

Roger Pita Pico

rogpita@hotmail.com

Ens.hist.teor.arte

Roger Pita Pico, "Representaciones simbólicas en las juras del Rey Fernando VII en la Nueva Granada: estrategias de imagen y poder para un imperio amenazado", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIV, No. 39 (julio-diciembre 2020), pp. 23-55.

RESUMEN

El propósito de este artículo consiste en examinar cómo, en medio de la crisis que rodeó la ascensión al trono del Rey Fernando VII tras la invasión napoleónica, se desplegó en el territorio de la Nueva Granada una estrategia de proyección simbólica a través del ritual de la ceremonia de jura en donde se pretendía entronizar la imagen Real a través de elementos como retratos, grabados, tablados, alegorías, monedas y escarapelas, que muestran en su conjunto la complejidad de la representación cultural construida en torno al poder del Antiguo Régimen. Estas diversas formas de representación visual pretendían mantener activos los vínculos de lealtad e intentaban preservar la estabilidad política ante el vacío de poder generado por la ausencia del Soberano.

PALABRAS CLAVE

Ceremonias, monarquía, Fernando VII, símbolos, Nueva Granada.

TITLE

Symbolic representations in the oaths of King Ferdinand VII in New Granada: image and power strategies for a threatened empire

ABSTRACT

The purpose of this article is to examine how, in the midst of the crisis that surrounded the ascension of King Ferdinand VII after the Napoleonic invasion, in the territory of Nueva Granada, a strategy of symbolic projection was deployed through the ritual of the swearing-in ceremony where the Royal image was intended to be enthroned through elements such as portraits, engravings, tablados, allegories, coins and rosettes, which as a whole shows the complexity of the cultural representation built around power in the Old Regime. Though these various forms of visual representation, it was intended to keep the ties of loyalty active and to preserve political stability in the face of the power vacuum generated by the absence of the Sovereign.

KEY WORDS

Ceremonies, monarchy, Fernando VII, symbols, Nueva Granada.

Graduado en Ciencia Política con Opción en Historia de la Universidad de Los Andes (Bogotá), Magíster en Estudios Políticos de la Pontificia Universidad Javeriana. Miembro de Número de la Academia Colombiana de Historia. Autor de varias publicaciones, dentro de sus líneas de investigación se ha concentrado en la historia social y en la cultura política en el periodo colonial y en la Independencia.

Recibido 9 de diciembre de 2020
Aceptado 5 de mayo de 2021

Representaciones simbólicas en las juras del Rey Fernando VII en la Nueva Granada: estrategias de imagen y poder para un imperio amenazado

Roger Pita Pico

Introducción

Durante las ceremonias políticas, los símbolos adquieren una especial relevancia al facilitar el reconocimiento y adhesión al sistema de poder imperante.¹ El historiador Gonzalo Hernández de Alba reflexionó sobre el alcance político de los símbolos en la sociedad:

[...] lo que se pide al símbolo y a los sistemas simbólicos no es otra cosa que el permitir con facilidad el reconocimiento de su contenido expresivo, lo que se hace tanto más fácil cuando los miembros de la sociedad han llegado a ponerse de acuerdo en torno de su posible significación. Se los emplea con orgullo y se los exhibe con altivez no solo para difundir su contenido y ratificar su significado sino para que todas las demás personas puedan enterarse de la causa por la que lucha su portador y las ideas que defiende su inspirador. Su aceptación significa el formar parte de un grupo humano concreto, identificable y significativo, lo que a su vez es un modo de distinción y separación de colectividades, de partidos o de fracciones.²

Símbolos y rituales³ se conjugaban de manera estratégica dentro del proceso de construcción de la identidad política. La aparente apacibilidad del ambiente parroquial

¹ Georges Lomné, “La Revolución Francesa y la «simbólica» de los ritos bolivarianos”, en *Historia Crítica*, 5 (enero-julio de 1991), p. 3.

² Gonzalo Hernández de Alba, *Los árboles de la libertad*, Bogotá: Editorial Planeta, 1989, p. 153.

³ Aquí se retoma el concepto de lo ritual, visto como una práctica social en la que se logra la cohesión de grupo haciendo experimentar al individuo el sentimiento de comunidad. María José

que se respiraba en la sociedad colonial de la Nueva Granada era interrumpida frecuentemente por celebraciones públicas de toda índole, a algunas de las cuales solía conocerseles como fiestas de tabla.⁴ En general, las que más abundaban eran las de carácter religioso, pero existieron una serie de eventos en honor al poder monárquico, los cuales estaban cargados de un alto contenido político.⁵

En estas ceremonias monárquicas era evidente la relación intrínseca entre el poder y el lenguaje simbólico, tan característica desde los tiempos del Antiguo Régimen. Allí, en ese contexto, lo simbólico no solo apelaba a la razón sino a todos los sentidos, un propósito muy apropiado para lograr la integración social y el consenso, a pesar de las eventuales diferencias.⁶

Dentro de estas celebraciones, quizás la más trascendental era el congojo por el fallecimiento del Rey y el júbilo por la posterior asunción de su sucesor. Adicionalmente, había otras alusivas a la conmemoración de fechas especiales en el ciclo de las vidas de los monarcas o de sus familiares, como los nacimientos, los bautizos, los cumpleaños y los matrimonios, así como también las rogativas por la salud y bienestar de estos miembros de la casa Real.

Acontecimientos políticos de trascendencia para el sostenimiento del régimen monárquico, como las victorias militares y los armisticios, también eran motivo de alborozo. De igual manera, se solía convocar a todos los vasallos del Imperio con el fin de dar gracias a Dios por el buen desempeño de la Monarquía.⁷ Complementariamente, había ciertos rituales no necesariamente dirigidos directamente a las figuras monárquicas pero sí a algunos símbolos concernientes a su poder, como era el caso del paseo del pendón real⁸ y de los honores rendidos al sello real, cuyo recibimiento en estas tierras americanas era objeto de emotivos homenajes.

de la Pascua Sánchez, “Regulación de transgresiones y rituales de penalización en el contexto normativo de una sociedad de antiguo régimen”, en David González Cruz (ed.), *Ritos y ceremonias en el mundo hispano durante la Edad Moderna*, Huelva: Universidad de Huelva, 2002, p. 199.

⁴ Se llamaban así a las fiestas en que se armaba un proscenio en las plazas centrales desde donde las autoridades civiles y eclesiásticas presidían los actos.

⁵ Sobre el sentido político de las celebraciones monárquicas, véase: María Ximena Polanco Giraldo, *Fiestas y diversiones en Cartagena*, Tesis de Maestría en Historia, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1996, pp. 94-96.

⁶ Thomas Weller, “Símbolos, imágenes, rituales: el lenguaje simbólico del poder en la Europa del Antiguo Régimen”, *Memoria y Civilización*, 13 (2010), pp. 13-15.

⁷ Así se hizo en 1781 cuando se celebró en Santa Fe un Tedeum y una misa de gratitud “por los muchos e inestables beneficios que Dios nuestro Señor ha hecho a su persona [la del Rey]”. Archivo General de la Nación, Colombia (AGNC), *Colonia, Real Audiencia de Cundinamarca*, 17, f. 482r.

⁸ Édgar Rey Sinning, “El pendón real, símbolo del poder monárquico en la Santa Marta colonial”, *Americanía*, 7 (enero-julio de 2018), pp. 4-32.

La importancia que se le atribuye a estos ceremoniales radica en el hecho de que contribuyeron a explicar la permanencia de la Monarquía durante casi tres siglos de presencia hispánica en América. Esto, a pesar de factores adversos como la distancia entre la metrópoli y las Colonias, la heterogeneidad regional y los diversos intereses que se movieron a escala local en contra del régimen constituido.⁹

Estas solemnes celebraciones, entendidas también como estrategias de publicidad,¹⁰ contribuyeron a afianzar la autoridad política por medio del prestigio y de la apariencia pública más que por el uso de la fuerza. Así pues, gobernantes y altas personalidades oficiales construyeron su poder e identidad a través del ceremonial público.¹¹

Es preciso tener en cuenta ciertos matices en la forma como se desarrollaron estas celebraciones monárquicas a través del tiempo. Para el siglo XVII, cuando los Austrias estaban al frente del poder, el interés era proyectar una imagen del Rey con un carácter divino y mucho más distante. Entre tanto, con la llegada del siglo XVIII, la dinastía de los borbones impuso un nuevo estilo heredado de la tradición monárquica francesa en donde la intención era desplegar más suntuosidad y lujo, todo esto dentro del propósito de acercar la figura del Monarca a los vasallos y así apuntalar los mecanismos de control.¹² Durante esta centuria y comienzos del siglo XIX fueron evidentes los intentos de homogeneizar el ceremonial, es decir, que se rigiera bajo unos modelos y pautas específicas, siendo claro el interés por imprimirle mayor eficacia en el uso racionalizado del tiempo y de los recursos, y un mayor control de las expresiones lúdicas.¹³ Desde luego, estas tendencias se vieron de alguna manera reflejadas en los eventos realizados en los dominios del Nuevo Mundo.

El despliegue simbólico de la Jura Fernando VII

Entre el siglo XVI y principios del XIX, en los dominios hispánicos se proclamaron en su orden las juras de los reyes Carlos V, Felipe II, Felipe III, Felipe IV, Carlos II, Felipe V, Luis I, Fernando VI, Carlos III, Carlos IV y Fernando VII.

⁹ François-Xavier Guerra, “Las mutaciones de la identidad en la América Hispánica”, Antonio Annino y François-Xavier Guerra (Coords.), *Inventando la Nación. Iberoamérica. Siglo XIX*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 201.

¹⁰ Alexander Chaparro Silva, “Fernando VII: el neogranadino. Publicidad monárquica y opinión pública en el Nuevo Reino de Granada durante la Restauración absolutista, 1816-1819”, *Fronteras de la Historia*, 19, 2 (julio-diciembre de 2014), p. 82.

¹¹ Alejandro Cañeque, “De sillas y almohadones o de la naturaleza ritual del poder en la Nueva España de los siglos XVI y XVII”, *Revista de Indias*, 64, 232 (2004), pp. 609-634.

¹² Diana Marcela Aristizábal García, *Poder y distinción colonial: las fiestas del Virrey presente y el Rey ausente. Nueva Granada 1770-1800*, Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2011, pp. 156-157.

¹³ Verónica Salazar Baena, *Hacer presente al Rey ausente. Ceremonias Reales en la Nueva Granada 1739-1810*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2010, pp. 36-39.



FIGURA 1. Luis Paret y Alcázar. Jura de Fernando VII como príncipe de Asturias.
Colección Museo Nacional del Prado.

