

Absolutismo frente a liberalismo doceañista. El contraataque visual*

Carlos Reyero¹

Universidad Autónoma de Madrid
carlos.reyero@uam.es

RESUMEN: *Este artículo pretende identificar algunos temas dominantes de los discursos absolutistas y esbozar cómo se trasladan a imágenes para persuadir contra el liberalismo y denigrarlo. Las principales fuentes de referencia son las descripciones del ornato público en los actos en honor del rey Fernando VII en 1814 y 1823. El absolutismo se reconoce a través de la asociación de imágenes y palabras, parecidos, metáforas, símbolos y coincidencias iconográficas. El imaginario visual para lograr el objetivo absolutista puso énfasis en la primacía del rey, la retórica del vasallaje, una patria fuerte, la singularidad de la religión y la exclusión del enemigo político. Para eliminar totalmente el riesgo constitucional, se presentó el pasado como un paraíso de paz y felicidad.*

PALABRAS CLAVE: Antiliberalismo; Propaganda; Política visual; Historia cultural; Fernando VII; España siglo XIX.

Absolutism versus doceañista liberalism. The Visual Counterattack

ABSTRACT: *The aim of this article is to identify some dominant themes within absolutist discourses and to sketch out how they are translated to images, in order to persuade against and to denigrate liberalism. Descriptions of public ornaments in events honoring king Ferdinand VII in 1814 and 1823 are used as the main reference sources. Absolutism is recognized looking for associations between images and words, resemblances, metaphors, symbols and iconographic matches. Visual imagery to achieve absolutist goal emphasized the primacy of the king, the rhetoric of vassalage, a strong motherland, the uniqueness of religion, and the exclusion*

* El autor de este trabajo es miembro del equipo de investigación «Madrid capital: la utopía liberal» CMM-COURT-TOURIST-CM (Referencia H2015/HUM-3415).

¹ ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-1040-5277>.

of the political enemy. In order to totally eliminate the constitutional risk, the tradition was presented as a paradise of peace and happiness.

KEY WORDS: **Antiliberalism, Propaganda, Visual Politics, Cultural History, Ferdinand VII, 19th century, Spain.**

COMO CITAR ESTE ARTICULO/CITATION: Reyero, Carlos, «Absolutismo frente a liberalismo doceañista. El contraataque visual», *Hispania*, 77/256 (Madrid, 2017): 407-436. doi: 103989/hispania.2017.012.

La visualización de un discurso de imágenes concebidas para excluir al constitucionalismo del orden político, en los orígenes de la revolución liberal en España, se desplegó sin cortapisas ni ambigüedades en el marco de la represión que siguió al famoso decreto del 4 de mayo de 1814, por el que quedaron suspendidas todas las leyes emanadas de las Cortes. Aunque la estrategia de representación persuasiva que se dispuso entonces estuvo envuelta en la retórica del retorno a una normalidad ideal, interrumpida fatalmente en 1808, la empresa suponía, de hecho, una toma de partido combativa muy consciente de la situación sobrevenida, que las propias imágenes y los rituales propagandísticos contribuyeron a diferenciar y consolidar.

Pero esa necesidad que tuvo entonces el absolutismo de reescribir la memoria inmediata como anomalía², hasta presentar a los partidarios de la Constitución como unos facciosos marginales, ha diluido su dependencia de un imaginario precedente, que ya se había posicionado contra la Ilustración y cuantas ideas nuevas venían del exterior, recurriendo a las mismas referencias que después ocuparían un lugar central en el vocabulario reaccionario. En ese sentido, el lenguaje empleado durante la guerra contra Napoleón, y aún el de después contra los liberales, resulta sorprendentemente similar al de la arenga político-militar de 1793 contra la Convención. En aquel momento, el obispo de Orihuela, Antonio Despuig y Dameto, animaba a «vengar la Patria, la sangre de nuestro Rey, la Religión de nuestros Padres [...] póngase por mote, viva la Fe, y por ella muramos»³; y el conde de la Unión, desde Figueras, proclamaba que «los deberes de la Religión y de la Patria, cuya defensa hace el mejor servicio al Rey» solo pueden ser cumplidos por «aquellos Naturales, que con valor y constancia resisten al enemigo»⁴.

El objetivo de este trabajo es, pues, analizar la iconografía de la reacción como un proceso de apropiación sectaria gradual de un imaginario que no se

² CALVO MATURANA, 2013: 31-57.

³ SEMANARIO ERUDITO Y CURIOSO DE SALAMANCA, 31 de diciembre de 1793: 250. La pastoral está fechada el 28 de noviembre de 1793 en Alicante (SUCINTA RELACIÓN, 1813: 12)

⁴ SEMANARIO DE SALAMANCA, 16 de agosto de 1794: 109.

inventa en 1814, sino que se configura a partir de las connotaciones de resistencia que adquieren conceptos tales como Patria, Rey, Tradición, Paternalismo, Religión, Martirio o Fidelidad, que acabarán por presentarse bajo una apariencia y una agresividad que antes no habían tenido. La situación bélica, a partir de 1808, propició un clima de aparente unidad frente al enemigo común, que se tradujo en un uso polisémico de imágenes y de palabras. Pero el retorno de Fernando VII terminó por monopolizar y dotar de sentido político partidista a unas representaciones frente a otras, fenómeno que volvió a repetirse con nuevas energías en 1823.

En cuanto a las fuentes primarias utilizadas, cabe diferenciar, por un lado, las de carácter iconográfico⁵, y, por otro, los textos impresos que mayoritariamente nos hablan de imágenes no conservadas. A este respecto, las más esclarecedoras para calibrar el alcance de los discursos visuales reaccionarios son las descripciones de fiestas organizadas en honor de Fernando VII, con todo su aparato iconográfico, tanto en 1814, a su regreso del *cautiverio*, como en 1823, tras ser repuesto en el trono absolutista por las tropas del duque de Angulema. Se trata de imágenes auto-celebrativas y, por lo tanto, auto-representativas que no admiten dudas sobre su intencionalidad. La tensión política de esos dos momentos obligó a precisar los elementos utilizados en la difusión del mensaje propagandístico y a cuidar toda su puesta en circulación. Tanto el vocabulario empleado como las imágenes y los rituales habían de diferenciarse con nitidez del constitucionalismo. A partir de ese *canon reaccionario*, es posible rastrear el trasfondo absolutista en otro tipo de imágenes, sobre todo estampas, producidas tanto en el intervalo comprendido entre las dos fechas como con anterioridad.

El uso de determinadas representaciones en contextos políticos absolutistas se considera, pues, un método fiable para reconocer un lenguaje visual específico. Fuera de ese marco ideológico o temporal, es necesario tener en cuenta tanto las similitudes iconográficas, como los artifices y contextos de producción o, sobre todo, los términos empleados para referirse a ellas. Las imágenes no son neutrales, pero, a veces, tendieron a parecerlo como una estrategia más de persuasión. En ese sentido, las palabras orientan y modifican la significación, a veces a lo largo del tiempo. El absolutismo, como el constitucionalismo, empleó su propia retórica, lo que permite reconocer desde que lado fueron interpretados conceptos tan incuestionables entonces como la Monarquía, la Religión o la Patria. Al fin y al cabo, el esfuerzo por transmitir el ideario político se manifestó por ambas partes⁶. De todos modos, la *batalla*

⁵ Muchas de ellas han sido estudiadas en relación con la Guerra de la independencia. Véase, entre otros trabajos: DEROZIER, 1976; BOZAL, 1988; VEGA, 1993; MATILLA, 1996; BOZAL, 2008.

⁶ La historiografía ha puesto más énfasis en la propaganda constitucional. REYERO, 2010.

visual no ha de verse solamente como una manera de transmitir ideas a una sociedad escasamente alfabetizada, sino de convencer en un sentido no argumentativo: la imagen no es sustitutiva de ningún texto. Se concibe con la intención de atraer y emocionar, mediante la participación en una vivencia de alcance simbólico, a través de la que se articula otra forma de socialización.

LA PRIMACÍA VISUAL DEL REY

La figura de Fernando VII aparece en todos los discursos patrióticos anteriores a 1814, por lo que el uso propagandístico de su imagen no es indicativo, por sí mismo, de una intencionalidad política partidista⁷. Nada se proclama si no es en su nombre. Pero es cierto que, mientras entre los liberales, valores como la nación española o la constitución no necesitaron del rey para ser reivindicados ni visualizados, entre los absolutistas, en cambio, Fernando VII no solo es el centro gravitacional de toda empresa política, sino que encarna el único poder, al que todo lo demás se somete. Por ese motivo, su imagen se repite una y otra vez, incluso en el marco de una misma celebración.

Con objeto de enfatizar ese poder, se aprecia una intensificación de la retórica visual del retrato real, empleando los atributos simbólicos de la realeza de forma exagerada y hasta aparatosa. Por ejemplo, en San Fernando, coincidiendo con el aniversario de la batalla de Bailén, el 19 de julio de 1814, se descubrió en la plaza «la estatua colosal de nuestro soberano coronada de laurel primorosamente trabajado imitando el mármol con la mayor propiedad y en una actitud noble y majestuosa»; y en el teatro se dispuso «un grandioso trono con el retrato de S.M. de cuerpo entero colocado sobre un pedestal [...] adornado de púrpura y armiños y superado de una hermosa corona»⁸.

Pero la evocación de Fernando VII no solo remite al antiguo absolutismo monárquico como tal, sino que reemplaza explícitamente a las derogadas referencias constitucionales. Por eso se otorga tanta importancia al ritual catártico de sustitución de aquellas, aunque, de forma paradójica, la acción necesita ahora legitimarse a través del apoyo popular⁹. Por ejemplo, los varios testimonios que nos han llegado de la eliminación de la lápida de la Constitución en la plaza de San Francisco, en Sevilla, en 1814, inciden en ese aspecto.

⁷ MORENO ALONSO, 41 (Madrid, 2001): 17-41. LA PARRA LÓPEZ, 2013: 15-29. DÍEZ GARCÍA, 2008: 99-123. VEGA, 14/4, Abingdon, 2013: 348-399.

⁸ DESCRIPCIÓN DE LOS FESTEJOS, 1814: 4 y 14.

⁹ En algún caso no fue así. El bando dictado por el capitán general de Cataluña recomendaba que la sustitución se efectuase «en silencio, que es el modo que excite menos la atención pública [...] de noche». COPONS, 1814. Como se sabe, unas semanas después fue separado del cargo, acusado de falta de compromiso con el absolutismo.

