

UN BONAPARTE EN EL TRONO DE LAS ESPAÑAS Y DE LAS INDIAS. ICONOGRAFÍA DE JOSÉ NAPOLEÓN I

VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES¹

Departamento de Historia, Geografía y Arte. Universitat Jaume I

Abstract: Joseph I – Napoleon Bonaparte’s brother – was proclaimed “King of Spain and the Indies” in 1808 in Madrid. His accession to the throne, backed by the French bayonets after the forced abdication of the Bourbons in Bayonne, caused the outbreak of a war in the Iberian Peninsula and led to active disobedience in the American colonies. The reign of Joseph I, which lasted six years, involved a constant war of images among the artists and apologists at his service and those who remained faithful to Ferdinand VII, since the latter made use of satire and caricature to discredit the imposed monarch. The paintings, the drawings and the engravings that were produced during those years depict the fierce visual combat between these two parties of artists, as well as the failure of a King who was never recognised as such by his American subjects.

Key words: iconography / Joseph I / America / portrait / caricature.

Resumen: En 1808 es proclamado en Madrid rey de las Españas y de las Indias José I, hermano de Napoleón Bonaparte. Su llegada al trono apoyado por las bayonetas francesas tras la renuncia obligada de los borbones en Bayona, provocará el estallido de la guerra en la península y la desobediencia activa de las colonias americanas. Su reinado, que se prolongará seis años, será una constante guerra de imágenes entre los artistas y apologistas a su servicio, y aquellos que permanecen fieles a Fernando VII y usan la sátira y la caricatura para desprestigiar al monarca impuesto. Pinturas, dibujos y grabados realizados estos años nos muestran el feroz combate visual entre unos y otros, y el fracaso de un rey al que los súbditos americanos jamás reconocieron como a tal.

Palabras clave: iconografía / José I / América / retrato / caricatura.

Entre la primavera y el verano de 1808, dos reyes recién llegados consecutivamente al trono de España efectúan su entrada triunfal en Madrid.² Pertenecen a dos dinastías distintas y antagónicas, pues representan dos concepciones radicalmente distintas de la política: Fernando VII, Borbón, la monarquía absoluta; José I, Bonaparte, la revolución y el imperio napoleónico. Sin embargo, ambos coinciden en haber alcanzado la corona española mediante siniestras conspiraciones palatinas, sendos golpes de fuerza. Fernando, a raíz del inducido motín de Aranjuez entre el 17 y 19 de marzo y la abdicación obligada de su padre, el hasta ese momento rey Carlos IV; José, debido a la intriga de Bayona tejida por Napoleón en julio, que obligó a Fernando a devolver la corona a su padre, y a éste a entregársela al emperador francés, que se la ofreció finalmente a su hermano Jo-

sé. A causa de las convulsas circunstancias que han llevado a Fernando I y a José I al poder, las entradas triunfales de los dos monarcas en la Corte madrileña se convierten en ceremonias populares que pretenden ser legitimadoras de lo sucedido. Los súbditos madrileños reciben el 24 de marzo con entusiasmo a Fernando, y el 20 de julio con estupefacción y frialdad a José. Ambas entradas son en realidad sendos espejismos: Fernando accede a una ciudad ocupada por el ejército francés y la abandona el 10 de abril para correr al encuentro del emperador –el previsto encuentro en Burgos se posterga a Vitoria y finalmente a Bayona–; José tendrá que huir de la capital diez días después de su entrada tras la derrota de un ejército imperial en los campos de Bailén. Si durante estos meses en el resto de las ciudades y villas de España se seguían con desconcierto y preocupación los

¹ Fecha de recepción: 1-2-2011 / Fecha de aceptación: 30-7-2011.

² El presente trabajo ha sido realizado al amparo del proyecto HAR2009-08937 del Ministerio de Ciencia e Innovación.

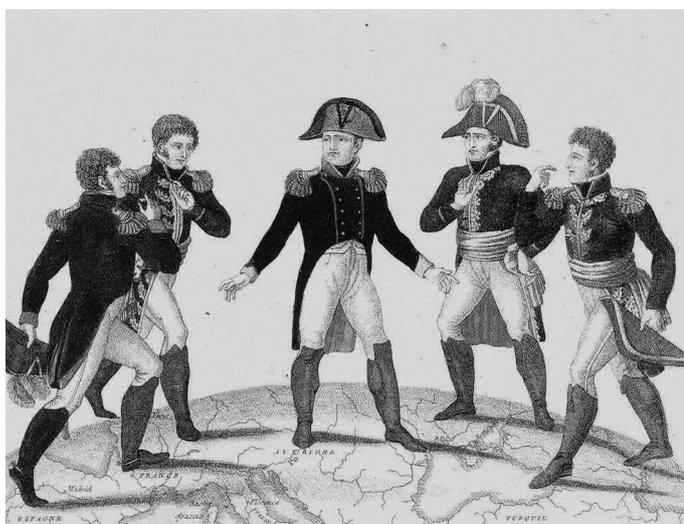


Fig. 1. El juego de las cuatro esquinas o los cinco hermanos (1807, escuela francesa, Museo Municipal de Madrid).

acontecimientos de la Corte, podemos imaginar el asombro que provocaron todos estos hechos en las colonias americanas, tras un siglo de absoluta estabilidad de la distante dinastía borbónica. Además y como es lógico, las noticias a América llegaban con un retraso de varios meses. Cuando se recibió en México y en Lima la noticia de la proclamación de Fernando VII en la metrópoli y las ciudades virreinales se disponían a celebrarla, el monarca había salido hacia tiempo de Madrid rumbo a la frontera y el águila francesa se abatía ya sobre el trono español.³

La entrega del reino de España por parte de Napoleón a su hermano José era un movimiento más sobre el tablero de Europa de una estrategia del emperador, conducente a convertir a sus hermanos y hermanas en reyes y reinas de los diferentes países, principados y ducados del continente, con el objetivo de consolidar su poder hegemónico estableciendo una nueva casa reinante –los Bonaparte– que sustituyera a los antiguos monarcas europeos, garantizando la lealtad de todos los territorios satélites al imperio francés por medio de

los lazos familiares. Una eficaz imagen de 1807, titulada *El juego de las cuatro esquinas o los cinco hermanos* (escuela francesa, Museo Municipal de Madrid), muestra gráficamente el dominio de la familia imperial sobre la vieja Europa: Napoleón y sus hermanos se pasean por el mapa continental repartiéndoselo –José como rey de Nápoles, Luis de Holanda, Jerónimo de Westfalia y posiblemente Murat como Gran Duque de Berg.⁴

Sobre las imágenes artísticas de José I antes de acceder al trono de España, destacan precisamente sus representaciones como rey de Nápoles. La más conocida es el lienzo que pinta Luigi Toro, *José Bonaparte como rey de Nápoles* (Museo Nazionale di San Martino, Nápoles), si bien hay que advertir que este retrato oficial fue realizado cuando el rey José ya había fallecido. Aun así es interesante tomarlo en cuenta como punto de partida dado su excelente estudio fisionómico y el cruce de elementos franceses e italianos que revela su atuendo.

La llegada de José I

José I Bonaparte fue rey de España entre 1808 y 1813. Hermano mayor del emperador Napoleón y primogénito de la familia corsa de los Buonaparte, antes había sido en Francia abogado, político y diplomático, y rey de Nápoles los dos años inmediatamente anteriores a su llegada a España. No es mal bagaje, pero es indudable que su trayectoria va ligada exclusivamente al asombroso destino de su hermano menor, que fue quien le entregó el trono de España y de las Indias, decisión ésta que algunos historiadores califican como el error más grave de Napoleón y el inicio de su declive.⁵

España era entonces un reino de 11 millones de habitantes, 150 millones de rentas y poseía además los inmensos recursos de las Indias. A todas luces parecía un regalo. Sin embargo pronto se convirtió en un avispero, una causa perdida que gangrenó el imperio de Napoleón y que sirvió de modelo de resistencia a otros países sometidos de Europa. José se había negado unos años antes a ser rey de la Lombardía, pero su buena experien-

³ La secuencia de la llegada de las noticias a la ciudad de México es la siguiente: el 8 de junio se conoce la caída de Godoy; el 23 de junio, la partida de la familia real a Bayona y la sublevación madrileña el 2 de mayo; el 14 de julio, la renuncia de los Borbones al trono de España a favor de los Bonaparte; el 28 de julio, el levantamiento general del pueblo español contra el ejército francés. La incertidumbre, desasosiego y entusiasmo que provocaron todas estas noticias en la capital de La Nueva España ha sido narrado con precisión por LANDAVAZO, Marco Antonio. *La máscara de Fernando VII. Discurso e imaginario monárquicos en una época de crisis. Nueva España, 1808-1822*. México: El Colegio de México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y El Colegio de Michoacán, 2001.

⁴ Luciano Bonaparte había perdido ya entonces el favor del emperador. ESDAILE, Charles. *Las guerras de Napoleón. Una historia internacional, 1803-1815*. Barcelona: Crítica, 2009, ilustración 8.

