

Sans Soleil Ediciones (Barcelona).

Cuando despertó el elefante todavía estaba ahí. La imagen del rey en la cultura visual 2.0.

Ander Gondra Aguirre, <Marina Gutierrez De Angelis, Gorka López de Munain y Luis Vives-Ferrándiz Sánchez.

Cita:

Ander Gondra Aguirre,

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/marina.gutierrez.de.angelis/47>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pwOQ/FhH>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Pípmali3n

Colecci3n dirigida por Luis Vives-Ferr3ndiz S3nchez

Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí

La imagen del rey en la Cultura Visual 2.0

Ander Gondra Aguirre

Marina G. De Angelis

Gorka López de Munain

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez

Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí

La imagen del rey en la Cultura Visual 2.0

Ander Gondra Aguirre
Marina G. De Angelis
Gorka López de Munain
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez

s a n s
soleil
ediciones

Pipmalión

2014



ÍNDICE

Obra editada bajo licencia Creative Commons 3.0: Reconocimiento - No Comercial - Sin Obra Derivada (by-nc-nd).

-© de los autores, Ander Gondra Aguirre, Marina G. De Angelis, Gorka López de Munain y Luis Vives Ferrándiz Sánchez.

-© de la edición, Sans Soleil Ediciones, Barcelona, 2014.

Diseño de la portada: Sans Soleil Ediciones

Maquetación: Sans Soleil Ediciones

Corrección de textos: Isabel Mellén

ISBN:

Depósito legal:

Imprime: Printcolor (Barcelona)

www.sanssoleil.es

ed.sanssoleil@gmail.com

PRÓLOGO	11
1. MARCO TEÓRICO: ARQUEOLOGÍA DE LA IMAGEN DEL REY	23
La imagen y la monarquía en los albores de un nuevo paradigma	23
Cuerpos, presencias e imágenes de la monarquía.....	35
Los dos cuerpos del rey	40
El cuerpo del rey como cuerpo multimedial.....	45
Los cuerpos virtuales del rey: metafísica del retrato	49
2. LA GUERRA DE LAS IMÁGENES.....	61
Imágenes volteadas, empobrecidas y quemadas	70
La censura... y la autocensura.....	87
3. LA IMAGEN DEL REY EN LA CULTURA VISUAL 2.0	111
Nuevos contextos: la Cultura Visual 2.0	111
La imagen en la Cultura Visual 2.0.....	119
La Casa Real en la “web 2.0”	135
4. CUANDO DESPERTÓ, EL ELEFANTE TODAVÍA ESTABA AHÍ.....	147
La sombra del elefante es alargada.....	149

El conservacionismo <i>real</i>	161
Ante el animal: fotografía, muerte y trofeo.....	170
El perdón.....	185
Sátira gráfica.....	188
De casta le viene al galgo.....	196
Mitrofán. Ejemplo paradigmático de la caza simulada.....	204
CIERRE.....	211
BIBLIOGRAFÍA.....	213



Prólogo

Vivimos un tiempo en el que la información se ha tornado efímera e inmanejable. Los *tweets* se suceden, el muro de *Facebook* avanza imparable, los correos electrónicos se acumulan, las múltiples aplicaciones móviles de mensajería disponibles no se detienen un solo instante y los foros, blogs y demás espacios digitales crecen con ritmo frenético. En un estudio de la revista *Science* se explicaba que hasta el año 2007 la Humanidad había generado 295 exabytes y que tan sólo 4 años después la cifra aumentaba hasta los 600 exabytes¹. Según una infografía creada por DOMO, “cada minuto que pasa, los 2.700 millones de personas con acceso a Internet que se calcula que hay actualmente en el mundo envían más de 200 millones de correos electrónicos, realizan 2 millones de consultas a *Google*, suben 48 horas de vídeo a *YouTube*, escriben más de 100.000 mensajes en *Twitter*, publican casi 30.000 nuevos artículos en sitios como *Tumblr* o *WordPress* y suben más de 6.000 fotografías a *Instagram* y *Flickr*”². Sin ser necesariamente conscientes de ello, los usuarios de Internet participamos activamente en el aumento

1 Martin Hilbert y Priscila López, «The World's Technological Capacity to Store, Communicate, and Compute Information», *Science* 332, n° 6025 (enero 4, 2011): 60-65.

2 Recogido en: <http://documania20.wordpress.com/2013/09/16/cuanta-informacion-se-genera-y-almacena-en-el-mundo/> [Consultado el 10 de febrero de 2014]

exponencial de estos números en un torrente cuyo horizonte resulta imposible de otear. La rueda desciende sin control por la pendiente sin saber si lo que nos espera es un plácido llano o un abismo ignoto.

Éste es un libro realizado con la urgencia y las condiciones que impone la actualidad. La tensión entre el análisis de lo inmediato y la necesaria contextualización sosegada exige ciertas concesiones inevitables. Conscientes de las limitaciones que entraña un estudio de estas características, nuestra investigación busca detener por un instante el tiempo y reflexionar sobre algunos aspectos de un tema clásico como es la “imagen del rey” bajo el marco de lo que Manuel Castells denominó “sociedad red”³. Presente y pasado se funden así en un conglomerado anacrónico donde las cacerías de los monarcas medievales explican muchas de las inclinaciones cinegéticas del rey Juan Carlos I o las teorías de los juristas ingleses del siglo XVI acerca de los dos cuerpos del rey cimentan las preguntas sobre si el monarca puede tener una *imagen* privada. Pero, como veremos, estas conexiones dialécticas no son unidireccionales: el pasado puede ayudarnos a entender el presente y viceversa. Creer que un meme o un fotomontaje satírico pueden ser analizados a la luz de textos, teorías e imágenes de siglos anteriores puede parecer aventurado, cuando no un despropósito metodológico, pero confiamos en que en el trascurso de la lectura los argumentos puedan sostener con solvencia el objetivo que perseguimos.

Con la reciente abdicación del monarca han surgido conexiones (no tan) inesperadas en las que se demuestra el carácter *superviviente* de las imágenes. Si hacemos memoria para recordar otras abdicaciones de gran calado, el caso de Carlos V aparece con fuerza pero⁴, ¿cómo es

posible conectar ambas renunciaciones? ¿Tiene sentido hacerlo? ¿Qué nos puede aportar el estudio de las imágenes? Aunque ambos hechos se encuentran separados por más de cuatrocientos cincuenta años, no es difícil atisbar conexiones llamativas que, en el fondo, no hacen sino evidenciar la complejidad del objeto (la monarquía) al que nos enfrentamos. Más allá de la casualidad de que ambos sucesores se llamaran Felipe –Felipe II y Felipe VI–, si comparamos los discursos de abdicación de uno y otro monarca veremos cómo, salvando las distancias propias de dos contextos históricos diversos, los nexos se dibujan con singular atino.

El cronista Mr. Mignet recogía en su libro *El Emperador Carlos V. Su abdicación, su residencia y su muerte en el monasterio de Yuste*, publicado en castellano en 1855, el discurso de abdicación de los Países Bajos pronunciado por Carlos V el 25 de octubre de 1525, de donde extraemos las siguientes líneas:

En el estado de abatimiento y debilidad en que me encuentro, tendría que dar estrecha cuenta á Dios y á los hombres, sinó me despojase de la autoridad, según he resuelto: puesto que mi hijo el rey D. Felipe se halla en buena edad para poder gobernaros, y porque espero será un buen príncipe para todos mi amados vasallos... por consiguiente, estoy resuelto á pasar á España, cediendo á mi espresado hijo la posesión de todos mis Estados, y el Imperio á mi hermano el rey de los Romanos. Os recomiendo mucho á mi hijo; y os pido, en obsequio á mi memoria, que le tengáis el mismo afecto que siempre me habéis profesado (p. 111).

Seleccionando algunos párrafos del discurso de abdicación pronunciado por Juan Carlos I el 2 de junio de 2014, pronto se advierten ciertos paralelismos:

rey. Los debates teológicos y jurídicos estuvieron a la orden del día, ya que sostenían que un monarca no podía dar marcha atrás y regresar al trono. Juan Carlos I también está relacionado directamente con una confusa línea hereditaria con saltos y ceses de por medio, restaurada y, casi podríamos decir, creada o recreada por el dictador Franco. Alfonso XIII se exilió tras la proclamación de la II República en 1931, renunciando en 1941 a la jefatura de la Casa Real en Roma en favor de su hijo Juan. El Conde de Barcelona tiene la particularidad de ser un rey que nunca reinó. En 1977 presentó oficialmente la renuncia de su derecho al trono en favor de su hijo Juan Carlos I, que ya era Jefe de Estado desde 1975. Carlos IV también tuvo que ceder la corona en favor de su hijo Fernando VII en 1808, época de sucesivas alteraciones en la monarquía motivadas por un convulso contexto político.

3 “La sociedad red [es] la estructura social que caracteriza a la sociedad a principios del siglo XXI, una estructura social construida alrededor de (pero no determinada por) las redes digitales de comunicación”. Manuel Castells, *Comunicacion y poder* (Madrid: Alianza Editorial, 2009), 24.

4 Hubo también otras abdicaciones a lo largo de la historia. El primer rey Borbón, Felipe V, abdicó el 10 de enero de 1724 de manera voluntaria. La renuncia de Felipe V se caracterizó por el breve reinado de su hijo Luis I, que duró sólo ocho meses. El sucesor lógico hubiera sido su otro hijo varón, Fernando, apoyado por los nobles castellanos. Pero por influencias de la reina Isabel de Farnesio se impidió su coronación en favor del regreso de Felipe como

Quiero lo mejor para España, a la que he dedicado mi vida entera y a cuyo servicio he puesto todas mis capacidades, mi ilusión y mi trabajo. Mi hijo Felipe, heredero de la Corona, encarna la estabilidad, que es seña de identidad de la institución monárquica. Cuando el pasado enero cumplí 76 años consideré llegado el momento de preparar en unos meses el relevo para dejar paso a quien se encuentra en inmejorables condiciones de asegurar esa estabilidad. El Príncipe de Asturias tiene la madurez, la preparación y el sentido de la responsabilidad necesario para asumir con plenas garantías la Jefatura del Estado y abrir una nueva etapa de esperanza en la que se combinen la experiencia adquirida y el impulso de una nueva generación. (...)

Los dos fragmentos ponen el acento en la continuidad dinástica y aluden, de forma más o menos directa, al cansancio y a la vejez como motivos principales de la renuncia. Estas abdicaciones tuvieron por supuesto su correlato en imágenes, donde también las similitudes –aun no siendo evidentes a primera vista– muestran una vez más esos vasos comunicantes que recorrerán nuestro estudio. Carlos V, cuando aún no había comunicado la abdicación de forma oficial, ordenó en 1551 a Tiziano, su pintor de referencia, la elaboración de un gran lienzo hoy conocido como “La Gloria” y que se conserva en el Museo Nacional del Prado (Figura. 1). La obra se finalizó en 1554 y posteriormente fue trasladada al monasterio de Yuste, en Cáceres, donde su comitente se recluyó tras la renuncia para dedicarse a una vida espiritual y en aislamiento. En la pintura, bajo una gloria encabezada por la Trinidad y custodiada por la Virgen y San Juan Bautista, vemos en la parte derecha a Carlos V envuelto en un sudario con la corona imperial a los pies acompañado de su mujer Isabel de Portugal, un joven Felipe II y otros familiares y personajes bíblicos. Se trata pues de la plasmación visual de la abdicación con un tono marcadamente genealógico cuya importancia va más allá de lo testimonial o lo decorativo. La imagen muestra la efigie del mandatario despojado de su cuerpo dinástico; no es ya el emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y el rey que gobernó con mano dura los reinos hispanos, sino un hombre que teme a la muerte y que, por medio de la pintura, solicita a la Santísima Trinidad el perdón de los pecados y el acceso a la vida eterna. El cuerpo político



Figura 1. Tiziano, *La Gloria*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1551 - 1554.

del rey había sido ya transferido a Felipe II quedando sólo un anciano consumido por la gota y por una vida colmada de excesos.

Durante el discurso de Juan Carlos I dirigido a la ciudadanía, vimos cómo éste aparecía acompañado de diferentes retratos familiares que nada tenían de accesorio (Figura 2). Una vez más la cuestión sucesoria se hacía presente por medio de las imágenes. En el plató instalado en el palacio de la Zarzuela para la grabación del discurso, se colocó de forma estratégica sobre la pared de fondo el retrato de Felipe I de Parma (hijo de Felipe V, primer rey de la Casa de Borbón) y en la mesa dos fotografías de marcado simbolismo: una de Juan Carlos I con su padre y otra junto con el príncipe Felipe y la infanta primogénita Leonor. Esta última instantánea encabezaba la renovada página web de la Casa Real en 2012 poniendo el acento, una vez más, en la sucesión y legitimación



Figura 2. Fotograma del discurso de abdicación de Juan Carlos I. 2 de junio de 2014.

dinástica. Pero esta fotografía no es sólo una imagen genealógica; también nos muestra a una futura familia real joven, actualizada y de buena presencia. La historia de nuevo nos ofrece interesantes claves de lectura.

Durante el reinado de Felipe V las imágenes tuvieron un destacado papel en la construcción de un imaginario social y cultural y de una nueva forma de comprender la majestad de la nueva dinastía borbónica. Tras la muerte de Carlos II y la llegada al trono de Felipe V, la imagen del nuevo rey se vio impulsada por un despliegue visual cuya presencia contrastaba marcadamente con la del enfermizo Carlos II. Frente a la imagen decadente de un rey débil y falto de salud —el último rey de la dinastía Habsburgo—, la impronta de Felipe se realizaba en términos de juventud y belleza. Como recordaba Huarte de San Juan en el siglo XVI, en su famoso tratado *Examen de ingenios para las ciencias*, “ser el rey hermoso y agraciado es una de las cosas que más convidan a los súbditos a quererle y amarle, porque el objeto del amor, dice Platón que es la hermosura y buena proporción; y si el Rey es feo y mal tallado es imposible que los suyos le tengan afición, antes se afrentan de que un hombre imperfecto y falto de los bienes de la naturaleza los venga a regir y mandar” (p. 256).

La belleza y la apariencia física son estrategias de poder que buscan atraer lealtades y voluntades. El rey debía rodearse de buenos artistas, ya que en estos retratos se construiría el cuerpo político del monarca: su imagen poderosa, amada, convincente y, en muchos casos, temible. Los reyes Felipe y Letizia han buscado edificar ese nuevo cuerpo político adaptado a los tiempos actuales con una impronta joven, natural, atractiva y desenfadada, para lo cual, como veremos a lo largo del libro, se han valido de recursos muy similares a los empleados por sus antecesores. Los retratos de Tiziano o Goya tienen su correlato en las fotografías de Cristina García Rodero y las relaciones de fiestas barrocas se convierten hoy en noticias, *tweets* o entradas de blogs. Los gestos se mantienen, pero los medios cambian.

Las imágenes dialogan y atraviesan el tiempo tomando nuevas formas, construyendo otros significados, habitando contextos diversos

en los que adquieren sentidos renovados. Como diría el pensador Georges Didi-Huberman, ante una imagen del pasado no deja de reconfigurarse el presente mientras que, ante una imagen del presente, a su vez, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse⁵. Las imágenes dibujan a lo largo de la historia una estratigrafía de saberes y experiencias cuyo verdadero potencial sólo puede ser extraído por medio de una mirada anacrónica. Este libro se propone pensar la imagen del rey desde esta perspectiva, asumiendo que en esos gestos supervivientes –como los apuntados en los paralelismos entre las abdicaciones de Carlos V y Juan Carlos I– subyacen ideas y dinámicas político-sociales que sólo bajo este prisma podrían atisbarse. Este libro también se sitúa *ante el tiempo* promoviendo esa fértil dialéctica pasado-presente e intentando apuntar cuáles serán las derivas que tomará nuestro objeto de estudio en el futuro. Por ello, los tres capítulos incidirán en esa mirada dialéctica con el objetivo de preparar unas conclusiones que miren hacia un futuro incierto y lleno de interrogantes. Quizá, como decía el filósofo Walter Benjamin en sus *Tesis* a propósito del *Angelus Novus* pintado por Paul Klee, el progreso nubla nuestra vista y nos impide reflexionar sobre un pasado ruinoso, lleno de miseria, pero necesario para entender nuestro presente y prepararnos para ese “empuje irretenible hacia el futuro”.

*

Sabemos que las imágenes no son inocentes y su poder a menudo desborda y difiere del propósito con el que fueron concebidas; más aún en los tiempos que corren. Se asemejan a un organismo vivo que se comporta y se reproduce sin un patrón claro y cuyo control resulta muy difícil de gestionar. Quizás en la era pre-Internet, con un escenario comunicacional radicalmente diferente, las cosas podían suceder de otro modo, pero la masificación del uso de la red nos obliga a cambiar

los marcos a partir de los cuales pensar la vida de las imágenes. Los retratos que acompañan al monarca en los discursos de Navidad, las fotografías oficiales, los reportajes en revistas, las apariciones en televisión, etc., son imágenes perfectamente calculadas y dirigidas a la población con una finalidad clara; pero ¿en qué lugar queda dicha finalidad cuando los canales a través de los cuales acaban difundiendo escapan al control de la monarquía? Y no sólo cambian los canales de difusión: también, gracias a la *apropiabilidad* que caracteriza a las imágenes de nuestra época, éstas pueden ser retocadas, modificadas, combinadas... y puestas de nuevo en circulación a través de la infinidad de plataformas digitales y posibilidades comunicativas que pone a nuestra disposición la red. Por tanto, comenzamos aquí a entrever cuál es la naturaleza del espacio sobre el que discurrirá la investigación.

Con el caso de la célebre cacería de elefantes en Botsuana llevada a cabo por el rey Juan Carlos I –y sus interminables consecuencias mediáticas– como punto de partida y la abdicación en favor de su hijo Felipe como cierre, intentaremos demostrar que el estudio de las imágenes debe ser considerado como una de las herramientas fundamentales para comprender los mecanismos que articulan y modulan la sociedad en la que vivimos. Para ello, es necesario aportar toda la documentación y carga bibliográfica pertinente sin que por ello la lectura tenga que ser excesivamente especializada, cuando no hermética. Con este objetivo se inicia el primer capítulo donde se sentarán las bases que nos permitan pensar de qué hablamos cuando nos referimos a la *imagen* o al *cuero* del rey. Una vez terminado el apartado más teórico, el segundo capítulo busca definir las características generales del complejo contexto en el que se enmarca la investigación: la cultura visual 2.0. Construido el armazón teórico y delimitado el escenario de actuación, el tercer capítulo ahondará en una práctica, tan presente como polémica, que acompaña a la monarquía desde sus orígenes mismos: la caza.