Bastante complicada resultó la entrada al poder del último de estos monarcas. Tras el motín popular ocurrido en Aranjuez, el 19 de marzo de 1808 el Rey Carlos IV se vio obligado a abdicar el poder en su hijo el príncipe de Asturias con el título de Fernando VII de Borbón. Al poco tiempo Napoleón Bonaparte tomó prisionera a la familia real en Bayona y depuso al recién entronizado monarca sustituyéndolo por José Bonaparte. Tras tres siglos sin una amenaza seria, este colapso de la monarquía borbónica implicaría la desaparición temporal del Rey como el más significativo referente de legitimidad en el mundo hispánico.¹⁴

Sin lugar a dudas, la jura mejor documentada fue la de Fernando VII. Existen extensos y minuciosos detalles de las ceremonias llevadas a cabo en las principales ciudades y villas. Lo particular de esta celebración, y el hecho de haber sido más frecuente e intensa que las juras que le precedieron,¹⁵ revela la intención de las autoridades españolas en América por consolidar los vínculos de lealtad en medio de un ambiente signado por la crisis política de la Monarquía ante la invasión napoleónica y el inicio del periodo revolucionario,¹⁶ razón por la cual abarcó un complejo abanico de manifestaciones y sentimientos encontrados: de alegría por la llegada del nuevo Soberano, de dolor por su repentino cautiverio, de odio y rechazo hacia los usurpadores franceses y de solidaridad y lealtad hacia el régimen monárquico. Los informes indican que incluso hubo llanto entre los asistentes a estas solemnidades, particularmente cuando se acercaban a venerar el retrato de Fernando “El deseado”.

A esto se le sumaba la compleja situación interna de estos dominios novohispanos afectados por una desaceleración de la economía y un aumento de los niveles de tensión social y política que tuvo como primer detonante el inconformismo popular registrado durante la revuelta de los Comuneros que tuvo como epicentro la provincia del Socorro.¹⁷

¹⁴ Guillermo Brenes Tencio, “Lealtad y fidelidad: la proclamación del Rey Fernando VII en Cartago, provincia de Costa Rica, 1809”, *Fronteras de la Historia*, 14, 1 (2009), p. 69.

¹⁵ Orián Jiménez Meneses, “Juras y celebraciones políticas en el Nuevo Reino de Granada, 1746-1812”, *Secuencia*, 99 (septiembre-diciembre de 2017), p. 39.

¹⁶ En la instrucción que difundió a todos los rincones del Imperio la Suprema Junta de Gobierno de Sevilla, se insistió en la apremiante necesidad de programar los actos de proclamación y jura para “[...] inspirar a los Pueblos el entusiasmo y ardor general por la defensa de la Patria y del Rey”. *Oficio y documentos que su Alteza la Serenísima Suprema Junta de Gobierno de Sevilla ha dirigido a la Junta de Gobierno de Tarragona*, Tarragona: s.e., 1808, p. 4.

¹⁷ Anthony McFarlane, *Colombia antes de la Independencia. Economía, sociedad y política bajo el dominio borbón*, Bogotá: Banco de la República-El Áncora Editores, 1997, pp. 86-102. Lamentablemente no se han hallado rastros de la jura de Fernando VII en esta villa del nororiente neogranadino en donde seguramente hubo un gran despliegue, tal como se hizo con ocasión de la jura de Carlos IV en 1790, así como también con motivo del ascenso del arzobispo Antonio Caballero y Góngora como nuevo virrey en 1784. AGNC, *Colonia, Milicias y Marina*, 119, f. 1.001v; AGNC, *Colecciones, Fondo Enrique Ortega Ricaurte*, caja 186, carpeta 683, f. 152r.

Como nunca antes, las autoridades españolas movilizaron a los vasallos en torno a una causa común, retomando lo ceremonial como estrategia para relegitimar el poder y preservar la estabilidad política tanto en España como en este lado del Atlántico ante el vacío de poder generado por la ausencia de Fernando VII. Así entonces, en medio de una atmósfera cargada de tensión e incertidumbre, por estas calendas abundaron los actos políticos, los despliegues militares y las rogativas en busca de protección divina, todo con miras a afianzar lo antes posible el proceso de idealización y mitificación de un Rey del cual apenas había muy pocas referencias como gobernante ante su intempestiva captura por parte de los franceses.¹⁸ En una coyuntura tan delicada y crucial como ésta, las autoridades monárquicas en todas sus escalas de poder regional y local se aseguraron de mantener el control absoluto sobre los actos ceremoniales y sobre el estricto protocolo dictado desde España.¹⁹

Para ello, se desplegó una gran estrategia simbólica²⁰ a través del ritual de la ceremonia de jura en donde se pretendía entronizar la imagen Real a través de elementos como los retratos, los grabados, los tablados, las alegorías, las monedas, las cintas y las escarapelas, lo cual muestra en su conjunto la complejidad de la representación cultural construida en torno al poder del Antiguo Régimen.²¹ La elaboración de esos elementos de representación

¹⁸ Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez Cornelles, “Cultura simbólica y fiestas borbónicas en Nueva Granada. De las exequias de Luis I (1724) a la proclamación de Fernando VII (1808)”, *Revista CS*, Cali: Universidad ICESI, 9 (enero-junio de 2012), p. 136.

¹⁹ Bajo este contexto, fue evidente la intención de censurar cualquier expresión asociada a la figura monárquica que no contara con el consentimiento oficial o que no se ajustara a los parámetros prescritos. Gran escándalo causó en 1809 en Medellín la noticia, según la cual, algunos jóvenes hijos de prestantes familias de la villa planeaban celebrar el 28 de diciembre, día de los santos inocentes, una representación teatral con “máscaras y mojigangas” en alusión a la “trágica” prisión del Rey Fernando VII. En su veredicto, la Real Audiencia fue muy clara en advertir que estos actos resultaban peligrosos para la estabilidad y el buen gobierno. Alba Rocío Rojas León, Luz Marina Jaramillo Arboleda y Alba Inés David Bravo, “Mojiganga y prohibición: el cautiverio de Fernando VII. Villa de Medellín 1809”, en Rodrigo Campuzano Cuartas (Edit.), *Política, guerra y cultura en la Independencia de Antioquia*, Medellín: Academia Antioqueña de Historia, 2013, pp. 299-324.

²⁰ Para un análisis de los emblemas monárquicos desde el campo de la antropología visual, véase: Demetrio Brisset Martín, “Los símbolos del poder”, *Gazeta de Antropología*, 28, 2 (2012), pp. 2-37.

²¹ En España esa representación visual en torno a Fernando VII adquirió mayores dimensiones, pues se plasmó en otros materiales como pañuelos, piezas de loza, engastados de joya e imágenes impresas que circularon como estampas, papeles sueltos o en la prensa de la época. José Manuel Mantilla, “Estampas españolas de la guerra de la Independencia: propaganda, conmemoración y testimonio”, *Cuadernos Dieciochistas*, 8 (2007), pp. 248-254. De manera especial, vale mencionar el caso de las cerámicas de las villas del Tajo en donde esa intención por reafirmar la imagen del Rey permeó el arte popular a través de dibujos plasmados en jarras, platos y cántaros, observándose una más variada iconografía que no se reducía únicamente a pintar su retrato sino que lo colocaba en diversos escenarios de la convulsa coyuntura política ocurrida en 1808. Miguel Cabañas Bravo, “La imagen de Fernando VII y la Guerra de la Independencia en la cerámica de Talavera”, *Archivo español de Arte*, 67 (1994), pp. 243-256.

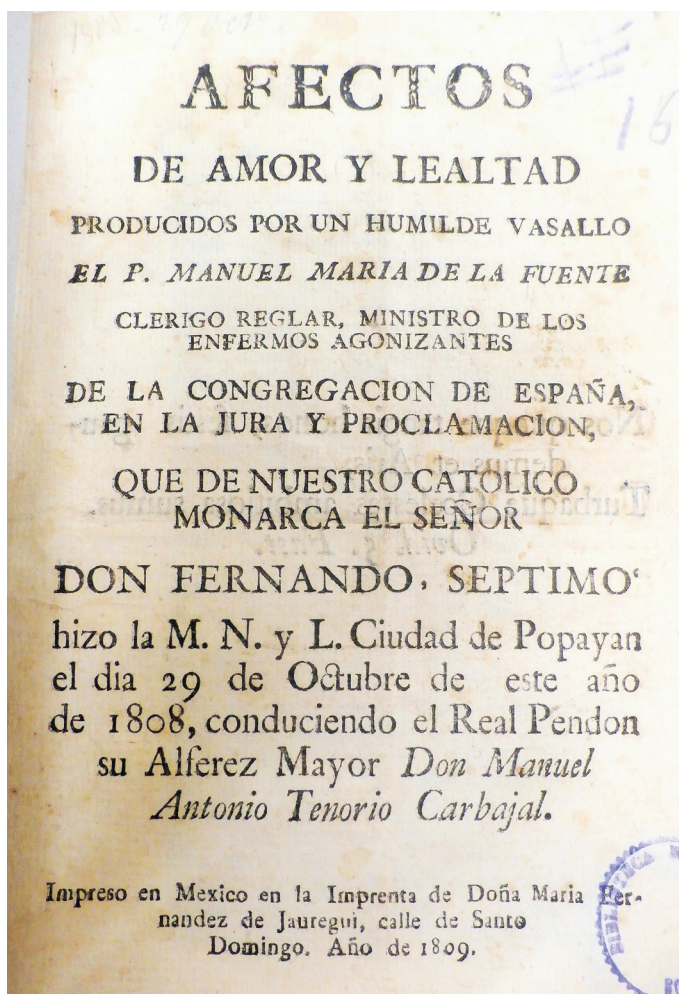


FIGURA 2. Portada del sermón pronunciado por el Padre Manuel María de la Fuente con ocasión de la proclamación de Fernando VII en la ciudad de Popayán el 29 de octubre de 1808. Biblioteca Nacional de Colombia, Fondo Quijano, tomo 317, pieza 16.

visual del poder monárquico implicó una convocatoria a la creatividad de artistas locales como pintores y plateros, así como también a artesanos expertos en carpintería y montajes de tablados y esculturas alegóricas a lo cual se sumaron los vasallos con su ingenio en la elaboración de sus propias escarapelas.

Desde luego, esa proyección iconográfica como reafirmación del orden monárquico fue estratégicamente complementada con otros elementos impresos y discursivos, tales como los discursos, los panegíricos, los sermones y toda la liturgia católica.

El retrato real

La capacidad que se le ha atribuido al retrato de evocar la presencia de una identidad individual, le confirió una fascinación tan especial que con el tiempo llegó a consolidarse como uno de los géneros artísticos más usados en la cultura occidental. La representación de estas imágenes, en la cual aparecen implícitamente los valores que encarna el sujeto allí plasmado, está asociada al recuerdo y por ello constituye una forma de memoria histórica y memoria cultural.²²

Además de su valor artístico, en particular los retratos de las cortes españolas fueron un reflejo del pensamiento político de la época y sirvieron a la vez como elementos propagandísticos en aras de legitimar el poder.²³ Para la Corona era clave reforzar el sentido de unidad política, toda vez que la metrópoli quedaba distante de las Colonias, por lo cual el Rey no era cercano para los vasallos americanos ni era para ellos una imagen palpable y tangible. De allí el afán por interiorizar en los habitantes novohispanos todo el simbolismo que enmarcaba la figura Real, íntimamente ligada con el poder divino.²⁴

Por eso, se acudió a exaltar su omnipresencia y soberanía, incluso allende los mares. Sobre este asunto, el Padre capuchino Finestrada precisó:

El Rey no puede ocupar todos los términos de su Reino, no puede pasear por todos los ángulos espaciosos de su casa, su Trono está situado en un solo lugar y su Real solio bajo un solo cielo. Más en todas partes, en los Reinos más remotos, en las provincias más distantes y en los pueblos más separados reside su Real poder, se conoce su autoridad, se deja ver su respeto, se hace visible su protección.²⁵

²² Giovanna Pinna, “El retrato como huella de la memoria”, Faustino Oncina y María Elena Cantarino Suñer (edit.), *Estética de la memoria*, Valencia: Universitat de Valencia, 2011, pp. 31-37.

