

HONOR LAPIDUM. USOS SIMBÓLICOS DE LA GRISALLA EN LA IMAGEN PROPAGANDÍSTICA DE LA RESTAURACIÓN FERNANDINA

ALEJANDRO MARTÍNEZ
Universidad Autónoma de Madrid

CON MOTIVO DEL RECIENTE HALLAZGO del friso para el pedestal del obelisco que Isidro Velázquez erigió en la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid durante las exequias de la reina Isabel de Braganza, me he permitido una breve aproximación al contexto actual de análisis de la imagen propagandística de la monarquía durante los primeros años del reinado de Fernando VII, con el propósito de ofrecer una hipótesis sobre el uso simbólico de la técnica –grisalla– como parte del lenguaje figurado que da cuerpo a la nación y del «honor de la piedra» como vía de legitimación¹ [fig. 1].

El gran simulacro con el que arquitectura, escultura y pintura construyen la imagen de poder durante las exequias, pasadas tres décadas desde la celebración del último funeral regio –el de Carlos III en 1788–, evidencia que la exaltación del poder con carácter propagandístico se hacía muy necesaria para Fernando VII tras un lustro de gobierno. Para la ocasión, como en funerales anteriores, se reclamaban formas alegóricas tradicionales –como el obelisco– y se recurría a la imitación de mármoles, bronces, dorados, etcétera, por su valor simbólico y evocador de un estatus tan regio como sublime². La correspondencia

¹ En el periodo comprendido entre 1808 y el Trienio Liberal, la metáfora del cuerpo político en tanto que órgano de representación política que nos han ofrecido De Baecque (basándose en el periodo revolucionario francés, asevera que «el cuerpo del rey como símbolo encarnado del reino, y el cuerpo de la nación como titular de la soberanía»), Reyero u Orobon (sobre el género de la nación), demuestran que la nación es vista como actor político. Sobre el friso de Zacarías González Velázquez *vid.*: MARTÍNEZ, A., «La muerte elocuente de una reina. El friso de Zacarías González Velázquez para el cenotafio de Isabel de Braganza (1819)», *Ars Magazine*, 18, 2013, pp. 58-70.

² El empleo del obelisco en este tipo de ceremonias conlleva un uso simbólico en tanto que imagen emblemática de la soberanía que vincula esta con el pasado imperial romano, tal y como había hecho el Estado Pontificio a lo largo del Renacimiento. *Vid.*: SAGUAR

entre las formas arquitectónicas, las imágenes y el culto en la teoría artística de finales del siglo XVIII había hecho hincapié en la elocuencia narrativa y material que debía existir entre las partes en este tipo de ceremonias. Basta recordar la importancia que fray Benito Bails confería a «el valor semiológico de las piedras» y su correspondencia con los usos litúrgicos; o bien, los juicios del marqués de Ureña sobre la unidad de formas, volúmenes y líneas expresivas en el templo cristiano, así como su relación con la pintura —«una pintura ha de ser considerada como un relieve escultórico que complementa la fuerza expresiva de la arquitectura con una narración en imágenes»—, para la que reconoce las virtudes comunicativas de ropajes y claroscuros³.

Estas consideraciones sobre el valor de los materiales y la forma —sobre su significado y la necesidad de la imitación— forman parte de un ideal artístico en el que frisos y relieves escultóricos constituyen un todo aunque, especialmente, hacen hincapié en las virtudes comunicativas de la piedra como vía de apoyo a las formas alegóricas tradicionales (tal y como lo expresaron algunos artistas poco antes de que Fernando VII volviera para ocupar el trono⁴). Por ello, al hablar de forma generalizada de una crisis del lenguaje alegórico en la construcción del discurso político en imágenes del periodo —anunciada ya incluso antes de terminar las decoraciones del Palacio Real de Madrid— hay que plantearse cuáles son los requerimientos estéticos y políticos de este periodo de gobierno y de qué forma determinan el uso simbólico de la grisalla.

Se ha considerado generalmente que, en un lenguaje alegórico del cambio de siglo, «la verdad de la historia» terminó imponiéndose como fórmula de

QUER, C., «Máquinas de conmemorar», en MOLEÓN GAVILANES, P. (ed.), *Isidro Velázquez (1765-1840). Arquitecto del Madrid fernandino*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2009, pp. 321-339; COLLINS, J., «Obelisks as Artifacts in Early Modern Rome: Collecting the Ultimate Antiques», en VV.AA., *Viewing Antiquity. The Grand Tour, Antiquarianism and Collecting*, Roma, 2001, pp. 49-68.