La investigación se enmarca dentro del grupo *IRUDI: antropología, medio, visualidad* de la Universidad de Buenos Aires y del Centro de Estudios de la Imagen Sans Soleil, con el proyecto “Arqueología de la

5 Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008), 32.

imagen del rey”. Algunos de los avances que aquí se desarrollarán con profusión han sido presentados en diversos encuentros académicos y, debido a la naturaleza actual y dinámica del objeto de estudio, se ha configurado una página web en la que se van sumando los distintos progresos realizados, así como las noticias relacionadas⁶. Se trata de un libro escrito a “ocho manos” con la urgencia y las condiciones que impone la actualidad. Los resultados de este estudio, inevitablemente provisionales, encontrarán sucesivas revisiones a la luz de las noticias que se sucederán con motivo del reinado de Felipe VI. De todo ello daremos buena cuenta en la web asociada al proyecto.

6 Puede consultarse en: www.ceiss.es/imagenrey



MARCO TEÓRICO: ARQUEOLOGÍA DE LA IMAGEN DEL REY

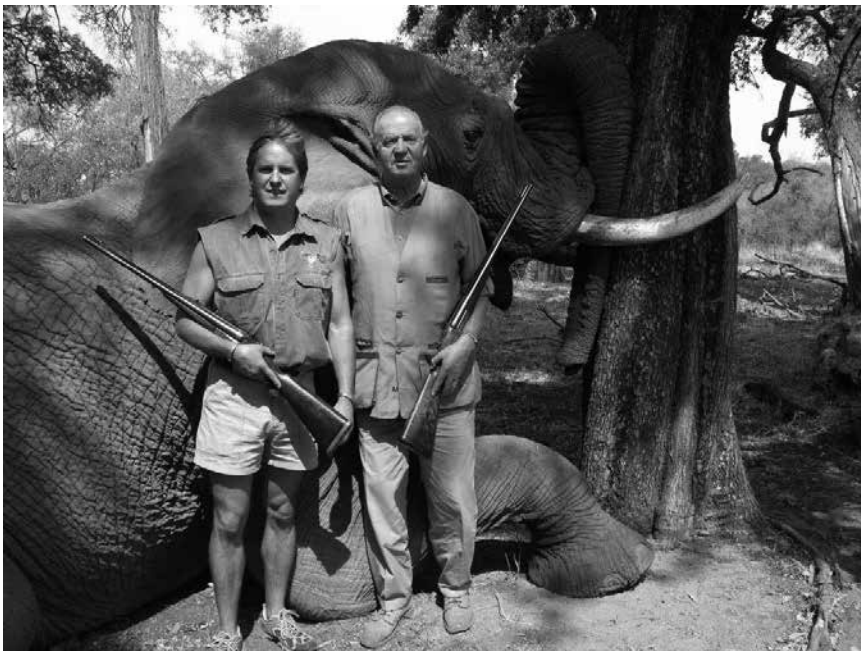


Figura 2.1. El rey Juan Carlos I posa con el propietario de la empresa *Rann Safaris* junto a un elefante abatido durante una cacería celebrada en Botsuana en el año 2006.

El retrato está hecho para *guardar* la imagen en ausencia de la persona, se trate de un alejamiento o de la muerte. El retrato es la presencia del ausente, una presencia *in absentia* que está encargada no sólo de reproducir los rasgos, sino de presentar la presencia en tanto ausente: de evocarla (y hasta invocarla), y también de exponer, de manifestar, el retiro en el que esa presencia se mantiene¹.

LA IMAGEN Y LA MONARQUÍA EN LOS ALBORES DE UN NUEVO PARADIGMA

¿Puede una fotografía hacer tambalear las –cada vez más debilitadas– bases de la monarquía española? Es difícil responder de forma categórica a esta pregunta, pero sin duda la célebre fotografía de Juan Carlos I posando frente a un elefante abatido en Botsuana se convierte en un ejemplo magnífico para comprender el poder de las imágenes y analizar el impacto que éstas tienen en nuestra sociedad (Figura 2.1). En el presente capítulo intentaremos delimitar el marco teórico que nos permita pensar esa trama que hace que una instantánea impacte de tal modo en la ciudadanía, hasta el punto de convertirse en uno de los elementos distorsionadores que confluieron en la abdicación del monarca. Las imágenes del rey, insertas en

1 Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006), 53.

una genealogía que se pierde en la noche de los tiempos, no son simples representaciones; contienen gestos, motivaciones y sentidos implícitos que sobreviven hoy día en formas adaptadas a nuestra época.

La fotografía de la famosa cacería podría pasar por una imagen más del álbum privado del soberano, pero nada más lejos de la realidad. Por un lado, no deja de ser una imagen de un monarca como cazador, un tipo iconográfico que ha gozado de una fértil trayectoria a lo largo de la historia desde las representaciones de faraones como Ramses II, pasando por los retratos de los Habsburgo o los Borbones a manos de Velázquez o Goya hasta las actuales instantáneas de presidentes o dictadores: la caza es una prerrogativa del poder. Por otro lado, una imagen del rey, aunque fuese de una actividad privada como una cacería, abre sugerentes interrogantes sobre la naturaleza de esa representación, pues cuando se profundiza en el estudio de términos como “imagen” y “monarquía” nos encontramos con un terreno complejo pero tremendamente rico del que iremos dando cuenta. La imagen juega un papel fundamental a la hora de representar al soberano ya que es *en la imagen* en donde se concentra toda la carga simbólica de la monarquía y la majestad. No se trata de pensar en las imágenes de un monarca desde un punto de vista estético, histórico-artístico o propagandístico, sino de entender que *en su imagen* hay algo más: lo que está en ella es el mismo rey, tal como argumentó Louis Marin:

El rey sólo es verdaderamente rey, es decir, monarca, en imágenes. Éstas son su presencia real: una creencia en la eficacia y la operatividad de sus signos icónicos es obligatoria porque, de lo contrario, el monarca se vacía de toda su sustancia por falta de transustanciación y de él no queda sino el simulacro; pero, a la inversa, porque sus signos son la realidad regia, el ser y la sustancia del príncipe; los signos mismos exigen necesariamente esa creencia².

De este modo “rey” e “imagen” –en tanto que conceptos– conforman una dualidad inseparable que abre sugerentes posibilidades de estudio

2 Louis Marin, «Poder, representación, imagen», *Prismas, Revista de historia intelectual*, nº13 (2009): 139. Véase también: Louis Marin, *Le portrait du roi* (París: Les Editions de Minuit, 1981).

tanto para aquellas imágenes del pasado que han sido englobadas en el tradicional discurso de la Historia del Arte, como para las que nos proporciona nuestra más estricta contemporaneidad –sean imágenes oficiales o privadas–. En la imagen se cristaliza la esencia misma de la monarquía, por lo que tanto las adulaciones como las sátiras y difamaciones se dirigirán hacia ella sin importar –necesariamente– que sea una pintura, un grabado, una caricatura, un *gif* o el torrente de *memes* y chistes que generó la fotografía de Botsuana y otros acontecimientos que han marcado recientemente la biografía del rey Juan Carlos I. Como bien nos recordó David Freedberg, las imágenes tienen poder y, lo más importante, nosotros confiamos y participamos de él³.

Si el rey es rey en imágenes, es decir, si el rey se hace *presente* en una imagen, debemos considerar nuevas perspectivas y marcos teóricos alternativos a los que habitualmente se emplean en el estudio de las imágenes del poder. Esta tarea, compleja pero no imposible, requiere una aproximación desde presupuestos vinculados a los estudios visuales y a la antropología de la imagen que, en los últimos años y al socaire de la posmodernidad, han permeado el campo de la Historia del Arte⁴. La mirada, pues, se orientará hacia una cultura visual extendida y no hacia el análisis iconográfico de los elementos simbólicos. Así, realizar una arqueología de la imagen del rey, de inspiración foucaultiana⁵, nos permitirá observar los modos en que una imagen –la del monarca en Botsuana, por ejemplo– experimenta y provoca las más variadas crisis, situaciones y reacciones. La íntima relación establecida entre la imagen

3 David Freedberg, *El poder de las imágenes* (Madrid, Cátedra, 1994).

4 Para los estudios visuales, José Luis Brea (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (Madrid: Akal, 2005) o Margaret Dikovitskaya, *Visual culture. The study of the visual after the cultural turn* (Londres: MIT Press, 2006); Keith Moxey, «Los estudios visuales y el giro icónico», *Estudios Visuales* 6 (enero 2009): 8-27, W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), mientras que para la antropología de la imagen y la ciencia de la imagen, consúltense los imprescindibles Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Madrid: Katz, 2007), Ana García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011) o Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?* (Munich: Fink Wilhelm GmbH & CompanyKG, 1995).

5 Michel Foucault, *La arqueología del saber* (México, D.F.: Siglo XXI, 1997).

y el cuerpo político del soberano (asunto en el que profundizaremos más adelante) evidencia los complejos mecanismos por los que la imagen vive y sobrevive mudando de medios en cada época, migrando desde la pintura, el grabado o el emblema hasta los actuales píxeles. Pero esa imagen sólo se abre a su comprensión si somos capaces de aproximarnos a su funcionamiento y existencia, sin pretender historizarla en una línea de tiempo ni reconstruirla en sus contextos temporales como documento histórico o fuente no textual.

La relación entre imagen y tiempo deviene ineludible para poder preguntarnos sobre la posibilidad de construir una historia de las imágenes que incorpore el anacronismo y la atemporalidad como elementos positivos. Para analizar estas *supervivencias* de las imágenes partiremos de aquellas reflexiones sobre el tiempo y la historia deudoras de los escritos de Walter Benjamin, en especial los referidos al concepto de “aura”⁶; los de Aby Warburg⁷, ligados a la idea de la supervivencia (*Nachleben*) y la *Pathosformel*; los trabajos de Gilles Deleuze⁸, en rela-

ción al concepto de “imagen-tiempo”; o los de Georges Didi-Huberman⁹, por tomar sólo algunos ejemplos en los que la imagen asume un papel central como medio para comprender su carácter superviviente.

La fotografía con el elefante abatido nos sitúa también *ante el tiempo*; actualiza la figura, tantas veces representada, del rey como cazador. Esto, lejos de impulsarnos a localizar posibles influencias o inspiraciones en obras anteriores, nos habla directamente de la supervivencia de las imágenes: los gestos que las modulan sobreviven, atraviesan el tiempo, adoptando en cada ocasión formas diferenciadas. Una miniatura medieval con el monarca cazando con sus siervos y la instantánea de Botsuana comparte una gestualidad, una *pathosformel* anacrónica que destruye la concepción lineal del tiempo. Como nos recuerda Didi-Huberman, ante una imagen del pasado nuestro presente no cesa nunca de reconfigurarse mientras que, ante una imagen del presente, el pasado también participa de esta misma reconfiguración. Pasado, presente y futuro se funden en una conexión dialéctica donde, el tantas veces rechazado anacronismo, emerge reclamando el lugar que le corresponde. La imagen del rey atraviesa así una temporalidad heterogénea –en forma de constelación– encontrando nuevos medios¹⁰ en los que habitar. Uno de

6 Al abordar la imagen, Benjamin realizó sus más importantes planteamientos teóricos en relación a su producción, circulación, ontología y consumo. El “aura” es, sin duda, uno de los conceptos más recuperados de su obra, en especial por la interesante lectura que hace de él Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial, 2010). El término fue desarrollado en varios de los ensayos, preguntándose por la transformación de la imagen en los mecanismos de producción que la reproducen técnicamente (véase: Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproducción técnica», en *Discursos interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1973), 17-60.).

7 En quien destaca el concepto de *Pathosformel* y especialmente el de *Nachleben*, rescatados por Georges Didi-Huberman. Los cuestionamientos de Warburg hacia las imágenes desentonaban con la mirada clásica de la Historia del Arte, ya que se preguntaba no solamente por los elementos supervivientes en tanto que residuos, sino como formas inconscientes, emergentes, de comprender el mundo; emergencia de arquetipos que no se corresponden con el orden estético y temporal en el que fueron producidos. Sobre Warburg existe una extensa bibliografía. Puede consultarse el trabajo de José Emilio Burucúa, *Historia, Arte, Cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003); Matthew Rampley, *The Remembrance of Things Past: On Aby M. Warburg and Walter Benjamin* (Gottinga: Otto Harrassowitz Verlag, 2000) o Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada Editores, 2009).

8 En el caso de Deleuze la pregunta por la imagen se concentra en dos temáticas: la pintura y el cine. En el desarrollo de sus conceptos de memoria, virtualidad y tiempo, recupera a Henri Bergson. Deleuze retoma de éste el problema de la memoria, la manera de relacio-

narse con el pasado en la mente y en el cuerpo. Lo virtual en Deleuze es entendido como un devenir constante que se actualiza en el tiempo. Sobre este tema en especial se puede consultar el trabajo de Pierre Lévy, *¿Qué es lo virtual? / What Is the Virtual?* (Madrid: Ediciones Paidós, 1999). Deleuze opone el devenir a la Historia: el devenir no se detiene en el tiempo sino que permanece en su virtualidad, se actualiza en el presente. Es en lo que denomina la “imagen-tiempo” donde se encuentra un punto de encuentro entre la imagen presente y el pasado en cuya virtualidad aparece. Sobre este desarrollo se puede consultar: Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2* (Barcelona: Editorial Paidós, 2001).

9 La obra de Georges Didi-Huberman es verdaderamente extensa y el concepto de anacronismo atraviesa la mayor parte de ella. Como referencias ineludibles pueden consultarse: Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008); Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Murcia: Cendeac, 2010); Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte* (Paris: Éditions de Minuit, 2008) o Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*.

10 Debido al carácter polisémico de la palabra “medio”, es importante no confundir cuando nos referimos al medio en tanto “medio portador” (por ejemplo un retrato, una efigie o una fotografía) o cuando vinculamos el término con los “medios de comunicación”.

los conceptos fundamentales que recorrerá buena parte de la investigación es el de “medio portador”. Como explica Belting, la imagen sólo puede ser entendida si se habla de ésta y del medio como las dos caras de una misma moneda¹¹. La imagen es una construcción simbólica que se da en el cuerpo del *mirante* y que precisa de un medio portador con el que interactuar. *Imagen – medio – cuerpo* se presentan por tanto como tres elementos vitales para comprender el funcionamiento de aquello que llamamos “imágenes”.

Aplicadas estas ideas al caso de las imágenes del rey, observamos cómo los medios portadores participan en la construcción de su cuerpo político; es decir, dotan de sentido a la idea de monarquía y de realeza. Es por ello que necesitamos contemplar una cultura visual extendida que aglutine no sólo las grandes obras como los retratos pictóricos o las esculturas reales, sino también toda esa constelación de objetos “menores” que habitualmente son excluidos de los análisis y que, bajo este marco teórico, reivindican su importancia para comprender el problema de forma más rica y precisa. Por otro lado, los medios portadores no tienen por qué ser siempre representaciones semejantes. Los escudos heráldicos, los pendones reales o el cetro y la corona pueden también ser *portadores* del cuerpo político del rey al mismo nivel que los retratos, las fotografías o los grabados. Igualmente, dentro de la Cultura Visual 2.0, las nuevas tecnologías posibilitan el nacimiento de medios portadores digitales con una capacidad de difusión nunca antes conocida (Atlas 2.1).



[Atlas 2.1] Los medios portadores de la imagen del rey pueden tener una naturaleza muy variada. Desde una moneda hasta un pendón real, pasando por el cuadro de un famoso pintor, la imagen puede habitar estos medios y activar en ellos la presencia del monarca.

Figuras: Moneda de 500 pesetas con la efigie de los reyes españoles. / Corona y cetro presentes en la proclamación de Felipe VI como monarca. / Pompeo Leoni, *Cenotafio de Carlos II y su familia*, San Lorenzo de El Escorial, 1587. / Hans Kels, *Medalla del emperador Carlos V y su hijo Felipe II*, 1550. / Escudo Imperial situado en la portada de la Universidad de Alcalá de Henares, siglo XVI. / Sello español de Correos con el rostro de Juan Carlos I.

11 Esta compleja naturaleza dual de la imagen precisa de ciertos matices. Según Belting, “en la praxis, cada medio se aproxima a la tendencia ya sea de referirse a sí mismo, o bien, por el contrario, de ocultarse en la imagen. Cuanto más nos concentramos en el medio de una determinada imagen, más *entrevemos* una función de almacenamiento y nos distanciamos. Por el contrario, su efecto sobre nosotros se incrementa cuanto menos tomemos conciencia de su participación en la imagen, como si la imagen existiera debido a su propia potencia”. Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Madrid: Katz Editores, 2007), 16. Véase también Hans Belting, «Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology», *Critical Inquiry* 31, nº2 (enero 2005): 302-319.

*

Estos nuevos medios nos proponen formas de producción, circulación y síntesis diferentes. Si existía un monopolio en la producción y circulación de esas imágenes, así como en su control y censura, los nuevos medios (portadores) no solamente nos sitúan ante otras formas de activar esas imágenes, sino también ante distintas formas de producirlas. Estas estrategias deben englobarse en el marco de la nueva cultura mediática que redefine el papel de las imágenes (sea cual sea el medio portador en el que se encuentran) en nuestra sociedad y la respuesta que damos ante ellas, así como su circulación y efectos. En las últimas décadas del siglo xx, la cultura mediática formada por los productos de la televisión, la radio, la música o el cine entre otros, proporcionó una cantidad ingente de imágenes, materiales, símbolos, mitos o fuentes a partir de los cuales forjar conocimientos y visiones políticas del mundo. Por medio de la imagen, la cultura de los medios de comunicación proporciona recursos para forjar identidades en un terreno complejo en el que los espectadores son invitados a identificarse con ideologías, posturas y representaciones sociales dominantes, a veces con resistencia, a veces con sumisión¹². Recientemente esta cultura mediática ha visto incrementar la cantidad de productos que se engloban bajo este término con la incorporación de las producciones generadas en Internet bajo la llamada Web 2.0. Estos ámbitos digitales también proporcionan nuevos materiales basados en la imagen con los que también se forjan identidades y en los que la imagen del monarca ha sido objeto habitual de intervenciones y sátiras, como veremos en los siguientes capítulos.