El pueblo, «guiado todo por un impulso sobrenatural [...], arranca el estorbo puesto a la Soberanía de su rey, lleva en triunfo su retrato, enarbola el pendón Real» para «que todas las cosas vuelvan al estado que tenían al tiempo de la cautividad del Monarca»¹⁰. Se recuerda el «odio santo con que hemos perseguido al libro, en que trataban de escalar nuestra lealtad y respeto al Soberano [...] y trastornar todas las costumbres e instituciones de la Monarquía», para terminar diciendo que la «Plaza real de Fernando VII es la inscripción gloriosa que desde hoy ha dado nombre a esta gran plaza»¹¹.

La disyuntiva entre Fernando VII y la Constitución también fue planteada de forma paródica. Los absolutistas acusaban irónicamente a los liberales de haber convertido al monarca en «*citoyen de la grande famille espagnole*», al que obligaban a humillarse ante la Constitución: «bésala puesto de rodillas, si quieres llegar al templo de la inmortalidad»¹².

El restablecimiento de Fernando VII en el trono en 1823 incidió de nuevo en la radical diferencia. Cuando el monarca entró en Madrid, una inscripción en la cruz de piedra de Puerta Cerrada recordaba: «Habitantes de Madrid / No queráis Constitución / Querer a nuestro absoluto; / a FERNANDO de Borbón»¹³.

La ruptura con la herencia política inmediata facilitó probablemente la gradual aparición de referencias a un imaginario histórico más antiguo, usadas como nuevos instrumentos de legitimación del absolutismo monárquico. La figura del emperador Carlos V, por ejemplo, sale a colación en distintas ocasiones. En las fiestas que tuvieron lugar en Burgos para homenajear a las tropas del duque de Angulema, Carlos V «fue vitoreado por dos razones, la una porque él fue quien exterminó a los Comuneros, y la otra porque los furibundos hijos de estos habían intentado derrocar del arco suntuoso de Santa María su magnífica estatua de piedra»¹⁴.

LEALTAD, GOBIERNO PATERNAL Y RETÓRICA DEL VASALLAJE

Es bien conocida la vinculación de términos como «amor, lealtad, vasallaje y obediencia al Soberano» como fundamentos de la socialización política en el Antiguo Régimen¹⁵. Este discurso fue recuperado por el absolutismo.

¹⁰ GOYENETA, 1814.

¹¹ CORREO, 1814: 86-88

¹² LUCINDO, 1814: 1-2. El texto utiliza el francés para subrayar el afrancesamiento de los liberales.

¹³ MANIFIESTO, 1823: 2 y 4.

¹⁴ CISNEROS, 1823: 44.

¹⁵ FERNÁNDEZ ALBADALEJO: 2007, 242.

Las referencias a tales vocablos se prodigaron a la vuelta de Fernando VII, especialmente la lealtad, que el diccionario de la Real Academia de la lengua, en su edición de 1791, había definido como «virtud del ánimo, y siempre reside en el inferior respecto a su superior». Como elogio a Madrid, con motivo de la entrada del rey el 29 de marzo de 1814, se dice: «esta incomparable capital ha manifestado al mundo su amor, su lealtad, y su entusiasmo por FERNANDO»¹⁶. En el espectáculo organizado en Almería a lo largo del mes de mayo de 1814 «la enemistad y la discordia no pudieron hallar cabida [...], ni hubo lugar al desorden más leve, porque la lealtad más acendrada presidía como un ángel tutelar»¹⁷. En las fiestas que tuvieron lugar en Manresa el 6 de junio de 1814 también se recuerda que «el catalán manresano funda el capital de su gloria en ser vasallo del rey [...]. Lealtad a su religión, lealtad a su patria, lealtad a su rey»¹⁸.

Todo ello tuvo consecuencias iconográficas. Por un lado, están las personificaciones de estos valores. Por ejemplo, en Reus, para celebrar el regreso de Fernando VII, se levantó

«[...] un templo campestre, alusivo a la incontrastable lealtad y constancia de los barceloneses. [...] En su interior [...] se erigió una pirámide con su capitel que sostenía una estatua, representando la Constancia [...]. Se hizo el edificio de arquitectura toscana para simbolizar la solidez y firmeza de la lealtad [...]. La estatua de la Constancia era una hermosa y elegante matrona ricamente vestida a lo heroico y coronada de flores, la que con su diestra llevaba la corona real que había defendido y conservado a su Rey durante su cautiverio»¹⁹.

Igualmente, entre los motivos que decoraban la ciudad de San Fernando en julio de 1814 figuraban «dos heroicas estatuas que representaban la Lealtad y la Fuerza», así como «una estatua ecuestre de bronce que figuraba la fogosidad militar [...] y a continuación la Lealtad que hacía huir a la Discordia»²⁰. En Almería se hizo alusión a un valor comparable, la firmeza, en el centro de un tablado donde se encontraba la figura del rey²¹.

Por otro lado, hay que considerar la importancia visual del gesto de vasallaje, relacionado con el respeto paternal, nacido del amor, sentimiento que había de regir la relación entre el rey y sus súbditos²². La idea de que «el Rey es padre de todos sus vasallos, y como tal todos lo debemos amar, servir,

¹⁶ LA LEALTAD, 1814: 1

¹⁷ DESCRIPCIÓN DE LAS FUNCIONES, 1814: 10.

¹⁸ LA FIESTA, 1814: 1-11.

¹⁹ RELACIÓN DE LOS OBSEQUIOS, 1814: 4-8.

²⁰ DESCRIPCIÓN DE LOS FESTEJOS, 1814: 14-16.

²¹ DESCRIPCIÓN DE LAS FUNCIONES, 1814: 19.

²² MONTEAGUDO, 1995: 60.

obedecer y respetar»²³ recorre el Antiguo Régimen. Precisamente la Revolución francesa había cuestionado el valor de los patriarcas y de los ancianos²⁴, por lo que su recuperación es, sin duda, un fenómeno contrarrevolucionario. Según los firmantes del Manifiesto de los Persas, la ausencia de Fernando VII dejó a España «como viuda sin el único amparo de su esposo, como hijos sin el consuelo del más tierno de los padres, y como casa que de repente queda sin la cabeza que le dirigía»²⁵. Aborrecida durante el Trienio²⁶, la retórica de la sumisión se intensifica en 1823:

Fernando de Borbón fue nuestro padre y nosotros sus más queridos hijos [...]. Obedeced fielmente al Rey, creed en sus palabras, guardad sus leyes, cumplid vuestras obligaciones y así cogereis el fruto de vuestra sumisión [...] y viviréis tranquilos y felices, y contribuiréis a la gloria y prosperidad de vuestra amada Patria²⁷.

La actitud vasallática es frecuente en personificaciones alegóricas, con objeto de subrayar que el territorio que representan queda *amorosamente* sometido al rey. Por ejemplo, con motivo de la entrada de Fernando VII en Valencia en 1814, aparecía «la Lealtad de Valencia» ofreciendo al rey «con una mano su ardiente corazón, y [...] con la otra su decidido vasallaje»; una matrona «con el corazón ardiente de los leales valencianos»; otra «en gesto de implorar al rey, manifestándole su constante adhesión»; otra «entregándole las llaves a su Monarca»; otra «abrasada de amor a su Soberano»; y otra más en la que Valencia demuestra «su filial amor, como se deja ver en la matrona que está postrada con los brazos abiertos esperándole con ansia»²⁸.

El gesto de sumisión se perpetúa más allá de las celebraciones por el retorno del rey y se aplica a todo tipo de alegorías femeninas, lo que parece contribuir a reforzar determinados papeles sexuales. Así, en una decoración de la capital, diseñada con motivo de la boda de Fernando VII con María Isabel de Braganza en 1816, aparecía

[...] Madrid coronando de laureles a sus Soberanos [...], las artes y las ciencias presentando al REY sus adelantamientos, y [...] España con sus provincias, ofreciendo a sus Soberanos las producciones de cada una²⁹.

²³ VILA Y CAMPS, 1792: 209.

²⁴ DUNCAN, 1993: 27-56.

²⁵ REPRESENTACIÓN, 1814: s.p.

²⁶ La suspensión de las obras de una columna colosal dedicada a Fernando VII, ubicada en los jardines del Buen Retiro de Madrid, se ha relacionado con el decreto que ordenaba quitar los signos de vasallaje en 1820. TOBAJAS LÓPEZ, 51 (Madrid, 1977): 15.

²⁷ SIDRO VILAROIG, 1823: 41.

²⁸ SIDRO VILAROIG, 1814: 19, 20, 36, 50, 53 y 122; ALBA PAGÁN, 2004: 344-367.

²⁹ GACETA EXTRAORDINARIA, 1816: 1088.

Por lo tanto, hasta la misma personificación de España pierde su condición soberana para cedérsela al rey. Es lo que representa el conocido cuadro de Vicente Rodés titulado *España coloca en el trono a Fernando VII* (1814-17, Valencia, Academia, depositado en el Museo de Bellas Artes San Pio V)³⁰, donde la figura femenina hace entrega del cetro de la soberanía a su señor; o el grabado titulado *El gobierno paternal de nuestro muy amado rey del señor don Fernando VII* donde aparece «La España [que] se prosterna a los pies del libertado monarca»³¹.

Otra consecuencia del prestigio que representó hacer ostentación del vasallaje son los retratos en los que se pone de relieve la sumisión del retratado. Baste referirse aquí a un cuadro, firmado por Zacarías González Velázquez, en el que aparece *Fernando VII* (1814, Guadalajara, Instituto Brianda de Mendoza), en el momento de recibir un documento de un súbdito, con la rodilla flexionada ante el monarca³². Ha sido interpretado como una evocación de la entrega del Manifiesto de los Persas al rey por Eugenio María Gutiérrez, personaje vinculado al absolutismo, que es la identidad del representado³³. Pero no hay constancia de un uso propagandístico o simbólico de dicho manifiesto, al menos de forma inmediata³⁴, y, además, el nombre de dicho individuo no aparece entre los firmantes.

En realidad, el cuadro hace referencia al encargo que Gutiérrez, coronel de Infantería y comandante militar en la ciudad de Sigüenza, recibió para entregar al rey un escrito en el que varios colegiales del Colegio Grande de San Antonio Portaceli de Sigüenza, entre los que se encontraba, solicitaban, el 1 de julio de 1814, el restablecimiento de la Universidad de Sigüenza. La petición pasó a los fiscales de Estado y la universidad quedó restablecida el 6 de septiembre. El Colegio, en agradecimiento de las gestiones llevadas a cabo por dicho colegial, encargó el cuadro como recordatorio para la institución³⁵.

³⁰ MÍNGUEZ, 2005: 205. DÍEZ GARCÍA, 2008: 104-105.

³¹ Madrid, Biblioteca Nacional. N° Inv. 14967.

