese mismo año el Gobierno quiso enviar los cartones preparatorios a la Exposición Universal de París, pero el artista se negó por temor a que se extraviasen<sup>74</sup>. Sabemos que en 1859 estaba «pintando un cuadro de grandes dimensiones sobre la batalla de las Navas»<sup>75</sup>. La obra debió avanzar despacio y el estallido de la Revolución, con el consecuente exilio de los reyes, la dejó inacabada para siempre. Araujo menciona «un cuadro de gran tamaño que comenzó y tuvo siempre en su estudio sin terminar, representando la batalla de las Navas» y el propio hijo de Méndez explica que el cuadro, «que por su composición y estudio llama la atención de cuantos le ven», lo dejó su padre «en suspenso durante treinta y ocho años, y cuando ya al fin de su vida se dedicó a concluirlo, le sorprendió la muerte». Valmar dice que destacaba por «su tamaño y por las dificultades de composición, armonía y claridad que ofrece el asunto», y que su autor demostraba «la suficiente habilidad y fortuna para preservar su obra de la confusión casi inevitable en tal clase de composiciones artísticas». Al marqués debemos la descripción más completa que nos ha llegado de la obra:

En medio del sangriento tráfigo del combate, se distinguen los monarcas caudillos, y se retrata con vigor y gallardía la peculiar actitud guerrera de los adalides musulmanes y cristianos. En la lejanía de los montes [...] se divisan las inmensas masas de soldados, cuyo número, si hubiéramos de creer las relaciones tradicionales de aquel descomunal combate, ascendía a ochocientos mil [...]. Como quiera que sea, las huestes innumerables caben en el vasto lienzo del señor Méndez, porque todo cabe en la vaguedad de la perspectiva aérea, sabiamente empleada por manos hábiles y expertas<sup>76</sup>.

A esta descripción se ajustan varios dibujos de la BNE identificados por Barcia como escenas de batalla, «acaso la de las Navas», de mano de José Méndez<sup>77</sup>. Dos de ellos, de marcado formato horizontal, muestran como telón de fondo las tiendas del campamento ante una difuminada línea de montañas, mientras que en primer plano se desarrolla el momento crucial del combate

69 *La España* (Madrid), 11 de diciembre de 1853, p. 3.

70 ARAUJO SÁNCHEZ, Ceferino, «El pintor José Méndez», p. 1.

71 *La España* (Madrid), 11 de diciembre de 1853, p. 3.

72 MARQUÉS DE VALMAR, «Un insigne pintor de historia...», pp. 63-64.

73 EGUREN, José María de, «Impugnación al folleto publicado por don José Galofre, sobre el estudio de las nobles artes en España», *La España* (Madrid), 5 de junio de 1855, p. 4.

74 MÉNDEZ CASARIEGO, Francisco de Asís, «Datos para la Biografía...», p. 54.

75 ASF, Junta ordinaria de 6 de febrero de 1858, ff. 167v-168r y leg. 1-40-2.

76 MARQUÉS DE VALMAR, «Un insigne pintor de historia...», pp. 63-64.

77 BARCIA, Ángel M. de, *Catálogo de la colección de dibujos...*, p. 430.

plasmado con arrollador dinamismo de aliento rubeniano: guerreros a pie, a caballo o derribados, vivos o muertos, se entremezclan en variados gestos y posiciones<sup>78</sup>. Otros dos se centran en el estudio de personajes o grupos, según Barcia, «apuntes para las composiciones anteriores»<sup>79</sup>. Un último dibujo<sup>80</sup> –que Barcia no relaciona con los otros– plasma quizá el grupo central, con un rey –que podría ser Alfonso VIII por su similitud con el representado en *Amores de Alfonso VIII con Fermosa del Romancero pintoresco*– blandiendo la espada y dirigiendo su caballo con fiero ademán [Fig. 8].



Fig. 8. José Méndez, probable dibujo preparatorio para la Batalla de las Navas de Tolosa, ca. 1850-1855. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Pese a la importancia histórica de la batalla de las Navas, en el momento en que lo aborda Méndez el tema era prácticamente inédito. Es cierto que en 1846 Francisco de Paula Van Halen inició un ciclo de doce lienzos que, bajo el título de «glorias españolas», representaría los principales hechos de armas de la historia de España. El correspondiente a *La batalla de las Navas* se expuso en el estudio del pintor en junio de 1852<sup>81</sup>, siendo adquirido por el rey<sup>82</sup>. Van Halen enviaría un lienzo del mismo asunto y mayores dimensiones a la Exposición de Bellas Artes de 1864<sup>83</sup>, donde figuró también *Alfonso VIII recorriendo el campo de las Navas de Tolosa* de Agapito Francés.

78 BNE, Dib/14/2/165 y Dib/14/2/166.

79 BNE, Dib/14/2/167 y Dib/14/2/168.

80 BNE, Dib/14/2/169.

81 MAÑAS CANO, C. y ARIAS ANGLÉS, E., «El pintor Van-Halen en el Patrimonio Nacional (su vida y su obra)», *Reales Sitios* (Madrid), 64 (1980), pp. 21-29.

82 Figura en el inventario de Palacio de 1870. LUNA, Juan J. de, «Inventario de las pinturas...», p. 382.

83 La versión de 1864 fue adquirida por el Estado y desde 1879 se encuentra depositada en el Senado.

Unos años antes, en 1858, Ricardo Balaca y Ramón Vallespín presentaron sendos episodios de la famosa batalla<sup>84</sup>.

Si en el momento de su matrimonio Méndez se definía como «retratista», a partir de su nombramiento como pintor de historia de la Real Cámara siempre se refirió a sí mismo como tal. Ossorio le denomina «pintor de historia contemporáneo» y en 1859 aspiraría a ingresar en la Academia de San Fernando en la categoría de «pintura de historia». En esa ocasión se adjunta una relación de sus obras más destacadas en dicho género, entre ellas un *Apóstol Santiago en la Batalla de Clavijo*, dedicado al monarca en 1856<sup>85</sup>. También realizaría para el rey un cuadro de evidente simbolismo dinástico: *La muerte de Roberto el fuerte, primer vástago de la Casa de los Borbones*. En 1859 tenía realizados cartones para las siguientes obras: *El Rey Suintila expulsando a los Romanos de España*, *La defensa de Pelayo en la cueva de Covadonga*, *La destrucción de Numancia y Don Alonso el Batallador*<sup>86</sup>. El duque de Montpensier poseía un acabado dibujo, *Batalla romana*, cuya composición parece inspirada en el famoso mosaico de la *Batalla de Issos*, descubierto en Pompeya en 1831<sup>87</sup>.

#### «PIADOSÍSIMO Y VIRTUOSO PINTOR RELIGIOSO» AL SERVICIO DE LA CORONA

El primer cometido importante de Méndez a su regreso a España fue la realización del retablo de San Jerónimo el Real. En el proyecto de restauración del presbiterio, firmado por Colomer en mayo de 1852, todavía figuraba en él *La última comunión de San Jerónimo*, gran lienzo de Rafael Tegeo donado por Fernando VII en 1828. Pero el giro dado a fines de 1852 hacia una restauración *en estilo* obligó a prescindir del mobiliario y demás elementos que no fueran góticos<sup>88</sup>, incluido el cuadro del altar mayor. El que la pintura principal de la iglesia se encomendara a Méndez debió herir algunas susceptibilidades, como la de Federico de Madrazo, que comentaría despectivamente a su hermano Luis: «Como sabes los cuadros del retablo los hace el flirútez de Méndez»<sup>89</sup>.

84 REYERO, Carlos, *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 121-125.

85 ASF, Junta ordinaria de 6 de febrero de 1858, ff. 167v-168r y leg. 1-40-2. En 1870 en la «Alcoba de Fernando VII» colgaba un lienzo de 51 x 40 cm representando a *Santiago en la batalla de Clavijo* con la dedicatoria: «A S.M. el Rey Ntro. Sr. su agradecido pintor José Méndez; mil ochocientos cincuenta y seis» (LUNA, Juan J. de, «Inventario de las pinturas...», pp. 335-336). Podría relacionarse con un dibujo de la BNE (Dib/14/2/158) en el que el apóstol, a caballo, enarbola en una mano un estandarte y en la otra la espada, mientras parece flotar sobre un amasijo de caballos y jinetes derribados.

86 ASF, Junta ordinaria de 6 de febrero de 1858, ff. 167v-168r y leg. 1-40-2.

87 Fue subastado en Múnich en 1992 (*Album des Infanten Herzog Von Montpensier. Prinz Antoine Marie Philippe Louis Von Orleans*, München, Schneider-Henn, 1992). Reproducido en ALCOLEA, Fernando, «José Méndez y Andrés», que lo titula *Batalla romana* y lo data en 1850.

88 El rey dispuso «que las mesas de altar, púlpito y demás efectos que existen en la iglesia, y no se puedan utilizar por no corresponder al estilo ojival, se distribuyan entre iglesias pobres». *La España* (Madrid), 16 de noviembre de 1853, p. 4.

89 Carta a Luis de Madrazo fechada en Madrid el 12 de diciembre de 1853. MADRAZO, Federico de, *Epistolario*, tomo I, p. 499.

