



HISPANIA NOVA

Revista de Historia Contemporánea

<http://hispanianova.rediris.es>

SEPARATA

Nº 9 - Año 2009

E-mail: hispanianova@geo.uned.es

© HISPANIANOVA

ISSN: 1138-7319 - Depósito legal: M-9472-1998

Se podrá disponer libremente de los artículos y otros materiales contenidos en la revista solamente en el caso de que se usen con propósito educativo o científico y siempre y cuando sean citados correctamente. Queda expresamente penado por la ley cualquier aprovechamiento comercial.



■ **Laura CORRALES BURJALÉS:** *El poder de la imagen durante la Guerra de la Independencia: el caso de Cataluña.*

RESUMEN

Este artículo tiene como cometido central incidir en la importancia de la imagen como arma de lucha político-social durante la Guerra de la Independencia, así como indagar en las diversas orientaciones temáticas, géneros y características formales, partiendo de las producciones, estampa y grabado, que circularon por el Principado catalán y deteniéndose, también, en sus autores.

Palabras claves: Iconografía política y bélica, grabado del siglo XIX, imprenta del siglo XIX, Guerra de la Independencia y Escuela de Nobles Artes de Barcelona.

ABSTRACT

The main objective of this article is to penetrate the magnitude of the image as a weapon of political and social fight during the Spanish Independence War, as well as to search different thematic orientations, genres and formal characteristics, according to the productions, imprinting and engraving, that went round the Principality of Catalonia, and stopping, too, in their authors.

Key words: Political and martial iconography, engraving of the XIXth century, printing of the XIXth century, Spanish Independence War and Barcelona School of Art

EL PODER DE LA IMAGEN DURANTE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA: EL CASO DE CATALUÑA.

Laura CORRALES BURJALÉS

Universidad Autónoma de Barcelona

Laura.Corrales@campus.uab.cat

1. LA IMAGEN COMO ARMA DE LUCHA: 1808-1814

Desde tiempos pretéritos, las imágenes han sido utilizadas como un medio de adoctrinamiento, tanto religioso, político como militar. Como la palabra, la imagen disponía de cualidades de persuasión y subversión, pero, a diferencia de la primera, era un medio de comunicación mucho más idóneo e inteligible para una sociedad en gran parte analfabeta. A partir de la consolidación del cristianismo, hasta alcanzar el siglo XIX, la institución eclesiástica procuró popularizar las doctrinas religiosas a través de la imagen aunque anteriormente, los gobernantes, fueran éstos de sangre real, civiles o militares, ya vieron en lo visual un instrumento efectivo para propagar y enaltecer determinados valores. De este modo, no es de extrañar que durante la Guerra de Sucesión española, las querellas entre felipistas y austracistas motivaran una dialéctica visual enfrentada, es decir, una abundante producción de imágenes de corte real y militar, pero también popular, de connotación propagandística, en la que se aclamaba la legitimidad de los dos candidatos.¹ Igualmente se entiende que, más tarde, Carlos III creara una Imprenta Real en Madrid a la vez que, en palabras de Manuel Moreno Esmendia, engrandeciera el arte de la imprenta “con una serie de disposiciones favorables a su libre desenvolvimiento, como por ejemplo exceptuando el servicio militar a los impresores, fundidores de letras y abridores de punzones y

¹ El poder de la imagen ha sido un tema que ha interesado a varios estudiosos, muchos de los cuales se han centrado en aquellas producciones visuales y textuales de finalidad propagandística y publicística surgidas a raíz de un reinado o conflicto bélico en España. Baste consultar los trabajos de José Manuel NIETO SORIA, *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca.1400-1520)*, Madrid, Dykinson, 1999 y Fernando BOUZA, *Imagen y propaganda. Capítulos de la historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998. Sobre los diferentes tipos de imágenes que surgieron con motivo de la Guerra de Sucesión española es preciso consultar el estudio de Cristina BORREGUERO BELTRÁN, “Imagen y propaganda de guerra en el conflicto sucesorio (1700-1713)”, *Manuscrits*, nº21 (2003), pp. 95-132 y José Miguel MORÁN TURINA, “Felipe V y la guerra. La iconografía del primer Borbón”, *Cuadernos de arte e iconografía*, nº 1 (1998).

matrices”, disposición que aparecería en una Real Ordenanza de 3 de noviembre de 1770.² Por otro parte, también es obvio que el Ejército Real dispusiera de imprenta propia y, en campaña, de prensas ambulantes, en algunos casos, blindadas.

Cierto es, que al referirnos a la imprenta, estamos haciendo directa alusión al arte tipográfico, aun así, la grabación en madera (xilografía) -empleada mucho antes que la invención de la imprenta por Guttenberg- y, desde la Edad Media, el grabado en cobre (calcografía) y el aguafuerte, fueron empleados para reproducir dibujos en obradores tipográficos de ámbitos cortesano, académico y local. Y es que, desde tiempos remotos, el poder de la imagen era una cuestión notoriamente conocida, cuya parcela se extiende gracias a la reproducción técnica del arte -tema que, no cabe duda, alentó al mismísimo Walter Benjamin-, la cual se hace visible desde la existencia de los procesos de grabación antes mencionados, y todavía más ostensible con la llegada de la industrialización, con la que se dejan atrás los procedimientos artesanales que imperaron hasta comienzos de la decimonovena centuria.

Como ya hemos dicho, los diseños moralistas del arte han sido un imperativo a lo largo de nuestra historia, aunque mucho después del gran aporte de los imperios romanos o carolingio, y situándose al margen de la labor cristiana en este aspecto, fueron la Francia de la Revolución y, subsiguientemente, el Imperio napoleónico los ejemplos más paradigmáticos en poner el arte al servicio de las disputas político-militares. Pero, indudablemente, el declive de la monarquía absolutista de Luis XVI y el triunfo de la Revolución Francesa coincidieron con el momento de mayor expansión de lo visual puesto que, posiblemente, el establecimiento del sistema político liberal fue causa o efecto de todo ello.

Arnold Hauser decía que “con la Revolución el arte se convierte ya en una confesión de fe política”³, por tanto debía prescindir de aquellos propósitos colindantes con *l'art pour l'art*, de los que rehuía Denis Diderot, como los de ser, en palabras de Hauser, “un pasatiempo, un estimulante para los nervios o un privilegio de ricos y ociosos”⁴. Los efectos de la Ilustración en cuanto a sus teorías más racionalistas, moralizadoras y/o pedagógicas, los ideales de un neoclasicismo siempre asociado con la realeza y la aristocracia, sobre todo en el caso español, son palpables en los mandatos de una Francia revolucionaria que irradiaba sus preceptos por toda Europa. Entre las medidas más emblemáticas, sobresalen las nuevas políticas de libertad de imprenta, insertas en la Constitución de Bayona y, en el caso español, en la Constitución gaditana de 1812, las cuales intentan oponerse a las prácticas inquisitoriales del Antiguo Régimen. Sin embargo, la turbación que generaba la capacidad sugestionadora tanto de las estampas como de los impresos se extendía hasta las nuevas fuerzas liberales. Bajo las prerrogativas de “*Liberté, Égalité et Fraternité*”, y siguiendo paradójicamente los dictámenes del pasado, la Revolución y el

² Manuel MORENO ESMENDIA, *Carlos III y las artes gráficas españolas en el siglo XVIII*, Barcelona, Fundación Tipográfica José Iranzo, 1966, pág. 14.

³ Arnold HAUSER, *Historia social de la literatura y del arte*, 12a ed., vol. 2, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 327.

⁴ *Ibidem*.

mismo Napoleón fomentarían una fuerte política de contención de las creaciones tipográficas y gráficas contrarias a sus respectivos ideales.

Bernard Vouillot se prepuso indagar en los fundamentos que condujeron precipitadamente “de la censure royale à la censure révolutionnaire”. El autor, gran especialista en la historia editorial francesa, relató que “la nécessité de defender la propriété littéraire avait, à juste titre, fait remettre en cause le principe d’une liberté absolue des productions de l’imprimerie. La défense de la Révolution allait justifier l’abandon même de ce principe”⁵. De esta manera, la defensa obstinada de los principios constitucionales llevó a refrendar una práctica heredada de la Monarquía absolutista, práctica en la que, según nos explica Vouillot, “les auteurs et les imprimeurs d’ouvrages contre-révolutionnaires étaient passibles de la peine de mort et les vendeurs ou les distributeurs de ces ouvrages contre-révolutionnaires pouvaient être condamnés à deux ans de réclusion, sauf s’ils acceptaient d’en dénoncer l’auteur ou l’imprimeur”⁶. La obsesión de los revolucionarios por fiscalizar el mercado editorial y artístico tienen mucho que ver con lo que Jean René Aymes bautizó como “guerra de opinión”, “con la que procuran suplir la insuficiencia de recursos humanos, materiales y financieros”⁷ y que los franceses extrapolaron, como táctica substancial, en la Guerra de la Independencia con la usurpación premeditada de un gran número de imprentas españolas que, a la llegada de las tropas imperiales, no se posicionaron favorablemente a la causa francesa.

Sin embargo, ese control también se perpetró en el bando de los “serviles”, con la creación de las Juntas de Censura el año 1810, asentándose dos años después en los contenidos de la famosa Constitución, la cual, según Ignacio Fernández Sarasola “no reconoció un derecho absoluto a la libertad de imprenta, sino que la sujetó a dos tipos de límites: los derivados de la colisión con otros derechos individuales, y los procedentes de principios estructuradores del Estado”⁸. Entre estos últimos, tenemos que emplazar la misma Constitución que, según el dictamen de Ignacio Fernández, compartido por muchos otros, “se había convertido en voluntad nacional y, por tanto, no era opinable”⁹.

Asimismo, la imagen también ha servido al pueblo como instrumento de insurrección contra el poder establecido, hecho que, lógicamente, ha abrumado a los más poderosos dentro la sociedad. Si en el campo religioso, los movimientos iconoclastas surgieron por temor a que la gente pudiera sentir devoción por la imagen en si misma, más allá de sus contenidos morales, en el campo político, según nos

⁵ Bernard VOUILLOT, “La Révolution et l’Empire; une nouvelle réglementation”, Roger CHARTIER y HERNI-JEAN MARTIN, *Histoire de l’édition française: Le livre triomphant 1660-1830*, Paris, Fayard, Cercle de la Librairie, 1990, pág. 695.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Jean-René AYMES, *Ilustración y Revolución francesa en España*, Lleida, Milenio, 2005, pág. 247.

⁸ Ignacio FERNÁNDEZ SARASOLA, “Opinión pública y libertad de expresión en el Constitucionalismo español (1726-1845)”, *Revista Electrónica de Historia Constitucional*, nº 7 (IX-2006), pág. 8 (<http://hc.rediris.es/07/articulos/html/Numero07.html>).