³² Firmado y fechado en 1814, aparece en el catálogo razonado del artista como un retrato de *Fernando VII* (P-156). Las diferencias fisionómicas en el rostro del retratado con su caracterización habitual se han explicado por el escaso conocimiento que el pintor tenía del rey en esa época. NÚÑEZ, 2000: 218.

³³ AYMES, 2008: 236. Ya antes de la vuelta de Fernando VII, Eugenio María Gutiérrez había escrito un opúsculo sobre el «Medio eficaz para que sea respetada nuestra santa religión, restituido el trono de España y de sus Indias el rey nuestro señor don Fernando VII de Borbón (que Dios guarde), y conservada la Patria», publicado en Alcalá en 1813, cuya venta se anunció en la librería de Ranz en la calle de la Cruz de Madrid. ATALAYA DE LA MANCHA EN MADRID, 26 de noviembre de 1813: 20. RAMOS, 126 (Madrid, 1962): 606.

³⁴ Se ha sugerido que el asunto del cuadro de Vicente López, *Ciro el grande ante los cadáveres de Abradato y Pantea* (1839), pudiera tener que ver. NOVO-BRAY, 2002. El calificativo *persa* fue empleado de forma denigrante, al menos, desde el Trienio liberal.

³⁵ FUENTE, 1877: 34-37.

Visualiza, pues, la acción de gobierno como resultado de un gesto generoso del *padre* a la humilde petición de uno de sus *fieles hijos*, que, agradecido, se postra a sus pies.

LA ESPAÑA ABSOLUTISTA

La dimensión *adanista* que los liberales dieron a la *invención* de España como nación, forzó a los absolutistas a recordar que «no necesitaban la Constitución para ser españoles. Sin ella lo fueron nuestros padres, y sin ella lo eran estos hijos de la madre España»³⁶. Por eso, para estos, no solo no era una necesidad *personificar* España para que su existencia fuera reconocida, sino que su misma personificación evocaba una soberanía y un carácter fundacional que rechazaban. En ese sentido, es curioso que se aluda a ella más a través de símbolos, procedentes de la Monarquía Hispánica, que de figuras. Por ejemplo, a través del león, con frecuencia imponiéndose sobre el águila francesa, o dominando sobre los dos hemisferios, como en el monumento que el corregidor de Madrid, conde de Moctezuma, levantó en 1815 para conmemorar el retorno de Fernando VII en la calle de Toledo, más conocido como *La Fuentecilla*.

España se presenta, por tanto, entre los reaccionarios, como un concepto indisoluble de la Monarquía. Es bien elocuente, en ese sentido, que pidieran que cesara «el nombre de Nacional o Nacionales», donde ha sido substituido, «en lugar de Real o Reales, cuyos dulces nombres volverán a usarse»³⁷. Toda imagen de España concebida desde el poder monárquico adquiere un carácter de matrona, «la mujer noble y calificada, virtuosa y honrada, que es madre de familia», según define el diccionario de la Real Academia de la lengua de 1791. Así aparece, por ejemplo, en la *Alegoría de la donación del Casino a la reina Isabel de Braganza por el Ayuntamiento de Madrid* (1818, Madrid, Museo del Prado), cuyos rasgos físicos y atributos son bien distintos de la cándida doncella clásica que imaginaron los doceañistas.

También se recurre a este prototipo en algunas celebraciones públicas. Por ejemplo, en un tablado levantado por el Colegio de Plateros de Valencia para festejar «el restablecimiento en el gobierno supremo» de Fernando VII en 1823 «se manifestaba una matrona ricamente vestida que representaba la España, teniendo dos cetros en la una mano y señalando con la otra al pueblo el retrato de nuestro Rey»³⁸. Aunque ya en aquel momento, desde el absolutismo, se empieza a manifestar la nostalgia de una gloria perdida:

³⁶ AVISO, 1823: 10.

³⁷ ESPÍRITU, 1814: 14

³⁸ SIDRO VILAROIG, 1823: 21-22.

[...] aquella robustísima Matrona, coronada de laureles, vestida de púrpura, que tenía guarecido su trono por la inmensidad de los mares, o de collados inaccesibles, cimentado sobre montes de plata y oro y planicies de los más preciosos frutos [...] ha perdido ya todo su brillo y opulencia; ha venido a quedar como una viuda angustiada y miserable, y se ha hecho el socorro de sus vecinos y generosos bienhechores³⁹.

De hecho, por entonces, la más genuina imagen de la España absolutista era otra. En este caso, para identificarla adecuadamente, no hay que acudir al repertorio reaccionario, sino al liberal, donde fue caracterizada con inequívocos atributos armados. Aparece en un abanico constitucional realizado durante el Trienio Liberal (1820-23), estrechando la mano a la España liberal, en un gesto de concordia⁴⁰. Está caracterizada como una Atenea/Minerva, firmemente protegida, con casco, armadura, espada y escudo, en el que aparece escrito el nombre de España. Revela firmeza, madurez y resistencia, frente a la sensualidad, juventud y dulzura de la España liberal.

La circunstancia bélica y los discursos enardecedores del valor patriótico habían favorecido la difusión desde 1808 de una España virilizada, una mujer fuerte, que, ante todo, defiende el trono de su rey. Aunque remite a la mencionada iconografía de la diosa clásica, referencia común a otras personificaciones territoriales también usadas en este momento con funciones diferentes, este modelo parece apuntar ya, en el caso de España, al absolutismo. Así se reconoce en imágenes que conmemoran la alianza con Gran Bretaña, en contra de Napoleón, como la grabada por M. Brandi según dibujo de José Maea⁴¹; la dibujada por Plácido Fernández Arosa y grabada por Esteban Boix en 1814, que hace alusión explícita al «Triunfo de la Religión y del Rey Fernando»⁴²; o la pintada por Francisco Llacer en el cuadro *Unión de España e Inglaterra contra Napoleón* (Madrid, Museo del Romanticismo)⁴³.

Ese fue también el prototipo utilizado para caracterizar la figura de España en un cuadro muy celebrado, hoy perdido, titulado *Las glorias de España o Alegoría del Rey, de la Religión y de la Patria*, comenzado a pintar por José Aparicio en Roma hacia 1814, donde fue grabado por Bartolomeo Pinelli. Su reproducción en estampa, con el título «La nación española, invadida pérfidamente por Napoleón Bonaparte, se arma, combate y vence en defensa de su Rey, de su religión y de su patria», se vendía en un establecimiento de la calle Mayor de Madrid, según se anunciaba en el *Diario de Madrid* del 26 de agosto de 1815, donde se indica también que el cuadro estaba entonces sin con-

³⁹ TRISTES, 1823: 3.

⁴⁰ Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real. Inv. N° 10053303.

⁴¹ Madrid, Biblioteca Nacional. N° Inv. 14893.

⁴² Madrid, Biblioteca Nacional. N° Inv. 14961.

⁴³ ALBA PAGÁN, 2004: 159.

clair, lo que pone de relieve la necesidad de los artistas de aprovechar la coyuntura política para promocionarse. Es muy reveladora la doble referencia a *la nación*, que encarnan los españoles enardecidos contra Napoleón, y a *la patria*, una figura alegórica, con armadura, casco y penacho de plumas, que, al mismo nivel que la religión, se sitúa al lado del busto de Fernando VII, con el rótulo «ESPAÑA», para que no existan dudas sobre su identidad y posición subsidiaria respecto al rey. Sin embargo, la ambivalencia sobre el talante concreto de la representación no termina de desaparecer. El cuadro, entonces propiedad de la Corona, se expuso en la Academia de San Fernando en septiembre de 1820, coincidiendo con la edición de un folleto en el que el pintor subrayaba el «acendrado amor [de los españoles] a la Religión, a la Patria y al Rey», lo que parece una concesión absolutista, pero al mismo tiempo destacaba la figura «de aspecto y traje guerrero, símbolo de la España»⁴⁴, como si pretendiera dotarla de más protagonismo con el cambio político.

La idea del absolutismo fue siempre la de una España cerrada que resistía incólume cuantas agresiones recibía. Por eso se repitieron imágenes que sugerían invulnerabilidad, como ciudadelas fortificadas, elevadas montañas o sólidas torres. Por ejemplo, en la parodia que recrea el entierro a la Constitución en Cádiz en 1814, donde se hace escarnio de distintos liberales, se cita a Manuel García Herreros, ministro de Gracia y Justicia, procesado y condenado por los absolutistas, que pretendía, en vano, «allanar un encumbrado monte y derrocar una elevada torre»⁴⁵.

En ese sentido se explica también la fortuna alcanzada por las imágenes de resistencia, tan queridas por el absolutismo, la más famosa de todas ellas la pintura de José Aparicio *El Hambre en Madrid* (Madrid, Museo de Historia, depósito del Museo del Prado), que se expuso en la Academia de San Fernando en septiembre de 1818. Allí se «representa la constancia de los madrileños, cuando el hambre desoladora de los años 1811 y 1812», en palabras de Fernández de Navarrete, secretario de la institución, quien añadió que, «como el asunto es muy popular y reciente, se lleva mucho la atención común»⁴⁶. Mucho tuvo que ver en ello la promoción pública, la venta del grabado, anunciada en la *Gaceta de Madrid* el 18 de diciembre de 1819⁴⁷, y los distintos textos laudatorios que generó. Suponía, pues, la *actualización* de los antiguos temas de Sagunto y Numancia⁴⁸, en cuya representación se habían educado los jóvenes pintores antes de la guerra.

⁴⁴ NAVARRETE, 1999: 306; DÍEZ GARCÍA: 2008, 106-107.

⁴⁵ ZEA, 1814: 3.

⁴⁶ Navarrete, 1999: 305.

⁴⁷ Estas y otras noticias sobre estampas puestas a la venta en Madrid proceden de: CARRETE, s.a.

⁴⁸ PÉREZ VEJO, 2009: 436.

MUJERES FUERTES

El énfasis que el absolutismo puso en la caracterización de la Patria como una mujer agresiva e intrépida —a diferencia del liberalismo, que se inclinó, más bien, por una muchacha frágil y receptiva, en la que se depositaban todas las esperanzas—, invita a pensar en las connotaciones reaccionarias que pudo tener la fortaleza, resistencia y energía como rasgos del patriotismo femenino, propuesto como modelo heroico.

