



MISCE *L*ÁNEA

RELACIONES 83, VERANO 2000, VOL. XXI



EL RETRATO DEL ESCONDIDO.
NOTAS SOBRE UN RETRATO DE JURA
DE FERNANDO VII EN GUADALAJARA

Víctor Gayol*

EL COLEGIO DE MICHOACÁN

Imagen seductora
del Rey más desgraciado y más querido,
¿en dónde estará ahora
de nos ¡ay! escondido
tu bello original, que hemos perdido?
Dime ¿do está pasado
de su cruel destierro la amargura
nuestro caro Fernando?
¿tendré yo la ventura
de morir á su vista de ternura?

Un fiel vasallo de Fernando VII¹

PREGUNTAS A UN RETRATO REAL

Desde hace años y por diversos motivos, el espectro de Fernando VII comenzó a rondar mi cabeza. Particularmente su efigie, pintada sobre un lienzo que se conserva en el Museo Regional de Guadalajara [f. 3]. Esta imagen, a la que llegué hace siete años mientras fotografiaba parte de la colección del Museo, despertó en mí el interés sobre cierto tipo de representaciones de reyes, gobernantes y héroes utilizadas como parte de un sistema complejo de propaganda del poder. Son imágenes muy diferentes de los retratos reales hechos por los pinceles de la corte –Tiziano, Rubens, Van Dik, Velázquez, Goya [f. 1 y 2]–, que eran los retratos restrin-

* La primera versión de este texto fue presentada en el seminario "Historia del arte", impartido por la doctora Nelly Sigaut, maestría-doctorado en historia, Centro de Estudios Históricos, El Colegio de Michoacán, en marzo de 2000. A ella agradezco los comentarios e indicaciones, mas la relevo de los errores que pueda contener.

¹ *Estrofas compuestas por un fiel vasallo de Fernando VII al ver su augusto retrato*, s.p.i., 4^o, 4 p. [España, 1808].



Figura 1. Francisco de Goya y Lucientes, *Fernando VII*.

gidos a la mirada de un número reducido de espectadores, aquel que conformaba el círculo de la corte que acudía a los espacios materiales del poder como los salones de los palacios. También lo son de aquellas representaciones de corte *naïve* donde el rey apareció pintado con sus atributos de nobleza, pero que son más bien retratos imaginarios, a partir de modelos muy idealizados [f. 4]. Estas otras son “imágenes alegóricas”: un icono construido por un grupo de elementos emblemáticos, evocativos del poder, que funcionaba como propaganda. Estas imágenes eran susceptibles de ser reproducidas por medios mecánicos como el grabado y como resultaban de relativamente fácil lectura para el común, permitía una mayor cobertura social de los discursos propagandísticos de la monarquía. Representan para mí entonces un tipo de imá-

genes que podríamos denominar “oficiales” y que entraban en diferentes momentos en la vida de los súbditos con una función muy específica, enmarcadas en acontecimientos de la liturgia política, como el caso de la que nos concierne, realizada para la jura de Fernando VII en la ciudad de Guadalajara, capital de la Audiencia de Nueva Galicia, en agosto de 1808.

El cuadro de Fernando VII en cuestión no es un retrato en el sentido de una descripción fiel de la realidad de la persona representada, como nos acostumbraron a mirar las pinturas los retratistas desde el *cuattrocento* o, mejor dicho, como nos hemos acostumbrado a mal leer las pinturas de personajes después de siglo y medio de representación de imágenes por medios mecánicos como la fotografía. Se trata de un cuadro en el que la imagen del busto del rey, joven y de perfil, se encuentra enmarcada en un medallón que es sostenido sobre la cabeza de un león (el símbolo de la “nación” española) que apoya sus garras sobre dos esferas



Figura 2. Goya, *La familia de Carlos IV*.

azules (símbolo de los reinos que la componen). El medallón está rematado por una corona y circundado por la frase “Amado Fernando España e Yndias afirmarán en tu caveza esta”, que termina precisamente junto a la corona (símbolo de la *autorictas* real).²

El artista pintó al león echado sobre una isla en medio de un campo azul, y en la parte posterior del león se aprecian ciertos volúmenes que recuerdan el dorso de un cocodrilo y el perfil de unas montañas con nubes detrás. A ambos lados del león, dos frases hacen referencia al inicio de la biografía y de la vida política del monarca. A la



Figura 3. Imagen de Jura con retrato de Fernando VII, Museo Regional INAH, Guadalajara.

derecha del león se lee “Nacido 10 de octubre de 1789”, y a la izquierda “Comenzó a Reynar en Marzo de 1808”. Debajo del león, un rótulo proclama: “Este León (Que es la Nacion Española) Jamás soltará de sus Garras los dos Mundos de Fernando VII”.

La representación del rey dentro del medallón es, por demás, austera. Enfundado en una casaca blanca de cuello y pechera rojos con botonadura de oro, lleva solamente como distintivos de su realeza la banda

² Santiago Sebastián, *Emblemática e historia del arte*, Madrid, ediciones Cátedra, 1995, 335 p. (Arte, Grandes Temas), pp. 207-257, Jaime Cuadriello: “De la alegoría al juramento: la patria criolla y sus estandartes”, en *Los pinceles de la historia: el origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, México, Museo Nacional de Arte, 2000.

celestes y blanca de la casa Borbón, y la medalla de la orden del Toisón de Oro, sin cadena.

Las preguntas que se han venido agolpando sobre el cuadro del rey durante estos años son varias. No estoy aún en la posibilidad de contestar muchas de ellas (quién lo pintó o quién lo encargó, por ejemplo, aunque por indicios de otras juras se pueden inferir algunas respuestas), y en este texto sólo aventuraré ciertos adelantos de mi comprensión sobre la función de la imagen del rey en la ceremonia de jura y la genealogía de varios de los elementos que contiene, para tener así una idea de lo que la lectura de esta imagen debió significar para sus contemporáneos



Figura 4. *Retrato de Fernando VII*, anónimo, ca. 1808, Colección particular.