Dentro de este escenario, el desarrollo de la imagen digital ha abierto un campo todavía poco explorado de la cultura mediática. En el terreno de la fotografía, el advenimiento de lo digital generó debates que todavía siguen abiertos acerca de la ontología de la imagen fotográfica.

Los píxeles han cuestionado el *eidos* de ésta¹³ de un modo tal que ha llevado a diversos autores a buscar un nuevo término con el que bautizar a las fotografías digitales: W. J. T. Mitchell ya habló en 1992 de la *post-photographic era*¹⁴, mientras que Joan Fontcuberta también utiliza el término postfotografía para nombrar el nuevo caudal de imágenes que, desde cámaras, teléfonos móviles o tabletas se realizan a diario y que necesitan ser definidas¹⁵. La postfotografía se define entonces por la capacidad de alterar fácilmente cualquier imagen tomada desde uno de estos dispositivos, de añadir textos y filtros, de cambiar el fondo... unas posibilidades que serán explotadas para el caso de las imágenes del rey en una espiral interminable e imparable.

El caso particular de la cacería en Botsuana lo debemos ubicar, por supuesto, en un contexto socio-político muy singular; en cualquier otro momento histórico hubiera sido una simple anécdota en el día a día de un monarca. Pero en esta ocasión la montería se convirtió en un fenómeno que adquiere nuevos apelativos como “viral”, “*trending topic*”, etc. Esto nos pone en alerta sobre lo que parece ser un nuevo “régimen escópico” o una nueva “cultura visual”¹⁶. Los medios digitales, las redes sociales, la velocidad de la información y el lugar aparentemente central de las imágenes en el siglo XXI nos enfrentan a un intenso debate. Como señala el propio Gottfried Boehm, la pregunta por la imagen no se había planteado nunca de modo tan enérgico porque su respuesta parecería o bien evidente o bien irrelevante y, cuando en la actualidad aparece, la forma de las imágenes ha sufrido tantas transformaciones que su respuesta parece tan urgente como complicada¹⁷.

13 David Green, *¿Qué ha sido de la fotografía?* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007).

14 William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era* (Massachusetts: MIT Press, 1992).

15 Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora. La fotografía@ después de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2012). Véanse también las reflexiones sobre el tema en Martin Lister, *La imagen fotográfica en la cultura digital* (Madrid: Ediciones Paidós, 1997).

16 Una revisión sobre estos conceptos puede rastrearse en el trabajo de Martin Jay, «Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al oclularcentrismo.», *Estudios Visuales* 1 (diciembre 2003): 61-82.

17 Gottfried Boehm, «¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre una lógica de las imágenes», en

12 Douglas Kellner, *La cultura mediática: Estudios culturales, identidad y política entre la modernidad y la posmodernidad* (Madrid: Ediciones Akal, 2011).

El escenario de los medios masivos de comunicación, cuya expansión se produce a mediados del siglo XX y su potenciación y transformación con los medios digitales se dispara en el siglo XXI, nos arroja a una realidad tan imprecisa como la propia palabra “imagen”¹⁸. De forma acertada, Mitchell señala que el término “medios visuales” es un modo impreciso de referirnos a cosas tales como la televisión, un filme, una fotografía o una pintura. Los “medios visuales” involucran a los demás sentidos, no sólo a la vista¹⁹; de ahí que los medios no sean exclusivamente visuales sino medios mixtos. Por lo tanto, ni los viejos medios ni los nuevos pueden atribuirse el carácter de *visuales* de forma exclusiva²⁰. Se dibuja así un nuevo paradigma en el que la información (como artefacto dotado de sentido, independientemente de su condición) se expande con características como la inmediatez, la ubicuidad

Filosofía de la imagen, de Ana García Varas (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011), 99.

18 Ya desde el surgimiento mismo de los medios masivos de comunicación, trabajos pioneros desde ese campo proponían la definición de una “comunicación visual” que pudiera ser valorada a partir de las categorías prestadas al campo del arte, lo bajo y lo alto, lo culto y lo popular. Desde las discusiones planteadas entre la Escuela de Frankfurt frente a los teóricos de la *Mass Communication Research* norteamericana, autores como Daniel Bell proponían listas de tipologías para caracterizar la *popular culture* a través de los niveles de *highbrow* (alto), *middlebrow* (medio) y *lowbrow* (bajo) y sus correlatos en la cultura: *Midcult* y *Masscult* (cf. Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo* (Madrid: Alianza, 1996). Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica del iluminismo* (Barcelona: Hermes, 1997)). Se hacían presentes en esa discusión los análisis sobre los medios masivos que Umberto Eco caracterizó en su famoso libro *Apocalípticos e integrados*, convirtiendo en uso común los conceptos de manipulación, control, cultura *mass-media* o la presencia de las nuevas tecnologías. En la órbita latinoamericana una lectura clásica es el libro de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1972).

19 Mitchell, *What Do Pictures Want?*, 21.

20 Podemos, incluso, ir más allá en esta búsqueda por comprender la visualidad, la visión y el mirar en relación con los modos de comprender la sensibilidad y la percepción, reconociendo en estas nuevas propuestas teóricas los análisis de Georg Simmel, Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Theodor Adorno o Georg Lukács entre una larga lista de aportes que desarrollaron la idea –ya esbozada por Marx– sobre el modo en que la percepción humana cambia con la experiencia de la modernidad. Encontramos allí elementos como la fábrica, la calle, las vidrieras o el interior burgués tal y como lo hace el cine de Harum Farocki, indagando a partir de la imagen en la idea de las sociedades del control. Esos ambientes “sensoriales” aparecen en estas reflexiones como aquellos espacios en donde la propia percepción se construye.

o una velocidad nunca antes vista ni puesta en práctica. Se habla de sociedad del espectáculo y de exceso de imágenes en un mundo contemporáneo que parece caracterizarse por el dominio de la vista sobre el resto de los sentidos pero, ¿existe un régimen escópico que pueda definirse de forma tan simplificada?

La imagen se ha situado en el centro de muchas de estas definiciones y debates sobre una contemporaneidad que exacerba lo visual en directa relación con los medios digitales. Como señala Didi-Huberman²¹, nos encontramos en un tiempo en el que las imágenes son comprendidas bajo la idea del exceso, donde se anulan o se destruyen; una época en la que hablamos de proliferación o de asfixia –como propone Rancière²². La idea del exceso de imágenes, de la ceguera o la insensibilidad que parecen producir, esa denominada “enfermedad de las imágenes”, merece un abordaje más profundo y crítico que implique no solamente la comprensión de las lógicas propias de éstas, de su condición específica, sino también de los dispositivos y lógicas del montaje, la difusión y el control de las que Harum Farocki nos propone desconfiar²³. Hay un fenómeno de sustracción masiva de imágenes en medio de su aparente abundancia. Las políticas de la imagen se ligan, más que al exceso, a la capacidad de poder descartarlas, sustraerlas o censurarlas. La presencia y la ausencia de ciertas imágenes nos hablan de una lógica y un montaje que regulan su existencia.²⁴ Quizá, como ha indagado visualmente el cine de Farocki, el modelo del ojo humano se ha ido perdiendo como dispositivo del mirar en favor de una nueva lógica de producción de las imágenes que llega hasta el punto de hacer existir imágenes que se construyen a partir de otras. Por esa razón, el método que adoptamos en este libro no puede ser otro que el de una genealogía audiovisual de la imagen del rey.

21 Georges Didi-Huberman, «La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética.», en Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*, ed. Adriana Valdés (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008), 39-67.

22 Jacques Rancière, «El teatro de las imágenes», en Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*, ed. Adriana Valdés (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008), 69.

23 Harum Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Caja Negra, 2012).

24 Rancière, «El teatro de las imágenes», 71.

*

El concepto de “Cultura Visual 2.0” nos impone el desafío de interrogarnos sobre la existencia de un posible nuevo dispositivo de visión que, en potencia –pues no siempre– parece estar comprometiendo otras formas de experiencia y de producción de las imágenes. Comprender este nuevo régimen del mirar también implica revisar los modos en que se han pensado y definido las imágenes del rey. La confusión entre éstas y los soportes o medios ha sido quizás una de las que ha otorgado mayor sustento a la idea de que vivimos en una era de la *hiper-visualidad*, poblada de dispositivos electrónicos capaces de reproducirlas hasta el colapso. Pero, ¿ha cambiado nuestro ojo ante la presencia de las imágenes? ¿Nuestras actitudes son diferentes a las de aquellos que engalanaban una imagen del rey, la coronaban y le ofrecían un banquete real? ¿Reaccionamos en formas diferentes a aquellos que se arrodillaban y lloraban ante un Cristo crucificado o besaban una imagen para obtener una indulgencia?

La pregunta actual se centra no tanto en las formas de privación de imágenes, sino en si realmente podemos hablar de un nuevo dispositivo visual o régimen en el que, en nuestro caso, la imagen del rey cobra una dimensión renovada en relación a su larga tradición. Ante esta situación, ¿dónde quedan las antiguas teorías de la imagen del rey como una dualidad corporal (natural y política) o las estrategias de propaganda tantas veces estudiadas y analizadas?²⁵ ¿Podemos seguir utilizando los mismos presupuestos teóricos? Las nuevas imágenes del monarca pierden así el control del que antes gozaban y se diluyen en un océano de imágenes propiciado, muy especialmente, por Internet y las prácticas que en esta red de comunicación se llevan a cabo.

Ante los esfuerzos de la Casa Real por controlar sus imágenes, podemos afirmar con Farocki que el verdadero poder, en la sociedad contemporánea, está sin duda en no ser visto. Como comprobaremos en el

25 Fernando Bouza, *Imagen y propaganda: Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II* (Madrid: Ediciones AKAL, 1998).

tercer capítulo, años antes de la polémica cacería en Botsuana, la Casa Real tuvo que lidiar con varios episodios relacionados con la afición cinegética del monarca. Éstas y otras controversias resquebrajaron el blindaje mediático de la monarquía española, expuesta cada vez más a la opinión pública al mostrarse incapaz de sostener un torrente de críticas imparable: el rey ya no podía hacer lo que le diera la “real gana”²⁶. El fin de este pacto invisible de no agresión coincide con el auge de las redes sociales, donde las imágenes digitalizadas y montadas con *Photoshop*, las sátiras de la prensa, las caricaturas o los vídeos de *Youtube* circulan de forma viral con un potencial crítico aún difícil de precisar²⁷. ¿Qué es lo que sucede con estas imágenes y su difusión teniendo en cuenta que en el pasado también existían estas contra-imágenes? ¿Qué sucede con una imagen que es más que una representación, que es un cuerpo virtual del propio monarca; una imagen sobre la que se legisla y a la que se le deben honores? ¿Qué ocurre con la dualidad corporal del rey, con la relación entre las imágenes, los medios y el cuerpo?

CUERPOS, PRESENCIAS E IMÁGENES DE LA MONARQUÍA

La mayoría de las monarquías, desde su origen mismo, se han caracterizado por el interés manifiesto en el uso y control de las imágenes como elementos clave de propaganda política. Si tomamos el caso de la monarquía hispánica, vemos cómo los principales reyes supieron rodearse de los más afamados artistas de la época para ser retratados y mostrar así una imagen de poder y cohesión imperial. Sus creaciones circularon por todos los rincones del territorio construyendo una suerte de atlas visual de las sucesivas generaciones y casas reales²⁸. Tras

26 Diario *El País*, 18 de abril de 2012, “La real gana de matar” <http://www.ceiss.es/imagen-rey/la-real-gana-de-matar/>

27 En el tercer capítulo se ahondará en esta cuestión, preguntándonos cuál es la verdadera capacidad crítica y de movilización de las imágenes y reacciones generadas por la Cultura Visual 2.0.

28 La bibliografía sobre el tema supera con creces las intenciones de este texto. Señalamos

la unificación de los reinos cristianos peninsulares con los Reyes Católicos y el proceso de expansión por ultramar, los monarcas de la casa de Austria tuvieron que hacer frente al desafío de gobernar un imperio de dimensiones colosales. Como ha señalado Serge Gruzinsky, las imágenes fueron los principales instrumentos de la cultura europea en la gigantesca empresa de occidentalización que se desplegó sobre los dominios americanos, adoptando la forma de una guerra de imágenes que se perpetuó durante siglos²⁹. Además, unos *reyes distantes*, por usar la oportuna expresión de Víctor Mínguez, que nunca pisaron personalmente sus posesiones de ultramar, son un elemento clave para entender el desarrollo y función de la imagen en la Nueva España pues la función de ésta es, precisamente, la de hacer presente al rey.

No se puede pasar por alto que el aparato regio se activaba en el escenario de la fiesta pública, un factor de destacada importancia en los territorios virreinales pues la lejanía de los monarcas *reales* demandaba su *presencia en imágenes*. Era en ellas donde funcionaban las obediencias y lealtades mediante una poética del poder encarnada en la experiencia festiva y sus símbolos, no sólo en las fiestas reales (exequias y proclamaciones) y virreinales (entradas de virreyes y arzobispos), sino a través de las imágenes y objetos que componían los espacios de construcción del poder (fiestas y celebraciones), sus signos (emblemas, alegorías, objetos) y los espacios públicos (púlpitos, plaza, ciudad, cabildo). La traslación de la imagen monárquica hacia los territorios conquistados en América no podía ser literal y dio lugar a matices locales y prácticas particulares. Su

como referencias los estudios de Fernando Checa, *Carlos V: la imagen del poder en el Renacimiento* (Madrid: El Viso, 1999), Víctor Mínguez, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México Virreinal* (Castellón: UJI, 1995), Víctor Mínguez, *Los reyes solares, iconografía astral de la monarquía hispánica* (Castellón: UJI, 2001), Víctor Mínguez, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013), Víctor Mínguez et al., *La fiesta barroca. Los virreinos americanos* (Castellón: UJI, 2010), Inmaculada Rodríguez, *La mirada del virrey. Iconografía del poder en Nueva España* (Castellón: UJI, 2003)

29 Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español: siglos XVI–XVIII* (México: FCE, 1991), 16. Véase también Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Colón a Blade Runner* (1492-2019) (México: FCE, 1994).

representación no tardaría en convertirse en objeto de disputa y apropiación a lo largo de las guerras de independencia americanas. Sería ésta pues, la imagen de un rey deseado y lejano, objeto de amores, odios y olvidos.

Hallamos un caso paradigmático del uso de las imágenes como sustituto del cuerpo natural del monarca en la figura de Carlos II, un soberano nacido enfermo y endeble que requirió de un portentoso despliegue de imágenes para hacer efectiva su presencia real y corporal. Inventar un rey en imágenes fue el objetivo que guió a los productores simbólicos del barroco hispano en la segunda mitad del siglo XVII, propósito que contó con todos los recursos retóricos disponibles para fabricar la imagen de un rey: alegorías, historia sagrada, mitología, emblemática, grabados, libros, pinturas o exequias fúnebres se pusieron al servicio de la propaganda para crear la melancólica constelación de la *imago habsburguica*³⁰. Carlos II es un monarca que, por lo tanto, existe en imagen, con toda la carga simbólica que eso lleva aparejado. Es un rey virtual, un simulacro que, como diría Baudrillard³¹, casi acaba por sustituir a la realidad; se muestra a sus súbditos en tanto que imagen y aprovecha el campo de la misma para articular los distintos matices y perfiles que la imagen de un rey debe proyectar, cumpliendo esa máxima que defiende que el monarca sólo lo es verdaderamente *en imágenes*, pues éstas son su presencia real. Los retratos de Sebastián Herrera Barnuevo del rey niño lo mostraban sano y elegantemente vestido con los signos y simbologías habituales de la realeza. Pero lo que llama la atención es la exhibición de toda esa simbología junta en sus retratos, un despliegue ausente en los monarcas anteriores³². En muchas de las representaciones de Carlos II encontramos alusiones a su autoridad como rey que se basan en la ostentación de su pertenencia dinástica. Lo interesante de este caso es el modo en que se buscó eviden-

30 Mínguez, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*. Véase también Álvaro Pascual Chenel, *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda* (Madrid: FUE, 2010).

31 Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona, Kairós, 1984).

32 Alfonso Rodríguez G. De Ceballos, "Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)", *Anuario del departamento de historia y teoría del arte*, nº12 (2000), 100.

ciar en los retratos la imagen que hacía referencia a su cuerpo político y no natural. Más que una construcción ficticia de la imagen del rey, estas representaciones se convierten en una clara expresión de su dualidad corporal. Muestran la idea de monarquía, no a Carlos II como individuo y por lo tanto se convierten en imagen del poder monárquico, no de la persona. Su cuerpo físico era un cuerpo portador al igual que el retrato. Comprenderlas como ficciones o engaños implicaría asumir la idea de acto de representación en tanto semejanza, pero el retrato del monarca no se basa en la fisonomía, como sí lo hace el retrato burgués (Atlas 2.2).

Los dibujantes satíricos, tan acostumbrados a jugar con el poder de las imágenes, supieron ver perfectamente el papel que éstas cumplían en el ensalzamiento simbólico de las figuras de los monarcas. Luis XIV, el gran “Rey Sol” aparece en sus retratos como un monarca poderoso, vestido con toda la ampulosidad propia de los inicios del XVIII francés y con la figura estilizada por los zapatos de tacón. De hecho, tan orgulloso estaba del legado visual que habían construido sus pintores de corte que no quiso que se le embalsamara después de morir³³. Sin embargo, el caricaturista inglés William Makepeace Thackeray supo advertir las trampas de los artistas cortesanos denunciándolo de forma irónica en una de las ilustraciones aparecidas en la obra *Meditations at Versailles* (Figura 2.2). El monarca, una vez despojado de los atuendos y la gloria que luce en el famoso cuadro de Hyacinthe Rigaud, se convierte en un anciano alopecico y de exigua compleción³⁴. Como reza el epígrafe, el cuerpo político del rey (representado por el ropaje, pelucón, botines, atributos, etc.) sumado al cuerpo natural de Luis (anciano con bastón) se convierte en *le Roi Soleil* Louis XIV.