³ LEÓN TELLO, F. J. y SANZ SANZ, M.^a V., *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 1994, pp. 484 y ss.; BAILS, B., *Elementos de matemática...*, t. IX, parte I, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1796; y MOLINA Y SALDÍVAR, G., marqués de Ureña, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, Madrid, 1785, pp. 62-63.

⁴ Sirvan de ejemplo los proyectos monumentales para conmemorar a los héroes del 2 de mayo: GENTIL BALDRICH, J. M., «Noticia histórica sobre la primera convocatoria moderna de concursos de arquitectura en España», en ÚBEDA, M. y GRIJALBA, A. (coords.), *Actas del 14.º Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Oporto, del 31 de mayo al 2 de junio de 2012, pp. 31-40.

convencimiento moral⁵. Dicho en palabras de Bonet, «lo mitológico se sustituye por lo histórico y lo emblemático por la alegoría racional»⁶. Este relevo no supone un sesgo total, ya que se recurre a imágenes del repertorio previo a la Constitución –como la matrona que encarna a la Nación, el león o las cadenas–, pero se advierte una clara intención legitimadora que remite a la estatua, al relieve y a las formas arquitectónicas clásicas como principales vías de comunicación con una Historia fiel a los hitos de la Antigüedad.

Pongamos ahora dos ejemplos que evidencian este *honor lapidum*: uno representativo del valor de las formas en la arquitectura y otro del valor de la estatua en la representación simbólica de la nación. La celebración –casi simultánea– de las exequias de Isabel de Braganza en Madrid y Roma, responde a la necesidad de mostrar el esfuerzo por consolidar la nueva imagen de la monarquía en el exterior, ofreciendo una continuidad al legado de Carlos III y, a su vez, como demostración del criterio artístico de los artistas al servicio del rey. En el caso del abuelo de Fernando VII se eligió para la arquitectura efímera «un templo de la más pura Arquitectura», y se tomó por modelo «el que los Atenienses erigieron a Teseo», es decir, se empleó el orden dórico en asociación a la *dignitas* y la *simplicitas* con claras resonancias morales en plena crisis del vitruvianismo⁷. El rey se presentaba como un nuevo Trajano cuyo renacer coincidía con la victoria del dórico pestano en tanto que forma simbólica al servicio de la teoría arquitectónica⁸. Y en los funerales de Isabel de Braganza,

⁵ REYERO, C., *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*, Madrid, Siglo XXI, 2010, p. XII. Una aproximación a la imagen de la monarquía española en el siglo XVIII en: PÉREZ SAMPER, M.^a A., «La imagen de la monarquía española en el siglo XVIII», *Obradoiro de Historia Moderna*, 20, 2011, pp. 105-139.

⁶ BONET, A., «La fiesta barroca como práctica del poder», *Diwan* (especial barroco), 5-6, 1979, pp. 53-85, espec. p. 69.

⁷ AZARA, J. N., *Relación de las exequias que celebraron los españoles en su iglesia de Santiago de Roma a la memoria del rey Carlos III de orden de su hijo el rey Nuestro Señor D. Carlos IV, siendo ministro plenipotenciario a la Santa Sede Josef Nicolás de Azara*, Roma, Marcus Pagliarinus Impresor de S. M. Catholica, 1789, pp. XVI y ss. Citado en: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J., «Ideología ilustrada y gusto neoclásico: la imagen de Carlos III en las exequias realizadas a su muerte en la iglesia de Santiago de los Españoles en Roma», en PEÑALVER, M. (coord.), *De la Ilustración al Romanticismo: IV encuentro Carlos III, dos siglos después*, vol. II, 1994, pp. 245-255, espec., p. 247, nota 6. *Vid.* también: GARCÍA, J., «Los funerales de María Isabel de Braganza en Roma», *Goya*, 301-302, 2004, pp. 265-274.