⁵ MORENO ALONSO, Manuel. *José Bonaparte. Un rey republicano en el trono de España*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2008, p. 199.

cia como rey reformador y estimado en Nápoles le animó a aceptar el trono de España.⁶

Napoleón comunica a José por carta el 11 de mayo de 1808 su decisión de entregarle la corona española. El 6 de junio lo proclama oficialmente rey de España y de las Indias. El mayor de los hermanos Bonaparte acaba de cumplir cuarenta años, y es un hombre culto y elegante. El 7 de junio José llega a Bayona y se entrevista con el emperador. Según Manuel Moreno es errónea la visión tradicional según la cual José es feliz de promocionar de Nápoles a Madrid. José, conocedor de la insurrección popular del 2 de mayo en la capital de su nuevo reino, y de los posteriores levantamientos armados en Asturias, Aragón, Cataluña, Valencia, Extremadura y Andalucía, ve su futuro con zozobra y la nueva corona pesa como una losa.⁷ El 8 de julio de 1808 José jura el nuevo estatuto español impuesto por Napoleón –conocido como Constitución de Bayona– y recibe a su vez el juramento de fidelidad de la junta española de Bayona, asamblea de notables españoles convocada por el emperador. Reinará con el título de José Napoleón I, rey de España y de las Indias.

El día 9 de julio cruza el Bidasoa con un cortejo formado por un centenar de carruajes y una escolta de 1.500 soldados. Fue recibido con honores en San Sebastián, Tolosa, Plasencia, Vergara, Vitoria, Miranda del Ebro, Briviesca, Burgos, Lerma, Aranda del Duero, Buitrago y Chamartín. El 20 de julio entra en Madrid, en un ambiente claro de hostilidad popular, aunque no se produjo ningún levantamiento ni incidente, tan solo sorprendió el silencio de la multitud. El respeto y la adhesión al nuevo monarca duran apenas diez días: tras la batalla de Bailén –primera derrota campal de un ejército imperial en la historia de las guerras napoleónicas–, y sobre todo, tras la primera huida de Madrid del monarca el día 1 de agosto a causa del espanto que provoca este desastre militar, José I se convierte en el lenguaje popular en el rey intruso. Luego vendrían otros calificativos más crueles: rey de copas, rey tuerto, rey beodo, rey postrero, etcétera.⁸ Desde Burgos escribe a su hermano Napoleón solicitándole permiso para regresar a Nápoles. Establece provisionalmente su corte durante tres meses en Vitoria, y su cuartel general en Miranda de Ebro. El día 5 de noviembre llega a Vitoria el mismísimo emperador, al frente de seis

cuerpos de ejército, dispuesto a reponer en el trono a su hermano. El 4 de diciembre Madrid se rinde en Chamartín al ejército francés. Diversos decretos imperiales destituyen al Consejo de Castilla, suprimen la Inquisición y abolen los derechos feudales. El 22 de enero de 1809 José realiza su segunda entrada triunfal en Madrid, en medio de un gran despliegue militar y entre aplausos de los testigos. Meses después asumirá el mando del ejército y se enfrentará a británicos y españoles en Talavera y Almonacid. En noviembre el mariscal Soult derrota completamente al ejército español en Ocaña. La consiguiente expedición triunfal a Andalucía convierte a José Napoleón I en rey efectivo de España. Tras la huida de la Junta Central, entra victorioso en Sevilla entre el fervor de la multitud concentrada. También será aclamado en Málaga, Granada y otras grandes ciudades.

Pero su segundo reinado en Madrid será siempre inestable, como evidencia un detalle que no es anecdótico: su esposa y sus hijas nunca llegaron a trasladarse a España –y no vamos a encontrar por tanto en la Corte madrileña retratos familiares o dinásticos–. Los retratos de la familia de José I conocidos actualmente corresponden todos al período napolitano o a la escuela parisina, como es el caso por ejemplo del lienzo *La reina Julia y su hija*, pintado por Robert Lefebvre (Museo de Versalles). Julia Clary (1771-1845), esposa del rey José, era hija del comerciante Francisco Clary, establecido en Marsella, y su hermana Desirée vivió un noviazgo con el propio Napoleón, antes de casarse con el mariscal Bernadotte y ser coronados ambos reyes de Suecia. Los años en que José vivió en Madrid, Julia defendió los intereses políticos de su esposo en la corte imperial. No era una mujer atractiva, más bien fea, baja, con ojos saltones y nariz gruesa. Sin embargo, el propio Napoleón consideraba que el aspecto de una esposa no tenía importancia, no así en cambio si se trataba de una amante.⁹

A la corte josefina de Madrid se acogieron muchos afrancesados españoles, antiguos ilustrados del reinado de Carlos III y funcionarios adscritos al nuevo régimen. Juraron lealtad al nuevo monarca e incluso participaron con cargos en el gobierno. El programa político del rey y sus administradores españoles se basaba en cuatro puntos: integridad, independencia, reformas políticas y sociales, y con-

⁶ MORENO ALONSO, Manuel, 2008 (nota 5), p. 199-200.

⁷ MORENO ALONSO, Manuel, 2008 (nota 5), p. 213.

⁸ MORENO ALONSO, Manuel, 2008 (nota 5), p. 229 y ss.

⁹ HIBBERT, Christopher. *Napoleón. Sus esposas y amantes*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2002, p. 51.



Fig. 2. Robert Lefebvre, *La reina Julia y su hija* (Museo de Versalles).

servación de la religión católica. Su primer ministro lo constituyeron Mariano Luis de Urquijo, Pedro de Cevallos, Miguel José de Azanza, Gonzalo O'Farrell, José de Mazarredo, el conde de Cabarrus y Sebastián Piñuela, que asumieron respectivamente las carteras de Estado, Negocios Extranjeros, Indias, Guerra, Marina, Hacienda, Justicia e Interior.¹⁰ Entre los artistas comprometidos con el nuevo régimen destaca por encima de todos Francisco de Goya.¹¹

Sin embargo, desde el primer momento de su llegada a la Corte de Madrid, José I va a contar con la hostilidad de la mayor parte de sus súbditos.¹² Varios grabados españoles e ingleses representan este momento. Es el caso de las litografías de Francisco Pérez, centradas en la coronación del nuevo rey en Bayona, la ceremonia de proclamación en Madrid y su recibimiento en la Corte, que muestran con un pretendido verismo la indiferencia popular a la vez que denuncian la complicitad de las autoridades. La primera de ellas, *Las renunciaciones de Bayona*, ilustra con pretendida objetividad

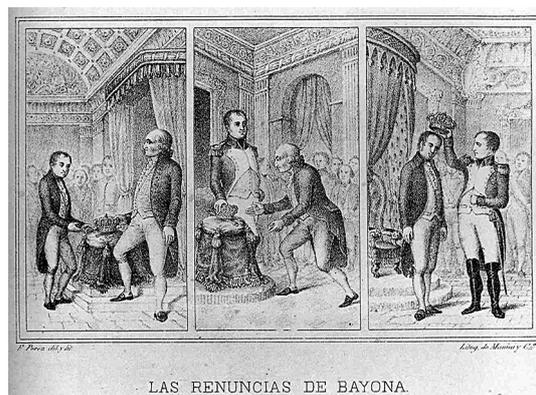


Fig. 3. Francisco Pérez, *Las renunciaciones de Bayona* (litografía).

los tres actos del drama representado en esta ciudad francesa mediante tres viñetas: la primera imagen muestra a Fernando VII devolviendo su corona a Carlos IV; la segunda a Carlos IV entregando la corona al emperador Napoleón; y la tercera a Napoleón coronando a su hermano José como Rey de España y de las Indias. La segunda litografía, *Proclamación de José Napoleón en Madrid*, enseña la tradicional ceremonia de jura borbónica: sobre un estrado las autoridades exhiben el estandarte de Castilla y Aragón, y exhortan a los súbditos a la lealtad; sin embargo, estos permanecen indiferentes e inquietos –niños jugando, rostros serios, soldados impidiendo las protestas, etcétera–. La tercera litografía se titula expresivamente *Entrada del intruso en Madrid*, lo que revela que fue realizada con toda seguridad en alguna de las tres ocasiones en que José I huyó de la Corte ante los reveses militares: en la imagen vemos al nuevo monarca entrando a caballo rodeado de soldados armados –húsares y bayonetas– y de una multitud que permanece silenciosa.

En estas primeras imágenes de José Bonaparte el rey solo es una figura más, inexpresiva y serena, en medio de escenas narrativas en las que aparecen otros muchos actores. Había que construir sin embargo una imagen oficial y visual del nuevo monarca que reemplazara en el imaginario colec-

¹⁰ ARTOLA, Miguel. *Los afrancesados*. Madrid: Alianza, 2008 (primera edición 1989), p. 109-110.

¹¹ Sobre el compromiso de Goya con la administración bonapartista, véase DUFOUR, Gérard. *Goya durante la Guerra de la Independencia*. Madrid: Cátedra, 2008.

¹² Respecto a la Guerra de Independencia y a la construcción de un estado josefino en la península la bibliografía es abundantísima. Entre los últimos trabajos publicados destacan varias monografías: ARTOLA, Miguel. *La guerra de la Independencia*. Madrid: Espasa Calpe, 2007; GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. *El sueño de la nación indomable. Los mitos de la guerra de la Independencia*. Madrid: Temas de hoy, 2007. CAYUELA FERNÁNDEZ, José Gregorio; GALLEGO PALOMARES, José Ángel. *La guerra de la Independencia. Historia bélica, pueblo y nación en España (1808-1814)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008, y DE DIEGO, Emilio. *España, el infierno de Napoleón. 1808-1814. Una historia de la Guerra de la Independencia*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2008.

tivo la fuerza incontestable que hasta ese momento y durante casi tres siglos habían tenido las efigies regias de austrias y borbones, realizadas por artistas del prestigio de Tiziano, Rubens, Velázquez o Goya. Una imagen que trasladara a los súbditos sus virtudes y que legitimara incontestablemente su llegada al trono español.