Al efecto, estando aún en París Méndez realizó «muchos estudios» y a su regreso a España viajó a Toledo «para perfeccionar sus trabajos, examinando las bellas pinturas que adornan la magnífica sala capitular»<sup>90</sup>. Su interés por los murales de Juan de Borgoña se entiende dado el carácter *historicista* que debía tener su obra. Para empezar, no se trataba de un gran cuadro de altar, como el de Tegeo, sino de un retablo de «gusto ojival florido»<sup>91</sup>, con «figuras de tamaño natural según el gusto de la escuela alemana de principios del siglo XVI»<sup>92</sup>. En diciembre de 1853 el pintor tenía concluidos unos «preciosos bocetos», que «agradan infinito a cuantas personas visitan el estudio de tan apreciable artista»<sup>93</sup>.

En principio se había pensado en un retablo de ocho tablas rematado con un Calvario de escultura<sup>94</sup>, disposición a la que corresponde un ligero apunte de la BNE<sup>95</sup> mostrando las líneas generales y la disposición de las figuras. Pero pronto se cambió de idea y el propio Eguren afirma haber encargado a Méndez los nueve cuadros que lo compondrían<sup>96</sup>. El proyecto parecía avanzar a buen ritmo. En junio de 1854 se realizaron «unos bastidores para dar las dimensiones de los cuadros»<sup>97</sup> y en mayo de 1855 se abonaron al pintor dos mil reales «para lienzos, modelos y colores»<sup>98</sup>. Sin embargo, las obras del templo fueron ralentizándose hasta quedar definitivamente paralizadas en 1857. Rada y Delgado se refería en 1859 a los nueve «magníficos cuadros del señor Méndez, que este artista tiene casi terminados en su estudio»<sup>99</sup>. Allí permanecerían hasta 1883 en que ocuparon finalmente el lugar para el que habían sido concebidos treinta años antes.

En 1857 Méndez recibiría otro importante encargo: un gran cuadro representando *El Triunfo del Arcángel San Miguel* destinado al altar mayor de la capilla del Palacio Real<sup>100</sup>. Para esta obra realizó numerosos dibujos

---

90 *La Época* (Madrid), 4 de octubre de 1853, p. 4.

91 RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la, «San Gerónimo del Paso», *El Museo Universal* (Madrid), 1859, p. 123.

92 EGUREN, José María de, *Impugnación al folleto...*, pp. 5-6.

93 *La España* (Madrid), 11 de diciembre de 1853, p. 3.

94 De ocho cuadros hablan *La Época* (Madrid), 4 de octubre de 1853, p. 4 y *La España* (Madrid), 11 de diciembre de 1853, p. 3. En 1855 Eguren dice haber encargado a Méndez ocho cuadros (EGUREN, José María de, *Impugnación al folleto...*, p. 3).

95 BNE, Dib/14/2/143. Barcia identificó correctamente el evanescente remate como un Calvario (BARCIA, Ángel M. de, *Catálogo de la colección...*, cat. 4276, p. 427). Véase PANADERO PEROPADRE, Nieves, «Méndez y Andrés, José. Proyecto para el retablo mayor de la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid», en GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ, Isabel Clara (ed. científica) y NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (asesor científico), *Dibujos de arquitectura...*, vol. I, pp. 333-334. En la BNE hay numerosos dibujos preparatorios para los santos de las tablas laterales, alguno más dudoso para la *Inmaculada* (Dib/14/2/146) y muchos otros que, si bien allí se relacionan con el retablo jerónimo, nada tienen que ver con él.

96 EGUREN, José María de, «Bellas Artes», *La España* (Madrid), 17 de agosto de 1856, p. 2.

97 AGP, Administraciones patrimoniales, Buen Retiro, C.ª 12369/3.

98 AGP, Administraciones patrimoniales, Buen Retiro, C.ª 11796/20.

99 RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la, «San Gerónimo del Paso», p. 123.

100 En 1764 Mengs encargó a un joven Ramón Bayeu copiar un *San Miguel venciendo a Lucifer* de Lucas Jordán para el altar mayor de la capilla del Palacio Real «hasta que se haga el definitivo original» (AGUEDA VILLAR, Mercedes, «Noticia sobre el cuadro de San Miguel de la capilla del Palacio Real de Madrid», *Archivo Español de Arte* (Madrid), 221 (1983), pp. 78-82). En 1847 se encargó a Luis López

preparatorios<sup>101</sup>, vaciados en yeso y estudios de colorido<sup>102</sup>. Al dorso de uno de los dibujos anotó: «Primer pensamiento del Cuadro de S<sup>a</sup> Miguel para [la] Capilla principal del Real Palacio Mandado ejecutar por S.M. el Re [sic] SS.MM. Año 1857»<sup>103</sup>. Se trata, en efecto, de la primera idea del artista, que se mantendría prácticamente inalterable: San Miguel eleva los brazos al cielo empuñando la espada en su mano derecha mientras sus huestes, blandiendo espadas flamígeras, expulsan a los ángeles caídos hacia la zona inferior, ocupada por una masa informe que correspondería a Luzbel. La figura del Arcángel aparece ya perfectamente definida: frontal, con la hermosa cabeza –de melena corta y rizada– ligeramente inclinada y vestido con una túnica blanca. Todo ello siguiendo una iconografía más próxima a la visión de Daniel<sup>104</sup> que a la tradicional imagen apocalíptica del príncipe de las milicias celestiales y cuyos referentes más cercanos podrían ser *La caída de Luzbel*, pintada por Esquivel en 1840 para el Liceo Artístico y Literario de Madrid, o el Ángel Custodio del propio Méndez. La espada fue pronto sustituida por una cruz con astil –alusión a Cristo resucitado–, inspirada en cruces procesionales medievales<sup>105</sup>. Posteriormente, el atuendo se completaría con una capa sujeta sobre el pecho por tiras cruzadas que, en los últimos dibujos, se adorna con un broche cuadrilobular también de aire medievalizante [Fig. 9].

Otra anotación nos informa de la conclusión de los estudios preparatorios el 27 de enero de 1858<sup>106</sup>. En su propuesta como académico de 1859, se señala que «en la actualidad está pintando un San Miguel para S.M.». En julio de 1861, el cuadro –que «desde hace dos años» se estaba pintando en «las Reales habitaciones de S.M. el Rey»– fue trasladado para su conclusión a la iglesia de San Jerónimo,

---

Piquer un «gran cuadro de San Miguel» para sustituir al existente «una copia nada buena de Jordán». La obra se presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1852 (*La Nación* (Madrid), 8 de diciembre de 1852, p. 3). En agosto de 1853, López reclamaba sesenta mil reales que se le adeudaban por el cuadro, el «cual hace más de un año está colocado en su sitio» (AGP, Administración General, Bellas Artes, leg. 39, C.<sup>a</sup> 2, exp. 52). El cuadro que hoy preside la Real Capilla continúa siendo el de Bayeu.

101 La BNE conserva un numeroso conjunto de dibujos preparatorios que podríamos relacionar con el *San Miguel*: Dib/18/1/3025, Dib/18/1/3041, Dib/18/1/3042, Dib/18/1/3044 a Dib/18/1/3047, Dib/18/1/3061, Dib/18/1/9246 a Dib/18/1/9250, Dib/18/1/9252 a Dib/18/1/9257, Dib/14/2/150 a Dib/14/2/152.

102 «Cuando pintó el cuadro [...] tenía su taller lleno de lienzos con estudios de *cambiantes*, es decir, contrastes de colores y variedad de visos en las telas, no estudiados directamente en sederías que los produjeran, sino caprichosas combinaciones y copias de los maestros antiguos que los emplearon. Tenía también muchos estudios aislados de cabezas, pies y manos, copiados algunos del natural; pero los más, de vaciados en yeso que mandaba hacer sobre el natural». ARAUJO SÁNCHEZ, Ceferino, «El pintor José Méndez», p. 1.

103 BNE, Dib/18/1/3042. El encargo debió ser iniciativa de Francisco de Asís, de ahí que el pintor fuera a escribir S.M. «el Rey», rectificando a «SS.MM.», quizá por destinarse a un espacio tan emblemático como la Real Capilla.

104 Daniel 10:1-6.

105 La cruz es perfectamente identificable entre los numerosos apuntes contenidos en el Dib/18/1/3046.

106 BNE, Dib/18/1/3025. Al dorso, de mano de Méndez: «Sea en el Dulcísimo Nombre de Jesús y de María Santísima se terminó o finalizó los estudios del cuadro de San Miguel el que fue mandado hacer por SS.MM. para la Capilla del Real Palacio el día 27 de Enero de 1858 Madrid».