⁹ *Ibidem*.

expone Burke, “existe también la iconoclasia política o “vandalismo”¹⁰, notoria tras la Revolución Francesa, como consecuencia de la aversión que algunas gentes sentían hacia aquellos monumentos “contaminados” por los antiguos valores de una rescindida monarquía borbónica.

2. LA ESTAMPA EN LA GUERRA LA INDEPENDENCIA: CARACTERÍSTICAS ICONOGRÁFICAS GENERALES.

La Guerra de la Independencia se ha instituido en nuestra historia como una contienda excepcional en varios aspectos, en especial en las artimañas político-militares que los distintos elementos de la sociedad pública, pero también el arte y la imprenta, favorecieron de manera incisiva.

Nos detendremos en el arte, en concreto en el arte de la estampación, desarrollado en dos ámbitos aparentemente distintos -si bien en algunos aspectos son colindantes- que no siempre han sido tratados con idéntico rigor: el académico, de cuyas imágenes aún hoy se desprende la idealización, promovida desde la restauración absolutista de Fernando VII, de los distintos altercados de la guerra, así como de autoridades civiles, militares o eclesiásticas, pero también sujetos o entes procedentes de las clases populares, que participaron en la guerra, concebidos como héroes y heroínas, patriotas que empuñaron sus armas en el campo de batalla por un sentimiento casi unánime a favor de la trinitaria fórmula: *Dios, Patria y Rey*. Y el popular, de donde surgió un importante número de imágenes -trascendental dado el contexto-, básicamente de porte tipográfico, que confirieron a la imprenta un poder visual decisivo e inusual hasta entonces, en la lucha contra el invasor. Por ello, no hemos de descuidar aquellos sectores, de menor presencia, que se inclinaron por las ideas derivadas de Francia y que contribuyeron, junto a los invasores, en promover y difundir imágenes de carácter afrancesado e impresos análogos a las disposiciones napoleónicas.

Como objeto principal de este estudio, expondremos las propiedades generales que componen el grabado o estampa aparecidos a raíz de la Guerra de la Independencia, incidiendo, aunque sea de forma esquematizada, en sus protagonistas, comitentes o patrocinadores y en la amplia amalgama de temas y géneros, que surgen de los ámbitos académico y popular y que, como muy bien apuntaba Bozal, se dividían en dos grandes orientaciones: las estampas propagandísticas y las estampas críticas o satíricas. Se trata de contribuir, muy modestamente, a recapitular algunas cuestiones que han sido debatidas de forma fragmentada en otros trabajos o disciplinas, deseando aportar con esta exposición un nuevo enfoque, más interdisciplinario, del estudio del grabado decimonónico y, en especial, del grabado producido en relación con la Guerra de la Independencia.¹¹

¹⁰ Peter BURKE, Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico, Barcelona, Crítica, 2001, pág. 97.

¹¹ Sobre la imagen y el grabado en la Guerra de la Independencia, hallamos varios trabajos, algunos muy importantes y otros novedosos, que merecen toda nuestra atención: Claudette

2.1 GRABADO ACADÉMICO.

Este apartado tiene como cometido fundamental extractar las cualidades generales del grabado académico realizado por grabadores y dibujantes catalanes, hecho que llevará a centralizar nuestro estudio en la actividad académica de la Escuela Gratuita de Nobles Artes de Barcelona, ubicada en la Real Junta Particular de Comercio y conocida popularmente como Escuela de la Llotja, donde se concentrarán gran parte de los artistas más importantes del período, entre ellos, los grabadores Francesc Fontanals i Roviroa, Blai Ametller, Josep Coromina o el dibujante Bonaventura Planella.

Barcelona fue una de las principales ciudades catalanas en ser ocupada y dominada por las tropas imperiales de Duhesme y Lechi, situación que se mantuvo hasta la última fase de la contienda. La Junta de Comercio quedó hondamente afectada por la supremacía napoleónica, con ausencias y exilios por parte de miembros del profesorado y del alumnado, muchos de los cuales confirmaron su servilismo o se escabulleron suspicazmente de los invasores, así como de los impuestos, vejaciones, chantajes que imperaban en la ciudad.

Con la ordenación de una nueva Junta de Comercio el 27 de julio de 1809, a petición del general Duhesme, quien requería el sustento de las instituciones más significativas de Barcelona para dar crédito y legitimidad a su mando, se pretendía restablecer la normalidad de la Llotja. Dicho propósito fue casi imposible de lograr atendiendo que la Junta de Comercio se veía constantemente obligada a socorrer mediante préstamos el ejército francés.¹²

El 14 de setiembre, el vocal de la Junta, Joan Carles Anglés, pintor y profesor en la Llotja de clara posición afrancesada¹³, propuso congregar, para el día 15, el

DEROZIER, *La Guerre d'Independence espagnole a travers l'estampe (1808-1814)* Lille, Université, Service de reproduction des theses, 3v, 1976; Valeriano BOZAL, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979 y "El grabado popular del siglo XIX", Juan CARRETA PARRONDO, *El Grabado en España: siglos XIX y XX*, vol. 32, Madrid, Espasa Calpe, 1988, pp. 247-426, en esta última obra, Bozal dedica un extenso capítulo a las estampas de la Guerra de la Independencia. También citaremos como referencia los estudios de Jesús GUTIÉRREZ BURÓN, "La fortuna de la Guerra de la Independencia en la pintura del siglo XIX", *Cuadernos de arte e iconografía*, nº 4 (1989), pp.346-357; el catálogo de Eduardo ALAMINOS, *Estampas de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Calcografía Nacional, 1996; Marion REDER GADOW, "Iconografía española y extranjera", Antoni MOLINER (ed.) *La Guerra de la Independencia en España*, Barcelona, Nablá, 2007, pp. 255-298. Entre los títulos más recientes encontramos la obra de Teresa RIUS I BOU, *Les batalles del Bruc: 200 anys d'imatges*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008, en la que se dedica un capítulo a examinar las distintas producciones visuales dedicadas a la Batalla del Bruc y a la figura del Timbaler a lo largo de los siglos XIX y XX, a la vez que nos ofrece un primer inventario de la iconografía generada en torno de las batallas.

¹² Ángel RUIZ y PABLO, *Historia de la Real Junta Particular de Comercio de Barcelona (1758 a 1847)*, Barcelona, Alta Fulla, 1994, pp. 307-313.

¹³ Sobre Joan Carles Anglés ver Joan AINAUD DE LASARTE, "Juan Carlos Anglés, pintor neoclásico", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. 4 (X-1944), pp. 7-29; Francesc FONTBONA, "Del Neoclassicisme a la Restauració (1808-1888)", Francesc MIRALLES, *Història de l'art català*, vol. 6, Barcelona, Edicions 62, pp.18-19; Anna RIERA y

director de la Escuela, Jaume Folch, los dos Maestros Salvador Gurri y Tomàs Solanes y sus respectivos Ayudantes, con el designio de que asintieran y respetaran un nuevo arreglo “que al paso que fuese económico pudiese proporcionar mayores luces y adelantamiento a los discípulos que concurran a ellas”, pero sobre todo “para la prestación del juramento de fidelidad á S.M. el Rey D. José Napoleón primero, y reconocimiento de la nueva Junta de Comercio en poder de dho. Sr. Pretendiente quien en esta calidad y en nombre de la misma Junta hará saber en el acto a los que se nieguen a lo acordado que quedarán enteramente separados y privados de las plazas. etc.”¹⁴. La misma penalidad recaería sobre aquellos miembros que no asistieran al acto. La mayoría rechazaron prestar juramento al nuevo Gobierno a la vez que no reconocieron a la nueva Junta. Consiguientemente, fueron reemplazados de sus cátedras por partidarios de Bonaparte, entre ellos el artista provenzal Joseph-Bernard Flaugier (1757-1813) que, en su caso, sustituiría al escultor Jaume Folch i Costa como director de la Escuela.

2.1.1 Características formales, temas y géneros.

Una gran parte de estas estampas serán calcografías, pero también hallaremos aguafuertes y, en menor cantidad, xilografías a *testa* y litografías, éstas últimas producidas en Cataluña a partir de la segunda década del siglo¹⁵. Se trata de obras, en un gran porcentaje, de filiación clasicista, ya que siguen escrupulosamente la doctrina artística académica -la que marca el gusto oficial- basada en el neoclasicismo de finales del siglo XVIII y que, durante la primera mitad del siglo XIX, bajo el reinado de Fernando VII, persistirá sólidamente, preponderando en las enseñanzas de la Academia de San Fernando de Madrid o la Academia de San Lucas de Roma, si bien la huella francesa será del mismo modo relevante gracias al legado del Imperio napoleónico. Desde su fundación, en 1775, bajo la dirección de Pere Pascual Moles, la Escuela de la Llotja fue fiel a los postulados neoclásicos y a las teorías mengsianas -por potestad de la Corte de Carlos III-, a la vez que influenciada por las reclamaciones de una nueva clase social emergente, la burguesía. Sin embargo, al contrario, de lo que podría parecer, la dominación francesa, que traía consigo las doctrinas estéticas del Imperio -Flaugier será un paradigma de ello en la Escuela de la Llotja¹⁶-, acentuó la

Francesc FONTBONA, “L’art durant l’ocupació francesa”, Pere GABRIEL, *Història de la cultura catalana: Romanticisme i Renaixença, 1800-1860*, vol. 4, Barcelona, Edicions 62, pp. 134-160 y Josep F. RÀFOLS, *Diccionari Ràfols de artistes de Catalunya, València y Balears*, vol. 4, Barcelona, Bilbao, Edicions Catalanes, La Gran Enciclopedia Vasca, 1980, pág. 44.

¹⁴ Ángel RUIZ y PABLO, *Historia de la Real Junta Particular...*, op.cit., pp.314-316.

¹⁵ Respecto a la introducción de la litografía en Barcelona véase el trabajo de Rosa Maria SUBIRANA REBULL, *Els Orígens de la litografia a Catalunya: 1815-1825*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1991.

¹⁶ Véase Eliseo TRENC BALLESTER, “Le peintre Josep Bernat Flaugier et l’influence de l’art français en Catalogne au début du XIXème siècle”, Jean-René AYMES, Javier FERNÁNDEZ SEBASTIÁN (coords.), *La imagen de Francia en España: (1808-1850)*, Coloquio internacional Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 297-310.

devoción por el neoclasicismo cuya proyección, en Francia, tuvo una gran trascendencia política y moral al estar coligado a un cambio de estado social.