Napoleón como modelo

¿Cómo fabricar esa imagen? Existían dos modelos a tener en cuenta. Por un lado la tradición artística española, basada en los códigos del retrato áulico presentes en todas las cortes europeas durante el Antiguo Régimen. Por otro lado el modelo iconográfico que había establecido el emperador de Francia apropiándose de los nuevos valores surgidos con la Revolución Francesa y el posterior Imperio.

Las imágenes retratísticas y simbólicas de los reyes europeos anteriores a la Revolución se basaban fundamentalmente en la legitimidad dinástica y divina. En cambio la construcción iconográfica de Napoleón, primero general, después primer cónsul y luego emperador, hay que entenderla desde dos circunstancias contrapuestas y paradójicamente complementarias. Por un lado, Bonaparte, hijo de la revolución que ha cambiado el mundo para siempre, es la imagen de un hombre que se ha hecho a sí mismo en el campo de batalla, carente de los privilegios de clase de la decadente aristocracia y que ha alcanzado el trono de Francia gracias solo a sus virtudes y cualidades personales. Por otro lado, Napoleón buscará su legitimidad y la de su familia estableciendo nexos con el pasado histórico: es un genio militar similar a Aníbal o Alejandro, se coronará con la corona de Carlomagno y en presencia del Papa, se casará con una princesa de la rancia casa de Habsburgo, etcétera. Es un hombre nuevo y es a la vez heredero de la historia.¹³

Jacques-Louis David fue el pintor que mejor entendió este doble sentido de la iconografía de Bonaparte. La trayectoria del propio artista –primero al servicio de Luis XVI, luego de los jacobinos, más tarde del directorio, finalmente de Napo-

león– le predisponía para salvar las obvias contradicciones. En 1804 es nombrado primer pintor del emperador. Los sucesivos lienzos que pinta en su honor son ante todo un ejercicio de propaganda: *Napoleón atravesando los Alpes por el San Bernardo* (Musée national du château de Versailles, 1800-1801), gesta previa a la gran victoria de Marengo, rememora la gloria del gran Aníbal y de Carlomagno;¹⁴ *la Distribución de las Águilas* (Musée national du château de Versailles, 1810) evoca las legiones romanas, pero también las ceremonias públicas de jura de lealtad a los borbones recién coronados; *La Coronación* (Museo del Louvre, 1807) representa el boato imperial y la alianza con la iglesia romana. Y como buenas pinturas propagandísticas, todas ellas idealizan al personaje y falsean lo sucedido: Napoleón en realidad cruzó el paso de San Bernardo sobre una mula y en la retaguardia; el Papa no bendijo la ceremonia de coronación –que tuvo lugar en Notre-Dame el 2 de diciembre de 1804– a la que tampoco asistió Letizia Ramolino, madre del emperador, aunque ambos detalles aparezcan representados en el lienzo; la corona de Carlomagno que se usó en la ceremonia en realidad era una falsificación; Josefina fue borrada del boceto de *la Distribución de las Águilas*, ceremonia que tuvo lugar tras su coronación, pues cuando fue pintada el emperador ya se había divorciado de ella y casado con María Luisa. La retórica alegórica de los retratos del Antiguo Régimen fue sustituida de este modo por la manipulación histórica.

También Antoine-Jean Gros supo trasladar a la pintura los anhelos homéricos de Bonaparte. Gros acompañó a Napoleón en la batalla de Arcola, y pudo pintar su heroísmo y determinación en el famoso retrato *Bonaparte en Arcola* (Museo del Louvre, 1796). Sin embargo el gran lienzo de *Napoleón en Eylau* (Museo del Louvre, 1808) –de ocho metros de ancho– ya muestra el horror de guerra sin disimulos: en primer término aparecen un grupo de cadáveres salpicados de nieve y sangre; en segundo plano Napoleón magnánimo rodeado de su estado mayor, Murat y otros mariscales; al fondo, la terrible dureza de esa batalla invernal que quedó finalmente resuelta en tablas. Y

¹³ Véanse dos de mis trabajos anteriores: MÍNGUEZ, Víctor. “La iconografía del poder. Fernando VII y José I. Apoteosis y escarnio en la disputa del trono de España”. En: RAMOS SANTANA, A.; ROMERO FERRER, A. (eds.). *1808-1812: Los emblemas de la libertad*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2009, p. 161-189; y MÍNGUEZ, Víctor. “Los últimos reyes atlánticos. Ocasos imperiales e iconografías de George III, Fernando VII y João VI”. En: LINHARES BORGES, E.; MÍNGUEZ, V. (eds.). *La fabricación visual del Mundo Atlántico, 1808-1930*. Castellón: Universitat Jaume I, 2010, p. 11-27. Las reflexiones que realizo sobre la iconografía de Napoleón ya fueron publicadas parcialmente en el primero de estos dos estudios.

¹⁴ Sobre este lienzo he publicado recientemente un estudio: Véase MÍNGUEZ, Víctor. “Cuando el poder cabalgaba”. *Memoria y Civilización*, 2009, 12, p. 71-108.

pese a su crudeza este lienzo encantó a Napoleón, que cuando lo contempló en el Salón nombró a Gros allí mismo barón del Imperio y le entregó la Legión de Honor que el emperador llevaba en su pecho. No ha de extrañarnos, al margen de la indudable calidad estética de la pintura, pues esta obra era un encargo oficial para mayor gloria de Bonaparte.¹⁵ Más sorprendente por sus novedades formales resulta otro lienzo de Gros, *Napoleón visitando a los apestados de Jaffa* (Museo del Louvre, 1804), en el que la exaltación de Napoleón adquiere un tinte prerromántico, pues no son su genio militar ni sus cualidades de gobernante los aspectos que se destacan del joven general durante su campaña de Egipto, sino su sentimiento y su sufrimiento por sus soldados enfermos. De nuevo, como en el cuadro de *Eylau*, Gros rodea a Napoleón de una humanidad desagradable, enferma, moribunda. Pero también aquí las referencias a la iconografía del Antiguo Régimen resultan evidentes, como el lienzo de *Luis XIV curando la escrófula*, de Jean Jouvenet (Iglesia Abadía de Saint-Riquier, 1690). Napoleón, como San Luis, como los antiguos reyes de Francia legitimados por derecho divino, mostraba poseer poderes taumaturgicos.¹⁶

Resultan interesantes también de analizar las efigies napoleónicas, estudiadas ya hace tiempo por Albert Boime.¹⁷ Los retratos oficiales de Bonaparte se suceden, y van correspondiendo a los distintos puestos sucesivos que desempeñó en el gobierno de Francia. El primer prototipo oficial es el lienzo de Gros *Retrato del Primer Cónsul* (Musée National de la Légion d'honneur, 1802), semblanza neoclásica y revolucionaria del joven militar transformado en político, pintada poco después de la Paz de Amiens. En la pintura las bayonetas han sido sustituidas por tratados firmados. Según Boime, de este retrato se distribuyeron numerosas copias y variantes entre los organismos institucionales.¹⁸ Una versión interesante realizada por el propio Gros nos muestra de nuevo al Cónsul sentado ante la mesa de trabajo en un amago de trono (Tokyo Fuji Art Museum, 1803). Y otro retrato del Primer Cónsul, muy parecido al de Gros, lo realiza Auguste Dominique Ingres (Musée des Beaux

Arts, Liège, 1804). La austeridad de estos lienzos correspondientes al Consulado contrasta acusadamente con la pompa y el ornato que descubrimos en el retrato que Ingres pinta de Napoleón cuatro años después, *Napoleón I en el trono imperial* (Hôtel des Invalides, 1806), en el que el nuevo emperador, entronizado y divinizado como un Júpiter todopoderoso, nos abruma con su despliegue de insignias del poder: collar, cetros, capa, espada, águila, corona de laurel y carta astrológica. La transformación es asombrosa, y su mirada frontal frente a la más esquiva y discreta del retrato de Gros acentúa el cambio iconográfico. En la misma línea podemos situar el retrato de Napoleón el día de su coronación, de François Gérard –como Gros, discípulo de David–, que se inspira iconográficamente en el famoso retrato de Luis XIV de Rigaud (Louvre, 1700), y también en el que pintó de Luis XVI Antoine-François Callet el mismo año en que se inició la revolución (Musée Bargoïn, Clermont-Ferrand, 1789). Y de iconografía parecida al de Gérard es también el retrato imperial de Napoleón que pinta Anne-Louis Girodet en 1812 (Musée Girodet, Montargis). Un último estadio en la configuración de la efigie napoleónica lo representa el lienzo de David *Napoleón en su despacho* (National Gallery of Art, Washington, 1812), que no es un encargo oficial¹⁹ sino un tributo de admiración del comitente, el noble escocés Alexander Douglas: Napoleón, con uniforme de coronel de los Granaderos de la Guardia, se halla en su despacho tras pasar la noche redactando el código (las velas consumidas, el reloj de pared y el texto enrollado así lo indican). En este lienzo de nuevo reina la austeridad, la idealización deja paso a una representación fisonómica más realista, y el trabajo intenso y silencioso reemplaza de nuevo la predestinación casi divina de la obra anterior.