33 André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Eds. Rialp, 2006), 10.

34 Se sabe además que Luis XIV, en el momento de realización del cuadro, estaba aquejado de gota, se desplazaba en silla de ruedas y no tenía un solo diente en su boca. Recomendamos la lectura del siguiente artículo donde se lleva a cabo una interesante y muy bien documentada historia de este cuadro y de las modas relacionadas con las dentaduras de los soberanos: Colin Jones, «The King's Two Teeth», *History Workshop Journal* 65, nº1 (marzo 20, 2008): 79-95. Como nota curiosa, parece existir una extraña fascinación sobre las dentaduras de los monarcas también hoy día. Tras el torrente de noticias derivado de la proclamación al trono de Felipe VI, en *El Mundo* se publicó un artículo sobre la dentadura de la heredera Leonor titulado “Los dientes de leche de Leonor”.



[Atlas 2.2] El rey Carlos II es un ejemplo paradigmático de la construcción de un monarca en imágenes. Debido a una constitución endeble y a una salud muy deteriorada, los medios portadores de su dignidad real fueron las innumerables obras (la mayor parte de ellas pictóricas) dedicadas a su figura que se repartieron por todo lo largo y ancho del Imperio. Su cuerpo natural, débil y maltrecho, era tan sólo el soporte de una dignidad construida e inventada en las representaciones. La enorme carga de elementos iconográficos que se advierten en sus pinturas no hace sino evidenciar este propósito. Lo que vemos, por tanto, en estos cuadros, no es su cuerpo natural, sino su cuerpo político.

Figuras: Sebastián Herrera Barnuevo, *Carlos II*, Museo del Hermitage, c. 1670 (arriba izq.). / Sebastián Herrera Barnuevo, *Retrato ecuestre de Carlos II niño*, Col. Part., 1670 (arriba centro). / Anónimo, *Carlos II con sus antepasados*, Museo Lázaro Galdiano, 1670-1675 (arriba der.). / Juan Carreño de Miranda, *Carlos II con armadura*, Museo del Prado, 1681 (abajo izq.). / Juan Carreño de Miranda, *Carlos II*, Kunsthistorisches Museum (Viena), 1685.

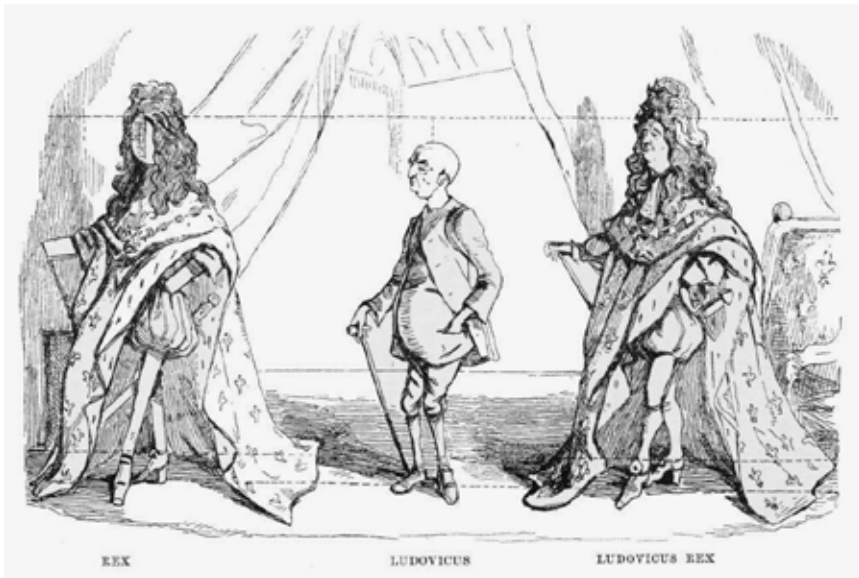


Figura 2.2. William Makepeace Thackeray, Ilustración satírica de Luis XIV incluida en *Meditations at Versailles*, 1840.

LOS DOS CUERPOS DEL REY

Para comprender el efecto de presencia que tiene el rey en sus imágenes, ya sea en un cuadro de Carlos II, en un meme de Juan Carlos I o en un fotomontaje del reciente monarca Felipe VI, resulta pertinente ahondar en el complejo devenir de teorías políticas y teológicas que, desde la Edad Media, habían determinado la dualidad corpórea del rey. El clásico estudio de Ernst Kantorowicz dedicado a “los dos cuerpos del rey” sentó las bases historiográficas de una ficción político-teológica que distinguía el cuerpo natural del monarca de su cuerpo político³⁵. La importancia de la obra de este historiador radica en su capacidad para dibujar un escenario de actuación completamente nuevo y revo-

35 Ernst Hartwig Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval* (Madrid: Alianza, 1985).

lucionario en el campo de la historia política y jurídica. A pesar de ceñirse, en principio, a una disciplina cerrada y tratarse de un campo de estudio limitado (la monarquía inglesa de época medieval, con algunas alusiones a otras monarquías), su ámbito de influencia pronto desbordó sus propósitos iniciales abriendo perspectivas poco trabajadas hasta la fecha. El modelo que Kantorowicz planteaba se convirtió en una suerte de patrón con el que entender las formas de concebir y representar el poder en la Edad Media³⁶. Llegados a este punto, es necesario rastrear y recuperar ciertos aspectos de la tradición jurídica medieval que nos permitan comprender las particularidades de la imagen del rey en relación con la existencia de dos naturalezas asociadas a su cuerpo.

Kantorowicz describe en primer lugar su naturaleza “cristocéntrica”, recuperando una serie de tratados anónimos del siglo XI en los que se desarrollaban ideas sobre el concepto de *persona geminada*. Si bien esta idea aludía tanto a los reyes como a los obispos, lo que resulta interesante es observar la combinación de poderes espirituales y seculares en un mismo individuo. El monarca se presentaba como una *persona mixta*, reconocida a partir del acto de la unción, deviniendo así una *gemma persona*, divina y humana al igual que el propio Cristo. Como vemos, este concepto deriva del lenguaje cristológico³⁷. En los estudios sobre

36 Adeline Rucquoi, «De los reyes que no son taumaturgos. Los fundamentos de la realeza en España», *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 51 (1992): 57.

37 No es nuestra intención abordar aquí el debate referido al cuerpo en la cultura occidental, pero sin duda el cuerpo encarnado de Dios y toda la corporeidad referida a ese modelo nos remite al problema del *Corpus Christi* y su compleja dualidad. La propia teoría de la transubstanciación motivó extensos debates que en la Edad Media tendieron a exagerar la pretensión de una “presencia real” de Cristo en el sacramento. El tema del cuerpo de Jesús va más allá de un debate religioso; atraviesa toda la historia de occidente en lo que se refiere no solamente al cuerpo, sino fundamentalmente a la imagen. Los padres de la Iglesia se referían a la propia institución como cuerpo de Cristo de un modo que se aproximaba a la idea dual del cuerpo de Jesús como natural y como encarnado en el sacramento. Un cuerpo de una doble y contradictoria dualidad, pues es tanto un cuerpo de naturaleza humana como de naturaleza divina. Es por eso que, como plantea Belting, la historia europea de las imágenes centrada en la figura de Jesús y María, es también una historia de los conceptos del cuerpo y sus imágenes. Hans Belting, *La imagen y sus historias: ensayos* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2011), 49.

las cortes francesa e inglesa, es común encontrar referencias a relatos mágicos y milagrosos donde los reyes –producto de la unción– curan a los enfermos, una virtud que también poseían los monarcas españoles³⁸. Junto a la naturaleza cristocéntrica, Kantorowicz estudia cómo a lo largo de la Baja Edad Media se elaboró un nuevo modelo de *persona mixta* derivado del derecho. El rey ya no se comprende como un dios devenido tal por la gracia, sino que se presenta como *ius*, ley viviente y guardián de la ley de Dios³⁹.

El paso de la Alta Edad Media a la Baja supuso transformaciones entre la Iglesia y el poder de los reyes. En el nuevo contexto, la Iglesia adoptó el prototipo de la monarquía como modelo: teólogos, canonistas y, más tarde, juristas, distinguieron entre el *corpus verum* (individual) y el *corpus mysticum* (colectivo o corporativo). Los juristas identificaron el *corpus mysticum* con el *corpus fictum*, la *persona ficta* del derecho romano y, finalmente, con cualquier cuerpo o corporación. Es a partir de este planteamiento desde el que Kantorowicz rastrea el proceso por el

cual el rey se convierte en una “corporación unipersonal”, un cuerpo político. En la fórmula canónica *Dignitas non moritur*, expresada en las decretales *Quoniam abbas* y *Quia Sedes*, se distingue entre el individuo mortal que porta una dignidad y la dignidad inmortal en sí misma. La distinción entre la persona del rey y la dignidad de su rango fue explícita entre los juristas ingleses. La expresión se puede encontrar tanto en inglés (*The King, as King, never dies*) como en francés (*Le roi ne meurt jamais*)⁴⁰. Ingleses y franceses tomaron estas ideas directamente de los juristas medievales del siglo XIII. A través de esta fórmula se entiende que la dignidad no muere jamás pero el cuerpo mortal sí.

Las confusiones provocadas por la utilización de la metáfora del cuerpo hicieron necesario introducir el concepto de dignidad que alude a la singularidad del cargo real y no de la persona. Esta confusión se generaba en relación a un cuerpo político y un cuerpo natural que podían distinguirse pero no separarse. La persona privada del rey también era simultáneamente una persona pública que pertenecía a todo el reino, por lo que el cuerpo político del rey (la *persona ficta*) ocupaba el mismo lugar que el cuerpo natural (la persona real).

A diferencia de los papas y los obispos el cuerpo del rey posee descendencia; su continuidad está dada a través del cuerpo natural⁴¹. En los siglos transcurridos entre la Edad Media y el siglo XVIII, la concepción de la indisolubilidad del cuerpo político y natural del rey –y de su *dignitas*– fue sufriendo notables transformaciones. Es por eso que la separación definitiva de las dos naturalezas se conecta directamente con el desarrollo del Estado⁴². Fueron justamente los Borbones quienes llevaron adelante el proceso de construcción del Estado sostenido por una burocracia central, la promoción de la imagen del rey y el despliegue de un absolutismo que impactaría directamente sobre los dominios

38 Sobre la discusión acerca de la unción en la Península Ibérica en los reinos de Castilla, la postura de Adeline Rucqoi (“De los reyes que no son taumaturgos”) y otros investigadores apunta no tanto a un proceso de secularización de estos reinos sino a una menor teatralización o puesta en escena de la liturgia de la unción. La teoría del fuero es bastante clara en los documentos relativos a Alfonso X. Sobre este debate, véase: Francisco Javier Fernández Conde, *La religiosidad medieval en España* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2005). Por otra parte, autores como José Manuel Nieto Soria abundan en la hipótesis de que la realeza castellana medieval era tan consciente de su carácter sagrado, que no precisaba expresarlo a través de elaboradas ceremonias. José Manuel Nieto Soria, «Origen divino, espíritu laico y poder real en la Castilla del siglo XIII», *Anuario de estudios medievales*, nº27 (1997): 43-102. Véase también Víctor Mínguez, “Los emperadores taumaturgos: curaciones prodigiosas desde Trajano a Napoleón”, *Potestas* 5 (2012), 43-81.

39 Para el caso de la Península Ibérica, podemos encontrar la imagen del rey como justicia en las monedas visigodas. Normalmente, presentan de un lado el nombre del monarca en latín y del otro se acompañaba con las palabras *iustus* o *pius*. Un estudio clásico sobre las monedas visigodas es el de George Carpenter Miles, *The Coinage of the Visigoths of Spain, Leovigild to Achila II*. (Nueva York: American Numismatic Society, 1952). Las monedas visigodas aportan también algunos elementos referidos a los símbolos de poder del monarca. Como señala María del Rosario Valverde Castro, en ellas se puede encontrar un paralelismo entre los atributos de la realeza visigoda (coraza o diadema, fíbula, cetro cruciforme, coraza y yelmo) con la de los emperadores bizantinos. Véase: María del Rosario VALVERDE Castro, «Simbología del poder en la monarquía visigoda», *Studia Historica: Historia Antigua* 9, nº 0 (febrero 25, 2010).

40 Cf. Ralph Giesey, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Librairie Droz, 1960.

41 Silvia Manzo, “Los usos políticos del cuerpo: los dos cuerpos del rey en la filosofía política de Francis Bacon”, *Kriterion: Revista de Filosofía*, 49, N° 117 (2008): 177-199.

42 Lorandi, Ana María. *Poder Central, Poder Local. Funcionarios Borbónicos en el Tucumán Colonial. Un Estudio de Antropología Política* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008), 207.

de ultramar⁴³. El rey Carlos III, en las *Instrucciones para Visitadores Reformadores*, cargaba contra las órdenes religiosas desplegando una política de control por medio de la cual en toda confesión y conversación privada se enseñara como máxima cristiana la fidelidad al rey⁴⁴. No es de extrañar que, en 1791, se publicara en Madrid la traducción al castellano del libro del duque Francisco de Fritz-James, en el que podía leerse una expresa declaración de la obediencia política al monarca basada en el designio divino:

[los vasallos del rey] deben estar prontos a servir al Rey, no escuchar jamás ninguna proposición contraria a su servicio, no entrar en ninguna maquinación ni conspiración; y mucho menos tomar las armas contra él, baxo cualquier pretexto que se de bien del Estado, Religión o Justicia: aun quando el príncipe sea excomulgado, herege, idólatra, perseguidor, tirano: aun quando el Papa absolviese a sus vasallos del juramento de fidelidad, o los amenazara con excomunión, y aun los llegase a excomulgar. Ninguna razón puede justificar la sublevación de los vasallos contra aquel que Dios ha establecido para gobernarlos: ninguna potestad de la tierra puede romper los eslabones de la cadena que los tiene unidos a él; y esta es la doctrina del Cristianismo.⁴⁵

La dinastía, como encarnación de la dignidad que nunca muere —de ahí que se utilizara con frecuencia la alegoría del ave fénix—, se vio reforzada por el discurso dinástico a lo largo de los siglos XVII y XVIII. La muerte física del rey era el momento vital de sostén y perpetuación de la institución monárquica⁴⁶. En el instante de su deceso se ponía en eviden-

cia la naturaleza de los reyes: su perpetuación eterna mediante el pasaje de un sucesor al otro. Esto también reforzaba el mecanismo por el cual se recordaba a los antepasados y se sellaba el poder dinástico. Sin embargo, como se ha comprobado recientemente con la abdicación de Juan Carlos I, la transferencia del cuerpo dinástico también puede darse sin que tenga lugar el fallecimiento del soberano. Se trata de algo que escapa a la norma y que presenta dificultades incluso legislativas; de hecho, en el caso del monarca español, la Constitución de 1978 no recoge este supuesto con lo que las Cortes tuvieron que aprobar un texto con rango de Ley Orgánica que pudiera refrendar legalmente la abdicación. En cuanto a las imágenes, el cambio de monarca trae también consigo la construcción de todo un aparato visual apropiado al nuevo “sujeto portador” donde descansa el cuerpo político.

EL CUERPO DEL REY COMO CUERPO MULTIMEDIAL

Estas bases teóricas sustentan la naturaleza dual del cuerpo del soberano y aportan un sólido andamiaje conceptual que, no obstante, merece actualizarse con recientes aportaciones teóricas sobre la imagen, como el citado concepto de “medio portador” elaborado por Belting. La importancia de este concepto reside en su capacidad para dibujar un camino diferente al que se propuso años atrás tomando como referencia la idea de “signo”. Una imagen no puede ser reducida a la forma que adopta al habitar un medio portador. La imagen, como concepto, reclama un nuevo marco teórico que supere las viejas dicotomías entre la forma, la materia y la idea. Cuando se habla de imagen, hemos visto que la indefinición es lo que impera. Comenzamos a descubrir así que éstas no son simples hechos de percepción,

no surgen de un hecho estrictamente perceptivo, pues para que algo se constituya como “imagen” es necesario que tenga lugar un acto de simbolización, personal o colectivo. Es decir: que, exteriores o interiores, las imágenes sólo pueden concebirse antropológicamente. A pesar de todas las limitaciones de que es prisionera

ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885) (Madrid: Turner, 1990).

43 Sobre este debate pueden consultarse, entre otros, los trabajos de François-Xavier Guerra, *Modernidad e independencias, Ensayos sobre las revoluciones hispánicas* (Madrid: Encuentro, 2009); Joseph Pérez y Armando Alberola Romá, *España y América entre la ilustración y el liberalismo* (Madrid: Casa de Velázquez, 1993); Góngora, Mario; “Estudios sobre el Galicanismo y la Ilustración católica en América Española”, *RChHD*, 125, (1957); Mestre, Antonio; *Despotismo e Ilustración en España* (Barcelona: Editorial Ariel, 1976); Chiaramonte, José Carlos; *La Ilustración en el Río de la Plata* (Buenos Aires: Puntosur editores, 1989).

44 Antonio Domínguez Ortiz, *Las Clases Privilegiadas en el Antiguo Régimen* (Madrid: Ediciones AKAL, 1985), 111.

45 *Instrucciones o pláticas para los domingos y fiestas del año*, Tomo II. Escritas y publicadas en francés por el Ilustrísimo Obispo de Soissons, Francisco, Duque de Fritz-James y traducidos al castellano, Imprenta de Don Josef de Urrutia, 1791, pp. 355-356.

46 Para el caso español puede consultarse el trabajo de Javier Varela. *La muerte del Rey. El*

su manera de entender ese acto de simbolización, la posición de Belting en este punto constituye una suerte de punto de no retorno: no hay imagen sin que lleve inscrita en ella un grado de eficacia simbólica⁴⁷.

Un medio portador no solamente tiene una cualidad técnica y física, sino también una forma temporal e histórica. Nuestra percepción está sujeta al cambio cultural, por lo que podemos afirmar que los medios de la imagen no son externos a éstas. Cuanto más nos centramos en el análisis del medio portador (como soporte) de determinada imagen, más nos ceñimos a su mera función de almacenamiento. La distinción entre materia y forma no puede aplicarse a la idea de medios portadores pues, como ya se ha dicho, no podemos reducir una imagen a la forma que recibe en el medio que la porta.

