

# EL PODER Y LA FARSA. IMÁGENES GROTESCAS DE LA REALEZA

Víctor Mínguez  
Universitat Jaume I

“Nothing with kings,  
nothing with crowns,  
bring on the lovers, liars and clowns”.

(*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, Richard Lester, 1966).

## RESUMEN

En el siglo XVI la aparición de los nuevos Estados, el auge de los tratados políticos y la plenitud del arte Renacentista son las circunstancias que dan pie a una nueva iconografía del poder adecuada para representar a los monarcas de la Edad Moderna. Pero al lado de las imágenes propagandísticas que invaden los espacios públicos y privados de las ciudades europeas y americanas, y de manera casi subrepticia, empiezan a circular también representaciones satíricas de la realeza en medallas, dibujos y grabados que, haciendo uso de la transgresión y de la provocación, contribuirán a demoler durante los siglos siguientes el aparato retórico que envuelve y protege la institución monárquica. El humor se convertirá en un arma subversiva y eficaz en la incesante guerra de imágenes.

Palabras clave: poder, realeza, sátira, humor

## ABSTRACT

In the XVIth century the emergence of new States, the upsurge in the number of political treaties and the plenitude of Renaissance art were circumstances that ushered in a new iconography of power, one that was tailored in order to represent the monarchs of the Modern Age. Yet at about the same time that these propagandistic images invaded the public and private spaces of Latin American and European cities, almost surreptitiously so, there began to circulate satirical portrayals of the royalty in medals, drawings and etchings, representations that sought to transgress and provoke, and which contributed in the centuries that followed to the collapse of the rhetorical apparatus surrounding and protecting the institution of monarchy. Humour would become a subversive and effective weapon in the ceaseless war of images.

Keywords: power, royalty, satire, humour

La primera mitad del siglo XVI resultó ser decisiva para la construcción ideológica y visual de la imagen de las monarquías europeas en la Edad Moderna. Por varias razones. En primer lugar estos años van a conocer la aparición y consolidación de los nuevos Estados que sustituyen los viejos reinos medievales: en Francia ha concluido la Guerra de los Cien Años y los Valois gobiernan un país unido; en Inglaterra el fin de

la Guerra de las dos Rosas entre la casa de Lancaster y la de York ha llevado al trono a la dinastía Tudor; en España la política unificadora de Fernando de Aragón e Isabel de Castilla ha conseguido reunir bajo su control la mayor parte de la península Ibérica. Estos tres países avanzan rápidamente hacia su conversión en Estados Modernos. Una segunda razón tiene que ver con la aparición de un pequeño y celeberrimo

libro, *El Príncipe* (Roma, 1532), escrito por el secretario florentino Nicolás Maquiavelo. Esta obra va a iniciar un profundo debate intelectual para intentar definir las virtudes y cualidades que deben detentar los nuevos gobernantes. Pronto docenas de *espejos de Príncipes* escritos por autores adscritos a muy diversas corrientes ideológicas reflexionarán arduamente sobre esta cuestión. En tercer lugar, y paralelamente a los dos procesos anteriores, el arte moderno surgido de la Italia del Renacimiento, puesto al servicio de la imagen del poder, construye todo un nuevo sistema iconográfico para representar a los nuevos monarcas. La imagen del gobernante renacentista se proyecta rápidamente en la sociedad: retratos pintados, esculturas urbanas, monedas y medallas, imágenes incorporadas a las arquitecturas efímeras que invaden calles y plazas con motivo de fiestas y espectáculos, grabados y libros, etcétera. Pero junto a las efigies pretendidamente veraces de los príncipes encontramos también sus representaciones simbólicas: la heráldica, la alegoría, la mitología y la emblemática multiplican la presencia del monarca en la ciudad y a la vez la dotan de densos contenidos ideológicos. De nuevo un libro publicado estos años establece un punto de partida: el *Emblematum libellus*, de Andrea Alciato (Augsburgo, 1531). Si bien antes de Alciato la literatura emblemática ya existía de la mano de jeroglíficos y divisas, es la aportación de este jurista formado en Bolonia la que establece el modelo para cientos de libros de emblemas publicados a continuación en todas las lenguas europeas. Rápidamente surgen libros de emblemas de contenido exclusivamente político –como los de Saavedra Fajardo o Solórzano– donde la imagen y la palabra se combinarán para construir imágenes simbólicas del gobernante.

Todo este amplio y complejo proceso que tiene lugar en la primera mitad del siglo XVI y en el que se entremezclan la política, la propaganda y el arte coincide en el tiempo con la vida del emperador Carlos V (1500/1558), el héroe del siglo, a cuyo servicio trabajaron numerosos escritores y artistas empeñados en construir y difundir una imagen adecuada del nuevo César, en la que se combinaban la mitología imperial, la tradición cristiana y la cultura humanista. Son

años decisivos para la recién nacida monarquía hispánica, integrada en estos momentos en el imperio, pues coinciden con la exploración, conquista y colonización de América. Años en que se recorre ese ignoto Nuevo Mundo, se conquistan los reinos de México, Perú y Chile, se fundan cientos de ciudades, se construyen minas y caminos, se abren universidades, etcétera. Años en definitiva en que el mundo occidental ve doblarse su territorio, crecer su población y multiplicarse sus recursos. Nunca como hasta este momento había sido tan necesaria construir y proyectar la imagen de la monarquía, una imagen que aglutinara en torno a ella a todos los súbditos y garantizase su lealtad.