Del conjunto de estas producciones, se aprecia cierta heterogeneidad en los aspectos formales y compositivos: unas destacarán por su elegancia y sutileza, como las de Blai Ametller o Francesc Fontanals, mientras otras se caracterizarán por su modestia y ligera imprecisión en el trazado, como las de Josep Coromina. Sin embargo, algunas calcografías de Fontanals, entre otros académicos, manifestarán ciertas analogías con la estampa de consumo popular, debido, seguramente, a las precariedades que pudieran rodear al grabador en contexto de guerra, las mismas que acabarían obligando a cualquier artista de Escuela a limitar sus aspiraciones, pero también a la necesidad política e ideológica de enfatizar el mensaje implícito en la estampa en detrimento de la perfección de su resultado, hecho que también explicará el por qué el grabado popular se identificará tantas veces con una imagen arcaica a nivel formal.

Entre los géneros principales del grabado o estampa académicos, es necesario destacar el retrato, con efigies del rey -figura ausente durante la guerra que debía ser suplantada por multitud de imágenes- y de oficiales del ejército. También abundan los mapas y planos geográficos o topográficos, valiosos para conocer las fortificaciones y ciudadelas de la época, entre otros emplazamientos militares, además de diversidad de panorámicas sobre enclaves estratégicos, como por ejemplo los puertos -representándose embarques o desembarques de tropas- o de paisajes desolados por la guerra: iglesias, conventos, monumentos, palacios, etc., en ruinas. Sin embargo, el grabado de historia, al igual que la pintura de historia, será el género más distinguido y estimado por los académicos, con recreaciones claves de la contienda: escenificaciones de epopeyas, despliegues militares o navales, rendiciones, entradas o séquitos reales, enterramientos o exequias de mártires insignes de la guerra.

La finalidad de estas estampas será propagandística, claramente antinapoleónica y servicial con el Gobierno de la Regencia y el, subsiguiente, régimen absolutista de Fernando VII. La historiadora Claudette Derozier las definiría como "l'estampe événementielle, qui rend compte de l'histoire grâce à l'image, mais qui, par le choix qu'elle opère aussi propagande et arme de combat"¹⁷, pero que, de hecho, no supusieron, tal como alude Derozier, un arma de combate, pues una parte se ejecutó en los confines de la guerra, y otra de más profusa, durante la Década Ominosa. Así pues el cometido principal de estas imágenes fue indudablemente conmemorativo, en tanto que festejaban, rendían cuentas o rememoraban, en clave patriótica y bajo los deseos de la monarquía borbónica, unos determinados acontecimientos. Y es que, el hecho que fueran, en mayor parte, producciones proyectadas al final de la contienda o transcurrida ésta, justifica sobradamente que estas imágenes prescindieran del sentido beligerante que se desprendía o se ocultaba de forma subversiva en muchas otras. También hemos de atender que en el transcurso de la guerra, la actividad artística quedó paralizada -aunque no de forma categórica- debido al exilio de una muchedumbre de artistas que abandonaron temporalmente sus proyectos ante su

¹⁷ Claudette DEROZIER, *La Guerre d'Indépendance espagnole a travers l'estampe (1808-1814)*, vol. 1, Lille, Université, Service de reproduction des theses, 1976, pág. 8.

disconformidad con el nuevo gobierno. Otros artistas quedaron forzosamente apartados de sus quehaceres al ser desterrados o encarcelados por el invasor, sea el caso del barcelonés Francesc Fontanals i Rovirosa, deportado a Dijon, hecho prisionero de 1808 a 1814, o el ilderdense Bonaventura Corominas¹⁸, desterrado en Auxerre.

Entre las estampas académicas más sobresalientes encontramos las de Bonaventura Planella i Conxello (1772-1844)¹⁹, quien durante la contienda se adaptó a las prerrogativas de la Junta de Comercio, asumiendo en 1813 el cargo de profesor de pintura de la Llotja, cuando ésta se había convertido en un reducto napoleónico gracias a la presencia de una nueva Junta apegada a los designios del rey José Bonaparte y de Josep Flaugier que, como director de la Escuela, siguió las directrices neoclásicas, siempre desde una posición ideológica afrancesada, convirtiéndose en un importante retratista de la guerra -como lo serían también Alexandre de Laborde²⁰ o Jean-Charles Langlois²¹. Siendo ferviente discípulo de Flaugier, parte de la herencia pictórica de Bonaventura Planella presenta grandes analogías con la de su maestro francés. Sin embargo, paradójicamente, y coincidiendo con la muerte de Flaugier el mismo año 1813, Planella se alista a la división del general Francisco de Copons y Méndez-Navia -que acababa de tomar el mando de la Capitanía General de Cataluña, en sustitución de Luis de Lacy- como delineante del Estado Mayor.²² Esta nueva faceta no le valió para rectificar su deslealtad a Fernando VII, en parte motivada por su estrecha relación con Flaugier y la Junta afrancesada. Por tanto, restablecida la normalidad en 1814, no fue readmitido en su cátedra de profesor de pintura en la Llotja, si no que tuvo que esperar hasta 1821. Aun así, contribuyó a elaborar importante material de signo antinapoleónico, no sabemos si para ganarse de nuevo la confianza de sus antiguos compañeros de la Llotja.

Entre sus dibujos más importantes, encontramos una serie de seis láminas, grabadas al buril y al aguafuerte hacia 1815, por Miguel Gamborino, Vicent Capilla, Francesc Jordan, Vicent Peleguer, las cuales escenifican el llamado *Proceso de la Ciudadela*, que tuvo lugar en Barcelona entre el 2 y 3 de junio de 1809, siendo condenados a muerte por un tribunal militar francés Joaquím Pou, Joan Gallifa, Joan

¹⁸ Roman SOL, *La imprenta de Lleida (segles XV-XIX)*. Lleida, Ribera i Rius, 1996, pág. 107.

¹⁹ En cuanto a la actividad profesional y personal de Planella, es preciso consultar los trabajos de Francesc QUÍLEZ i CORELLA, "Bonaventura Planella i la pintura catalana del primer terç del segle XIX", *Locus Amoenus*, 1 (1995), pp. 193-207 y de Francesc FONTBONA, *Del Neoclassicisme a la Restauració: 1808-1888...*, *op.cit.*, pp.16, 30-32.

²⁰ En 1808, Alexandre de Laborde acompañó al emperador francés en las campañas a España y después a Austria. Por su implicación política, fue nombrado interventor del Consejo de Estado y, en 1809, conde del Imperio. Véanse Zenon MEZINSKI, "La figura de Alexandre de Laborde", Jordi CASANOVAS I MIRÓ y Francesc M. QUÍLEZ I CORELLA, *El viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde (1806-1820): dibuixos preparatoris*, Barcelona, MNAC, 2006, pág. 24.

²¹ Como Alexandre de Laborde, Langlois, seguidor de Napoleón, además de topógrafo y oficial de infantería, estuvo especialmente interesado en la dominación francesa en España, de la que dibujó los conflictos militares más importantes, litografiándolos en 1826.

²² Josep F. RÀFOLS, *Diccionario Ràfols de artistes de Catalunya, Valencia y Baleares*, vol. 4, Barcelona, Bilbao, Edicions Catalanes, La Gran Enciclopedia Vasca, 1980, pág. 944; Francesc FONTBONA, *Del Neoclassicisme a la Restauració: 1808-1888...*, *op.cit.*, pág. 16.

Massana, Salvador Aulet y Josep Navarro, siendo víctimas, poco más tarde, unos por el garrote y otros por la horca. El 27 de junio ejecutarían Ramon Mas, Julià Portet y Pedro Lastortras. Los ocho citados, con la intervención de todos los estamentos sociales de Barcelona, organizaron el *Complot de la Ascensió*, intento de sedición contra el ejército y oficiales franceses aposentados en la ciudad condal.²³ Las seis láminas escenifican el juicio militar, la última confesión de los condenados, el traslado al patíbulo, la subida al patíbulo, la ejecución y, por último, el entierro de estos ocho héroes de Barcelona.

Blai Ametller i Rotllan (1768-1841)²⁴, quien también grabó estampas de exaltación patriótica como la calcografía titulada *Dia 24 de Agosto de 1808. Proclamacion de Fernando VII en la plaza mayor de Madrid* tuvo una actitud parecida a Planella, ya que durante la contienda se mostró favorable a los franceses, mientras que en 1815 se convirtió en grabador de Cámara de Fernando VII, produciendo estampas de clara significación antinapoleónica.

Menos ambiguo fue Francesc Fontanals i Rovirosa (1777-1827)²⁵, quien, derivado para la carrera de grabado en dulce, gracias a unas oposiciones en 1805 pasó a ser pensionista de la Llotja en Florencia, bajo la dirección de Rafael Morghen (1758-1833). No obstante, en la ciudad italiana, las hostilidades de la guerra le sorprendieron no muy gratamente:

“(…) las circunstancias de la guerra interrumpieron todos sus estudios, y como prisionero en rehenes en compañía de S.C^a Don Pedro Gómez Labrador y otros fieles españoles de carcel en carcel fue conducido á Dijon en Francia. En sus seis años de prisión grabó también la lámina que presenta a VS. de un retrato de un antiguo Magistrado, ni tampoco en esta obrita pudo deleitarse en perfeccionar su carrera faltándole los medios de subsistir y entre sobresaltos.”²⁶

²³ Para más información sobre el Complot de la Ascensió y el Proceso de la Ciudadela, se deben consultar las obras de Joan MERCADER i RIBA, *Catalunya napoleónica*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1960, pp. 24-28; Antoni CLOSAS, *Una conspiració barcelonina el 1809*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1970; i Antoni MOLINER, “Les conspiracions contre l’armée napoléonienne d’occupation de Barcelona pendant la Guerre del Francès”, en *Le Roussillon de la Marca Hispanica aux Pyrénées-Orientales (VIIIe- XXe siècles)*. Société Agricole, Scientifique et Littéraire, Cille Volume, Persigan, 19915, pp. 312-313.

²⁴ Francesc FONTBONA, *Del Neoclassicisme a la Restauració: 1808-1888...*, op.cit., p. 30.

²⁵ La trayectoria personal y profesional de Francesc Fontanals, estudiada en un primer momento por el bibliotecario Esteve CLADELLAS en “L’estampa catalana a la biblioteca dels museos: Francesc Fontanals, gravador de traducció”, *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona*, nº6 (1932), pp. 177-187, ha sido exhaustivamente revisada y ampliada por Francesc QUÍLEZ i CORELLA, “Aportacions documentals per al coneixement de la vida i obra del gravador Francesc Fontanals i Rovirosa (I)”, *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, nº 5 (2001), pp. 93-108 y “Aportacions documentals per al coneixement de la vida i obra del gravador Francesc Fontanals i Rovirosa (II)”, *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, nº 6 (2002), pp. 55-66.

²⁶ Francesc FONTANALS, 15/01/1815, *legajo CXLIX, caja 204*, f. 162, Archivo de la Junta de Comercio (JC), Biblioteca de Catalunya (BC).