Al igual que otros motivos utilizados con posterioridad, las referencias metafóricas a las mujeres fuertes de la Biblia para animar el discurso patriótico se encuentran ya en el siglo XVIII. El imaginario de la «mujer viril» se ha relacionado tanto con el equívoco y la tradición teatral de la mujer soldado, muy apreciada por el público, a pesar de la oposición de los ilustrados⁴⁹, como con la retórica persuasiva empleada por los predicadores desde el púlpito⁵⁰. La *Colección de Estampas que representan los casos del viejo y nuevo testamento*, de Pedro Lozano, impresas por Antonio de Sancha entre 1774 y 1778, incluyen también imágenes referidas a estas mujeres. El predicador agustino Joan Izquierdo i Capdevila alentaba así a los barceloneses que iban a combatir contra la Convención el 9 de septiembre de 1793, en la bendición de banderas del batallón:

[...] no le han faltado al Principado sus Estheres, Judithes, Déboras. Émulas las antiguas catalanas de aquellas célebres heroínas, las imitaron más de una vez en el valor y fortaleza [...] Mujeres valerosas a millares las ha producido Cataluña⁵¹.

En cierto sentido, la apropiación del comportamiento masculino pudiera juzgarse como una consecuencia del progreso *natural*. Juana Verge consideraba en 1797 que «sería contrariar este orden inmutable que el hombre se modifique según la mujer no la mujer según el hombre»⁵². Pero el hecho es que se percibió como una grave perturbación, por lo que fue asumido como una excepcionalidad, una licencia poética o una singularidad histórica, consecuencia de una situación extrema. En ese sentido, el arrojo y valentía de las mujeres fuertes de la Biblia que se preocupan por su pueblo, ejecutando acciones que no se esperan de su carácter, adquiere un sesgo reaccionario porque su acción responde a un patriotismo justiciero interpretado como instrumento de la divinidad⁵³.

⁴⁹ CANTOS CASENAVE, 2008b: 182.

⁵⁰ CANTOS CASENAVE, 2008a: 89.

⁵¹ IZQUIERDO, 1793: 8-9.

⁵² VERGE, 1797: 541.

⁵³ CASENAVE, 2008a: 90-91. Sobre «mujeres excepcionales» a fines del siglo XVIII, véase: MOLINA, 2013: 241-272.

Cuando se tuvo noticia de las numerosas mujeres que realizaron acciones heroicas durante la Guerra de la Independencia, el imaginario sobre su papel en conflictos bélicos ya estaba construido. Además, por su carácter pasional⁵⁴ y su incultura⁵⁵ las mujeres tenían menos riesgos de contaminarse de los delirios de la razón. Estas circunstancias resultan decisivas para una interpretación reaccionaria de su participación en la guerra contra Napoleón, al menos tal y como se articuló la memoria inmediata de los acontecimientos a la vuelta de Fernando VII: había sido un impulso contrario a la lógica, una necesidad instintiva, lo que les llevó a enfrentarse *irracionalmente* a las tropas invasoras. Su participación y sus hazañas fueron, como se sabe, convenientemente contadas y representadas de inmediato, hasta el punto de convertirse en figuras fundamentales del relato como dramática experiencia vivida⁵⁶. Ellas fueron, sin duda, un elemento crucial para persuadir de la sinrazón de la guerra.

Se ha sugerido que esta retórica fue tan útil a los defensores de la tradición como a los representantes de la nación soberana⁵⁷. Pero quienes la usaron con toda su carga de rebeldía, desde el mismo momento en que el Fernando VII puso el pie en España, fueron los absolutistas. Se diría que, mientras los liberales fomentaron, más bien, el caudillismo y el valor patriótico masculino, en defensa de la doncella ideal que caracterizaba la patria, la reacción prefirió mujeres ordinarias, a las que definió como *matronas*⁵⁸, tal vez para no ensombrecer la figura del único líder, el rey.

De hecho, su mirada hacia ellas se construye desde la distancia soberana. En la entrada de Fernando VII en Zaragoza, en abril de 1814, donde hubo una significativa presencia de mujeres, tanto el rey como su hermano Carlos, antes de iniciar su paseo en carroza, dirigieron «una mirada dulce, y afectuosa sobre las hijas del Ebro, ínclitas Amazonas, que habían sobrepujado y excedido a las Numantinas, y Espartanas»⁵⁹.

En la iconografía absolutista reaparecen entonces las mujeres bíblicas. Así, en el templo levantado en Reus a la Constancia, esta estatua aparece acompañada de cuatro de las heroínas del Antiguo Testamento:

⁵⁴ «Las sociedades patriarcales consideraban a las mujeres seres irracionales y pasionales, en consecuencia, su participación en la guerra podía ser peligrosa». MOLINA-VEGA, 2008: 150.

⁵⁵ «Las mujeres superan en mucho a los hombres porque leen mucho menos». HERRE-RO, 1971: 249.

⁵⁶ MOLINA, 2008: 39-75

⁵⁷ ROMEO, 2015: 68. CASTELL-ESPIGADO-ROMEO, 2009. RUEDA, 5, Nashville, 2009.

⁵⁸ En una estampa del sitio de Zaragoza se habla del «heroísmo de las matronas aragonesas». MATILLA, 1996: 180.

⁵⁹ ALCAIDE, 1814: 48.

[...] Judith, ricamente engalanada, con la cuchilla en su diestra, y en la izquierda la cabeza de Holofernes, cuya fortaleza, arrojo y patriotismo imitaron los barceloneses, armada dentro y fuera de la ciudad para cortar la cerviz del monstruo orgulloso, que con todo género de armas vino a esclavizar a la Patria. La segunda era la Reyna Ester, significando el aliento, fervor y osadía de los barceloneses en arrosar la muerte decretada por el tirano [...]. La tercera la valiente Jahel, por haber procurado los barceloneses, con tanta sagacidad y ardor, el exterminio de los satélites del infame y malvado Corso: y la cuarta la heroica [...] Madre de los Macabeos, prefiriendo Barcelona el sacrificio de los inocentes hijos [...] antes que violar su acendrada fidelidad a la Religión, Patria y Monarca⁶⁰.

Es muy significativo que los sermones patrióticos también retomasen el paralelismo bíblico para glosar a los mártires de la guerra. En la oración fúnebre pronunciada en la catedral de Barcelona en 1815 por los barceloneses caídos se recordó:

Las mujeres émulas de las Déboras, Judithes, Estheres y de las antiguas catalanas de Tortosa, a pesar de la debilidad de su sexo, desprecian las balas, bombas, granadas y metralla; traen municiones a los combatientes y asisten a los heridos⁶¹.

LAS VIRTUDES DEL REY FRENTE A LAS ALEGORÍAS DE LOS VALORES PÚBLICOS

Mientras los liberales emplearon el lenguaje de la alegoría para representar ideales políticos colectivos, los absolutistas incidieron en el valor de la virtud, como pauta de comportamiento moral de los individuos. Aunque en ambos casos se recurre mayoritariamente a figuras femeninas, las personificaciones absolutistas suelen aparentar madurez y serenidad, signo de permanencia, estabilidad y orden, así como cierto sentido piadoso en su compostura. Por sus trajes y atributos revelan una ascendencia aristocrático-religiosa y por sus actitudes se vinculan al rey, sometiéndose a él o celebrando su gloria.

En el Antiguo Régimen evocaban las perfecciones del poderoso, garantía de su buen gobierno. Aunque esa asociación no se perdió, la reacción trajo consigo una recuperación de la retórica de las virtudes, como atributos propios de la Monarquía absoluta. Así, en el dibujo de Vicente López titulado *Alegoría del regreso triunfal de Fernando VII tras la Guerra de la Independencia*, difundido a través del grabado de Tomás López Enguádanos, aparece, en una clara antítesis de la Constitución, «el libro de las leyes fundamentales

⁶⁰ RELACIÓN DE LOS OBSEQUIOS, 1814: 4-8.

⁶¹ PRATS, 1815: 10. La difusión visual de aquellas mujeres fuertes continuó durante el sexenio absolutista. El *Diario de Madrid* anunciaba el 29 de mayo de 1818 la venta de una estampa del Triunfo de Judit y el 2 de agosto se ofrecía enmarcada y con cristal.

de la Monarquía dictadas por la Sabiduría, la Prudencia, la Fortaleza y la Justicia»⁶². En 1823 un realista escribió otra contraposición parecida: «Los pueblos no piden Constitución, sino protección y justicia»⁶³.

Con frecuencia, los absolutistas enfrentaron las virtudes a los males del liberalismo: en la mencionada estampa titulada *El gobierno paternal de nuestro muy amado rey el señor don Fernando VII Q.D.G.* «sacan de las manos impuras de la discordia y de la anarquía al deseado Rey»⁶⁴. De este modo, se enfrenta un imaginario pacífico, cuya legitimidad se sustentaba en la continuidad con un pasado de gobierno benéfico y virtuoso, a la experiencia revolucionaria y bélica que solo había traído desgracias. Esta disyuntiva también se aprecia en algunas decoraciones efímeras. Por ejemplo, en el tablado dispuesto en San Fernando en 1814 en torno a una imagen del rey había cuatro estatuas que representaban las virtudes, y a su «espalda la Envidia y la Tiranía oprimida y aprisionada por cadenas»⁶⁵.

La personificación de las virtudes acompaña toda la exaltación regia del periodo. En la decoración dispuesta por el Ayuntamiento de Madrid en 1814 para solemnizar la entrada del rey hubo una representación de «las virtudes cardinales, demostrando en esto son las principales que deben acompañar a un monarca»⁶⁶. A raíz del enlace de Fernando VII con María Isabel de Braganza se llevaron a cabo distintas pinturas de carácter histórico y alegórico, algunas de las cuales aludían de nuevo a las virtudes, como una grisalla titulada *La Monarquía coronada por las virtudes la Prudencia, la Fortaleza y la Fe* (ca. 1816-17, Madrid, Patrimonio Nacional)⁶⁷.

La monarquía no solo se asocia con la virtud, sino con el progreso económico⁶⁸. Al respecto es interesante apuntar que el imaginario absolutista llegó incluso a presentar a los dioses clásicos como subordinados a los intereses de su causa. En el arco que adornaba la calle de Alcalá de Madrid, cuando entraron Fernando VII y María Amalia de Sajonia en 1823, había una estatua de Ceres con estos versos: «Pagad tributo a los Reyes, / Guardad al campo sus

⁶² DÍEZ GARCÍA, 1999, vol. II: 352.

⁶³ AVISO, 1823: 6.

⁶⁴ Madrid, Biblioteca Nacional. INVENT/14967.

⁶⁵ DESCRIPCIÓN DE LOS FESTEJOS, 2014: 4.

⁶⁶ D.M.D., 1814: 20.

⁶⁷ ALBA PAGÁN, 2006: 346.