²³ Valentina Bun, “El retrato como expresión de la monarquía en la segunda mitad del siglo XVII y principios del siglo XVIII en España”, *Memoria y Civilización*, 20 (2017), p. 175. Sobre esta temática, véase además José Luis Sancho, “Retratos de familia de los Borbones 1700-1801”, en Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto y Wilfredo Rincón García (Coord.), *Arte poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 123-138.

²⁴ Bajo los paradigmas del régimen monárquico, los Reyes eran prácticamente escogidos por Dios, siendo esta autoridad divina la que les confería la soberanía. En ese sentido, el Rey se constituía en el representante legítimo de Dios en la tierra. De lo anterior se colige que, quien exaltaba, respetaba y rendía tributo al Soberano, estaba igualmente congratulándose con Dios. Sobre esta conexión sagrada y política, esto fue lo que refirió en Pamplona don Juan Nepomuceno Álvarez, encargado de relacionar la jura de Fernando VII en 1808: “El primer documento que mi buen padre en su cristiano cuidado de mi educación impregnó en mi corazón fue aquel dictado con los proverbios por Salomón. Teme a Dios y al Rey. Reverencie, obedece y ama a Dios como Señor y Gobernador de todas las cosas. Al Rey o Príncipe como vicario de Dios en la tierra. Con los que murmuran de ellos no te mezcles”. AGNC, *Colonia, Milicias y Marina*, 77, f. 421r.

²⁵ Joaquín de Finestrada, *El Vasallo Instruido en el Estado del Nuevo Reino de Granada y en sus respectivas obligaciones*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2000, p. 343.

Era esencial entonces representar al máximo la figura del Rey²⁶ y, para ello, quizás el mecanismo más práctico e idóneo para lograrlo era a través de su retrato. La historiadora Ana María Henao Albarracín propone algunas reflexiones en torno al alcance y significado político de estas pinturas:

Las ceremonias reales y en ellas el uso y circulación de distintas imágenes y símbolos que representaron al Monarca lograron hacer presente al Rey ausente y permitieron además unirlo con sus vasallos en un pacto recíproco que, gracias al ritual, se hacía verdadero. Lo pictórico presenta por lo tanto una eficacia expresiva y representativa para vencer la ausencia que implicaban la distancia y el tiempo. Las imágenes de la figura real tuvieron la particularidad de lograr a un mismo tiempo hacer presente al Rey en todos sus estados, y además permitieron acordar universalmente a sus vasallos su fidelidad y reverencia hacia la figura monárquica.²⁷

Aquí era clave lo visual como dispositivo de difusión para asegurar la reverencia y extender eficazmente el poder monárquico a todos sus dominios de ultramar.²⁸

La crisis que giró en torno al ascenso al trono de Fernando VII y el afán por “sacralizar” su imagen, conllevó a un extraordinario incremento en la elaboración de óleos con su figura en todos los rincones de la América hispánica.²⁹ Desde luego, las primeras imágenes oficiales se producían en la sede del Imperio³⁰ y eran copiadas profusamente para enviar a las principales ciudades del Nuevo Mundo, peticiones que se hicieron más frecuentes desde el siglo XVIII, cuando el retrato adquirió mayor preponderancia.³¹

²⁶ Para este caso se retoma el concepto de representación entendida, según el historiador Roger Chartier, como “[...] el instrumento de un conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una «imagen» capaz de volverlo a la memoria y de «pintarlo» tal cual es”. Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona: Gedisa, 1992, pp. 57-58.

²⁷ Ana María Henao Albarracín, “Ceremonias reales y representación del Rey. Un acercamiento a las formas de legitimación y propaganda del poder regio en la sociedad colonial neogranadina. Cali S. XVIII”, *Revista Historia y Espacio*, Cali: Universidad del Valle, 32 (enero-junio de 2009), p. 25.

²⁸ Sobre esta temática, véanse Fernando Bouza, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del Reinado de Felipe II*, Sevilla: Akal, 2011, pp. 58-68; Laura Liliana Vargas Murcia, “Arte efímero en las fiestas regias borbónicas en el Nuevo Reino de Granada”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 13-14 (2007-2008), pp. 7-14.

²⁹ Gregorio Alonso, “Imaginando a Fernando VII, rey católico y felón”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, Alicante: Universidad de Alicante, 14 (2015), p. 66.

³⁰ Cabe recordar que Fernando VII posó en tres ocasiones para el célebre pintor español Francisco de Goya.

³¹ Museo Colonial, *Catálogo Museo Colonial*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016, vol. I, *Pintura*, p. 202. En México se conservan al menos cinco retratos de Fernando VII, uno de ellos alusivo a la jura que se conserva en el Museo Regional de Guadalajara. María Inmaculada Rodríguez Moya, “Los retratos de los Monarcas Españoles en la Nueva España. Siglos XVI-XIX”, *Anales del Museo de América*, 9 (2001), pp. 287-299.

Particularmente, la noticia sobre la llegada de un nuevo Soberano al trono obligaba a las autoridades de las principales ciudades americanas a establecer contactos con artistas para la pronta elaboración de pinturas en las que se representara con excelsa refinación a la figura más visible del imperio español.³² Ante la premura del tiempo para cumplir con esta celebración y ante la demora que implicaba la llegada del cuadro oficial desde España, es muy probable que se acudiera a reproducir la imagen del príncipe Fernando que aparecía en cuadros de la familia Real, como el que pintó Goya hacia el año de 1800³³, o quizás los pintores criollos pudieron hacer una sutil adaptación teniendo como referencia el rostro del progenitor Carlos IV, cuyas imágenes ya eran ampliamente conocidas a lo largo de sus veinte años de reinado.

Para los festejos llevados a cabo en abril de 1809 en la ciudad de Cali en honor a la jura de Fernando VII, el regidor, don José María Mallarino y Vargas, destinó 24 pesos para la elaboración del retrato del Monarca. La obra fue encargada al artista José Carlos Quesada, quien utilizó como fondo el género “royal” mientras que José Montehermoso emprendió la tarea de enmarcar la pintura.³⁴ En la villa de Purificación, el cabildo comisionó al procurador don Francisco Tello para que comprara el género necesario para elaborar el retrato Real, cuyos libramientos debían proveerse de la renta de propios.³⁵

Los retratos alusivos a miembros de la Corona ocupaban un lugar preferencial en el ornamento de las edificaciones oficiales³⁶ y por lo general presidían las ceremonias políticas más sublimes. En los actos llevados a cabo en la parroquia de Puente Real en la provincia de Vélez en abril de 1809, con motivo de la plausible noticia sobre el éxito de las armas españolas sobre las francesas, se colocó un cuadro de Fernando VII en un lugar decente

³² Vale traer a colación el caso ocurrido en el Perú con el pintor José Gil de Castro quien llegó a desarrollar una especie de producción en serie de la imagen de Fernando VII. Véase Natalia Majluf y Carolina Ossa, “La lógica pictórica de José Gil de Castro”, en Natalia Majluf (ed.), *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*, Lima: Museo de Arte de Lima, 2012, pp. 69-95.

³³ Esta obra pertenece a la colección de arte del Museo del Prado en Madrid.

³⁴ Gustavo Arboleda, *Historia de Cali*, Bogotá: Editorial Norma, 3, 1956, p. 243.

³⁵ *Relación de la Jura de Nuestro Católico Monarca el Señor Don Fernando Séptimo hecha por el cabildo de la ciudad de la villa de la Purificación*, Santafé de Bogotá: Imprenta Real, 1809, p. 5, en Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), *Fondo Pineda*, tomo 164, pieza 2.

³⁶ Eso fue precisamente lo que quedó al descubierto a finales de septiembre de 1772 cuando se llevó a cabo en la ciudad de Santa Fe el inventario del mobiliario del palacio virreinal. En la sala de estrado se hallaba ubicado un cuadro del Soberano Carlos III cuando era joven, otras dos imágenes del Monarca adornaban la sala de dosel y once pinturas de la familia Real ocupaban las paredes de la antesala. Francisco Javier Vergara y Velasco, *Capítulos de una historia civil y militar de Colombia. Primera Serie*, Bogotá: Imprenta Eléctrica, 1905, pp. 126-127.



FIGURA 3. *Fernando VII*. Ca. 1808, Óleo sobre tela. Colección Museo Nacional de Colombia. Número de Registro 530. Autor desconocido.

e iluminado con la formalidad exigida “[...] para que este vecindario tenga la halagüeña complacencia de conocerle, si quiera de este modo”.³⁷

Durante las ceremonias de proclamación, fue además una preocupación constante el procurar que estas representaciones de la imagen Real fueran expuestas con excepcional decoro, a la altura del homenajeado, y celosamente escoltadas por una tropa militar. Eran ubicadas bajo dosel en tableros especialmente adornados³⁸ o en los balcones y galerías de los edificios públicos más representativos del poder político como los cabildos o en las casas de hombres prestantes y de figuración política como el alférez real.

³⁷ BNC, *Fondo Manuscritos*, tomo 185, ff. 229r-v.

³⁸ Alejandro Cañeque, “De sillas y almohadas o de la naturaleza ritual del poder en la Nueva España de los siglos XVI y XVII”, *Revista de Indias*, 64, 232 (2004), pp. 621-622.

En la jura llevada a cabo en Cartagena, el retrato del proclamado Rey se colocó en la plaza mayor en un lucido tablado y rodeado de cuatro reyes de armas³⁹ y otro retrato se ubicó en la plazuela de la catedral ubicado en un “decente” tablado⁴⁰. En Mompox, villa situada a orillas del río Magdalena, el retrato se hallaba custodiado de “ocho centinelas distribuidos al pie del enunciado tablado”⁴¹. En la villa de Purificación una compañía de Granaderos fueron los encargados para hacer guardia en la casa capitular en donde era exhibido el retrato Real.⁴²

Por los lados del sur de la Nueva Granada, en la jura efectuada en la ciudad de Buga algunos se apostaron en la casa capitular, otros en la residencia del alférez real don Nicolás de Ospina y otros custodiaron celosamente el retrato Real.⁴³ Para los festejos llevados a cabo muy cerca de allí, en la ciudad de Cali, hubo necesidad de pagar 6 reales a dos peones para que ejercieran la labor como guardias durante el tiempo en que esta obra estuvo expuesta solemnemente ante la comunidad durante aquellas celebraciones.⁴⁴

En vista de toda la parafernalia dispuesta en torno a la imagen del Rey, no era extraño que despertara sentimientos⁴⁵ entre los vasallos que, en este caso en particular, eran emociones contrapuestas: de contento por el ascenso al poder, pero a la vez de congojo y en cierto modo de incertidumbre por su prisión a manos de los franceses. Expresiones vivas de esa veneración quedaron detalladamente descritas en el informe redactado por las autoridades de la ciudad de Girón. El retrato fue acomodado en el balcón de la casa de cabildo y allí gentes de todas las clases “[...] unas veces se hallaban en perfecta quietud mirando el retrato de Nuestro Soberano y manifestando gran ternura, y otras con tal alborozo y alegría, prorrumpiendo sucesivamente en gritos acordes de ¡viva nuestro católico Monarca,

³⁹ Los reyes de armas era un título de honor otorgado por el Rey a algunos caballeros que cumplían misiones especiales dentro de la guerra. Sus insignias eran las armas y el blasón del Monarca pero nunca entraban en combate.

