



Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales

ISSN: 0186-0348

secuencia@mora.edu.mx

Instituto de Investigaciones Dr. José

María Luis Mora

México

Pérez Vejo, Tomas

Imágenes y lucha política en torno a 1808

Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales, núm. Conm, 2008, pp. 267-284

Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=319136831013>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Doctor en Geografía e Historia por la Universidad Complutense de Madrid. Ha ejercido la docencia en diferentes universidades europeas y americanas, actualmente es profesor-investigador en el posgrado de Historia y Etnohistoria de la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México. Autor de numerosos trabajos en torno a los procesos de construcción nacional en el mundo iberoamericano, usos políticos de las imágenes y relaciones México-España. Entre sus publicaciones se pueden citar: *España en el debate público mexicano, 1836-1867. Aportaciones para una historia de la nación* (2008); *Pintura de historia e identidad nacional en España* (2001); y *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas* (1999).

Resumen

El objetivo de este artículo es estudiar los cambios que en el uso de las imágenes como arma de lucha política trajo la crisis de la monarquía católica en 1808. A partir del estudio de seis imágenes producidas en torno a esos años, desde un grabado de 1808 a una pintura de histo-

ria de 1814, se reconstruye y analiza un proceso de carácter marcadamente revolucionario pero en el que es también perceptible la continuidad de una tradición barroca todavía viva en el mundo hispánico en las primeras décadas del siglo XIX.

Palabras clave:

Usos políticos de las imágenes, guerras de independencia, España, América.

Images and Political Struggle in 1808

Tomás Pérez Vejo

Ph. D. in Geography and History from the Universidad Complutense de Madrid. Has taught at various European and American universities and is currently a professor-researcher in the Graduate Course on History and Ethnohistory of the National School of Anthropology and History of Mexico. Has authored several works on the processes of national construction in the Latin American world, the political uses of images and relations between Mexico and Spain. Publications include *España en el debate público mexicano, 1836-1867*. *Aportaciones para una historia de la nación* (2008); *Pintura de historia e identidad nacional en España* (2001); and *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas* (1999).

Abstract

The aim of this article is to examine the changes wrought in the use of images as a weapon in the political fight by the 1808 crisis of the Catholic monarchy in 1808. On the basis of the study of six images produced during this period, from an 1808 illustration to a histori-

cal painting produced in 1814, the author reconstructs and analyzes a profoundly revolutionary process in which the continuity of a baroque tradition that was still alive in the early 19th century can be perceived.

Key words:

Political uses of images, independence wars, Spain, America.

Imágenes y lucha política en torno a 1808

Tomás Pérez Vejo

MODERNIDAD POLÍTICA Y GUERRA DE IMÁGENES

El año 1808 marca de manera simbólica la irrupción de la modernidad política en los territorios de la monarquía católica, que en el campo de las imágenes se tradujo en su utilización continua como arma de propaganda y lucha política. Las guerras de independencia, americanas y española, fueron guerras modernas en las que la conquista de la opinión pública se convirtió en objetivo prioritario,¹ y en las que, como consecuencia, palabras e imágenes fueron profusamente utilizadas por los bandos en conflicto.

¹ La opinión pública se convirtió en torno a esos años en uno de los conceptos fundamentales del nuevo vocabulario político. Ya a finales de 1809 *El Espectador Sevillano*, publicado por Alberto Lista, la definía en su número 3 como "la verdad general de todo un pueblo convencido de una verdad que ha examinado por medio de la discusión" y afirmaba que "debía ser general" y que "debe el pueblo estar convencida de ella". Una definición que hacía de la opinión pública el centro de la vida política y que tuvo amplio eco a uno y otro lados del Atlántico. *El Espectador Sevillano* fue reimpreso en la ciudad de México al año siguiente, y todavía en 1822 el ensayo sobre la opinión pública fue nuevamente reproducido en *La Sabatina Universal*, también en México.

El cambio resulta, sin embargo, complejo y contradictorio. El nuevo uso político de las imágenes no es un capítulo más de la revolución de la modernidad, ni puede ser entendido sólo como un fenómeno vinculado con el nacimiento de la opinión pública. Las imágenes al servicio del poder tenían una larga tradición en Occidente, y el barroco hispánico, casi una forma de civilización más que un estilo artístico, las había utilizado profusamente como elemento de coerción ideológica, tanto el poder laico como el religioso. Pero esta utilización había tenido más que ver con la necesidad de construir imaginarios compartidos de legitimación política que con la formación de opinión pública en su sentido moderno; más, por referirnos el vocabulario político tradicional de la monarquía católica, con la reputación que con la opinión. Los cambios fueron suficientemente significativos como para poder afirmar que, también en el campo de las imágenes, estamos ante un proceso revolucionario de gran calado político-cultural.

Por un lado, se modificó, de manera radical, su producción y circulación. En una estructura fuertemente jerarquizada como la de la monarquía católica, las imágenes habían tendido a circular, aunque no de manera absoluta, de arriba hacia abajo. Instituciones y corporaciones, laicas y

religiosas, encargaron y patrocinaron representaciones que plasmaban y reflejaban la visión e interpretación del mundo de las elites, en muchos casos con una clara voluntad de propaganda política. Una situación que cambió de manera radical a partir del mismo momento del estallido del conflicto bélico, cuando la producción y circulación de grabados con caricaturas, episodios bélicos, alegorías, etc. se hicieron generalizadas, mostrando imágenes y visiones no necesariamente promovidas por el poder. Un fenómeno que en el mundo protestante había ocurrido mucho antes; ya en el siglo XVI la Reforma había visto una proliferación de este tipo de imágenes que fueron una de las armas, y no la menor, en su lucha contra Roma, pero no en el católico en general y en el hispánico en particular, donde la Contrarreforma había utilizado también, y profusamente, las imágenes como arma de lucha política pero de manera vertical y jerarquizada. Esto no quiere decir que en la nueva situación no siguieran circulando imágenes de arriba hacia abajo sino que ahora las imágenes promovidas por el poder tuvieron que competir por un espacio público del que ya no eran las únicas dueñas.