⁶⁸ Por ejemplo, durante las fiestas celebradas en Sanlúcar con motivo del retorno de Fernando VII, en la decoración de la casa de José María Ramos se describe «una pequeña estatua de piedra representando la abundancia, la paz y otras felicidades y virtudes que nos prometen de nuestro Monarca»; y en el interior de las Casas Capitulares «cuatro cuadros que representaban el Comercio, las Artes, la Agricultura y Ciencias Matemáticas, manifestando todo por figuras alegóricas a su instituto, que esperaba su prosperidad a la benignidad del Rey». MÁRMOL, 1814: 26 y 37.

Leyes, / Premiada al pobre el sudor; / Seré grata a las fatigas / Del celoso agricultor»⁶⁹.

RELIGIÓN Y ABSOLUTISMO

La religión fue uno de los pilares fundamentales donde los reaccionarios se apoyaron para identificar y legitimar su discurso visual. Presumieron de combatir el anticlericalismo, la irreligiosidad y el ateísmo, de los que fueron acusados los liberales, calificados de «ímpíos»⁷⁰. Pretendían desterrar así una «época en la que libertad y corrupción de costumbres hacían tan terrible estragos en la Católica España»⁷¹. Muy significativo, por ejemplo, es el hecho de que la conmemoración de las víctimas del 2 de mayo en el periodo 1814-1820 quedase «reducida a ceremonias religiosas que se celebraban en espacios cerrados (iglesias)»⁷².

La presencia verbal y gráfica de la religión resulta tan obsesiva que se revela como una pieza esencial del contrataque, brazo inseparable del absolutismo regio. Al grito de «viva la Religión de Jesucristo, el Rey Fernando VII y la Patria, y muera la Constitución»⁷³ se destruyó la lápida del código en Orihuela en 1814; y en Palma, al tenerse noticia del decreto del 4 de mayo, se adornó la iglesia del convento de Santo Domingo, donde «juro la Audiencia con todos sus dependientes al pie del altar del Dios de la Justicia, y ante el retrato de S.M.»⁷⁴.

Por lo que respecta a su concreción visual, nos encontramos, en primer lugar, con su personificación alegórica, la religión como Fe, identificada como una matrona con los ojos vendados o el rostro cubierto, que porta una cruz y un cáliz, según un prototipo iconográfico fijado desde antiguo. Es el soporte de la corona, como explícitamente lo hace ver el *Retrato alegórico de Fernando VII* en un aguafuerte realizado por Fernando Capilla en Valencia en 1810, donde el rey de España e Indias «por especial providencia de Dios» aparece acompañado por la Religión y la Justicia⁷⁵.

Toda la teatralización diseñada para festejar su retorno en 1814 vino a repetir ese modelo. En Sanlúcar esas mismas figuras estaban representadas por niños, colocados al lado del retrato del rey «llevando el primero una cruz pe-

⁶⁹ MANIFIESTO, 1823: 2.

⁷⁰ RELACIÓN SUCINTA, 1814: 10

⁷¹ LA LEALTAD, 1814: 5

⁷² GÉAL, 2007: 142

⁷³ OCTAVIO, 1814: 2-3.

⁷⁴ COLOCACIÓN, 1815: 3-4.

⁷⁵ MATILLA, 1996: 133

queña en la mano, y el otro una vara, símbolos que expresaban su significación»⁷⁶. En Almería, al grito de «Viva el Rey, Viva la Religión y Vivan las costumbres de nuestros mayores», se hizo una representación figurada de la entrada del Fernando VII en la ciudad «como si realmente hubiese acontecido así»: en uno de los tablados dispuestos al efecto había «dos genios sosteniendo una corona relativos a la Religión y la Justicia»⁷⁷.

En Palma, en la decoración dispuesta el 5 de junio de 1814 en el convento de San Francisco, la Religión se coloca a espaldas del rey, «que lo sostenía con su brazo», a los pies de la Virgen, mientras:

[...] la justicia puesta a su lado señalaba con una espada el cetro que empuñaba con su derecha, el cual apuntaba a la *constitución* [...] que la destinaba al brasero que ardía; y en la mano izquierda enarbolaba el estandarte de la Fe clavando la punta de su asta en la boca de un desesperado jacobino⁷⁸.

También tuvo una presencia muy significativa en pinturas y grabados. Además del mencionado cuadro de José Aparicio *Las glorias de España*, donde la figura de la Religión y de España comparten protagonismo a ambos lados del rey, el 15 de octubre de 1814 se anunciaba la venta, en la librería de Gómez, en la calle Carretas de Madrid, de una «estampa nueva alegórica que representa la Religión sosteniendo al deseado Fernando VII, nuestro católico Monarca», según informaba la *Gaceta de Madrid*. El mismo periódico avisaba de la venta el 15 de mayo de 1817, de varias estampas dibujadas por Francisco Pomares y grabadas por Bartolomeo Pinelli, en algunas de las cuales se ponía de relieve el protagonismo de la Religión como impulso de la rebelión contra los franceses en defensa del rey y de la patria. En *La Religión triunfante premia el valor* es representada sobre un pedestal, ante el que juran los héroes; y en *España despierta, con la Religión, el valor de sus hijos* es señalada como testimonio de la dimensión trascendente del combate⁷⁹.

En las celebraciones de 1823 se exageró todavía más su papel. En Burgos, con motivo de la entrada de los Cien Mil hijos de San Luis, desfiló el *Carro de la Religión en triunfo*, por delante de otro que llevaba al duque de Angulema, «que la defendía con su espada triunfadora»⁸⁰. En una de las decoraciones que adornaban las casas de la ciudad

se representaba la Religión triunfante sobre un dragón infernal; el cual vomitaba la Constitución a impulsos de la Cruz de Jesucristo, con que le hería la Religión en la

⁷⁶ MÁRMOL, 1814: 15.

⁷⁷ DESCRIPCIÓN DE LAS FUNCIONES, 1814: 4 y 18-19.

⁷⁸ RELACIÓN SUCINTA, 1814: 46.

⁷⁹ MARTÍN POZUELO, 323, Madrid, 2008: 135-247.

⁸⁰ CISNEROS, 1823: 27.

cabeza, y en el zócalo al pie del transparente, esta inscripción: 'Triunfo yo la Religión / De infernal constitución'⁸¹.

En segundo lugar, debemos considerar la figuración de la religión como Iglesia. Ya Corrado Giaquinto había representado en 1759 a la Iglesia como una matrona coronada, sentada junto a la Fe, en la bóveda de la escalera del Palacio Real, cuyo asunto suele conocerse como *España rinde homenaje a la Religión y a la Fe*. También Antonio Canova, en la tumba de Clemente XIII en el Vaticano (1784-1792), había personificado a la Religión, con gesto resuelto y majestuoso, sin llevar cubiertos los ojos ni portar el cáliz, como solía hacerlo la fe, aunque sí una gran cruz, y coronada como si fuera Apolo o la Libertad, que ha sido interpretada como una alegoría del poder de la iglesia como institución⁸². En las fiestas que se celebraron en Sigüenza en 1815, se cuenta que «venía el real retrato conducido en un magnífico carro triunfante sostenido por dos jóvenes matronas la *Religión* y la *Fe*»⁸³, lo que sugiere una iconografía diferenciada de ambas en la línea anterior. De forma más explícita se concreta en la decoración colocada delante del Colegio del Arte Mayor de la Seda, en 1823, en Valencia, donde había «dos figuras a los lados que representaban la Fe y la Iglesia»⁸⁴.

En tercer lugar, nos encontramos con la recuperación de la iconografía inquisitorial. Las alusiones al Santo Oficio entre los absolutistas ya aparecen en las fiestas organizadas para celebrar el regreso de Fernando VII: quienes destruyeron la lápida de la Constitución en Sevilla el 7 de mayo de 1814, iban «dirigidos por la sola voz de viva la Religión, la Santa Inquisición, y nuestro Soberano Fernando VII», con la intención de que se «restableciese el antiguo sistema jurado con reiteración por el pueblo español»⁸⁵. También en Palma se pidió la recuperación de la Inquisición durante los festejos que ensalzaban al monarca⁸⁶.

Se ha datado en 1815 un cuadro de José Montalvo titulado *Alegoría de la restauración de la Inquisición en España o Triunfo de la Inquisición* (México, colección particular), en el que, sobre un altar con el emblema de la orden dominicana, aparece el escudo del Santo Oficio, señalado por el Papa y el rey Fernando VII, encima del cual hay una alegoría de la Religión sobre nubes y el ojo divino⁸⁷.

⁸¹ HOYOS, 1823: 30.

⁸² La fortuna visual de ese conjunto, muy prestigiado desde su conclusión, aumentó con la difusión de una estampa grabada por Antonio Banzo, según dibujo de Antonio Tofanelli, de la que se conserva un ejemplar en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» de Valencia.

⁸³ RELACIÓN DE LAS FUNCIONES, 1815: 6-7.

⁸⁴ SIDRO VILAROIG, 1823: 22.

⁸⁵ BÓRMAZ, 1814.

⁸⁶ RELACIÓN SUCINTA, 1814: 30

⁸⁷ AYMES, 2008: 239. MÍNGUEZ, 2010: 21.

En cuarto lugar, hay que tener en cuenta la reorientación de la retórica martirial. Los caídos en la guerra, en especial Daoiz y Velarde y los patriotas ajusticiados en Madrid a raíz del levantamiento del Dos de Mayo, pero, en general, todos los fusilados o muertos en batallas, sitios o escaramuzas que tuvieron lugar durante el enfrentamiento contra las tropas napoleónicas recibieron un culto político a su memoria de inequívoco talante liberal. Al igual que los revolucionarios franceses, los liberales españoles se apropiaron de la poética cristiana del sacrificio para convertir en mártires a los muertos en defensa de una causa justa.

Como se sabe, su conmemoración no desapareció a la vuelta de Fernando VII, aunque se adaptara a los intereses del absolutismo. Por lo que respecta al campo de la imagen, es muy elocuente el sesgo religioso que se aprecia en muchas de las estampas que contribuyeron a conformar de forma inmediata la memoria de la guerra. Baste referirse aquí a la importancia visual concedida a edificios religiosos como escenarios de matanzas, por ejemplo, la catedral de Tarragona, o la percepción de injusticia que transmiten los suplicios infligidos al clero, tales como el fusilamiento de un grupo de frailes en Murviedro, representados en una estampa grabada por Miguel Gamborino en 1813, o el proceso sufrido por un grupo de barceloneses opuestos a los franceses, «contándose entre ellos varios presbíteros y religiosos», que dibujó Bonaventura Planella en 1815⁸⁸. Estos y otros ejemplos parecen haber reconvertido a las víctimas de la guerra en mártires de la fe, en lugar de mártires de la nación.