⁴⁰ Isidro Vanegas Useche (ed.), *Plenitud y disolución del poder monárquico en la Nueva Granada. Documentos 1807-1819*, Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2010, I, pp. 68-69.

⁴¹ *Ibid.*, p. 180.

⁴² *Relación de la Jura de Nuestro Católico*, p. 5.

⁴³ Academia de Historia Leonardo Tascón (AHLT), Archivo Histórico de Buga, *Fondo Cabildos*, 19, f. 272v.

⁴⁴ G. Arboleda, p. 243.

⁴⁵ Desde distintas disciplinas como la antropología, la sociología y la psicología social se ha intentado reflexionar sobre las emociones que generan las imágenes y la forma como alertan los sentidos, véase por ejemplo David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1992, pp. 389-422.

viva, nuestro inocente Soberano!, insistiendo hasta las diez de la noche que retiraron el retrato.”⁴⁶

En el informe del regidor José Acevedo y Gómez sobre los actos llevados a cabo en Santa Fe el 5 de septiembre de 1808, se señaló cómo las personas más distinguidas así como también las gentes del común que concurrían a la plaza mayor se sentían conmovidas “[...] anhelando por saciar los impulsos de su amorosa curiosidad en la vista del retrato Real”⁴⁷. En los tres días que duró expuesto en la galería de las Casas Consistoriales se describe cómo el pueblo “[...] a manera de las olas del mar que se impelen unas a otras con rapidez, ha ocurrido ansioso de ver la efigie de su augusto y desgraciado Fernando; el triste recuerdo de los insultos y violencias que en su sagrada persona ha ejecutado el pérfido Napoleón, excitaba copiosas lágrimas en muchos de los concurrentes”⁴⁸.

En los reportes se notó además el esfuerzo de imaginar la reacción que seguramente despertaría en el Rey si presenciara las expresiones de afecto popular. Eso fue precisamente lo que intentaron transmitir los regidores de la villa de Honda al informar cómo el pueblo “[...] no se veía satisfecho de ver y admirar la imagen de su Soberano que bendecían con un regocijo sin igual. A cuantos oí decir: ¡Ah! ¡Si Fernando pudiera en este instante observar estos éxtasis, estos transportes de su pueblo! ¡Si sus ojos fuesen testigos de su fidelidad y de su amor! ¡Qué dulces sentimientos serían los de su alma!”⁴⁹ Con efecto: creo no ha habido sobre la tierra un Príncipe, ni más deseado ni más querido.”⁵⁰

Tablados y balcones: la proyección simbólica en escena

Eventualmente, los informes sobre la jura de los monarcas eran complementados con grabados alusivos a ese acontecimiento político o elaborados para ilustrar de una manera gráfica la forma como fueron decorados los tablados⁵¹ y balcones, todo esto con el propósito

⁴⁶ AGNC, *Colonia, Policía*, 11, f. 931v.

⁴⁷ José de Acevedo y Gómez, *Relación de lo que executó el M. I. C. Justicia y Regimiento de la M. N. y M. L., ciudad de Santafé de Bogotá, capital del Nuevo Reyno de Granada, para solemnizar el acto de la augusta proclamación que hizo dicha ciudad, del Sr. D. Fernando VII*, Santafé de Bogotá, 1808, p. 19. en BNC, *Fondo Pineda*, 176, pieza 1.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁴⁹ La negrilla está marcada en el texto original.

⁵⁰ Vanegas Useche (ed.), pp. 278-290.

⁵¹ Los tablados hacían parte de la denominada arquitectura “efímera” y eran construcciones alegóricas realizadas con motivo de la ceremonia y ubicadas en lugares estratégicos de las villas y ciudades como en la plaza mayor o al frente de edificaciones públicas.

de engrandecer el motivo de celebración⁵². Era esta una puesta en escena que pretendía ampliar la proyección simbólica del poder Real al ofrecer mayores detalles sobre el contexto político de aquel máximo acontecimiento y con claras intenciones pedagógicas dirigidas a los vasallos.

Aunque abundan los registros documentales del ceremonial regio, por otro lado hay que reconocer que son muy pocas las imágenes y grabados que aún hoy se conservan en archivos, lo cual implica un mayor esfuerzo de imaginación. Existe por lo menos un testimonio documental del grabado elaborado con ocasión de la jura de Fernando VII, celebrada en Santa Fe en septiembre de 1808:

Un cuadro igual en todo al que contiene el Real retrato, presenta esta hermosa figura: su remate es un águila rapante que cubre la parte superior del óvalo. En su centro aparecen dos matronas de bella actitud, sentadas en dos continentes divididos por el mar. La una representa la España, y la otra la América, con sus respectivos atributos cada una; las cuales se dan las manos con ternura amistosa, simbolizando en esta acción el igual interés que les anima en tan ilustre causa. En la parte superior vuelan dos Genios⁵³ sosteniendo una tarjeta que corre por encima de los brazos de ambas, en la cual está escrito con letras de oro este oportuno lema, tomado de Virgilio: *Quo res cumque cadent unum et commune periculum, una Salus erit*. En la parte inferior se lee la inscripción siguiente: Augusta Proclamación del Sr. D. Fernando VII por la M. N. y M. L. Ciudad de Santafé de Bogotá, Capital del Nuevo Reino de Granada, en 11 de septiembre de 1808. En medio de los Genios y por timbre de todo, están colocadas las armas de la Ciudad con sus respectivos adornos.⁵⁴

En realidad, la única representación pictórica que existe sobre la jura de Fernando VII corresponde a una obra a color en acuarela y tinta sobre papel que reposa en el Archivo Histórico Nacional de España, referente a la proclamación desarrollada el 25 de diciembre de 1808 en la villa de Honda⁵⁵. Allí aparece representada la engalanada fachada del alcalde

⁵² Un antecedente claro de esto es un manuscrito de 146 folios que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, el cual incluye un conjunto de acuarelas alusivas a las exequias desarrolladas en 1725 en la ciudad de Santa Fe en honor al Rey Luis I. Un detallado análisis iconográfico de esta obra puede encontrarse en Marta Fajardo de Rueda, “Arte y poder. Las honras fúnebres del Rey Luis Fernando, el primer Borbón madrileño, en Santa Fe de Bogotá en el año de 1725”, en Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, *Caminos cruzados: historia, cultura e imágenes*, Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2010, pp. 89-115.

⁵³ Los Genios eran espíritus protectores en la mitología romana.

⁵⁴ José de Acevedo y Gómez, *Relación de lo que executó el M. I. C.* p. 42.

⁵⁵ Archivo Histórico Nacional. España, (AHN), Estado, MPD, 315-317. Desde el análisis contextual y analógico, el historiador Julián Andrei Velasco realizó el más completo estudio de estos dibujos. Al adentrarse en los avatares de la circulación y transmisión de la cultura simbólica, Velasco hace un interesante esfuerzo por descifrar los personajes y representaciones visuales que pudieron servir de fuente y referencia histórica para el dibujante contratado en la villa de Honda. Véase Julián Andrei Velasco, “Plasmar la lealtad”, en Roberto Domínguez Cáceres y Víctor

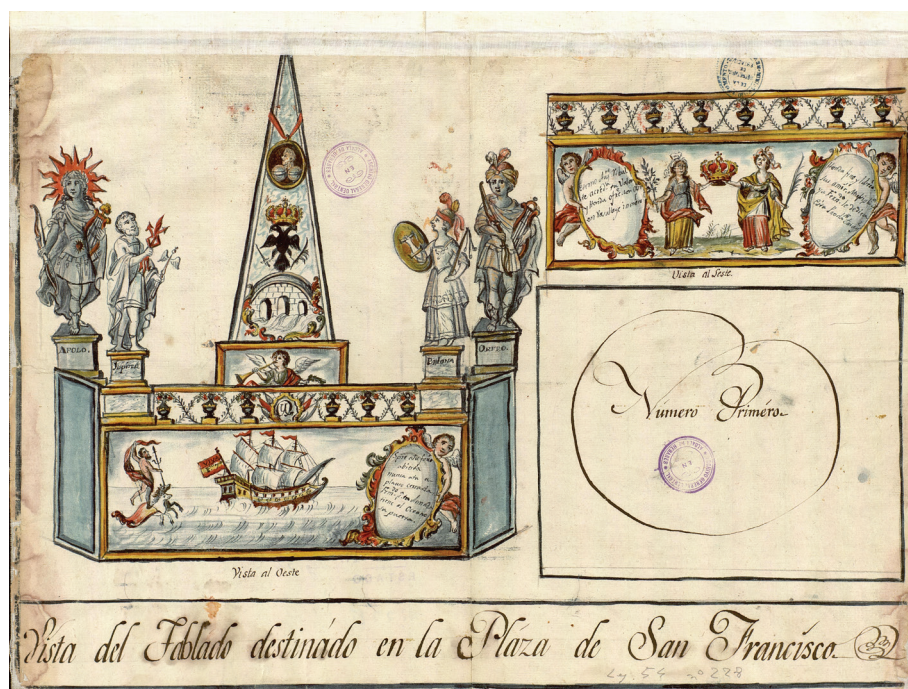


FIGURA 4. Vista del tablado ubicado en la plaza San Francisco de la villa de Honda durante la jura del Rey Fernando VII el 25 de diciembre de 1808. Archivo Histórico Nacional, Estado, MPD, 317.

ordinario don Joseph Diago y los dos tabladros contruidos para la ocasión,⁵⁶ imágenes que fueron acompañadas con los relatos descriptivos⁵⁷ efectuados por el regidor Francisco Jerónimo de Morales.⁵⁸

Gayol (Coords.), *El imperio de lo visual. Imágenes, palabras y representación*, Zamora: El Colegio de Michoacán, 2018, pp. 237-286.

⁵⁶ Juan Ricardo Rey-Márquez, “Nacionalismos aparte: antecedentes republicanos de la iconografía nacional”, en Museo Nacional de Colombia, *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010, pp. 2-6; Rodríguez Moya y Mínguez Cornelles, pp. 115-143.

⁵⁷ Este documento descriptivo se encuentra en AHN, *Estado*, 54, Número 122, ff. 1-28. El texto completo apareció transcrito en “Relación de la augusta proclamación del señor D. Fernando VII, Rey de España e Indias, ejecutada en esta Villa de San Bartolomé de Honda el veinticinco de Diciembre de MDCCCVIII”, en *Boletín de Historia y Antigüedades*, 8, 94 (marzo de 1913), p. 639, y recientemente fue reproducido en Vanegas Useche (ed.), pp. 284-289.