Pretendo, por demás, que este ejercicio medie entre los dos posibles acercamientos que el historiador hace a las imágenes: ilustración u objeto de estudio.³ La primera entraña peligros inmensos, pues utilizar indiscriminadamente imágenes para “reforzar” los argumentos contruidos a partir de la investigación sobre fuentes textuales es restarle su importancia y lugar como fuentes para los mismos argumentos –o quizá algunos muy diferentes, de haber realizado una lectura comprensiva de la imagen. De tal manera, las imágenes acaban siendo descontextuadas

³ Para un apunte sobre este problema, véase Víctor Mínguez, “La monarquía humillada. Un estudio sobre las imágenes del poder y el poder de las imágenes”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, xx:77, invierno de 1999, pp. 123-148.

y, con la pretensión de “ilustrar” profusamente los textos, inducen a la confusión. Creo que la imagen puede (y debe) ser utilizada por el historiador “a secas” como una fuente importante en sus indagaciones a la vez que un componente fundamental de la exposición de sus resultados de investigación, y para ello debe tener consciencia de las dificultades particulares que presenta para su interpretación.⁴

JURAR AL REY, CONSERVAR EL MUNDO

Las dinastías reales perviven a pesar del tiempo, de los cambios, de la contingencia inestable: ese es su sentido, en ese registro de permanencia fundan el centro de su naturaleza y, por ende, de su discurso. Y esa permanencia está ligada al devenir estable del mundo: la monarquía es sostén del orden de los *Regna*. La muerte de un rey, paradójicamente, conlleva el reforzamiento de esa permanencia: es otro rey el que asciende pero es a fin de cuentas el mismo rey permanente. La elaboración de este discurso de poder constante que se ve temporalmente apagado para volver a brillar acto seguido (la consabida frase “¡El Rey ha muerto, viva el Rey!”, es sólo el obligado recuerdo de que detrás de una apariencia fenoménica del fin material de un cuerpo subyace la invariabilidad de la sustancia) queda perfectamente mostrada en varias metáforas regias. Mínguez⁵ nos recuerda dos: el Sol y el ave Fénix, figuras de una renovación permanente, cíclica, de naturaleza dual. El ocaso y la alborada que marcan el continuo apagarse y encenderse, las cenizas de las que renace sin variación la misma esencia. Pero no hay hiatos. La noche o el eclipse que ocultan al sol, el fuego que consume al ave mítica, no opacan el poder que emana de ellos: es simplemente un rito de paso, la renovación del poder de la monarquía en otro rey que es el mismo Rey.

⁴ Sobre problemas del método para la interpretación de imágenes, véase Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1976, pp. 13-43; Carlo Ginzburg, “De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método”, en *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1989, pp. 38-93.

⁵ Víctor Mínguez, *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1995, 204 p., p. 89.



Figura 5. *Carlos IV y María Luisa, su esposa, Reyes de España, grabado en metal, ca. 1805.*

Todo rito de paso desarrolla un complejo ceremonial. En él se reafirma el discurso de la continuidad y el orden social. Para el caso de los reyes y de las dinastías ese discurso –político, por supuesto– es discurso de propaganda, de reafirmación de un orden que se equipara hasta confundirse y asimilarse al orden del mundo. Las ceremonias se afinan, se hacen más complejas y vistosas: su finalidad es involucrar al inconsciente colectivo en el dogma de la permanencia y del orden. Nacimiento del primogénito real, funerales del rey, elevación al trono, jura de fidelidad y coronación, son ceremonias que participan del mismo sistema propagandístico. Pero no es sólo anunciar: es convencer y conmover a los vasallos a la conservación del orden de las cosas, al reconocimiento de la permanencia de las dinastías, a la conservación del orden del mundo completo y, por supuesto, de cada *Regnum*. De ahí que se repitan por todos los rincones de los reinos. Porque la ceremonia es, además, la oportunidad para que todo vasallo demuestre y reafirme su sentimien-

to de fidelidad mediante la participación activa, la oportunidad de renovar el pacto por el cual sus padres y abuelos han consentido sostener a los monarcas.

Las fiestas y ceremonias que enmarcaban estos rituales reales durante el renacimiento europeo y, sobre todo, el barroco del mundo hispánico, eran expresiones de riqueza y magnificencia que tenían como objeto crear un ambiente de esplendor que sojuzgase el espíritu de los participantes y espectadores, que los llevase a vivir una grandeza donde la decadencia estaba presente. Teatralidad en una expresión superlativa, que utilizaba como foro el marco de la ciudad (el centro de poder de las autoridades subordinadas a la realeza) al que se sobreimponía una arquitectura efímera, pletórica de imágenes y referencias míticas y emblemáticas que se articulaban en un sistema de propaganda del poder que incluía los manuales mitológicos, las empresas y otras imágenes de representación del soberano. Durante unos días, la ciudad se transformaba y pasaba a ser el escenario para la representación del ritual.⁶

La forma de realizar estas ceremonias en la monarquía hispánica entró en un proceso de decadencia hacia la segunda mitad del siglo XVIII: los elementos de magnificencia se fueron reduciendo, abandonándose aspectos emblemáticos y mitológicos. Para el contexto novohispano, y particularmente, en el caso de las juras, la de Fernando VI (r. 1746-1759) se supone como la última que genera un gran número de relaciones escritas sobre las fiestas llevadas a cabo.⁷ Pero años después, al tenor de las críticas circunstancias políticas por las que atravesó la monarquía, la jura de Fernando VII produjo también un número considerable de escritos, de naturaleza híbrida, donde la relación de la fiesta se mezcló con el refrendo de una lealtad inusitada y con las expresiones de un patriotismo que intentó conjurar el peligro de la disolución del orden en manos de Napoleón.

⁶ Véase Roy Strong, *Arte y poder*, Madrid, Alianza, 1988, sobre todo pp. 35ss.

⁷ Víctor Mínguez Cornelles, "1747-1808: Agonía emblemática. El ocaso de la cultura simbólica en la fiesta novohispana", en Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (coords.) *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica. Material de trabajo del III Coloquio Internacional de Emblemática Filippo Picinelli*, Zamora, El Colegio de Michoacán, febrero de 2000, pp. 192-205.

Por otra parte, creo que es posible seguir ciertas permanencias, al observar la transformación neoclásica de la fiesta durante los reinados de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII, para entender el surgimiento de la festividad cívica en los nuevos países que se conformarán con el derrumbe de la monarquía hispánica, pues es difícil pensar que las fiestas cívicas del siglo XIX tuvieron un origen *ex nihilo*. Es necesario tener presente esta historia para ubicarnos en el proceso de larga duración de las expresiones de la fiesta de los reyes hispanos al momento de incursionar en lo que fue una de las últimas ceremonias de reafirmación y renovación del poder real de los borbones en América: la jura de Fernando VII.

UN ENSAYO DE ACERCAMIENTO AL CUADRO DE JURA DE FERNANDO VII:

Contexto

Varias noticias llegaron de manera intermitente a la Nueva España provenientes de la vieja, entre mayo y junio de 1808. Primero se supo de la entrada de las tropas francesas a España con el pretexto de recuperar Gibraltar del dominio británico. Luego de la caída del ministro Godoy y la proclamación de Fernando VII a raíz del motín de Aranjuez. Menos de un mes después, de la partida de la familia real hacia Bayona y de los acontecimientos del 2 de mayo madrileño. A los veintidós días, la renuncia de la familia real al trono español y la designación de Murat como lugarteniente de Napoleón en España. Como lo pintó Lucas Alamán, los ánimos de los novohispanos pasaron consecutivamente de la sorpresa a la alegría –con la renuncia del *Favorito* y la proclamación de Fernando VII (después, el *Deseado*, o el *Escondido*)–, y de la alegría a la desazón.⁸

Esto fue el inicio de lo que un historiador ha denominado “los dos años cruciales”,⁹ en realidad paradójicos, de la crisis de la monarquía hispánica: junto a las más inflamadas muestras de fidelidad a un soberano se abrió una honda discusión acerca de la representatividad de los

⁸ Lucas Alamán, *Historia de México*, I:109ss.