En quinto lugar, no puede ignorarse la connotación absolutista que hubo de tener toda referencia visual al clero, en particular el regular, en imágenes institucionales fernandinas, dada la importancia que representó su apoyo manifiesto, y, sobre todo, las prevenciones que, como colectivo, suscitaba entre los liberales, acusados explícitamente de animadversión religiosa y de haber perseguido a «los buenos, y en particular a algún eclesiástico»⁸⁹.

Al respecto hay que llamar la atención sobre una pintura perdida de José Aparicio titulada *La redención en Argel de orden y con auxilio de Carlos III hecha por los religiosos mercedarios calzados y trinitarios descalzos en 1768*, cuya iconografía conocemos a través del grabado de Bartolomeo Pine-lli. El cuadro había sido pintado en Roma, donde se expuso en 1814, tras la caída de Napoleón, y se incorporó a las colecciones reales cuando el pintor volvió en 1815. Ese mismo año, el corregidor de Madrid, conde de Moctezuma, dispuso que se trasladase desde Palacio a la Academia para ser expuesto, lo que coincidió con la venta de la estampa. Esta promoción visual es bien sintomática de que la pintura encerraba una ideología acorde con los tiempos, pero aún lo es más que los trinitarios calzados protestasen porque no estaban

⁸⁸ MATILLA, 1996: 156, 159 y 161.

⁸⁹ RELACIÓN SUCINTA, 1814: 4.

representados⁹⁰, lo que terminó por indicarse en el pie de la estampa. Esta intromisión del clero regular en la vida artística revela hasta qué punto las imágenes poseían un sentido político y legitimador.

EXCLUSIÓN FRENTE A CONCORDIA

Aunque el uso de imágenes malignas del adversario político por parte de liberales y absolutistas fue generalizado, estos se empeñaron más en fomentar un imaginario de exclusión que de pacto. Así, evocaron lo sucedido entre 1808 y 1814 como un cuadro oscuro de «tempestades borrascosas», que la nave de Fernando VII logró superar hasta «su feliz arribo al trono de sus mayores»⁹¹.

En efecto, la vuelta de Fernando VII, calificado de «terror de los malvados y horror de los malos españoles»⁹², fue considerada como «el principio al Españolismo verdadero»⁹³. Los absolutistas se autodefinieron, naturalmente, como «los buenos españoles», frente a los malos, que

«[...] cubiertos con el manto de la filosofía, habían esparcido [falsas doctrinas] contra la misma Religión y el Trono [...]. Lo malo es que estos desgraciados españoles no quieran reconocerse, rectificando sus opiniones, y empleando sus talentos conforme a los deseos de su madre patria»⁹⁴.

El mismo discurso se repitió a lo largo de los años. En uno de los sermones pronunciados en las honras fúnebres de Isabel de Braganza en 1819 se advierte de que «entran los malos por caminos subterráneos»⁹⁵. Un panfleto contra los artículos de la Constitución publicado en 1823 contrapone a los «españoles falsos y bastardos» y «negros», frente los «blancos»⁹⁶.

La forma con la que el otro queda excluido del orden político también construye la identidad visual propia: borrar la disidencia como si no hubiera existido (o como una maldad total que no debiera existir) es el testimonio más sintomático de la política absolutista como represión.

El gran enemigo, en términos de imagen codificada, fue la Constitución. Sabemos que hubo representaciones explícitas de su anulación⁹⁷ y mereció los

⁹⁰ NAVARRETE, 1999: 303 y 346.

⁹¹ MÁRMOL, 1814: 24.

⁹² OCTAVIO, 1814: 4.

⁹³ CORREO, 1814: 86.

⁹⁴ LA LEALTAD, 1814: 1-5, 6 y 7.

⁹⁵ SUCINTA RELACIÓN, 1819: 12.

⁹⁶ AVISO, 1823.

⁹⁷ En Palma, se adornaron casas con «varias pinturas del Rey alusivas a su cautiverio de Valenzay y a la anulación de la Constitución». RELACIÓN SUCINTA, 1814: 40.

más horribles calificativos: «esparce alrededor un olor cadavérico» o parece un «monstruo de ciento cincuenta y más cabezas»⁹⁸. Pero, sobre todo, se recurrió al simulacro de su destrucción física —a través de lápidas y libros— como visualización explícita de la necesidad de eliminarla de la memoria. Tenemos noticias de numerosos testimonios al respecto, algunos verdaderamente curiosos. En Almería, por ejemplo, el 13 de mayo de 1814 el Alcalde

[...] procedió, con el mayor orden a la quema de la Constitución, queriendo hacer ver de este modo que aquel libro que osaba quitar la soberanía al Rey, y minaba los fundamentos de la Monarquía Española, debía, siendo reducido a cenizas, volver a la nada de la que salió⁹⁹.

Aquellas cenizas serían llevadas después en paródica procesión fúnebre y sepultadas. No fue el único caso. Alguno de los rituales más disparatados y grotescos que tuvieron lugar en 1814 sucedió en Palma, donde, además de quemarse «periódicos, libros y demás papeles liberales y libertinos», la «infame lápida constitucional» fue pisoteada y hecha pedazos, y «una chusma de muchachos [...] arrastró un grueso trozo de ella por las calles»¹⁰⁰; Orihuela, donde se organizó un simulacro de funeral, con una carreta tirada por bueyes donde se colocaron «los desencuadernados huesos de doña Pedraza», cubiertos por un paño negro, que recorrió las calles, antes de «caer en el inmenso y profundo río de Segura, donde quedó sepultada»¹⁰¹; y Cádiz, donde también se organizó una pantomima para enterrar la constitución en un ataúd, sirviendo de «losa sepulcral, la que en la misma ciudad contenía el título de plaza de la Constitución»; se erigió un túmulo y se hizo escarnio explícito de distintos liberales¹⁰².

Por otra parte, el modo en el que las fuentes liberales codificaron visualmente a sus adversarios también contribuyó a definir la imagen de estos, aunque fuera a su pesar. En realidad, la cuestión solo empieza a apuntarse durante el Trienio Liberal, pero ya entonces muchos de los motivos y metáforas que servirían para identificar quienes se opondrían al constitucionalismo a lo largo de los años siguientes empezaron a usarse. Si nos fijamos, por ejemplo, en la conocida estampa *El enfermo por la Constitución*¹⁰³, podemos reconocer con facilidad la carga semántica que poseen determinadas representaciones, estrechamente relacionadas con las formas de ataque verbal al absolutismo.

⁹⁸ AVISO, 1823: 5-6.

⁹⁹ DESCRIPCIÓN DE LAS FUNCIONES, 1814: 9

¹⁰⁰ RELACIÓN SUCINTA, 1814: 14

¹⁰¹ OCTAVIO, 1814: 2-3.

¹⁰² ZEA, 1814: 2-7. ATALAYA DE LA MANCHA EN MADRID, 4 de junio de 1814: 519.

¹⁰³ VEGA, 94 (Madrid, 1987): 43.

La más evidente es el fraile, que rechaza la Constitución, evocación del clero regular. Uno de los papeles que están sobre su mesa se refiere, irónicamente, a la «Utilidad de los frailes». La prensa de la época se hizo eco del «espíritu díscolo y anti-constitucional de algunos frailes»¹⁰⁴.

En otro de los papeles se lee «Defensa de la Inquisición». El escudo del Santo Oficio se encuentra en el centro de la imagen. La degradación de los absolutistas por su defensa siguió candente tras su disolución. A pesar de ello, algún periódico consideraba que «es una necesidad andarle con los huesos a un muerto como lo está la Inquisición»¹⁰⁵.

Las actitudes despóticas y serviles fueron consideradas imágenes absolutistas por excelencia. De ahí la referencia a los grilletes y cadenas que aparecen en el fondo. Los liberales se enorgullecieron de haberlas roto: «el valor pudo romper las cadenas, y ha redimido a nuestros hijos de la dura condición de siervos»¹⁰⁶.

Entre esos instrumentos se encuentra un sombrero de apariencia oriental, rematado por una media luna, que sugiere su pertenencia a un súbdito otomano. El calificativo de *turco*, connotado siempre con el exotismo de la diferencia, y, por lo tanto, inserto en una tradición excluyente, cuando no peyorativa, se asocia con la desconfianza: «Eres turco, y no te creo / aunque dices que me quieres», dice la Canción del turco¹⁰⁷. Cuando la prensa liberal caracteriza a distintos tipos *nacionales*, se imagina al turco con «unos calzonazos anchísimos, un chafarote enorme, y unas barbas que le llegan hasta la cintura, [...] semblante adusto y un lenguaje gargantudo», que cuenta «el número de cabezas que ha echado abajo», frente a la civilizada apariencia de franceses, ingleses y alemanes¹⁰⁸. La cuestión está relacionada con el compromiso que las potencias europeas tuvieron con la independencia de Grecia: «Los amantes de la humanidad deben perder las esperanzas de que los griegos hagan grandes progresos en la civilización mientras giman bajo el despotismo turco»¹⁰⁹. Probablemente la asociación entre *barbarie oriental* y absolutismo, en este momento histórico, también tenga que ver con el denostado persa, calificativo que, en un principio, identificó a los firmantes del famoso manifiesto de 1814, pero se extendió como sinónimo para referirse a cualquier absolutista¹¹⁰.

¹⁰⁴ EL CONSTITUCIONAL, 21 de octubre de 1820.

¹⁰⁵ EL CORRECTOR DE DISPARATES, 1820: 3

¹⁰⁶ EL CETRO CONSTITUCIONAL, 1820, vol. 1: 4

¹⁰⁷ Muy popular durante todo el siglo XIX, la letra aparece impresa en numerosas octavillas y pliegos de cordel.

¹⁰⁸ EL CENSOR, 19 de agosto de 1820: 226

¹⁰⁹ EL UNIVERSAL, 1 de octubre de 1820.

¹¹⁰ Por ejemplo, en la estampa *El persa aterrado delante de la Constitución* (Madrid, Museo de Historia). VEGA, 94 (Madrid, 1987): 45.

No menos importante resulta la sucesión de máscaras que aparecen representadas en segundo término. Inciden en la esencial crítica inquisitorial de la estampa, acaso alusión irónica a los condenados en efigie en los autos de fe y, en última instancia, a la falsedad y la hipocresía de la que fueron acusados los absolutistas. En un periódico liberal se cuenta la borrosa pesadilla de un individuo: «aquellas máscaras deformes, aquellos suplicios horrorosos, aquellas velas verdes, formaron tan confusa mezcla en mi imaginación que me levante». Y finalmente aclara:

«[...] una muchedumbre de hombres [...] gran parte de ellos vestía ropa talar negra [...] todos feos de malísima catadura [...]. Hablaban entre sí con muestras de júbilo, y se separaban enseguida acudiendo a varios rincones en que estaban depositados los tormentos inquisitoriales»¹¹¹.