⁵⁸ Daniel Gutiérrez Ardila y Armando Martínez Garnica, *Quién es quién en 1810. Guía de forasteros del Virreinato de Santa Fe*, Bogotá: Universidad del Rosario-Universidad Industrial de Santander, 2010, p. 178.

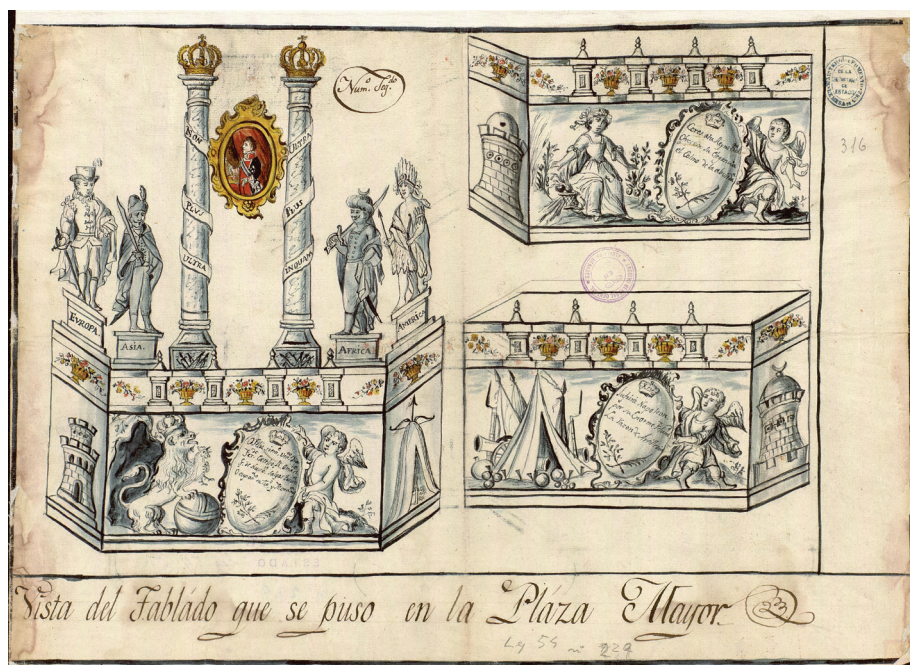


FIGURA 5. Vista del tablado ubicado en la plaza mayor de la villa de Honda durante la jura del Rey Fernando VII el 25 de diciembre de 1808. AHN, Estado, MPD, 316.

Vale precisar que existen algunas inconsistencias entre la información contenida en el relato documental y el grabado. Esto pudo explicarse por el hecho de que el informe del regidor fue presentado seis meses después de ocurrida la ceremonia de jura. Así por ejemplo, en el dibujo del balcón aparecen ocho cariátides pero en el informe se afirma que había dos. Por otro lado, en el relato figura un arco triunfal y unos músicos que no están en los dibujos.⁵⁹

El primero de los tablados fue levantado en la plaza de San Francisco (Véase Apéndice No. 1) y miraba hacia el frente de la calle real. La estructura central era una pirámide triangular en cuya mitad aparecía un óvalo con el retrato Real y sobre él una corona dorada. Sobre el pedestal estaban pintadas las armas de la villa que constaba de la representación del puente del río Gualí y un águila de dos cabezas sosteniendo con las garras una espada y una palma. En el pedestal de la pirámide estaba inscrita una alegoría a la Fama tocando

⁵⁹ Juan Ricardo Rey-Márquez, “La jura de Fernando VII en 1808, en la villa de San Bartolomé de Honda. La *recordatio* efímera en el Antiguo Régimen neogranadino”, en José Cirillo, Teresa Espantoso Rodríguez y Carolina Vanegas (eds.), *Arte público y espacios políticos: Interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas*, Belo Horizonte: C/Arte, 2011, p. 221.

su clarín. En las cuatro esquinas se ubicaron sendas estatuas, cada una con su poesía y en representación de figuras mitológicas: Júpiter⁶⁰ irradiando rayos al Monarca, Belona⁶¹ con su lanza y escudo, Apolo⁶² coronado del sol y Orfeo⁶³ con su lira entonando las victorias militares de la Corona, todas estas cuatro figuras en actitud de rendir honor al Rey y de defenderlo de los ataques de Napoleón. Los frontales estaban “bellamente” pintados y en el frente principal estaba el océano con un navío de guerra en representación de la armada española, protegido en el horizonte por Neptuno⁶⁴ con un tridente en la mano y posado sobre dos caballos. En el lado este del tablado podían observarse dos Genios con sus respectivas poesías y las alegorías de las diosas de la Inmortalidad y de la Liberalidad sosteniendo en sus manos la corona y el cetro. Las escaleras del tablado fueron adornadas con la figura del Tiempo en posición combativa contra los invasores franceses.

El segundo tablado, de mejor factura artística y con una mayor connotación militar, fue levantado en la plaza mayor (ver Apéndice No. 2). En la estructura sobresalían dos columnas grandes que tenían como capitel una corona de rada de donde surgían dos franjas que sostenían el retrato del Monarca en un marco dorado⁶⁵. En cada esquina yacía una estatua en representación de los cuatro continentes: América⁶⁶, Europa, Asia y África. En los frontales aparecía un bravo león coronado en postura de dominar el mundo y despedazando un gallo⁶⁷ y, por otro lado, la diosa Ceres⁶⁸ sobre un florido campo en señal de abundancia, mientras que en los otros frentes se divisaban jeroglíficos, trofeos y elementos de campaña militar.

⁶⁰ Deidad suprema de la mitología romana.

⁶¹ En la descripción documental, en lugar de Belona aparece el dios Marte. Esta diferencia de términos se explica por el hecho de que Belona era la versión femenina en la mitología romana de Marte que era el dios griego de la guerra. Velasco, p. 255.

⁶² En la mitología griega era el dios del sol y la luz que brindaba protección desde el cielo.

⁶³ Dios de la musa y la poesía en la mitología griega.

⁶⁴ Dios de los mares en la mitología romana.

⁶⁵ Esta estructura era una alegoría a la concepción mitológica de las columnas de Hércules que significaba el dominio hasta en los confines del mundo.

⁶⁶ Este continente aparecía representado por un indígena. Sobre las alegorías a América en la Nueva Granada, véase Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, “Conceptos, cultura y lenguajes políticos en las pinturas sobre la Independencia, siglo XIX”, en Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona y Francisco A. Ortega Martínez (eds.), *Conceptos fundamentales de la cultura política de la Independencia*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-University of Helsinki, 2012, pp. 387-394.

⁶⁷ Este animal estaba asociado como símbolo de Francia. Adquirió mayor popularidad durante la Revolución Francesa.

⁶⁸ En la mitología romana era la diosa de la agricultura y de las cosechas.

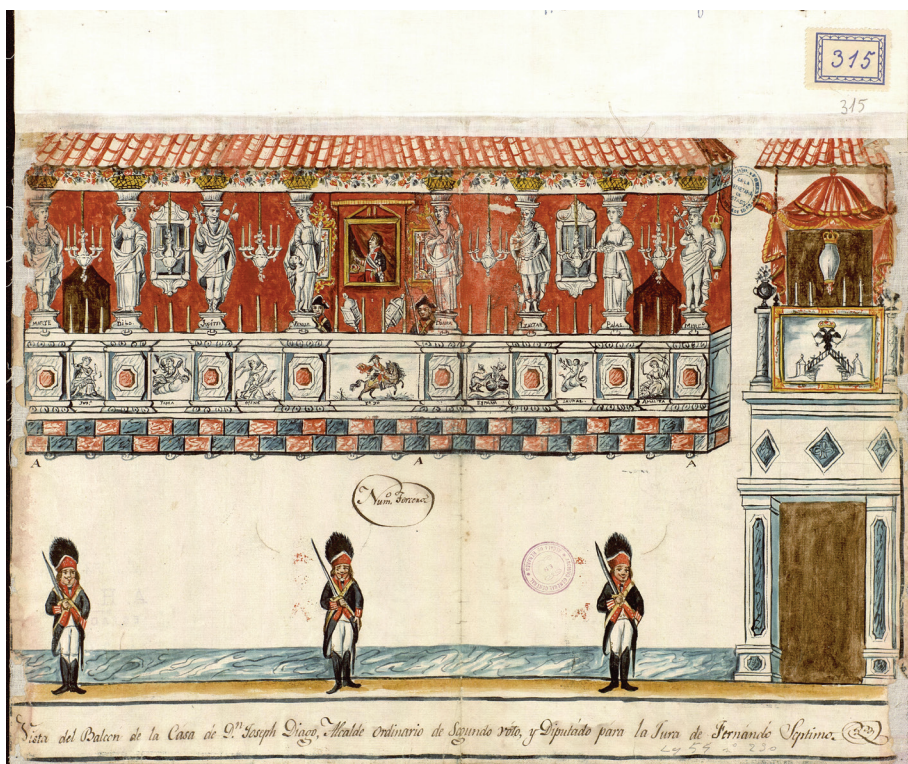


FIGURA 6. Vista del balcón de la casa de don Joseph Diago, alcalde ordinario de segundo voto y diputado para la jura del Rey Fernando VII en la villa de Honda. Archivo Histórico Nacional, Estado, MPD, 315.

El tercer dibujo, el más colorido, correspondía al balcón del acaudalado comerciante y alcalde ordinario de segundo voto don Joseph Diago quien, ante la ausencia del alférez real, recibió el honorífico encargo de presidir los actos solemnes de la jura y por ello hizo un despliegue pomposo de decoración del balcón de su casa. No hay que olvidar que la figura del alférez real era una de las más vistosas y elegantes por su papel cardinal en los actos de jura, en su calidad de representante directo de la dignidad del rey. Era una oportunidad aprovechada por estos personajes para ostentar toda su riqueza y opulencia reflejada en su vestimenta y en sus caballos ricamente enjaezados⁶⁹.

La descripción documental indica que el balcón fue iluminado durante tres noches con cien velas. La pared de fondo estaba forrada con damasco carmesí y allí estaba situado

⁶⁹ Roger Pita Pico, *Celebraciones políticas y militares en Colombia: de virreyes y monarcas al santoral de la patria*, Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 2016, pp. 80-81.

un dosel con la imagen del monarca custodiada de dos guardias y en la parte de abajo aparecían dos mazas de plata⁷⁰. El interior fue adornado con espejos y lámparas de cristal. En el frente del balcón fueron erigidas diez cariátides que representaban las divinidades mitológicas de Marte, Dibo (sic), Júpiter, Venus⁷¹, Diana⁷², Lealtad, Palas⁷³ y Mercurio⁷⁴. La imagen ecuestre de Fernando VII nuevamente aparece en un lienzo colocado en el repecho del balcón. Entre las cariátides fue dibujado el símbolo de la Justicia, la diosa Ceres⁷⁵, Amaltea⁷⁶ y un león coronado con las garras en aptitud de dominio sobre dos orbes. Un lienzo con las armas de la ciudad fue exhibido en el balcón pequeño. Hacia uno de los costados fueron acomodados los músicos con sus violines, clarinetes, tropa y tambora.