⁹ François-Xavier Guerra, *Modernidad e independencias*, México, FCE, 1993, pp. 115-148.

reinos en el seno de la monarquía. Signo y síntoma de la crisis, si bien ya no al estilo barroco de las fastuosas muestras festivas ante la decadencia monárquica, sí del mismo mecanismo encubridor compuesto de grandes demostraciones de lealtad ante al hecho tajante de una monarquía decapitada.

Las reacciones americanas frente a la ausencia del monarca, que planteó un problema político y legal inédito en la historia de los reinos, conjuntaron básicamente tres tipos de estrategias que se entremezclaron.¹⁰ Una nueva, con la propuesta de la formación de juntas que reasumieran el poder soberano, propuesta que en el caso novohispano fue eliminada con la deposición de un virrey. Otra, ya en germen durante la última década del siglo XVIII, con la multiplicación de la propaganda política impresa en la que los letrados tuvieron una oportunidad para opinar sobre los asuntos de gobierno del reino, además de alimentar las prensas con las consabidas composiciones en honor del soberano jurado, ésta vez con tono mucho más político.¹¹ La tercera, de viejo cuño, con el afianzamiento de los ima-



Figura 6. Portadilla de un folleto patriótico aparecido en España en 1808.

puesta que en el caso novohispano fue eliminada con la deposición de un virrey. Otra, ya en germen durante la última década del siglo XVIII, con la multiplicación de la propaganda política impresa en la que los letrados tuvieron una oportunidad para opinar sobre los asuntos de gobierno del reino, además de alimentar las prensas con las consabidas composiciones en honor del soberano jurado, ésta vez con tono mucho más político.¹¹ La tercera, de viejo cuño, con el afianzamiento de los ima-

¹⁰ Virginia Guedea, *En busca de un gobierno alterno: los guadalupes de México*, México, IIH-UNAM, 1992, pp. 15ss.; Guerra, *Modernidad...*, 125ss.;

¹¹ Carlos Herrejón Peredo, "La revolución francesa en sermones y otros testimonios de México, 1791-1823", en Solange Alberro (coord.), *La revolución francesa en México*, México, COLMEX-CEMCA, 1991, pp. 97-110; María de Refugio González, "El Ilustre y real Colegio de Abogados de México frente a la revolución francesa (1808-1827)", en Alberro, *La*

ginarios y valores mediante las acciones tradicionalmente probadas de los actos públicos en las ciudades: las juras y las proclamaciones.

En todas las ciudades y villas de las dos audiencias del virreinato de la Nueva España se sucedieron ceremonias de jura durante lo que restaba de 1808,¹² ordenadas a los cabildos por el virrey Iturrigaray quien, desde el punto de vista de los súbditos, giró las instrucciones a regañadientes.¹³ Me parece necesario destacar la contradicción presente en este acontecimiento: se juraba a un rey que había abdicado y que se encontraba cautivo, pero era una abdicación que había sido declarada nula por las autoridades constituidas, como el cabildo de la ciudad de México con argumentos fundados en las *Partidas* de Alfonso el Sabio.¹⁴ Referencias a esta particular manera de atribuirse el poder de decisión por parte de las autoridades locales ante la crisis se encuentran de manera constante en las fuentes que describen los festejos de la jura, y que su-

revolución..., pp. 111-135. Para los impresos políticos en 1808, véase Víctor Gayol, “‘Diálogos curiosos y escritores vulgares’: los letrados novohispanos y su visión sobre las clases del pueblo en propaganda política contrainsurgente, ciudad de México, 1810-1811”, tesis de licenciatura en Historia, México, ENAH, 1999, 225 p., pp. 67ss.

¹² Morales Folguera asegura que la última ceremonia de jura en Nueva España fue la del cabildo de Xalapa, los días 29, 30 de septiembre y 1 de octubre de 1808, pero en la villa de Zamora la jura ocurrió a fines de noviembre. José Miguel Morales Folguera, *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Granada, Junta de Andalucía, 1991, 304 p., p. 85.

¹³ Jaime Olveda, apoyándose en un Acta del Ayuntamiento de Guadalajara y un papel de López Cancelada impreso en Cádiz en 1811, comenta: “El ayuntamiento de Guadalajara expuso que su desconocimiento [de las abdicaciones] iría, inclusive, en contra de Iturrigaray si éste obraba en contra de la voluntad general. La desconfianza hacia el virrey radicaba en que había sido nombrado por influencia de Godoy, y se temía que fuera precisamente este compromiso lo que lo obligaría a tomar soluciones ajenas al sentimiento de fidelidad que abrigaba a la mayor parte de la población. Fue muy común escuchar de los grupos analfabetas, cuando se referían a la indiferencia que mostró Iturrigaray frente a los hechos, que ‘el virrey no quiere a nuestro soberano’, mientras que los peninsulares y los criollos ilustrados, más conocedores de las circunstancias políticas, murmuraban ‘aquí hay gato encerrado’”. Jaime Olveda, “La popularidad de Fernando VII en Guadalajara”, en *Lecturas históricas de Jalisco. Después de la Independencia*, recopilación de José María Muriá, Jaime Olveda y Alma Dorantes, Guadalajara, UNED-Gobierno del Estado de Jalisco, 1981, pp. 49-73, I:52-53.

¹⁴ Guerra, *Modernidad...*, 126.

brayan que en esas condiciones no se escatimó ningún esfuerzo para que la jura fuese de la mayor magnificencia.¹⁵ Sin embargo, es necesario tomar con cautela este tipo de expresiones que se encuentran en las relaciones de las ceremonias ya que cada fiesta siempre obtenía el calificativo más alto por parte de sus contemporáneos. Por ejemplo, en una relación de la jura de Carlos IV en la ciudad de México el cronista aseguraba que “desde que se conquistó el reino no se han hecho fiestas más magníficas ni más lucidas...”¹⁶

Sin embargo, vemos que son las propias autoridades las que toman la tarea de elaborar las relaciones, no delegando ya su composición en gente de pluma. Por la relación que escribieron y firmaron los miembros de la Audiencia de Nueva Galicia Roque Abarca,¹⁷ (presidente), Cecilio Odoardo Palma (regente interino), Juan José Recacho (oidor), Juan Nepomuceno Hernández de Alva (oidor) y Juan Ignacio Fernández Muni-lla (fiscal), sabemos que en Guadalajara la jura de Fernando VII adquirió visos de un gran drama político donde estas autoridades fueron el personaje principal, después de Fernando VII. La relación, fechada el 30 de octubre de 1808, mes y medio después de la prisión de Iturrigaray, es claramente un documento en el que las autoridades neogallegas efectuaron un deslinde de responsabilidades respecto de la actuación del virrey depuesto. Con el peso de esta intención, muchas de las expresiones vertidas en el documento deben ser matizadas. No obstante, el texto ofrece datos interesantes sobre el ambiente y la mecánica de la ceremonia de jura en Guadalajara.