Por otro, indirectamente relacionado con el anterior, nuevos tipos de imágenes como la caricatura, el dibujo y el grabado desplazaron a la pintura, la forma de comunicación plástica hegemónica hasta ese momento, pues tenían a su favor, tanto la facilidad de reproducción y difusión —a diferencia de una pintura, de un grabado se podían hacer decenas de copias por un coste prácticamente irrisorio—, como que sus discursos fueron, en general, de mucha más fácil lectura y comprensión que las imágenes de los cuadros. Tampoco eran estrictamente nuevas, tenían, lo mismo

que en el caso anterior, una larga tradición en Occidente. Su primera eclosión había tenido lugar también durante la Reforma. Lo novedoso fue cómo fueron usados y cómo contribuyeron a la construcción de un imaginario diferenciado, tanto en los temas como en la forma de tratarlos. Esto no significa, como se verá más adelante, que no siguieran siendo usados de forma tradicional sino que, al lado de esta, apareció otra menos académica y más “popular”, que acabaría por hacerse hegemónica y que anuncia el posterior éxito de este tipo de imágenes como parte del debate político durante todo el siglo XIX.

Junto a las rupturas las continuidades. Las nuevas imágenes tuvieron que competir, y competir, por el espacio público con aquellas que el poder de la monarquía siguió produciendo y utilizando de manera “barroca”, desde las de la pintura de historia hasta las imágenes efímeras de juras y celebraciones. Unas y otras contribuyeron a construir un imaginario que es parte fundamental del conflicto político de la época y fuente inexcusable para entender los cambios y transformaciones que llevaron a la desaparición del viejo orden.

En las imágenes seleccionadas para este número se ha intentado reflejar estas contradicciones y mostrar los tipos más representativos de las que circularon en torno a esos años, desde el cuadro de historia hasta el grabado político o la representación de arquitecturas efímeras. Se ha intentado utilizarlas no como ilustración de los textos sino como textos ellas mismas, como un vestigio más que nos revela, desde otra perspectiva, parte de lo ocurrido en la monarquía católica en torno a ese crucial 1808. Las imágenes convertidas en

fuelle para hacer historia y no sólo en ilustraciones de otros textos.²

*EL 2 DE MAYO DE 1808 O LA CARGA
DE LOS MAMELUCOS (1814)*

Esta pintura, obra de Francisco de Goya y Lucientes, podría ser considerada, en una primera aproximación, como la imagen “real” del 2 de mayo madrileño: el pueblo de Madrid luchando heroicamente contra el ejército invasor y por la independencia de la nación. El significado es tan obvio que ni siquiera parece puedan plantearse dudas al respecto. El primer plano de un madrileño despanzurrando a un mameluco a navajazos no parece permitir muchas interpretaciones ¿se puede ser más pueblo que un chispero madrileño armado con una navaja ni más extranjero, en el Madrid de 1808, que un mameluco egipcio vestido con sus llamativas bombachas rojas?

Sin embargo, el asunto es más complejo. Goya no pinta este cuadro en 1808 sino en 1814. En ese intermedio, en un momento de brutal aceleración de la historia, habían ocurrido muchas cosas, entre ellas que se había hecho una Constitución en nombre de la “nación” española o, lo que es lo mismo, que había tenido lugar un intenso proceso de nacionalización discursiva. La imagen no es la de los hechos de 1808 sino la de su interpretación en 1814. Es el 2 de mayo visto por Goya pero, sobre todo, el visto por la Junta de Regencia,³

que acababa de derrotar a los franceses, también a sus partidarios españoles,⁴ y que tenía la clara voluntad de convertir esta fecha en el inicio de una guerra de independencia nacional.

Para entender hasta qué punto es una imagen propagandística al servicio de los vencedores hay que tener en cuenta no sólo que fue la Junta de Regencia la que encargó y pagó el cuadro, sino también la situación de Goya frente a las nuevas autoridades, no precisamente cómoda. El posicionamiento del pintor aragonés frente a la “ocupación” había sido, como poco, ambiguo. A su cercanía, e incluso amistad, con algunos de los afrancesados españoles que apoyaron a José I (Manuel Romero, Juan Antonio Llorente, Juan Meléndez Valdés, Juan Antonio Melón o Leandro Fernández de Moratín), se añadía el haber retratado a políticos y generales franceses de paso por Madrid, incluido el propio José I; el haber formado parte de la Comisión creada para seleccionar 50 cuadros de maestros españoles que José I pretendía regalar a su hermano Napoleón, selección hecha en parte sobre las obras embargadas a las familias que se habían negado a aceptar a la nueva dinastía, o el haber sido condecorado con la Orden Real de España.⁵

más importante el contexto en que fueron producidas y difundidas que su autoría material; quién las encargó, y el control que pudo tener sobre su producción, que quién las pintó.

⁴ En sentido estricto quienes acababan de derrotar a los franceses y ganar “The Peninsular War”, eran los ingleses, pero con este conflicto internacional se había entrecruzado una guerra de independencia entre españoles y franceses y una guerra civil entre afrancesados, liberales y partidarios del antiguo régimen. La Junta de Regencia había ganado estas dos últimas.

⁵ Condecoración creada por José I y conocida despectivamente como “la berenjena”. La concesión de la

² Para una discusión teórica sobre el problema del uso de las imágenes como fuente histórica véase Pérez, “Uso”, 2005.

