

MEMORIA Y REPRESENTACIÓN VISUAL: LA IDEA DEL ESTADO Y LA NACIÓN EN EL LARGO SIGLO XVIII ESPAÑOL*

Álvaro Molina Martín
UAM, España

Para comprender a los hombres de una época, su mentalidad, su cultura, sus formas de vida, es necesario conocer, entre otras muchas cosas, sus modos de unirse políticamente entre sí, porque ello está en conexión directa con sus fines, sus ideales, sus aspiraciones, sus sentimientos, etcétera.

MARAVALL, 1991, 42-43

Dos conclusiones surgen de la lectura de estas palabras de José Antonio Maravall: en primer lugar, nos hace reflexionar sobre el concepto que esos hombres tienen de la nación y su organización política, el Estado. En segundo lugar, establece cómo un sistema político no es más que una construcción cultural fruto de la mentalidad de los hombres de una época determinada, una estructura a partir de la cual organizan sus relaciones sociales. La construcción visual de la imagen del Estado a lo largo del siglo XVIII en España se ajustó a una serie de cualidades que configuraron unos cánones de representación de la esfera pública del poder donde el monarca absoluto era la cabeza de la estructura política. Desde la llegada de Felipe V al trono y la instauración de la nueva dinastía, los Borbones construyeron un nuevo discurso en su representación visual cuya finalidad era configurar la memoria de sus reinados y acciones a lo largo de la historia, buscando su relación con el pasado de la nación y proyectando su futuro en ella. Desde una visión global de la centuria, advertimos cambios y nuevas propuestas iconográficas y estéticas en la relación y consideración del monarca como cabeza del Estado respecto a la nación, al pueblo que gobierna. Este trabajo propone una revisión de algunos de estos componentes que configuraron los discursos canónicos de representación del Estado y la evolución de alguno de ellos entre 1700 y 1808 en el proceso de construcción de una memoria histórica nacional a través de las representaciones visuales.

Para explicar el concepto del desarrollo de una memoria histórica de lo colectivo resulta útil acudir a la profusión de viajeros que recorrieron Europa y otros continentes en la segunda mitad del siglo XVIII. Enseguida salta a la vista que todos aquellos que dejaron por escrito sus experiencias tenían una visión preconcebida de los reinos que visitaban, una idea de sus moradores y las diferencias que había entre los lugares que recorrían y su tierra de origen. Sus testimonios sirven, ante todo, para demostrar que cada país tenía una identidad colectiva propia de su historia, sus costumbres y peculiaridades mientras que el resto también podía cons-

truir una visión de esa identidad en comparación con la suya propia. En el caso de España, los ataques y duras críticas que recibía de los extranjeros, presentaba la imagen de una nación atrasada, inculta y que no había aprovechado el potencial del que había dispuesto dos siglos antes.

Una de las causas que llevaron a pensar en los términos de “nación” fue el impulso que se destinó a la historia, ciencia que muchos pensadores utilizaron como una vía fundamental para mirar al futuro. Para José Cadalso, por ejemplo, la historia era un proceso de creación de lo singular, de lo propio, a través del cual se podía individualizar a cada pueblo, y la política había de tomar en cuenta ese proceso y no reducirse a principios generales (Maravall 1991, 31). Y según Juan Pablo Forner, la historia construía la identidad de un sujeto colectivo, un ente que protagonizaba el devenir histórico, y ese ente no era otro que la nación (idem, 43). En este sentido, es interesante advertir el hecho de que se intentaba construir una conciencia de lo nacional opuesta a la identidad con la que España se veía reflejada en la mirada de los otros, del resto de las potencias europeas que viajaban por España y dejaban testimonio de sus impresiones y vivencias.¹

En la larga construcción histórica de esta identidad colectiva, la monarquía había jugado el papel más destacado desde finales del siglo XV, añadiendo una dimensión política al inicial significado geográfico y cultural de la palabra España. El monarca era el protagonista principal de esa historia de la nación y de su imperio (Álvarez Junco 2001, 63). Es por ello que el proceso de construcción de la identidad de la nación iba a ir ligado estrechamente con el concepto de la monarquía y así, ambas respondían igualmente a la idea de España, apareciendo rara vez por separado. Este fenómeno se mantuvo en el siglo XVIII, aunque los nuevos ideales políticos en el escenario del Siglo de las Luces hicieron que adquiriera su propia particularidad. Los Borbones españoles construyeron un nuevo discurso visual de lo histórico, una nueva construcción de la memoria colectiva canalizada en su relación con la nación, la que ofrece una clara evolución entre la llegada de Felipe V en 1700 y el exilio de Fernando VII en 1808.

LEGITIMAR LA NUEVA DINASTÍA

El comienzo de este discurso comienza en la proclamación de Felipe V como heredero a la corona de España, momento en el que se puso en marcha la propaganda literaria y visual francesa que le legitimaba como sucesor. Una de las primeras escenas que difunden este hecho es *La lectura del testamento de Carlos II en Versailles*, incluido en el *Almanaque Real de 1701*.² Con ella, se muestra la voluntad del difunto rey español de que sea Felipe el que aspire al trono, representada por el documento que descansa sobre la mesa y en torno al cual se ha dispuesto a los personajes. En un plano alegórico, y perteneciente al mismo almanaque, le sucede otra escena en la que Felipe, *Monseñor el duque de Anjou acepta los primeros homenajes de los reinos de España*, en la que la alegoría de España junto a la de Castilla y otros reinos representados en sus escudos, ofrece la corona a Felipe simbolizando la aceptación de la nación española y todas sus provincias al nuevo rey, siendo testigos de este glorioso hecho las cuatro partes del mundo, en un plano inferior.³