Las noticias de la renuncia de los borbones fueron recibidas en la capital de la Audiencia en julio de 1808, primero por un despacho privado al presidente de la Audiencia y luego por copias de la *Gazeta de Mé-*

¹⁵ Véase Roque Abarca, “Ocurrencias en Guadalajara al saberse la prisión de Fernando VII”, en Juan E. Hernández y Dávalos, *Colección de documentos para la historia de la guerra de Independencia de México de 1801 a 1821*, 6 vols., ed. Facsimilar, México, Instituto de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1985, I:668-671, p. 670.

¹⁶ José Gómez, *Diario curioso y cuaderno de las cosas memorables en México durante el gobierno de Revillagigedo (1789-1794)*, México, UNAM, 1986, pp. 9-10, cit. Morales Foleguera, *Cultura simbólica...*, 78.

¹⁷ Abarca, “Ocurrencias...”.



Figura 7. Patricio Zuárez de Peredo, *Alegoría de las autoridades españolas e indígenas*, 1809.

xico, pero sin ningún aviso por parte del virrey Iturrigaray, lo que causó un estado de intranquilidad entre las autoridades. ¿Pretendería Iturrigaray entregar el reino a los franceses, como lo habían hecho ya algunas autoridades en la península? Una junta en el cabildo de la ciudad, donde se citó al presidente de la audiencia el día 23 de julio, sirvió para que todas las autoridades ahí presentes juraran a Fernando VII como rey,

aunque decidieron esperar instrucciones del virreinato, las que no arribaron con el correo semanal provocando mayor intranquilidad. En Junta del Acuerdo pleno (audiencia y ayuntamiento) del 27 de julio, se redactó una misiva dirigida a Iturrigaray, a la Audiencia de México y al Cabildo de aquella ciudad, para obligarle a definir su posición al respecto, a la vez que se convocó a una junta de todas las autoridades eclesiásticas y seculares para el día siguiente, con carácter abierto, a la que se permitió el acceso al común.

En la junta del día 28, el presidente de la audiencia recibió a la comitiva frente a un retrato de Fernando VII (*¿se trataría de nuestro cuadro?*) y, sin más, “tomando la palabra hizo protesta de la Santa Fé, y seguidamente añadió que en *su corazón reconocía por Rey al SEÑOR DON FERNANDO VII* [...] Allí quedó verdaderamente jurado el Monarca”.¹⁸

El dos de agosto el correo regresó la misiva de la audiencia neogalliega sin abrir, pues había sido dirigida a tres autoridades de manera indistinta, pero el cinco arribó un oficio del virrey comunicando la instrucción para realizar la ceremonia de Jura, misma que se llevó a cabo en la ciudad de Guadalajara a partir del 31 de ese mes. El documento anota muy someramente la existencia de varias procesiones de diversos cuerpos, subrayando la de cien jóvenes del Comercio, en las que se escuchó aparentemente un retrato de Fernando VII (*¿nuestro cuadro? ¿el mismo que ya había sido jurado en la junta del 28 de julio?*), que fue llevado sobre carros triunfales. Paralelamente a la realización de estas procesiones, varios muchachos llevaban figuras con el retrato de Napoleón al cual azotaban.

La relación del oidor Abarca también acota que en varios conventos de monjas se realizó la jura “con todas las ceremonias”, y asimismo “[...] hasta en el Pueblo mas infeliz de Nueva Galicia se ha hecho lo propio, aunque no ha sido costumbre hacerlo sino en las Capitales”.¹⁹

La jura de Fernando VII cambió en algunos aspectos con respecto a lo realizado hasta entonces como el hecho de que se efectuaran ceremonias en más localidades. Es importante tener también presente la contingencia particular del momento histórico en el que la necesidad de su-

¹⁸ Abarca, “Ocurrencias...”, 670. Subrayado en el original.

¹⁹ Abarca, “Ocurrencias...”, 671.

brayar la continuidad de la autoridad era más apremiante. Aparte de las preguntas que quedan entre las líneas del relato sobre la posible inclinación que tuvieron los miembros de la Audiencia a formar una junta soberana jurando al soberano sin instrucción del virrey en la reunión del 28 de julio, las pocas referencias al retrato inclinan a pensar que éste fue comisionado directamente por la Audiencia. ¿Se tambaleaba la legitimidad de la autoridad de la Audiencia –y de todas las demás autoridades locales– ante la ausencia de rey? Por supuesto.

UN ENSAYO DE ACERCAMIENTO AL CUADRO DE JURA DE FERNANDO VII

La función del retrato real en la jura

A partir de diversas descripciones de juras se puede conjeturar que al momento de la jura de Fernando VII lo normal era ocupar tres días en esas festividades. Por ejemplo, las fiestas por la jura de Carlos IV transcurrieron del 27 al 29 de diciembre de 1789 y la de Fernando VII en Xalapa, del 29 de septiembre al 1 de octubre de 1808.²⁰ En el caso de la ciudad de México, los tres días de festividades transcurrieron entre el 29 y el 31 de julio.

En general, las festividades de juras obedecían a un programa más o menos flexible en el que la efigie del soberano era el centro de la festividad. Comenzaban el primer día con repique de campanas que llamaban a la gente a congregarse en el centro de la población (frente al palacio virreinal, las casas de Audiencia o las de Cabildo), donde la más alta autoridad juraba desde un templete y frente al retrato regio al rey mediante una sencilla fórmula: “¡Castilla! ¡Nueva España! ¡Guadalajara! (o el nombre de la localidad) ¡Por la Católica Majestad del Rey Nuestro Señor Don N., Rey de Castilla y León, que Dios guarde muchos años!”, las demás autoridades contestaban “Amén”, y el común rompía en vivas. Después de esta primera jura, el representante de la máxima autoridad tiraba al común monedas acuñadas para la ocasión y se descolgaba el

²⁰ Morales Folguera, *Cultura simbólica...*, 78 y 85.