³ Para una lectura histórica de las imágenes como fuente para la historia y no como objeto artístico, es

Motivos todos ellos más que suficientes para poder ser acusado de reconocer la legitimidad de José Bonaparte como rey de España.⁶ En este contexto, su oferta a la Junta de Regencia de pintar varios cuadros para “perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa”,⁷ adelantándose así a la decisión de las Cortes del 23 de marzo de ofrecer “un premio al pintor que representaría con mayor maestría una de las escenas más principales de las que presencié el pueblo de Madrid en el glorioso Dos de mayo de 1808”,⁸ suena muy poco convincente. No creo que sea demasiado arriesgado afirmar que lo que intentaba con tan beligerante declaración era precisamente hacer olvidar su colaboracionismo

condecoración a Goya fue publicada por la *Gaceta de Madrid* el 19 de marzo de 1811. El juramento, firmado por Goya ante la Gran Cancillería de la Orden, de “ser siempre fiel al honor y al rey”, lleva fecha de 11 de marzo de 1811. Véase Dufour, *Goya*, 2008, pp. 138 y ss.

⁶ Fue precisamente con este monarca con el que se empleó por primera vez, de manera oficial, el nombre de Reino de España, que sustituyó a la habitual sucesión de reinos y señoríos en la que los reyes de la monarquía católica fincaban su soberanía.

⁷ Carta de Goya a la Junta de Regencia, 24 de febrero de 1814. Citada en Cirlot, *Museo*, 2007, t. 7, pp. 86-87. La carta iba dirigida en realidad a uno de los regentes, Luís de Borbón, cardenal arzobispo de Toledo y de Sevilla, con quien Goya tenía una cierta amistad, realizó varios retratos suyos, uno de niño y otros dos ya como cardenal. La Junta de Regencia aceptó la propuesta de Goya, quien no sólo obtuvo 1 500 reales mensuales para realizar su encargo, una cifra nada despreciable, sino una especie de certificado de buena conducta: alguien a quien se le encargaba un cuadro sobre “la gloriosa insurrección contra el tirano de Europa” no podía haber sido un colaboracionista.

⁸ Citado en Dufour, *Goya*, 2008, p. 139.

con “el tirano de Europa”. Una situación que lo obligaba, buscando complacer a la Junta de Regencia, a reflejar en el lienzo una imagen lo más cercana posible a la que esta deseaba transmitir. Pintura oficial en el más pleno sentido del término.

Goya no representó en su cuadro lo que “ocurrió” el 2 de mayo de 1808. Plasmó lo que en la situación política de 1814 la Junta de Regencia quería suponer que había ocurrido y, sobre todo, quería contar que había ocurrido. Para 1814 el oscuro episodio del 2 de mayo se estaba convirtiendo, con gran rapidez, en el levantamiento del pueblo madrileño por la independencia de España, y esto es lo que muestra de manera espléndida Goya. Su cuadro es parte de este proceso de resignificación de lo ocurrido. Un proceso largo y complicado que terminará por convertir el complejo conflicto bélico ocurrido en la península entre 1808 y 1814 en la guerra de la Independencia, aunque bastantes años más tarde. Todavía en 1835 el conde de Toreno, autor de una de las primeras monografías sobre la guerra, titula su obra *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*,⁹ y no *Historia de la guerra de Independencia* u otro semejante.

Y es que la movilización del 2 de mayo de 1808 en Madrid no se llevó a cabo a los gritos de ¡Viva la independencia! o ¡Viva España!, sino de ¡Viva Fernando VII! ¡Mueran los franceses!, e incluso el mucho más coyuntural de ¡Que nos lo lleven!, referido al infante Francisco de Paula.¹⁰ El

⁹ Toreno, *Historia*, 1835-1837.

¹⁰ Al margen del 2 de mayo madrileño, en los inicios de la llamada guerra de la Independencia española los gritos de movilización más habituales fueron ¡Viva Fernando VII! ¡Viva la religión! y ¡Mueran los franceses! Muy semejantes, si se cambian france-

levantamiento popular, por su parte, fue bastante menos unánime de lo que la imagen creada por Goya quiere darnos a entender. Las instituciones de la antigua monarquía, desde el Consejo de Castilla al ejército,¹¹ adoptaron una actitud pasiva, cuando no claramente colaboracionista, y sólo una parte de “el pueblo” madrileño, entendido en su sentido de plebe, se echó a la calle a matar franceses.¹² Incluso en el caso de los que lo hicieron resulta arries-

ses por gachupines, al grito de Hidalgo en Dolores. Lo que muestra un contexto ideológico muy semejante a uno y otro lados del Atlántico, en ambos casos escasamente nacionalista. Los elementos movilizadores fueron, en ambos casos, los típicos de una sociedad tradicional, el rey, la religión y la xenofobia, no la nación. Sin embargo, la evolución fue excepcionalmente rápida y unos pocos meses más tarde en Cádiz ya se había impuesto el ¡Viva España! Las revoluciones son un buen caldo de cultivo para la pedagogía política.

¹¹ El primero no declaró la nulidad de las abdicaciones de Bayona hasta el 11 de agosto de 1808, ya aprobada la Constitución de Bayona y mucho después del alzamiento madrileño. En el caso del ejército la única excepción a la política de no implicación en la lucha entre la plebe madrileña y las tropas napoleónicas fue la del Parque de Artillería de Monteleón, donde los capitanes Luis Daoiz y Torres y Pedro Velarde Santillán, desobedeciendo las órdenes del capitán general Francisco Javier Negrete, se unieron a la revuelta. La imagen final de la guerra, la que se populariza a lo largo del siglo XIX, no será de hecho la de Goya, a pesar de la importancia en la historia del arte español, sino la que muestra a Daoiz y Velarde arrojados por el “pueblo”, defendiendo la puerta del Parque de Artillería, la imagen de una guerra en la que pueblo y ejército habían luchado codo con codo por la independencia nacional.