Esta idea es importante: insistir en la aceptación y aprobación del nuevo monarca por parte de la nación española, frente a las pretensiones del archiduque de Austria. Así, la llegada al trono de Felipe V quedó iconográficamente establecida de esta manera. Tres años más tarde, el tema volvía a representarse, introduciendo algunas novedades, en la composición del francés Henri de Favanne *España ofrece la corona a Felipe, duque de Anjou*. La obra fue pintada como pieza de presentación para su ingreso en 1704 en la Academia Real de las Artes en París. La intención de pintar este tema de reciente actualidad debió ser sugerencia de la Princesa de los Ursinos, que había protegido al pintor desde años atrás, buscando con ello la posibilidad de que Felipe V le llamara para trabajar en su recién estrenada corte madrileña. La pintura recoge la llegada de Felipe V a España y las campañas militares que tuvo que llevar a cabo en contra de los partidarios de la Casa de Austria (Bottineau 1986, 333; Luxenberg 1997, 45). La explicación de la escena viene resumida en una inscripción que figura escrita en el dorso de la tela del boceto:

Felipe de Francia duque de Anjou, reconocido rey de los españoles por derecho de sucesión y por el testamento de Carlos II, muerto sin descendencia. El genio de estos reinos preside este acontecimiento. El joven príncipe presentado por Francia, es recibido por España en presencia del Cardenal Portocarrero, arzobispo de Toledo, que tuvo la mayor parte en la conclusión de este asunto. Para mostrar los obstáculos que hubo que salvar, Favanne ha pintado en la lejanía a todas las pasiones de los hombres que podían oponerse al hecho, puestas en fuga de Hércules [...].⁴

En este primer boceto, la representación alegórica de España está en primer plano ligeramente inclinada ante el rey, mostrándole su respeto. Pero en la obra definitiva, la figura ha cambiado, no parece ofrecer la corona a Felipe, sino que se arrodilla ante él extendiendo su brazo en actitud de súplica (Luna 1980, 115). Se muestra, además, agradecida, ya que Felipe ha arrojado de sus estados a los *monstruos* que la amenazaban e impedían la prosperidad del Estado.⁵ La relación, pues, entre la nación y el monarca arranca desde el primero de los Borbones con la superioridad indiscutible de éste, a modo de héroe salvador que la protegerá de los desastres padecidos con los últimos Austrias. Décadas más tarde, en la construcción del Palacio Real de Madrid, fue de nuevo un tema que se barajó en el programa decorativo del Padre Fèvre, confesor real, para la escalera principal, el cual proponía un grupo escultórico de este episodio con la inscripción "Iurat secundat amor" (Plaza Santiago 1975, 131) junto a otros tres capítulos de la historia del reinado de Felipe V,⁶ lo que demuestra el interés del tema en identificar al monarca con la voluntad de la nación.

Por otro lado, una constante en este periodo, y que se extenderá durante el reinado de Fernando VI, será la intención de representar al rey como continuación de la monarquía hispana a través de diversos mecanismos. Entre ellos, cabe destacar el deseo de Felipe V de continuar con la tradición de sus sucesores en la decoración del Salón del Trono del Alcázar madrileño. En sus paredes colgaban retratos ecuestres como los pintados por Tiziano de Carlos V y Felipe II, el de Felipe IV pintado por Velázquez y luego sustituido por otro de Rubens o el realizado por Luca Jordano de Carlos II. Un programa de carácter abierto en el que el sucesor al trono recogía la tradición y sus fórmulas de representación y al que Felipe V no dejó

impasible, encargando su retrato bajo unas condiciones que se asemejaban a las obras allí conservadas (Úbeda de los Cobos 2002, 97-99).

La misma finalidad de crear la imagen visual de un rey continuador de la tradición hispana es la representación del nuevo monarca vestido en traje español, tal y como ha recogido la historiografía en sucesivas ocasiones. Felipe V alternó el traje antiguo español con el moderno francés en los primeros años de su reinado, hasta que el primero cayó en desuso quedando reservado únicamente para ciertas ocasiones ceremoniales y determinados cargos públicos de la administración (Descalzo Lorenzo 1997, 189-194).

En el retrato pintado en 1701 por Hyacinthe Rigaud *Felipe V, Rey de España*,⁷ la indumentaria se corresponde con la tradición del traje español, el uso del negro y la conocida golilla, cuyo objetivo era buscar popularidad y adhesión en su nuevo país, entendiendo que el público espectador de este nuevo retrato oficial encontraría la indumentaria como un elemento reconocible de la cultura visual del periodo. Sin embargo, el retrato participa de otros elementos más propios de la tradición retratística francesa. Entre ellos, cabría destacar la actitud y pose del retratado, el escenario en el que se ubica, el apoyo de la mano sobre la corona e incluso otros detalles relativos al traje mismo, por ejemplo la capa, excesivamente larga y que más bien recuerda un manto real.⁸ Del retrato se hicieron numerosas copias pintadas y grabadas bajo un sentido claramente político de dar a conocer la imagen del nuevo gobernante (Marín-Méry 1980, 146-147). Entre estas copias, es importante hacer notar algunos cambios importantes respecto al original, entre ellos el descanso de la mano del rey sobre la mesa, no sobre la corona —debido a la falta de esta tradición en España— en la copia hoy conservada en el Palacio Real de Madrid (Úbeda de los Cobos 2002, 107), a lo que habría que añadir el fondo neutro de la estancia y quizás una mayor austeridad en el conjunto de la obra.