⁸ Asunto ampliamente desarrollado en: SETTIS, S., *El futuro de lo clásico*, Madrid, Abada Editores, 2006, pp. 35-41. Sobre el debate en la teoría arquitectónica española del periodo *vid.*: RODRÍGUEZ, D., «El orden dórico y la crisis del vitruvianismo a finales

Isidro González Velázquez erigió primero un gran obelisco en la basílica de San Francisco el Grande y una columna dórica en la Iglesia de San Ignacio de Roma, recurriendo nuevamente al valor simbólico de los órdenes arquitectónicos y a las formas clásicas pero de una forma simple, digna y contundente en un momento de tensión política e histórica [fig. 2].

Reyero advierte que la crisis del lenguaje que identificaba a los gobernantes con héroes y personajes mitológicos provocó «un proceso de desacralización de la imagen del poder» basado en los tres rasgos que debían caracterizar la alegoría moderna: sencillez, claridad y amabilidad en el sentido neoclásico más estricto⁹. Los artistas —especialmente los de cámara—, cuando recurren a la representación simbólica de la nación o el monarca, lo hacen a menudo supeditados a un repertorio que permanece fiel a la tradición. Por ello, perviven símbolos como el león, las cadenas o la matrona pero, en ocasiones, un simple gesto puede alterar su significado. Como expresa De Baecque, existe una pugna entre una forma de representación individualista de la nación y otra organicista o colectiva, es decir, entre absolutismo y liberalismo. En este caso, el mejor ejemplo es, una vez más, Goya.

En 1814, el consejo santanderino encargó un retrato del rey Fernando VII al pintor aragonés. Debía retratar al monarca cubierto con los atributos habituales del poder del Estado y, además, debía representar su legítima posición a través de la coronación simbólica por una imagen de la Nación Soberana¹⁰ [fig. 3]. Originalmente, la estatua-matrona portaba un cetro en la mano izquierda y una corona de laurel en la derecha pero, poco después de terminado el retrato, el propio Goya decidió borrar las huellas de esa coronación-legitimación en un ejercicio que podría reflejar la traición ideológica del soberano. Una situación tan extrema que es capaz de provocar la ruptura del tándem formado por el león y la imagen femenina de la monarquía española

del siglo XVIII: la interpretación de Pedro José Márquez», *Fragmentos*, 8-9, 1986, pp. 20-47; RODRÍGUEZ, D., «Del palacio del rey al orden español: usos figurativos y tipológicos en la arquitectura del siglo XVIII», en catálogo de la exposición *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Aranjuez, 1987, pp. 287-300.

⁹ REYERO, C., *op. cit.*, p. 8.

¹⁰ TORRALBA, F. (comis.), catálogo de la exposición *Realidad e imagen. Goya 1746-1828*, Zaragoza, Gobierno de Aragón / IberCaja / Caser, 1996, ficha a cargo de CARRETERO, S., pp. 170-173; CARRETERO, S., «El Fernando VII de Francisco de Goya del Museo de Bellas Artes de Santander», *Trasdós: Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, 10, 2008, pp. 154-169; Díez, J. L., «Nada sin Fernando», en MENA, M. B. (ed.), catálogo de la exposición *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 99-123.

que venía manifestándose en la imagen de la monarquía española desde el siglo xvii como un todo¹¹. Y una representación clara del poder de esa imagen alegórica de la estatua que garantiza la pervivencia y el honor de los valores morales y sociales del Estado a través de la piedra.

I. *COLOR LAPIDUM*. LA FUNCIÓN SIMBÓLICO-REPRESENTATIVA DE LA PIEDRA

Grisallas y semigrisallas adquirieron valor icónico-representativo en la época tardomedieval. Su éxito en los Países Bajos durante el siglo xvii está asociado al logro ilusionista en la simulación de esculturas o relieves escultóricos –siendo denominados como pintura color piedra o *color lapidum*– y, como sugiere Preimesberger, además de obedecer a razones ascéticas, podrían considerarse como el resultado de una competición entre las artes en la línea del *paragone* clásico¹². El pintor, al renunciar al color e imitar directamente la estatuaria trata de superar al escultor y asimila el discurso de la estética sublime. Una forma de «pintura arqueológica» que engaña a los sentidos para demostrar el triunfo de la pintura sobre el resto de las artes. Este mismo paradigma se encuentra reflejado en forma de anécdota en la vida del principal genio artístico neoclásico. Azara, en sus *Obras* de Mengs, recoge un suceso según el cual el pintor de Bohemia se mostró capaz de rehacer una escultura de Venus que había hallado rota –sin haber cogido nunca antes un cincel– como demostración del carácter verdadero de su conocimiento de la escultura clásica y de su genio artístico, haciendo valer su sabiduría como el único y verdadero cetro de las artes¹³.