Entre la imagen y el medio portador existe una doble relación corporal. Aquella referida a los medios portadores como cuerpos virtuales de las imágenes (en las que se incluye nuestro propio cuerpo, donde las imágenes existen y tienen lugar) y aquella referida al modo en que los medios portadores transforman nuestra percepción corporal⁴⁸. El ser humano, en este sentido, se experimenta como medial y actúa de la misma manera; las imágenes nos ofrecen por tanto una *experiencia medial*, utilizando nuestro propio cuerpo como medio para generar las imágenes, tanto interiores como exteriores. El acto de percepción no puede acontecer sin la presencia de un medio a través del cual puedan manifestarse las imágenes. Es por eso que éstas pueden ser entendidas como “nómadas de los medios”⁴⁹. Esta capacidad para viajar de un medio a otro a lo largo de las épocas nos permite comenzar a comprender también sus modos de *supervivencia*.

Valoramos la imagen como expresión de una *presencia* pero también la ligamos a la invisibilidad de una *ausencia*. Necesita hacerse presente en un medio (o no podríamos percibirla) y, simultáneamente, se refiere

a una ausencia de la que es imagen. Ésta posee una cualidad mental y el medio una material; existe cuando es animada y activada por un sujeto ya que el medio y el cuerpo participan en la percepción de la imagen de forma coordinada, es decir, ambos elementos cooperan para producirla. Las imágenes aparecen al mirar, siendo esta mirada “cómplice del cuerpo”⁵⁰: “no se mira a una imagen. La imagen se da en la mirada”⁵¹. Se construye en el cuerpo mediante un proceso en el que intervienen otras imágenes previas⁵² y, por tanto, nuevos factores tendrán como consecuencia nuevos resultados; es decir, nuevas imágenes. Como señala Belting, es pertinente distinguir entre lo visible y lo visual con relación a este proceso; si bien lo visible alude a la capacidad perceptiva del cuerpo humano, lo visual alude a la percepción humana como percepción simbólica. Percibir es un acto de imaginación o de animación, es una creación de sentido en el orden de lo sensible —el sentido se corporiza y se hace en el cuerpo—. El ser humano tiene una predisposición innata a la simbolización de lo visual que se basa en una “fe en la imagen”⁵³, pero da la sensación de que conocemos más las transformaciones que experimentan las imágenes en los medios antes que las imágenes en sí.

En el contexto actual, la fascinación por la imagen se reduce más que nunca a la fascinación tecnológica. Lo que encontramos es que la experiencia de la imagen es una experiencia medial. Los medios están atravesados por formas temporales dinámicas determinadas por la historia de los propios medios. Con todo, la comprensión actual de las imágenes parece estar ligada a un desplazamiento de la experiencia tradicional donde la medialidad atrae tanta atención que hace imposible reconocerla como puente entre la imagen y el cuerpo. Como señala

50 Hans Belting, «Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo» (2011): 179.

51 Ibid.

52 Belting distingue entre memoria (*Geächtnis*) como archivo de imágenes propio del cuerpo y recuerdo (*Erinnerung*), como producción de imágenes propias del cuerpo. Belting, *Antropología de la imagen*, 17.

53 Belting, «Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo», 181.

47 Gabriel Cabello, «Figura. Para acercar la historia del arte a la antropología», *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, nº 5 (2013): 13.

48 Belting, *Antropología de la imagen*, 17.

49 Ibid., 265.

Belting al inicio de su ensayo, en este escenario las imágenes se debaten en sentido abstracto, desprovistas de medios y carentes de cuerpo o, peor aún, confundidas simplemente con el medio técnico:

En los discursos sobre la imagen constantemente se llega a indefiniciones. Algunos dan la impresión de circular sin cuerpo, como ni siquiera lo hacen las imágenes de las ideas y del recuerdo, que en efecto ocupan nuestro propio cuerpo. Algunos igualan las imágenes en general con el campo de lo visual, con lo que es imagen todo lo que vemos y nada queda como imagen en tanto significado simbólico. Otros identifican las imágenes de manera global con signos icónicos, ligados por una relación de semejanza a una realidad que no es imagen y que permanece por encima de la imagen. Por último está el discurso del arte, que ignora las imágenes profanas, o sea las que existen en la actualidad en el exterior de los museos (los nuevos templos), o que pretende proteger al arte de todos los interrogantes sobre las imágenes que le roban el monopolio de la atención⁵⁴.

La relación entre imagen y medio ha estado ligada a los controles y censuras más diversas a lo largo de la historia. Las polémicas que han desatado las imágenes en todas las épocas demuestran lo sensible y estratégico de esta relación. ¿Podemos creer que son elementos inertes o simples representaciones cuando, por ejemplo, en los funerales reales durante cuarenta días el muñeco o efigie del monarca presidía sus honras recibiendo todos los honores durante los banquetes y recepciones reales?⁵⁵ (Atlas 2.3) La historia de las imágenes es también una historia de sus medios y sus particularidades técnicas.

*

El discurso sobre las nuevas tecnologías se ha convertido en un lugar tan común que es necesario replantear el concepto de medio portador más allá de los parámetros clásicos. En ese sentido, Belting sugiere el concepto de “intermedialidad”, recuperándolo del terreno del arte contemporáneo donde se han realizado interesantes reflexiones sobre

54 Belting, *Antropología de la imagen*, 13.

55 Puede ampliarse esta información con la obra de Ernst Benkard, *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias* (Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013).

el medio⁵⁶. La intermedialidad es un modelo ineludible para comprender las imágenes en el contexto actual, puesto que implica y convoca imágenes que ya hemos conocido y recordamos provenientes de otros medios portadores; las imágenes del rey son un claro ejemplo de ello. Desde las *effigies*, las máscaras mortuorias, los muñecos sustitutos o los retratos pictóricos, su imagen ha saltado de un medio a otro y nos ha convocado de manera intermedial.

Por tanto, la historia de las imágenes no puede desconectarse de la historia de sus medios portadores, pero tampoco la historia de los medios puede ser solamente una historia de las técnicas. Por esa razón “también es una historia de aquellas prácticas simbólicas a las que llamamos percepciones en el sentido de su comportamiento cultural colectivo”⁵⁷. Nuestro cuerpo, como lugar de las imágenes y también como medio portador de éstas, es más que un medio de almacenamiento. El protagonismo alcanzado hoy día por la medialidad de las imágenes ha imposibilitado su reconocimiento como puente entre imagen y cuerpo y ha sido tratado como una auto-expresión del medio⁵⁸. Sin embargo, el cuerpo continúa siendo el eslabón clave de la historia medial de las imágenes.

LOS CUERPOS VIRTUALES DEL REY: METAFÍSICA DEL RETRATO

En *Amor, Honor y Poder*, Calderón escribe: “Este es del Rey tan natural retrato / que siempre que su imagen considero, / llego a verle quitándome el sombrero / con la rodilla en la tierra”⁵⁹. Lo que hace arrodillarse al personaje de Calderón frente a la imagen del soberano no es solamen-

56 Como es el caso de la obra de Jean-Luc Godard y su tematización del propio medio filmico, la de Harum Farocki y hasta las experiencias postfotográficas o las video-instalaciones de Nam June Paik. *Ibid.*, 60.

57 *Ibid.*, 63.

58 *Ibid.*, 37.

59 Pedro Calderon de la Barca, *Amor, Honor y Poder* (Linkgua digital, 2010), párr. 935-940. Ver también: Victor Ieronim Stoichita, «Imago regis. Teoría del arte y retrato real en Las Meninas de Velázquez», en *Otras Meninas*, ed. Fernando Marías (Madrid: Siruela, 1995), 194.



Figuras (pág. izq.): *Efigie funeraria de Enrique VII*, Abadía de Westminster, Londres, 1509 (arriba centro y der.). / Pietro Torrigiano, *Detalle del Túmulo funerario de Enrique VII*, c. 1512. (arriba izq.). / *Efigie de Enrique IV en su Lecho de honor*, 1610. Grabado por I. Briot. (izq.). **Figuras (pág. der.):** Pietro Torrigiano, *Busto de Enrique VII*, Victoria and Albert Museum, c. 1511. / *Auto-icóno de Jeremy Bentham*, University College de Londres.

[Atlas 2.3] Durante el final de la Edad Media y a lo largo de los siglos XVI y XVII (con excepciones posteriores) fue muy común que las monarquías inglesa y francesa sustituyeran durante los funerales reales los cuerpos naturales de los soberanos por muñecos confeccionados por los artistas de corte. Cuando el rey moría se le realizaba un molde en yeso de su rostro para que después pudieran vaciarse máscaras mortuorias de cera con diferentes propósitos. Uno de los principales sería la fabricación del muñeco sustitutivo (que pasaría a ser el medio portador de la idea de monarquía que hasta ese instante portaba el cuerpo natural, ya difunto, del rey), así como la tumba real donde descansarían sus restos. Uno de los casos más singulares, sobre todo por haber llegado hasta nuestros días, lo encontramos en la figura del rey Enrique VII de Inglaterra, fallecido en 1509. Tras su muerte, se esculpió un muñeco o efigie sustitutiva en madera, tomando como base la máscara mortuoria, que se empleó durante todo el tiempo que duraron las ceremonias fúnebres. Incluso el propio Torrigiano utilizó como modelo la máscara para crear el túmulo real y el famoso busto de terracota del monarca inglés. Pero esta práctica no era ni mucho menos exclusiva de los reyes. De hecho, las estelas antropomorfas y los monumentos funerarios de culturas antiguas como la ibérica, la griega o la egipcia –por citar sólo algunas– participan igualmente de esta misma pulsión por construir medios portadores que pudieran captar, conservar y proyectar la presencia del efigiado. Un caso célebre de uso de las efigies lo protagonizó Jeremy Bentham con cuyo cuerpo, donado en 1832 al University College de Londres, se realizó lo que él mismo denominó un “auto-icóno”: una figura creada con sus propios huesos, vestida con su ropa y coronada por un rostro de cera. La curiosa obra todavía hoy puede contemplarse en el claustro sur del edificio principal de la UCL para sorpresa de quienes recorren sus pasillos.

te que ésta representa su figura, sino que además tiene su poder⁶⁰. El retrato establecía una relación compleja, más allá de la mera semejanza o representación de una persona de carne y hueso. En *De Diversis quaestionibus*, San Agustín sugería que el espejo era el soporte privilegiado del cuadro. La palabra latina *imago* podía significar tanto estatua, pintura o máscara, como la semejanza o reflejo de una cosa como idea o imagen mental –definición a la que se asocia la concepción agustiniana de la imagen–. Se presenta como un caso especial de *similitudo* que ahonda en las ideas de semejanza, parecido, imitación y analogía, puesto que demanda una relación más inmediata entre imagen y objeto. La *imago* sería por tanto la idea de una imagen como reflejo o semejanza de algo y la imagen que tenemos de Dios sería, así, una imagen en el alma proyectada como en un espejo⁶¹. La idea de *Imago speculum* ligada a la *similitudo* se recuperaría con fuerza renovada en los tratados del siglo XVI. De este modo el retrato del Rey no es producto de la copia o la imitación; es, como señala Stoichita –retomando a Carducho– un ejercicio espiritual, porque un retrato “ha de alcanzar un estado particular de recogimiento interior para captar la persona del Rey”⁶². Se trata entonces de una especie de instantánea moral, espiritual y casi carnal del alma y cuerpo del monarca en tanto rey y no en tanto simple mortal; una imagen que puede poseer, y de hecho lo hace, la encarnación de su figura, esto es, la presencia de su poder y su genealogía familiar.

En este sentido, Carducho había utilizado las distinciones hechas por Santa Teresa en sus visiones –entre imagen y visiones de apariencias– en las que comparaba la imagen con el retrato y la apariencia con el

modelo viviente. Es por eso que el cuadro de cuerpo entero del rey reproduce la *aequalitas*; funciona como una visión de apariencia. En San Agustín la *aequalitas* es la semejanza perfecta, igualdad perfecta en el ser que se asocia a la co-eternidad. Es lo que Stoichita denomina la metafísica del retrato del soberano, condición que implica necesariamente el retorno de la idea de *rex-imago-dei*⁶³.

Existe una esencia inmutable del monarca que se expresa a través de diversas fórmulas como la ecuestre, el retrato cinegético o las insignias. El retrato del rey no es un retrato entendido como imagen semejante a una persona, sino como una efigie del soberano. Se trata de una imagen más cercana al espejo con la que Agustín definiera la imagen de Dios dentro de nuestra mente. Los ojos del espíritu, como ocurre en el caso del icono con Dios, son aquellos que permiten ver correctamente el *corpus repraesentatum* del rey. A esto es importante agregar que la imagen del monarca sólo se podía observar en los momentos en los que la *apparitio regis* se ponía en escena y se *activaba*.

Los tratados de pintura europeos debatieron largamente sobre el retrato. Para Carducho, éste sólo podía realizarse como una “*cosa pia*” que representara a “*personas santas*”. Es por eso que estaba destinado únicamente a los reyes además de a los personajes bíblicos. Bajo este prisma, el retrato no es profano ni puede utilizarse profanamente a no ser que se distinga, como hacía Paleotti, entre público (*statua*) y privado (*ritrato*)⁶⁴. No es menor la diferencia establecida entre el retrato del rey y el retrato burgués. Como señala Nancy,

[el retrato] está hecho para guardar la imagen en ausencia de la persona, se trate de un alejamiento o de la muerte. El retrato es la presencia del ausente, una presencia *in absentia* que está encargada no sólo de reproducir los rasgos, sino de presentar la presencia en tanto ausente: de evocarla (y hasta de invocarla) y también de exponer, de manifestar, el retiro en el que esa presencia se mantiene. (...) El retrato, pues, inmortaliza: vuelve inmortal en la muerte.⁶⁵

60 Ibid., 197.

61 Matthew Drever, *Image, Identity, and the Forming of the Augustinian Soul* (Nueva York: Oxford University Press, 2013), 39.

62 Stoichita, «Imago regis. Teoría del arte y retrato real en Las Meninas de Velázquez», 194.

63 Ibid., 197.

64 Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Bologna, 1582), 323. Tomado de Stoichita, «Imago regis. Teoría del arte y retrato real en Las Meninas de Velázquez», 198.

65 Nancy, Jean-Luc. *Corpus* (París: Éditions Métailié, 1992), 53-54

60 El relato de Plutarco sobre el general de Alejandro Magno, que comenzó a temblar al ver el retrato del emperador, es una antecedente claro: “Dícese por fin que fue tal y tan indeleble el miedo que se infundió en el ánimo de Casandro, que largos años después, cuando ya reinaba en Macedonia y dominaba la Grecia, al poner los ojos en la imagen de Alejandro, se quedó repentinamente pasmado y se le estremeció todo el cuerpo; de tal manera que con dificultad pudo recobrase del susto que aquella vista le causó”. Plutarco, *Las vidas paralelas de Plutarco* (Madrid: Imprenta Nacional, 1822), 92.

61 Matthew Drever, *Image, Identity, and the Forming of the Augustinian Soul* (Nueva York: Oxford University Press, 2013), 39.

62 Stoichita, «Imago regis. Teoría del arte y retrato real en Las Meninas de Velázquez», 194.

Hay una conexión entre el retrato burgués y la ausencia que se acentúa con la llegada de la fotografía. Susan Sontag señala que todas las instantáneas son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar en la mortalidad, vulnerabilidad y mutabilidad de una persona⁶⁶. Detrás del retrato se oculta un rostro mortal con el que establecemos comunicación a partir del rostro pintado sobre el medio (la pintura). El retrato es un medio del cuerpo que nos exhorta a participar. En tanto que medio, apelaba a una inmortalidad sólo reclamada hasta entonces por la nobleza⁶⁷, pero el retrato burgués requiere la exploración de una subjetividad, la construcción de los propios ojos como ventana del alma a partir de la invención del rostro como tal. Como ha planteado David Le Breton en un reciente ensayo⁶⁸, es posible hacer una genealogía del sentimiento del rostro en tanto construcción cultural. Si bien la Edad Media rechazó la individuación del sujeto, ya que el rostro no tenía un valor específico, durante el Renacimiento éste devino en el de un individuo, se convirtió en epifanía del sujeto y surgió así el retrato en sentido tradicional⁶⁹. Es entonces cuando el interés por la “semejanza” irrumpe⁷⁰ hasta que finalmente llega la fotografía, momento en el que se instala la democratización del rostro y su explosión⁷¹. Pero la fotografía digital nos enfrenta a una nueva etapa que, para autores como Fontcuberta, “parece haber puesto en entredicho los valores que durante años se han ensalzado de este

medio: el ser un espejo con memoria”⁷². Para Belting la fotografía, nacida en relación con la analogía corporal, se enfrenta a un presente en el que es construida digitalmente, lo cual trastoca la antigua relación de semejanza y de contacto por exposición –del que hablaba Roland Barthes⁷³– interrumpiendo la idea de cuerpo original e irreplicable. La fotografía analógica, sin duda, estaba atada a los cuerpos. La postfotografía libera a la imagen de la analogía con el cuerpo y de la conexión espacial y temporal. Cuanta más importancia le otorga la sociedad a la individualidad más crece el valor del rostro y las redes sociales son prueba evidente de todo ello.

Pero, como ya se ha dicho anteriormente, el retrato real no tiene una función representativa; persigue más bien la producción simbólica de los cuerpos del rey antes que de una subjetividad. El retrato burgués es un retrato fisonómico que alude a un cuerpo individual, mientras que el del rey es genealógico. Esto queda perfectamente evidenciado en el modo en que los retratos de los nobles eran objeto de la celebración de esponsales, incluso a distancia, o en la forma en que, en los territorios conquistados de América o en otras ciudades peninsulares, se realizaban las proclamas, esponsales y exequias con las imágenes del rey y su esposa, otorgándoles la misma lealtad y solemnidad que se le otorgaría a la persona física de los monarcas⁷⁴ (Atlas 2.4).

66 Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (México: Alfaguara, 2006).

67 Belting, *Antropología de la imagen*, 156.

68 David Le Breton, *Rostros. Ensayo de antropología* (Buenos Aires: Letra Viva, 2010).

69 Como sugiere Hans Belting la invención del retrato burgués supuso una verdadera provocación al cuerpo de la nobleza, que era quien gozaba del monopolio de la representación. Es por eso que el género del retrato en el ámbito flamenco encontró legitimación como culto a los difuntos: el retrato como medio para el recuerdo.

70 Sobre la relación entre retrato, rostro y semejanza es ineludible el libro de Nancy, *La mirada del retrato*.

71 Una explosión y popularización que además dio nacimiento al documento de identidad con foto, a la fotografía y su uso policial, a la indagación de las fisonomías de los criminales y a la antropometría, entre otras muchas prácticas similares.

72 Joan Fontcuberta, *El beso de Judas.: Fotografía y verdad* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997), 137.