La plena aceptación de la indumentaria francesa en la corte se logró en los primeros años del reinado, llegando décadas más tarde, dentro del nuevo discurso histórico nacional, a considerarse al traje antiguo español como “extranjero” frente a la moda que se vestía entonces. Así lo sugiere Cadalso cuando escribe: “Oigo hablar con cariño y con respeto de cierto traje muy incómodo que llaman a la española antigua. El cuento es que el tal no es a la española antigua, ni a la moderna, sino un traje totalmente extranjero para España, pues fue traído por la Casa de Austria” (Cadalso 2000, 208).

Avanzando en este proceso de identificación de la monarquía española con la nueva dinastía y la construcción de una memoria e historia nacionales, su más alto exponente llegó en los planes decorativos que se propusieron en la construcción del nuevo palacio real, cuyas ideas ya esbozó el padre Fèvre y al que siguió la labor de Martín Sarmiento, ya durante el reinado de Fernando VI,⁹ rey que impulsaría sus ideas.

Los arquitectos que participaron en la construcción del palacio pretendieron mostrar la magnificencia del monarca y presentarla al mundo. En el plano de las artes decorativas, fue Martín Sarmiento quien llevó a cabo el diseño del conjunto con la misma finalidad. La concepción del fraile benedictino aunaba valores conmemorativos, patrióticos y educativos. Las directrices que había recibido del ministro José de Carvajal insistían en que los adornos del palacio constituyesen una

historia de España, vinculada a la nueva monarquía y que fuesen testimonios comprensibles para la posteridad. El palacio debía presentarse, pues, como un monumento al que se viera desde el futuro, con un intencionado valor conmemorativo de su significado histórico.¹⁰

Por esta razón el *Sistema de adornos*, que, como el más mínimo de tantos, intento proponer en estos borrones, le he formado todo de representaciones de personas, cosas y acciones más famosas pertenecientes a España, ya porque en los ocho pliegos de 743 apunté que debía ser así, ya porque esta misma circunstancia se me ha intimado con el precepto (Sarmiento 2002, 157).

Entre los numerosos ejemplos que podríamos recoger del programa iconográfico de Sarmiento, es interesante —por la proyección que tendrá en las décadas siguientes— su concepción de representar las provincias que pertenecen a los dominios del rey en las fachadas que dan al interior del patio: “en cada fachada se han de colocar ocho estatuas que representen las provincias, todas en traje de mujeres, y con coronas si representan reinos”, justificando este programa por las siguientes razones:

¿Qué cosa más propia para adornar un palacio de un monarca español, adonde concurrirán de todas partes sus vasallos, que el que coronen su patio principal las provincias que le obedecen? ¿Qué mayor gozo para el mismo monarca que, asomándose a su corredor, ver y contemplar sus dominios en ademán de obsequiarle reverentes? ¿Qué mayor consuelo, aun para el más mínimo vasallo, que, habiendo peregrinado de países remotos a la Corte, ver, leer, reconocer y admirar en el centro del Real Palacio la imagen de su provincia, su nombre, sus armas y su capital? (idem, 186-187).

Es en la argumentación de estos motivos donde encontramos el mensaje político y propagandístico del Estado que se establecerá plenamente en los reinados de Carlos III y Carlos IV. En el centro simbólico del poder político —en este caso, el patio— están presentes los dominios del rey, los cuales constituyen la verdadera razón de ser de un monarca, recordándole el precepto de Feijoo “Dios no hizo el reino para el rey, sino el rey para el reino” (Feijoo 1961, 338). De ahí que las provincias sean las protagonistas de un espacio con tal alto contenido simbólico, de ahí que, igualmente, esta idea se repita con importantes novedades y durante el reinado de Carlos III como principal tema en la decoración del Salón del Trono.

Fernando VI constituye, por otro lado, la imagen de un monarca asociado a la paz y el progreso de la nación. Sus esfuerzos por canalizar la cultura de la nación dejaron preparado el camino a los reinados de Carlos III y Carlos IV, donde quedaron plenamente asentados los ideales de los nuevos gobiernos ilustrados y donde también los intereses de la representación del Estado respecto a la nación tomaron nuevos cauces. Ejemplo significativo de ello es el retrato que pintara Antonio González Ruiz del rey en la *Alegoría de la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando por Fernando VI*, donde nos presenta al monarca bajo un espíritu protector de las artes y las ciencias (Morales y Marín 1994, 86-89). Es la imagen de un monarca que cambia el campo de batalla por el de la cultura y la educación, medios o instrumentos básicos de todas las reformas para superar el atraso del país y que sería el punto de partida de las bases políticas de Carlos III.¹¹