En la segunda mitad del siglo la nueva imagen de los monarcas europeos ya aparece definida claramente, enriquecida ahora por la militancia religiosa derivada del Concilio de Trento. Emblemas, jeroglíficos, pinturas, tapices, medallas y esculturas han divulgado la gramática de los nuevos retratos de poder, así como determinadas imágenes simbólicas de gran éxito comunicativo como el Sol, el león o el águila que aparecerán una y otra vez acompañando la imagen real o sustituyéndola metafóricamente. Durante los siglos siguientes y partiendo de estos modelos, artistas, poetas, intelectuales, academias, comités o autoridades al servicio de la imagen áulica ampliarán, supervisarán y controlarán las representaciones artísticas de la realeza y el enorme aparato de propaganda que le es propio, un aparato que abarca prácticamente todas las esferas de la vida social del Antiguo Régimen: las artes plásticas, la música y la literatura, la arquitectura y el urbanismo, la fiesta y la ceremonia.

Pero junto a este inmenso despliegue de imágenes propagandísticas de la monarquía que invaden las cortes y las ciudades europeas y americanas podemos encontrar, aquí y allá, dispersas y secretas, desde el siglo XVI al XIX, determinadas imágenes subversivas y transgresoras que recurriendo al humor, a la provocación, a la sátira, al erotismo o a la escatología ofrecen una imagen muy distinta de los reyes del absolutismo. Puede ser una medalla acuñada en un país enemigo, o un grabado impreso en una imprenta clandestina o unos dibujos que

circulan subrepticamente. De la misma manera que en el ámbito de la literatura existieron opúsculos, panfletos, pasquines y poemas críticos con la monarquía, también en el universo de las imágenes se realizó una contraimagen de la imagen oficial. Los intereses que hay detrás de estas imágenes grotescas son muy diversos –aunque siempre se explican políticamente–, y abarcan desde una conspiración interna de descontentos a una conjura de enemigos externos. Los motivos aparecen disfrazados de razones religiosas, morales o ideológicas. Pero aunque las motivaciones aparentemente sean distintas, la intención siempre es la misma: ridiculizar a un determinado monarca, príncipe o emperador mediante una imagen burlesca.

De igual manera que los pintores naturalistas del Barroco se distanciaron del ideal renacentista de la belleza clásica al incorporar en sus lienzos personajes extravagantes como enanos, lisiados, mujeres barbudas o borrachos, creando una estética *ridícula* que provocaba la risa del que contemplaba la obra<sup>1</sup>, los artistas –conocidos, anónimos o camuflados con seudónimos– que realizan estas imágenes grotescas de la monarquía, también se sitúan en el extremo opuesto del retrato cortesano oficial. Frente a las imágenes majestuosas, distantes y elegantes de los artistas áulicos, estos autores nos ofrecen representaciones caricaturizadas de los monarcas en escenas humorísticas, eróticas o escatológicas. Al no estar sometidos a ninguna censura, puesto que son imágenes prohibidas *a priori* y realizadas en la clandestinidad, las composiciones se complacen en transgredir muchas veces las reglas del buen gusto, mostrándonos escenas escabrosas e incluso repugnantes.

No obstante lo dicho, recordemos que la imagen satírica tiene un precedente clásico, por lo menos en el ámbito de la literatura. La sátira, como subgénero lírico, en prosa o verso, surgió en Grecia, de la mano de autores como Aristófanes, y se consolidó en Roma, donde destacaron entre otros Catulo, Horacio, Juvenal o Marcial. Usando como armas el humor y el ingenio se dejaban en evidencia y se ridiculizaban personajes individuales o comportamientos sociales. Desde la Antigüedad, la sátira, camuflada en muy diversos géneros literarios esta presente en la Edad Media y el mundo moder-

no, a través de autores tan diversos como Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, Miguel de Cervantes, Luis de Góngora o Francisco de Quevedo.

Sin embargo, es en el Renacimiento cuando la burla se convierte en categoría artística. De la misma manera que, como he recordado, la cultura humanista conocerá la aparición de los Estados Modernos, de los príncipes políticos, de la nueva iconografía áulica, y de los tratados sobre teoría política, también es el momento en que la risa pasa a ser una experiencia vital en la sociedad europea. Lo expresa acertadamente José Emilio Burucúa: “Es cosa adquirida y probada por la ciencia histórica que los siglos del Renacimiento fueron una época crucial, por la densidad y por la multiplicidad de los fenómenos involucrados, en la experiencia europea de la risa (...) la hilaridad renacentista se vio coronada por una forma sublime de lo cómico expresada en una risa sagrada que tuvo dos vertientes: la cristiana, que cultivaron Erasmo, Folengo y Rabelais, entre otros, y la metacristiana, que vislumbró Giordano Bruno”<sup>2</sup>. Burucúa recuerda como, pese a los precedentes clásicos en el ámbito de la literatura, los artistas modernos del siglo XV disponían de muy pocos modelos plásticos de la Antigüedad a partir de los cuales poder construir nuevas imágenes que indujeran a la risa a aquellos que contemplaran la obra de arte.

En el siglo XVI surge en Italia una corriente pseudo científica que intenta explicar los caracteres humanos a través de la fisiognomía. Pintores como Jerónimo Bosco, Archimboldo o Leonardo da Vinci realizarán arquetipos caricaturescos<sup>3</sup>. A finales de siglo surge la caricatura propiamente dicha en la escuela boloñesa de los Carracci. Los estudiantes de la academia realizaban retratos humorísticos. El grabador romano Pier Leone Ghezzi fue el primero en obtener un beneficio económico al vender las caricaturas que realizaba de los visitantes de la ciudad. La caricatura política, más satírica que humorística, nacerá sin embargo ya en el siglo XIX, destacando las figuras de Thomas Nast, creador de los símbolos de los partidos estadounidenses republicano –el elefante– y demócrata –el asno– y Joseph Keppler, fundador y editor del semanario humorístico *Puck*. No son caricaturas por lo tanto, las imágenes políticas ironizadas que

vamos a ver a continuación, sino que entrarían en la categoría de imágenes grotescas.