Su encarcelamiento y estada en Dijon, no impidieron que este prometedor alumno de la Llotja prosiguiera grabando láminas, aunque fuera como único medio para subsistir. Según expuso el mismo Fontanals, se trataba de un grabado mercenario en el que tuvo que suprimir las perfecciones de su arte y olvidar las bellezas²⁷. Respecto a las observaciones de Francesc Quílez, la guerra y su destierro a Dijon repercutieron negativamente en cuanto a la cantidad y la calidad de sus producciones, pero además “una bona part de les composicions posteriors van palesar un fenomen d’adotzenament i van estar presidides per l’ús de fórmules compositives sorprenentment molt arcaiques i retardatàries (...)”²⁸.

A diferencia de Planella o Ametller, Fontanals derrochó lealtad hacia Fernando VII, patriotismo por el que buscó el beneplácito real, una vez hubo regresado a Barcelona al terminar la guerra:

“La Comisión cree justo que se le satisfaga hasta el día, en que han cobrado los demás pensionistas, porque aunque fue preso, y conducido á Dijon de orden del Gobierno Francés el día 15 de Octubre de 1808 y según consta de la certificación de su maestro Don Rafael Morghen no debe seguirsele perjuicio de un arresto que sufrió por no prestar el juramento al Rey intruso, prefiriendo con noble firmeza los calabozos y todos los horrores de la muerte a la bajeza de fallar a la fidelidad debida a su legítimo Rey y a su patria.”²⁹

Entre las obras patrióticas más sobresalientes de Fontanals, hemos de destacar la estampa titulada *Heroísmo de las autoridades de Barcelona el 9 de abril de 1809*, la cual grabó hacia 1815 a partir de un dibujo del valenciano Antoni Rodríguez. Como se inscribe en el pie de imagen, Josep Coromina la dedicó al Ayuntamiento de Barcelona.

Josep Coromina Faralt (1766-1834)³⁰, sin llegar a la talla de Ametller o Fontanals, grabó al buril y al aguafuerte estampas como la *Visita de la batalla dada en las colinas del Bruch en Cataluña el día 6 de junio de 1808*, la cual dedicó a la Excelentísima Diputación provincial de Barcelona o, junto a Luis Fabre, el dibujo de Antoni Rodríguez sobre la *Ocupación de la Ciudadela de Barcelona y castillo de Montjuí por los franceses en 29 de febrero de 1808*. Sin embargo, se le conocen muchísimas más estampas sobre la guerra en Barcelona que aquí no citaremos. Coromina, como Fontanals, fue un leal patriota, que se ausentó en el momento de jurar lealtad a José Bonaparte y por tanto tuvo que abandonar sus enseñanzas en la Llotja. Pero, como muchos impresores, durante la guerra, estuvo inmiscuido en la

²⁷ 15/01/1815, legajo CXLIX, caja 204, f. 163, BC, JC.

²⁸ Francesc QUÍLEZ i CORELLA, “Aportacions documentals per al coneixement de la vida i obra del gravador Francesc Fontanals i Rovirosa (II)...”, *op.cit.*, pág. 55.

²⁹ 30/10/1815, legajo CXLIX, caja 204, f. 166, BC, JC,

³⁰ Ver Rosa Maria SUBIRANA REBULL, “Josep Coromina Faralt”, *La calcografía catalana del segle XVIII. Dels argenters als acadèmics, Barcelona, 1996, 2v, pp. 981-1035* [tesis doctoral inédita] y Francesc FONTBONA, *Del Neoclassicisme a la Restauració: 1808-1888...*, *op.cit.*, p. 30.

producción de estampas subversivas y circunstanciales, como las célebres escarapelas con la efigie de Fernando VII, unas calcográficas y otras xilográficas, cuyos epígrafes son claramente reveladores:

“Por la Religión, el Rey y la Patria.

Viva Fernando VII.

Por Fernando VII. Vencer o morir.

Mi vida fallecerá o Fernando reynará.”³¹

Coromina, a pesar de haber ejercido de profesor en la Llotja, optó por imágenes no tan refinadas, de fácil difusión y más allegadas al grabado popular, al que dedicaremos el apartado siguiente.

2.1.2 Comitentes o patrocinadores.

Entre las imágenes relacionadas con la guerra, imperarán las estampas promovidas por el Gobierno de la Regencia (o la Corte de Fernando VII a su llegada a España, en 1814), la Imprenta del Real Ejército e instituciones eclesiásticas, privadas o públicas, sean estas últimas estatales, provinciales o municipales. En el caso de Cataluña, será la Junta del Principado, las Juntas Corregimentales o locales, las Juntas militares, los gobiernos municipales, pero también personalidades de clase acomodada, y, especialmente, al final de la contienda, la Junta de Comercio (incluyendo miembros del profesorado como Coromina), la Diputación provincial y la Real Audiencia de Barcelona, los principales comitentes de estampas de corte académico cuya finalidad será conmemorar y publicitar aquellas escenas y personajes emblemáticos de la contienda y, a la vez, defender a ultranza la legitimidad del reinado de Fernando VII.

2.2 EL GRABADO POPULAR.

El contexto bélico condicionó, en cierta manera, la oferta y demanda del mercado artístico y editorial, que acabaría inclinándose por la actualidad político-militar. Tal y como había sucedido en anteriores guerras como la *Guerra dels Segadors*, la Guerra de Sucesión española y la Guerra de la Convención, uno de los géneros más divulgados por el territorio español serían los pliegos de caña y cordel, así como las estampas y grabados de cariz popular, donde los argumentos civiles, sociales y políticos irrumpirían con fuerza. Pero, a diferencia del grabado académico, estudiar el grabado popular implica forzosamente detenerse en la historia de la imprenta y, en concreto, en el trabajo del impresor que, como se manifiesta en muchos ejemplos conocidos, durante la guerra, no paralizó o disminuyó su actividad

³¹ Las escarapelas aparecen en Raymundo FERRER *Barcelona, Cautiva, ó sea Diario exacto de lo ocurrido en la misma ciudad mientras la oprimieron los franceses*, vol. 3, Barcelona, Imprenta Antonio Brusi, 7 v., 1815-1821 (Biblioteca de Catalunya. Barcelona).

profesional, como sí hicieron muchos artistas de la Escuela, sino que participó afanosamente en la guerra, fuera en la clandestinidad o tras los pasos del ejército o las Juntas. Baste como ejemplo los impresores Antoni Brusi i Mirabent y Agustín Roca de Barcelona, Fermí Nicolau y Vicenç Oliva de Gerona, Ignasi Abadal de Manresa, Juan Dorca y Felipe Tolosa de Vic y Rosa Escuder y Corominas de Lérida, cuya actividad queda reflejada en la comunicación “La intervención de los impresores catalanes en la Guerra de la Independencia”³².

Del impresor nos interesa su faceta como grabador de estampas sueltas o impresos de distinto género o formato³³. Algunos eran grabadores profesionales, que además ejercían de impresores, aunque en la mayoría de casos se trataba de impresores-libreros que asumían la tarea de grabador para complementar sus tareas tipográficas o simplemente para satisfacer las exigencias del mercado editorial.

Es preciso añadir que entre las diversas cualidades del impresor, una sumamente importante y desconocida era la de agente ideológico, cualidad que sacó a traslucir en las distintas conflagraciones de la edad moderna y contemporánea, incidiendo de manera decisiva en el desarrollo estratégico de cada una de las contiendas.

La imprenta padecerá grandes cambios a partir de la decimonovena centuria, no tanto por sus avances técnicos, sino por el papel que ésta jugará en las guerras decimonónicas, empezando por la Guerra de la Independencia. La opinión pública y la libertad de imprenta alcanzaron un inusitado protagonismo en el sí de las Cortes de Cádiz, aunque de un amplio regusto ilustrado y de unas premisas lejanas al pensamiento democrático. Sin embargo, como nos explica Ignacio Fernández Sarasola, el liberalismo otorgó a las libertades de expresión un signo social pero también político, potenciando la creación de una dialéctica entre los individuos y los poderes estatales de una dimensión tanto positiva como negativa: la parte positiva se origina porque la opinión pública servía de orientación y guía de las Cortes o del poder legislativo, mientras que la negativa, porque esta misma opinión actuaba como instancia crítica del poder Ejecutivo, pudiendo influir de forma irreversible en el futuro de los ministros. Es necesario tener en cuenta que las concepciones de opinión pública y ciudadano, prescritas en la Constitución de 1812, excluyen en su definición una parte importante de la población, un pueblo sometido, pues, a las capas políticas y eclesiásticas dirigentes.

³² Esta cuestión ha sido tratada detenidamente en la comunicación de Laura CORRALES BURJALÉS, “La intervención de los impresores catalanes en la Guerra de la Independencia”, presentada al *VI Congreso de Historia Militar celebrado del 31 de marzo al 4 de abril de 2008 en la Academia Militar de Zaragoza y la Universidad de Zaragoza* [Actas en prensa].

³³ La producción documental de los impresores incluía distintas tipologías: gran variedad de ensayos políticos y religiosos de personajes insignes del momento; hojas volantes y folletos de carácter oficial, cuyo mensaje estaba directamente relacionado con la guerra, y entre los cuales conservamos aún multitud de manifiestos, anuncios, avisos, proclamas, reglamentos, Reales Cédulas, Reales Ordenes, y Reales Previsiones. Algunos impresores también vendían papel sellado, papel de oficina para hacer circulares, notificaciones y correspondencia impresa. Por último, destacan los impresos clandestinos (lógicamente, sin pie de imprenta), claramente subversivos, como estampas sueltas y pliegos de caña y cordel, cuyas letras (e imágenes) coincidían con las expresiones de los combatientes populares.

Con la invasión napoleónica, el impresor pasó a ser objeto de una nueva legislación en materia de imprenta. El contexto de guerra hizo que se promulgara de forma indeliberada la libertad de imprenta, sin aplicarse legislación alguna hasta la publicación de un Real Decreto en noviembre de 1810. Este Decreto, adicional a la libertad de imprenta, delimitaría el campo de actuación tanto del impresor como del editor quienes, en reiteradas ocasiones, respondían a una misma persona³⁴.

ARTÍCULO 30. El Impresor será responsable de los impresos de su Oficina mientras no haga constar que otra persona le dio el manuscrito con el fin de que lo publique. Hecha esta publicación, el Impresor quedará libre de todo cargo en esta parte, y la responsabilidad recaerá únicamente sobre el editor.³⁵

El editor, fuese éste un sujeto o institución, era el responsable político y penal de la obra, quien se encargaba de promover la publicación “contratando obras con autores o traductores y encargando la impresión según sus directrices, y finalmente distribuyendo a partir de su fondo editorial”³⁶. De hecho, durante la primera década del ochocientos, existían editores que lo eran accidentalmente, sobre todo en los períodos bélicos, como la Guerra de la Independencia, donde encontramos editores que correspondían tanto a instituciones políticas o eclesiásticas como a sujetos particulares de distinto rango: desde el humilde menestral, comerciante o cofrade hasta el abate, burgués o ilustrado.