¹² Incluso esto habría que matizarlo, la actitud de los madrileños hacia la nueva dinastía fue cautelosa y su resistencia a las sucesivas ocupaciones francesas, al margen del estallido del 2 de mayo, prácticamente nula. Cuando a finales de ese mismo año de

gado suponer que fueron empujados por un sentimiento “nacionalista” sino, tal como afirma el *Diario de Madrid* unos pocos meses más tarde, movidos por su amor a “la religión, la patria y Fernando VII”.¹³ Y hay que precisar que en esos momentos patria no es todavía sinónimo de nación sino de monarquía. Tal como afirma el *Catecismo español de 1808*, en el capítulo II, la patria es “el conjunto o congregación de muchos pueblos regidos por el rey, y gobernados por unas mismas leyes”. A estos sentimientos de amor al rey, la religión y la patria se añadió una acusada xenofobia antifrancesa. Esta última con una larga tradición entre las clases populares españolas y reactivada con motivo de la guerra de la Convención (1793-1795), cuando en todas las iglesias de la monarquía se pronunciaron encendidos sermones clamando contra los impíos y regicidas franceses.¹⁴

El cuadro de Goya es parte de la lucha por la apropiación de la memoria. Su objetivo, convertir el 2 de mayo en el origen de una guerra de liberación nacional. Proceso que se continuaría, ya más avanzado el siglo, con la sustitución de las imágenes de Goya por otras, también propiciadas por el Estado, en las que ejército y pueblo luchan juntos contra los invaso-

1808 Napoleón puso sitio a la villa, sus vecinos se apresuraron a solicitar la reposición de José I como rey de España y a abrir sus puertas a los soldados franceses. Madrid no fue en ningún caso Zaragoza, y algunas intervenciones en los debates de las Cortes de Cádiz sobre la falta de patriotismo de los madrileños dejan pocas dudas al respecto.

¹³ *Diario de Madrid*, 30 de agosto de 1808.

¹⁴ La xenofobia antifrancesa fue especialmente intensa en los territorios de la Corona de Aragón, ello puede explicar la mayor movilización de su población en la guerra “contra el francés”.

res franceses. Una imagen tampoco estrictamente falsa, hubo unos pocos militares que efectivamente lucharon contra los franceses, pero que tampoco describe exactamente la realidad, el ejército permaneció en su inmensa mayoría en los cuarteles sin participar en la reyerta. Y es que las imágenes son una fuente excelente para saber no lo que ocurrió sino lo que se quiso contar que ocurrió.

*NAPOLEÓN TRABAJANDO
POR LA REGENERACIÓN DE ESPAÑA,
LA CUAL, REPRESENTADA EN UN PATRIOTA,
LE PAGA AGRADECIDO EL BENEFICIO (1809)*

Esta caricatura refleja de manera magnífica las modificaciones que en el uso de las imágenes trajo la revolución de 1808. Resulta interesante por la manera como fue producida, es una copia hecha en 1809 "a expensas de D. J. L. Cancelada"¹⁵ de un original que debió de circular por Madrid en los últimos meses de 1808,¹⁶ lo que muestra la rápida circulación de imágenes entre uno y otro lados del Atlántico; también, quizás sobre todo, por ser uno de los primeros ejemplos de un uso "moderno" de la caricatura política en la monarquía católica.

La caricatura política, que tanto éxito iba a tener durante todo el siglo XIX a am-

bos lados del Atlántico, fue prácticamente desconocida en el setecientos hispánico. El férreo control de las imágenes por parte del poder apenas había dejado espacios para la producción y difusión de un género con un fuerte componente de crítica a la autoridad. No ocurrió así en Inglaterra donde, a diferencia del mundo hispánico, sí había una larga tradición de caricaturistas.¹⁷ Esto explica que las primeras caricaturas que circularon en los territorios de la Monarquía tuvieran una marcada influencia inglesa. Es posible, incluso, que algunas de ellas, por ejemplo las de tema antinapoleónico vendidas en España en 1808, hayan sido obra de caricaturistas ingleses.¹⁸ Ya en septiembre de 1808 se podía comprar en las librerías madrileñas, por tres reales en blanco y negro y seis en color, una estampa en medio pliego titulada *Cólera de Napoleón ante la alianza hispano inglesa*;¹⁹ muy poco después llegaría al público el *Napoleón trabajando por la regeneración de España* que aquí se reproduce.

Se trata de una caricatura cuya dependencia temática y formal de modelos ingleses contemporáneos es más que evidente. Con fuerte componente escatológico, su significado más básico se reduce a un patriota que se caga en Napoleón, poco más que una imprecación de amplio uso en la cultura popular española y, como consecuencia, de fácil comprensión para cualquier tipo de público. Pero para un "lector" más politizado la imagen cuenta

¹⁵ Juan López Cancelada, dirigió la *Gazeta de México. Compendio de las Noticias de la Nueva España* de 1805 a 1809.

¹⁶ En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva una estampa con esta misma imagen, sin fecha, aunque el Catálogo la data entre 1812 y 1814. Es posible que la datación sea errónea y corresponda al original de la aquí reproducida. En todo caso hubo, tal como muestra la fecha de esta copia, una edición anterior.

¹⁷ En primer lugar William Hogarth, pero no sólo él, habría que añadir a James Gillray, a Thomas Rowlandson, etcétera.

¹⁸ Sobre la caricatura antinapoleónica en España véase Derozier, "Caricature", 1984.

¹⁹ La Biblioteca Nacional de Madrid conserva un ejemplar con el número de inventario 43518.

también otras cosas: el rechazo de la Constitución de Bayona, los excrementos del patriota caen sobre el pliego de papel sobre el que está trabajando Napoleón y en el que se puede leer "Constitución para la España"; la desautorización de los planes regeneracionistas de Napoleón, a los que hace referencia el título y a los que la respuesta de los españoles debe ser la misma que la del patriota de la estampa; el apoyo de Inglaterra, que observa la escena desde la cumbre de la sagacidad; la oposición de los patriotas, llevados por su generosidad, etc. En resumen, un discurso cuyos objetivos eran convencer a los que confiaban en Napoleón para regenerar y modernizar el país, de que ese no era el camino y de que los "buenos" españoles debían oponerse con todas sus fuerzas a ese tipo de componendas; también animar a los más pusilánimes con el apoyo de una Inglaterra guiada por su sagacidad.