CONCLUSIONES

El hecho de que el constitucionalismo empleara las imágenes para persuadir de las bondades de un régimen nuevo, en lugar de sacralizar el poder por el hecho de serlo, como se había hecho en el Antiguo Régimen, forzó al absolutismo a desarrollar, a su vez, una estrategia propia para seducir a los gobernados con un mensaje político sencillo y claro, que ofreciese motivos convincentes para mantener la adhesión a su causa. A partir de la situación política que se abrió en 1814, empezó a configurarse un repertorio visual de contraataque ideológico, a pesar de que, en teoría, su pretensión era, *simplemente*, volver al orden anterior a 1808. Las imágenes utilizadas evidencian, por el contrario, una fuerte conciencia partidista, decididamente enfrentada al liberalismo doceañista, lo que introduce en la propaganda política una dialéctica persuasiva de acción y reacción, resuelta en términos excluyentes. El adversario encarna la discordia y la anarquía, frente a la paz y el orden. La propuesta se formula como si fuera la recuperación de una estabilidad tras una aciaga experiencia fracasada, en la que el bien de la normalidad termina por imponerse sobre el mal de la excepción.

Ese partidismo se articuló a partir de una selección de motivos visuales procedentes de las tradiciones representativas del poder en el Antiguo Régimen. En esta selección se aprecian, no obstante, dos modificaciones importantes. Por un lado, se exageraron aquellos rasgos que realizaban la autoridad, majestad e invulnerabilidad del sistema monárquico. Se trata de un mecanismo simplificador del mensaje, en aras de crear contundencia. Hay que enmarcarlo en un proceso general de clarificación de la propaganda política, que aspiraba a convencer de forma inmediata a través de aspectos que supuesta-

¹¹¹ *El Constitucional*, 23 de octubre de 1820.

mente no admitían controversia. Por otro lado, se produjo una especie de descontextualización de esos motivos, que salieron del ámbito cortesano en el que se habían gestado, para ser utilizados en el marco de una retórica militar, patriótica y religiosa que tuvo una amplia proyección pública. El hecho de que esos iconos fueran empleados en todo tipo de soportes demuestra la pretensión de apelar a una audiencia heterogénea y cada vez más numerosa, que había de identificarse emocionalmente con ellos.

La propaganda visual de los absolutistas funcionó como un instrumento de autolegitimación, que se fundamentaba en la tradición, de la que se sintieron herederos y defensores por su intrínseca bondad. El objetivo primordial de la misma era presentar a sus seguidores como adalides de aquellos valores que en 1814 eran incuestionables, la Monarquía, la Religión y la Patria, haciendo ver que sus adversarios políticos no se habían comprometido con ellos. Eso trajo consigo un uso partidista de esos términos a través de imágenes diferenciadas.

Se puso especial énfasis en la supremacía absoluta del rey, enfrentándole con frecuencia a la Constitución como la antítesis aborrecible. La insistencia en los atributos del trono sugiere un poder mayestático, que no dependía de circunstancias temporales. Por eso, frente a la condición del rey como líder o caudillo, que evoca un compromiso con una causa concreta, se fomentó la visualización del vasallaje y el paternalismo, que fueron formulados como sentimientos naturales. Los afectos instintivos se presentan, así, como opuestos a las inquietantes invenciones artificiales que no hacen más que sembrar discordia. El gobierno se ejercía como una dádiva generosa y pacífica del padre sobre sus amados hijos, con la que trataba de desacreditarse la igualdad fraternal. En definitiva, la felicidad se presenta como algo que se concede, no como algo que se gana a través de la lucha.

La Religión y la Patria, aunque fueron aludidas a través de figuras alegóricas, no son abstracciones independientes del poder monárquico, sino que se presentan indisolublemente unidas a él. Sirven para reforzarse mutuamente, hasta el punto de que no se entiende uno sin las otras ni estas sin aquel. Se recurre a los símbolos de la Monarquía Hispánica como representación metonímica de España: por lo tanto, se prefiere la abstracción inmutable de un poder a una personificación susceptible de ser moldeada. Cuando se opta por una figura con los atributos de Minerva, se enfatiza su carácter fuerte y enérgico, frente a la doncella frágil de los liberales, que requiere cuidados. En general, se propone un modelo de comportamiento patriótico femenino de rebeldía, que hunde sus raíces en historias bíblicas y leyendas guerreras.

No obstante, las imágenes producidas en entornos absolutistas carecen de la representatividad diferencial radical que, se supone, tendría que haber emergido en paralelo a la agresividad del lenguaje utilizado por la facción a la que aluden. En ese sentido, mientras los constitucionalistas se esforzaron, desde los primeros momentos, por mostrar visualmente unos valores distinti-

vos, el absolutismo se enmascara en la tradición, como si pretendiese arroparse en un aura de normalidad, que, en última instancia, sirve también para desacreditar al diferente, al extraño que acaba de llegar. Por eso, una buena parte de la carga política que encierran las imágenes absolutistas se hace más patente a través de los textos explicativos que las acompañan que en sí mismas consideradas. Puede decirse, pues, que no formulan un lenguaje visual nuevo, sino que lo reconducen, beneficiándose del prestigio de la memoria.

Como reacción al discurso de los valores políticos abstractos del constitucionalismo, visualizados a través de alegorías, el absolutismo intensifica el atractivo de la virtud del gobernante. Mientras aquellas presentan una situación ideal, que la sociedad aspira a alcanzar, la virtud está ligada al sacrificio y a la intrínseca bondad del individuo que la posee y la ejerce. En ese sentido, las imágenes de unos y otros actúan de manera diferente sobre el tiempo político: frente a las promesas de futuro que ofrece el liberalismo a quien se compromete con su causa, el imaginario absolutista muestra una evidencia, una certeza. Por eso, su iconografía incide en representaciones que actúan sobre la realidad concreta con energía. A la incertidumbre de lo que pudiera venir se opone la seguridad de lo inmutable.

FUENTES PRIMARIAS

Alcaide, Agustín, *Memoria de las fiestas que la inmortal ciudad de Zaragoza celebró en los días seis, siete, ocho, nueve y diez de abril de mil ochocientos catorce y demás pormenores ocurridos en los mismos, con el interesante y feliz motivo de haberse dignado nuestro augusto soberano el señor don Fernando VII venir en compañía del serenísimo infante Don Carlos, a su regreso de Francia después de seis años de opresión, con el objeto de recorrer las memorables ruinas de este heroico pueblo, Zaragoza*, Imprenta de Miedes, 1814.

Aviso al verdadero y legítimo pueblo español, sobre la conducta de los españoles falsos y bastardos, o sea Aviso a los blancos, sobre el proceder de los negros, y castigo que estos merecen, Madrid, Francisco Martín Dávila, 1823.

Bórmaz, Félix de, *Sevillanos*, Sevilla, 1814.

Cisneros, Manuel, *Relación de los festejos que la M.N. y M.M.L. Ciudad de Burgos, Cabeza de Castilla, primera de voto en Cortes, hizo a las entradas del Ejército francés libertador, a la de S.A.S. la Suprema Junta Provisional de Gobierno de España y sus Indias y a S.A.R. el Serenísimo Señor Duque de Angulema*, Burgos, Imprenta de Ramón de Villanueva, 1823.

Colocación del retrato del señor D. Fernando VII Rey de las Españas, Mallorca, Imprenta Real, 1815

Copons y Navia, Francisco, *El precaver que la tranquilidad pública*, Barcelona, 28 de mayo de 1814.

Correo político y mercantil de Sevilla del 12 de mayo de 1814.

- D.M.D., *Descripción de los ornatos y festejos públicos, con que la heroica villa de Madrid ha recibido a su amado y deseado monarca el señor don Fernando VII, a su entrada en ella el día 13 de mayo de 1814*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1814.
- Descripción de las funciones que se han hecho por el ayuntamiento, gremios y habitantes de la ciudad de Almería, con motivo de la venida y entrada en la corte de nuestro augusto soberano el señor don Fernando VII*, Almería, Miguel Andreu, 1814.
- Descripción de los festejos públicos con que los cuerpos de este cantón de la real ciudad de San Fernando han manifestado su júbilo por la feliz restitución al trono de sus mayores de Ntro. Soberano el Sr. D. Fernando VII*, Cádiz, Imprenta Tormentaria, 1814.
- Espíritu público de la villa de Talavera de la Reyna o Rasgos de su lealtad, amor y fidelidad al Sr. D. Fernando VII, su soberano*, Madrid, Imprenta de Collado, 1814
- Fuente, José Julio, *Reseña histórica del Colegio-Universidad de San Antonio de Portaceli en Sigüenza: con algunas noticias acerca de su fundador D. Juan López Median*, Madrid, Imp. Alejandro Gómez de Fuentenebro, 1877
- Gaceta Extraordinaria de Madrid del lunes 7 de octubre de 1816. Funciones reales en 1816 por el casamiento del Rey*, Madrid, 1816.
- Goyeneta, Juan de, *Sevilla*, Sevilla, 1814.
- Hoyos, José de, *Recibimiento que hizo a S.A.R. el señor duque de Angulema L.M.N. M.M.L. Ciudad de Burgos, en su triunfal regreso a Francia*, Burgos, Ramón de Villanueva, 1823.
- Izquierdo i Capdevila, Joan, *La lealtad más acendrada*, Barcelona Viuda Piferrer, 1793, *La fiesta mayor de los manresanos*, Manresa, Imprenta de Martín Trullés, 1814.
- La lealtad en triunfo o Demostraciones que hicieron el heroico pueblo de Madrid, y los beneméritos militares, de la uniformidad de sus sentimientos con los del procurador general de la Nación y del Rey, en el día 29 de marzo de 1814*, Madrid, Imprenta de Collado, 1814.
- Lucindo, *La ensalada liberal, o Recibimiento de Fernando VII en Madrid*, Sevilla, Imprenta del Correo político, [¿1814?].
- Manifiesto de la gloriosa entrada de nuestro amado soberano el señor D. Fernando VII, su augusta esposa la señora Doña María Josefa Amalia y los señores infantes en esta M.H.V. de Madrid el día 13 de noviembre de 1823*, Madrid, Antonio Martínez, 1823.
- Mármol, Manuel M^a del, *Relación de las demostraciones de júbilo, amor y lealtad de Sanlúcar de Barrameda el día 4 de abril de 1814 por la venida a España del Sr. D. Fernando VII libre de su insidiosa cautividad, y por las glorias de la nación triunfante*, Sanlúcar de Barrameda, Imprenta de la Ciudad, 1814.
- Octavio, Alfonso, *Relación exacta del triste-liberal entierro que se verificó en la ciudad de Orihuela la tarde del día 12 de mayo*, Palma, Imprenta de Felipe Guasp, 1814.
- Prats, José, *Oración fúnebre que en la parentación que se hizo en la santa iglesia catedral de Barcelona por los héroes de esta provincia en el día 19 de octubre del año 1815*, Barcelona, Juan Ignacio Jordi, 1815.