Junto a los retratos pintados, son también relevantes las efigies esculpidas del emperador, todas inspiradas en la estatuaria romana. Contribuyeron también a difundir una iconografía de Napoleón de raíces clásicas y de referencias imperiales y heroicas. Es el caso por ejemplo del busto de Antoine-Denis Chaudet *Le consul Napoléon Bonaparte*

¹⁵ HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza, 1981, p. 38.

¹⁶ Véase MÍNGUEZ, Víctor. "El rey sana. Enfermos, milagros y taumaturgia en las cortes europeas desde la Antigüedad al Romanticismo". En: *Actas del XVIII Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA: Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia*. Universidade de Santiago de Compostela (en prensa).

¹⁷ BOIME, Albert. *El arte en la época del bonapartismo, 1808-1815*. Madrid: Alianza, 1996. Sobre la iconografía de Napoleón Bonaparte véase también el libro de PORTERFIELD, Todd B.; SIEGFRIED, Susan L. *Staging Empire: Napoleon, Ingres and David*. Pennsylvania State University, 2006.

¹⁸ BOIME, Albert, 1996 (nota 17), p. 74.

¹⁹ Sin embargo fue supervisada por el propio Napoleón antes de ser enviada a Escocia. BOIME, Albert, 1996 (nota 17), p. 80.

(yeso, 1802-1803, Angers, Musée David d'Angers), que evoca los retratos de emperadores romanos; o la estatua de cuerpo completo del mismo escultor, *Napoléon en législateur* (mármol, 1804-1805, Compiègne, Musée national du château); o la gran estatua esculpida por François Frédéric Lemot *Napoléon en triomphateur* (plomo dorado, 1806-1808, Museo del Louvre), que representa al emperador en triunfo con los atavíos imperiales; o el desnudo de Louis-François Jeannest *Napoléon 1º* (bronce patinado, 1812, Museo del Louvre). Y por supuesto, el retrato escultórico más colosal y sorprendente de todos: la gran estatua de Antonio Canova *Napoléon en Mars pacificateur*, que muestra al emperador de nuevo desnudo en una figura de 3,4 metros de altura y quince toneladas de peso, y que tras la derrota de Waterloo Wellington se llevó a su casa de Londres (mármol, 1803-1806, Londres, Aspley House).²⁰ Toda esta imaginería clásica realizada en mármol, yeso, plomo o bronce, tuvo también su eco en la pintura, como ejemplifica el lienzo de Antoine-François Callet *Allégorie de la reddition d'Ulm, 20 octobre 1805* (1812-1814?, Versailles, Musée national du château).

La construcción de la imagen oficial

A partir de estos precedentes y modelos napoleónicos, artistas franceses y españoles se embarcaron en la fabricación iconográfica regia del hermano del emperador, así como en la representación de determinados sucesos de la guerra de España. En esta última tarea destaca el lienzo que Gros pintó en 1810, la *Capitulación de Madrid, 4 de diciembre de 1808* (Musée national du château de Versailles), donde se muestra a los españoles inclinando la cabeza y arrodillándose servilmente ante el emperador. Este lienzo expuesto en el Salón de 1810 representaba el restablecimiento del poder militar francés en España tras la derrota de Bailén y la huida de Madrid del rey José I. Napoleón invade la península, vence en Somosierra y ocupa la capital del reino. De nuevo los afrancesados se harán con el gobierno del país. La capitulación del 4 de diciembre suponía la rendición de los rebeldes madrileños a cambio de que se respetaran sus vidas y sus propiedades. En el lienzo de Gros podemos ver como el gobernador de Madrid, Tomás Morla, al frente de la delegación es-

pañola, inclina su cabeza ante el emperador que le reprende; monjes, curas, ciudadanos y majos suplican a Napoleón que evite el bombardeo de la ciudad. Esta escena servil pintada por Gros tiene sin embargo dos contrapuntos, como hiciera notar Albert Boime: tras la espalda del gobernador Morla un patriota español mira gallardo y furioso a Napoleón; mientras tanto, Napoleón adopta una pose carente de la seguridad y de la autoridad habitual.²¹ Este mismo asunto y con una composición con pocas variaciones fue pintado posteriormente por Horace Vernet, *Napoléon devant Madrid, 3 décembre 1808* (Musée national du château de Versailles).

Además de este conocido lienzo de Gros, numerosas estampas realizadas por dibujantes y grabadores franceses –Grenier, Motte, Langlois, Le Comte, Couché, Bovinet...– muestran solemnemente la entrada del emperador en Madrid y diversas escenas de rendición de las autoridades españolas, y también los hechos de armas peninsulares en los que Napoleón participó.²² Todas estas imágenes construyeron la versión oficial francesa de una guerra que se consideraba concluida con la toma de la capital y la entrada triunfal en ella de Napoleón, pero que en realidad no hacía más que empezar, y que se convertiría muy pronto en el conflicto militar más prolongado y desastroso de la aventura napoleónica.

Paralelamente se gesta la iconografía del nuevo monarca. De entre las distintas tipologías de retratos napoleónicos construidas por David, Canova y sus respectivos discípulos, los artistas josefinos se centrarán básicamente en dos: José como rey de España, caracterizado con toda la pompa según la tradición del retrato regio francés desde la época del Rey Sol, y José como militar, haciéndose eco de la nueva moda imperial de representar a reyes y gobernantes con uniformes de gala. No obstante hay también representaciones a lo clásico, mostrando al monarca como una efigie de la Antigüedad, e incluso curiosos retratos civiles, que muestran una sorprendente iconografía de aires republicanos.

El retrato más soberbio de José I fue realizado por François Gérard (Museo de Fontainebleau, 1810). Muestra al rey con una puesta en escena deudora a la vez del gran *Retrato de Luis XIV* ya menciona-

²⁰ GALLO, Daniela. "Pouvoirs de l'antique". En: BONNET, J.C. (dir.). *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*. Berlin, 2004, p. 317-329.

²¹ BOIME, Albert, 1996 (nota 17), p. 325-326.

²² MATILLA, José Manuel (com.). *Estampas de la Guerra de la Independencia*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1996, p. 170-173.



Fig. 4. François Gérard, *José I* (1810, Museo de Fontainebleau).

do de Hyacinthe Rigaud (Louvre, 1700) y por supuesto del propio retrato que Gérard pintó de Napoleón Bonaparte el día de su coronación, y que ya antes he citado, cuya pompa e iconografía reproduce. José aparece de pie, de cuerpo entero, delante del trono y sobre una tarima. La pose de la figura recuerda claramente la del Rey Sol: una pierna adelantada, una mano apoyada en la cintura y la otra sujetando el cetro, que se apoya en una mesita donde, sobre un cojín, descansa la corona. El monarca Bonaparte viste una gran capa de armiño azul sembrada de torres castellanas y leones, muestra la espada en el cinto, y exhibe en el cuello dos collares: el de la orden del Toisón de Oro y el de la Orden Real de España, creada esta última en 1809 para recompensar a los afrancesados y colaboradores.²³ Conviene advertir que esta tipología de representación regia también tenía claros precedentes en la Corte española: los retratos de Carlos III y Carlos IV como maestros de la Orden de Carlos III (Palacio Real de Madrid) y con copias en México, donde fueron enviados con ca-

tegoría de retratos oficiales (Museo de San Carlos, México). No sólo compositivamente, sino también por el empleo del manto de terciopelo azul y armiño, bordado con castillos y leones.

Este cuadro fue reproducido en una estampa al aguafuerte por el propio Gérard y C.S. Pradier en 1813 (Museo Municipal y Biblioteca Nacional, Madrid).

Muy pronto también las imprentas hispanas trabajarán para popularizar entre sus súbditos la imagen de su nuevo monarca. Un aguafuerte muestra el busto de perfil de José I, con una leyenda que proclama su nuevo estatus: "José Napoleón I^o. Rey de las Españas y de las Indias" (Caligrafía Nacional). Esta excelente estampa neoclásica fue realizada por Wicar y Morghen en 1807, y es adaptada a las nuevas circunstancias una vez el primogénito de los Bonaparte alcanza el trono español.²⁴ Evoca los bustos y las estatuas napoleónicas "romanas" antes vistas. No se realizaron sin embargo representaciones escultóricas de José I en la corte española.

Otras estampas mostrarán retratos del rey Bonaparte con una iconografía propia de un ciudadano de la nueva nación que se pretende construir, como la litografía con el retrato de medio cuerpo de José Napoleón (Colección Artelelio, Pamplona),²⁵ o el lienzo también de medio cuerpo de José I (Museo Municipal de Madrid).

Además del retrato de Gérard encontramos otras representaciones regias de calidad, como por ejemplo el que realiza Joseph Bernard Flaugier, *José Bonaparte* (Museo Nacional de Arte de Cataluña), y del que circularán varias copias: en esta pintura el monarca, de medio cuerpo, vuelve a aparecer rodeado de las insignias de la realeza —la corona, el manto, el cetro y el trono—. Será reproducido también a la estampa, como manifiesta el grabado *Joseph Napoleon. Roi d'Espagne et des Indes. Frère de l'Empereur. Grand Électeur de l'Empire Français. Déposé à la Bibliothèque Impériale* (Biblioteca Nacional, Madrid).