*VISTA DEL TABLADO QUE SE PUSO
EN LA PLAZA MAYOR DE SAN BARTOLOMÉ
DE HONDA PARA LA JURA DE FERNANDO VII
(25 DE DICIEMBRE DE 1808)*

Con esta imagen volvemos, a pesar de la escenografía clasicista, al espíritu barroco que probablemente impregnaba todavía de manera mayoritaria el uso político de las imágenes en el mundo hispánico de 1808. Estamos ante una de esas arquitecturas efímeras que tanto proliferaron en la monarquía católica a lo largo de sus tres siglos de existencia y de las que, en el mejor de los casos, como es este, conservamos sólo su reproducción. Lo normal es que lo que tengamos sean descripciones literarias, más o menos precisas, o incluso sólo referencias a que tuvieron lugar.

Y digo tuvieron lugar porque más que imágenes pintadas son imágenes representadas, teatro más que pintura. Representaciones en las que la arquitectura, la escultura y la pintura convivieron con el texto escrito y hablado. Un arte total al servicio de una organización política, la monarquía católica, en la que la teatralidad barroca fue parte de su ser político.

La acuarela aquí reproducida es sólo una pálida imagen de la tramoya barroca que los habitantes de un perdido rincón de la monarquía, en la provincia de Mariquita, actual Colombia, pudieron ver el 25 de diciembre de 1808. Una "intervención" en el espacio público, a las que como he dicho tan aficionado fue el barroco hispánico, mucho más impresionante, sin duda, de lo que esta imagen puede dejar traslucir. Un tipo de actos que, con ligeras variaciones, se representaron en muchos otros lugares y que muestran el peso de la figura del monarca en el universo mental de esos años y explican lo difícil que tuvo que ser prescindir de él.

El lenguaje resulta plenamente barroco. La efigie de Fernando VII, enmarcada entre las dos columnas que simbolizan la monarquía católica, preside el tablado. En torno a ella, como en una especie de guardia de honor, aparecen las cuatro partes del mundo, en forma de figuras alegóricas, representadas por personajes masculinos²⁰ y que muestran el carácter universal de la monarquía.

Una serie de pequeños recuadros, en los que los moteles escritos se asocian con figuras alegóricas, enmarcan el tablado y añaden información sobre lo que en una

²⁰ Es una representación relativamente rara, la manera habitual de simbolizar los continentes es mediante figuras femeninas.

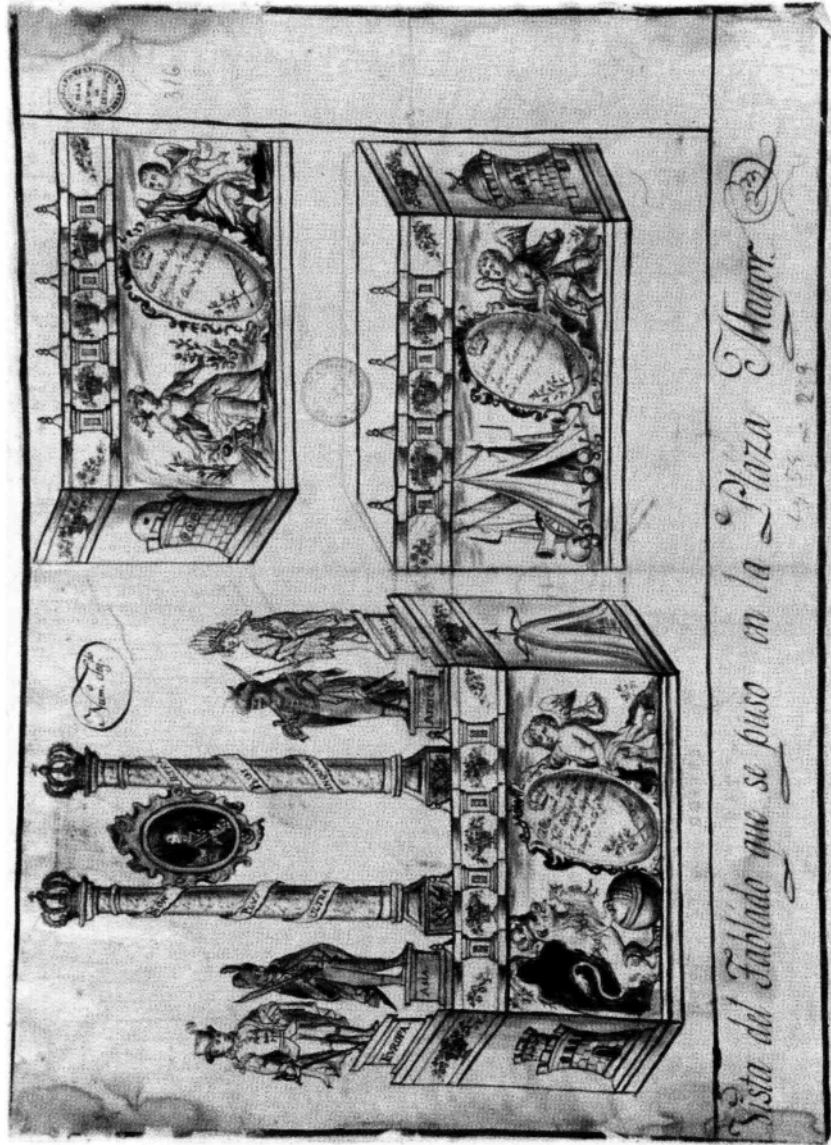


Imagen 2. Anónimo. Vista del tablado que se puso en la plaza de San Bartolomé de Honda, 1808, España, Ministerio de Cultura, Archivo Histórico Nacional, Estado, MPD, 316.

primera aproximación podría considerarse sólo la celebración de la llegada al trono del nuevo rey.