*Fig. 9. José Méndez, dibujo preparatorio para El Triunfo del Arcángel San Miguel, 1857-1858. Biblioteca Nacional de España, Madrid, Dib/14/2/151.*

puesta por el monarca a disposición del pintor. Al parecer, ciertas exigencias del artista incomodaron al administrador del Buen Retiro, lo que obligó a intervenir a la Intendencia General de la Real Casa que, sorprendentemente, nada sabía ni de la pintura ni de su traslado —«que ha debido ser sufragado por el interesado, o en un caso se le habrá abonado por la Secretaría particular de S.M. el Rey»— y que dio la razón al administrador. Sin embargo, una nota firmada en Santander

—donde se encontraban los reyes— el 8 de agosto siguiente, resolvía que se proporcionara a Méndez cuanto necesitara. El episodio demuestra que era el propio rey quien hacía los encargos al pintor, sin que de ello tuviera constancia la Administración de la Real Casa y que Méndez respondía exclusivamente ante el soberano<sup>107</sup>.

Pese a que Ossorio y otros autores titulan esta obra *La Caída del Ángel Malo*, lo cierto es que para el pintor se trataba, sin duda, del *Triunfo del Arcángel San Miguel*, auténtico protagonista de la pintura, que fue objeto de múltiples estudios preparatorios. Escasean, sin embargo, los referidos a Luzbel, cuya figura no empezó a definirse hasta bien avanzada la obra. En su resolución final estaba caído a los pies del Arcángel, con las piernas en escorzo, el brazo derecho doblado ante el rostro en gesto de terror y el izquierdo proyectado fuera de la pintura. El cuadro —de ocho metros de alto por tres cincuenta de ancho— llegó a concluirse, pero nunca ocupó el lugar para el que estaba destinado.

Sorprendentemente, uno de los dibujos conservados en la BNE<sup>108</sup> que muestra la composición en un estadio muy avanzado lleva la siguiente nota manuscrita: «Empecé el boceto el 15 de abril de 1864». Extraña que en esa fecha Méndez todavía hiciese estudios para un cuadro que llevaba pintando desde 1859. La explicación pudiera deberse a que en 1862 los reyes le habían encargado la decoración de la Real Capilla y que ello le obligara a realizar algún cambio en el cuadro del altar mayor. Es escasísima la información que nos ha llegado acerca de un proyecto de tanta relevancia y que debía consistir en grandes lienzos verticales situados en los intercolumnios de la nave. En 1887 se citaban las obras de la Real Capilla entre sus méritos para optar al sillón académico<sup>109</sup>. Según Méndez Casariego, su padre dejó concluido el *San Miguel* para el altar mayor y «dibujadas las composiciones y hechos los cartones de los demás lienzos», en los que desatacaba «la pureza del dibujo y la disposición de las figuras en estrechos límites». Valmar habla de «veinte cartones de gran tamaño», representando «asuntos bíblicos y sagrados», con figuras gigantescas «concebidas, agrupadas y dibujadas con audacia y vigor, no indignos de Rubens». La Revolución de 1868 dio al traste con el proyecto del que, al parecer, se llegó a concluir una imagen de *San Ligorio* (San Alfonso María de Ligorio)<sup>110</sup>.

La exacerbada religiosidad de Francisco de Asís debió encontrar una especial afinidad en el misticismo de su pintor de cámara, «hasta el punto de convertir su real habitación en estudio de pintura, en el que constantemente pinta el inspirado piadosísimo y virtuoso pintor religioso D. José Méndez, cuyas obras revelan una santa imaginación y un corazón abrasado por el amor de Dios y el de su Santísima Madre»<sup>111</sup>.

107 AGP, Administraciones Patrimoniales, Buen Retiro, C.<sup>a</sup> 11801/16.

108 BNE, Dib/18/1/9246.

109 ASA, Sección de Pintura, Sesión del día 8 de enero de 1887, fol. 49r.

110 MÉNDEZ CASARIEGO, Francisco de Asís, «Datos para la Biografía...», p. 54.

111 ÓVILO Y OTERO, Manuel (dir.), «Biografía del infante D. Sebastián», *Escenas Contemporáneas*

No puede extrañar por tanto que recibiera muchos encargos destinados a la devoción privada de los monarcas. En la alcoba del rey figuraba un *San Antonio* pintado por Méndez en 1856<sup>112</sup> y en la de la reina una *Copia del Cristo del Pardo*<sup>113</sup>, hoy en los Reales Alcázares de Sevilla<sup>114</sup>. Otra copia de la famosa escultura de Gregorio Fernández estaba en 1866 en el dormitorio de los duques de Montpensier en el sevillano palacio de San Telmo<sup>115</sup>. En 1859 se citan entre sus obras un *Descendimiento* y *La aparición de la Soledad* –¿la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra?–, ambas propiedad del rey consorte<sup>116</sup>.

En 1858 los reyes le pidieron una copia de la Virgen del Pilar de Zaragoza<sup>117</sup> «a vista de la propia Sagrada Imagen y de sus mismas proporciones»<sup>118</sup>, siendo «fama que Méndez [...] hizo la copia por la noche, para no interrumpir la devoción de los fieles, y postrado de rodillas como muestra de particular veneración»<sup>119</sup>. No sabemos qué fue de la pintura, pero es conocida la litografía de gran tamaño que el rey encargó a París, realizada por Auguste-Charles Lemoine y Eusebio de Letre<sup>120</sup>. Según la inscripción que la acompaña, era un presente de los reyes al cabildo zaragozano en reconocimiento por el favor concedido, así como para «devota recordación del suceso y propagación de este culto»<sup>121</sup>. De hecho, la

---

(Madrid), 1 (1859), p. 228.

112 «Pieza n.º 96. Alcoba del Ex-Rey. 212/9266. Otro id id id id, [cuadro con marco dorado, en lienzo] de medio punto en la parte superior. Representa a S. Antonio: pintado por Méndez, año mil ochocientos cincuenta y seis, ancho treinta y cuatro centímetros, alto cincuenta» (LUNA, Juan J. de, «Inventario de las pinturas...», p. 389). La obra podría quizá relacionarse con el Dib/14/2/153 de la BNE que presenta a San Antonio de Padua arrodillado en un reclinatorio y el Niño Jesús en pie, sobre nubes, sosteniendo la bola del mundo.

113 «Pieza n.º 36. Llamada Alcoba de la Ex-Reina 63/6267. Un cuadro lienzo, pintado al óleo, marco dorado (por Méndez). Copia del Cristo del Pardo». LUNA, Juan J. de, «Inventario de las pinturas...», p. 357.

114 *Cristo yacente*, óleo sobre lienzo, 28 x 45 cm. PN, Sevilla, Reales Alcázares, Inv. n.º 10020741. Lleva la inscripción: «QUID SUNT PLAGAE ISTAE IN MEDIO MANUM TUARUM? ET DOCET HIS PLAGATUS SUM IN DOMO CORUM QUI DILIGEANT ME. PROPHETIA DE ZAHARIAE CAP XIII, V.6» / «Y le preguntarán: ¿Qué heridas son éstas en tus manos? Y él responderá: Con ellas fui herido en casa de mis amigos» (Zacarías 13:6).

115 «Méndez (José), Supl. 11, n.º 851: *Santísimo Cristo del Pardo*. Alto: 10 y media pulg., ancho 1 pie, 6 pulg.» (*Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la galería de SS. AA. RR. los Serenísimos Señores Infantes de España, duques de Montpensier*, Sevilla, Francisco Álvarez y C.ª, impresores, 1866, p. 15). La obra figura con el n.º 1864 en la Carta Particional del duque de Montpensier (1892). Véase RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel y ROMERO MEDINA, Raúl, *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier (1866-1892)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, p. 130.

116 ASF, leg. 1-40-2.

117 Según su hijo, «fue comisionado por carta autógrafa del rey don Francisco para copiar la imagen del Pilar de Zaragoza». MÉNDEZ CASARIEGO, Francisco de Asís, «Datos para la Biografía...», p. 54. También aparece citada por Ossorio.

118 Así se señala en la leyenda dispuesta bajo la imagen.

119 ARAUJO SÁNCHEZ, Ceferino, «El pintor José Méndez», p. 1.

120 *Litografía de la Virgen del Pilar*, 118 x 81 cm. PN, Sevilla, Reales Alcázares, Inv. n.º 10015602.

121 En los ángulos superiores del marco hay sendos círculos con las inscripciones: «SIC MARIA / HISPANIAM / DILEXIT. UT / IN PIGNUS / AMORIS» (izquierda) y «HANCEAM VISITANS / SUAM + / IMAGINEM / TRAXERIT» (derecha). En la cartela inferior se lee: «QUERIENDO SUS SS.MM. CATÓLICAS DOÑA ISABEL 2ª Y DON FRANCISCO DE ASÍS DE BORBÓN poseer un retrato fiel de la MILAGROSA EFIGIE DE Nª Sª DEL PILAR pintado a vista de la propia SAGRADA IMAGEN y de sus mismas proporciones; EL VENERABLE CABILDO METROPOLITANO DE ZARAGOZA otorgó solícito la licencia correspondiente, como gracia especial luego que le fue manifestado el piadoso deseo de SS.MM., quienes agradecidos a tal deferencia, hasta hoy sin ejemplo, mandaron hacer esta litografía, y

imagen alcanzó una amplia difusión, especialmente en la versión realizada en 1878 por el litógrafo zaragozano Antonio Andrés Oliván<sup>122</sup>.