En la gran plástica barroca, ya sean pinturas o esculturas, no aparecen caracterizaciones burlescas de la realeza. Las diversas versiones que pinta el flamenco Jacob Jordaens del *Rey bebedor* (Museo de Arte Antiguo de Bruselas, Kunsthistorisches Museum de Viena, Ermitage), lienzos en los que aparece un monarca ebrio en medio de una corte soez, vulgar y festiva, son en realidad una representación carnavalesca que entronca con la pintura de género realizada en los Países Bajos durante los siglos XVI y XVII, e iniciada con las *kermesse* de Pieter Bruegel el Viejo. Es en el ámbito más humilde del grabado, del dibujo, de las monedas y de las medallas donde vamos a encontrar representaciones satíricas de las casas reinantes europeas. Pero no olvidemos que son la numismática y el arte de la estampa los soportes que permiten multiplicar la imagen y difundirla fácilmente por doquier. Por lo tanto una estampa burlesca de la monarquía realizada por mano anónima podía ser mucho más destructiva que un lienzo privado pintado por un artista de prestigio y que desarrollara el mismo tema, si hubiese sido pintado, cosa que no sucedió.

Las imágenes que veremos a continuación son apenas unos pocos ejemplos franceses y españoles, pero suficientes para establecer un itinerario elocuente. Quizás el primer caso que vamos a estudiar sea el más revelador, porque permite no solo contemplar una imagen grotesca sino también advertir su utilización política. El jesuita y emblemista Claude François Menestrier fue el autor de la *Histoire du roy Louis le Grand* (1689). Es lo que en su época se llamó una historia metálica: es decir, una recopilación de las medallas que fueron acuñadas durante el reinado de Luis XIV, clasificadas y comentadas de forma que representaran en imágenes y lemas el relato de los hechos más destacados de su reinado<sup>4</sup>.

Desde el Renacimiento, las monarquías encontraron en las medallas uno de los vehículos más eficaces para difundir, aprovechando las posibilidades que ofrece la imagen multiplicada, la fisonomía, la iconografía y las gestas de cada rey<sup>5</sup>. El modelo que impusieron las monedas y las medallas romanas a través de las cuales los

antiguos césares fueron glorificados, y el auge de las colecciones numismáticas vigente en Europa desde el siglo XV marcan el punto de arranque de una moda artística que eclosionará durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Para comprender la importancia cultural y simbólica de la *Histoire du roy Louis le Grand* hay que conocer el origen y desarrollo de las llamadas historias metálicas. Ya en 1320 el clérigo de Verona Giovanni Mansionario ilustra su *Historia Imperialis* con retratos numismáticos de emperadores romanos. En 1517 se publica en Roma la obra de Andrea Fulvio, *Illustrium Imagines*, la primera gran colección de imágenes de personajes ilustres. La historia metálica más importante del Renacimiento es *Promptuaire de médailles*, publicada en 1553 en Lyon en francés, latín e italiano, que muestra retratos medallísticos desde Adán hasta Enrique II de Francia. La moda de los retratos históricos metálicos llevará a la de las narraciones metálicas. La más importante fue la del grabador flamenco Jacques de Bie, que publicó en 1636 *La France métallique* donde, junto a los retratos de todos los reyes de Francia, los reversos de las medallas, fundamentalmente alegóricos, van desgranando los eventos de la historia del país<sup>6</sup>.

La Petite Académie, comité de la Academia Francesa creado por Colbert en 1663 para supervisar la glorificación del monarca<sup>7</sup>, trabajaba desde mediados de la década de 1680 en la elaboración de una historia metálica que ensalzara a Luis XIV, proyecto impulsado por Louvois, protector de la Real Academia de Pintura y Escultura y uno de los máximos promotores de la imagen pública del Rey Sol. La historia metálica debía narrar los hechos del reinado de Luis XIV a través de todas las medallas acuñadas para conmemorar los grandes acontecimientos, medallas que debían aparecer grabadas en un libro, dispuestas cronológicamente y acompañadas de un texto aclaratorio. La Petite Académie no consiguió materializar su propósito hasta los inicios del siglo XVIII, adelantándose Menestrier en 1689 con su *Histoire du roy Louis le Grand, par les médailles*, que recogía hasta 122 medallas conmemorativas, y que despertó las quejas de la Academia por vulnerar su monopolio medallístico sobre la imagen del rey. Parece ser que la intención de Menestrier fue homena-



Fig. 1. Medalla de Luis XIV. Claude François Menestrier, *Histoire du roy Louis le Grand* (1691).

jean al rey en su quincuagésimo cumpleaños<sup>8</sup>. Finalmente, y tras nuevas demoras, la Petite Académie consiguió su objetivo en 1702, al editar la historia metálica oficial con el título *Médailles sur les principaux événements de Louis le Grand*. Esta primera edición incluyó 286 medallas; la segunda edición, publicada en 1723, 318. Tanto la obra de Menestrier como la obra de la Academia son crónicas visuales e icónicas del reinado de Luis XIV. Ambas tienen el mérito de recopilar y clasificar un abundante material medallístico. Pero además al ser editadas permitieron divulgar por Europa la imagen simbólica del monarca tal como evolucionó a lo largo de su reinado.