En el central, y más importante, destaca la imagen del león de la monarquía católica. Posa una garra sobre el globo terráqueo, símbolo de su poder, mientras que con la otra oprime el pecho del gallo francés, que aplastado exhala su último quiquiriquí. Una sencilla alegoría que muestra el poder de la monarquía y su inevitable victoria sobre los pérfidos franceses.

Los dos laterales se refieren, uno a la felonía de Napoleón, que en un inverosímil pareado será castigado por la razón y la artillería; y otro, a la abundancia con que Ceres, la diosa de la agricultura, colmará al nuevo reinado.

Ni el tipo de lenguaje ni el discurso tienen nada que ver con la modernidad política que anuncia la caricatura anterior. Estamos en un mundo barroco cuyo uso de la imagen sigue siendo el tradicional de la ya, hoy lo sabemos, no en la época, moribunda monarquía.

LA ANTIGUA Y LA NUEVA ESPAÑA
JURAN EN MANOS DE LA RELIGIÓN VENGAR
A FERNANDO VII (1809)

La vigencia del lenguaje alegórico no estaba limitado a lugares periféricos de la monarquía. A principios de 1809 el *Diario de México* anuncia la venta de "unas estampas finas, iluminadas que representan el juramento que hacen la España y América de defender la causa de nuestro amado monarca Fernando VII".²¹ Es ahora uno de los núcleos urbanos más importantes de la monarquía el que se convierte en

escenario de la utilización de un lenguaje alegórico tradicional como arma de movilización política.

Se trata de un aguafuerte coloreado con tres figuras alegóricas rodeando un altar en el que arden dos corazones. La figura del centro, con una cruz y un libro abierto (la Biblia) representa la religión; a su derecha la antigua España, con un casco y una espada; y a su izquierda la Nueva España, con sus característicos penacho de plumas y carcaj con flechas. Destaca respecto a esta última figura que, a diferencia de lo que ocurre con las representaciones alegóricas de América en el mundo europeo, con las que sin duda está emparentada y que explica la confusión del *Diario de México*, la Nueva España no aparece desnuda sino ricamente vestida: como un reino civilizado y culto.

Para la interpretación de la alegoría contamos, en este caso, con el opúsculo *Sueño alegórico de la mejicana doña Francisca de Nava dedicado a la religión, objeto amable de la antigua y la Nueva España*,²² en el que la escena es descrita como el momento en que España y América se arrancan sus corazones y los arrojan al fuego como prueba de amor por Fernando, simbolizado en la rodela que aparece apoyada en el altar; España empuña su espada, símbolo de su valor militar, y América abre sus manos, muestra de su disposición a deramar sus riquezas en defensa del amado monarca. Hay una especie de confusión continua entre Nueva España y América, pero la imagen es bastante clara: los dos reinos acudiendo en defensa del legítimo detentador de la soberanía.

²² Nava, *Sueño*, 1809. Para un estudio más detenido, tanto de la estampa como del texto, véase Esparza, "Insurgencia", 2000.

²¹ *Diario de México*, 1 de febrero de 1808.



*La Antigua y Nueva España, juran en
manos de la Religión vengar à Fernando VII.*
M. J. J.

Imagen 3. Anónimo. *La Antigua y la Nueva España juran en manos de la religión vengar a Fernando VII*, 1809, colección Alicia e Isaac Backal en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, 1750-1860, Museo Nacional de Arte, México, 2000. Reproducción autorizada por el arquitecto Isaac Backal.

No sólo el lenguaje es arcaico sino también el mensaje. El elemento de movilización política no es todavía la nación sino los viejos mitos de una sociedad tradicional: la religión y el rey. A diferencia de lo que ocurre en el caso de Goya, pero recordemos que la de este último es una imagen de seis años más tarde, no es el pueblo el que se moviliza en defensa de la nación sino los reinos en defensa del monarca.

*PRÉSTAMO PATRIÓTICO A FAVOR DEL REY
NUESTRO SEÑOR DON FERNANDO VII
(1810)*

Muy similar en su concepción al agua-fuerte anterior, aunque con un trabajo más académico, es la imagen creada por José Guerrero para el recibo de uno de los préstamos patrióticos que en Nueva España se hicieron a favor de Fernando VII, el de 1810, patrocinado por el Cuerpo del Comercio de Nueva España. En el centro la figura femenina de la religión es sustituida por el ojo de Dios; a los lados la antigua y la Nueva España son representadas prácticamente de la misma forma. Las únicas variaciones relevantes son que la simbología parece volverse más precisa, el poder militar y el carácter belicoso de la vieja España se refuerzan con la presencia del león y los símbolos militares que lo acompañan; la riqueza y fidelidad de Nueva España con el cuerno de la abundancia y el perro. Esta última incluye también en este caso un símbolo guerrero, el *macquahuítl* o macana azteca.

Más extraño resulta el altar sobre el que se afirma la lealtad de los dos reinos. El escudo que aparece en el frente no es el de la monarquía sino el de la Corona de Castilla. Los omnipresentes leones y

castillos de la heráldica de Nueva España que afirman y proclaman el origen castellano de los reinos americanos. No sólo parte de la monarquía sino de su rama central castellana.

*CRISTÓBAL COMANDANTE DEL EJERCITO
RECORRE LA YSLA DE STO. DOMINGO
INCENDIANDO Y MATANDO A LOS
INFELICES COLONOS DE ELLA (1810)*

El original, un grabado en blanco y negro, que aquí se reproduce, fue incluido en el libro sobre Jacques Dessalines publicado por la Imprenta de Zúñiga y Otiveros en México en 1806.²³ La calcografía coloreada