- Relación de las funciones con que solemnizó la libertad de su amado soberano el señor D. Fernando VII la muy noble y leal ciudad de Sigüenza en los días 29, 30 y 31 de mayo del presente año de 1815*, Madrid, Imprenta de Álvarez, 1815.
- Relación de los obsequios con que los expatriados de Barcelona han celebrado en la villa de Reus y los días 1, 2 y 3 de abril de S.M. el Sr. D. Fernando VII rey de España con su Real Familia*, Reus, José Rubio, 1814.
- Relación sucinta, pero verídica, de las extraordinarias demostraciones de alegría con que se ha distinguido esta ciudad de Palma, capital del Reino de Mallorca por el feliz y deseado regreso de sus mayores compuesta por un amante de la Religión y del Rey*, Palma, Imprenta de Felipe Guasp, 1814.
- Representación y manifiesto que algunos diputados a las Cortes Ordinarias firman en los mayores apuros de su opresión en Madrid para que la Majestad del señor don Fernando VII..., se penetrase del estado de la Nación*, Barcelona, Antonio Brusi, 1814.
- Sidro Vilaroig, Facundo, *Memoria de los regocijos públicos con que la muy noble, leal y fidelísima ciudad de Valencia celebró la libertad del rey nuestro señor don Fernando Séptimo, y su restablecimiento en el gobierno supremo de las Españas en 1823*, Valencia, Benito Monfort, 1823.
- Sidro Vilaroig, Facundo, *Memoria de los regocijos públicos que en obsequio del Rey Nuestro Señor D. Fernando VII en su tránsito por esta Capital dispuso la muy noble, leal y fidelísima ciudad de Valencia*, Valencia, Benito Monfort, 1814.
- Sucinta relación del distinguido mérito del eminentísimo y excelentísimo señor don Antonio Despuig y Dameto, cardenal de la Santa Iglesia Romana*, Palma, Felipe Guasp, 1813.
- Sucinta relación de las honras fúnebres que a su augusta soberana Dña. María Isabel Francisca de Braganza, reina de España, tributó la Excma. Ciudad de Barcelona los días 21 y 22 de enero de 1819*, Barcelona, Augusto Roca, 1819.
- Tristes lamentos de un solitario español sensible a las desgracias del Rey Nuestro Señor y de la Patria*, Madrid, Imprenta de Aguado, 1823.
- Vila y Camps, Antonio, *El vasallo instruido*, Madrid, Manuel González, 1792.
- Zea, Francisco [Sansón Carrasco], *Enfermedad, muerte y entierro de la Constitución*, Sevilla, 1814.

BIBLIOGRAFÍA

- Alba Pagán, Ester, *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*, Valencia, Universitat, 2004. Disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/9966> [Consultado el 1 de marzo de 2015]
- Alba Pagán, Ester, «Imagen y poder. La pintura valenciana en la época de Fernando VII (1814-1833): de la alegoría a la pintura conmemorativa», en Miguel Cabañas Bravo et al., *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*. Madrid, CSIC, 2008; 337-354.

- Aymes, Jean-René et al., *Ilustración y liberalismo, 1788-1814*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Patrimonio Nacional, 2008.
- Bozal, Valeriano, “Estampas en la guerra de la Independencia”, en Juan Carrete y otros, *Summa Artis. Historia general del Arte. Vol. XXXII: El grabado en España (siglos XIX y XX)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, págs. 249-282.
- Bozal, Valeriano, *Miradas sobre la Guerra de la Independencia*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2008.
- Calvo Maturana, Antonio, «‘Como si no hubiesen pasado jamás tales actos’: La gestión fernandina de la memoria histórica durante el sexenio absolutista (1814-1820)», en Encarna García Monerris, Mónica Moreno Seco y Juan I. Marcuello Benedicto (eds.), *Culturas políticas monárquicas en la España liberal. Discursos, representaciones y prácticas (1808-1902)*, Valencia, Universitat, 2013; 31-57.
- Cantos Casenave, Marieta, «Déboras, Jaeles y otras imágenes de la literatura patriótica de la Guerra de la Independencia», en Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (eds.), *Estudios de teoría literaria como experiencia vital*, Cádiz, Universidad, 2008a; p. 87-96.
- Cantos Casenave, Marieta, «Las mujeres en la prensa entre la Ilustración y el Romanticismo», en Marieta Cantos Casenave, Fernando Durán López y Alberto Romero Ferrer (eds.), *La guerra de Pluma. Estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las Cortes (1810-1814), Tomo tercero: Sociedad, consumo y vida cotidiana*, Cádiz, Universidad, 2008b; 161-336.
- Carrete Parrondo, Juan, «Las estampas en la prensa madrileña de 1814 a 1819». Disponible en: <https://sites.google.com/site/arteprocomun/estampas-en-la-prensa-madrilena-de-1814-a-1819> [consultado el 1 de marzo de 2016]
- Castells, Irene, Espigado, Gloria, Romero, M^a Cruz (coord.), *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra, 2009.
- Derozier, Claudette, *La Guerre d'indépendance espagnole à travers l'estampe (1808-1814)*, Lille-París, Atelier de reproduction des thèses de l'Université de Lille III-H.Campion, 1976.
- Díez García, José Luis, *Vicente López (1772-1850)*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, 2 vols.
- Díez García, José Luis, «‘Nada sin Fernando’. La exaltación del Rey Deseado en la pintura cortesana (1808-1823)», en *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo del Prado, 2008; 99-123.
- Duncan, Carol, *The Aesthetics of Power: Essays in Critical Art History*, Cambridge, University Press, 1993.
- Fernández Albadalejo, Pablo, *Materia de España. Cultura política e identidad en la España moderna*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2007.
- Géal, Pierre, «Un siglo de monumentos a la Guerra de la Independencia», en Christian Demange y otros, *Sombras de mayo: Mitos y memorias de la Guerra de Independencia en España (1808-1908)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007; 135-166.
- Herrero, Javier, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971.

- La Parra López, Emilio, «La imagen del rey cautivo entre los liberales de Cádiz» en Encarna García Moneris, Mónica Moreno Seco y Juan I. Marcuello Benedicto (eds.), *Culturas políticas monárquicas en la España liberal. Discursos, representaciones y prácticas (1808-1902)*, Valencia, Universitat, 2013; 15-29.
- Martín Pozuelo, Luis, «Arte, territorio y nación en la Guerra de la Independencia. Estampas de Francisco Pomares y Bartolomeo Pinelli», *Goya*, 323 (Madrid, 2008): 135-147.
- Matilla, José Manuel (dir.), *Misera humanidad la culpa es tuya. Estampas de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Ayuntamiento, 1996.
- Mínguez, Víctor, «Fernando VII. Un rey imaginado para una nación inventada», en Jaime E. Rodríguez (ed.), *Revolución, Independencia y las nuevas naciones de América*, Madrid, Mapfre Tavera, 2005: 193-232.
- Mínguez, Víctor, «Los últimos reyes atlánticos: ocasos imperiales e iconografías de Fernando VII, George III y João VI», en Maria Eliza Linhares Borges y Víctor Mínguez (eds.), *La fabricación visual del mundo atlántico, 1808-1940*, Castellón, Universitat Jaume I, 2010; 11-27.
- Molina, Álvaro, «De la vivencia al recuerdo, sexo y género en la guerra», en *Vivencia y memoria de la Guerra de la Independencia en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008; 39-75.
- Molina, Álvaro, *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*, Madrid, Cátedra, 2013.
- Molina, Álvaro y Vega, Jesusa, «Imágenes de la alteridad: El 'Pueblo' de Goya y su construcción histórica», en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *La Guerra de la Independencia en la cultura española* Madrid, Siglo XXI, 2008; 131-158.
- Monteagudo Robledo, M^a Pilar, *La Monarquía ideal. Imágenes de la realeza en la Valencia moderna*, Valencia, Universitat, 1995.
- Moreno Alonso, Manuel, «La 'fabricación' de Fernando VII», *Ayer*, 41 (Madrid, 2001): 17-41.
- Navarrete, Esperanza, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, FUE, 1999.
- Novo, Javier y Bray, Xabier, *Vicente López, la invención de un cuadro de historia*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2002.
- Núñez, Bertha, *Zacarías González Velázquez (1863-1834)*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000.
- Pérez Vejo, Tomás, «La Guerra de la Independencia imaginada: la invención de una leyenda», en Alberto Ramos Santana y Alberto Romero Ferrer (eds.), *1808-1812. Los emblemas de la libertad*, Cádiz, Universidad, 2009; 427-458.
- Ramos, Demetrio, «Las Cortes de Cádiz y América», *Revista de Estudios Políticos*, 126 (Madrid, 1962): 433-640.
- Romeo Mateo, M^a Cruz, «Españolas en la guerra de 1808: heroínas recordadas», en: Mercedes Yusta e Ignacio Peyró (eds.), *Heterodoxas, guerrilleras, ciudadanas. Resistencias femeninas en la España moderna y contemporánea*, Zaragoza, Institución Fernando el católico, 2015: 63-83.

- Reyero, Carlos, *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*, Madrid, Siglo XXI, 2010.
- Rueda, Ana, «Heroísmo femenino, memoria y ficción: la Guerra de la Independencia», *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies* [en línea], 5 (Nashville, 2009) <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/view/3235/1448> [Consultado el 1 de marzo de 2016]
- Tobajas López, Marcelino, «La columna colosal de Fernando VII», *Reales Sitios*, 51 (Madrid, 1977): 12-16.
- Vega, Jesusa, «Estampas del Trienio liberal», *Villa de Madrid*, 94, (Madrid, 1987): 28-52.
- Vega, Jesusa, «La publicación de estampas históricas en Madrid durante la Guerra de la Independencia», en Charles Davis y Paul Julian Smith (coords.), *Art and literature in Spain: 1600-1800. Studies in honour fo Nigel Glendinning*, Londres, Tamesis Book, 1993; 209-232.
- Vega, Jesusa, «Fernando VII: resistencia y deseo», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 14/4 (Abingdon, 2013): 348-399.
- Verge, Juana, «¿La corrupción de la sociedad empieza por los hombres o por las mujeres?», *Diario de Madrid* (Madrid, 12 de mayo de 1797): 541-542.

Recibido: 26/05/2016
Aprobado: 07/03/2017