Esta reelaboración de un «cuerpo figurado» en la línea de los modelos somatológicos de la representación de Voltaire concuerda, al menos en su carácter simbólico, con las tendencias historiográficas que trabajan sobre la

¹¹ OROBON, M.-A., «El cuerpo de la nación: alegorías y símbolos políticos en la España liberal (1808-1874)», *Feminismos*, 16, 2010, pp. 39-64, espec., pp. 43-44; FUENTES, J. F., «La matrona y el león: imágenes de la nación liberal en la España del siglo xix», *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 66, 2010, pp. 44-67; y también REYERO, C., *op. cit.*, cap. 4.

¹² PREIMESBERGER, R., *Paragons and Paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, and Bernini*, Los Ángeles, Getty Publications, 2011.

¹³ AZARA, J. N., *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer pintor de cámara del Rey*, Madrid, Imprenta Real, 1780, p. xxxv.

construcción de un cuerpo alegórico de la nación. Pero lejos de considerarlas como un alegato en defensa de la autonomía estética de la pintura respecto al conjunto de las Bellas Artes, creo que podría interpretarse como una aportación específica de la técnica pictórica en la sintaxis de la imagen de poder, ya que al reclamar con sus pinceles la herencia del arte clásico, los pintores contribuyen a crear una «piel» clasicista en plena renovación estética. Por ello, una vez más, me gustaría proponer un ejemplo –el programa decorativo para la alcoba de la propia Isabel de Braganza– en el que se emplea la grisalla en un contexto en el que debían conciliarse planteamientos decorativos previos –el techo de Antonio González Velázquez– con ideales estéticos actualizados, medio siglo después.

La nueva decoración del tocador se inició a comienzos de 1816 y fue coordinada –y en parte ejecutada– por Vicente López, quien seleccionó además a Francisco de Goya, José Juan Camarón y Meliá, José Aparicio y Zacarías González Velázquez¹⁴ [fig. 4]. Sabemos que el planteamiento iconográfico de esta serie fue objeto de debate entre López y el Secretario de Estado, José Miguel de Carvajal y Manrique –duque de San Carlos–, según se refleja en la correspondencia entre ambos que se custodia en el Archivo de Bernardo López Majano: «[...] se acordará vmd. que varias veces hemos hablado de los muchos y dignos que presentan la vida misma de S. M. y los sucesos heroicos de la Monarquía en estos tiempos». En esta se discuten los asuntos a representar, que debían combinar «los muchos y dignos hechos que presentan la vida misma de S. M.» junto a «los sucesos heroicos de la Monarquía en estos tiempos»¹⁵; ya que para

¹⁴ DÍAZ GALLEGOS, C., «Pinturas del tocador», en catálogo de la exposición *El aragonés Antonio Martínez y su fábrica de platería en Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2011, pp. 105-120. El conjunto está formado por los siguientes lienzos: *Bautismo de san Hermenegildo* (192 × 167 cm, inv. 10010075) y *Prendimiento de san Hermenegildo* (192 × 167 cm, inv. 10010076) de Vicente López; *Caridad de Santa Isabel* (192 × 169 cm, inv. 10010003) por Francisco de Goya; *Las Monarquía coronada por las Virtudes* (195 × 168 cm, inv. 10023675) de José Aparicio; *Isabel la Católica entregando sus joyas a Colón* (195 × 168 cm, inv. 10023676) de José Juan Camarón y Meliá; y la *Alegoría de la unión de Granada a Castilla* (195 × 168 cm, inv.: 10023679) de Zacarías González Velázquez. Por último, señalar que la fuente original que contiene la descripción del programa iconográfico de las obras de Fernando VII en palacio es: FABRE, F. J., *Descripción de las alegoría pintadas en las bóvedas del Palacio Real de Madrid...*, Madrid, E. Aguado Impresor, 1829.

¹⁵ MORALES Y MARÍN, J. L., catálogo de la exposición *Vicente López (1772-1859)*, Madrid, Museo Municipal, 1989, doc n.º 20, pp. 60-61; Díez, J. L., *Vicente López (1772-1850). Vida y obra. Catálogo razonado*, t. I, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, p. 94. La correspondencia se encuentra en el Archivo Bernardo López Majano de Madrid.

el duque, estos sucesos merecían perpetuarse pues «no desmerecen ni de los nuestros antiguos ni de los de la Mitología», lo que denota que las pinturas encerraban un mensaje de propaganda sobre una evidente base historicista y que ambos agentes, el pintor y el Secretario de Estado, intervienen en el proceso que da forma simbólica al mensaje¹⁶.