²³ Vida, 1806. Fue publicado como suplemento de la *Gazeta de México. Compendio de Noticias de la Nueva España*. En estos años la *Gazeta*, cuando había alguna noticia destacada, sacaba un suplemento con ilustraciones. El encargado de estas ediciones era Juan López Cancelada, el mismo que editó la caricatura sobre Napoleón. El libro editado por Cancelada es una reproducción del publicado el año anterior, con el mismo título, por la Imprenta Real de Madrid, que a su vez era la traducción (traducido por D. M. G. C.) de *La vie de J. J. Dessalines, chef des noirs révoltés de Saint-Domingue avec des notes très-détaillées sur l'origine, le caractère, la vie et les atrocités des principaux chefs des noirs, depuis l'insurrection de 1791*, publicado por Dubroca et Rondonneau en París en 1804. La novedad del texto editado en México es que incluye diez ilustraciones, que se vendían también por separado para enmarcar. De las diez ilustraciones, las cinco que representan escenas (*El ciudadano Heudouville habla al mentor de los negros sobre los malos resultados de su rebelión; Cristóbal comandante del ejército recorre la isla de Santo Domingo incendiando y matando a los infelices colonos de ella; Fue muerta y destrozada en el campo esta infeliz por haber resistido a los deseos brutales de los negros y el niño pereció de hambre buscando el pecho de su madre; Labreture sabe le buscan para prenderle; Desalines huye del valor francés pero matando blancos, y Coronación de*

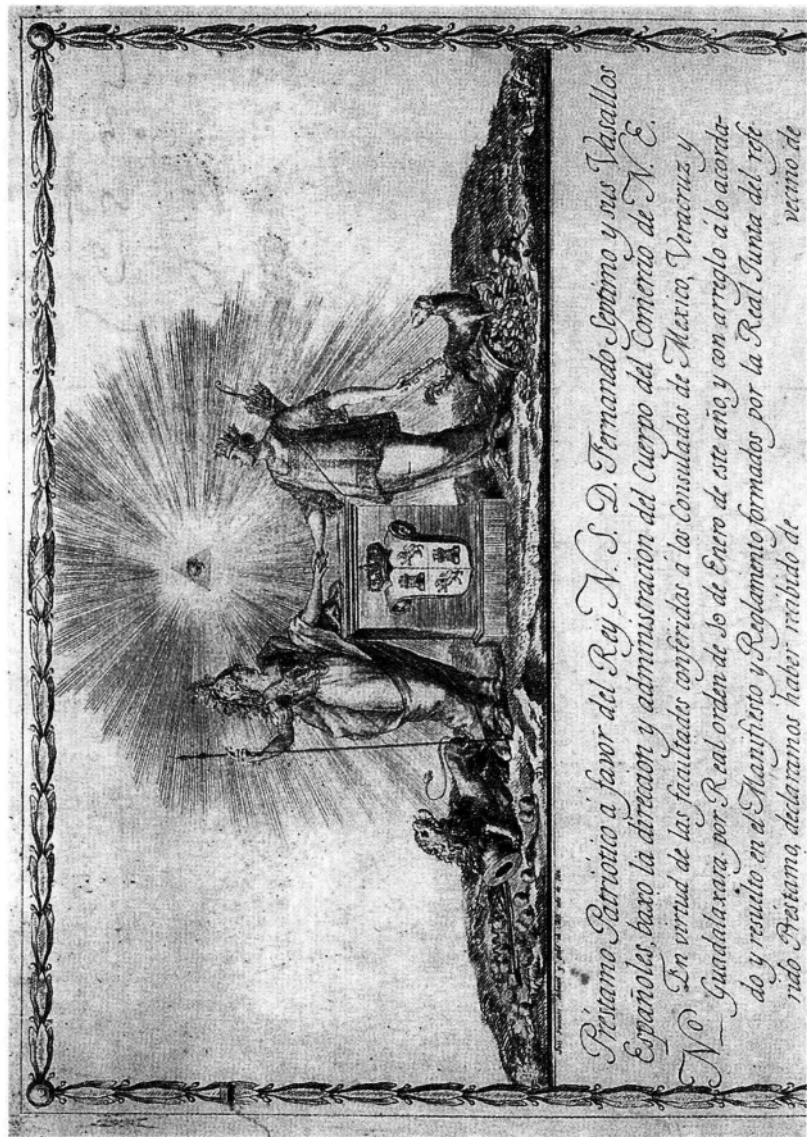
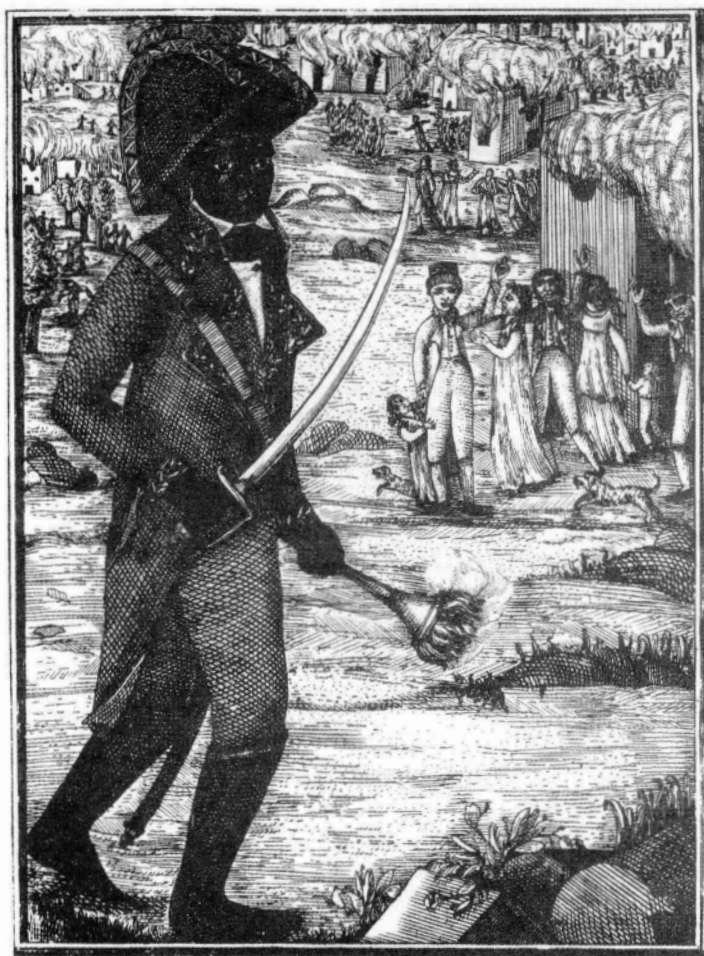


Imagen 4. Préstamo patriótico del rey N. S. D. Fernando séptimo..., colección Alicia e Isaac Backal en *Los pinédes de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, 1750-1860, Museo Nacional de Arte, México, 2000. Reproducción autorizada por el arquitecto Isaac Backal.