Como es sabido, los reyes y muy especialmente Francisco de Asís, mantuvieron una estrecha relación personal y espiritual con María de los Dolores Quiroga Capopardo, la célebre sor Patrocinio. Méndez llegaría a pintar su retrato, así como diversas obras relacionadas con sus devociones y visiones místicas. Entre ellas el *Retrato de la venerable madre Ágreda*<sup>123</sup> –sor María de Jesús de Ágreda–, su ilustre predecesora en la orden de las Concepcionistas franciscanas, con el que podríamos relacionar tres dibujos de la BNE<sup>124</sup>. De la imagen del *Santísimo Cristo de la Palabra*, que habló a sor Patrocinio en el madrileño convento del Caballero de Gracia, Francisco de Asís encargó a su pintor de cámara nada menos que tres copias<sup>125</sup>.

El rey sentía especial devoción –sobre todo tras atribuirle la curación de su madre, la infanta Luisa Carlota, de una grave enfermedad– por la imagen de Nuestra Señora del Olvido, Triunfo y Misericordias que la propia Virgen regalara a sor Patrocinio. Por ello, cuando en 1867 se entregó a la monja el antiguo convento del Carmen de Guadalajara –abandonado y saqueado tras la desamortización– para fundar un convento de concepcionistas franciscanas descalzas<sup>126</sup>, los reyes contribuyeron con una limosna tan espléndida que –según la *Crónica del convento*– «pudo colocarse en el altar mayor un cuadro grande y artístico de la Santísima Trinidad, obra de don Federico Madrazo [...], el retablo de dicho altar, con su decorado correspondiente, y el camarín precioso de la Santísima Virgen del Olvido»<sup>127</sup>. La asignación a Madrazo no es confirmada por ninguna otra fuente, pero en 1887 se cita la iglesia del Carmen de Guadalajara entre las obras de Méndez «que le dan justa fama»<sup>128</sup>.

---

la dedicaron al mencionado VENERABLE CABILDO en testimonio de su REAL COMPLACENCIA, devota recordación del suceso y propagación de este culto». José de Méndez pintó / Lemoine y Letre Litogr.

122 La impresión original fue obra del madrileño Juan José Martínez, pero sería la versión realizada en 1878 por su discípulo, Antonio Andrés Oliván, establecido en Zaragoza, la que obtendría mayor difusión, gracias en gran medida a sus reproducciones fotográficas. BLASCO SÁNCHEZ, Fátima, «Los impresores zaragozanos a comienzos del siglo XX: un sector en transición», AACA (Asociación Aragonesa de Críticos de Arte) (Zaragoza), 44 (2018), <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1449> y HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio, *Primeros tiempos de la fotografía en Zaragoza. Formatos «Carte de Visite» y «Cabinet Card»*, Zaragoza, Cajalón, 2010, pp. 27-28.

123 Ambas obras son citadas por MÉNDEZ CASARIEGO, Francisco de Asís, «Datos para la Biografía...», p. 56.

124 *Retrato de la venerable madre Águeda* [sic] *de Jesús*. BNE, Dib/18/1/9280.

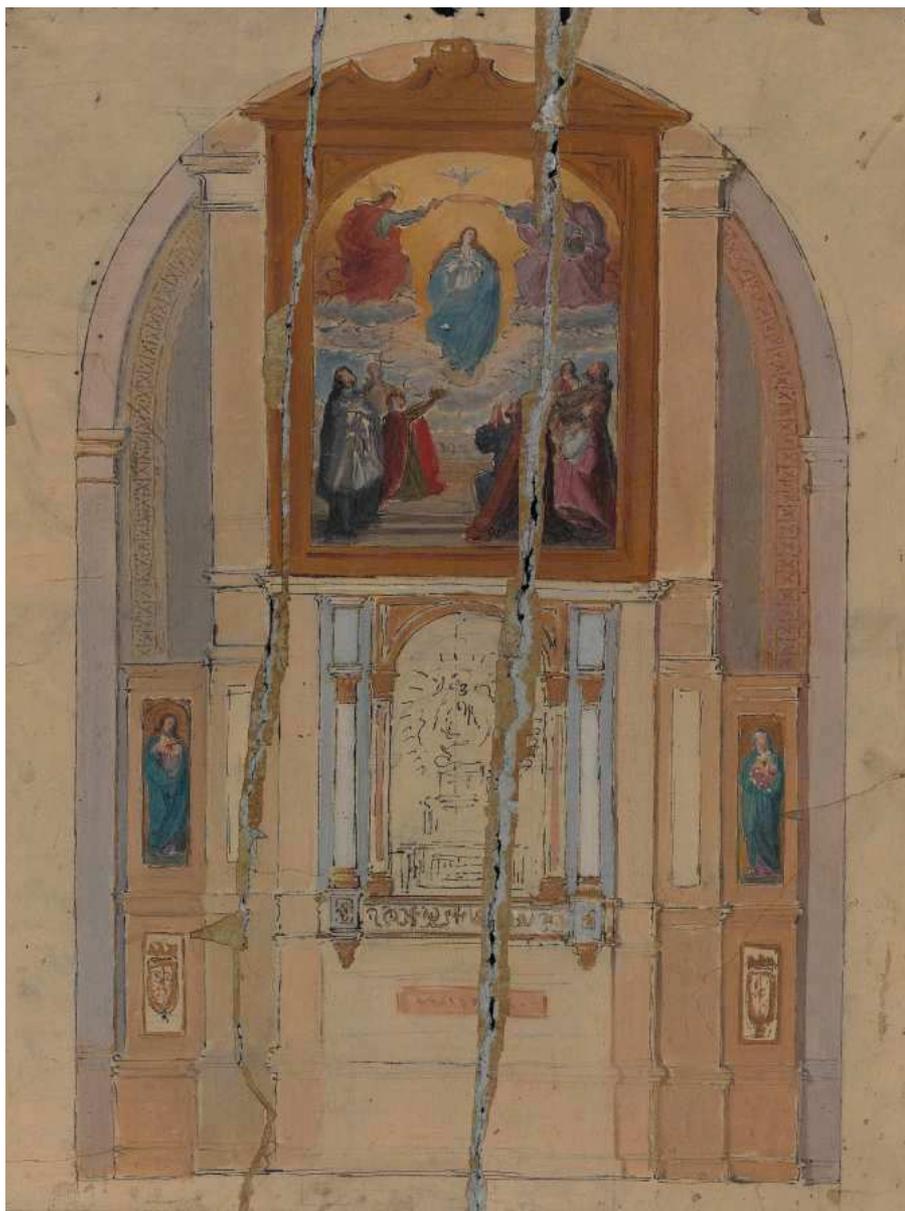
125 El 16 de julio de 1861 el rey presentó a su secretario, el general Rosales, una cuenta firmada por José de Méndez que ascendía a 4.500 reales por tres copias del Santísimo Cristo de la Palabra y otros 1.500 «por tres marcos dorados para dichas copias cubiertos de adorno; y su tamaño de dos bars y media». AGP, Reinados, Isabel II, C.ª 12821/2.

126 El convento de Concepcionistas Franciscanas Descalzas de Nuestra Señora del Olvido y del Príncipe San Miguel se dedicó a la Santísima Trinidad y a la Inmaculada Concepción, si bien la iglesia mantuvo la dedicación a Nuestra Señora del Carmen.

127 MARTÍNEZ ABIÁN, Santos, «La consejera de Isabel II y la ciudad de Guadalajara (1867-1876)», *Wad-al-Hayara. Revista de Estudios de Guadalajara* (Guadalajara), 17 (1990), pp. 215-232.

128 ASF, Sección de Pintura, Sesión del día 8 de enero de 1887, fol. 49r.

También Méndez Casariego menciona un «Cuadro de varios santos» para el convento de sor Patrocinio en Guadalajara. Aunque el retablo fue destruido en la guerra civil, conocemos su organización general gracias a un pequeño *gouache* localizado en la BNE [Fig. 10], uno de los muchos «cartones de cortas dimensiones» que según Valmar se amontonaban en el estudio de Méndez.



*Fig. 10. José Méndez, boceto para el retablo de la iglesia del Carmen en Guadalajara, 1867. Biblioteca Nacional de España, Madrid.*

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

La BNE conserva dos dibujos preparatorios para el cuadro del altar atribuidos a Méndez por Barcia, si bien creyéndolos para una bóveda<sup>129</sup>. En el grupo de santos de la derecha están Santa Teresa de Jesús –con quien sor Patrocinio se identificaba como mística y fundadora–, San Francisco de Asís –patrono del rey y de la congregación–, Santa Catalina de Alejandría y un santo arrodillado que Barcia identifica con el apóstol Santiago. En el de la izquierda, Santa Isabel de Hungría –patrona de la reina–, arrodillada, ofrece su corona a la Virgen; junto a ella otro franciscano, San Antonio de Padua, y una figura que Barcia creyó que pudiera ser un jesuita, quizá el propio San Ignacio de Loyola como santo fundador. En ambos dibujos la Virgen es coronada por ángeles y la Trinidad se simboliza mediante un triángulo equilátero. Sin embargo, Méndez optó en el cartón por una iconografía más tradicional, de inspiración velazqueña. En las calles laterales, sobre los escudos regios, se encuentran los Sagrados Corazones de Jesús y de María. Curiosamente, en el retablo actual figura –donde estuvo el lienzo de Méndez– un cuadro de calidad muy modesta basado en la *Coronación de la Virgen* de Velázquez.