73 Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Barcelona, Paidós, 2013).

74 Gorka López de Munain, “Una aproximación a la cultura visual de la fiesta barroca. Los retratos de presencias virtuales”, *Imago. Revista de emblemática y cultura visual* 5 (2013), 7-17.



[Atlas 2.4] A lo largo de toda la época moderna fueron muy habituales las fiestas públicas dedicadas a la celebración de todo tipo de acontecimientos, normalmente vinculados a la realeza (exequias, proclamaciones, exaltaciones, coronaciones, etc.). En tiempos del Barroco, y muy especialmente en el caso del Imperio español, estos festejos tomaron un protagonismo inmenso al operar como elementos cohesionadores de un territorio que presentaba grandes dificultades para mantenerse unido. Por ejemplo, cuando moría un rey, rápidamente se notificaba el suceso a las principales ciudades del Imperio (tanto en la península como en los dominios de ultramar) para que se celebrasen funerales de gran fastuosidad con construcciones efímeras (túmulos) muy costosas.

En estas celebraciones la imagen del rey, como era de esperar, ocupa un lugar predominante. Como ya hemos visto, los retratos podían llegar a sustituir (virtualmente) al monarca y éstos recibirían todos los honores y adoptarían las actitudes y acciones propias de sus referentes. Un ejemplo nítido de ello lo encontramos en uno de los lienzos de Domingo Martínez en el que se plasma la Máscara que los obreros de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla celebraron con motivo de la exaltación al trono de Fernando VI y Bárbara de Braganza. En el correspondiente al *Carro del Parnaso*, fechado en 1748, los retratos viajan bajo dosel, acompañados de todo el aparato real, para ser ofrecidos al ayuntamiento sevillano. Los retratos sustituyen a los soberanos y la ciudad puede honrarlos a pesar de que no pudieran estar presentes.

Este recurso visual que promueve la “presencia extendida” (o virtual) de los monarcas a través de diferentes medios portadores se mantiene todavía hoy con soluciones adaptadas a nuestro tiempo. La televisión, los pósters o las pantallas gigantes situadas en lugares estratégicos durante eventos de relevancia, dan así continuidad a este gesto tan propiamente barroco. De este modo nos hacen partícipes de la celebración de forma simulada, pero con una percepción absoluta de realidad.

Figuras: Domingo Martínez, *El Carro del Parnaso*, Sevilla, 1748 (arriba). / Detalle de los retratos de Fernando VI y Bárbara de Braganza que viajan en el carro (arriba izq). / Túmulo efímero de Felipe V en la Catedral de Granada, 1746 (abajo izq). / Tienda de televisores retransmitiendo la proclamación de Felipe VI, EFE (centro derecha). / Fotografía de Jon Nazca para Reuters, fachada de la Puerta del Sol con la gigantografía de los nuevos reyes el día de la proclamación (abajo der.). / Fotografía de EFE que muestra un grupo de neoyorkinos siguiendo la boda real de los príncipes de Inglaterra en Times Square (página derecha).



Capítulo 2: La Guerra de las Imágenes

LA GUERRA DE LAS IMÁGENES

La iconofilia y la iconofobia sólo tienen sentido para las personas que piensan que las imágenes están vivas. O podríamos decir, más exactamente, que la iconofilia y la iconofobia tienen sentido fundamentalmente para la gente que piensa que *otras personas* piensan que las imágenes están vivas¹.

A lo largo de la historia han sido muchas las contiendas libradas en las que las imágenes han sido las protagonistas principales, la artillería pesada. Desde las querellas entre iconoclastas e iconóduos acontecidas en el Bizancio del siglo VIII, hasta las recientes censuras y polémicas sucedidas en nuestra sociedad, miles de personas han muerto, han sufrido, han sido encarceladas, ejecutadas o difamadas por las imágenes. Como recuerda Mitchell, ciertos “aspectos como el valor y la vida de las imágenes se hacen más interesantes cuando aparecen como centro de una crisis social. Los debates sobre la calidad de tal o cual obra de arte son estimulantes, pero son tan **sólo** pequeñas refriegas de carácter menor en un teatro mucho mayor de conflictividad social que parece estar profun-

1 W. J. T. Mitchell, “La plusvalía de las imágenes”, en *Estudios de la imagen. Experiencia, percepción, sentido(s)*, de Ander Gondra Aguirre y Gorka López de Munain (Santander: Shangrila, 2014), 104.

damente centrado en el valor de las imágenes². Todo ello nos obliga a tener presente que las personas dotamos de cierta vida o animación a las imágenes y que es precisamente esta lógica la que las convierte en armas arrojadas u objetos centrales en tantas disputas y reyertas a lo largo y ancho de la tierra, y en tiempos históricos tan dispares.

En el caso del cristianismo es conocido que, desde el siglo III, las representaciones religiosas se multiplicaron manifiestamente en numerosos lugares por medio de pinturas murales, sarcófagos esculpidos, piezas litúrgicas... mientras que, tan sólo un siglo después, surgirían un reducido número de textos que rechazaban con vehemencia el uso por parte de los cristianos de tales recursos visuales³. Indudablemente en estas querellas resonaban de fondo las palabras del *Éxodo* y otros pasajes bíblicos en los que se condena de forma explícita la adoración idolátrica de las imágenes: “No te harás imagen, ni ninguna semejanza de cosa que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra”⁴. El estudio en profundidad de estas cuestiones escapa a nuestro propósito y ha sido ampliamente analizado por numerosos autores⁵, pero perfila muy bien el papel que han jugado las imágenes en los más relevantes acontecimientos históricos.

Una de las grandes *guerras de las imágenes*, como documentara Serge Gruzinski en su célebre ensayo⁶, se libró durante la colonización de Latinoamérica por parte de los españoles. Tras la llegada del Colón, se produjo una progresiva *colonización del imaginario* que llega hasta

nuestros días⁷. Fueron muchas las iniciativas emprendidas por parte de la Iglesia —enviando misioneros, construyendo edificios religiosos, introduciendo nuevos cultos y enjuiciando las prácticas locales— y la Corona —creando ciudades, dividiendo virreinos, estableciendo tribunales, burocracia, imponiendo una lengua, etc.— en un proceso donde las imágenes, una vez más, fueron objeto de intensos debates y promovieron disputas de todo tipo. Cuando el navegante genovés pisó suelo americano, pronto le llamó la atención las piezas que exhibían los indígenas:

Su curiosidad no se centró en los tatuajes corporales —sin embargo, señalados y descritos desde el 12 de octubre de 1492— ni sobre las cestas suspendidas de las vigas de las cabanas, que contenían, según él, los cráneos de los antepasados de la tribu. Otros objetos provocaron, durante dos años al menos, la misma interrogación: las estatuas de mujeres y “las cabezas en manera de carantoña muy bien labradas”, ¿eran objetos de culto o piezas decorativas? “No sé si estos tienen hermosura o adoran en ellas.” ¿Para qué servían? Y no ¿qué representaban? ¿Como si pareciera ser más urgente identificar la función que la naturaleza de la representación! El mismo afán se encuentra, un año después, en las Antillas Menores: “habiendo visto dos toscas estatuas de madera en cada una de las cuales había una serpiente enroscada [los españoles] pensaron ser imágenes adoradas por los indígenas; pero luego supieron que eran colocadas allí como adorno pues como entes indicado creen los nuestros que sólo dan culto al numen celeste.”

Colón, proveniente de una Italia profusamente inclinada a la creación de objetos religiosos, no supo valorar en un principio las diferencias que presentaban las extrañas obras de los indígenas; sin embargo, gracias a las indicaciones del religioso catalán Ramón Pané, quien le acompañó en el segundo de sus viajes al Nuevo Mundo, comenzó a comprender que los habitantes de aquellas tierras no sólo adoraban objetos figurativos y que su religiosidad era mucho más compleja de

7 Un ejemplo de esta pugna en torno al imaginario se ha librado en las últimas décadas en torno a la estatuaría pública, como documenta el siguiente ensayo de Diana Carolina Gonçalves Mendes, *La destrucción de la imagen de Cristóbal Colón en la estatuaría pública caraqueña* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2011).

2 Ibid.

3 André Grabar, *La iconoclastia bizantina* (Madrid: Ediciones AKAL, 1998), 17.

4 Éxodo, 20:4 (Tomado de la Reina Valera, 1909).

5 Dentro de la amplísima bibliografía dedicada a las problemáticas religiosas con las imágenes (como la iconoclasia o la idolatría), recomendamos a modo de introducción la lectura de: Carlos A. Otero (ed.), *Iconoclastia: la ambivalencia de la mirada* (Madrid: La Oficina, 2012) y David Freedberg, *Iconoclasts and their motives* (Maarsen: G. Schwartz, 1985). Para una perspectiva diferente y complementaria, véase: Jean-Luc Nancy, *La representación prohibida: Seguido de La Shoah, un soplo* (Buenos Aires: Amorrortu, 2006).

6 Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)* (México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1994).

lo que imaginaban⁸. Esta inocente curiosidad inicial pronto adquiriría un cariz nuevo con la llegada de los misioneros. Éstos venían cargados de imágenes y empezaron a construir templos donde intentaban adoctrinar a los autóctonos quienes, lejos de mostrarse sumisos, iniciaron como cuenta Pané en 1496 los primeros episodios de esta guerra abierta de las imágenes:

Salidos aquellos del adoratorio, tiraron las imágenes al suelo y las cubrieron de tierra y después orinaron encima diciendo: “ahora serán buenos y grandes tus frutos”. Y esto porque las enterraron en un campo de labranza, diciendo que sería bueno el fruto que allí se había plantado; y todo esto por vituperio. Lo cual visto por los muchachos que guardaban el adoratorio, por orden de los susodichos cacécúmenos corrieron a sus mayores que estaban en sus heredades y les dijeron que la gente de Guarionex había destrozado y escarnecido las imágenes⁹.

Podríamos entretenernos en otros muchos incidentes singulares acaecidos en esta lucha por los imaginarios latinoamericanos, pero con estos breves ejemplos podemos comprender el peso que los objetos visuales poseen en las guerras territoriales, políticas, económicas, etc. Tendemos a menospreciar su poder, asumiendo que son meras piezas ornamentales, simples decorados, pero en realidad han ocupado un peso específico nada desdeñable en el devenir de la Historia.

Otra célebre batalla, esta vez en suelo europeo, tuvo lugar en pleno siglo XVI. Las revueltas protestantes en los Países Bajos tuvieron un epicentro claro en la llamada “furia iconoclasta” (*Beeldenstorm* en neerlandés) acontecida en agosto, septiembre y octubre de 1566. Como explica David Freedberg, este suceso puede ser explicado por motivos sociales, religiosos y económicos, pero el verdadero objetivo de la crisis fueron las imágenes: pinturas, esculturas, vitrales, grabados...¹⁰ Miles de obras artísticas fueron destruidas y atacadas en una oleada que sa-

ció buena parte del norte de Europa y que llevaba años gestándose desde focos más o menos aislados. Todos estos conflictos motivaron, en parte, el Concilio de Trento (1545-1563), en una de cuyas sesiones (XXV) se debatió extensamente sobre el problema de las imágenes y la postura que la Iglesia debía adoptar ante las acusaciones de idolatría. Protestantes y católicos libraron así una ofensiva por las imágenes cuyos ecos se prolongaron por muchos años, llegando incluso a definir buena parte de la estética del Barroco.

En el caso de la Revolución Francesa, los revolucionarios se toparon con un dilema importante: debían demostrar que las Bellas Artes no sufrirían durante los altercados, pero muchos de los valores sociales, políticos y religiosos expresados por las obras previas a 1789 resultaban incompatibles con los ideales de la revolución¹¹. En esta ocasión fueron las propias imágenes las que propiciaron una problemática difícil de resolver debido al estatus del que gozaban en la Francia de finales del XVIII. Si bien algunos revolucionarios pudieron sentirse impedidos a la hora de destruir las imágenes del pasado, otros no tuvieron reparo a la hora de descabezar buena parte de las figuras del claustro de Moissac o de convertir Notre Dame de París en un almacén de alimentos. Denis Diderot, en uno de sus famosas críticas a los Salones, avanzaría alguna de las ideas recogidas después en la Revolución: “si amamos a la verdad más que las Bellas Artes roguemos a Dios por los iconoclastas”¹².

Con el paso de los siglos, los conflictos con las imágenes han ido adoptando un cariz cada vez más político, dejando atrás las disputas religiosas que les dieron sentido y origen¹³. Nos acercamos así, poco a poco,

11 Stanley J. Idzerda, “Iconoclasm during the French Revolution”, *The American Historical Review* 60, nº 1 (octubre 1954): 13-14.

12 Escrito en su crítica al Salón de 1765. Tomado de: *Ibid.*, 13.

13 Evidentemente seguirá habiendo actos iconoclastas religiosos, aunque los políticos terminan por hacerse más presentes y cotidianos. Por ejemplo, un poco antes de la sonada visita del Papa a Lourdes en 1983, una bomba destruyó una escultura de bronce de dos metros de alto de Poncio Pilato. Este y otros casos se recogen en detalle en: Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution* (Londres: Reak-

8 Gruzinski, *La guerra de las imágenes*, 20.

9 Citado en: *Ibid.*, 22.

10 Freedberg, David. “Art and iconoclasm. The case of the Northern Netherlands”. En: J.P. Filedt Kok et al (eds.). *Kunst voor de Beeldenstorm. Noordnederlandse Kunst 1525-1580* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1986), 69.

a los conflictos que más nos interesan y que tienen como epicentro la figura del monarca español. El caso de los monumentos comunistas ejemplifica muy bien este giro. Más allá de las sucesivas sustituciones de las estatuas de los diferentes gobernantes –acompañadas de todo tipo de acciones iconoclastas– la caída del muro de Berlín en 1989 supuso el desmantelamiento de multitud de iconos del régimen dejando “una tierra de pedestales vacíos”¹⁴. Algo similar aconteció tras la caída del Franquismo; plazas, rotondas, calles y otros lugares públicos fueron despojados de los símbolos y obras del régimen pero, a diferencia del caso soviético, el proceso resultó mucho más lento, atropellado y lleno de episodios que evidenciaban una difícil e incompleta transición.

*

En relación con el tema que nos ocupa, a primera vista resulta difícil enlazar el trato a las *imágenes* de los reyes españoles (especialmente las de Juan Carlos I y Felipe VI) con los conflictos citados con anterioridad, pero un estudio atento a sus matices comenzará a mostrar un rostro muchas veces ignorado. Las estrategias son menos evidentes, las respuestas más veladas y la tradicional complicidad de los medios de comunicación mayoritarios ha silenciado multitud de batallas que, llegada la era de Internet, han estallado tomando formas y expresiones totalmente inéditas. A todo ello debemos sumar el hecho de que, como ya se vio en el capítulo anterior, la imagen del rey presenta singularidades que deben ser atendidas a fin de comprender la dimensión real de la problemática. Por otro lado, los contendientes son cada vez más plurales y numerosos y los escenarios no resultan fáciles de definir; se dibuja pues un entramado profundamente heterogéneo donde las imágenes del rey adquieren un estatus propio.

tion Books, 1997), 91 y sig.

14 Véase a este respecto el capítulo dedicado a “La caída de los ‘monumentos comunistas’” en el libro: Gamboni, *The Destruction of Art*. Y el interesante documental de Laura Mulvey y Mark Lewis *Disgraced Monuments* (1994).

Destruir, quemar o difamar estas representaciones, atendiendo a su importancia como garantes de la idea de monarquía o como auténtico despliegue visual del cuerpo político del monarca, supone por tanto atentar contra la figura misma del rey. Esto, que bien pudiera parecer un constructo teórico de difícil aplicación en nuestra realidad cotidiana, queda reflejado de forma expresa ni más ni menos que en la Constitución Española:

Artículo 490

3. El que calumniare o injuriare al Rey o a cualquiera de sus ascendientes o descendientes, a la Reina consorte o al consorte de la Reina, al Regente o a algún miembro de la Regencia, o al Príncipe heredero de la Corona, en el ejercicio de sus funciones o con motivo u ocasión de éstas, será castigado con la pena de prisión de seis meses a dos años si la calumnia o injuria fueran graves, y con la de multa de seis a doce meses si no lo son.

Artículo 491

1. Las calumnias e injurias contra cualquiera de las personas mencionadas en el artículo anterior, y fuera de los supuestos previstos en el mismo, serán castigadas con la pena de multa de cuatro a veinte meses.
2. Se impondrá la pena de multa de seis a veinticuatro meses al que utilizare la imagen del Rey o de cualquiera de sus ascendientes o descendientes, o de la Reina consorte o del consorte de la Reina, o del Regente o de algún miembro de la Regencia, o del Príncipe heredero, de cualquier forma que pueda dañar el prestigio de la Corona.

Con ello la corona despliega toda su artillería dejando a los ciudadanos en una situación comprometida a la hora de poder defender su derecho a la libertad de expresión. Como se observa en el punto 3 del artículo 490, las calumnias o injurias no afectan sólo al rey, sino “a cualquiera de sus ascendientes o descendientes, a la Reina consorte...” y a todos aquellos que encarnan, de forma más o menos directa, el cuerpo dinástico. No sólo están sancionadas las afrentas dirigidas a los miembros de la Casa Real, también la imagen del rey y de sus descendientes y ascendientes, encuentra un reconfortante amparo en nuestra carta magna. Sin duda los juristas medievales, auténticos promotores germinales de esta sobreprotección legal de la figura del soberano, po-

drían sentirse satisfechos con lo expuesto en la Constitución Española, creada en 1978 y vigente todavía hoy en pleno siglo XXI¹⁵.

Una vez hecho este recorrido, observamos cómo el apelativo de “la guerra de las imágenes” no resulta tan excesivo como en un principio pudiera sospecharse. La monarquía, perfectamente consciente de la necesidad de defender su imagen con estrategias adaptadas a los nuevos tiempos, encuentra en la Constitución, la verdadera piedra angular de nuestra sociedad democrática, el cobijo y el soporte legal para defender, ley en mano, su dignidad. Esta legislación especialmente cuidadosa con la corona, pero también con otros estamentos sociales como los políticos que gozan del amparo legal de la figura del aforamiento –del que también disfruta, tras un kafkiano proceso, Juan Carlos I tras su abdicación– no encuentra parangón en las demás monarquías europeas. Así lo denuncia el historiador Carlos Rojas:

No hay otra Monarquía, entre las nueve restantes que sobreviven en Europa –el Reino Unido, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Suecia, Noruega, Mónaco, Liechtenstein y el Gran Ducado de Luxemburgo– que mantenga tan draconianos preceptos y castigos en defensa del poder entronizado. Puesto que el Código Penal español contempla como posibles injuriados y agraviados a todos los antepasados del Rey, al parecer sin excepción alguna, y también a quienes procedan de su sangre, en el presente y en el porvenir, las conclusiones a derivar exceden el campo de la jurisprudencia e inciden en el más rancio y extremoso dadaísmo¹⁶.