2.2.1 Características formales, temas y géneros.

Se trataba principalmente de xilografías coetáneas a la guerra, las cuales integraban un lenguaje arquetípico -inteligible para un sociedad en gran parte analfabeta- centrado en la dicotomía bueno-malo, esta última original de las estampas religiosas precedentes. Tosquedad y vulgaridad, con estos adjetivos algunos historiadores han descrito la estampa popular, cuya definición y delimitación es imposible de abordar. Sin embargo, la simplicidad y rudeza visual, así como los estereotipos de los sujetos u objetos representados en la obra, no siempre son una disposición natural de este tipo de estampa, cuya concepción va más allá de lo meramente formal. En este caso, nos remitimos a las palabras de Valeriano Bozal,

³⁴ Y es que a pesar de que la principal ocupación del impresor se centraba en la impresión de todo aquel material que el editor le confiaba, también existía el llamado, según Jesús Martínez, “impresor responsable”, aquél que “no se limitaba al oficio de imprimir, actividad principal según la que era designado, sino a planificar, organizar y publicar textos encargados o traducidos o en nueva versión, y era el responsable que solicitaba la licencia de impresión y la censura de los textos”. Ver Jesús Antonio MARTÍNEZ MARTIN, “La edición artesanal y la construcción del mercado”, *Historia de la edición en España: 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, 2001. pp. 32-36 y Pilar VÉLEZ, *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1989, pág. 40.

³⁵ “Decreto de 10 de noviembre de 1810 sobre la libertad de Imprenta”, 11/VI/1813, *Fulletts Bonsoms 10-VI-4*, Biblioteca de Catalunya.

³⁶ Jesús Antonio MARTÍNEZ MARTIN, “La edición artesanal y la construcción del mercado”..., *op.cit.*, pp. 32-36.

quien afirma que “la aportación fundamental del grabado popular son los nuevos tipos de imágenes que crea, nuevos modos de ver y encarar la realidad, y los procedimientos técnicos están supeditados a ese proceso creador”³⁷. Asimismo, muchas imágenes, inspiradas en la cultura popular o destinadas a un público de bajo poder adquisitivo, carecerán del esmero estético y estilístico propio de las producciones académicas, hecho que pocas veces tendrá que ver con la habilidad o limitación del artífice quien a menudo descuidará los aspectos formales de la estampa en busca del valor simbólico o comunicativo de ésta. Y es que, irremediablemente, en contexto de guerra, la función didáctico-moralizante del arte se antepone a cualquier otra inquietud del creador, sea éste pintor, dibujante, grabador, poeta o escritor. Así pues, la mediocridad visual de dichas estampas -condición que no siempre se les otorga de forma merecida- parece parcial y lícitamente justificada por el escenario político y bélico en que se enmarcan. Con estas palabras lo asentía Jean René Aymes refiriéndose a la actividad literaria promovida durante la Guerra de la Independencia: “Las condiciones de trabajo son demasiado precarias por la amenaza del enemigo y demasiado profusa la actualidad para que los escritores hallen tiempo suficiente para perfilar su prosa: la improvisación, la prisa, la indigencia -financiera e intelectual- explican el carácter a menudo decepcionante de esta literatura poco matizada”.³⁸

La misma técnica xilográfica obstaculizaba la pulcritud de los resultados, pero además, a pesar de que muchos dibujantes y grabadores profesionales de la talla de Bonaventura Planella o Josep Coromina participaran también en la producción de imágenes cuya temática y género respondía al gusto popular, el grabado -que de forma generalizada- llamamos “popular” se cultivó principalmente en imprentas locales, donde, según explica Francesc Fontbona, “molt sovint les il·lustracions xilogràfiques no es feien ex professo per a cada imprès sinó que eren intercanviables: cada impressor tenia un repertori més o menys ampli de figures estàndards sovint en tacs centeraris”³⁹. Fontbona hace referencia a lo que Clive Griffin ya exponía al hablar de los grabados en madera y las estampas decorativas del siglo XVI, en las que el grabador con tal de ahorrarse un gran número de planchas, con las que ilustrar varios títulos o impresos, utilizaba un número reducido de imágenes, las cuales iba repitiendo. Al mismo tiempo, apunta Griffin, también era frecuente que los impresores utilizaran cualquier grabado que tuvieran a mano, fuese el apropiado o no, obteniendo como resultado ediciones híbridas⁴⁰.

En el ámbito popular, se producen estampas propagandísticas que, a diferencia de las de corte académico, asumen una función acometedora: se trata de imágenes sincrónicas a la guerra, espontáneas, transportadas por el sentimiento popular y la exaltación patriótica propia del momento.

³⁷ Valeriano BOZAL, “El grabado popular del siglo XIX”..., *op.cit.*, pág. 285.

³⁸ Jean-René AYMES, *La guerra de la Independencia en España (1808-1814)*, 4ª ed., Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1990, pág. 65.

³⁹ Francesc FONTBONA, *La xilografia a Catalunya entre 1800 i 1923*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1992, pág. 36.

⁴⁰ Clive GRIFFIN, Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico, Madrid, Ediciones de Cultura Hisánica, 1991, pág. 249.

Los temas y géneros populares dominantes en el mercado artístico y editorial catalán⁴¹ han sido analizados en la comunicación “La Guerra del Francès: un referent iconogràfic dels imaginaris liberal i carlista” presentada en las Jornades d'estudi la Guerra del Francès als territoris de parla catalana (1808-1814) [Bicentenario de las batallas del Bruc] que tuvieron lugar los días 23, 24 y 25 de mayo de 2008 en el Bruc⁴², la cual servirá para completar la siguiente exposición, aunque el propósito de la citada comunicación fue establecer las filiaciones existentes entre las imágenes populares aparecidas en la Guerra de la Independencia con las surgidas en el Trienio Liberal y la Primera Guerra Carlista.

Entre los temas más recurrentes, hallamos imágenes alegóricas, presentes en romances e himnos, pero sobre todo en estampas sueltas, en las que se profesan conceptos abstractos, convergentes con el lenguaje político de moda. Nos referimos a aquella iconografía centrada en lemas patrióticos, con epígrafes que aclaman la trinitaria fórmula *Dios, Patria y Rey*, así como mensajes constitucionalistas, inspirados en representaciones académicas de filiación clasicista que raramente serán un tema copioso en el género popular hasta la llegada del Trienio Liberal y la Primera Guerra Carlista.

Las estampas predominantes serán romances de temática militar u hojas de soldados⁴³, también llamadas *papers de rengle* de público infantil como adulto. Este género, de consumo popular, se puso de moda en Cataluña a raíz del estallido patriótico que supuso la Guerra del Rosellón o *Guerra Gran* contra de los franceses y, poco más tarde, la Guerra de la Independencia. De acuerdo con Joan Amades, fue necesario un ambiente propicio a la guerra para que los catalanes mostraran interés para la gloria militar. En estas hojas aparecen soldados distribuidos en una o más hileras -en catalán *renglades*, de aquí el nombre *papers de rengle*- y en posiciones variadas, los cuales estarán destinados a promover el reclutamiento a las fuerzas regulares o voluntarias. Dentro el repertorio iconográfico de estas estampas, habrá representadas las tres armas por excelencia: infantería, caballería y artillería con soldados puestos en *enfilade* a imagen de la posición de revisión del oficial o de las líneas de combate que se formaban para realizar distintos ataques.⁴⁴

⁴¹ Referente a la iconografía y al género de ámbito popular en Cataluña, hemos de incidir en los trabajos de Agustí DURAN i SANPERE, *Grabados populares españoles*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971 y la triade formada por Joan AMADES, Josep COLOMINAS y Pau VILA, *Imatgeria popular catalana: Les Auques*, Barcelona, Orbis, 2 v., 1931 y *Imatgeria popular catalana: Els Soldats i d'altres papers de rengles*, Barcelona, Orbis, 2 v., 1933-1936.

⁴² Laura CORRALES BURJALÉS, “La Guerra del Francès: un referent iconogràfic dels imaginaris liberal i carlista” presentada en las Jornades d'estudi la Guerra del Francès als territoris de parla catalana (1808-1814) [Bicentenario de les batalles del Bruc] que es va dur a terme els dies 23, 24 i 25 de maig de 2008 al Bruc. [Actas en prensa]. En esta comunicación se reproducen varias muestras visuales del género popular producido durante la Guerra de la Independencia en Cataluña.

⁴³ Entre las hojas de soldados francesas de más éxito y perfección, encontramos las del taller familiar *Pellerin d'Épinal* o las de la *rue Saint-Jacques*, producidas principalmente durante el Imperio con la finalidad de enaltecer las tropas napoleónicas.

⁴⁴ Respecto a las hojas de soldados conservamos pocos ejemplares, la mayoría de los cuales se guardan en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona. Sin embargo, podemos

Las imágenes religiosas tendrán una gran incidencia en el circuito editorial y artístico con gozos o estampas hagiográficas de fuerte connotación política. El gozo, entre una gran amalgama de géneros populares, alcanzó gran protagonismo en el mercado de la estampa popular de cariz político y patriótico. En la mayoría de los casos se trataba de gozos que en apariencia estaban dedicados a los santos o santas titulares de una determinada advocación, tal como lo demuestra el título e imagen que acompañan el texto, aunque, substancialmente, estaban encauzados a la exaltación política e ideológica, ciertamente sujeta a la religiosa, tal como se expresaba en el contenido del texto. Entre los principales comitentes de estos gozos es preciso mencionar las distintas instituciones eclesiásticas, desde la parroquia, santuario o ermita hasta la catedral, o las diferentes ordenes monásticas y religiosas. Si bien, serán las cofradías, mayormente vinculadas a un gremio o colegio, las que se convertirán en las principales promotoras de estampas religiosas.⁴⁵ Como expone Montserrat Galí, “cada any, pels volts de la festa del sant patró, era obligat imprimir estampes que es repartien entre els confreres i els assistents a les misses i les novenes. També era habitual donar una estampa al sant patró de la confraria com si fos el rebut de la quota anual. Els menestrals penjaven aquesta estampa com a prova que estaven al corrent de les seves quotes anuals i perquè quedés ben palès que formaven part de la confraria corresponent”⁴⁶. En el caso de la Guerra de la Independencia, la mayoría de actos litúrgicos estaban sujetos a los acontecimientos políticos o, en otras palabras, representaban un “efectivo vehículo de oposición política” en el que cofradías, parroquias, hermandades, entre otras asociaciones religiosas, constituían una fuerte coalición de resistencia contra del francés y de una posible ofensiva al credo religioso, a la vez que ofrecían a la población “un refugio contra la amenaza y la sensación de seguridad que procuraba la pertenencia a un grupo cerrado y la vuelta a la ordenada tranquilidad de los ritos conocidos eternos y familiares”.⁴⁷

Respecto a la estampa crítica o satírica, aquella que Claudette Derozier distinguía de “l’estampe événementielle” y definía como “l’estampe politique (l’allégorie et la caricature) qui utilise, à proprement parler, l’image comme arme de combat”, podemos decir que asumió verdadero protagonismo a lo largo de la contienda, aunque, la caricatura política, género por excelencia, no fue la más cultivada en el Principado catalán o en el resto del país durante la Guerra de la Independencia y las primeras décadas del siglo XIX, si bien se editaron varias muestras en imprentas de Cádiz o de Madrid que circularon por toda la Península. Refiriéndose a las estampas, Octavio Picón anotaba que “la mayor parte no son, en cuanto á su ejecución y su forma, verdaderas caricaturas: la intencion satírica está clara y siempre mezclada con

encontrar varias reproducciones de estas hojas en el catálogo de Joan AMADES, Josep COLOMINAS y Pau VILA, *Imatgeria popular catalana: Els Soldats i d’altres papers de rengles...*, op.cit.