Otra pintura notable es el retrato que pinta del nuevo monarca Jean Baptiste Joseph Wicar, discípulo también de David, *Retrato de José Bonaparte rey de España* (Museo Nacional de Versalles, 1808), en el que José I viste el uniforme de coronel de su propia Guardia Real, en un interior pala-

²³ CEBALLOS-ESCALERA, Alfonso de; ARTEAGA, Almudena de. *La Orden Real de España (1808-1813)*. Madrid: Ediciones Montalbo, 1997.

²⁴ BOZAL, Valeriano (dir.). *Miradas sobre la guerra de Independencia*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2008, p. 64.

²⁵ MATILLA, José Manuel (com.), 1996 (nota 22), p. 127.

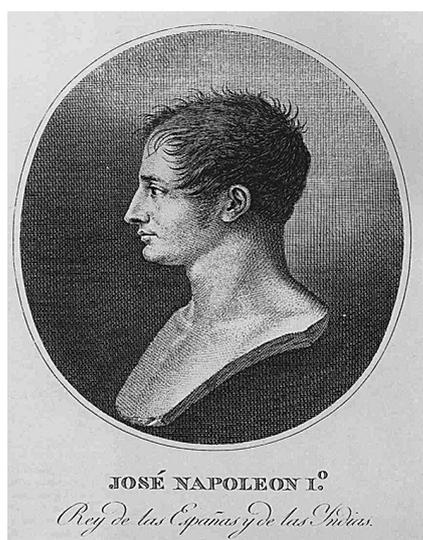


Fig. 5. José Napoleon I.º Rey de las Españas y de las Indias (aguafuerte, Calcografía Nacional).



Fig. 6. Joseph Bernard Flaugier, José Bonaparte (Museo Nacional de Arte de Cataluña).

ciego, sin faltar elementos del retrato de aparato como el trono o el cortinaje. Durante el siglo XVIII y principios del XIX los reyes hispanos son representados en los retratos oficiales con ropas civiles, pero las guerras revolucionarias y napoleónicas y el protagonismo político de los militares pone de moda la indumentaria bélica, no solo en la corte de José I, pues también Fernando VII había sido retratado ya en 1808 con uniforme.

Circularán muchos retratos en busto de José I vestido de militar. Como la estampa *José I Bonaparte* (Biblioteca Nacional, Madrid), en la que el monarca retratado de perfil muestra su uniforme de mariscal. O el retrato del monarca pintado por F. Gérard, en el que José I viste el segundo uniforme de los granaderos de la Guardia Real (1811-1813, Victoria & Albert Museum), o la miniatura de A.F. Teriggi, en la que el rey viste el uniforme de los fusileros de la Guardia Real (1811-1813, Museo Napoleónico, Roma), o el retrato que de nuevo pinta Gérard y en el que vemos a José con el segundo uniforme de los tiradores *voltigeurs* de la Guardia Real (1811-1813, Museo Napoleónico, Roma).²⁶ Uno de los retratos militares más interesantes de José I fue pintado por F.J. Kinson (Kassel, Museo). Sostiene el sombrero en la mano, ciñe la espada y sobre el uniforme ostenta de nuevo las medallas de las órdenes del Toisón y Real de España.

Todas estas imágenes propagandísticas no consiguieron evitar el desprestigio del monarca entre sus súbditos. A diferencia de otras fabricaciones visuales de reyes más o menos eficaces, lo que empezó en 1808 fue una verdadera guerra de imágenes, como veremos a continuación, y en ella los Bonaparte salieron claramente derrotados. Y ello pese a que el reinado de José I se caracterizó por numerosos decretos pensados para la felicidad del pueblo: suprimió la Inquisición, los derechos señoriales, las aduanas interiores, el tormento y la pena de muerte en horca, dividió el territorio en 38 departamentos, creó la Guardia Cívica –antecedente de la Milicia Nacional–, amplió el Jardín Botánico, creó la Bolsa y Tribunal de Comercio, un conservatorio de artes, promovió la reactivación económica, la Junta de Instrucción Pública, el Museo Nacional a partir de las colecciones reales y de los conventos suprimidos, creó el Instituto Nacional de las Artes y las Ciencias, mandó restaurar la Alhambra y concluir el palacio de Carlos V en Granada, promulgó un reglamento de teatros, dotó económicamente el Teatro del Príncipe, suprimió los enterramientos en las iglesias, etcétera.²⁷ Todas estas medidas progresistas sumadas no fueron capaces de contrarrestar el efecto demoledor de la propaganda antibonapartista, cimentada sobre la ira de un pueblo que se sentía agredido.

²⁶ Los dos retratos pintados por F. Gérard y A.F. Teriggi han sido publicados en el catálogo de la exposición *La guerra de la Independencia (1808-1814). El pueblo español, su ejército y sus aliados frente a la ocupación napoleónica*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2007, p. 368. El retrato depositado en el Victoria & Albert Museum formaba parte del equipaje que los franceses abandonaron tras la batalla de Vitoria; la miniatura pintada por A.F. Teriggi fue propiedad de las hijas de José Bonaparte.

²⁷ MORENO ALONSO, Manuel, 2008 (nota 5), p. 308-312.



Fig. 7. Jean Baptiste Joseph Wicar, *Retrato de José Bonaparte rey de España* (1808, Museo Nacional de Versalles).

El enemigo exterior: las caricaturas inglesas

La sátira visual alcanzó en Europa sus mejores momentos durante las guerras suscitadas por la Reforma en el siglo XVI, y posteriormente, con motivo de las guerras entre Inglaterra y Francia en el siglo XVIII y con la Revolución francesa.²⁸ Conviene advertir que la imagen satírica era un instrumento utilizado también en Francia en los inicios del siglo XIX por la administración imperial. El propio Napoleón se implicó en su uso ordenando en diversas ocasiones la realización de caricaturas de sus enemigos políticos, sugiriendo incluso los temas, como cuando en 1805 instruyó a Fouché para que representara a Pitt el Joven y a John Bull monedero en mano, aludiendo a la práctica del soborno de los reyes europeos para enfrentarlos al emperador.²⁹ Pero el personaje más caracterizado de la época fue el propio Napoleón: la primera caricatura francesa que lo representa –antes incluso de alcanzar el poder– fue obra de Jean-Baptiste Isabey (1795), y la primera inglesa, de Isaac Cruikshank (1797).³⁰

Las imágenes satíricas antibonapartistas referidas al conflicto peninsular se realizarán fuera y dentro de España. Las realizadas fuera surgen en las imprentas inglesas. El grabador inglés más reconocido entre los que practicaron la sátira antifrancesa fue James Gillray (1757-1815), probablemente el mejor caricaturista de su época –se le atribuyen entre 1000 y 1700 composiciones–. No solo satirizó a Napoleón, también realizó aguafuertes centrados en la crítica a la realidad política y social inglesa, e incluso se atrevió con el monarca Jorge III. Entre las imágenes dedicadas al emperador de Francia destacan algunas de gran fuerza desmitificadora como *La cólera de Napoleón* (1803, readaptada a la Guerra de Independencia, Biblioteca Nacional), *El Rey de Brobdíngnag y Gulliver* (1803, readaptada con texto en castellano), o el *Desfile de la coronación de Napoleón* (1805, Henry E. Huntington Library and Art Gallery, San Marino, California). Gillray realizó también composiciones centradas en los episodios de la Guerra de la Independencia, como por ejemplo el dibujo iluminado *Patriotas hispanos atacando a las fuerzas francesas*, en el que se representa una batalla en la que el bando español es liderado por curas, monjas y obispos en actitudes muy belicosas. En *La corrida de toros española* (1808) incluye el cadáver del rey José I, sobre el cual un toro bravo cornea al emperador francés ante la complacencia del Papa, el Sultán y los reyes y estadistas europeos.

Otros artistas ingleses también representaron al rey José I. Los aguafuertes iluminados dibujados por George Montard Woodward, grabados por Ronlandom y editados por Thomas Tegg han sido publicados ya en varias ocasiones.³¹ *King Joes reception at Madrid* (Calcografía Nacional) muestra al monarca ataviado a la antigua usanza y coronado, agradeciendo la recepción de que es objeto en la capital del reino en 1808, ante la indiferencia y declaraciones de resistencia del pueblo español y los aplausos de sus oficiales franceses y algunos castizos. En *King Joe disposing of his Spanish Crown!!!* (Calcografía Nacional), José I, subido a un púlpito, se dispone a coronarse ante las caras largas y los desprecios de oficiales, clérigos y súbditos españoles. En *Nap y su hermano Jo* (1808), también de Thomas Ronlandom, los españoles patean a los dos hermanos arrojándolos a la boca llameante de un dragón.

²⁸ BOZAL, Valeriano (dir.), 2008 (nota 24), p. 249.

²⁹ BROADLEY, A.M. *Napoleon in Caricature 1795-1821*. 1911, vol. II, p. 26. Citado por ROBERTS, Andrew. *Napoleón y Wellington*. Granada: Almed, 2008, p. 129.

³⁰ BRYANT, Mark. *Napoléon en Caricatures*. Paris: Hugo & Cie., 2010, p. 9.

³¹ MATILLA, José Manuel (com.), 1996 (nota 22), p. 123-124.