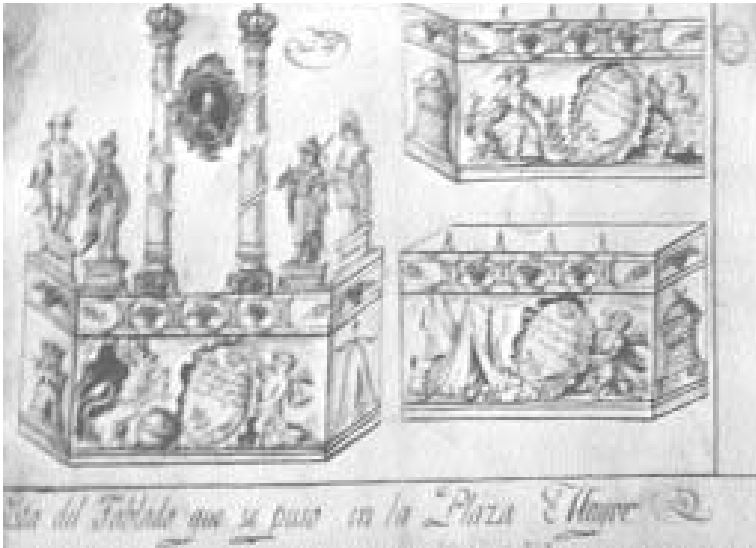


Figura 8. Vista del tablado que se puso en la plaza mayor de San Bartolomé de Honda para jurar por el rey a Fernando VII.

retrato real para darlo a los representantes de los cuerpos (gremios, tribunales, colegios) quienes lo llevaban en procesión bajo palio a la siguiente parada. Esta era en las casas capitulares, las casas particulares de algunas de las autoridades y las de algunos notables. Ahí se repetía la jura y la tirada de monedas. Había música y lugares para el baile en cada parada, y se ofrecía un refrigerio.²¹

En algún momento la procesión se encaminaba a un templo (varios en el transcurso de los tres días) donde se ingresaba la figura del monarca que era colocada en un dosel sobre el altar mayor; se decía una misa, se cantaba un *Te Deum* y se ofrecía un sermón cuyo tema, en el caso de las ceremonias de jura de Fernando VII, versó generalmente sobre la lealtad de los vasallos al rey y la exhortación a derramar “hasta la última

²¹ Morales Folguera, *Cultura simbólica...*, 78; Gómez, *Diario curioso...* 9-10; Rafael España, “La jura de Fernando VII en Zamora (1808)”, presentación de Beatriz Rojas, en *Relaciones*, 40 (otoño, 1989), pp 131-140.

gota de sangre” en defensa de la religión y el rey, aderezado con diatribas antinapoleónicas.

Algo que resulta claro en las descripciones es que en varias de las juras hubo más de un retrato del rey. Para la ceremonia se mandaban construir templetes que se colocaban en la Plaza Mayor, frente a las Casas de Cabildo, frente a las casas de miembros del mismo y frente a las casas de notables de la ciudad. La vista del templete que se colocó en la Plaza Mayor de la ciudad de San Bartolomé de Honda,²² en España [f. 8] da una idea del modelo que debió regir para esta arquitectura efímera en el ámbito de la monarquía. Los lados de los templetes eran decorados con elementos emblemáticos alusivos a la monarquía, a las virtudes atribuidas al príncipe que era jurado rey, así como al momento y al lugar en el que se efectuaba la jura. La parte superior era ocupada por un dosel bajo el cual se colocaba el retrato del soberano. En el caso de la vista del templete de Honda se pueden observar la torre y el león de Castilla y Aragón, medallones con lemas sostenidos por ángeles, las columnas de Hércules que sostienen el retrato real y, “escoltando” las columnas y el retrato, alegorías de los cuatro continentes.

Para enmarcar los templetes se pintaban grandes lienzos con los que se cubrían las fachadas de las casas cuyo frente ocupaba la construcción efímera. Las pinturas desplegaban temas alusivos a la jura, a la monarquía y a quienes habían comisionado los lienzos. Por ejemplo, en la jura de Xalapa, bajo el balcón de la casa del regidor procurador general del cabildo, Diego Leño, se colocaron dos cuadros alrededor del retrato de Fernando VII: uno que representaba un árbol en cuyo centro se leía “Fernando” y el mote *Regnavit in ligno*, y otro que representaba dos corazones simbolizando al regidor y su esposa atravesados por una flecha con el nombre de Fernando.²³

Estos detalles nos hacen tomar conciencia de que el retrato del rey era el centro de un contrapunteo visual y entraba en un diálogo con los

²² Aunque mi referencia guarde esta grafía (Menéndez Pidal, *Historia de España...*), al no aparecer en ningún otro texto, es posible que se trate de la villa de Onda, en la provincia de Castelló de la Plana, Valencia, pequeño poblado que adquirió preeminencia en el siglo XVIII, como me lo hizo notar la doctora Sigaut.

²³ Morales Folguera, *Cultura simbólica...*, 86.

elementos desplegados en los templetes y escenografías; de ahí que para poder restituir de manera íntegra la lectura que hicieron del cuadro sus contemporáneos sería necesario tener la información más completa posible de las características iconográficas de los retratos del rey y relacionarla con las descripciones de los lugares donde fueron colocados.

Lo que queda claro a la comprensión de manera preliminar es que en esas relaciones visuales, los miembros notables de la ciudad y de las diferentes autoridades que comisionaban la hechura de templetes y escenografías con elementos relativos a sus propias personas, familias y posición política en el reino, se esforzaban por destacarse a sí mismos como los más leales de los vasallos, y este esfuerzo era visto y apreciado de manera inmediata por el común (la fuerza de la imagen y de la gestualidad tendrían mucho que ver en ello), lo que redundaba a la larga como la legitimación y el consentimiento colectivo a la continuidad, no



Figura 9. *Alegoría de las autoridades españolas e indígenas* (detalle)

solamente de la dinastía, sino de las autoridades constituidas. Creo que es posible comprender mediante la observación de otra imagen lo que sucedía en las ceremonias de jura respecto a las relaciones entre los particulares y la imagen del monarca, pues en ocasiones, este tipo de relación personajes-retrato del rey se prolongaba en el tiempo más allá de la acción al pintarse otro tipo de cuadros en donde el vínculo quedaba perfectamente expresado y fijado. Véase, por ejemplo, la alegoría de autoridades españolas e indias [f. 7] en la que aparece un retrato de Fernando VII resguardado por

miembros de cabildo español e indígena, dos milicianos y un lancero indio. Los demás elementos iconográficos que rodean la escena nos dan una idea del contrapunteo al que me he referido. Ahora también, me parece interesante subrayar que lo que están representando en la alegoría como imagen del rey corresponde a un cuadro de jura [f. 9]. La diferencia formal con el de Guadalajara es evidente, pero ciertos elementos iconográficos (el león, el *orbis*) se repiten, insistiéndonos a la distancia histórica en aquellas partes de las imágenes que formaban parte de un imaginario colectivo y cotidiano y que por lo tanto eran perfectamente reconocibles por cualquier súbdito.

Ahora bien, en las descripciones de las fiestas de jura, es muy notoria como quedó descrita la relación que establecían algunos de los personajes de entre los principales de las ciudades, las autoridades –y quizá hasta los propios artistas que pintaban los retratos–, con los cuadros. Me detengo en un ejemplo que hace referencia a un individuo.