Pero en 1691 las imprentas subterráneas, como las califica Peter Burke que ha estudiado “el reverso de la medalla” de la imagen de Luis XIV, es decir, la imagen no oficial o contraimagen diseñada por la oposición interior o exterior al monarca<sup>9</sup>, consiguen editar la obra de Menestrier, “en la que se introdujeron solapadamente cinco láminas de medallas satíricas”<sup>10</sup>. En la portada ya se advierte de la ampliación en una nota del editor que leemos bajo el título: “Augmentée de 5 Planches”. Son en total quince medallas cuyo interés radica en mostrar la imagen de

Luis XIV opuesta a la oficial. En estas monedas acuñadas por la oposición política en Alemania y Holanda aparece naturalmente como personaje más repetido Luis XIV, pero a diferencia de las medallas oficiales no aparece acompañado de los miembros de la familia real sino de otros reyes y gobernantes europeos y africanos, con el propósito de poner en evidencia los giros políticos en las alianzas del rey Sol. Así aparecen el Papa, Solimán III, Jacobo II, el rey de Argel y Guillermo III. Los asuntos de las medallas son principalmente dichas alianzas, las derrotas militares y la persecución religiosa que supone en Francia la revocación de los edictos de Nantes y de Nîmes. Para mostrar estas desgracias se recurre a columnas derribadas, escenas de matanzas, presos, ciudades en llamas, flores de lis deshojadas y el tema mitológico de la caída de Faetón. La imagen más impactante y osada de todas muestra a Luis XIV vomitando y defecando con ayuda de un argelino y del Papa (Fig. 1).

Las medallas oficiales y las satíricas, publicadas conjuntamente en la edición de 1691, reflejan el doble papel que pueden desempeñar las imágenes simbólicas: apologético pero también agresivo. En la guerra de imágenes que libraron las manifestaciones artísticas áulicas en las dis-



Fig. 2. Luis XIV y Madame de Maintenon. Romeyn de Hooghe, grabado, siglo XVII.



Fig. 3. Felipe IV y Olivares como Don Quijote y Sancho Panza. Dibujo anónimo, siglo XVII.

tintas cortes europeas, estas medallas críticas constituyen uno de los ataques más feroces de los que tenemos noticia.

Una figura clave en el nacimiento de la imagen caricaturizada del poder fue Romeyn de Hooghe (1645-1708). Este holandés nacido en Ámsterdam fue un importante grabador, dibujante, ilustrador, pintor, escultor y medallista y ha sido calificado como el mayor grabador político de la segunda mitad del siglo XVII<sup>11</sup>. Aunque realizó muchas imágenes propagandísticas al servicio de Guillermo de Orange o Carlos II de España, es conocido sobre todo por sus retratos satíricos de Luis XIV de Francia. Veamos un ejemplo. Una de sus estampas muestra una representación burlesca del Rey Sol, en la que precisamente se ironiza con su imagen simbólica más popular: el monarca solar viaja en su carro por el firmamento zodiacal, pero quien conduce los caballos es Madame de Maintenon, primero favorita y luego segunda esposa del monarca y a la que este admitió en las reuniones de ministros donde se debatían los asuntos de Estado. Los radios de las ruedas del carro están rotos, el rey se apoya en muletas, y un león y un unicornio les amenazan (Fig. 2).

En ocasiones la imagen satírica es fruto no de un gran artista sino de una mano anónima. Es el caso de un pequeño dibujo conservado en la Hispanic Society de Nueva York y dado a conocer por John Elliott<sup>12</sup>. Se trata quizás de la imagen más desmitificadora del rey planeta Felipe IV y de su valido el poderoso Conde Duque de Olivares. La composición muestra a rey y privado trasmutados respectivamente en Don Quijote y Sancho Panza. Esta imagen apareció en una sátira de 1641, de origen portugués, en la que el rey hidalgo va a vengar a Castilla de la insolencia de los portugueses que han proclamando su independencia política. El acierto del desconocido dibujante reside, no solo en la capacidad de la imagen para mostrarnos la inutilidad del esfuerzo que el monarca se dispone a acometer, sino también en la desmitificación del cuarto Austria que es descendido del pedestal heroico al que le había elevado la propaganda oficial, para convertirse en un hidalgo loco, un caballero patético con hambre de hazañas que acaba provocando la hilaridad y la burla



Fig. 4. *Sátira contra José Bonaparte*. Anónimo, grabado al aguafuerte iluminado (Museo Municipal de Madrid, 1814).

de sus contemporáneos. El rey héroe vencido por el humor es transformado en antihéroe (Fig. 3).

Damos un salto en el tiempo y nos trasladamos a los inicios del siglo XIX. La guerra de Independencia que se libra en España desde 1808 contra el invasor francés va a favorecer la aparición de numerosas imágenes grotescas del rey impuesto por Napoleón, José I. En un contexto bélico y revolucionario circulan por la península diversas estampas satíricas que ponen de relieve los pretendidos defectos del monarca francés. Paralela y coherentemente, se produce un proceso de construcción idealizadora del rey legítimo, Fernando VII. Se mitifica a un rey imaginado, al que se hace depositario de todas las virtudes y cualidades posibles, sin que su cautividad en Bayona merme en absoluto su prestigio. No deja de ser sorprendente porque se trata de un rey –a juzgar por sus contemporáneos y por los acontecimientos que protagonizó– de carácter débil y de personalidad mezquina y cobarde<sup>13</sup>. Pero las conspiraciones contra su padre y la humillación posterior a la que le somete el emperador de Francia en vez de poner en evidencia para los súbditos sus carencias como rey contribuyen más que nada a agrandar su figura. Fernando se convierte en El

Deseado. El joven rey se beneficia obviamente de siglos de adhesión y respeto por la institución monárquica española. Tras las figuras grandiosas del siglo XVI –Carlos V y Felipe II– el pueblo español se acostumbró a lo largo de los siglos XVII y XVIII a depositar sus esperanzas en los príncipes herederos, en quienes se confió siempre que regenerarían el país. El espejismo se repite de nuevo con Fernando VII, y probablemente la intensidad de la crisis a que está sometida la monarquía acentúa dicha percepción: Godoy era el culpable de todo y Fernando VII la solución. Y los protagonistas del odio popular durante los años de la guerra son dos: José I, y su hermano Napoleón<sup>14</sup>.