#### LA REVOLUCIÓN DE 1868. EN BUSCA DE NUEVOS HORIZONTES

El estallido de *La Gloriosa*, en septiembre de 1868, debió suponer para Méndez un duro revés personal y profesional. El exilio de los reyes puso fin a más de quince años de mecenazgo, muchas de las obras encargadas quedaron sin concluir en su estudio, al igual que cientos de bocetos destinados a proyectos que nunca llegaron a concretarse.

La necesidad de buscar nuevas fuentes de ingresos pudo llevarle de nuevo al ámbito de la ilustración. En 1868 firma dos litografías –*Doña Elvira* [Fig. 11] y *Doña Sancha*– para las *Mugeres célebres de España y Portugal* de Juan de Dios de la Rada y Delgado<sup>130</sup>. En 1870 realizaría otras ocho para el *Madrid dramático* de Antonio Hurtado<sup>131</sup>. Ese mismo año *La Ilustración Española y Americana*

129 BNE, Dib/14/2/138 y Dib/14/2/137. BARCIA, Ángel M. de, *Catálogo de la colección...*, pp. 8-9 y 425-431.

130 Rada y Delgado, Juan de Dios de la, *Mugeres célebres de España y Portugal*, Barcelona, casa editorial de Víctor Pérez, 1868. *Doña Elvira* aparece en el tomo I, p. 285 y *Doña Sancha* en el tomo II, p. 335.

131 HURTADO, Antonio, *Madrid dramático. Colección de leyendas de los siglos XVI y XVII*, Madrid, establecimiento tipográfico de Luis Jáyme, 1870. IBÁÑEZ ÁLVAREZ, José, *El gabinete de estampas...*, pp. 202-202. Las láminas firmadas por Méndez son la inicial (s.p.), el frontispicio (p. 3) y las pp. 20, 78, 142, 274, 306 y 461.



Fig. 11. José Méndez, Doña Elvira, en *Juan de Dios de la Rada y Delgado*, *Mugeres célebres de España y Portugal*, Barcelona, 1868.

publicaba un dibujo suyo a doble página –*El Cid Campeador en la Batalla de la Alcudia, conquista de Valencia*– acompañando un artículo que su autor, Eusebio Martínez de Velasco, dedicaba «Al eminente artista Don José de Méndez»<sup>132</sup>.

132 MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio, «El Cid Campeador», *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), 10 de marzo de 1870, pp. 87-90.

La misma publicación incluiría en enero de 1873 *El joven Juan de Brocar presenta al cardenal Cisneros el último pliego de la Biblia Polyglota*, grabado por Tomás Capuz, que reaparecería en noviembre de 1875 en las páginas de *El Bazar*<sup>133</sup>.

Desde que estableciera su estudio en el palacio episcopal, Méndez encontró en la docencia otra posible fuente de ingresos. Entre sus discípulos abundaban los jóvenes de buena familia que querían desarrollar sus inquietudes artísticas en un entorno de intachable moralidad. Allí acudieron, entre otros, José María de Urrechu y Rada<sup>134</sup>, Cecilia Sánchez-Pescador<sup>135</sup>, la hoy santa Vicenta María López y Vicuña –fundadora de la Congregación de Hermanas del Servicio Doméstico en la que ingresaría la hija del pintor<sup>136</sup>–, Regino Páramo y López<sup>137</sup> y dos futuros sacerdotes, Bruno González –que sería rector de la iglesia del Cristo de la Salud– y Ángel María de Barcia<sup>138</sup>. La relación de este último con la familia Méndez probablemente explique la importante donación de dibujos realizada por la hija del pintor a la BNE, de la que Barcia fue durante muchos años jefe de la Sección de Mapas, Planos y Estampas. Su discípulo más destacado sería Enrique Mélida y Alinari<sup>139</sup>, que desarrolló su obra en París bajo influjos muy

133 *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), 24 de enero de 1873, p. 57 y *El Bazar. Revista Ilustrada* (Madrid), 28 de noviembre de 1875, pp. 136-137. REYERO, Carlos, *Imagen Histórica...*, pp. 302-303.

134 Hijo del terrateniente vasco Diego de Urrechu y de Muga, IX barón de Rada, tras participar en la tercera Guerra Carlista y volver del exilio retomó su vocación por la pintura «reproduciendo con admirable maestría cuadros como el de las *Lanzas* [...], o ejecutando multitud de estudios, retratos marinos y paisajes que le colocan a la altura de los pintores más distinguidos» (*La Carcajada* (Barcelona), 30 de enero de 1891, p. 2). Pintó un retrato del general Zumalacárregui para el Círculo carlista de Madrid y presentó un estudio de *Penitente* en la Exposición de Bellas Artes de 1890, un año antes de su prematuro fallecimiento. *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1890*, Madrid, imprenta de Fortanet, 1890, p. 200.

135 Hija del cincelador José María Sánchez-Pescador, hermana del pintor José S.-P. y sobrina del arquitecto Juan José S.-P., según Ossorio ayudó a su maestro en algunas obras, «entre ellas *Los Evangelistas* para el templo de San Gerónimo», si bien Méndez no pintó ningún evangelista para esa iglesia. Véase OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica...*, 1869, vol. II, p. 205.

136 Las hoy hermanas de la congregación de religiosas de María Inmaculada conservan un *San José del niño*, copia de Méndez, de mano de su fundadora (<http://historiarmi.blogspot.com/2015/04/>).

137 Hermano del imaginero Salvador Páramo, cultivó fundamentalmente la pintura religiosa y la restauración, dejando ejemplos de ambas facetas en el convento de la Concepción Francisca de Pastrana (MUÑOZ MARTÍN, Arsenio y PRIETO PRIETO, Manuel, *Testigos de fe en el país del sol naciente: ensayo iconográfico sobre la obra pictórica de José Camarón y Regino Páramo*, Madrid, Cuadernos del Laberinto, 2017). En la Exposición de Bellas Artes de 1862 presentó un *Retrato de Isabel II en traje de Gran Maestre* y una *Purísima Concepción* (OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica...*, 1883, p. 510). En 1864 realizó una pintura para el camarín de la iglesia del desaparecido hospital de Montserrat, en la plaza de Antón Martín (*La Correspondencia de España* (Madrid), 5 de diciembre de 1864, p. 1). El Museo del Prado conserva de él un *San Pablo predicando en unas ruinas*, copia de Panini.

138 ROJO, T., *El buscador de perlas...*, pp. 3-4.

139 Mélida figuró como «discípulo de José Méndez» en la Exposición de Bellas Artes de 1866 (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, Imp. del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1867). También Ossorio le considera «discípulo de José Méndez» (OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica...*, 1883, p. 440). En todas las necrologías se destaca su relación con Méndez, fallecido unos días antes. Véase *La Época* (Madrid), 29 de abril de 1892, p. 3 o *El Día* (Madrid), 3 de mayo de 1892, p. 1.

diversos, pero que aprendió con Méndez los fundamentos del dibujo y el rigor en la verosimilitud histórica, lo que le llevó a reunir una nutrida colección de indumentaria<sup>140</sup>.

En esos años Méndez fue perfilándose cada vez más como «pintor religioso». Antes de 1869 había realizado para la desaparecida iglesia de San Luis, en la calle de la Montera, un lienzo titulado *Las Ánimas* o *El Purgatorio*<sup>141</sup>. Según su hijo hizo otras dos versiones del tema, una para Salamanca y otra para la iglesia parroquial de Valdepeñas. En la BNE encontramos tres dibujos preparatorios para una gran composición vertical, rematada en arco de medio punto<sup>142</sup>. Ocupan la zona inferior las almas purgantes, de espaldas, con los torsos desnudos y los brazos en alto, mientras que en la intermedia los ángeles rescatan a algunas de ellas y las conducen al cielo. Para la zona superior cada uno de los dibujos presenta una propuesta diferente. En uno de ellos María –sin el escapulario propio de la Virgen del Carmen–, sentada con el Niño de pie sobre su rodilla izquierda, extiende la mano diestra para recibir a las almas rescatadas de las llamas [Fig. 12]. En otro, es Jesucristo quien, sentado sobre una nube, abre los brazos en cruz para acoger a las almas salvadas, mientras su madre, sentada a su izquierda, a un nivel inferior, dirige su mirada hacia él en su tradicional papel de intercesora; en el pecho de ambos aparece un corazón flameante. El último dibujo presenta una variante en la que Cristo, de pie, en una mandorla luminosa, flanqueado por ángeles, extiende sus brazos hacia los réprobos mientras María, arrodillada a su diestra, ruega por ellos; sobre el pecho de ambos es perfectamente visible un corazón en llamas.