En la larga relación firmada por J. S. E. de la jura en la ciudad de México, aparecida en varias entregas del *Diario de México*, el autor escribió acerca del retrato principal, que había sido expuesto desde el día de Corpus –es decir, con anticipación a la jura– en la casa de Ramón Blásio. Describió el cronista de la fiesta que al salir de su casa tras los repiques de campana y en medio de las salvas de artillería

[...] ya encontré el retrato de FERNANDO VII, colocado en el balcón principal del Palacio, y al Exmó. Señor Virrey con algunos otros Señores ministros y personas condecoradas, llenos todos del mayor regocijo, tirando S.E. monedas, en los términos que se dixo anteayer, y quitando despues por su mano el retrato, para que se entregara al pueblo, que lo había llevado baxo de un palio, que tomó de la Iglesia del Espíritu Santo; habiendo sacado el retrato de la casa de D. Ramon Blásio, donde atropó la gente para pedirlo, y el dicho Blasio lo entregó lleno de satisfaccion, como que se ha singularizado en el efecto, desde el dia de Corpus, que expuso al público el real retrato.²⁴

²⁴ “Documentos relativos a la proclamación de Fernando VII como rey de España”, en Hernández y Dávalos, *Documentos para la historia...*, 501.

Pero también las asociaciones, gremios y cofradías entablaron este tipo de relación, si bien en este caso, una relación corporativa. En el caso del documento de la jura escrito por el presidente de la Audiencia de Nueva Galicia, Roque Abarca, sólo aparecen de manera explícita los cien jóvenes representantes del cuerpo del Comercio; de las demás corporaciones Abarca sólo indicó que varios cuerpos habían llevado el retrato sobre carros triunfales. Para el caso de la ciudad de Xalapa, Mariano Artigas construyó dos carros triunfales, uno que representaba a los pueblos comarcanos y el otro a los gremios en su conjunto, por lo que podemos inferir quiénes los pagaron. Pero para la ciudad de México, las descripciones nos ofrecen un ordenamiento más preciso de la composición de las procesiones, el orden de aparición de las corporaciones y las identidades de los carros triunfales. En el último día de celebraciones, abrieron la procesión los cuerpos de milicias con caballería. Le seguían los mercedarios, con un carro triunfal con el retrato del soberano custodiado por dos de los religiosos principales, espada en mano; luego un carro triunfal de “los individuos” del juego de pelota de San Camilo y cerró otro carro del regimiento de comercio, es decir, dos carros triunfales seguidos de miembros del comercio.²⁵

El retrato del rey (o los retratos) que eran colgados en los templetes y llevados en los carros triunfales o bajo el palio, claramente resultaban el centro de la atención de la gente durante la festividad. Alrededor de ellos, individuos de entre los principales y corporaciones realizaban una serie de gestos que los dotaban de prestigio a la vista del público. Pero también los demás vecinos eran invitados, al paso del retrato del soberano, a salir de sus casas o bajar de los coches para entrar entre las filas de la procesión con la frase “venga v. á honrarse”.²⁶ El retrato contenía entonces al soberano y su cercanía elevaba el prestigio social de la persona. Era la personificación del poder distante, y los cronistas cuentan que ante él, la gente daba las más variadas muestras de “ternura y lealtad”

²⁵ Los “individuos” del juego de pelota de San Camilo no eran otros que comerciantes vascos quienes, desde 1758, habían tomado la cancha, propiedad de la orden de San Camilo, haciéndola poco a poco el centro de reunión social de ese grupo en la ciudad de México. Cfr. Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México, FCE, 1987, pp. 242-286.

²⁶ “Documentos relativos...”, 502.

Delante de aquel retrato, ó de otro, dicen que se paró una vieja, y llena de entusiasmo, como si tuviera presente el original, le dirigió las siguientes palabras: *Rey mio, amabilisimo Fernando, ¡cuantos trabajos has padecido desde tu infancia! Yo, Señor, te pronostico que has de ser un rey santo.*²⁷

Incluso, para una de las funciones de teatro dadas en el Coliseo de la ciudad de México con motivo de la jura, el público exigió que se llevase el retrato jurado, y habiéndose levantado el telón para comenzar la comedia sin el retrato presente “lo hicieron baxar al punto, por que no querian que comenzase la funcion sin tener á la vista á su amado FERNANDO”.²⁸ El retrato del rey, y en este caso, el retrato de Fernando VII, no sólo fue el símbolo sino el ideal sobre el que se volcaban las pasiones patrióticas de los vasallos... o al menos eso nos cuentan las crónicas, insertas en el ambiente mismo de la propaganda que las propias imágenes compartían, u otros rastros documentales, como el gran número de sonetos, estrofas y panegíricos patrióticos que desató la jura de un rey abdicado, como las *Estrofas compuestas por un fiel vasallo de Fernando VII al ver su augusto retrato* [f. 6].

UN ENSAYO DE ACERCAMIENTO AL CUADRO DE JURA DE FERNANDO VII

Elementos iconográficos

Aunque mucho menos complejo que otras imágenes de monarcas hispanos, el cuadro de Jura de Fernando VII conserva algunos de los elementos de la emblemática política presentes en los jeroglíficos y empresas de reyes que tuvieron auge desde el siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XVIII.²⁹

Uno de los principales elementos sobre el que he llamado la atención desde la primera descripción del cuadro es la inclusión del sobera-

²⁷ “Documentos relativos...”, 505. Cursivas en el original.

²⁸ “Documentos relativos...”, 503.

²⁹ Para el tema de la emblemática política y su paradigmático desarrollo en la España del siglo XVII, véase Sebastián, *Emblemática...*, pp. 207-257.

no perfil dentro de un medallón ovalado que se mantiene en equilibrio sobre la cabeza erguida de un león. Es, obviamente, el cuadro dentro del cuadro. Pero al mismo tiempo, el medallón ocupa la mayor parte de la composición viniendo a ser los demás elementos simples motivos de apoyo, no por ello carentes de importancia, que terminan por afinar la idea principal.

El acto de circunscribir en un marco una representación es darle relevancia. El marco lo contiene, lo separa, lo hace diferente dentro del

resto de la composición a la vez que establece un tipo de relación especial con el conjunto, el cual se subordina a lo contenido en el óvalo. Al estar enmarcada, la representación se convierte en un elemento jerárquicamente más importante, de naturaleza distinta y sublime. La utilización de marcos para contener representaciones de los reyes y príncipes ya aparecen en grabados de la época de Dürero, en las regiones alemanas [f. 10]. En el grabado del emperador Maximiliano I, cuya composición la ocupa totalmente el medallón y a quien contiene, se observa, además del óvalo, la frase que lo circunda: *Maximilianvs primvs romanorum imperatorvm pp.* El emperador es reconocido por la corona imperial, el manto y la orden del Toisón, y por su nombre y título. Este modelo, (¿generado por el humanismo?) se mantiene a lo largo de siglos, y lo encontramos en los retratos alegóricos de los austrias (con la salvedad de que sus testas no estarán coronadas, pues si interviene una corona en la composición ésta quedará fuera del medallón [f. 11 y 12]), donde muchas veces el medallón será sustituido por una corona de laurel que lo circunda y filacterias con su nombre y títulos (*v.gr. Philippus IV Hispania-*



Figura 10. El emperador Maximiliano I, grabado alemán del siglo XVI.



Figura 11. Retrato alegórico de Felipe IV.



Figura 12. Portada de Parentación real, con retrato alegórico de Carlos II.

rum Rex). Pero el medallón reaparece y se vuelve una constante en la representación de los borbones.