En estas tres pinturas confluyen varios elementos en común, uno de ellos es que se representan escenarios que evocan el mundo clásico y reflejan todavía algunas características de la pompa festiva propia del siglo XVIII que combina elementos de arquitectura como tablados y elementos simbólicos como banderas y escudos.⁷⁷ En estas obras, el retrato “[...] era el centro de un contrapunteo visual y entraba en un diálogo con los elementos desplegados en los templete y escenografías”⁷⁸ aunque debe reconocerse que algunos de los personajes y elementos allí contenidos podían resultar ininteligibles para el común de los vasallos y, por ello, la figura del Rey era la más llamativa y evocadora.

Claramente se busca proyectar con estas obras artísticas un mensaje no solo político como el que había primado en la representación de las anteriores juras, sino además hay un fuerte componente militar que refleja aquel momento coyuntural en el que se cernía la

⁷⁰ Las mazas de plata eran una especie de cetro de plata que terminaba en un esferoide con adornos de relieve. Se utilizaban en ceremonias solemnes y eran cargadas en los hombros de los reyes de armas.

⁷¹ Diosa del amor en la mitología romana.

⁷² En la mitología romana era la diosa cazadora y protectora de la naturaleza.

⁷³ Diosa griega de la guerra y de la sabiduría.

⁷⁴ Dios del comercio en la mitología romana.

⁷⁵ Deidad romana protectora de la tierra, agricultura y la fertilidad.

⁷⁶ En la mitología griega era la nodriza del dios griego Zeus y representaba la abundancia.

⁷⁷ Rey-Márquez, “Nacionalismos aparte...”, p. 6. En este caso, se habla de una arquitectura “efímera” pero que tiene como propósito dejar una recordación indeleble en los vasallos. Sobre esto, véase José Miguel Morales Folguera, “El Rey, objeto y fin de la fiesta”, en *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*, Sevilla: Junta de Andalucía, 1991, pp. 57–94. En las ceremonias llevadas a cabo en la península ibérica se construyó una arquitectura “efímera” de mayor monumentalidad que, en buena medida, acudió a un repertorio iconográfico de los siglos XVI y XVII. Véase Jesús Félix Pascual Molina, “El Templo de la Fama: una arquitectura efímera para la proclamación de Fernando VII en Valladolid”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 77 (2011), pp. 197–216.

⁷⁸ Víctor Gayol, “El retrato del Escondido. Notas sobre un retrato de jura de Fernando VII en Guadalajara”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 21, 83 (2000), pp. 167–168.

amenaza sobre el Imperio español. Lo que mejor ejemplifica esto es la recurrente intención de exaltar el poder político del Monarca protegido siempre por el poder divino pero, a la vez, la necesidad de defenderlo del “enemigo” personificado en la figura del invasor Napoleón. Es también perceptible la intención de mantener activa la unión de la metrópoli con América y por estrechar los lazos de lealtad de los vasallos neogranadinos en tales momentos de crisis y amenaza.

Consecuentemente, los funcionarios, los organizadores y los patrocinadores de este tipo de ceremonias monárquicas esperaban también granjearse algún reconocimiento por sus esfuerzos y contribuciones. En el caso específico del alcalde ordinario don Joseph Diago, seguramente su despliegue en la jura se hizo con la esperanza de acceder a algún cargo de poder o para que se le ratificara oficialmente como alférez real. De igual modo, para la villa de Honda, reconocida como un eje estratégico de comunicación y comercio en la Nueva Granada,⁷⁹ la realización de esta ceremonia monárquica era una apreciable oportunidad para posicionarse mejor y ganar la complacencia de la metrópoli, también con el aliciente de obtener beneficios y prerrogativas en la escala del poder político-administrativo.

Monedas, medallas, bandas y escarapelas

Además de los retratos reales mandados elaborar por encargo de las autoridades políticas, existieron otras alternativas de difundir la imagen del Monarca entronizado y compensar en algo su ausencia. Esta vez, ya no era un cuadro estático y solemne ubicado en un tablado o en una edificación pública o avistado en una de las procesiones por las calles, sino que se encontraba impresa la imagen o el símbolo de la monarquía en monedas, medallas, bandas y escarapelas, elementos que tenían la particularidad de que podían circular entre los vasallos del común e incluso podían lucirlos y guardarlos en sus ambientes privados como recordatorio.

Las monedas tenían no solo una importancia en el plano económico como divisa de intercambio sino también revestían una clara proyección política pues reflejaban la realidad del Estado emisor y los cambios de acuerdo a cada coyuntura.⁸⁰

Para el caso de los regímenes monárquicos, estas piezas metálicas fueron elementos propagandísticos en el intento por difundir la efigie del poder absoluto del Rey, por lo general, acompañado de lemas e insignias que refrendaban esa máxima e incuestionable

⁷⁹ Ángela Inés Guzmán, *La ciudad del río Honda*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002, pp. 102-106.

⁸⁰ Ronny Viales Hurtado, “La evolución histórica de la moneda y de los sistemas monetarios. Bases conceptuales para estudiar la historia monetaria de Costa Rica del siglo XVI a la década de 1930”, *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, 9, 2 (2008), pp. 285-286.

autoridad. La tradición de imprimir la efigie real en las monedas provenía de la época de los romanos y fue incorporada en el siglo XIII por los reyes de León y Castilla.⁸¹

De allí se derivó el afán de la Corona por controlar meticulosamente el proceso de acuñación monetaria, teniendo de presente la trascendencia de estos elementos en el plano político y simbólico,⁸² controles que durante la dinastía borbónica se tornaron más rigurosos sobre la producción de las casas emisoras.⁸³ No en vano, la falsificación fue tipificada como un delito mayor contra la figura del monarca, un “crimen de lesa Majestad”, calificado por las instancias de justicia con los más severos calificativos.⁸⁴

Con motivo de las juras de los Reyes solían producirse de manera extraordinaria monedas conmemorativas de estos eventos,⁸⁵ las cuales llevaban en una de sus caras el busto del monarca proclamado. Estas efigies monetarias simbolizaban el poder de la Corona sobre el territorio americano. Algunas de estas piezas, elaboradas en oro o en plata, se obsequiaban a las altas dignidades, emulando la costumbre que se seguía en España.

Adicionalmente, el día solemne de la jura se llevaba cabo la repartición de estas monedas en plena plaza pública, siendo este uno de los actos más singulares y llamativos como fiel herencia de la tradición hispánica. Con ello, se simbolizaba el afianzamiento y ostentación de riqueza de la clase dominante, pero, a la vez, era una demostración de desprendimiento, una forma para congratularse con la plebe y aplacar, así fuera momentáneamente, la amenaza siempre latente de las multitudes.⁸⁶

Desde luego, fue en las ciudades de Santa Fe y Popayán, únicas sedes de casas de moneda, en donde fue más fácil y expedita la elaboración de las piezas metálicas conmemorativas. Vale decir que en Santa Fe se acuñaron monedas alusivas a la proclamación de los Soberanos Carlos II, Fernando VI, Carlos III, Carlos IV y Fernando VII.

En esta capital se acordó en la junta de cabildo “[...] que se batan monedas de oro y plata alusivas a la presente, según es costumbre, para remitir a la Metrópoli, distribuir a los

⁸¹ Eugenia Bridikhina, *Theatrum Mundi. Entramados del poder en Charcas colonial*, Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2007, p. 199.

⁸² José María de Francisco Olmos, “La última acuñación de Fernando VII (1833). Imagen documental de una nueva realidad política”, en: *Revista General de Información y Documentación*, 17, 1 (2007), p. 166.

⁸³ Fernando Barriga del Diestro, *Finanzas de nuestra Primera Independencia. Apuntes económicos, financieros y numismáticos*, Santafé de Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1998, p. 29.

⁸⁴ Roger Pita Pico, “«Por traidor a nuestro monarca»: los falsificadores de monedas y la represión judicial en el Nuevo Reino de Granada”, *Revista Historia y Justicia*, 9 (octubre de 2017), p. 130.

⁸⁵ Algunas de estas monedas conmemorativas se conservan como piezas museográficas en el Museo Nacional de Colombia y en el Museo Casa de la Moneda del Banco de la República. Otras más circulan entre los coleccionistas numismáticos.

⁸⁶ Virginia Gutiérrez de Pineda y Roberto Pineda Giraldo, *Miscegenación y cultura en la Colombia Colonial 1750-1810*, Bogotá: Ediciones Uniandes, 1999, I, pp. 431-432.

jefes, magistrados, cuerpos y demás personas en quienes debe conservarse este perpetuo monumento de la fidelidad y amor del Nuevo Reino de Granada a su legítimo Soberano el Sr. D. Fernando VII”.⁸⁷ Fue el regidor don José Acevedo y Gómez quien se encargó de “hacer romper cuños y batir las medallas” aunque al llegar a la Casa de la Moneda se encontró con que ya el virrey Antonio Amar y Borbón había encomendado a los grabadores hacer el trabajo del retrato del Rey y de las armas de la ciudad, todo lo cual fue costado de su propio peculio.⁸⁸

Curiosamente, como las matrices o moldes no llegaban oportunamente a esta capital, se optaba entonces por la acuñación ordinaria de la efigie del Monarca anterior, pero con el nombre del proclamado.⁸⁹ Así, por ejemplo, para la jura de Fernando VII, por solicitud expresa del cabildo de la capital, la Casa de la Moneda acuñó 50 piezas conmemorativas de oro. Adicionalmente, el gremio de comerciantes patrocinó la emisión de una moneda de 8 reales, en cuyo anverso se hallaba estampada la efigie de Carlos IV en lugar del Soberano entrante. En el reverso figuraba un escudo con el siguiente lema: “El comercio de Santa Fe de Bogotá. Septiembre 11 de 1808.”⁹⁰

En la moneda emitida con ocasión de la jura en la ciudad de Popayán, en la cara aparecía la inscripción: *Ferdinandus VII Predilectus Hisp et ind rex*.⁹¹ En la parte interna rodeando la efigie está escrito *Tibi fides et amor*.⁹² En el anverso podía observarse una imagen grabada de la ciudad teniendo como fondo dos montañas, en una de las cuales aparecía el sol naciente y en la otra tres cruces clavadas en la cima y al pie algunas casas y una iglesia.

Adicionalmente, con el fin de “perpetuar” el día en que se solemnizó esta jura, las autoridades de esta ciudad mandaron acuñar en la Casa de la Moneda dos medallas elaboradas en platina, un material propio de la región. De manera especial, se exaltó el dedicado trabajo del oficial que logró producir estas singulares piezas de metal. A continuación se transcriben algunos apartes del informe enviado al Monarca el 20 de noviembre de 1808, mediante el cual adjuntaron estos recordatorios:

Esta provincia única depositaria del precioso metal platina, ha querido gravar con él el nombre de vuestra merced por la circunstancia de que al tiempo que se sienta en el trono de España ha descubierto Joaquín Cordero el modo de hacerlo maleable puro, sin mezcla alguna como lo

⁸⁷ José de José de Acevedo y Gómez, *Relación de lo que executó el M. I. C.*, p. 10.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁹ Gonzalo Anes Álvarez y Guillermo Céspedes, *Las casas de moneda en los reinos de Indias: Las cecas indianas en 1536-1825*, Madrid: Museo Casa de la Moneda, 1, 1996, p. 370.