Una legislación propia de otra época parece no ser, a juzgar por los acontecimientos recientes, una solución eficaz ni en su vertiente disuasoria ni en la punitiva. En las primeras décadas posteriores al fin del régimen franquista, la monarquía española gozó del beneplácito

15 Como complemento a las ideas recogidas en el primer capítulo, donde abundábamos en la construcción teórica de los dos cuerpos del rey, las teorías de la historiadora Jacqueline Hoareau-Dodinay acerca de la asimilación del monarca a Dios, para así lograr que los ataques a su figura sean considerados delito de blasfemia, encuentran un sentido que, de forma sorprendente y difícilmente defendible, parece perpetuarse hoy día. Véase: Jacqueline Hoareau-Dodinay, *Dieu et le roi: la répression du blasphème et de l'injure du Roi à la fin du Moyen Âge* (Limoges: Presses universitaires de Limoges, 2002).

16 Carlos Rojas. *Los borbones destronados* (Barcelona: Plaza y Janés, 1997), 13.

no sólo de la ley, sino también de los medios de comunicación gracias al conocido “blindaje mediático”. Sin embargo, en los últimos años ha ido creciendo las tensiones motivadas, en buena medida, por una escalada imparable de escándalos asociados a la Casa Real y, también, por el creciente desapego de una buena parte de la sociedad hacia la monarquía española. El blindaje ha quedado finalmente resquebrajado gracias a las posibilidades comunicativas que brinda los recursos de la Cultura Visual 2.0 y cualquier persona interesada puede hoy criticar, difundir información, promover actos de protesta, perpetuar sus propios gestos iconoclastas... el catálogo se torna inmanejable. De nuevo, y como *leit motiv* –casi mantra– de este libro, comprendemos que el poder de las imágenes sobrepasa con creces el que, por motivos muy diversos, tendemos a concederles.

*

Llegados a este punto, intentaremos conectar lo hasta aquí expuesto con diferentes circunstancias acaecidas tras la restauración de la monarquía en la persona de Juan Carlos I, cuyo reinado no ha estado exento de multitud de interesantes episodios de esta particular contienda. Para facilitar el análisis, focalizaremos la atención en dos corrientes –imbricadas en algunos casos–: primero, abordaremos distintos incidentes en los que la efigie del monarca ha sido atacada como muestra de descontento o en señal de deshonor, tanto en la arena política como en distintas manifestaciones de carácter más popular; en segundo lugar, nos centraremos en la rica tradición de la sátira política, glosando algunos de los episodios más sonados ocurridos en este ámbito durante los sucesivos reinados borbónicos. Por último, tendremos ocasión de comentar brevemente cómo todas estas dinámicas repuntaron durante el proceso de abdicación y coronación del nuevo rey.

IMÁGENES VOLTEADAS, EMPOBRECIDAS Y QUEMADAS

Este repaso al uso y abuso de las efigies del monarca podría comenzar con un mordaz ejemplo proveniente del municipio navarro de Villava. En 2011, durante las fiestas de la localidad, el alcalde Pedro Gastearena, perteneciente a la coalición independentista vasca Bildu, mandó retirar “los ornamentos y las cosas que se utilizan para el normal transcurso de las sesiones (...) y también el cuadro del Rey y una imagen del Sagrado Corazón que estaba allí desde hace varios años” para que no molestasen. Tras los festejos, llegó el momento de recolocarlos pero, según el alcalde, “no había manera de encontrar el retrato del Rey, no sabíamos dónde lo habían puesto”. Ante esta “ausencia”, desde Unión del Pueblo Navarro –formación política de centroderecha– recordaron que se trataba de una cuestión legal que debía ser resuelta, por lo que rápidamente el equipo de gobierno acordó cubrir el vacío dejado por el cuadro del monarca con una improvisada fotocopia en blanco y negro obtenida de Internet que pegaron con cinta adhesiva a la pared (Figura 3.1). Como explicó Gastearena, “sentimos mucho el hecho de que no se haya hecho el tema con normalidad, pero la finalidad estaba cubierta, al final estaba presente la imagen del Rey como establece la ley”¹⁷. Sin entrar a valorar la dimensión fortuita o intencionada de la polémica, ésta nos permite ilustrar el poder de *presencia* de las imágenes, el cual no podemos negar y del que, de forma consciente o no, participamos a menudo hoy día. Hablamos de la “presencia” de las imágenes, concepto que no podemos separar de la “eficacia”, otro elemento clave de análisis e interacción con las mismas; ambas ideas van inevitablemente de la mano y en el capítulo anterior hemos tenido ocasión de comprobar cuál es su funcionamiento en relación a las imágenes del soberano.



Figura 3.1. Fotocopia de un retrato de Juan Carlos I colocada en el salón de sesiones del municipio navarro de Villava.

Este episodio, aunque pudiera parecer anecdótico o aislado, dista mucho de serlo. Tan sólo unos meses antes, el 24 de junio de 2011, el recién elegido alcalde de San Sebastián, Juan Karlos Izaguirre (miembro igualmente de Bildu), ordenó retirar el retrato que presidía el salón de plenos por no ser “representativo de la ciudad”. Casi dos años después, el 15 de junio de 2013, la Delegación del Gobierno en Navarra envió un requerimiento al ayuntamiento de Olazagutia (también en manos de Bildu) para que volvieran a colocar el retrato del rey en un lugar preferente del salón de sesiones y retiraran la fotografía de Ángel Gurmino Lizarraga, miembro de ETA asesinado por los GAL en febrero de 1984¹⁸. En la carta se recordaba que en el punto número 2 del *Reglamento de Organización, Funcionamiento y Régimen Jurídico de las Entidades Locales*, se determina que “en lugar preferente del salón de sesiones estará colocada la efigie de Su Majestad El Rey”.

17 Puede consultarse la noticia en el periódico *El Mundo* del 28/10/2011 con el titular: “Bildu coloca en Villava una fotocopia de la imagen del Rey en lugar del cuadro”. <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/10/28/espana/1319795443.html>

18 “Un ayuntamiento navarro gobernado por Bildu, obligado a sustituir la foto de un etarra por el retrato del rey”, *Público*, 15/05/2013: <http://www.publico.es/455439/un-ayuntamiento-navarro-gobernado-por-bildu-obligado-a-sustituir-la-foto-de-un-etarra-por-el-retrato-del-rey>



Figura 3.2. Fotografía de los “secuestradores” de la foto del rey del Salón de Plenos del Ayuntamiento de Olot.

Estas controversias no sólo han sucedido en municipios del País Vasco. El 16 de febrero de 2011, miembros del *Front Unitari per l'Emancipació de la Terra* (FUET) reivindicaron a través de *Facebook* el “secuestro” de un cuadro del rey que se encontraba en la sala de plenos del ayuntamiento catalán de Olot. El anuncio vino acompañado de una imagen en la que dos personas con el rostro cubierto posaban ante un pajar sobre el que se encontraba, cabeza abajo, el mencionado retrato¹⁹ (Figura 3.2). Los responsables del simbólico rapto señalaron en un comunicado que no devolverían el cuadro hasta que “sean eliminados los títulos nobiliarios, retirados todos los símbolos fascistas, incluido el del monarca; cuando se haya ilegalizado la Fundación Príncipe de Gerona y cuando se declare la república catalana”²⁰; aportando al gesto una nota adicional de humor.

19 “**secuestrado**” el retrato del rey del Ayuntamiento de Olot”, *Público*, 16/02/2011: <http://www.publico.es/espana/361712/secuestrado-el-retrato-del-rey-del-ayuntamiento-de-olot>

20 “Una ONG anomenada FUET segresta el retrat del rei espanyol de l’Ajuntament d’Olot”, *Llibertat.cat*, 14/02/2011: <http://www.llibertat.cat/2011/02/una-ong-anomenada-fuet-segresta-el-retrat-del-rei-espanyol-de-l-ajuntament-d-olot-13019>

Atentar contra una imagen que representa a un sujeto siempre comporta un componente extra de efectividad que todos, de algún modo, reconocemos de forma inmediata. ¿Alguien podría quemar la foto de un familiar? No es un acto tan sencillo cuando nos afecta directamente, pero cuando se persigue expresar una protesta o difamar a una figura o a una institución se convierte, en cambio, en un arma política recurrentemente empleada²¹. A finales de 2007, los representantes de la Candidatura d’Unitat Popular (CUP) en la capital de la comarca del Garraf, Vilanova i la Geltrú, presentaron una moción que se valía de un vericuetto legal para cambiar el retrato de Juan Carlos I en el salón de plenos del municipio. La propuesta era bien sencilla: si a pesar de considerar a la realeza una institución totalmente desfasada y anacrónica el alcalde no quiere incumplir el reglamento, reduzcamos al menos la fotografía del monarca al mínimo, sustituyendo el actual retrato por una fotografía tamaño carné²².

Otro ejemplo catalán de este mismo uso político de las imágenes con intención difamatoria se pudo ver en un fotomontaje que la rama juvenil de Esquerra Republicana de Catalunya (ERC) barajó como postal navideña en 2009 bajo el lema “juego del ahorcado” (Figura 3.3)²³. Un año antes, desde el diario *El País*, se señalaba que si bien la ley permite corear eslóganes contra la Casa Real, considera a su vez que poner boca abajo una foto de los monarcas y pegarle fuego supone, sin embargo, “un juicio inquisitorial” contra el Rey, que merece ser castigado como injurias a la Corona²⁴. Ése es el razonamiento emitido en una sentencia de la Sala de

21 Puede consultarse una muestra de esta modalidad de iconoclasia política en el fotomontaje de Ander Gondra Aguirre, “El crepúsculo de los dioses”, en *Imagen y Muerte*, de Ander Gondra Aguirre y Gorka López de Munain (Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013), 107-152.

22 Se puede consultar la nota emitida por la CUP de Vilanova i la Geltrú en el siguiente enlace: <http://vilanova.cup.cat/node/3170>.

23 Otro caso vinculado igualmente con ERC que nos recuerda la relación entre los cuerpos del soberano y el Estado, lo protagonizó el diputado Joan Tardá al gritar “Muera el Borbón” en un acto celebrado en 2008 pues, según él, no estaba haciendo referencia a Juan Carlos I sino a la institución.

24 Sin embargo, en el caso de un mural pintado en el municipio alicantino de Pedreguer en



Figura 3.3. Uno de los diseños presentados al concurso convocado por las juventudes de Esquerra Republicana de Catalunya para escoger la felicitación navideña del 2009.

lo Penal de la Audiencia Nacional confirmando la multa de 2.700 euros impuesta a dos independentistas catalanes que protagonizaron una protesta contra la visita de los Reyes a Girona en septiembre de 2007. La resolución consideró que la quema pública de fotos de la familia real puestas del revés afecta a “la dignidad, fama o estimación” de esas personas así como de “la institución [la Corona] como bien jurídico de raíz constitucional”²⁵. De los seis jueces que votaron en contra de la medida, cinco expresaron que la Corona “no está excluida del derecho a la libertad de expresión” y que éste prevalece “frente al derecho al honor” del Rey. Las ideas estudiadas por Kantorowicz sobre los cuerpos del rey y la encarnación en éste de la justicia cobran una especial actualidad ante los acontecimientos descritos.

Centrándonos en el gesto de las efigies del soberano colocadas del revés, podemos rastrear uno de los orígenes de esta práctica de inversión en la *pittura infamante* [pintura difamatoria], un género pictórico surgido en el renacimiento italiano al calor de las formulaciones jurídicas en torno a la fama y la infamia en el derecho romano. La atención creciente a este concepto de fama impulsó el desarrollo exponencial de la retratística durante este periodo, determinando los esquemas más apropiados

el que aparecía la figura de Juan Carlos I boca abajo, la Fiscalía de la Audiencia Nacional determinó que resultaba “difícil encajar el acto en cuestión en el ámbito punitivo como conducta merecedora de reproche penal, conforme a los artículos 490 y 491 del Código Penal”, considerando que la obra carecía de la intensidad jurídica necesaria para “estimar dañada públicamente la dignidad de la institución que el rey representa”.

25 “Lanzar consignas contra el Rey no es delito; incendiar sus imágenes, sí”, *El País*, 10/12/2008: http://elpais.com/diario/2008/12/10/espana/1228863618_850215.html

dos y los lugares más reservados en los que loar las virtudes y atributos de los personajes a los que se otorgaba esta distinción²⁶. Sin embargo, esto exigía igualmente la formulación de un género que sirviera precisamente para lo contrario: degradar y castigar a aquellos personajes que trasgredían los valores merecedores de la mayor estima social. Múltiples ciudades-estado italianas adaptaron el concepto jurídico de infamia, articulando una serie de categorías y castigos asociados que en este momento no podemos abordar en profundidad²⁷. Nos centraremos específicamente en aquellas prácticas destinadas a ridiculizar a los sujetos que no podían ser físicamente castigados, bien porque hubieran escapado o por encontrarse fuera del alcance de las autoridades policiales de la ciudad. En estos casos la justicia se aplicaba sobre los artefactos o elementos materiales que pudieran ser susceptibles de encarnar al condenado; las tumbas de sus antepasados podían ser profanadas, los escudos de armas y los emblemas heráldicos eran deshonorados en público, reventados, embadurnados con heces, colgados del revés.

En el caso que nos ocupa, el rey de España no ha escapado del país, pero su blindaje lo convierte en una figura inalcanzable a nivel judicial. Por otro lado, yendo un paso más allá, ciertas protestas contemporáneas se asemejan indudablemente a otra práctica habitual en la Inquisición y escasamente practicada en Italia: la *executio in effigie* (Figura 3.4). En los procesos inquisitoriales abiertos a personas ausentes, las sentencias eran aplicadas a las efigies que, en representación del acusado, eran quemadas o colgadas en algunos casos, expuestas al escarnio general del público. En el caso de Juan Carlos I, si consulta-

26 Encontramos un ejemplo sorprendente de esta exposición pública de ciertos valores cívicos y municipales por medio de la imagen en los *voti* a tamaño natural que abarrotaban las naves, galerías y pasillos de la iglesia de la Santissima Annunziata en Florencia. Estas efigies abarcaban desde antiguas glorias de la ciudad a ciudadanos contemporáneos, componiendo una galería de *uomini famosi* que pretendía inspirar la devoción y la reverencia de sus conciudadanos.

27 Para conocer más detalladamente estas prácticas de castigo, véase Samuel Y. Edgerton, *Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution During the Florentine Renaissance* (Nueva York: Cornell University Press, 1985).



Figura 3.4: Jean-Pierre Norblin de La Gourdain, *Pendaison de traîtres en effigie*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Varsovia, 1794.

mos la hemeroteca, encontramos varios casos de quema de muñecos a finales de 2007 y principios de 2008²⁸ (Figuras 3.5 y 3.6). Como señala Dario Gamboni²⁹, evidentemente han de salvarse las distancias y en estas comparativas no se puede pasar por alto el abismo que separa

28 “Queman más fotos del Rey y ahorcan un muñeco con su efigie en Barcelona”, *El Mundo*, 4/10/2007: <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/10/04/espana/1191505618.html>; “Queman una efigie del rey español tras una marcha autodeterminista en Vigo”, *Gara*, 7/12/2007: <http://gara.naiz.info/paperezkoa/20071207/52148/es/Queman-una-efigie-rey-espanol-tras-una-marcha-autodeterminista-Vigo>; “Un piquete chavista quema la imagen del Rey ante la Embajada en Caracas”, *ABC*, 25/01/2008: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-25-01-2008/abc/Nacional/un-piquete-chavista-quema-la-imagen-del-rey-ante-la-embajada-en-caracas_1641586738085.html.

29 Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution* (Londres: Reaktion Books, 1997), 112.



Figuras 3.5 y 3.6: Efigie del rey colgada en la Universidad Autónoma de Barcelona, octubre de 2007. / Efigie del rey quemada tras una marcha de *Causa Galiza* en Vigo, diciembre de 2007.

ambos hechos. En primer lugar, el abuso de las imágenes en la Italia renacentista era una práctica legalmente determinada, una suerte de ritual que minimizaba la impotencia policial ante la incapacidad de la comunidad de impartir justicia sobre el cuerpo del acusado, algo completamente alejado de las expresiones políticas no oficiales de descontento en las cuales se producen hoy día estos altercados. En segundo lugar, y aunque resulte evidente, el poder que entonces se podía atribuir a estos retratos o efigies respondía a una concepción de la magia empática completamente diferente. Esto no significa, sin embargo, que los manifestantes de hoy en día repitan estos gestos de una manera completamente vacía: no creerán que la quema dañe directamente a la persona representada y el calcinado –como expuso la reina Sofía tras uno de estos actos– los considerará una mera pantomima, simples “trozos de papel”, pero este fuego se suma a un desgaste y alumbró un



Figura 3.7: Diseños del célebre pintor Andrea del Sarto para una pintura difamatoria, Devonshire Collection, 1529-1530.

descontento que si nos atenemos a los últimos hechos ha terminado por prender una llama más profunda.

En lo que respecta a la pintura difamatoria, un género sobre el que resulta complicado investigar ciertos aspectos al haberse conservado tan sólo unos pocos ejemplos, es preciso apuntar que esta justicia municipal se imponía únicamente a hombres de las clases sociales más altas, los cuales tenían algo que perder al ser tildados de infames (Figura 3.7). Como señala Gherardo Ortalli

en uno de los primeros estudios dedicados a este tema³⁰, “atacar a un individuo a través de su imagen, significaba utilizar un símbolo para un fin concreto, siguiendo un método especialmente conveniente en un contexto con una alta tasa de analfabetismo, y por tanto (y en parte justamente por esta razón), aún más atento a la representación figurativa, capaz de captar a través de ella una rica serie de mensajes e información”.