CONCLUSIÓN

El proceso de creación/destrucción de la imagen de poder más habitual en nuestra historia es aquel que nos hace volver a la Antigüedad grecorromana una y otra vez. Calvo Maturana ha definido este proceso en el periodo que nos concierne como «la alquimia oficial que entre 1815 y 1819 convirtió el lodo en incienso»¹⁷. El deseo del monarca por presentarse como garante de la restitución del orden histórico nacional es una reivindicación que conlleva, como advierte Settis, el riesgo de perder el sentido original de la cultura clásica.

Desde el momento en que Winckelmann invoca a la belleza sublime en sus *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la Pintura y la Escultura*¹⁸, los fantasmas que habitan en estas huyen para dar paso a nuevas formas simbólicas basadas en la Antigüedad que recurren a una idea de autenticidad meramente alegórica –como hiciera Azara con Mengs–, constatando la dialéctica que se establece entre la estetización de la historia (Winckelmann) y la historización de la estética (Hegel)¹⁹. El nuevo paradigma de «lo clásico» genera unas expectativas que llevan al artista a recurrir a la técnica para demostrar su conocimiento de los antiguos usos del arte, reclamando para sí el conocimiento arqueológico que manifiestan otras disciplinas.

¹⁶ DÍAZ GALLEGOS, C., *op. cit.*, p. 107.

¹⁷ CALVO MATURANA, A. J., «Del lodo de los panfletos al incienso de las exequias: la paradójica rehabilitación fernandina de María Luisa de Parma (1815-1819)», en CASTELLANO, J. L. y LÓPEZ-GUADALUPE, M. L. (coords.), *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*, vol. 3, Granada, Universidad de Granada / Junta de Andalucía, 2008, pp. 183-202, espec., p. 187. Respecto a la literatura promovida por el rey *vid.*: BALDRICH, A., *Historia de la Guerra de España contra Napoleón Bonaparte, escrita y publicada por orden de S. M...*, 4 vols., Madrid, Imprenta de don M. de Burgos, 1818; MUÑOZ, J., *Historia política y militar de la Guerra de la Independencia de España contra Napoleón Bonaparte desde 1808 a 1814, publicada por orden del rey...*, 3 vols., Madrid, 1833-1837.

¹⁸ WINCKELMANN, J. J., *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la Pintura y la Escultura*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2008.

¹⁹ DE BAECQUE, A., «The Allegorical Image of France, 1750-1800: a Political Crisis of Representation», *Representations*, 47, 1994, pp. 111-143.

La piedra ofrece soluciones «honorables» para arquitectos, escultores y pintores, como un síntoma de pervivencia tan legitimador como los propios símbolos escogidos para garantizar la gobernabilidad. Con ello, no quiero decir que en décadas anteriores no se recurriera al *honor lapidum* —ahí está el *Retrato alegórico de Carlos III* que hiciera José del Castillo—, pero sí me gustaría señalar que su empleo es un recurso que concuerda plenamente con los ideales estéticos del periodo y con la necesidad de construir una legítima imagen de poder, tanto político como artístico.



Fig. 1. Zacarías González Velázquez. Cortejo fúnebre de María Isabel de Braganza (detalle), 1819. Aguazo sobre sarga (tafetán). 167 × 1300 cm. Museo Cerralbo. Fotografía: Imagen M. A. S.



Fig. 2. Francisco Jordán (grabador) e Isidro González Velázquez (autor). Cenotafio erigido para las exequias de María Isabel de Braganza en San Francisco el Grande, Madrid, 1822. Cobre, talla dulce. 77 x 54,2 cm. Colección particular.



Fig. 3. Francisco de Goya. Fernando VII, 1814. Óleo sobre lienzo. 225,5 × 124,5 cm. MAS, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (Inv. 0001).



Fig. 4. José Aparicio. La monarquía coronada por las Virtudes, 1816. Óleo sobre lienzo. 195 × 168 cm. Patrimonio Nacional, Palacio Real de Aranjuez (Inv. 10023675).