⁹⁰ Antonio María Barriga Villalba, *Historia de la Casa de la Moneda*, Bogotá: Publicación del Banco de la República, 1969, II, pp. 118-120.

⁹¹ Fernando VII. El Rey predilecto de los hispanos.

⁹² La fe y el amor.



FIGURA 7. Moneda emitida con ocasión de la proclamación del Rey Fernando VII en la ciudad de Popayán, denominación cuatro reales. 1808. Acuñaación (Plata). Colección Museo Nacional de Colombia. Número de registro 1324.

acreditan las dos medallas que remitimos a vuestra merced recomendando igualmente el mérito de este oficial, que en medio de su pobreza y crecida familia ha trabajado muchos años en este descubrimiento que consiguió en esta época memorable. Esta ciudad tiene la gloria de ver el nombre de su amado Fernando Séptimo, no solo en el oro y plata de sus minas, sino también en platina.⁹³

En la jura realizada en la villa de Honda se arrojaron monedas de cordoncillo⁹⁴ pues, las que el alcalde Joseph Diago había enviado acuñar especialmente para la ocasión “de las del tamaño de las de a 4 reales”,⁹⁵ aún no habían llegado. En una de sus caras aparecía la inscripción: *Magno in ortu maiorin imperio maximo. in se ipso*.

En la jura llevada a cabo en Santa Marta se regaron monedas de toda clase de plata acuñada y otras grabadas con la imagen del Soberano por un lado y, por el otro, un perro y una palma que escenificaban la lealtad de aquella ciudad costera⁹⁶.

A veces, esas mismas monedas conmemorativas eran utilizadas a manera de recordatorios de los eventos realizados y enviadas a España como fiel constatación de que se había solemnizado la jura. A mediados de enero de 1809, la Suprema Junta de Regencia establecida en la ciudad de Sevilla reconoció las muestras de fidelidad monárquica y agradeció al cabildo santafereño el envío de las monedas conmemorativas de la proclamación del Rey Fernando VII, las cuales fueron repartidas entre los vocales de dicha Junta “[...] como prenda de unión entre los dos hemisferios, entre los españoles de Europa y de América”.⁹⁷

Como era costumbre, luego de la proclamación del rey Fernando, su imagen debía pasar a las monedas que debían circular ordinariamente en el mercado neogranadino pero eso no fue posible debido a la conmoción provocada por la invasión napoleónica, razón por la cual siguieron acuñándose monedas con la efigie de Carlos IV y solo se incorporó la imagen de su hijo en 1816 con motivo de la fase de Reconquista española, cuando ya este joven Monarca se había instalado en el trono luego de ser liberado por los franceses.⁹⁸

Las bandas y las divisas o escarapelas con inscripciones alusivas al Rey también hicieron parte del aparato simbólico desplegado durante las juras. Tal como lo señala la historiadora Natalia Majluf, estos símbolos se convirtieron “[...] en el emblema de una adhesión personal, y se insertaba, además, claramente, en el campo naciente de la opinión pública”.⁹⁹

⁹³ Archivo Histórico Cipriano Rodríguez Santa María (AHCRSM), Universidad de La Sabana, *Fondo David Mejía Velilla*, caja 26, carpeta 2, f. 30r-v.

⁹⁴ Monedas circulares con un cordoncillo en el borde con el fin de evitar su falsificación.

⁹⁵ Vanegas Useche (ed.), p. 281.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁹⁷ *Redactor Americano del Nuevo Reyno de Granada*, 59 (mayo 4 de 1809), p. 374.

⁹⁸ Rey-Márquez, “Nacionalismos aparte”, p. 17.

⁹⁹ Natalia Majluf, “De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la Independencia (1808-1830)”, *Histórica*, 37, 1, (2013), p. 77.



FIGURA 8. Moneda emitida con ocasión de la proclamación del Rey Fernando VII en la villa de Honda, denominación cuatro reales. 1808. Acuñaación (Plata). Colección Museo Nacional de Colombia. Número de Registro 1325.

En los actos desarrollados en 1808 en Santa Fe, luego de llegar de la península ibérica el oficio que contenía la noticia sobre el Rey proclamado, las principales autoridades salieron a las calles con una escarapela al pecho con el mensaje de Fernando VII, para lo cual habían hecho trabajar intensamente a todos los plateros de la ciudad, incluyendo los días de fiesta. Ese mismo distintivo lo portaban los clérigos, las monjas y los colegiales; las mujeres lo lucían en el brazo izquierdo mientras que los seglares y el resto de la población lo llevaban en los sombreros.¹⁰⁰

Los habitantes de la ciudad de Pamplona recurrieron también a las divisas. Unos colocaron la F y el 7 en sus sombreros como homenaje al nombre de Fernando VII. Los sacerdotes seculares y regulares traían un distintivo al pecho y algunos con una cinta roja en el medio queriendo expresar la sangre que estaban dispuestos a ofrendar por su Real Patrono. Otros eclesiásticos traían la figura de un corazón como símbolo de amor y de nobles sentimientos hacia el Rey mientras que los empleados exhibían como señal de lealtad incondicional una divisa con una corona sobre la F y el 7. Algunos particulares llevaban una granada como signo de la fidelidad del pueblo neogranadino. Otros llevaban un círculo de plumas, con lo cual querían expresar metafóricamente el anhelo de “volar” con el propósito de rescatar al Rey de la opresión de los franceses. Otros cuantos trataron de imitar una escarapela militar patentizando su decisión de blandir las armas con el mismo valor de las tropas disciplinadas en defensa de la Monarquía. Por su parte, las mujeres llevaban en uno de sus brazos una estampa de rosas como expresión de su entrega al Rey y manifestación explícita del sacrificio que estarían dispuestas a hacer al ofrecer sus hijos al servicio Real.¹⁰¹ En Santa Marta los asistentes lucieron sombreros con “[...] una cucarda de fondo encarnado tejida de oro y plata con esta cifra V. F. VII en demostración de su alegría, amor y lealtad”.¹⁰²

En Cartagena, hombres y mujeres portaron también divisas alusivas al proclamado Soberano.¹⁰³ Varias leguas al sur de esta misma provincia, en la ciudad ribereña de Simití, el 7 de septiembre de 1808 todos sus pobladores sin distinción de calidad, sexo ni estado llevaban una escarapela encarnada con la divisa “V. F. VII”; los vecinos y clérigos la portaban en sus sombreros mientras que las mujeres la lucían en el brazo izquierdo. Tal como lo reportaron el alcalde ordinario de primera nominación don Antonio José Morales Llorca y el alcalde ordinario de segundo voto don Vicente de la Bastida, en las puertas y ventanas de las casas, “tanto de los sujetos de distinción como de los plebeyos”, se hallaba impresa también la frase “Viva Fernando Séptimo.”¹⁰⁴

¹⁰⁰ José María Caballero, *Diario de la Independencia*, Bogotá: Banco Popular, 1974, p. 52.

¹⁰¹ AGNC, *Colonia, Milicias y Marina*, tomo 77, f. 424r.

¹⁰² Vanegas Useche (ed.), p. 69.

¹⁰³ AGNC, *Colonia, Milicias y Marina*, tomo 147, f. 54r.

¹⁰⁴ Vanegas Useche (ed.), pp. 163-165.

Retos: reacomodamientos y transformaciones

Ya fuera sobre papel, óleo, metal o tela, las alegorías y representaciones visuales en honor a la jura del último de los reyes que gobernara los territorios de la América hispana, significaron un punto de inflexión entre el antiguo régimen y el nuevo periodo revolucionario.

Los años siguientes a la jura de Fernando VII estarían signados por la agitación y la turbulencia pues hacia 1810 asomarían en territorio neogranadino las primeras manifestaciones de autonomía política que abrirían el camino al periodo de las guerras de Independencia que se prolongaron hasta 1824. En este nuevo contexto, todo indica que la intensidad con que las autoridades monárquicas insistieron en rendir honores a Fernando VII en 1808 y 1809 no fue suficiente para contener el ímpetu de los sucesos políticos posteriores que abogaban por un distanciamiento con esa máxima figura del régimen monárquico que había gobernado estas tierras durante casi tres centurias.

Durante estos años de convulsión política, la imagen Real se vería inmersa no solo en medio de la polarización de los dos bandos en contienda: los republicanos y los monarquistas, sino también dentro de las fricciones y disputas políticas al interior de este último sector, particularmente entre los seguidores de la corriente absolutista y los que preconizaban la corriente liberal. En tales dinámicas fue clave el afán de cada uno de los partidos contendientes por posicionar sus imágenes y símbolos, y así es como vemos que en reiteradas ocasiones la representación del Monarca a través de sus retratos, grabados y monedas fue objeto de un complejo juego de persecuciones, estigmatizaciones e intentos premeditados de exterminio, tal como ocurrió con la quema de los cuadros de Fernando VII en la villa de Honda y en otros lugares del territorio neogranadino.¹⁰⁵ En otras situaciones, se optó por las permanencias¹⁰⁶ y readaptaciones de esas representaciones visuales simbólicas.¹⁰⁷

Todos estos antecedentes no hacen más que subrayar las múltiples expresiones políticas que despertó la imagen Real en el imperio español, una situación que se tornó mucho más compleja en este lado del Atlántico y que en cierto modo devela las vicisitudes afrontadas de cara a la nueva realidad política.

¹⁰⁵ AGNC, *República, Historia*, t. 7, 1819, ff. 124v-125r.

¹⁰⁶ Entre los elementos que serán retomados bajo el nuevo sistema está la idealización del mundo Antiguo y lo indígena como símbolo de libertad cuyo origen se remontaba a las representaciones de América del siglo XVI. Sobre esto, véase: Ricardo del Molino García, *Griegos y romanos en la Primera República colombiana. La Antigüedad clásica en el pensamiento emancipador neogranadino (1810-1816)*, Bogotá: Editorial Guadalupe, 2007, p. 162.

¹⁰⁷ Véase Pita Pico, *Celebraciones políticas y militares*, pp. 172-245. Sobre las diversas facetas de la figura del Rey en el imaginario de otras latitudes del mundo novohispano, véase Marco Antonio Landavazo Arias, *La máscara de Fernando VII: discurso e imaginario monárquicos en una época de crisis, Nueva España, 1808-1822*, México: El Colegio de México, La Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-El Colegio de Michoacán, 2001.