Víctor Mínguez ha desarrollado una serie de argumentos acerca del retrato áulico del rey que se relaciona con las metáforas regias (sol y ave Fénix) que se comentaban más arriba. Su lectura me ha sugerido que en el siglo XVIII se asiste a una contracción de los símbolos en un sólo recurso y en una resemantización. Como ya se ha dicho, Mínguez piensa que la majestuosidad de las ceremonias y representaciones empieza a declinar hacia 1747, y con ello la profusión de elementos presentes en las composiciones. ¿Es posible que el medallón adquiera preeminencia como símbolo al contener la representación del primero entre los pares, dejando de representar al sol pero significándolo? Sí, pero los retratos áulicos seguirán estando reservados para representar reyes, aunque algunos de los modelos generados servirán para representar principales. Observemos algunas evoluciones de los medallones.

Entre otros retratos, Mínguez presenta dos de Carlos IV y la reina María Luisa de Borbón [f. 5 y 13] donde ya el medallón vuelve a ser el elemento principal de la composición. El sol, símbolo regio por antonomasia, aparece en estas composiciones como una referencia a la continuidad perpetua de la monarquía. Pero si observamos con atención las composiciones, parecería que el medallón propiamente se convierte en sol, sobre todo en el grabado de la superposición de los retratos sobre dos medallones que aparecen en el centro de un *orbis* abierto por su meridiano.



Figura 13. Retrato áulico de Carlos IV y María Luisa de Borbón, Reyes de España.



Figura 14. Anónimo, *Agustín de Iturbide y sus ilustres contemporáneos*, litografía.

Pero ya no sólo los reyes ahora van a ser representados de esa manera: también otros personajes principales, ministros y, a partir de 1808-1821, héroes.

Hay una curiosa imagen de Fernando VII [f. 15] en la que se encuentra representado dentro de un medallón, de perfil. El medallón está levantado sobre el fuste trunco de una columna, custodiado por la fe y la justicia. Un ángel sostiene unas ramas de laurel que cuelgan sobre la parte superior del medallón y a los pies del conjunto están las armas de Borgoña (España) y la cornucopia (las Indias). Sobre el



Figura 15. Grabados con retratos de Fernando VII (izq.) y Godoy (der.).

medallón brilla un sol con un solo ojo. Digo que es un grabado curioso, pues encontramos uno casi idéntico en el medallón que representaba al favorito Godoy, el antagonista de Fernando defenestrado en el motín de Aranjuez. Las dos únicas diferencias (además de los personajes representados) radican en la ausencia del sol como símbolo regio en el grabado de Godoy, así como de la actitud del ángel, esta vez coronando el medallón.

Son quizá indicios muy breves, pero que deberíamos estudiar más a fondo. El medallón es donde se coloca la reliquia o el retrato del ser amado para colgarse sobre el pecho, cerca del corazón. La relación entre lo contenido en el medallón y quien lo porta o lo observa es una relación de alto contenido sentimental. La exaltación de los sentidos, de las sensaciones, es una de las particularidades del discurso político que enaltece la lealtad. Permanencias: en 1821, en el reciente nombrado México, todos los héroes de la guerra de Independencia fueron sistemáticamente representados dentro de medallones [f. 14]. Pero el medallón es también símil de la moneda y la medalla, fundamentales en la iconogra-

fía política, símbolo de poder y dominio ecuménico. El busto del soberano aparecía en las monedas dando al cuño el aval del fino metálico. En busto se repite en las medallas conmemorativas donde el límite mismo del objeto contiene, como en la pintura lo hace el borde del medallón, al icono del poder político. Paradojas del uso de las imágenes del poder, Fernando VII, *Deseado* y *Escondido* avalaría con su real perfil la Constitución de cuño liberal de 1812 [f. 16]. ¿Por qué mi insistencia en este elemento aparentemente menor como un medallón? ¿No acaso en él podemos observar también la idea de espejo, que lega la emblemática del xvii, y contiene la idea del *speculum principum*, el espejo de príncipes, que habla del gobernante como ejemplo de todos los demás hombres por su buena educación?³⁰



Figura 16. Ejemplar de la Constitución de Cádiz (1812) en forma de medalla conmemorativa.

El otro elemento simbólico presente en la imagen de jura debe ser leído como una relación de signos emblemáticos: el león echado sobre una porción de tierra con las garras apoyadas sobre dos esferas azules y a sus espaldas, en tres planos superpuestos, la silueta de un lagarto, de unas montañas y unas nubes.

La frase que circunda el cuadro y el rótulo completan la lectura de dos de los elementos que nos son muy familiares en la iconografía borbónica: el león y las esferas que representan el *orbis*. España (el león) siempre en relación con el mundo que domina, que en este caso son dos que se han diferenciado –los reinos españoles y las posesiones en las Indias–, aferra con fuerza cada parte de sus dominios. España y las Indias

³⁰ Véase Mínguez, *Los Reyes...*, 89ss. Y Sebastián, *Emblemática...*, 212ss.



Figura 17. América.

en ese sentido son una unidad, y es esta unidad la que sostiene (y sostendrá, conservándose unida) a la monarquía, al grado de afirmar sobre la real testa el símbolo del gobernante.

Pero este cuadro fue hecho en Indias, en América. Lo que aparentemente es una silueta del dorso de un lagarto sugiere la necesidad de seguir conservando la América unida a España en un sentido escatológico. Fue temprana la representación que relacionó a América con un lagarto, como marca en su *Iconología* Cesare Ripa:³¹ la figura de una mujer desnuda, de color oscuro, fiera, con arco y flecha y coronada de plumas bajo cuyo pie yace un cráneo, siempre se enlaza con la representación de un lagarto [f. 17]. Pero trescientos años de presencia hispánica en las Indias han logrado limar la barbarie que esa representación significa. En 1808, seguir representando el cráneo, que hacía referencia al ca-

³¹ Cesare Ripa, *Iconología*, 2 vol., Madrid, Akal, 1987, pp. 108ss.

nibalismo con que los europeos caracterizaron a los habitantes americanos, la desnudez y las armas, significaría que la acción benéfica y civilizadora de España no se ha sentido en esas tierras. Sin embargo el recuerdo del lagarto hablaría de la necesidad de seguir protegiendo a los naturales de ese continente, pues la imagen del lagarto simboliza el conjunto de las almas de los gentiles en busca de catequesis. Aunque en la Biblia el lagarto se relacione con el Leviatán y el Caos originario (Job, 40,25-41,26),³² al hacer la lectura del *Libro de los Proverbios* (“Cuatro cosas hay pequeñas en la tierra, que son sin embargo más sabias que los sabios [...] el lagarto, que se coge con la mano y, sin embargo habita en el palacio de los reyes”) la exégesis de San Gregorio Magno llevó a ver en el lagarto el símbolo del alma en busca de luz. América va tras la iluminación divina, la salvación; por ello fue puesta por la Providencia en manos de la corona de Castilla, que debe completar su misión evangelizadora.³³