De alguna impactante imagen satírica producida en Londres desconocemos el autor. Es el caso del aguafuerte iluminado *Thieves robbing ready furnished lodgings. Scene Madrid* (Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett).³² En él contemplamos al rey José y su ejército francés huyendo de Madrid con el botín y las horcas, disparando contra la multitud de civiles españoles, matando mujeres y niños, y atravesando un lago de sangre. Les acompañan por el cielo numerosos demonios. Similar tema representa *La huida de José Bonaparte* (1808), que muestra al rey José I huyendo desesperado hacia Bayona subido en un pollino perseguido por dos bravos toros que braman "Liberty".

El enemigo interior: las imágenes satíricas españolas

A diferencia de otros países europeos que cultivaban la sátira visual desde el siglo XVI, en España a principios del siglo XIX no era conocida la caricatura. Será ahora, con ocasión de la Guerra de la Independencia, cuando el género empiece a practicarse en la península. Pero la crítica satírica no se apoyó solo en imágenes, por supuesto. Junto a los dibujos y aguafuertes burlescos encontramos todo tipo de textos publicados –manifiestos, proclamas, canciones, poemas, piezas teatrales, sátiras y parodias– en los que poetas y aficionados, conocidos o anónimos, difamaron implacablemente al rey Intruso. Emilio de Diego ha estudiado el uso de la propaganda por parte de Francia, España e Inglaterra en el contexto de la Guerra de la Independencia. En el caso español destaca cómo fue necesaria una eficaz campaña propagandística antijosefina capaz de revertir una situación política y militar claramente desfavorable.³³ Se construyó para ello un discurso textual y visual apoyado en varios principios –la Religión, la Patria y el Rey– y en dos estrategias complementarias –la mitificación de Fernando VII y el desprestigio, demonización y ridiculización de los Bonaparte–. Las caricaturas, pequeñas, baratas, fáciles de transportar y de ocultar, inteligibles para todos, se convirtieron rápidamente en un eficaz instrumento de propaganda.³⁴

Así, en un contexto bélico y revolucionario, circu-



Fig. 8. George Montard Woodward y Ronlandoom, *King Joes reception at Madrid* (Calcografía Nacional).

laron por la península diversas estampas satíricas, grotescas y destructoras que ponían de manifiesto los pretendidos defectos del monarca francés y de su hermano, el emperador de Francia. Inicialmente, los modelos de estas composiciones fueron las caricaturas inglesas –el enemigo a batir era el mismo–, que se habían difundido rápidamente por la península desde el motín madrileño de mayo de 1808, siendo copiadas e imitadas hasta que poco a poco se fue forjando una tipología propiamente española. A través de ellas, a los ojos del pueblo español Napoleón se convirtió en un tirano, y José en una caricatura construida a partir de diversas calumnias exitosas.³⁵ El enojado pueblo español careció de misericordia ante los hermanos Bonaparte, y las imágenes fueron implacables.³⁶ Veamos primero algunas de las protagonizadas por José I, y luego me referiré a otras compartidas con el Emperador.

Un buen ejemplo es un grabado coloreado de mano anónima, que muestra a José cabalgando sobre un pepino alusivo a su nombre. Se conoce como *Sátira contra José Bonaparte* (Museo Municipal de Madrid, 1814). El pantalón del rey está hecho con naipes, y su casaca con copas de licor. Sos-

³² Publicado por BOZAL, Valeriano (dir.), 2008 (nota 24), p. 273.

³³ Sobre el poder subversivo de la imagen satírica he reflexionado en MÍNGUEZ, Víctor. "El poder y la farsa. Imágenes grotescas de la realeza". *Quintana*, 2007, 6, p. 39-53.

³⁴ DE DIEGO, Emilio, 2008 (nota 12). Véase el capítulo III titulado "La propaganda", p. 64-82.

³⁵ MORENO ALONSO, Manuel, 2008 (nota 5), p. 262-269.

³⁶ Los estudios pioneros sobre las caricaturas españolas antibonapartistas corresponden a DEROZIER, C. "La caricature anti-napoléonienne espagnole". En: *Les Espagnols et Napoléon*. Aix en Provence, 1984, p. 197-204, y VEGA, J. "La publicación de estampas heroicas en Madrid durante la Guerra de la Independencia". En: *Art and Literature in Spain 1600-1800*. Londres, 1993.



Fig. 9. Anónimo, *Sátira contra José Bonaparte* (1814, grabado iluminado, Museo Municipal de Madrid).

tiene una bandeja con una botella de vino y dos copas. Frente a él figuran un criado negro que le ofrece una bota de vino de la que pende una medalla, y un simio que le enseña una carta de la baraja española: el rey de copas. Como es obvio la estampa alude a las falsas aficiones al vino y al juego de José I. La imagen se acompaña de un lema –“Ni es caballo, ni yegua, ni pollino en el que va montado, que es pepino”–, y de un largo poema.

Con idéntico título encontramos otro grabado al aguafuerte iluminado y anónimo realizado el mismo año (Museo Municipal de Madrid). Muestra a José Bonaparte dentro de una botella de vino, arrodillado y con las manos en actitud orante mientras el rojo líquido le llega hasta el cuello. Fuera de la botella aparecen un criado negro y tres *putti* con alas de mariposa: el primero tañe una guitarra; los demás portan un violín, un racimo de uvas y una cartela con la letra “El amor a la botella Es de tu Norte la estrella”. Además, complementan la lámina un lema –“Cada qual tiene su suerte. La tuya es de borracho hasta la muerte”– y un poema de dieciséis versos. Evidentemente tanto esta estampa como la anterior son confeccionadas cuando José I ya ha sido expulsado de Madrid y cuando la estrella militar de Napoleón declina en Europa. No fueron por lo tanto imágenes clandestinas sino que probablemente circularon libremente en una Corte entusiasmada con la derrota del monarca de origen corso.

Más interesante por estar realizado en el año en el que se inicia la guerra es otro grabado al agua-



Fig. 10. Anónimo, *El memorable y nunca visto ni imaginado viaje marítimo del Rey de Copas y Botellas Dn. José Napoleón (...)* (1813, aguafuerte iluminado, Biblioteca Nacional).

fuerte titulado asimismo *Sátira contra José Bonaparte* (Museo Municipal de Madrid, 1808). En él aparece José embriagado en su despacho, sentado sobre un tonel convertido en butaca y abrazando otra barrica. Le acompaña la siguiente frase: “El Rey de Copas en el Despacho trabajando para la felicidad de España”. Sobre esta composición aparece otra que muestra de nuevo al rey José, jugando a las cartas y bebiendo con su secretario. El primero cubre su vestido con vasos de vino; el segundo con partes de guerra. Les rodea la siguiente letra: “Querer por fuerza Reynar; Quanto me haze Padezer! No hay cosa como Bever Dormir bien y descansar”.

La insistencia en el supuesto alcoholismo de José I y su pretendida ludopatía es posible que se basara inicialmente en dos decretos emitidos por el propio monarca: el 3 de febrero de 1809 liberalizaba la fabricación, circulación y venta de naipes; y el 15 de febrero de ese mismo año, autorizaba la desgravación de aguardientes y licores.³⁷ De ser así, simplemente se aprovecharon unos hechos administrativos para construir una imagen desprestigiadora de un hombre poseído por dos bajas pasiones y por lo tanto incapaz de reinar.

En ocasiones, en alguna de estas estampas satíricas aparece junto a José I el propio emperador, siendo ambos hermanos objeto común de la burla. El aguafuerte titulado *España engañada por Napoleón*, pertenece a una serie de cuatro estampas realizadas en 1808 (Museo Municipal de Madrid). Vemos en la composición una colina denominada “Cumbre del engaño”. Sobre ella se hallan diversos

³⁷ CAMBRONERO, Carlos. *José I Bonaparte, el Rey Intruso*. Madrid: Alderabán, 1997, p. 81-83.

militares semidormidos representando las naciones europeas. Al pie de la colina Napoleón y José I intentan arrebatar sigilosamente con ayuda del águila francesa la corona a la alegoría de España, mientras el león duerme. En lo alto, una Inglaterra alada intenta despertar con un clarín tanto a España como a las demás potencias continentales.

Un elocuente aguafuerte iluminado de autor anónimo es el *Pasquin que amaneció en París con su Explicación* (Biblioteca Nacional, Madrid). La composición establece una secuencia de tres imágenes: en la primera Napoleón ofrece a su hermano José el fruto de las catorce provincias españolas, y éste trepa al árbol; en la segunda escena ante la dificultad de ascender a la copa del árbol, Napoleón apoya con sus hombros a su hermano; en la tercera imagen José cae de lo alto del árbol y Napoleón se aparta para no ser aplastado. La imagen visualiza de esta manera el enfrentamiento entre los dos hermanos en febrero de 1810 respecto a la integridad del reino de España, así como la constante retirada de tropas francesas de la península desde 1809 para reforzar otros frentes europeos –campañas del Danubio (1809), de Rusia (1812) y Alemania (1813).

Muy interesante es la estampa *El Pintor Manchego, agradecido á los singulares beneficios, que ha recibido su Provincia, del Sr. José y sus satélites: quiere perpetuar su memoria, pintando su Retrato á la puerta de una Taberna* (Biblioteca Nacional, Madrid). Este aguafuerte copia en realidad, con texto nuevo en español, la lámina de William Hogarth publicada en 1756: entonces, y en el contexto de la guerra de los Siete Años, aludía a una posible invasión francesa de Inglaterra.³⁸ Muestra a un grupo de aldeanos y soldados a las puertas de una taberna, contemplando divertidos como uno de ellos pinta en un lienzo una caricatura del rey José con la inevitable botella. En una filacteria el monarca exclama: “Mientras aya copas, mas que no aya Reynos, quitadme lo que he bebido”.