LA FELICIDAD DE LA NACIÓN: EL TRIUNFO DEL MONARCA

En la filosofía de las monarquías absolutas ilustradas del siglo XVIII existe una única finalidad de gobierno que ampara y reúne a todas las demás: la búsqueda de la felicidad pública. El concepto de felicidad fue uno de los más usados por los ilustrados españoles bajo los gobiernos de Carlos III y Carlos IV. Describiéndola en líneas generales, la idea de felicidad pública es lo que hoy llamaríamos progreso o desarrollo de una nación. La intención de todo monarca debía consistir en que su pueblo fuera feliz, así, sumando las felicidades individuales de los miembros de una comunidad, podía conseguirse el bien de la nación (Maravall 1991, 168). Jovellanos entenderá esta idea como “prosperidad pública” o “aquel estado de abundancia y comodidades que debe procurar todo buen gobierno a sus individuos”.¹² Por ello, la tarea del Estado, con el monarca como cabeza de la maquinaria política, es la de conseguir el desarrollo y riqueza de la nación. Dicho de otra manera, se trataba de “civilizar”, un acto propio de las naciones cultas y avanzadas, como aquí se quería demostrar. En este sentido, se entendía que el término “civilización” constituía una evolución histórica, por lo que se esperaba de los gobernantes la solución de aquellos problemas a través del estudio de los asuntos sociales, económicos y políticos de una nación. En función de estos conocimientos, se podría lograr normativizar y dirigir mejor, y más racionalmente, los procesos sociales.¹³

Si las características típicas del periodo exaltaron en Europa la razón como la máxima de la Ilustración, en España, tal y como hemos dicho antes, ésta quedó instituida por la cultura, que se convertiría en un instrumento básico para sacar a la sociedad de su atraso. Los pensadores españoles vieron en la cultura la fuente para encontrar la felicidad y el bien general y sólo un monarca sabio rodeado de políticos ilustrados podían alcanzar las metas propuestas impulsando la enseñanza y el fomento de las ciencias útiles, promoviendo el comercio, desarrollando la agricultura y la industria y patrocinando cualquier empresa que condujera al bien social de la nación (Sarrailh 1974, 167; Anes 1988, 86).

Si resumimos la idea de felicidad en la abundancia de la nación como el compendio de las aspiraciones políticas de la Ilustración, ésta queda representada como tema central en la decoración de la bóveda del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid, bajo el título de *La gloria de España*, pintada por Giambattista Tiepolo entre 1762 y 1764 (Piovenne y Pallucchini 1976, 131). Las primeras descripciones que tenemos sobre la obra son las de Antonio Ponz, quien en 1776, explica que su autor ha pintado “un conjunto de cosas bizarras, usando de varias figuras fabulosas y alegóricas, que significasen el poder, grandeza, Religión, y otras qualidades de la Monarquía Española” (Ponz 1988, VI, 17). Otras descripciones del periodo coinciden en la misma idea, como la de Ceán Bermúdez que, además, explica que todos los públicos podían disfrutar del fresco, eruditos o no: “admirando los primeros su genio poético en la invención, su fuego extraordinario en dar el efecto por un camino nuevo y no trillado, y la gracia con que desempeñó [Tiepolo] las reglas de la composición; y los segundos la verdad con que describe los caracteres nacionales y demás accidentes” (Ceán Bermúdez 1800, V, 45).

Sin embargo, la primera descripción detallada de las figuras y temas que componen el fresco no llegará hasta 1829 con el texto de Francisco José Fabre, el cual

explica el argumento de la obra en la representación de “la magestad de la monarquía española, ensalzada por los seres poéticos, asistida por las virtudes y rodeada de sus diversos estados” (Fabre 1829, 106). Pese a que este último realiza una descripción bastante detallada de todas las alegorías y figuras que aparecen en la obra, omite ciertos detalles que se han visto posteriormente importantes para explicar el significado global del fresco. Si dividimos la obra en tres zonas, en la del centro podemos encontrar la representación alegórica de la Monarquía española, la figura más importante de todo el conjunto. Sentada en un trono sobre el globo terráqueo, está vestida majestuosamente y apoyada sobre un castillo. En este sentido, el castillo es, como se sabe, el más tradicional de los emblemas de Castilla desde los tiempos de Fernando e Isabel. Así, Tiépolo identifica el gobierno de la nación con el de Castilla, reflejando la tradición monárquica de toda la Edad Moderna.¹⁴

Flanquean la figura de la monarquía los dioses Apolo y Minerva, sobre un pedestal. Fabre los identifica como dioses de la sabiduría, cuestión que Leslie Jones ha querido especificar con la sabiduría de Minerva entendida como *Sapienza* o sabiduría de los ancianos,¹⁵ mientras que Apolo simbolizaría el conocimiento adquirido a través del cristianismo, tal como se le identificó desde la Edad Media como *lux veris* (Fabre 1829, 106; Jones 1981, 222). La monarquía se apoya, por tanto, en una doble fuente de sabiduría (humana y divina) que potencia el buen gobierno, representado aquí en la alegoría de la *Ciencia del Gobierno*, una figura armada con yelmo y el escudo de Palas, que aparece sentada con el león, vigilante que la custodia. Ambos se sitúan bajo la *Sapienza* de Minerva. Debajo del grupo, se insiste en que la *Ciencia del Gobierno* se rodea de otras virtudes, como la *Clemencia* y la *Moderación*, para conseguir así la *Abundancia* bajo la protección y poder del rey, simbolizado por el Orden del Toisón de Oro representado encima de ellas.

Debajo de la figura de Apolo, que refuerza el carácter moral del soberano, se cultivan la *Justicia* (con la espada) y la *Paz* (portando un ramo de olivo), las cuales se representan bajo el dios-sol abrazadas, demostrando así su mutua dependencia. Asimismo, en España, simbolizada esta vez por el león, actúa la Virtud en una mujer alada que intensifica la Verdad por el sol que lleva en su pecho y bajo su presencia, otras virtudes tradicionales como la *Fe*, la *Esperanza*, la *Caridad*, la *Prudencia* o la *Fortaleza* (Jones 1981, 223-224).