EL RETRATO DE LO ESCONDIDO

Al enfrentarnos a la alegoría (que no un retrato, como creo que ha quedado argumentado en este texto) para la jura de Fernando VII tenemos entonces que releer el cuadro en una perspectiva múltiple. Por una parte, esta conjunción de elementos simbólicos desplegados en el programa iconográfico que funcionan como metáfora de una serie de conceptos establecidos y, por otra parte, la lectura del contexto histórico, sobre todo de gestos y actitudes relacionadas al cuadro, que dotan a esos elementos simbólicos de otros significados al ser metáfora también de situaciones particulares. Así, la alegoría es el crisol de un discurso de pro-

³² En este interesante pasaje, habla Yahvé: “¿Puedes tú coger con anzuelo al cocodrilo y atarle una cuerda a la lengua? ¿Le meterás un junco por la nariz o atravesarás con el anillo sus mandíbulas? ¿Te dirigirá ruegos suplicantes o te lisonjeará con sus palabras? [...] Ponle encima la mano, te quedará recuerdo de la riña y no volverás [...] No hay en la tierra semejante a él, hecho para no tener miedo. Todo lo ve desde arriba, es el rey de todos los feroces”.

³³ Jean-Fançois Froger y Jean-Pierre Durand, *Le bestiaire de la Bible*, Revel, Éditions Désiris, 1994, 569 p., Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1969.

paganda que enlaza dos temporalidades: la del mundo de lo permanente e inmutable (como la esencia de la monarquía) y la del mundo cotidiano (el de los problemas políticos del momento y el de las aspiraciones y afirmaciones identitarias de los intermediarios del poder político). Como recuerda Jaime Cuadriello,³⁴ estas alegorías permitían a los espectadores contemplar de un solo golpe de vista todo el discurso contenido en ellas y encajaban en un sistema complejo de representaciones del mundo que incluían el contexto ceremonial y festivo, así como otras expresiones equivalentes como poesía de ocasión, y en el caso de 1808, sermones y propaganda política, panegíricos y discursos *christiano políticos*.

Jurar a Fernando VII en las ciudades y villas de la Nueva España durante lo que restaba del año 1808 no era sólo repetir un ritual más de reafirmación del orden monárquico. En esta ocasión, y en el caso de Guadalajara particularmente, era una necesidad imperante para que las autoridades locales pudiesen conservar su lugar como tales. Era refrendar, mejor dicho y en vista del estado de excepción que significaba jurar a un rey abdicado –pero cuya abdicación habían desconocido las autoridades locales, hay que recordar–, era reinventar o volver a fundar su legitimidad. La alegoría del cuadro comparte esta capacidad que se arrojan las autoridades neogallegas para actuar (y jurar al rey, por ejemplo, en una junta de autoridades abierta, aun sin expresa orden virreinal), porque forman parte de una Indias, que a la vez son parte de una “nación-león” española que, gracias a que se mantiene erguida, puede sostener sobre su cabeza la autoridad del rey. ¿No es esto acaso un abierto reclamo de autonomía?

BIBLIOGRAFÍA

ABARCA, Roque, “Ocurrencias en Guadalajara al saberse la prisión de Fernando VII”, en Juan E. Hernández y Dávalos, *Colección de Documentos para la historia de la guerra de Independencia de México de 1801 a 1821*, 6 vols., ed. Facsimilar, México, Instituto de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1985, I:668-671.

ALAMÁN, Lucas (1852), *Historia de México*, 5 vols., México, Jus, 1972.

³⁴ Cuadriello, “De la alegoría...”, *passim*.

- ALBERRO, Solange, Alicia HERNÁNDEZ y Elías TRABULSE (Coords.) 1992, *La Revolución Francesa en México*, México, CEG-El Colegio de México-CEMCA, 287 p.
- CUADRIELLO, Jaime, "De la alegoría al juramento: la patria criolla y sus estandartes", en *Los pinceles de la historia: el origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, México, Museo Nacional de Arte, 2000.
- ESPAÑA, Rafael (1809), "La Jura de Fernando VII en Zamora", presentación de Beatriz Rojas, en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, X:40, otoño 1989, pp. 131-140
- GINZBURG, Carlo, "De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método", en *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1989, 208 p., pp. 38-93.
- GONZÁLEZ, María de Refugio, "El Ilustre y real Colegio de Abogados de México frente a la Revolución francesa (1808-1827)", en Alberro, *La revolución...*, pp. 111-135
- GUEDA, Virginia, *En busca de un gobierno alterno: los guadalupes de México*, México, IIH-UNAM, 1992.
- GUERRA, François-Xavier, *Modernidad e independencias*, México, FCE-MAPFRE, 1993.
- HAAG, H., A. VAN DER BORN y S. DE AUSEJO, *Diccionario de la Biblia*, Madrid, Herder, 1987, 2126 p.
- HERREJÓN PEREDO, Carlos, "La revolución francesa en sermones y otros testimonios de México, 1791-1823", en Solange Alberro (coord.), *La revolución francesa en México*, México, COLMEX-CEMCA, 1991, pp. 97-110.
- JIMÉNEZ CODINACH, Guadalupe, *México su tiempo de nacer 1750-1821*, catálogo de exposición, México, Fomento Cultural BANAMEX, 1997, 299 p.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (coord), *Historia de España*, 39 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1988-1993, vol. XXXII, "La España de Fernando VII".
- MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor, *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I-Diputació de Castelló, 1995, 204 p. (Biblioteca de les Aules, 2).
- , "1747-1808: Agonía emblemática. El ocaso de la cultura simbólica en la fiesta novohispana", en Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (coords.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica. Material de trabajo del III Coloquio Internacional de Emblemática Filippo Picinelli*, Zamora, El Colegio de Michoacán, febrero de 2000, pp. 192-205
- , "El retrato áulico y la iconografía solar. La imagen astral de los reyes hispánicos durante el antiguo régimen", en *Millars, Espai i Història*, XIX, 1996, pp. 145-163.
- , "La monarquía humillada. Un estudio sobre las imágenes del poder y el poder de las imágenes", en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, XX:77, invierno de 1999, pp. 123-148

- MORALES FOLGUERA, José Miguel, *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Granada, Junta de Andalucía, 1991, 304 p.
- OLVEDA, Jaime, "La popularidad de Fernando VII en Guadalajara", en *Lecturas históricas de Jalisco. Después de la Independencia*, recopilación de José María Muriá, Jaime Olveda y Alma Dorantes, Guadalajara, UNED-Gobierno del Estado de Jalisco, 1981, I:49-73.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1976, 348 p.
- RIPA, Cesare, *Iconología*, 2 vols., Madrid, AKAL, 1987.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, ediciones Cátedra, 1995, 335 p., (Arte, Grandes Temas).
- STRONG, Roy, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento, 1450-1650*, versión española de Maribel Juan, Madrid, Alianza, 1988, 318 p. (Alianza Forma, 79).
- VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México, FCE, 1995, 302 p. (Sección de Obras de Historia).