Así por ejemplo un grabado coloreado de mano anónima muestra a José Bonaparte cabalgando sobre un pepino alusivo a su nombre. Su nombre es *Sátira contra José Bonaparte* (Museo Municipal de Madrid, 1814). El pantalón del rey esta hecho con naipes, y su casaca con copas de licor. Sostiene 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 la falsa afi-

ción 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 (Fig. 4).

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 *puttis* 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 esta estampa y la anterior tienen un contexto distinto a las imágenes que hemos visto hasta ahora y que seguiremos viendo. Están realizadas 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 francés (Fig. 5).

Más interesante por estar realizado en el año en el que se inicia la guerra es otro grabado al aguafuerte 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” (Fig. 6).

Como es lógico, los dibujantes satíricos españoles también dedicaron su genio al emperador de los franceses, al que vituperarían hasta la saciedad, y que ya había sido objetivo de cari-

caturistas europeos, como por ejemplo el británico James Gillray, especializado en aguafuertes iluminados mostrando sátiras políticas<sup>15</sup>. Veamos tres ejemplos de imágenes antibonapartistas hispanas, todas también anónimas. El primero es un grabado al aguafuerte iluminado, titulado *Enigma de las ideas de Napoleón para con la España* y es evidentemente una sátira contra el emperador francés (Museo Municipal de Madrid, 1808). A la derecha de la composición aparece un grotesco Napoleón que intenta vanamente abrazar a Fernando VII en el umbral del Palacio de Bayona. De la cabeza de Napoleón brotan diversos hilos que se convierten en su recorrido en monstruos y ejércitos numerados que una leyenda situada en la parte inferior de la estampa permite identificar. Representan los distintos acontecimientos trágicos que han desembocado en la guerra de Independencia. Una mano divina que surge de una nube se dispone a cortar el manojo de hilos con unas tijeras. La gallardía de Fernando VII contrasta con el ejército de monstruos goyescos que le rodea: Godoy es un cerdo flautista, José Bonaparte un murciélago bebedor, etcétera. En primer término aparece el león que metaforiza la nación española, sosteniendo con su garra la corona y el cetro sobre las dos esferas que representan los dos mundos que constituyen el Imperio (Fig. 7).

Otro grabado iluminado denominado *Napoleón* (Museo Municipal de Madrid, 1814) muestra la efigie del corso de perfil. Su conocido gorro militar es en realidad un águila cuyas garras se ciernen sobre numerosos cadáveres desnudos que ocupan su rostro; su ojo, una moneda; del cuello rojo de su casaca manan cinco ríos europeos –el Vístula, el Oder, el Elba, el Vesper y el Rhin–; una mano con un brazaletes donde podemos leer “Inglaterra” tira de una telaraña con el correspondiente arácnido ubicada en el pecho del emperador. La mano lleva además varios anillos con las iniciales R (Rusia), A (Austria), P (Prusia) y S (Suecia) (Fig. 8). En esta ocasión se trata de una imagen de alcance continental. A partir de un retrato de Heinrich Dahling hecho del natural en 1806 y grabado por F. Aunold al año siguiente, en 1814 J.M. Voltz realizó esta composición que aludía a la derrota de Napoleón en la batalla de Leipzig. Ese mismo año la cabeza de corso fue reproducida con





Fig. 5. Sátira contra José Bonaparte. Anónimo, grabado al aguafuerte iluminado (Museo Municipal de Madrid, 1814).



Fig. 7. Enigma de las ideas de Napoleón para con la España. Anónimo, grabado al aguafuerte iluminado (Museo Municipal de Madrid, 1808).



Fig. 6. Sátira contra José Bonaparte. Anónimo, grabado al aguafuerte iluminado (Museo Municipal de Madrid, 1808).



Fig. 8. Napoleón. Anónimo, grabado al aguafuerte iluminado (Museo Municipal de Madrid, 1814). Copia de un original de J.M. Voltz.



Fig. 9. *Napoleón trabajando...*, Anónimo, grabado al agua-fuerte (Archivo General de Indias, 1809).



Fig. 10. *Luis Felipe como el gigante Gargantúa*, Honoré-Victorin Daumier, litografía, 1832.

ligeras variaciones en Inglaterra, Rusia, Holanda, Italia, Francia y España. En España hubo versiones en castellano y catalán<sup>16</sup>.

Un tercer aguafuerte —este sin colorear—, realizado en 1809 en México a partir de un original peninsular, muestra a Napoleón trabajando en un despacho de campaña, mientras desde una colina denominada “Cumbre de la generosidad” un patriota defeca sobre el texto que el emperador está escribiendo. A la izquierda y sobre otra colina llamada “Cumbre de la sagacidad” un militar inglés contempla con un telescopio un campamento militar. El texto principal del grabado dice: “Napoleón trabajando para la regeneración de España, la cual representada en un patriota le paga agradecida el beneficio” (Fig. 9)<sup>17</sup>.