Otro aguafuerte que copia una caricatura británica es *Primer Saludo del Leon Español a Napoleón, y valerosa huida de su hermano Pepe* (British Museum, Londres), composición inspirada en *A gentle salute from the British Lion* (British Museum, Londres), añadiéndole textos en castellano y la figura huidiza de José I.

A veces Napoleón asume todo el protagonismo y la referencia a José no pasa de ser un nombre en una filacteria o una divisa caricaturizada. Es el ca-

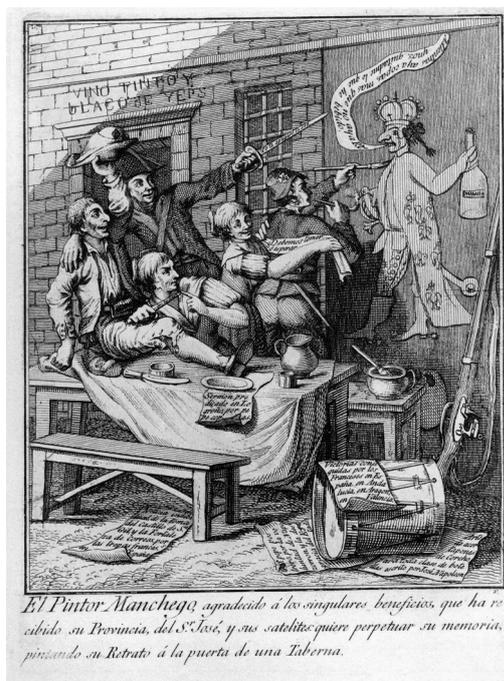


Fig. 11. *El Pintor Manchego, agradecido á los singulares beneficios, que ha recibido su Provincia, del Sr. José y sus satélites: quiere perpetuar su memoria, pintando su Retrato á la puerta de una Taberna* (Biblioteca Nacional, Madrid).

so respectivamente de la *Caricatura de la subida de Bonaparte por la escalera de las Naciones* (British Museum, Londres) y la *Caricatura española que representa la ventaja que ha sacado Napoleon de la España* (Biblioteca Nacional, Madrid). En el primer aguafuerte el emperador ha ascendido por una escalera cuyos escalones representan las naciones, pero al llegar al último Sevilla derriba la escalera despeñándose el emperador y diversos personajes citados en filacterias, como el rey José; en el segundo penden de una madera una sátira de las armas de Murat, Napoleón y José I, siendo esta última tres botellas y una copa.

Estas imágenes son solo una pequeña muestra. En los museos, archivos y bibliotecas españoles y europeos, en colecciones públicas y privadas, podemos encontrar muchos más grabados antinapoleónicos que también incorporan la imagen de José I o referencias a su persona: *Napoleón y sus hermanos* (aguafuerte, Museo Municipal de Madrid), en los que el emperador presenta a Talleyrand a una familia de pordioseros que resulta ser la suya; *The Spanish bull fight or the Corsican matador in Danger* (Colección Arteclio, Pamplona), en el que el

³⁸ BOZAL, Valeriano (dir.), 2008 (nota 24), p. 249 y 260.

toro hispano cornea a los hermanos Bonaparte en presencia de los estadistas europeos; etcétera.

***Damnatio memoriae.* La destrucción de la imagen**

En enero de 1810, y tras su triunfal campaña en Andalucía, José se siente seguro en el trono. Sin embargo, a partir de ese momento casi todo irá mal. El 8 de febrero de ese mismo año un decreto imperial establece la división de España entre el reino de José I al sur del Ebro y las provincias militares al norte del río, perjudicando terriblemente la estrategia política del monarca de reconciliar a todos los españoles bajo su trono y enfrentarlos a los ingleses. Durante ese año crítico el hambre se extiende en la capital y por todo el reino, Cádiz y las partidas de guerrilleros mantienen viva la insurrección, y los enfrentamientos entre el rey y los mariscales del ejército francés se multiplican.

Dos años después, en julio de 1812, Wellington derrota al ejército josefino en Salamanca, obligando a José I a abandonar Madrid el 10 de agosto camino de Valencia, con la intención de unir sus tropas a las de los mariscales Suchet y Soult. Amenazados por estos tres ejércitos los ingleses evacúan la capital y el rey Bonaparte realiza una tercera entrada triunfal en la Corte el 23 de noviembre de ese año. Tras el desastre de la campaña de Rusia, Napoleón ordena a su hermano en enero de 1813 que establezca su cuartel general en Valladolid, dejando guarniciones en Madrid y Valencia. El 17 de marzo el monarca abandona Madrid por última vez y en mayo era evacuada definitivamente por el ejército francés. El 21 de junio las tropas imperiales son derrotadas en la batalla de Vitoria. José huyó a caballo hacia Pamplona y la frontera. Ya nunca volvería a España. El 7 de enero de 1814, a exigencias del emperador, aceptó abdicar del trono de España.

Los momentos agónicos del reinado de José I también dieron lugar a eficaces sátiras visuales. Es el caso de la estampa denominada *Diálogo y lamentación en redondillas. El memorable y nunca visto ni imaginado viaje marítimo del Rey de Copas y Botellas Dn. José Napoleón (alias Pepino) al Elba, para consolar á su hermano el Emperador de los franceses en la gran cuita del aplanamiento ó ruina total de su cacareado Imperio frances* (Biblioteca Nacional). Este aguafuerte iluminado muestra al rey José caricaturizado tras su expulsión defini-

tiva de Madrid en 1813 en un viaje imaginario que le llevará a encontrarse con su hermano el emperador en el Elba, en el momento dramático en el que el imperio se desmorona. Si antes veíamos al rey cabalgando en un pepino ahora, vestido igualmente con cartas de la baraja española del palo de copas, navega en un gigantesco pepino sentado sobre la espalda de un funcionario –Satini– que exhibe un documento con la “Lista de las multas sacadas en este año”. El rey sostiene una improvisada vela con un nabo a manera de cetro y usa como timón un estandarte de la Guardia Real. Un gran número de botellas de vino alude de nuevo a su supuesto alcoholismo.

Otra estampa dibujada por Salvador Mayol y grabada por Juan Masferrer una vez finalizado el conflicto bélico muestra una preciosa alegoría de la nación enfrentándose al monarca impuesto, *Levantamiento simultáneo de las provincias de España contra Napoleón año 1808* (Colección Antonio Correa y Biblioteca Nacional, Madrid): bajo el clarín de la Fama y en presencia del león hispano devorando al águila francesa, una multitud formada por soldados, patriotas y guerrilleros se apresura a sostener un grupo escultórico que José I, subido a un pedestal, se apresta a derribar. El grupo escultórico representa una alegoría de la monarquía española sosteniendo un busto de Fernando VII. Una leyenda al pie de la estampa permite identificar mediante números las figuras de la multitud que corre a salvar a su monarca: se trata de personificaciones de las dieciséis regiones españolas. Al fondo de la imagen avanza el ejército español y la flota de guerra. En el pedestal en el que se sitúa José I se puede leer la carta que el general Bertier dirige al monarca francés, y que fue interceptada por Wellington en la batalla de Vitoria.³⁹

Por su parte Goya pintará la *Alegoría de la Villa de Madrid* (Ayuntamiento de Madrid, 1810), lienzo alegórico que festejaba la entronización del rey José mostrando su efigie dentro de un óvalo, mientras la Fama anunciaba con la trompeta la llegada del nuevo y salvador monarca. El lienzo había sido encargado previamente a otro artista, pero Goya lo finalizará, revelando con ello sus buenas relaciones con el rey Bonaparte y con el gobierno afrancesado. Jeannine Baticle quiso ver en la ubicación lateral del retrato del monarca en el lienzo una actitud de distanciamiento del pintor respecto a éste, pero Gérard Dufour recuerda

³⁹ Carlos Reyero destaca que esta estampa es una de las escasas ocasiones en las que en la imaginaria de la Guerra de la Independencia se alude a la diversidad regional española. Véase REYERO, Carlos. *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*. Madrid: Siglo XXI, 2010, p. 28.

oportunamente que Goya había concebido una composición similar con la efigie de Fernando VII.⁴⁰ Solo un año después de realizar esta pintura José I otorgó al artista aragonés la Real Orden de España.⁴¹ Goya, que vivía entonces cómodamente en Madrid, retrató asimismo a varios de los españoles colaboradores de José I, como a *El conde de Cabarrús* (Banco de España, Madrid), ministro de Hacienda, a *Mariano Luis de Urquijo* (Real Academia de la Historia, Madrid), ministro de Interior o a *Juan Antonio Meléndez Valdés* (Real Academia de San Fernando, Madrid), poeta y miembro del Consejo de Estado.