Méndez ya había incluido los Sagrados Corazones de Jesús y de María –devoción que cobró auge a partir de las décadas centrales del siglo– en el retablo de la iglesia del Carmen de Guadalajara. No sería la única vez que tratase el tema. En enero de 1874 se situaron a ambos lados del altar mayor de la capilla del Cristo de la Salud –en el Hospital de San Juan de Dios de la calle de Atocha– «los dos preciosos cuadros que representan los corazones de Jesús y María, obra del entendido y acreditado pintor religioso D. José Méndez»<sup>143</sup> y Elías Tormo llegó a ver en el presbiterio de la colegiata de San Isidro «los cuadros de los Sagrados Corazones de José Méndez»<sup>144</sup>, citados por Ossorio y Méndez Casariego.

Entre los clientes de Méndez empezaron a figurar destacados miembros de la alta burguesía y de la aristocracia de nuevo cuño. En octubre de 1876 finalizó un gran lienzo (3 x 3 m) con la *Última Cena* o *Institución de la Sagrada Eucaristía*,

---

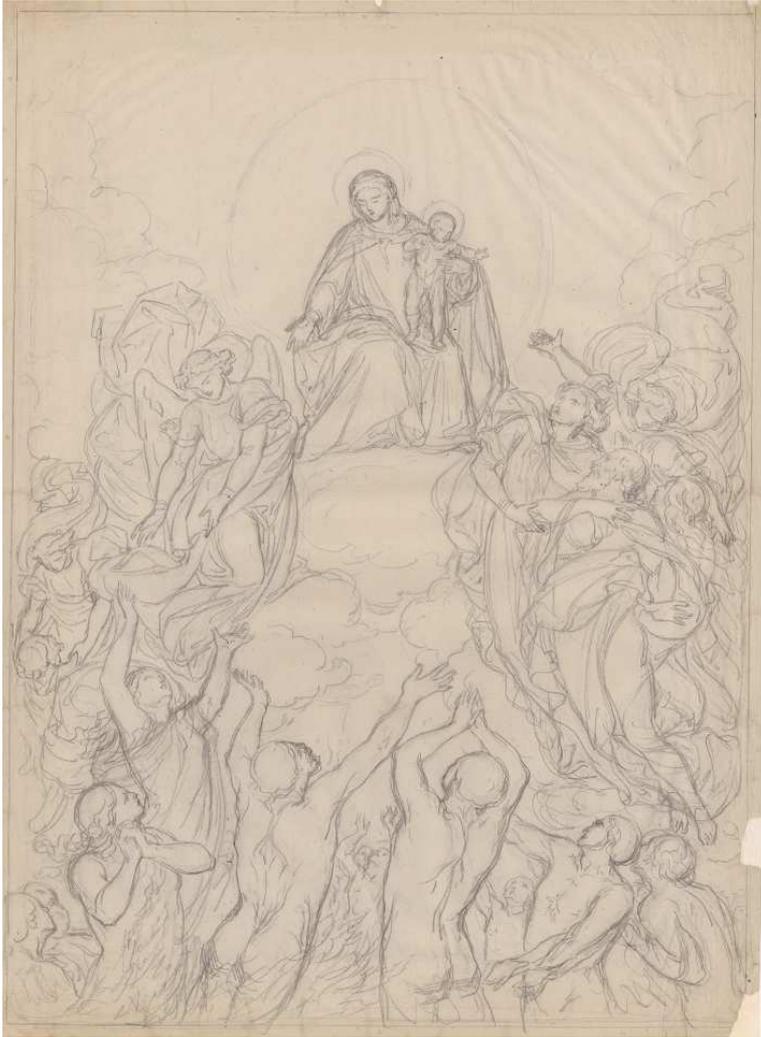
140 Su viuda, María Bonnat Alinari, donó la colección al Museo Arqueológico Nacional y de allí pasó al Museo del Traje. Véase PASALODOS SALGADO, Mercedes, «Indumentaria y coleccionismo: el caso de Enrique Mélida y el MAN», en *Arqueología de los Museos: 150 años de la creación del Museo Arqueológico Nacional*, Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Arqueología / IV Jornadas de Historia SEHA-MAN, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2018, pp. 889-906.

141 El cuadro de San Luis fue ya recogido por Ossorio en la edición de 1869.

142 BNE, Dib/14/2/139, Dib/14/2/140 y Dib/14/2/141.

143 *La Correspondencia de España* (Madrid), 20 de enero de 1874, p. 2.

144 TORMO, Elías, *Las iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, Instituto de España, 1979, p. 112.



*Fig. 12. José Méndez, dibujo preparatorio para Las Ánimas o El Purgatorio, antes de 1869. Biblioteca Nacional de España, Madrid.*

encargo del médico y terrateniente Francisco Maroto Martínez, posiblemente para su palacete del paseo de la Castellana n.º 6. Según testimonios del momento, podía figurar «dignamente entre todas las Cenas más celebradas en el mundo artístico», sin saber que era más de admirar en él «si la corrección del dibujo, la actitud y expresión de las figuras, la propiedad del colorido o la encantadora entonación del conjunto»<sup>145</sup>.

<sup>145</sup> *La Correspondencia de España* (Madrid), 13 de septiembre de 1876, p. 3 y *La Paz: periódico de noticias, avisos y fomento de la provincia de Murcia* (Murcia), 24 de octubre de 1876, p. 3. En la BNE se conserva un dibujo con este mismo tema: Dib/14/2/130.

En 1871 había decorado la capilla de la casa del banquero Jaime Girona Agrafel, en la calle de Fuencarral n.º 117<sup>146</sup>. También por esos años debió pintar un techo y el oratorio del palacio del conde de Cerragería en la calle de Quintana n.º 7, más tarde residencia de la infanta Isabel de Borbón. Ambos eran proyectos vinculados al arquitecto cántabro Antonio Ruiz de Salces. Es posible que fuera él quien pusiera en contacto a Méndez con Juan Manuel Manzanedo, duque de Santoña, que le encargó una serie de cuadros con destino al oratorio del palacio que adquiriría en 1874 en la calle del Príncipe. En 1879 se hallaban «unos dibujados y otros en bosquejo» y tenían «una composición tan armónica y una expresión tan adecuada» que bastarían para consagrar a su autor como «el primer pintor de carácter religioso entre los muchos que honran actualmente a España»<sup>147</sup>.

Según Méndez Casariego, su padre realizó el retrato de otro importante capitalista cántabro, Miguel Gallo y Ruiz, así como la decoración del comedor de su casa de la calle del Arenal n.º 26, que se componía de un techo y pinturas imitando tapices, un trampantojo entonces muy de moda. Méndez contó en esta ocasión con la ayuda del pintor santónés Lino Casimiro Iborra, protegido del duque de Santoña, que ejecutó, por lo menos, un tapiz de estilo flamenco<sup>148</sup>. La vivienda, habitada por Manuela Díez Bustamante –desde 1885 viuda de Gallo–, sufrió en 1893 un violento incendio en el que desaparecieron «alfombras riquísimas, tapices antiguos, libros, muebles de precio, espejos, cuadros de las mejores escuelas y de los más insignes maestros, porcelanas, esculturas...»<sup>149</sup> y seguramente también las pinturas de Méndez. Asimismo, realizaría techos e imitaciones de tapices en la casa del acaudalado propietario Dionisio de Céspedes y Céspedes, en la calle de Atocha n.ºs 57 y 59<sup>150</sup>.

A lo largo de su vida Méndez pintaría numerosos retratos, aunque es difícil concretar cuáles y asignarles una fecha determinada. Alcolea reproduce un *Retrato de caballero*<sup>151</sup> de identidad desconocida y Méndez Casariego menciona –entre otros muchos cuyo nombre no recuerda– los del comerciante Demetrio Goyri, la señora Josefa Page –¿Josefa Albareda, viuda del empresario Eusebio Page y madre del ingeniero y senador homónimo?–, el de Joaquín Lluch y Garriga siendo obispo de Salamanca, el de un San Román –quizá Eduardo Fernández San Román, marqués de San Román– y el de los marqueses de Arenzana<sup>152</sup>.

---

146 «Proyecto de una capilla para Jaime Girona en la calle de Fuencarral n.º 117». Archivo Histórico Nacional [AHN], (<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/6129545>).

147 *La Paz. Periódico de noticias, avisos y fomento de la provincia de Murcia* (Murcia), 5 de agosto de 1879, p. 3.

148 «el conocido pintor santónés, señor Iborra [...] ha tomado parte en el adorno del comedor de la magnífica casa que D. Miguel Gallo ha mandado decorar en Madrid bajo la dirección del reputado artista D. José Méndez». *La Voz Montañesa* (Santander), 6 de octubre de 1883, p. 2.

149 *La Correspondencia de España* (Madrid), 2 de marzo de 1893, p. 1.

150 MÉNDEZ CASARIEGO, Francisco de Asís, «Datos para la Biografía...», p. 56.

151 ALCOLEA, Fernando, «José Méndez y Andrés».

152 En 2011, la Guardia Civil recuperó cuatro cuadros de Federico de Madrazo y tres de José Méndez –al parecer, retratos– sustraídos de una vivienda de El Escorial. *El País* (Madrid), 5 de agosto de 2011.