⁴⁵ Montserrat GALÍ, *Imatges de la memòria*. Barcelona, Alta Fulla, 1999, pág. 69.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Javier MAESTROJUÁN CATALÁN, *Ciudad de vasallos, Nación de héroes. Zaragoza: 1809-1814*. Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2003, pág. 440.

un exaltado y patriótico aborrecimiento al extranjero, pero los rasgos del dibujo delatan á sus autores como malos aficionados al manejo del lápiz ó, cuando más, dejan entrever la mano de un artista adocenado".⁴⁸ Por el contrario, la caricatura se convirtió en uno de los géneros más importados desde el extranjero, especialmente de Inglaterra, también de Francia, a partir de la muerte de los monarcas franceses y del inicio de la Guerra de la Convención, altercados que supusieron en España y, en especial Cataluña, un renaciente sentimiento antifrancés, y en Inglaterra y Francia, una gran fuente de inspiración para aquellos artistas que vieron sucumbir los ideales de la Revolución con la llegada del Terror en 1792/1793. Entre ellos, cabe destacar James Gillray (1757-1815), Thomas Rowlandson (1756/7-1827) y Louis Debucourt (1755-1832) además de los grabados críticos de William Hogarth.⁴⁹

En cuanto a los obradores catalanes, tendríamos que descartar la presencia de caricaturas, en el sentido estricto de la palabra, pero sí contar con un gran surtimiento de romances de temática crítica o satírica, donde la imagen, ilustrativa del texto, se caracteriza por la desproporción anatómica de los sujetos figurados, hecho que extrañamente tendrá correlación con una intención, por parte del grabador o dibujante, de caricaturizar los protagonistas, sino más bien con la ausencia de unos diseños artísticos y estéticos, ausencia que estará estrechamente ligada con el sentido comunicativo de la misma imagen. Precisamente, estas estampas adoptaron en reiteradas ocasiones las mismas atribuciones que un noticiario o gaceta informativa, cosa indispensable si consideremos que las imágenes fácilmente comprensibles y los textos versificados resultaban mucho más asequibles para una sociedad en gran número analfabeta. Las imágenes de estos romances, siempre ilustrativas de un texto poetizado o prosificado, eran de un lenguaje visual basado en la metáfora, en la que los conceptos o ideas se convertían en sujetos antropomorfos mientras los protagonistas, en sujetos zoomorfos o híbridos - recuerden, si no, el águila que simboliza Francia y el león o el toro que encarnan a España-. Ineludiblemente, estas imágenes se basaban también en la dicotomía bueno-malo, propia de las estampas religiosas, en la que los franceses -en especial Napoleón y José Bonaparte-, se enmarcaban en escenas sórdidas, grotescas, a la vez que eran representados como seres monstruosos, en contraposición a la Iglesia, España y el rey Fernando VII, figurados como seres idealizados, salvadores o vencedores.

2.2.2 Comitentes o patrocinadores

Los comitentes nos son muy reveladores a la hora de conocer el diseño de estas estampas. Las Juntas Corregimentales y Provinciales, que disponían de imprenta propia, en muchos casos ambulantes, se convirtieron en generadoras de algunas estampas de signo político y religioso, surgidas de sus mismos talleres. A diferencia del grabado o estampa académicos, fueron los impresores y libreros los que

⁴⁸ Jacinto OCTAVIO PICON, *Apuntes para la historia de la caricatura*, Madrid, Establecimiento tipográfico, Caños, 1,1877, pág.114 (edición facsímil: Valencia, Librerías París-Valencia, 2002).

⁴⁹ Valeriano BOZAL, *El siglo de los caricaturistas*, Madrid, Historia 16, pp. 16-29.

contribuyeron a convertir el mercado de la estampa popular en una maraña de patriotismo y frenesí. No obstante, las instituciones eclesiásticas así como las Juntas civiles o militares no fueron las únicas promotoras de estas producciones gráficas, si no que gremios y colegios, ambas corporaciones de origen medieval, se inmiscuyeron en las actividades político-sociales y militares, pero también en las labores artísticas locales, a lo largo del siglo XVIII y principios del XIX con una intensidad e ímpetu sin precedentes. Precisamente, será en la Guerra de la Independencia, cuando dirigentes de los gremios y colegios (sean, éstos, prohombres en el caso de los gremios o cónsules, en el de los colegios), pero también menestrales, aprendices, cofrades y religiosos seculares de todas las ciudades del Principado participaran unánime y abiertamente en los tumultos públicos originados por la invasión francesa. Intervención que tendrá como indiscutible precursora la Guerra de Sucesión, momento clave en la proliferación de estampas populares pero, sobre todo, de pliegos de caña y cordel, de folletos y de panfletos de un auge inaudito entre 1705 y 1707 y en el fin de la contienda, entre 1713 y 1714⁵⁰, que son un testimonio vivo de las pugnas dialécticas que segmentaron el país entre felipistas y austracistas y que muy bien nos recuerdan las producciones tipográficas y gráficas surgidas a raíz de conflictos bélicos posteriores. Durante el reinado de Felipe V, la imprenta así como el resto de enseñanzas artísticas del Principado se organizaron de forma descentralizada manteniendo las pautas del antiguo sistema gremial de la Corona de Aragón, el cual no fue invalidado por el nuevo rey francés, pudiendo así mantener su personalidad social y económica⁵¹. No obstante, la política centralista del Borbón, materializada en el decreto de Nueva Planta, sustrajo los gremios, al igual que a la burguesía emergente, de su activismo político en los gobiernos municipales, en el caso de Barcelona los sustrajo del *Consell de Cent* - presencia que mantuvieron desde el siglo XIII-, cuyos regidores serían ahora nobles de distinto rango⁵². Los gremios pasaron a estar bajo la tutela del Consejo de Castilla – representante directo del poder real-aunque sería la Audiencia catalana la que operaría de forma directa en la constitución o revisión de sus reglamentos y ordenanzas, sustituyendo así el papel asumido por la Municipalidad.⁵³ Además serían totalmente desvinculados del brazo militar, por su sublevación en la Guerra de Sucesión contra el rey francés, siendo suprimido la Cofradía o Colegio de la Fábrica de Armas del Principado, pasando los maestros armeros del gremio al servicio directo del Rey y de sus reales Ejércitos.⁵⁴ La nueva

⁵⁰ No obstante, en los períodos posteriores a la guerra, entre 1715 y 1729, las cifras muestran cómo la producción de este tipo de material disminuirá estrepitosamente en comparación a los resultados obtenidos en los períodos prebélico y bélico. Ver Javier BURGOS RINCÓN, "Privilegios de imprenta y crisis gremial. La imprenta y librería barcelonesa ante el privilegio de impresión de los libros de enseñanza de la Universidad de Cervera", *Estudis històrics i documents dels Arxius de Protocols* [Barcelona], nº 15, 1997, pp. 286-287.

⁵¹ Joan MERCADER i RIBA, *Felip V i Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 1968, pp.108-110.

⁵² Pere MOLAS RIBALTA, "Los comisionados de los gremios en la Barcelona borbónica", Universidad de Barcelona (2008), pág. 1.

<http://www.moderna2008.org/downloads/A4.%20MOLAS%20RIBALTA.pdf>

⁵³ Joan MERCADER i RIBA, *Felip V i Catalunya*,..., *op.cit.*, pág. 110.

⁵⁴ Joan MERCADER i RIBA, *op.cit.*, pp. 106-107.

jurisdicción felipista pone de manifiesto las principales intenciones del monarca: imponer la aristocracia en los cargos administrativos y neutralizar la política de gremios y de colegios, como método más factible para apartar el pueblo del poder público. Sin embargo, este objetivo nunca fue del todo logrado, ya que la influencia que las corporaciones gremiales ejercían en la plebe como elemento ordenador de ésta resultaba, paradójicamente, beneficioso para el Monarca⁵⁵ y, por ello, el gobierno felipista acreditó a los representantes de estas agrupaciones cierta autonomía, la suficiente para reconducir el pueblo en su favor (del monarca), medida que podía ser contra prudente, pues “los gremios [también] fueron los vehículos de expresión del descontento popular”⁵⁶. Solamente transcurrieron unos cincuenta años, ya bajo el reinado de Carlos III, para que los gremios volvieran a incorporarse en el poder público, con las figuras del diputado común y síndico personero. Por todo ello no es de extrañar que las acciones de gremios y colegios, ante la ocupación napoleónica - cuestión poco ahondada, en un sentido global, desde la historiografía contemporánea- nuevamente asentaran la relevancia de este colectivo en las actividades político-sociales y, también, militares del país. Atrás quedaron los intentos de Felipe V de desvincular el gremio de la práctica militar. Con la Guerra de la Independencia, el pueblo se convirtió en el gran protagonista de la lucha contra el francés. Entre los agremiados, muchos se postraron en la línea de fuego de forma voluntaria y entregada, sin embargo otros fueron llamados obligatoriamente por quintas o levás. Los que quedaron exentos del servicio de armas fueron los impresores, aunque solo aquellos que manejaran por sí mismos sus imprentas⁵⁷. Gremios y colegios también contribuyeron a la causa confiriendo materias primas o caudales al ejército regular o al somatén, entre otras fuerzas de resistencia, hecho que podemos corroborar leyendo detenidamente los oficios que aparecen en los Registros de la Junta Económica de los varios Corregimientos, como es el caso de la Junta Corregimental de Vic:

“Espera esta Junta, que usted cuidará inmediatamente de recoger, y poner en la Caja de Armamento á cargo de su Tesorero Don Juan de Rocafiguera las cantidades resultantes del ofrecimiento voluntario hecho por su Gremio, o Colegio; por un mes, supuesto que pasó yá el mes de Junio, y que la Caja está muy sedienta de Caudales para ocurrir á la manutención del Exército y demas gastos que exige la defensa Comun. Dios que á V.M.a. Vich 13 Julio 1808. A los Prohombres de los Colegios y Gremios de esta Ciudad.”⁵⁸

También podemos encontrar diversidad de comitentes, reflejados en los contratos de impresión, cuyas modalidades han sido expuestas por Imma Socas Batet en relación a su estudio sobre *Els impressors Jolis-Pla i la cultura gràfica catalana en els segles XVII i XVIII* y que perfectamente podemos extrapolar para el

⁵⁵ Joan MERCADER i RIBA, *op.cit.*, pág.110.