Pero la iconoclastia antibonapartista y la guerra de imágenes conllevó sucesivos cambios de sujeto en la alegoría madrileña pintada por Goya: en 1812, tras la batalla de los Arapiles, sobre el rostro de José I se pintó la palabra "Constitución"; a finales de ese año Goya vuelve a recuperar la faz de Bonaparte; en 1813, de nuevo "Constitución"; en 1814, un retrato de Fernando VII.⁴²

José I en América

Mientras en la península se desarrollaba esta feroz guerra de imágenes, ¿qué presencia artística hubo de José I en los dominios americanos del reino de España? Como he mencionado antes Napoleón había nombrado a su hermano rey de España y de las Indias, siendo éste su título oficial. Y hemos visto como alguna de las imágenes oficiales que se acuñan del nuevo monarca recogen esta amplia denominación. La referencia al imperio americano en el título revela una política marcada inicialmente por la integridad de la Corona y el obvio interés de Napoleón por los supuestos inmensos recursos atlánticos. Probablemente, la alusión del emperador de Francia previa al inicio de la guerra peninsular a la conveniencia de que Carlos IV se proclamara emperador de España y de las Indias tenía como objeto facilitar la ostentación de este título por el propio Napoleón una vez se hubiera apropiado del trono de las Españas.⁴³ Resulta innegable en cualquier caso su interés por el dominio de América, una pieza clave en la contienda estratégica internacional.

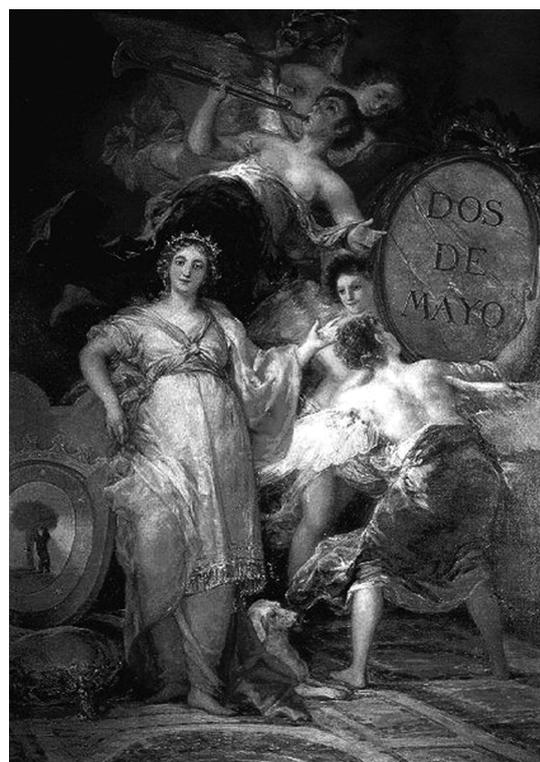


Fig. 12. Francisco de Goya, *Alegoría de la Villa de Madrid* (1810, Ayuntamiento de Madrid).

Si la política del emperador hubiera triunfado y José I se hubiera consolidado como monarca a ambos lados del Atlántico, es evidente que los territorios americanos se hubieran visto invadidos de imágenes y retratos josefinos, difundidos por los funcionarios virreinales, efigies que habrían buscado obtener la lealtad de los súbditos coloniales como durante los tres siglos previos habían conseguido los retratos de los reyes de España. Sin embargo, las imágenes josefinas nunca llegaron, y la respuesta a la pregunta inicial es contundente: no hubo ninguna presencia artística del nuevo monarca en sus supuestos dominios ultraoceánicos.

No hay retratos de José I en todo el virreinato de La Nueva España, y por lo que he podido averiguar, tampoco en los otros virreinos americanos.

⁴⁰ BATICLE, Jeannine. Goya. Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori, 1995, p. 343. DUFOUR, Gérard, 2008 (nota 11), p. 97.

⁴¹ BOIME, Albert, 1996 (nota 17), p. 326-327.

⁴² La historia no concluye aquí: en 1826 se pintó un nuevo retrato de Fernando VII, ejecutado por Vicente López; en 1843, el libro de la Constitución; en 1872 se intentó recuperar el retrato pintado por Goya, pero fue imposible, escribiéndose entonces la leyenda "Dos de Mayo". SANCHO, José Luis. *La monarquía española en la pintura: los Borbones*. Barcelona: Carroggio, 2006, p. 207-208.

⁴³ DE DIEGO, Emilio, 2008 (nota 12), p. 97.

Ni se exportaron de la metrópoli ni se pintaron en las ciudades virreinales. Como es sabido las elites coloniales, desde el río Grande hasta la Tierra del Fuego, proclamaron su lealtad al rey prisionero Fernando VII y rechazaron al rey impuesto. En realidad, en América el horizonte político que se dibujaba era otro: la causa insurgente que iba a enfrentar a los grupos independentistas con las autoridades españolas, y que conduciría en pocos años a la emancipación de la América hispánica. Pero ni insurgentes ni fernandinos reconocieron a José Napoleón I. Por lo tanto, nunca se pudo proyectar en el continente americano la imagen oficial del nuevo rey. Sí que hemos podido rastrear en cambio la circulación de algunas imágenes satíricas contra el monarca, pero son básicamente algunas de las que hemos visto en la península.

Sin embargo, y curiosamente, José Bonaparte acabó viajando a América, a los Estados Unidos, algo que su hermano emperador deseó y planeó tras la derrota de Waterloo y que no consiguió jamás, en parte por los celos españoles de imaginar al enemigo de tantos años exiliado en la república fundada por Washington planeando la insurrección de los virreinos hispanos y aliándose con los rebeldes.⁴⁴ Concluida desastrosamente la campaña de Bélgica y habiendo abdicado Napoleón por segunda vez, José se exiliará a Estados Unidos, donde se convertirá en un hacedado de Filadelfia. Allí le visitó un antiguo enemigo, el general guerrillero Javier Mina, el Estudiante, al frente de una delegación de revolucionarios peninsulares y mexicanos, para ofrecerle nada menos que el trono de México.⁴⁵ Aunque se trataba de una aventura improbable —e impensable una vez Javier Mina murió combatiendo en 1817—, no deja de ser paradójico este giro de tuerca del destino.

En 1820 José Bonaparte fue retratado al óleo por el pintor Charles Wilson Peale (1741-1827), nacido en Chestertown (Maryland), formado en

Londres y uno de los retratistas norteamericanos más prestigiosos de su época —había pintado varios retratos del presidente Washington—. Es el último retrato en vida que conozco de José, y además ejecutado por un pintor de calidad acostumbrado a los retratos de poder y militares.⁴⁶ Sin embargo, el hombre que aparece en el lienzo no es ya un monarca o estadista, sino una persona tranquila y de aspecto bonachón, desprovista aparentemente de ambiciones de ningún tipo. Pero mientras Napoleón agonizaba en Santa Elena y José vegetaba y envejecía en los campos de Filadelfia, la iconografía militar napoleónica era asumida por los militares insurgentes hispanoamericanos y por los caudillos de las nuevas repúblicas —Agustín de Iturbide, Simón Bolívar, José de San Martín, Antonio López de Santa Anna...—, por lo que finalmente, todo el imaginario mítico y heroico bonapartista acabó triunfando en América.⁴⁷ Así podemos constatarlo en multitud de retratos, como en el lienzo *Alegoría de la Independencia* (1834, Museo Casa Hidalgo, Dolores Hidalgo), en el que vemos a Iturbide, o en el retrato de *Simón Bolívar en Lima* (1825, Congreso Nacional, Caracas), pintado por José Gil de Castro, o en el retrato de *José de San Martín* (1827-29, Museo Histórico Nacional), de autor discutido, o en los innumerables retratos de Antonio López de Santa Anna, etcétera.

En 1832, tras la revolución parisina sucedida dos años antes, José Bonaparte se instaló en Inglaterra. No será nunca autorizado a regresar a Francia, y morirá en Florencia en 1844. Mientras tanto en España los tópicos y las calumnias sobre su persona pervivieron durante doscientos años, y el que pudo haber sido el mejor rey y el impulsor de la modernización progresista del país quedó para siempre en la memoria popular e intelectual transmutado en el rey intruso y borracho que el pueblo expulsó. Pocas veces una campaña propagandística apoyada en la manipulación de la imagen ha tenido tanto éxito.

⁴⁴ DE DIEGO, Emilio, 2008 (nota 12), p. 101.

⁴⁵ MORENO ALONSO, Manuel, 2008 (nota 5), p. 402 y 403.

⁴⁶ Existe un apunte del natural de Carlo Morelli retratando a José Bonaparte en su lecho de muerte. Su cadáver exhibe el collar del Toisón de Oro y la banda de la Orden Real de España (Museo Cívico del Risorgimento, Bolonia). Reproducido en CEBALLOS-ESCALERA, Alfonso de; ARTEAGA, Almudena de, 1997 (nota 23), ilustración VII, sn.

⁴⁷ El mismo proceso tuvo lugar en España, donde los liberales reivindicaron la figura de Napoleón. Véase al respecto CASTELLS OLIVÁN, Irene; ROCA VERNET, Jordi. "Napoleón y el mito del héroe romántico. Su proyección en España (1815-1831)". *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 2004, 4, p. 62-80. Sobre la construcción del mito de Napoleón tras su muerte véanse las siguientes obras: LUCAS-DUBRETON, J. *Le culte de Napoléon, 1815-1848*. París: Albin Michel, 1960; TULARD, J. *Le Mythe de Napoléon*. París: Armand Colin, 1971; PETITTEAU, N. *Napoléon. De la mythologie à l'histoire*. París: Seuil, 1999.