La insurrección de 1868 afianzó la vocación religiosa del hijo del artista que decidiría consagrarse al sacerdocio. Francisco de Asís Méndez Casariego celebraría su primera misa el 4 de octubre de 1874 en la misma parroquia de San Justo en la que había sido bautizado, apadrinado por el conde de Adanero –José María de Ulloa y Ortega-Montañés– en representación del rey Francisco de Asís, exiliado en París, que sufragó además el montante del patrimonio eclesiástico de su ahijado<sup>153</sup>. En esos años los Méndez cambiaron varias veces de domicilio: a fines de los sesenta vivían en la calle de San Nicolás, en 1874 en el n.º 6 de la del Nuncio y, un año más tarde, en el n.º 6 de la de Don Pedro<sup>154</sup>.

La proclamación de Alfonso XII en enero de 1875 aportó seguridad económica a la familia Méndez<sup>155</sup>, aunque no por vía del padre sino del hijo. En febrero, Méndez Casariego fue nombrado coadjutor de la real parroquia –radicada en el monasterio de la Encarnación– y párroco de la misma en julio de 1878. Ello le permitía disponer de una vivienda en el edificio conventual –calle de la Encarnación n.º 1– a la que se trasladó toda la familia. La protección regia no acabaría ahí, ya que en 1881 se le distinguiría como Capellán Mayor de S.M. y en 1885 como predicador del rey<sup>156</sup>.

Durante esos años el pintor gozó del favor de un destacado mecenas, Juan Ignacio Moreno y Maisonave, cardenal arzobispo de Toledo desde 1875. Es probable que su relación viniera de atrás y que por ello el prelado eligiera a Méndez para efectuar su retrato oficial destinado a la sala capitular de la catedral primada<sup>157</sup> [Fig. 13]. Expuesto al público en agosto de 1878 en el estudio del pintor –que mantenía en el palacio arzobispal de Madrid–, destacan en él las cualidades que ya valoró la crítica coetánea: «la corrección del dibujo, la brillantez de las carnes, y la ejecución de los riquísimos paños»<sup>158</sup>. En efecto, Méndez trató con precisión casi flamenca las joyas y los bordados de la capa pluvial, con la escena de las bodas de Caná; la mitra, en la que se representa la Asunción de la Virgen, y la emblemática cruz procesional regalada por Alfonso V de Portugal al arzobispo Alonso Carrillo de Acuña. El retrato es citado tanto por Ossorio como por Méndez

153 ROJO, T., *El buscador de perlas...*, p. 31.

154 MARTÍN ABAD, Joaquín, *Francisco Méndez Casariego...*, p. 48.

155 «Los Méndez ya se sentían con el futuro económicamente más seguro, por la restauración de la monarquía en la persona de Alfonso XII». MARTÍN ABAD, Joaquín, *Francisco Méndez Casariego...*, p. 56.

156 ROJO, T., *El buscador de perlas...*, p. 35 y MARTÍN ABAD, Joaquín, *Francisco Méndez Casariego...*, pp. 58-76.

157 POLO BENITO, José, «Museo de la Catedral Primada de Toledo», *El Arte en España* (Barcelona), 26 (1920), p. 12. FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel, *Los Arzobispos de Toledo en la edad moderna y contemporánea: episcopologio toledano*, Toledo, Instituto Superior de Estudios Teológicos San Ildefonso, 2017, pp. 166-171.

158 *La Paz. Periódico de noticias, avisos y fomento de la provincia de Murcia* (Murcia), 5 de agosto de 1879, p. 3.



Fig. 13. José Méndez, Retrato del cardenal Moreno, 1878. Sala Capitular de la Catedral de Toledo. © Cabildo Catedral Primada, Toledo.

Casariego, al igual que una *Sagrada Eucaristía* que ambos sitúan en el palacio arzobispal toledano y de la que no tenemos más referencias<sup>159</sup>.

De hecho, Méndez se convertiría en oficioso *pintor de cámara* del cardenal, mencionándosele como «pintor de cámara del Arzobispado» y «pintor

159 OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica...*, 1883, p. 442 y MÉNDEZ CASARIEGO, Francisco de Asís, «Datos para la Biografía...», p. 55. Agradezco al Dr. Adolfo de Mingo las informaciones proporcionadas acerca del retrato del cardenal Moreno y sobre esta desaparecida obra.

diocesano»<sup>160</sup>. Junto a Enrique María Repullés y Vargas, arquitecto diocesano, participaría en uno de los proyectos más caros al prelado, la restauración y definitiva apertura al público de la iglesia de San Jerónimo. Clausurada desde 1859, la Revolución la puso en manos del Estado y el desinterés del Real Patrimonio por un edificio que estaba prácticamente en ruinas<sup>161</sup> propició su cesión en 1878 al arzobispado de Toledo como parroquia del nuevo barrio del Retiro. Las obras, dirigidas por Repullés<sup>162</sup>, comenzaron en septiembre del año siguiente. Parecía obligado situar en el presbiterio el proyectado retablo gótico, máxime cuando Méndez guardaba en su estudio los bocetos y algunos de los cuadros «ya bosquejados por encargo de S.M». Su traza se debe al propio Repullés, que se inspiró en modelos de fines del siglo XV, especialmente en el retablo de la parroquia de San Esteban del Portillo, conservado en la capilla del palacio arzobispal de Valladolid y restaurado por el cardenal Moreno cuando estuvo al frente de la sede vallisoletana.

Respetando el esquema previsto en los años cincuenta, en la calle central se suceden *San Jerónimo*, con la Vulgata en la mano y el león a sus pies; la *Inmaculada Concepción*, en mandorla y como la mujer con alas del Apocalipsis, sobre un corro de ángeles y flanqueada por querubines y serafines orantes; remata la *Trinidad* –«según la tradición de la época»–, es decir, siguiendo el modelo *Trono de Gracia* que se impuso en la pintura gótica a partir del siglo XIV. A nuestra izquierda el apóstol Santiago, patrón de España, con libro y portando un estandarte; san Agustín con la regla jerónima y santa Paula. Frente a esta, su hija santa Eustoquia –discípulas ambas de san Jerónimo– con una azucena como símbolo virginal; san Isidro, patrón de Madrid, y san Dámaso, primer papa español y secretario de san Jerónimo, hollando libros heréticos<sup>163</sup>. La diferente factura de la *Inmaculada* y de la *Trinidad*, con figuras de pequeño tamaño, frente a la monumentalidad del resto, así como el que carezcan del fondo dorado imitando esgrafiado –con «arabescos» tomados de códices antiguos, según Repullés–, podría indicar una diferente fase de ejecución, difícil de precisar cronológicamente. Sí sabemos que la *Inmaculada* fue la última tabla en llegar a la iglesia, colocándose en su lugar en abril de 1883<sup>164</sup>.

---

160 *La Unión* (Madrid), 28 de agosto de 1884, p. 2 y *La Correspondencia de España* (Madrid), 1 de septiembre de 1884, p. 2.

161 Véase el demoleedor informe del arquitecto mayor, José Segundo de Lema, en abril de 1878. AGP, Administraciones Patrimoniales, Buen Retiro, C.ª 12370/15.

162 REPULLÉS Y VARGAS, Enrique María, «El Templo de San Jerónimo el Real», *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos de Madrid* (Madrid), 20 de noviembre de 1883, pp. 249-251 y *Restauración del templo de San Jerónimo el Real en Madrid*, Madrid, Imprenta de Fontanet, 1883.

163 Ossorio escribe en la edición de 1869 que Méndez «es autor de nueve cuadros existentes en la iglesia de San Jerónimo». En la de 1883 lo repite, pero añade «los grandes cuadros que han de adornar el templo restaurado de San Gerónimo, entre ellos una Purísima Concepción», como si se tratara de obras diferentes cuando, en realidad, se refiere a las mismas nueve tablas del retablo, incluida la central dedicada a la *Inmaculada*. El confuso texto de Ossorio ha hecho creer a muchos autores que Méndez llevó a cabo para San Jerónimo otras obras además del retablo.

164 *La Correspondencia de España* (Madrid), 13 de abril de 1883, p. 2.

Con esta ocasión Jean Laurent realizó fotografías tanto de la iglesia como de «los nueve cuadros pintados por el artista de la real cámara D. José de Méndez, con destino al retablo del altar mayor de aquel gótico templo»<sup>165</sup>.

La ansiada inauguración tuvo lugar el último domingo de septiembre, siendo las pinturas de Méndez cálidamente acogidas, destacando la crítica su comprensión de los temas, perfecta ejecución y conocimiento de la época evocada<sup>166</sup>, aunque no faltó quien encontró las figuras aisladas «generalmente muy aceptables», pero las composiciones deficientes y su color falto «de esa veladura que suele imprimir a las obras de arte el tiempo»<sup>167</sup>. De cuantos habían soñado con devolver al templo su antiguo esplendor gótico –el marqués de Miraflores, Eguren, Colomer– solo el rey Francisco de Asís y el propio Méndez vivieron lo suficiente para ver cumplido su deseo. Recientemente el retablo ha sido relegado al crucero izquierdo y sustituido por el cuadro de Tegeo, variación incomprensible que traiciona el sentido mismo de la restauración neogótica del templo [Fig. 14].