Honoré-Victorin Daumier (1808-1879) fue uno de los primeros artistas en ser encarcelado en el siglo de las revoluciones por realizar una imagen satírica de la realeza. Por encima de la indudable calidad de sus pinturas y esculturas, Daumier es conocido sobre todo como caricaturista. Tras la revolución parisina de 1830 y el triunfo de la burguesía, la llegada al poder de Luis Felipe I de Orleans como rey de Francia coincide con el auge de la litografía en la ilustración de la prensa. El republicano Charles Philipon edita ese mismo año el periódico satírico *La Caricature*, y dos años después, *Le Charivari*. Para ambos periódicos Daumier realizó cientos de caricaturas en las que trazó una imagen crí-

tica de la realidad social del país. Una de estas caricaturas mostraba a Luis Felipe como el gigante Gargantúa o Pantagruel —personaje creado por el médico y humanista François Rabelais en 1532 y caracterizado por su voraz apetito—, devorando los impuestos que sus ministros habían recaudado entre el pueblo (Fig. 10). Esta imagen le supuso en 1832 una condena de seis meses en la prisión de Sainte Pélagie. En 1835 Luis Felipe implantó la censura de prensa, que acabó obligando a cerrar *La Caricature*, y determinó que Daumier se dedicara a partir de ese momento a la sátira doméstica y costumbrista. Sólo volverá a la crítica política con la revolución de 1848.

Hace pocos años, en 1986, la Biblioteca Nacional de Madrid adquirió una serie de ochenta y nueve acuarelas desconocidas hasta el momento, que según el editor que las sacó a la luz en el año 1996, no tiene “parangón conocido en el mundo; ni en la Francia de los revolucionarios libertinos, ni en el Japón de la crítica cruda y galante”<sup>18</sup>. Es un producto del ambiente revolucionario madrileño de 1868, cuando se proclama la “Gloriosa” y de los meses siguientes, y en ellas se caricaturiza la vida sexual de la depuesta reina Isabel II. La serie aparece firmada por el seudónimo SEM, y se ha atribuido a un círculo de escritores y dibujantes entre los que se encontrarían probablemente Gustavo Adolfo Bécquer, su hermano Valeriano Bécquer, Francisco Ortego, Augusto Ferrán, Manuel del Pala-



Fig. 11. Acuarela n° 10, SEM, 1868.



Fig. 12. Acuarela n° 66, SEM, 1868.

cio, Daniel Perea y Eusebio Blasco. Aunque son imágenes que se ceban en una reina destronada no dejan de ser excepcionales por su crudeza erótica, y podemos relacionarlas con las que durante la revolución francesa se editaron para condenar los supuestos entretenimientos sexuales de la corte de María Antonieta. Además, en el campo de la ilustración erótica la influencia de la escuela francesa es insoslayable, en una España en la que el género es muy escaso. Las obscenas acuarelas muestran a la reina Isabel practicando el sexo, sola, acompañada o en orgía. Los otros personajes son su marido Francisco de Asís, su hijo Alfonso, su hija Isabel, sus amantes –Carlos Marfori–, políticos –Narváez, González Bravo, Prim, Napoleón III...–, el padre Antonio María Claret –confesor de la reina–, la monja milagrera sor Patrocinio, y en ocasiones figuras alegóricas –España, Francia, la Democracia o la Libertad. Todos participan en escenas libertinas de sorprendente y variada lujuria, desde la sodomía y el lesbianismo hasta el bestialismo.

Fijémonos en alguna de las imágenes, que como si fueran emblemas barrocos se acompañan de pequeñas letras a manera de lemas. La acuarela número 10 muestra sentado en el trono y bajo dosel al amante de la reina, Carlos Marfori, primero panadero y luego gobernador de Madrid e intendente real. Sobre sus piernas aparece sentada la reina, desnuda y coronada, que a la vez tiene cogido por su sexo al también

desnudo primer ministro Luis González Bravo. Dice la letra: “Sentada está en su poltrona con chulo, cetro y corona” (Fig. 11). La número 17 muestra a la reina sentada en el trono, desnuda y coronada, penetrada por su amante Marfori. Tras él espera su turno en plena erección González Bravo. También aparecen Francisco de Asís, semicubierto de una capa de armiño, cornudo y masturbándose, el padre Claret y Sor Patrocinio. En este caso la letra no puede ser más demoledora: “Real taller de construcción de príncipes. Se admiten operarios”. La número 26 muestra a la reina Isabel masturbándose frente a un espejo (carece de letra). La número 37 se inspira en un lienzo de Tiziano, *Venus y un organista* (Museo del Prado): muestra a González Bravo tocando el piano para la reina que permanece desnuda y coronada en una cama doselada. La letra: “La Venus del ... género humano”. La número 44 muestra la alegoría de la Democracia derribando el trono de Isabel II. Esta aparece arrodillada y con las manos juntas, y a su alrededor se hallan ministros, amantes y consejeros intentando vanamente sostener el trono. Destacan en esta acuarela dos elementos: el futuro Alfonso XII, todavía niño, arrojado desde el trono por los aires, y los símbolos regios –coronas y cetros– por el suelo. La letra: “No hay plazo que no se cumpla, ò el convidado rojo”. La número 55 muestra a la reina y su amante Marfori practicando el sexo en el trono mientras el cetro y la corona descansan en el

suelo sobre una almohada. Dice la letra: "Reposándose de las fatigas del gobierno". Muy similar es la número 66, que muestra de nuevo a los amantes abrazados, ahora en el lecho. Les acompañan en esta ocasión González Bravo y Francisco de Asís, ambos desnudos, el primero caracterizado de mariposa y el segundo de Cupido haciendo sonar un violón. La letra: "Entre tanto el camastron cogido estaba al violon" (Fig. 12). Veamos finalmente la número 71, un retrato en la pared de Francisco de Asís cornudo, señalado por una multitud de manos. Dice la letra:

*"Vuestra noble faz empaña  
El ñublo del deshonor,  
Desfaced presto esa niebla,  
Cortaos los cuernos, Señor:  
Que el mundo entero os señala,  
La Europa os llama cabron,  
Y "Cabron" repite el eco  
En todo el pueblo español".*

Los nuevos géneros artísticos que surgen en el siglo XIX y principios del XX como la fotografía o el cine no abordarán la sátira de la realeza, pese a tratarse de medios de gran proyección social. No deja de ser una paradoja, pues no se desarrollan en el Antiguo Régimen, por lo menos si nos centramos en Europa y Norteamérica, sino en una sociedad posrevolucionaria liberal en la que la libertad de prensa y de opinión está reconocida. La fotografía se convierte durante el siglo XIX y buena parte del XX en un mero testimonio documental, limitándose a retratar a los integrantes de las realezas europeas en imágenes oficiales, carentes de cualquier espíritu crítico. Por su parte el cine, producido en gran medida en una república democrática como son los Estados Unidos, ignora a las casas reinantes contemporáneas del viejo continente. Solo el género histórico incorpora episodios protagonizados por monarcas del pasado, o incluso biografías completas de éstos. Pero esta mirada pseudo histórica sobre la realeza pretérita es siempre idealizadora, siendo igual que se trate de un rey o una reina admirados como Ricardo Corazón de León o Isabel I de Inglaterra,

de monarcas controvertidos como Enrique VIII de Inglaterra o Maria Antonieta de Francia, o de gobernantes exóticos como Saladino o Cleopatra. Tanto Hollywood como las cinematografías nacionales europeas construyen hagiografías mitificadoras e inverosímiles de cartón piedra. Hasta cierto punto es comprensible dado que el cine es un arte que requiere una gran inversión económica y que busca desesperadamente el éxito popular, y por ello soslaya la siempre peligrosa crítica política. Incluso directores de cine comprometidos con la izquierda, como el soviético Serguei Eisenstein o el francés Jean Renoir, ofrecen en sus películas una imagen respetuosa sino complaciente de la realeza<sup>19</sup>.

La única película de las primeras décadas del siglo XX que enlaza con las imágenes grotescas que hemos visto hasta ahora y que igual que aquellas supone una feroz crítica del poder es "El Gran Dictador", de Charles Chaplin (U.S.A., 1940), primera película hablada de este director y última en la que aparece el personaje del vagabundo Charlot, ahora transmutado en judío. Es cierto que los protagonistas a los que se dirige la sátira no son reyes sino dictadores fascistas, pero es que precisamente es el fascismo quien se ha adueñado de Europa en los años treinta del siglo XX y quien la gobierna con puño de hierro. El valor de Chaplin al rodar esta película en Estados Unidos es similar al de Romeyn de Hooghe cuando en la segunda mitad del siglo XVII grababa estampas satíricas de Luis XIV desde Holanda. Aun enmascarando levemente a los dictadores debido a la presión diplomática ejercida desde Alemania e Italia, la imagen de Hitler y Mussolini en "El Gran Dictador" es transparente, feroz y despiadada, y tremendamente arriesgada dada la coyuntura política del momento —cuando se rueda la película Estados Unidos aun apostaba por la neutralidad ante el conflicto bélico europeo. La secuencia muda en la que el *alter ego* de Hitler, Hynkel, aparece en su despacho bailando con un globo terráqueo poniendo en evidencia su megalomanía es de una elocuencia sorprendente (Fig. 13). Lo único que diferencia esta imagen de las estampas de Romeyn de Hooghe es su movimiento visual. La fuerza satírica de la imagen cómica rodada por Chaplin es descomunal. Prueba de ello es el hecho de que la película



Fig. 13. "El Gran Dictador", Charles Chaplin (U.S.A., 1940).



Fig. 14. "La noche de Varennes", Ettore Scola (Italia-Francia, 1982).

estuviera prohibida en España durante cuarenta años pese a la derrota militar de Hitler y Mussolini, y solo fuera posible visionarla con la restauración de la democracia en 1976 –en Alemania fue estrenada en 1958.

Llegados a este punto cabe preguntarse cual es la razón que empuja a construir estas imágenes grotescas de la realeza a lo largo de cinco siglos, desde el Renacimiento hasta el mundo contemporáneo. La explicación es sencilla: el poder es ante todo imagen, y por lo tanto si se pretende atacar un determinado poder habrá que desmontar todo el artefacto retórico, visual y propagandístico que lo envuelve, y la manera más eficaz de conseguirlo es mostrar contraimágenes del poder. Un rey es ante todo una corona, un cetro y un manto, una pose, una ceremonia, un trono. Miles de imágenes durante cientos de años han idealizado la representación de la monarquía. Sin embargo una sola imagen cómi-

ca puede destruir el prestigio de un monarca.

Una película de los años ochenta, "La noche de Varennes", dirigida por Ettore Scola (Italia-Francia, 1982), reflexiona hábilmente sobre la imagen de la realeza entendida como apariencia (Fig. 14). El argumento se centra en la huida de París en 1791 de la familia real francesa disfrazada, intentando alcanzar la frontera de Austria y encontrar allí refugio desde el cual reconquistar el reino perdido. Finalmente son reconocidos y detenidos por la autoridad revolucionaria en el pueblo de Varennes. La última secuencia de la película nos muestra a los tres protagonistas –una duquesa, dama de compañía de la reina, el escritor francés Restif de la Bretonne y el patriota americano Thomas Paine– que han seguido a distancia a los reyes en su huida, reflexionando delante de un maniquí vestido con el traje de ceremonia de Luis XVI, y preguntándose en voz alta que hubiera sucedido si el



Fig. 15. "Un estudio histórico", frontispicio de *The Paris Sketchbook*, de Titmarsh del novelista satírico William Thackeray (1840, British Library).

pueblo hubiera contemplado al huído monarca no acobardado y disfrazado de mayordomo sino en toda su majestad. La pregunta no es ociosa, porque efectivamente después de varios siglos de propaganda visual el rey es ante todo apariencia: "De haber viajado el rey con ese traje, quien sabe, si lo hubieran detenido", exclama Restif de la Bretonne. Como corroborando *a priori* esta frase en una escena anterior una campesina protesta al ser criticada por no haber reconocido al rey fugado en la calesa: "no era el rey, no llevaba su capa roja".