⁵⁶ Pere MOLAS, *op.cit.*, pág. 1.

⁵⁷ Reglamento que deberá formarse en el actual Sorteo formando al tenor de lo prevenido en las Reales órdenes que rigen sobre la materia. Vich: en la imprenta de Juan Dorca, 1809.

⁵⁸ “Sesión 13 de julio de 1808”, Acuerdos municipales, 1808-1812, Fondo *Junta Corregimental de Vic*, Arxiu Municipal de Vic.

estudio de la estampa decimonónica, en esta caso la producida durante la Guerra de la Independencia: así pues, tenemos que sumar las ediciones financiadas por el autor del libro (o impreso), los encargos de librerías y las publicaciones realizadas por voluntad del propio impresor.⁵⁹

3. EPÍLOGO.

Una vez hemos incidido en los varios aspectos que afectan la imagen, sea ésta de procedencia académica o popular, relacionada con la Guerra de la Independencia española y, en concreto, con la que atañe al mercado artístico y editorial catalán, queremos aprovechar las siguientes líneas, a modo de corolario, para hacer alusión a aquellas carencias, muchas veces irremediables, que son inherentes a un examen tan complejo como es el del grabado o estampa decimonónicos. En este artículo, con tal de agilizar la exposición y no densificarla, hemos tratado la imagen -en este caso la imagen política y social surgida a raíz de un conflicto bélico de gran magnitud e idiosincrasia como fue la Guerra de la Independencia- en dos vertientes, la académica y la popular- con todos los peligros que puede conllevar. Y es que fragmentar las producciones visuales, coetáneas o posteriores a la contienda, en dos ámbitos tan marcados -a veces difíciles de puntualizar o demarcar-, es una tendencia que los historiadores e historiadores del arte tendemos a cometer, pero que sin duda merece ser cuestionada y revisada.

Respecto a las estampas, se ha dedicado un subapartado a los comitentes o patrocinadores, que muchas veces quedan reflejados en contratos de obras o en diversa documentación a la que podemos acudir en bibliotecas y archivos. Por el contrario, no nos hemos referido a los receptores de estas estampas, ya que antes bastaría realizar un estudio detenido, en el que se analizara con detalle el circuito real que realizaron cada una de ellas y si llegaron o no a todos los sectores de la sociedad española. Por ejemplo, nos hemos centrado en artistas y producciones de Cataluña, si bien muchos de los artistas citados recibieron gran parte de sus encargos fuera del Principado, en el caso de Blai Ametller o Fontanals, desde Madrid donde por cierto también trabajaron. En el caso de Planella, dibujó muchas de sus estampas en Barcelona, pero la mayoría fueron grabadas en Madrid o Valencia. Además, varias de las muestras que circularon por el Principado, eran reediciones de estampas producidas en otros puntos del país.

⁵⁹ Imma SOCIAS BATET, *Els impressors Jolis-Pla i la cultura gràfica catalana en els segles XVII i XVIII*, Barcelona, Curial, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001, pp. 21-22.

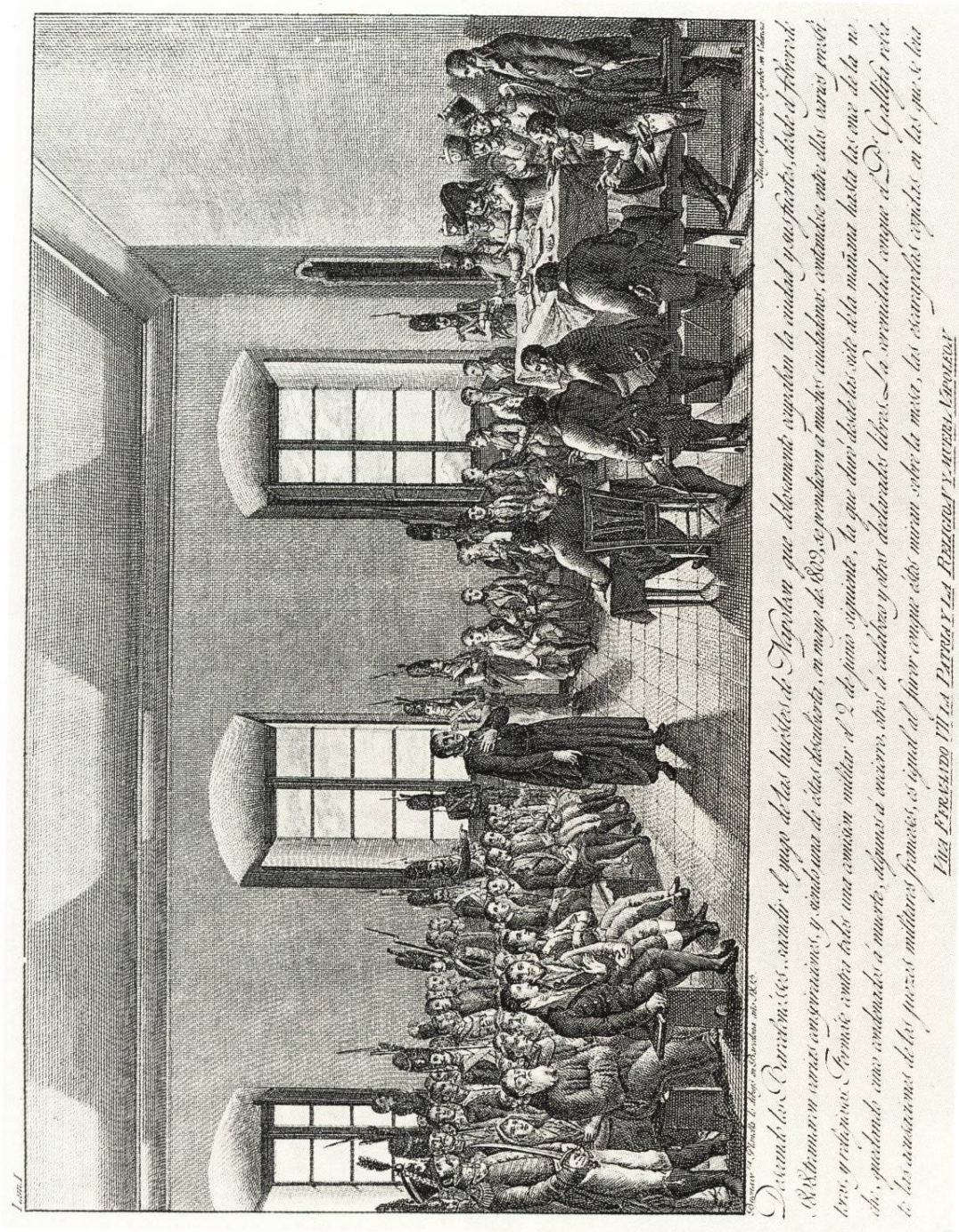


Imagen 1

Bonaventura Planella (dibujante), Miguel Gamborino (grabador). *Desearon los Barcelonéses sacudir el yugo de las huéster de Napoleón que dolosamente ocupaban la ciudad y sus fuertes, desde el febrero de / 1808, tramaron varias conspiraciones, y siendo una de éstas descubierta, en mayo de 1809, se prendieron á muchos ciudadanos, contandose entre ellos varios presbí-teros, y religiosos. Formóse contra todos una comisión militar el 2 de junio siguiente, (...).* Barcelona, Valencia, 1815. Calcografía. Biblioteca de Catalunya, XII.3 A R.E.10.470 I

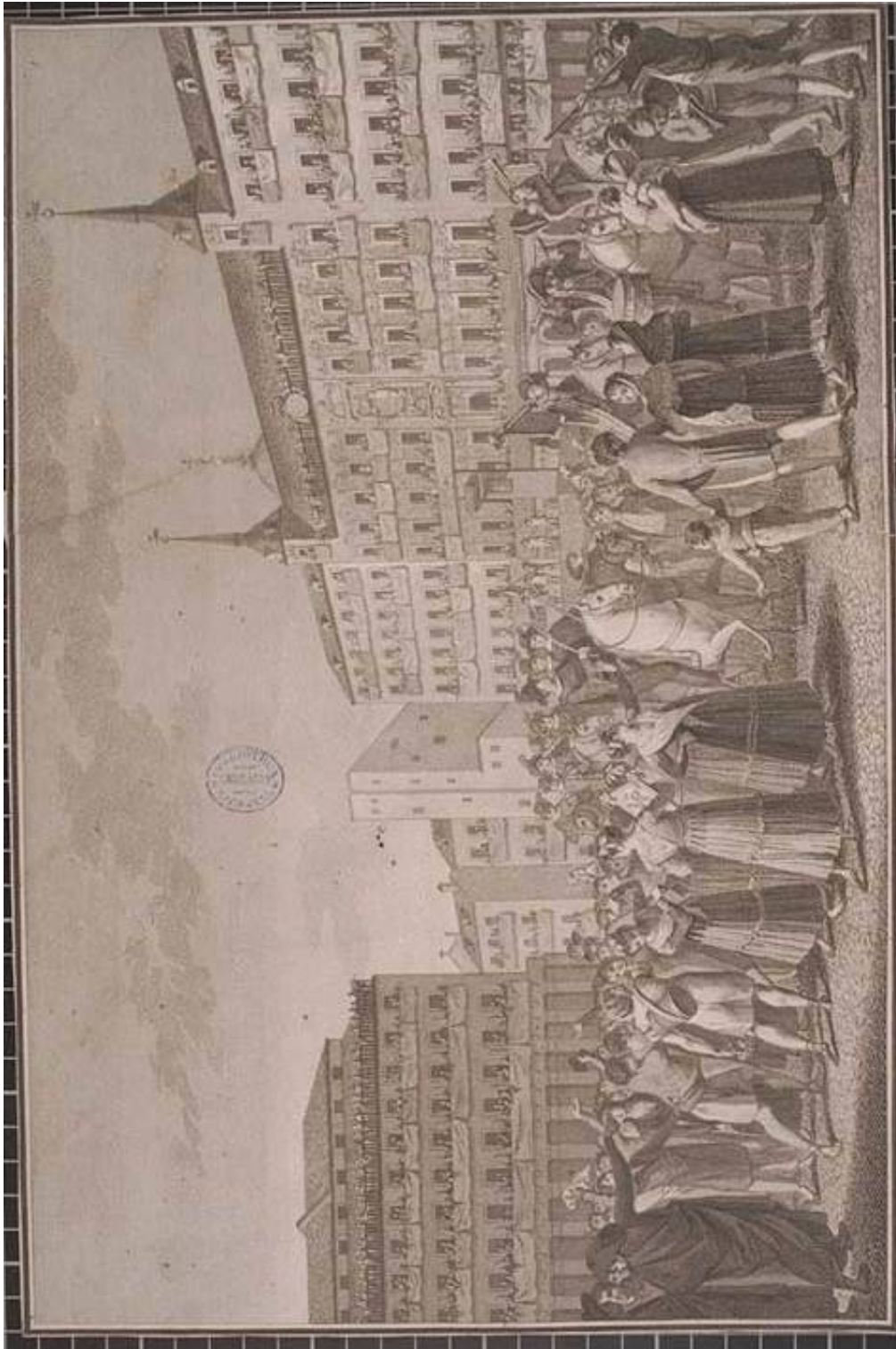


Imagen 2

Blai Ametller (grabador), Zacarías Velázquez (dibujante). *Día 24 de Agosto de 1808. Proclamacion de Fernando VII en la plaza mayor de Madrid/ Z. Velázquez inv. B. Ametller sculp.* Madrid, 1808 (?). Calcografía. *Biblioteca de la Universidad de Barcelona*, 07 B-Es-XIX-Ametll.