El cardenal Moreno falleció en agosto de 1884, en el palacio arzobispal de Madrid, mientras dormía y tras haber mantenido «una amena conversación sobre las artes con el Sr. D. José de Méndez y Andrés»<sup>168</sup>. El pintor formó parte de la comitiva que acompañó a Toledo el cadáver del prelado<sup>169</sup>.

#### LOS AÑOS FINALES

La relevancia pública de Méndez fue siempre escasa. Figuró como jurado en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1856 –por designación real–, 1864 y 1867<sup>170</sup>. En cuanto a su relación con la Academia, podría calificarse de desafortunada. Propuesto como académico de número en 1859, pese a superar en tres votaciones a Inocencio Borghini no llegó a obtener la necesaria mayoría absoluta; la resolución del caso se pospuso y la reforma de los estatutos limitando el número de académicos dio al traste con sus posibilidades<sup>171</sup>. En 1882 se

165 *La Correspondencia de España* (Madrid), 20 de abril de 1883, p. 3. En el IPCE se conservan seis de estas fotografías, tres correspondientes a las tablas de la calle central y las otras tres a parejas de santos, realizadas en un exterior antes de ser colocadas en el retablo. IPCE, J. Laurent, Archivo Ruiz Vernacci, sig. VN-07367 a VN-07371 y VN-09375.

166 A.V., *El Globo* (Madrid), 28 de septiembre de 1883, p. 2.

167 «El Templo de San Jerónimo», *Escenas Contemporáneas* (Madrid), 3 (1883), pp. 186-189. El mismo artículo apareció en *El Día* de 27 de septiembre de 1883 y en *El Diario Oficial de Avisos de Madrid* del 28 de septiembre; un resumen en *El Imparcial* de 29 de septiembre y en *El Siglo Futuro* del mismo día.

168 «Últimos detalles de la vida del Emmo. señor Cardenal Moreno, Arzobispo de Toledo», *La Unión* (Madrid), 28 de agosto de 1884, p. 2.

169 *La Correspondencia de España* (Madrid), 1 de septiembre de 1884, p. 3.

170 *El Clamor Público* (Madrid), 22 de junio de 1866, p. 3; *La España* (Madrid), 17 de mayo de 1864, p. 3 y *El Pensamiento Español* (Madrid), 11 de enero de 1867, p. 3.

171 ASF, Juntas generales de 6 de febrero, ff. 167v-168r; 13 de febrero, f. 177v y 20 de febrero de 1859, f. 169v y leg. 1-40-2.



*Fig. 14. Presbiterio de la iglesia de San Jerónimo con el retablo de Méndez en su disposición original. Foto: Jean-Pierre Dalbéra.*

enfrentó a Teófilo Dióscoro Puebla y, pese a que la propia Sección de Pintura creyó «un deber de consecuencia dar el primer lugar al Sr. D. José de Méndez», que había sido claramente perjudicado por el cambio normativo, Puebla le superó por dos votos<sup>172</sup>. Al año siguiente, su elección se daba por segura al haber obtenido numerosos sufragios en ocasiones anteriores<sup>173</sup>. Sin embargo, antes de la votación, retiró su candidatura dejando vía libre a José Casado del Alisal<sup>174</sup>. Sería la vacante producida por el fallecimiento del palentino la que finalmente obtendría Méndez, como candidato único, en enero de 1887<sup>175</sup>. Moriría sin llegar a tomar posesión, aunque ya había entregado en la Academia su discurso de ingreso, que versaba sobre la importancia del dibujo<sup>176</sup>.

Precisamente el 20 de febrero de ese año se inauguraba en el paseo del Obelisco –hoy del General Martínez Campos– n.º 6 el convento de las Reparadoras o

172 ASF, Sección de Pintura, Sesión de 3 de mayo, f. 23r; Junta general de 22 de mayo de 1882, f. 316 y leg. 1-40-2.

173 *La Correspondencia de España* (Madrid), 17 de febrero de 1883, p. 1.

174 ASF, Sección de Pintura, Sesión de 16 de mayo de 1883, f. 33r.

175 ASF, Sección de Pintura, Sesión de 8 de enero, f. 49r; Junta extraordinaria de 31 de enero de 1887, f. 356 y leg. 4-7-1.

176 Araujo cuenta que Méndez le llegó a leer un fragmento de su discurso en el que «exaltaba el deber de rechazar toda influencia contraria a la propia conciencia» y que, al señalarle que parecía escrito por un teólogo, le respondió que lo mismo opinaba su hijo. ARAUJO SÁNCHEZ, Ceferino, «El pintor José Méndez», p. 1 y MARQUÉS DE VALMAR, «Un insigne pintor de historia...», p. 63.

Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús, destacando en su iglesia, proyectada por el arquitecto José María Aguilar y Vela, la pintura del cuarto de esfera del presbiterio con el Sagrado Corazón rodeado de santos, «obra del pintor de cámara D. José María [sic] Méndez»<sup>177</sup> [Fig. 15]. En septiembre de 1886 la fundadora, Rafaela María Porras Ayllón –hoy Santa Rafaela María del Sagrado Corazón de Jesús–, informaba a su hermana de que «el cascarón que forma el altar mayor», de siete metros por siete, «se pintará al óleo» y «lo está trazando y lo pintará, Dios mediante, el padre de don Francisco Méndez, que es buen pintor y nos espera» si se retrasaba el pago. En la misma carta sor Rafaela María describe la iconografía que ella misma había ideado:



Fig. 15. José Méndez, Sagrado Corazón de Jesús rodeado de santos, 1887. Iglesia de las Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús, Madrid.

en medio, el mundo; encima, el Sagrado Corazón, muy grande, con las manos hacia él derramando gracias. A sus pies, ocupando los espacios bajos de los lados, con distintas actitudes, en un lado, San Francisco de Sales, San Bernardo, beato La Colombière, San Luis Gonzaga y San Juan Evangelista; en el otro lado, Santa Gertrudis, Santa Teresa, beata Margarita, la Magdalena y la de Pazzis [...]. Y por encima, ángeles y nubes cubriendo todo el espacio que queda<sup>178</sup>.

177 PEÑASCO DE LA PUENTE, Hilario y CAMBRONERO, Carlos, *Las calles de Madrid. Noticias, tradiciones y curiosidades*, Madrid, Establecimiento tipográfico de D. Enrique Rubiños, 1889, pp. 361-362. La obra es también citada por MÉNDEZ CASARIEGO, Francisco de Asís, «Datos para la Biografía...», p. 56.

178 RAFAELA MARÍA DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS, SANTA, *Palabras a Dios y a los hombres: cartas y apuntes espirituales*, (edición de Inmaculada Yáñez), Madrid, Religiosas Esclavas del Sagrado Corazón, 1989, p. 216. En la BNE se conserva un dibujo preparatorio para dicha composición: Dib/14/2/154.

Los últimos años del pintor estuvieron ligados, más que nunca, a la biografía de su hijo. Méndez Casariego cesaría en 1885 al frente de la Real Parroquia y aunque hasta su muerte sería canónigo de la catedral de Madrid, desde entonces volcaría sus esfuerzos en sus propias fundaciones. En 1885 cofundaría con Mariana Allsop el Instituto de las Hermanas Trinitarias que se estableció en el paseo de Areneros –hoy calle del Marqués de Urquijo– n.º 18. Su hermana Soledad (sor María Isabel), que había ingresado en 1882 en la congregación de Hermanas del Servicio Doméstico, llegaría a ser la primera superiora de la orden en Barcelona<sup>179</sup>. Así pues, al morir Antonia Casariego en mayo de 1889, padre e hijo se trasladarían a unas habitaciones especialmente dispuestas para ellos en el Instituto Trinitario, en donde Francisco de Asís «le había preparado con cariño [...] un pequeño estudio para que pudiera seguir pintando». En esa casa fallecería José Méndez el 9 de noviembre de 1891<sup>180</sup>. Recibió sepultura en el patio de las Ánimas de la Sacramental de Santa María, en un nicho carente hoy de inscripción alguna<sup>181</sup>.

---

179 En julio de 1890 Soledad Méndez Casariego emitió sus votos perpetuos amadrinada por la condesa de Mirasol en representación de la infanta Isabel de Borbón, lo que vuelve a confirmar la especial deferencia de la familia real hacia los Méndez. HUAMAN GUTIÉRREZ, Rossana RMIP, *La devoción al Sagrado Corazón de Jesús en Santa Vicenta María López y Vicuña*, Roma, Pontificio Istituto «Regina Mundi», 1993, p. 61, nota 164.

180 MARTÍN ABAD, Joaquín, *Francisco Méndez Casariego...*, pp. 147-149. En el Instituto debieron permanecer las últimas obras del pintor, así como las que quedaron a su muerte en posesión de su hijo, pero probablemente se perdieron durante la guerra civil en que resultó gravemente dañado. Reconstruido en los años cuarenta del siglo pasado es hoy una residencia universitaria.

181 Sacramental de Santa María, patio de las Ánimas, nicho 305, fila 4.