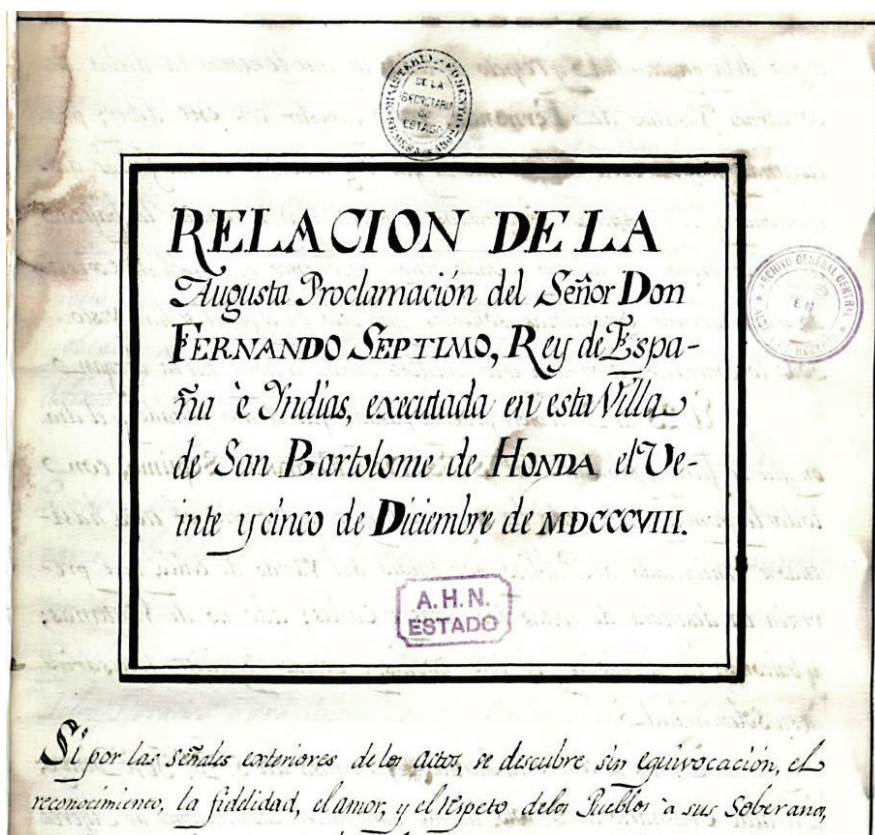


FIGURA 9. Portada del informe descriptivo de la jura de Fernando VII en la villa de Honda.
Tomado de: AHN, *Estado*, 54, Número 122, f. 4.

Apéndice documental

Apéndice No. 1

Tablado destinado en la Plaza de San Francisco.

Este tablado hacía frente a la Calle Real: tenía cinco varas cada ángulo; en su centro estaba una pirámide triangular imitando el mármol, de cinco varas de latitud, sobre su correspondiente pedestal. En la parte media de él y dentro de un hermoso óvalo de laurel estaba colocado el retrato de nuestro amadísimo Monarca el Señor Don Fernando VII, y sobre dicho óvalo, una corona dorada. Sobre la base o pedestal estaban pintadas las armas de la Villa, que son un puente de tres ojos en el río Gualí, con un águila de dos cabezas, coronada, y en la garra derecha una espada. En el pedestal estaba pintada la Fama, en ánimo de tocar el clarín, colocada entre nubes, con este mote:

Honda que a su amor inflama,
El asunto que pregona,
De Fernando la corona,
Y su reinado proclama.

En la esquina derecha de dicho tablado, vista al Este, estaba colocada la estatua de Júpiter, sobre su base correspondiente, en acción de ofrecer sus rayos al Monarca con estas letras:

El Laurel que un Mundo abarca,
Hoy como feudo sujeta,
Este Júpiter Planeta,
A ese Júpiter Monarca.

En la esquina izquierda de dicho ángulo estaba colocada la segunda estatua de Marte, con lanza y escudo, y en su base esta letra:

Resucitaron las glorias
Del coronado León,
Y contra Napoleón
Alcanzará sus victorias.

En las otras dos esquinas del ángulo oeste estaban colocadas las otras dos estatuas, la una figurando a Apolo, coronado del sol, y en su base esta letra:

El siempre luciente Apolo,
Asegura en su arbol
Que es Fernando el mejor sol.

La otra estatua figuraba al Dios Orfeo en acción de tocar y sonar su lira, y en su base esta letra:

Himnos cantando a Fernando,
Con su lira el dulce Orfeo
Completa su fiel deseo.

Unas jarras, o pomos de flores, imitando el jaspe de colores, formaban las barandillas de dicho Tablado, y de Jarra a Jarra pendía un ondeado de bien imitadas ramas de laurel y flores. Desde el piso del Tablado, que estaba todo alfombrado hasta el suelo, estaban los

cuatro ángulos cubiertos de unos frontales bellamente pintados; el frente principal era el mar océano, con un navío de guerra a la vela. En el Horizonte estaba el Dios Neptuno con el tridente en la mano, gobernando a los cuatro caballos marinos que lo conducían sobre las aguas; y a un lado estaba pintado un genio con rostro hermoso, y entre nubes esta letra:

Siempre a tu favor abierta,
Nunca a tu aplauso cerrada,
Fernando para tu Armada,
Tiene el Océano su puerta.

En los otros frontales, sobre estrellas, estaban pintadas dos diosas: la Inmortalidad y la Libertad, teniendo cada una en las manos, Corona, Cetro, Espada, Laurel y Palma, y dos hermosos genios, cada uno con su letra:

1ª Eterno augusto rival
te acredita tu valor
y Honda ofrece con amor
su vasallaje inmortal.
2ª Honda amante y liberal,
sus amores multiplica,
y a Fernando le dedica
esta Proclama triunfal.

En el ángulo que miraba al Sur estaba colocada la grada para subir a dicho Tablado, en la cual estaban repartidos ocho pilastroncitos triangulares de vara y media de alto cada uno, imitando piedra venturina azul y blanca; y en cada punta de ellos había un óvalo con estas letras iniciales **V. F. 7º**. A un lado estaba pintado el año con rostro venerable, Alas, y una banda tricolor con estrellas; y un genio con esta Décima:

Como de influjos mejoro,
A las vistas el día de hoy,
Pues el año feliz soy,
En que empieza el Siglo de Oro:
Soy el tiempo, y fiel adoro
A Fernando Rey de España,
Y segaré mi guadaña,
Cuanto a Fernando se oponga,
Haciendo que el Francés ponga
Término a su infeliz cizaña.

Apéndice No. 2

Tablado que se puso en la plaza mayor.

Este tenía el mismo espacio que el antecedente. En el centro de él estaban colocadas dos columnas grandes sobre sus correspondientes bases, y por capitel tenía cada una, una corona de rada; de ellas salían dos hermosas franjas que sostenían el retrato de nuestro Soberano Fernando VII, y este mote: *Non plus ultra, ultra plus inquam*.

Las barandillas de este tablado eran Macetones de Flores, imitando el jaspe, y en cada uno había una letra inicial que se leía **Viva Fernando VII Rey de España e Indias**, repartidos en la proporción en la circunferencia del tablado que estaba todo alfombrado. En cada esquina de él se colocó una estatua sobre base, imitando el mármol, y eran las siguientes con sus letras cada una, a saber: Europa, Asia, África y América.

Europa... Europa, fiel y leal
Tus tiempos ya los publica,
Ya tu amor se sacrifica.

América... América está obediente,
A su nuevo Sol amando;
Este es el Rey Fernando.

África... El África a sus Algarbes,
Hará que al Rey Don Fernando
Vivan siempre proclamando.

Asia... Asia, Globo Oriental,
Observa la justa ley,
Dar la vida por su Rey.

Desde el piso de dicho tablado hasta el suelo estaba cubierto, y en los lienzos y frontales, varios trofeos militares y jeroglíficos. En el que miraba al Sur estaba pintado un león coronado, saliendo de su cueva, despedazando un gallo, y un genio hermoso tenía en la mano un mundo y una corona con estas iniciales **V. F. 7º**, y a los pies, sobre nubes, esta letra:

¡Oh! feliz siempre venturoso día,
Fernando excelso, Rey amante,
Que de Napoleón salgas triunfante,
Ocupando tu Trono y Monarquía.

En el otro frontal estaba pintada la Diosa Ceres, sobre un florido Campo de Mieses, con el vaso de la abundancia en las manos. Una maceta con un hermoso clavel, y como enjambre corazoncitos con alas y ojos, en disposición de volar alrededor. En medio del clavel las iniciales **F. 7°** al otro lado un hermoso angelito con una Tarjeta, y este mote:

Clavel en las atenciones
De tus luces generosas;
Abejas y mariposas,
Son ojos y corazones.

Varios jeroglíficos alusivos al asunto, y estas letras:

Décima.

No podrá Napoleón
Sus ideas conseguir,
Ni menos podrá rendir,
Al Castellano León:
Tan falso Pigmaleón
Ambicioso sin segundo
Perezca en lo más profundo
De su Maquiavelo mando;
Sólo viva el Rey Fernando
Proclamado en todo el mundo.

Octava.

Despertó ya el León y enfurecido,
Al Monstruo Sanguinario sin segundo,
Le embiste valeroso, y de un bramido
Lo aterra en el espanto más profundo:
Pasa de vencedor a ser vencido,
El pícaro Bonaparte en todo el mundo,
Sirviéndole en su contra, astucia y maña,
Pues se mira arrollado en toda España.

Apéndice No. 3

Balcón de la casa de Don José Diago, Alcalde Ordinario de Segundo Voto, y Diputado por el M. I. C. para la Jura y proclamación de Fernando Séptimo, situado en la Calle Real.

El Balcón de dicha casa tiene 22 varas de largo. Su foro estaba todo cubierto de una colgadura completa de damasco carmesí. En su medio se colocó el gran dosel el mismo Damasco, en el cual estaba el retrato de Fernando Séptimo, y adornada dicha testera con espejos de cuerpo entero, de marcos de cristal. Debajo de dicho dosel estaba una mesa con la correspondiente colcha, también del mismo Damasco, y sobre ella colocadas las Masas de plata. Todo el balcón formaba una galería de estatuas de las deidades simulando al mármol de azul y blanco, y sobre las diez estatuas que lo adornaban pendía el famoso capitel de todo el balcón. Desde el bahareque¹⁰⁸ hasta el piso por la banda, o parte de afuera, lo cubría todo un famoso lienzo, en donde estaba pintado en su medio Fernando Séptimo a caballo, y en los laterales estaban la Justicia, la Diosa Ceres, un León coronado, con las manos puestas sobre dos mundos, y varios genios con jeroglíficos al asunto.

Entre estatua y estatua pendían arañas de cristal y de plata; en cubillos volados, en dos órdenes, alta y baja, se colocaron velas de a una, dos y tres libras, para la iluminación, constando esta en todo el balcón de a ciento veinte luces, con las de las arañas. De manera que formaba todo una vista y perspectiva tan hermosa, que dio que admirar a los sujetos de todo gusto. Al lado del retrato estaban dos centinelas de la tropa de este Destacamento, y la Música ocupaba un lado del Balcón, compuesta de violines, clarinetes, trompa y tambora.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Material artesanal de construcción hecho de cañas y palos unidos con una mezcla de barro y paja. Francisco J. Santamaría, *Diccionario General de Americanismos*, México: Editorial Pedro Robredo, 1942, I, p. 178

¹⁰⁹ AHN, *Estado*, 54, 122, ff. 1-28; Vanegas Useche (ed.), pp. 284-289.