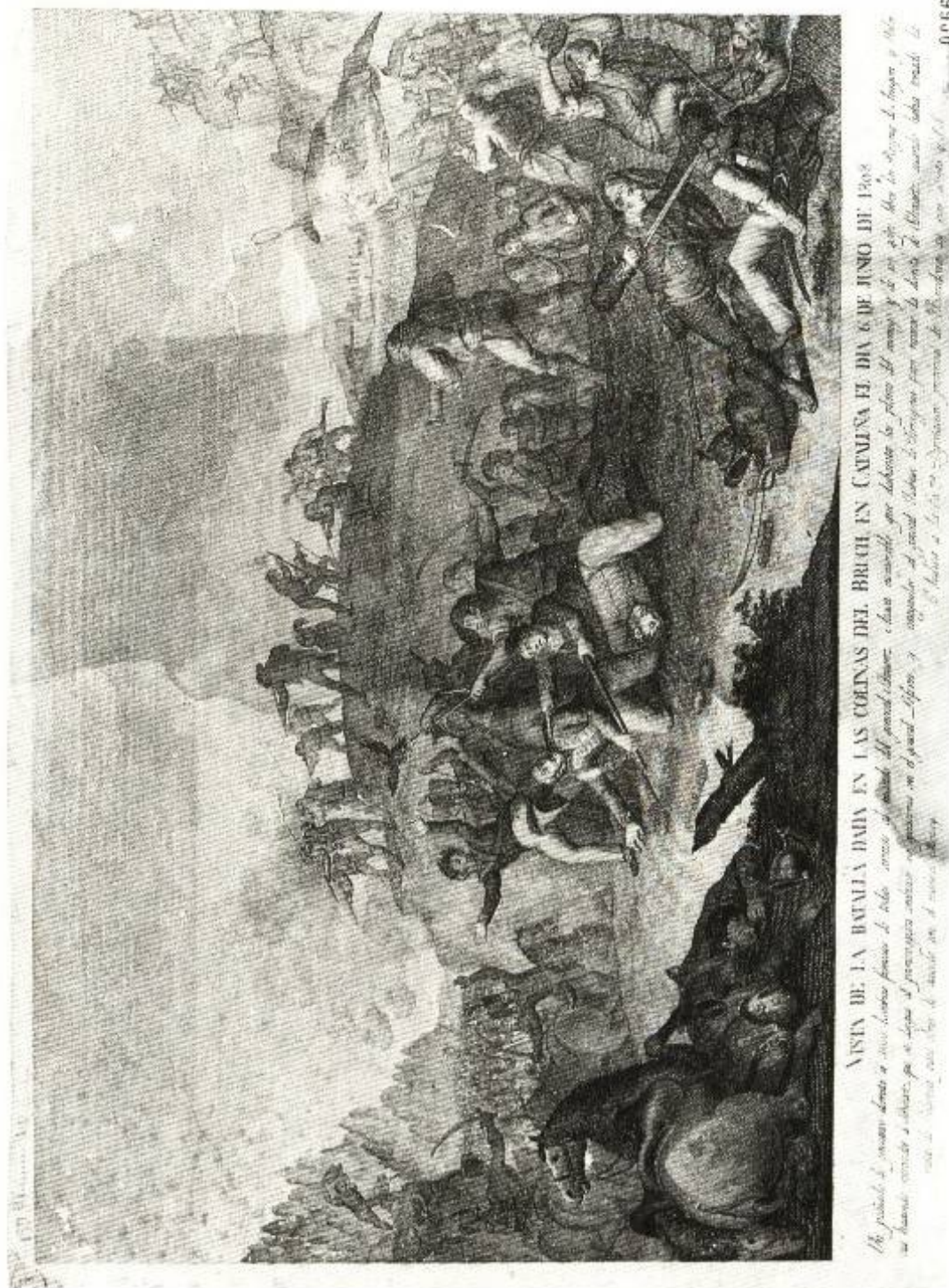


Imagen 3

Josep Coromina (grabador), Salvador Mayol (dibujante), S.M. // *Vista de la Batalla dada en las colinas del Bruc en Cataluña el día 6. de junio de 1808.* Barcelona, s.a. Aguafuerte y buril. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, GR/Hist/ 30.2 / 140



Imagen 4

Josep Coromina (grabador), Escarapelas, Barcelona, 1809. Calcografía. Ver en Raymundo FERRER, *Barcelona Cautiva, ó sea Diario exacto de lo ocurrido en la misma ciudad mientras la oprimieron los franceses*, vol. 3, Barcelona, Imp. Antonio Brusi, 1815-1821.



Imagen 5

Josep Coromina (grabador), *Viva Fernando VII. / Muera el Pirata Napoleón // Victor Fernando VII. / Conde de Barcelona*. Barcelona, 1809. Calcografía. Ver en Raymundo FERRER, *Barcelona Cautiva, ó sea Diario exacto de lo ocurrido...*, op.cit.

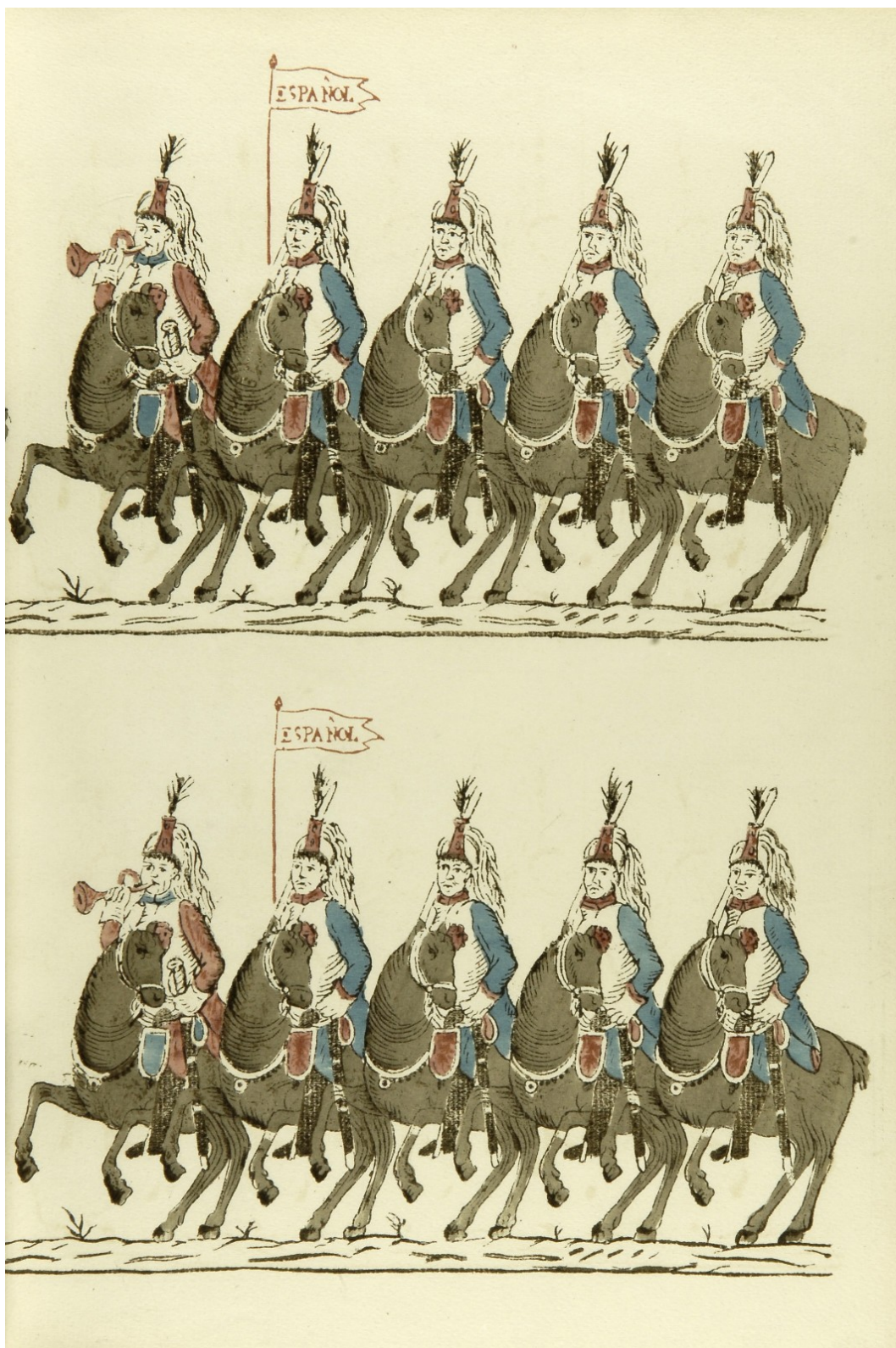


Imagen 6

Anónimo, *Soldados del primer regimiento de acorazados españoles, organizado en Reus el 1811*. Barcelona, s.a. Xilografía iluminada (reproducción facsímile). Ver Amades, J. et al., *Els Soldats*, vol. 2, nº 6.



Imagen 7

Ignasi Abadal (grabador/impresor), *Suplicas a Maria Santíssima del Roser implorant son patrocini y amparo en las presents necessitats, las quals se cantaban en el Cordó de Can-Masana (...)*. Manresa, s.a.



Imagen 8

Anónimo, *Para el que es orgulloso no hay mayor pena que el mirar se le frustra lo que desea (...)*. S. I, 1808 (?). Xilografía. *Biblioteca de Catalunya*, Fullets Bonsoms nº 10333.