Esta lección ya quedó perfectamente retratada en una ilustración titulada "Un estudio histórico", frontispicio de *The Paris Sketchbook*, de Titmarsh del novelista satírico William Thackeray (1840, British Library), publicada por Peter Burke<sup>20</sup>. En este conocido grabado se ven tres figuras sucesivas. En la primera aparece un maniquí con la indumentaria de Luis XIV tal como aparecía en el cuadro de Hyacinthe Rigaud (Museo del Louvre): peluca, medias,

capa y zapatos con tacón; bajo la figura podemos leer "Rex". La segunda figura nos muestra a Luis anciano, calvo y barrigón, y el lema "Ludovicus". Finalmente la tercera figura muestra la metamorfosis que se produce cuando Luis aparece vistiendo las ropas regias que exhibía el maniquí. El tercer lema, "Ludovicus Rex", delata como es la imagen lo que convierte a Luis en monarca (Fig. 15). La frase de Thackeray que acompañaba al grabado dejaba clara la intención del artista: "Enseguida se ve que la majestad es efecto de la peluca, los zapatos de tacón alto y el manto ... Así hacen los barberos y zapateros los dioses que veneramos".

Por lo tanto un rey desnudo o grotesco es menos rey. Las imágenes satíricas cumplen su propósito desde el Renacimiento y a lo largo de los siglos, al desacralizar a la realeza y mostrar groseramente sus rasgos, defectos y hábitos más humanos. El artefacto retórico que envuelve a la realeza queda desarticulado de esta manera mediante el humor.

## NOTAS

<sup>1</sup> A. Morel d'Arleux, "La risa al servicio de lo "ridículo": el ejemplo de Velázquez", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº 10/11 (2005), pp. 65-76.

<sup>2</sup> José Emilio Burucúa, *La imagen y la risa. Las Pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana*, Periférica, Cáceres, 2007, p. 23.

<sup>3</sup> *Id.*, p. 67.

<sup>4</sup> He estudiado este libro en "La *Histoire du roy Louis le Grand* de C.F. Menestrier. Una emblemata política", en Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.), *Emblemata Áurea*, Akal, Madrid, 2000, pp. 305-324.

<sup>5</sup> Roy Strong, *Arte y poder*, Alianza, Madrid, 1984, p. 36.

<sup>6</sup> Sobre el origen de las historias ilustradas con monedas y medallas veáanse los trabajos de Francis Haskell "Los primeros numismáticos" y "Retratos del pasado", incluidos en su libro *La Historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Alianza, Madrid, 1994.

<sup>7</sup> En 1696 se independizará de la Academia Francesa, adoptando el

nombre *Académie Royale des Médailles et Inscriptions*.

<sup>8</sup> Peter Burke, *La fabricación de Luis XIV*, Nerea, Madrid, 1995, p. 194.

<sup>9</sup> *Id.*, p. 129 y ss.

<sup>10</sup> *Id.*, p. 140.

<sup>11</sup> *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Biblioteca Nacional, España, 1993, p. 349.

<sup>12</sup> J. H. Elliot, *El Conde Duque de Olivares*, Crítica, Barcelona, 1990, p. 601.

<sup>13</sup> La bibliografía sobre Fernando VII es abundante. Hace pocos años Rafael Sánchez Montero publicó dos libros importantes: *Fernando VII. Su reinado y su imagen*, Ayer, Madrid, 2001 y *Fernando VII*, Espasa, Madrid, 2003.

<sup>14</sup> Víctor Mínguez, "Fernando VII. Un rey imaginado para una nación inventada", en Jaime E. Rodríguez O. (coord.), *Revolución, independencia y las nuevas naciones de América*, Fundación Mapfre Tavera, Madrid, 2005, pp. 193-213.

<sup>15</sup> Véase por ejemplo su caricatura del *Desfile de la coronación de Napoleón*, 1805 (Henry E. Huntington Library and Art Gallery. San Marino,

California).

<sup>16</sup> Ascensión Aguerri Martínez, ficha 5.1.7 del catálogo *La alianza de dos monarquías: Wellington en España*, Fundación Hispano-Británica, Madrid, 1988, p. 394.

<sup>17</sup> Ha sido publicado en Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925*, Fundación Mapfre, Madrid, 2006, p. 55.

<sup>18</sup> *Los borbones en pelota. Originales, textos y litografías de Gustavo Adolfo Bécquer, Valeriano Bécquer, Francisco Ortego y otros artistas y escritores*, edición a cargo de Robert Pageard, Lee Fontanella y María Dolores Cabra Loredo, Compañía Literaria, Madrid, 1996. Hay una edición anterior del año 1991 a cargo de la editorial El Museo Universal.

<sup>19</sup> Véase del primero "Alexander Nevski" (U.R.S.S., 1938) o "Iván el Terrible" (U.R.S.S., 1944), y del segundo "La Marsellesa" (Francia, 1937).

<sup>20</sup> Peter Burke, *op. cit.*, p. 122.