Todas ellas son las virtudes que deben guiar la labor de un gobierno ilustrado pero que al enlazarlas con la Casa de Borbón, son las propias del monarca. Este vínculo se hace expreso a través del *putto* que lleva una corona de lirios y señala un monumental grupo dominado por una pirámide, símbolo de la gloria del soberano donde finalmente se puede leer la siguiente inscripción: “Las obras grandiosas que erigiste y también las menos conocidas, a través del tiempo te celebran como magnánimo, oh, Carlos”.¹⁶ La gloria de España se representa, por tanto, gracias a que sus soberanos se amparan en todas las virtudes políticas y morales que conducen como último fin al bien de la nación y la búsqueda de su felicidad. Y es que la interpretación del programa decorativo de la sala no quedaría completa si no atendemos a que en él se expresan las aspiraciones políticas reformistas de la Ilustración. La grandeza de los dominios de la monarquía se expresan mediante el arco –símbolo de la felicidad de la nación– que cruza de un extremo al otro del mundo, con la figura más legendaria y antigua de España, Hesperia, en el centro del

mismo. La nación, lejos de representarse en una forma alegórica concreta y tradicional, se encuentra reflejada en las diferentes regiones, donde Tiépolo “representó sobre la cornisa las provincias de España y de las indias con sus respectivos trajes y producciones” (Ceán Bermúdez 1800, V, 45), simbolizando con ello la riqueza de la nación en la diversidad de tierras y gentes y con ellas, la variedad en las producciones regionales, objeto de desarrollo que se potenció en distintas provincias a través de las Sociedades de Amigos del País.¹⁷

La gran novedad que podemos advertir es que, en la representación de las provincias y reinos pertenecientes a la corona, hay establecido un nuevo elemento iconográfico; a la propuesta de Sarmiento para representar las provincias con su escudo y capital hay que añadir, en el Salón del Trono, las producciones características de todas ellas. La importancia por esta diversidad como fuente de riqueza del conjunto de la nación se reflejó en otras manifestaciones visuales. Un ejemplo claro es la *Colección de Trajes de España*, de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla. La serie se inició en 1777 con un primer cuaderno que contenía doce estampas. El éxito de la colección hizo que se llegaran a publicar hasta 1788 un total de seis cuadernos más. Junto a ésta, también aparecieron en estos años otras colecciones sobre trajes y tipos populares que son clara muestra del protagonismo ascendente del pueblo en la iconografía del periodo.¹⁸

La totalidad de las provincias que forman el cuerpo de la nación admiran la labor de su rey, mostrando su amor al soberano que les ha dado la felicidad ya que la gloria de la monarquía que se representa en la bóveda sólo podía justificarse en la ideología política de los gobiernos ilustrados bajo esos principios:

Carlos III siguió el ejemplo de los Príncipes, que fueron las delicias de su pueblo, i nunca le oprimió con ambiciosas empresas. Colocó su gloria en la abundancia de los vasallos, i en facilitarles medios de propagarse. Un Príncipe, que descuida este manantial de la felicidad de su reyno, acelera forzosamente su ruina [...] (Pérez Villamil 1789, 51).

El pueblo es ahora representado visualmente para ofrecer su respeto y agradecimiento al monarca que vela por su felicidad. Esta filosofía vitalista ilustrada, seguirá representándose en lo que resta de centuria. Durante el reinado de Carlos IV, un ejemplo de esta felicidad pública lograda por el aparato del Estado es la que transmiten los tapices que decoran los palacios del rey y la corte, donde se muestra la utopía de un pueblo desarrollado y feliz, obviando la dura realidad del periodo.

LA NACIÓN, SALVADORA DEL MONARCA

Sin embargo, el verdadero protagonismo del pueblo no llegará hasta la Guerra de la Independencia, momento en el que se dio la vuelta por completo al arribo que un siglo antes había protagonizado Felipe V. Si en la alegoría de Favanne, España “suplicaba” al monarca su subida al trono, en el caso de Fernando VII, será el pueblo, la nación, la que luche por su rey, tal como expresa la estampa de Juan Masferrer titulada *Levantamiento simultáneo de las provincias de España contra Napoleón*. El protagonismo del pueblo y de la nación roba –aparentemente al me-

nos— el que venía desempeñando el monarca en este tipo de imágenes alegóricas, sin embargo, el objeto de lucha de la nación es reclamar a su rey. Fernando VII está representado en forma de busto junto a una estatua que abraza la figura del rey y que simboliza a España. Ambos se encuentran sobre un pedestal que representa el trono, y un francés intenta tirar abajo el grupo escultórico —incluso parece querer quitar de la mano de la alegoría de la nación el cetro que sostiene—. En la otra parte, se ha representado a las provincias españolas figuradas a través de diversos personajes vestidos con sus trajes regionales, los cuales tratan de impedir la caída del simbólico grupo escultórico. No existe en la estampa la admiración de una figura alegórica hacia el monarca, pero muestra el amor y lealtad que el pueblo profesa a su rey, con la máxima adhesión que se podría prestar en estos casos: la muerte. Junto a ellos, de nuevo se encuentra el león, que en todas las representaciones visuales del periodo aparecerá combatiendo al águila y rompiendo las cadenas que le mantenían atado. La leyenda que acompaña la imagen explica toda la simbología de la estampa y el mensaje ideológico que suscribe es un buen ejemplo que sirve de resumen para todo el periodo de la contienda:

LEVANTAMIENTO SIMULTÁNEO DE LAS PROVINCIAS DE ESPAÑA CONTRA NAPOLEÓN. AÑO 1808. Luego que sabe la España que Bonaparte había obligado á FERNANDO VII á la renuncia de su corona, y nombrado á Jose Napoleon para sucederle, despreciando las bayonetas que tenia en el corazon del reyno y las que se habian apoderado alevosamente de las plazas fronterizas, levanta el grito de libertad é independendia, y aliándose con los Ingleses, corren á la una todas las provincias, y sostienen el trono y dignidad española que intentaba Bonaparte derrocar con los empujes de su astucia y con el aparato aterrador de su poder. El leon abate al águila quitándola la corona que le había usurpado. La fama veloz comunica á todo el orbe la resolucion de esta nacion magnánima. Todo el globo admira su heroísmo. Bonaparte pierde en España el influjo de su opinion, y á su pesar confiesa la imposibilidad de su conquista en la carta que Bertier escribió á José y que paró en manos del ilustre duque de Ciudad Rodrigo en la batalla de Vitoria, quien la remitió al general de Cataluña, cuya carta como una preciosa ejecutoria para los catalanes, asi como para todos los españoles, va inscripta en el pedestal dentro de la estampa.¹⁹

En la evolución de las representaciones alegóricas de la nación, el cambio fundamental que introduce ésta y otras imágenes en la Guerra de la Independencia es que la representación de España no expresa ya sumisión, sino que es, por encima del monarca, la protagonista que evita su caída, y batalla por su permanencia en el trono. Los conceptos se han invertido por completo, ya que no es el rey quien lucha por su pueblo sino éste quien puede garantizar su reinado. En la estampa de Masferrer, España está representada de cuerpo entero, frente al busto de Fernando VII, siendo la alegoría la que muestra más vida de los dos. La misma idea se repite en el retrato que Goya hiciera del rey ausente por encargo del Ayuntamiento de Santander, el cual especificó que “El retrato deberá ser de frente y de cuerpo entero; vestido de coronel de Guardias con las iniciales reales. Deberá tener la mano apoyada sobre un pedestal de una estatua de España coronada de laurel y estarán en este pedestal el cetro, la corona y el manto; al pie un león con las cadenas rotas entre sus garras”.²⁰

La particularidad del retrato es la de presentar la alegoría femenina en movimiento, apoyando una mano sobre el rey, tal vez indicándole algo, mientras que el monarca se convierte en una figura estática. No es así en la estatua que hemos visto de la última estampa, donde nación y rey eran un mismo grupo escultórico, pese a la jerarquía de la alegoría sobre el rey. En la pintura de Goya, la paradoja de esta estatua en movimiento frente a la pasividad del monarca se puede entender como un elemento sutil de la antipatía que el pintor mostraba por Fernando VII, a la vez que coincide con la idea que dejó escrita José Blanco White en sus *Cartas de España* describiendo la entrada del nuevo soberano en la capital en 1808:

Nunca recibió monarca alguno tan sincera y cariñosa bienvenida de parte de sus súbditos, y nunca pueblo alguno contempló cara más vacía e inexpresiva, aun entre las alargadas facciones de los Borbones españoles. A una presencia nada cautivadora se le unía tal timidez o torpeza de expresión que, de no ser por el movimiento natural del cuerpo, hubiéramos podido pensar que estábamos malgastando nuestro homenaje ante una estatua de cera.²¹

Fuera o no este detalle un elemento crítico del pintor, lo que está claro es que, frente a sus predecesores, el exilio en Bayona del nuevo monarca produjo en ciertas imágenes que el protagonismo activo propio del rey pasase al pueblo y el grueso de la nación, aunque esta medida fuera sólo un medio para devolverle el poder.

Estas y otras imágenes producidas en la contienda cierran nuestra breve aproximación al discurso de la construcción visual de la representación de la memoria histórica española en este largo siglo XVIII, un discurso que, como hemos visto, ofrece diversas aproximaciones a la explicación de la génesis de una identidad nacional en la España contemporánea en la que los papeles de la corona (el rey) y la nación (el pueblo) participaron de distintas valoraciones que marcaron el rumbo de todo un periodo.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, José Luis. 1993. *Historia crítica del pensamiento español: Del Barroco a la Ilustración (II). La Ilustración (1724-1808)*. Madrid: Círculo de Lectores.
- Alvarez Barrientos, Joaquín. 2000. "Aceptación por rechazo. Sobre el punto de vista extranjero como componente del costumbrismo", en J. R. Aymes y S. Salaün (eds.): *Le métissage culturel en Espagne*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 21-36.
- 2001. "La civilización como modelo de vida en el Madrid del siglo XVIII", en *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, LVI, 1, 147-162.
- Álvarez Junco, José. 2001. *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.
- Anes, Gonzalo. 1988. "La formación de un rey en el siglo de las luces: ideas y realidad", en *Carlos III y la Ilustración*, vol. 1, Madrid: Ministerio de Cultura, 19-36.
- Arrese, José Luis. 1973. *Antonio González Ruiz*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Bottineau, Yves. 1986. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Cadalso, José. 2000 [1791]. *Cartas Marruecas*. Madrid: Cátedra.