*Cristóbal al comand. del Ejército recorre la Isla de
S.^a Domingo incendiando y matando a los in-
felices colonos de ella.*

Imagen 5. Cristóbal, comandante del ejército recorre la isla de Santo Domingo incendiando y matando a los infelices colonos, Vida, 1806, Biblioteca Nacional de México.

hizo el recorrido inverso de la caricatura sobre Napoleón anteriormente comentada.²⁴

A pesar de ser, en su primera versión, la imagen más temprana de las aquí reproducidas, es políticamente la más “moderna” de todas ellas. Por su contenido, estilo y lenguaje muy poco tiene que ver con las más tardías alegorías comentadas más arriba. Resulta también un revelador ejemplo del uso de una misma imagen para discursos distintos.

La primera edición novohispana, la de López Cancelada de 1806, se incluye todavía en los últimos estertores de la propaganda política antirrevolucionaria que tanto eco tuvo en los territorios de la monarquía católica con anterioridad a la firma del Primer Tratado de San Ildefonso en 1796. Lo que la imagen transmite, en un lenguaje altamente efectista, casi expresionista, es las desastrosas consecuencias que el triunfo de las ideas revolucionarias habían tenido en Francia y en sus posesiones americanas. La reimpresión coloreada de Cádiz, cuatro años más tardía, es ya una llamada de atención a los blancos americanos sobre el conflicto étnico que la separación de la metrópoli podría hacer estallar en los territorios americanos de la monarquía, de manera muy particular en la amplia región circuncaribeña,

donde la presencia de una importante población de origen africano hacía que la situación se pudiese considerar no muy diferente a la de Haití. La figura amenazante, en primer plano, blandiendo una espada y una antorcha (a sangre y a fuego), del Comandante Cristóbal (Henri Christophe), destacando sobre las casas en llamas y las pacíficas familias que huyen aterrorizadas, no dejaba demasiadas dudas sobre el futuro que esperaba a la población blanca si se rompía la estabilidad de la monarquía.

Es muy posible que la relación de esta nueva versión del grabado con la insurgencia mexicana sea directa y su reimpresión se deba también a López de Cancelada, deportado de México en 1810, y que al año siguiente publicaría en Cádiz, en la misma imprenta en la que se hizo la calcografía, un libelo donde pintaba un negro panorama de “la espantosa revolución de Nueva España, comenzada en 15 de septiembre de 1810”.²⁵ Libro y calcografía tendrían como objetivo convencer a las élites blancas de las desastrosas consecuencias que para ellas tendría la propagación de las ideas revolucionarias en América. Una imagen que nos recuerda la importancia del conflicto étnico en las guerras de independencia americana y al que, quizás, habría que prestar más atención de la que ha merecido hasta ahora.

Santiago Desalines primer emperador de Hayti) aparecen firmadas por Manuel López (“Manuel López López dibujó y gravó”). Debe de tratarse del mismo Manuel López, sobrino de José Joaquín Fabregat, que por esos años se anunciaba en la *Gazeta* y en el *Diario de México* como grabador y “antiguo pensionado de la Real Academia de San Carlos”.

²⁴ La versión coloreada de la calcografía hecha por la imprenta de Quintana en Cádiz, en 1810, se ubica en la Biblioteca Nacional de España, fondo reservado, sala Goya, invent. 45964.

FUENTES CONSULTADAS

Hemerografía

Diario de Madrid, 1808-1814.

El Espectador Sevillano, 1809-1810.

²⁵ López, *Verdad*, 1811.

Gaceta de Madrid, 1808-1815.
Gazeta de México, 1806-1809.

Bibliografía

-Cirlot, Lourdes (dir.), *Museo del Prado II*, Espasa, Madrid, 2007, t. 7 (Colección Museos del Mundo).

-Derozier, Claudette, "La caricature antinapoleonnienne espagnole" en *Les Espagnols et Napoléon*, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1984, pp. 197-204.

-Dufour, Gérard, *Goya durante la guerra de la Independencia*, Cátedra, Madrid, 2008.

-Esparza Liberal, María José, "La insurgencia de las imágenes y las imágenes de los insurgentes" en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, Museo Nacional de Arte, México, 2000.

-López Cancelada, Manuel, *La verdad sabida y buena fe guardada. Origen de la espantosa revolución de Nueva España, comenzada en 15 de septiem-*

bre de 1810. Defensa de su fidelidad, Imprenta de Manuel Quintana, Cádiz, 1811.

-Nava, María Francisca de, *Sueño alegórico por la mejicana doña María Francisca de Nava, Dedicado a la religión: objeto amable de la antigua y Nueva España*, Imprenta María de Jáuregui, México, 1809.

-Pérez Vejo, Tomás, "El uso de las imágenes como documento histórico. Una propuesta teórica" en Gumersindo Vera Hernández, Alejandro Pinet Plasencia, Pedro Quintino y Franco Savarino, *Diálogos entre la historia social y la historia cultural*, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2005, pp. 147-160.

-Toreno, conde de, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, T. Jordán, Madrid, 1835-1837, 5 vols.

-Vida de J. J. Dessalines, *gefe de los negros de Santo Domingo, con notas muy circunstanciadas sobre el origen, carácter y atrocidades de los principales gefes de aquellos rebeldes desde el principio de la insurrección en 1791*, Imprenta de Mariano de Zúñiga y Ontiveros, México, 1806.