- Ceán Bermúdez, Juan Antonio. 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 6 volúmenes.
- Christiansen, Keith. 1996. "La gloria de España", en *Giambattista Tiepolo (1696-1996)*, núms. 53, 54(a) y 54(b). Nueva York: The Metropolitan Museum of Arts-Museo del Settecento Veneziano.
- Descalzo Lorenzo, Amalia. 1997. "El traje francés en la corte de Felipe V", en *Anales del Museo Nacional de Antropología*, IV, 189-210.
- Elias, Norbert. 1987. *El proceso de civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Estampas. 1996. *Estampas de la Guerra de la Independencia*. 1996. Madrid: Museo Municipal.
- Fabre, Francisco José. 1829. *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid, Hecha por orden de S. M. por don Francisco José Fabre*. Madrid: Eusebio Aguador, Impresor de Cámara de S. M. y de su Real Casa.
- Feijoo y Montenegro, Benito Jerónimo. 1961 [1726-40]. "La ambición en el solio", *Teatro Crítico Universal o Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*. B. A. E., II, Discurso XII, vol. 141. Madrid: Ediciones Atlas, 331-341.
- Fernández Clemente, Eloy. 2001. "Las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País", en *Ilustración y proyecto liberal. La lucha contra la pobreza*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza.
- Gelz, Andreas. 1999. "Les lumières du scandale: le motin de Esquilache (1766), conflit culturel et expérience d'alterité au XVIII^e siècle espagnol", en BELL, D. A., PIMENOVA, L. y PUJOL, S. *La recherche dix-huitième. Raison universelle et cultura nationale au siècle des Lumières*. París: Honoré Champion, 149-178.
- Goya. 1988. *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Madrid: Museo del Prado.
- Jovellanos, Melchor Gaspar de. 1952 [1781]. "Discurso sobre los medios de promover la felicidad de Asturias", en *Obras publicadas e inéditas de Jovellanos*, tomo II, B. A. E., vol. 50. Madrid: M. Rivadeneyra, 438-453.
- Jones, Leslie. 1981. "Peace, Prosperity, and Politics in Tiepolo's *Glory of the Spanish Monarchy*", en *Apollo*, 114, 220-227.
- López Serrano, Matilde. 1975. *El Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Luna, Juan José. 1980. "España ofrece la corona a Felipe, duque de Anjou". *El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*. Madrid: Museo del Prado, núms. 53-54, 114-115.
- Luxenberg, Alise. 1997. "Figaros and Free Agents: Some Perspectives on French Painters in Eighteenth-Century Spain", en *Painting in Spain in the Age of Enlightenment. Goya and his Contemporaries*. New York: Indianapolis Museum of Art and The Spanish Institute.
- MARAVALL, José Antonio. 1991. *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*. Madrid: Mondadori.
- Marín-Méry, Gilberto. 1980. "Retrato de Felipe V", en *El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*. Madrid: Museo del Prado, 146-147.
- Morán Turina, José Miguel. 1987. "Felipe V, la imagen del rey y el arte de corte", en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*. Madrid: Patrimonio Nacional, 163-168.
- Muniain Ederra, Sara. 2000. *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración española*. Madrid: FUE.
- Pérez Villamil, Juan. 1789. *Elogio del Rey Don Carlos III*. Mallorca: Imprenta Real de Don Ignacio María Serrá.

- Piovenne, Guido y Pallucchini, Anna. 1976. *La obra pictórica completa de Tíepolo*. Colección "Clásicos de Arte", núm. 48. Barcelona: Editorial Noguer.
- Plaza Santiago, Francisco Javier. 1975. *El Palacio Real nuevo de Madrid*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Ponz, Antonio. 1988 [1788-1794]. *Viage de España*. vol. 6, Madrid: Aguilar.
- Ripa, Cesare. 1987. *Iconología*. Madrid: Akal, 2 volúmenes.
- Sarmiento, Martín. 2002. *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. (Edición y estudio introductorio de Joaquín Álvarez Barrientos y Concha Herrero Carretero).
- Sarrailh, Jean. 1974. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Úbeda de los Cobos, Andrés. 2002. "Felipe V y el retrato de corte", en *El arte en la corte de Felipe V*. Madrid: Fundación Caja Madrid, Patrimonio Nacional y Museo Nacional del Prado, pp. 89-140.

NOTAS

* Este estudio se ha desarrollado bajo la concesión de una beca del "Plan de Formación de Personal Investigador", financiado por la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo (F. S. E.), dentro del marco del proyecto "Cultura visual: la construcción de la memoria y la identidad en la España contemporánea" (BHA 2001-0219).

1. En este sentido, la construcción de la identidad se realiza en función del parecer de otros países europeos, dicho de otro modo, "el extranjero no es solamente el otro, sino más bien la imagen del otro en nosotros mismos" (Gelz 1999, 149). Sobre la construcción de la identidad basada en la diferencia con el extranjero véase también Álvarez Barrientos (2000).
2. Dibujado por Nicolas Langlois y grabado por Antoine Trouvain. París, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, colección Hennin, núm. 6666. Los almanaques reales fueron en el reinado de Luis XIV un poderoso instrumento de propaganda ideológica. Desde la proclamación de Felipe V, fueron varios los asuntos dedicados tanto a justificar su ascenso al trono español como a dar noticia de sus principales hechos. Véase Úbeda de los Cobos (2002, 91).
3. Dibujado por François Jollain y grabado por René Lochon. París, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, série Qb5, 1701, núm. 463, 68771.
4. La inscripción del boceto, conservado en el Musée des Beaux-Arts d'Orléans, fue recogida por Luna (1980, 114). La obra definitiva se conserva actualmente en el Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon.
5. En este sentido, merece especial atención la representación en segundo plano de Hércules, símbolo de la monarquía hispana de los Austrias, combatiendo a estos monstruos. Felipe V reutilizó símbolos de sus predecesores en el solio para demostrar sus derechos al trono español, buscando una identificación con la historia nacional y sus símbolos. Véase Morán Turina (1987, 163).
6. Según recoge Bottineau (1986, 591), los otros tres capítulos del reinado de Felipe V propuestos para la decoración de la escalera eran "la monarquía conquistada por el joven rey ("en figura de Jasón, sosteniendo el Tbisón de Oro"), la abdicación (representada por el "Genio de la Piedad que deposita la corona sobre un altar y parece desdeñarlas") y, por último, la magnificencia de sus edificaciones, que sería evocado por un plano de La Granja sostenido por la Arquitectura y una tarjeta que representara la fachada del Alcázar en llamas."

7. Conservado en París, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon.
8. Véanse, por ejemplo, las diferencias que establece Úbeda de los Cobos (2002, 93-95) con el retrato de *Luis XIV*, también pintado por Rigaud en el mismo año. Ambos tenían la finalidad ser enviados a la corte madrileña.
9. Sobre los programas decorativos del Palacio Real hay que destacar el imprescindible estudio de Plaza Santiago (1975) y los recientes aportes sobre la escultura de Muniain (2000).
10. J. Álvarez Barrientos y Concha Herrero, en su estudio introductorio al "Sistema de adornos" de Sarmiento (2002, 33), reconstruyen el proceso que siguió y las directrices que le fueron dadas por Felipe V, cuyo objetivo era vincular la simbología del palacio a la identidad española y la nueva dinastía, apunte que ya se observa en las opiniones reclamadas durante el mismo periodo al padre Fèvre.
11. Sobre la cultura como agente o medio de transformación social, véase Sarrailh (1974).
12. Jovellanos (1952, 443). Pese a ser un discurso en el que se centra en la felicidad de Asturias, no hay que olvidar que la suma de estas felicidades regionales hacían más grande y fructífera la totalidad de la nación.
13. Álvarez Barrientos (2001, 148). Elías (1987, 91) al hablar sobre el término, expone variadas fuentes documentales en las que, además, se recalca la relación o consideración de hombre civilizado como aquel que se comporta según las normas de la virtud.
14. De hecho, esta idea debió ser acordada según las directrices del cliente, ya que en el boceto preparatorio de la obra, no se hace alusión al castillo y otros detalles que identificaran la monarquía con sus gobernantes españoles, véase Christiansen (1996, 325-328).
15. Véase la voz "sabiduría" en Ripa (1987, vol. II, 279 y ss.)
16. "ARDUA QUAE ATTOLIS MONUMENTA – ET FLECTIER AEO – NESCIA, TE CELEBRANT, – CAROLE, MAGNANI – MVM", traducido en López Serrano (1975, 146).
17. La idea de estas instituciones fue un impulsada por Pedro Rodríguez de Campomanes en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (1774), donde proponía crear "órganos de asesoramiento y apoyo de la política económica y social del gobierno, la creación de entidades de estudio y fomento de la economía regional y de instituciones para el estudio y la difusión de los conocimientos económicos, científicos y técnicos". Recogido por Fernández Clemente (2001, 169-170). Otro ejemplo coetáneo es el de Jovellanos, quien en su discurso sobre la felicidad de Asturias (1952), insiste en los esfuerzos que han de hacerse para fomentar el desarrollo de la provincia y sus producciones.
18. Bozal (1987, 669) especifica que esta colección se acerca más a la idea de mostrar tipos populares, ya que las colecciones en estampas de trajes se incrementaron a través de la idea de representarlos en figurines, tendencia que creció en los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX con las nuevas modas.
19. La representación de las provincias a través de los trajes regionales se explica en la leyenda de la estampa con la siguiente numeración: 1 Castilla la Nueva. 2 Cataluña. 3 Murcia. 4 Navarra. 5 Aragon. 6 Valencia. 7 Extremadura. 8 Mallorca. 9 Asturias. 10 Andalucía. 11 Granada. 12 Mancha. 13 Leon. 14 Galicia. 15 Castilla la Vieja. 16 Viscaya. A la Real Junta de Comercio de Cataluña protectora de las bellas artes. La Dedicar su mas agradecido y S.ro S.dor José Coromina". Recogido en Estampas (1996, núm. 53).
20. El documento se encuentra en el Museo de Santander. Recogido en Goya (1988, 366, núm. 119) y Sambricio (1961, 27).
21. Blanco White (1977, 296). Recogido en Goya (1988, 336, núm. 119).

Discutir el canon

Tradiciones y valores en crisis

II Congreso Internacional
de Teoría e Historia de las Artes

X Jornadas
CAIA

Auditorio de la Asociación
Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes

Buenos Aires, 10 al 13 de septiembre de 2003

CAIA
Centro Argentino de Investigadores de Arte

Ilustración de tapa:

León Ferrari

De la serie *Hombres*, 1980

Diseño de cubierta:

Griselda Kleiner

ISBN 987-96644-1-8

Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo de CAIA.

Los trabajos presentados son de exclusiva responsabilidad de los autores

Impreso en la Argentina - *Printed in Argentina*

Septiembre de 2003

Impreso en Gráfica Laf S.R.L.

Loyola 1654, Ciudad de Buenos Aires

CAIA

Página web institucional: www.caia.org.ar
info@caia.org.ar