La pose denigrante cabeza abajo como estándar del retrato difamatorio se remonta seguramente a la antigüedad y guarda relación con la figura del arcano número 12 del tarot: el colgado³¹. Es posible rastrear

30 Gherardo Ortalli, “*Pingatur in Palatio*”: *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI* (Jouvence, 1979).

31 Otros castigos implicaban igualmente una cierta inversión, obligaban al condenado a besar las posaderas de un cerdo o a pasearse por la ciudad montado en un asno del revés, agarrando su cola como si se tratara de las riendas de un caballo. Un mundo patas arriba que contrastaba con la rectitud de los verdaderos héroes ecuestres. Igualmente, no es casual que en la Baja Edad Media se aplicara –en Alemania– a los judíos un método de ejecución particular: la *Judenstrafe*. El condenado era colgado del revés, mediante una formulación

este gesto a lo largo de la historia, en distintos momentos y lugares, aunque seguramente no se menciona en muchas crónicas al pasar inadvertido en medio de la espectacularidad de otros episodios habituales de una protesta. Apuntemos tan solo algunos ejemplos.

Encontramos un caso interesante en la narración de una airada demostración anticlerical en 1886. Ese año, en la ciudad de Padua “fue llevado en procesión un retrato al revés del papa León XIII, en medio del sarcasmo y los abucheos de la multitud; tras lo cual la imagen del Santo Padre fue solemnemente quemada en la plaza pública, sin oposición alguna por parte de la autoridad”³². Igualmente nos topamos con un *revival* difícilmente casual de esta postura en la ejecución y exhibición pública de los cadáveres de Benito Mussolini y Clara Petacci en el Piazzale Loreto de Milán, el 29 de abril de 1945. También durante la guerra de Vietnam esta forma de expresar el descontento fue empleada por la ciudadanía. El escritor Norman Mailer, fuertemente comprometido con el movimiento activista contra la guerra, pidió a la multitud durante su intervención en una gran manifestación organizada en California en mayo de 1965, que tomaran todas las fotografías y retratos del entonces presidente Lyndon B. Johnson y las voltearan, un llamamiento que devino popular, convirtiendo este gesto en un símbolo de la contracultura. Significativamente, en una reciente exposición en la *Tate Britain* de Londres sobre la destrucción y el ataque a las imágenes a lo largo de los últimos siglos de historia de Gran Bretaña, titulada *Art Under Attack*, localizamos otro ejemplo de retrato expuesto al revés. En esta ocasión el personaje vilipendiado no es otro que Oliver Cromwell, cuyo retrato se mantiene expuesto de este modo desde que Frederick Duleep Singh –hijo del último Maharajá del Imperio Sikh– lo colocara así en su colección como señal de desprecio hacia la figura del regicida. En agosto de 2012, cuando los escándalos de la cacería de Botsuana y la imputación de Urdangarín ya habían salpicado a la Casa Real española, recorrió las calles de Madrid una espectacular procesión fúnebre dise-

ritual que asemejaba su cuerpo al de un animal.

32 *La Civiltà cattolica* (La Civiltà Cattolica, 1886), 272.

ñada por Santiago Sierra y Jorge Galindo. Ese día siete lujosos vehículos portaron sobre su techo retratos pintados boca abajo de Juan Carlos I, Adolfo Suárez, Calvo Sotelo, Felipe González, José María Aznar, José Luis Rodríguez Zapatero y Mariano Rajoy. En palabras de los autores de esta espectacular acción, se trataba de “un acto claro de desafecto al régimen fascista encabezado por el militar franquista que caza elefantes”. *Los encargados* (así se llama la obra) “empiezan por el golfo golpista heredero y coronado de Franco”³³ (Atlas 3.1).

Estos actos simbólicos mediados por la imagen lógicamente han molestado durante años a una Casa Real que, como señalaba la propia reina con tono de fastidio, parecía aún funcionar con otras coordenadas: “Y volvemos a lo de siempre: libertad de expresión, ¡sagrada libertad de expresión!”³⁴. El desencadenamiento recurrente de estos ataques y el deterioro que generan en su imagen y dignidad era ya un tema de preocupación para Juan de Mariana (1536-1624) hace muchos años, el cual recomendaba al Rey conocer cuanto de él se dijera en boca del vulgo:

Verdadero o falso, incluso los rumores maliciosos del vulgo (...) pues el dolor que le puedan causar semejantes rumores en su ánimo, lo compensarán con usura la razón de utilidad pública y la salud de todo el reino³⁵.

La reina misma ha señalado en una entrevista: “Y también les advertí, sin dárme las de profeta: ‘No me extrañaría que volviera a pasar’. Porque en todo esto, como en las caricaturas, los chistes o las críticas delante de un micrófono, lo difícil es atreverse a hacerlo por primera vez. Pero en cuanto alguien ha roto un tope... ¡ancha es Castilla!”³⁶.

*

33 “Desfile de gobernantes bocabajo”, *El País*, 29/08/2012: <http://blogs.elpais.com/sin-titulo/2012/08/desfile-de-gobernantes-bocabajo.html>

34 “No nos quemar a nosotros. Son trozos de papel. Ya se apagarán”, *El País*, 30/10/2008: http://elpais.com/diario/2008/10/30/espana/1225321216_850215.html

35 Juan de Mariana, *Del Rey, y de la institución de la dignidad real. Tratado dividido en tres libros* (Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica, 1845), 61.

36 Citado en: “No nos quemar a nosotros. Son trozos de papel. Ya se apagarán”. *El País*.



Figura 3.8: Cartel difundido en la cuenta de Twitter de la CUP el 2 de junio de 2014, convocando concentraciones ante los ayuntamientos de los principales municipios de los países catalanes.

Tras la renuncia de Juan Carlos I se desenterraron nuevamente estas armas icónicas a la luz del debate entre monarquía y república. La misma tarde en que el monarca saliente anunció su decisión, se convocaron de manera casi automática en todas las plazas principales del país concentraciones en señal de rechazo, exigiendo la convocatoria de un referéndum que permitiese decidir de manera democrática el modelo de estado. En Cataluña uno de los colectivos convocantes fue la *Candidatura d'Unitat Popular* (CUP), quienes recuperaron uno de los símbolos principales de rechazo a la monarquía en las filas del republicanismo independentista al acompañar el anuncio de la concentración con una fotografía del príncipe Felipe cabeza abajo (Figura 3.8).

Casualmente, encontramos en la historia de los retratos invertidos un ejemplo especialmente apropiado para la ocasión, el de un lienzo de Felipe V (predecesor nominal de Felipe VI) que lleva más de 50 años del revés en el Museo de la Ciudad de Xàtiva como símbolo de desaprobación al mo-



[Atlas 3.1]: (Pág. Izq) Los cadáveres de Benito Mussolini y Clara Petacci colgando cabeza abajo en la gasolinera del Piazzale Loreto de Milan, 29 de abril de 1945. / Un manifestante exhibe un retrato de la reina Isabel II del revés durante el ataque a la embajada británica de Teherán, en noviembre de 2011. / Un visitante contempla el retrato invertido de Oliver Cromwell expuesto en la exposición de la Tate Britain *Art Under Attack*. / Fotograma de *Los encargados*, la intervención de Santiago Sierra y Jorge Galindo por las calles de Madrid. (Pág. der.) / Manifestantes exhiben del revés retratos del entonces presidente de Ucrania Viktor Yanukovich, durante una protesta acaecida en diciembre de 2013. / Pablo Iglesias sostiene un retrato invertido de Angela Merkel durante el acto de presentación del partido político *Podemos* en Xàtiva, el 25 de abril de 2014. / Retrato de Felipe V volteado. Se encuentra en el Museo de la Ciudad de Xàtiva y fue pintado por Josep Amorós en 1719. Se estima que fue puesto del revés en la década de los años cuarenta.

narca borbón que decretó el incendio de la ciudad (partidaria de Carlos de Austria) durante la Guerra de Sucesión (ver Atlas 3.1).

Este retrato, particular elemento de atracción turística y símbolo del municipio³⁷, cobró aún más relevancia cuando se conoció la fecha escogida para celebrar la coronación del nuevo rey: el 19 de junio. Ese mismo día, en 1707, Felipe V ordenó calcinar la ciudad. Como no podía ser de otro modo, las organizaciones de la Comunidad Valenciana partidarias de convocar un referéndum diseñaron nuevos carteles, con una intencionalidad idéntica a los de las CUP. Las llamadas a la movilización de *Coalició Compromís*, promoviendo el hashtag *#volemdecidir*, volteaban ya desde un principio la efigie del nuevo monarca y encontraron en la funesta sincronización con la *cremà* de Xàtiva una razón perfecta para airear también el retrato patas arriba de su tocayo. El recién estrenado Felipe VI aún no ha ordenado quemar ninguna ciudad, pero ya se ha ganado un primer retrato invertido. Y en esas primeras concentraciones en contra de su reinado convocadas en Cataluña –concretamente en la de Tarragona– otra imagen suya acabó, nuevamente, quemada. *Dignitas non moritur*, el nuevo cuerpo guardián de la corona heredaba las deshonras públicas de su antecesor (Atlas 3.2).

Además, tras la abdicación, miles de retratos de Juan Carlos I han sido descolgados para ser sustituidos por otros en los que figure su heredero. Como cabía esperar, este sencillo trámite ha dado lugar a más de una disputa en el salón de sesiones de varios municipios. El mismo día en el que saltó la noticia, la portavoz del *Bloque Nacionalista Galego* (BNG) en el ayuntamiento de Lugo reclamó que el retrato del rey saliente fuese retirado, considerando que “sería el momento

37 El 25 de abril de 2014, el partido político *Podemos* se presentaba en sociedad en la ciudad de Xàtiva empleando un decorado especial para la ocasión: tras el estrado donde hablaban los candidatos y representantes aparecían distintas fotografías enmarcadas de políticos españoles y presidentes europeos, todas ellas colocadas del revés. En su intervención, Pablo Iglesias –figura más destacada del movimiento– tomó en mano el retrato volteado de Angela Merkel señalando que esta imagen valía más que mil palabras, porque ayudaba a exponer claramente “lo que vamos a decir en Europa”. El vídeo de la presentación íntegra puede verse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=7TiSJPUJc8Y>



[Atlas 3.2]: Carteles difundidos en las cuentas de Twitter de *Coalició Compromís* y CUP durante el mes de junio de 2014. / Quema del retrato de Felipe VI en la concentración de Tarragona del 2 de junio de 2014.



Figura 3.10. Retrato fotocopiado de Felipe VI colocado sobre la anterior efigie de Juan Carlos I en el salón de sesiones del municipio navarro de Villava.

adecuado para descolgar el cuadro del monarca de este salón de plenos e iniciar por fin un nuevo proceso constituyente en el que la monarquía sea sustituida por la República³⁸. Al día siguiente, el alcalde Sant Feliu de Codines, Pere Pladevall, retiró el retrato del monarca de la sala de plenos fotografiando la acción, no sin antes voltearlo para la ocasión. Poco después, cuando el gobierno central ya había enviado un formulario a los ayuntamientos en el que se les solicitaba que realizaran cuanto antes el pedido de las fotografías que necesitasen de Felipe VI –escogiendo el tamaño y la tipología–, el alcalde de Seva, un pequeño municipio de la comarca de Osona,

afirmó lo siguiente en su cuenta de *Twitter*: “Me acaban de enviar un correo pidiendo cuántas fotos del nuevo rey necesitamos en el Ayuntamiento. Ninguna”.

En Villava, el municipio navarro en el que se colocó una fotocopia en blanco y negro de Juan Carlos I para cumplir con la legalidad y solventar así la “perdida” de su retrato, hallamos la anécdota ideal para cerrar este apartado. Ante la nueva tesitura, aduciendo no haber recibido el nuevo cuadro oficial y no estar dispuestos a colocar la fotografía entregada por UPN, el equipo de la alcaldía volvió a emplear una fo-

tocopia para acatar el reglamento. Para más inri, el retrato escogido de Felipe VI –en absoluto casual, captado con pose alelada mientras descansa en una trona algo pequeña para su estatura– fue pegado con cinta sobre la imagen de Juan Carlos I, generando un efecto de sucesión degradante en este particular “cuadro dentro del cuadro” (Figura 3.10).

Como hemos podido ver –con un criterio semejante al empleado por quienes legitiman la institución– para las voces críticas con la monarquía, Felipe VI ha heredado las afrentas de su padre, por lo que podríamos transformar con cierta sorna la célebre máxima, confirmando abiertamente que la “*indignitas non moritur*”.

LA CENSURA... Y LA AUTOCENSURA

Históricamente otro campo de batalla ha sido el del humor, en el que la sátira ha demostrado ser un arma eficaz contra el poder. En el caso que nos ocupa, la sátira gráfica de la monarquía ha tenido diversos altibajos pero siempre ha estado presente en España. Por ceñirnos a la Casa de Borbón y a algunos de los ejemplos más memorables, encontramos tanto en tiempos de Isabel II como de Alfonso XIII una fuerte presencia de la prensa satírica, potenciada especialmente tras el exilio de la primera y la renuncia del segundo. Quizá teniendo presente el azote de la sátira en tiempos del reinado de la tatarabuela y el abuelo de Juan Carlos I, respectivamente, podamos calibrar mejor el alcance de la misma en nuestros días pues, como veremos, varios de los males inculcados podrían ser una herencia constante en esta dinastía.

En el caso de Isabel II, los ataques de la prensa se dispararon tras su destronamiento en septiembre de 1868, pero la imagen negativa de su reinado venía forjándose desde hacía años por parte de los republicanos. La “camarilla” que la rodeaba escapaba al control del pueblo y mediatizaba su poder para enriquecerse. Interesados y corruptos, parecían dirigir su reinado a voluntad y, por si no fuera poco, todo el país se hacía eco de innumerables anécdotas sobre la vida sexual de la Reina y su corrillo. Entre 1865 y 1866, varios episodios asociados con un pro-

38 “El BNG de Lugo pide que ‘se descuelgue’ el cuadro del Rey del Ayuntamiento”, *europapress.es*, 2/06/2014: <http://www.europapress.es/nacional/noticia-bng-lugo-pide-descuelgue-cuadro-rey-ayuntamiento-20140602185945.html>

yecto de desamortización de parte del Patrimonio Real acrecentaron la sensación de que los ministros que la rodeaban estaban haciendo negocio a costa del pueblo, mientras ésta simplemente hacía la vista gorda.

Conforme se acrecentaba la crisis económica, la imagen de una reina inmoral y rodeada de corruptelas dio lugar a un descontento creciente que encontraba su correlato en el principal periódico satírico de la época, el *Gil Blas*. Sin embargo, la sátira más sangrante a todos estos excesos emergió en 1989, cuando se redescubrió un portafolio en el que se agrupaban ochenta y nueve acuarelas bajo el título *Los Borbones en pelota*. La obra, realizada entre 1868 y 1869 y distribuida secretamente, está firmada con el seudónimo Sem, generalmente asociado a los hermanos Valeriano y Gustavo Adolfo Becquer³⁹, y en ella se nos presenta una cruda sátira gráfica sobre la procaz e hipersexuada vida de la “Corte de los milagros”. Los esperpénticos personajes de esta camarilla –entre los que destacan, además de la propia reina, el rey consorte Francisco de Asís, Sor Patrocinio (más conocida como “la monja de las llagas”), el padre Claret o Carlos Marfiori– protagonizan escenas mucho más contundentes que las que en los últimos años han terminado en los tribunales durante el reinado de Juan Carlos I. Cuando Isabel II fue finalmente derrocada y marchó al exilio, se recuperó la libertad de prensa y surgieron multitud de revistas satíricas a lo largo del territorio nacional. En los años sucesivos, por tanto, se sucedieron desde sus páginas las caricaturas que ironizaban sobre su destierro, burlándose también, como recuerda José Orcajo, del “Gobierno revolucionario y de los aspirantes a ocupar la sucesión”⁴⁰ (Atlas 3.3).

39 Para conocer más sobre esta obra y sobre las dudas que rodean a su autoría véase, María Dolores Cabra Loredó, “Sem y el burdel imaginario: un estudio sobre los Borbones en pelota”, en VV.AA., *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada* (Madrid: Editorial CSIC, 1998), 38-46 y Lee Fontanella, “El carnaval palatino de SEM”, en *SEM: Los Borbones en pelota* (Madrid: Compañía Literaria, 1996).

40 Para conocer más en profundidad la manera en que se abordó desde la prensa satírica el exilio de Isabel II véase, José Orcajo, “La prensa satírico-gráfica en las otras abdicaciones borbónicas. Isabel II y la revolución de septiembre de 1868”, *Tebeosfera*, (16-6-2014). Disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la_prensa_sati



[Atlas 3.3]: La reina lee su abdicación en una viñeta atribuida a Tomás Padró y publicada en *La Flaca* el 10 de julio de 1870. / Caricatura de James Tissot publicada el 18 de septiembre de 1869 en la revista *Vanity Fair*, con motivo del primer aniversario del triunfo de La Gloriosa. / Viñeta de Francisco Ortego publicada en el *Gil Blas* el 4 de Octubre de 1868. / Dos acuarelas de *Los Borbones en pelota*, en las que se puede apreciar el tono general de la obra.

Durante el levantamiento revolucionario de *La Gloriosa*, estas muestras gráficas de descontento coincidieron con otros muchos actos que encontrarían perfecto acomodo en los apartados precedentes. Valgan tan sólo unos pocos ejemplos a modo de anécdota. Como señala el cronista, durante el levantamiento en Barcelona “el pueblo soberano se dirigió a la plaza de la Constitución y en su centro encendió la hoguera a donde con indecible entusiasmo fue arrojado el retrato de aquella Reina destronada, que existía en el salón de la Diputación Provincial, el que había en las Casas Consistoriales, así como los sillones, doseles, tablados y demás atributos del trono [...] La misma hoguera se encendió en la Plaza Nueva y en la Rambla del Centro, rasgándose, escupiéndose, pisoteándose y quemándose el retrato de aquella ingrata señora que poseían respectivamente el Obispo de esa diócesis y la Junta de gobierno del teatro del Liceo”⁴¹. Además, el busto de la soberana que se encontraba en el rellano de la escalera de este mismo Teatro “fue arrastrado con cuerdas por las Ramblas y arrojado al mar desde la Muralla”⁴². A su vez en Madrid, el 29 de septiembre el pueblo entusiasmado “comenzó a destruir los escudos reales: en el Ministerio de la Gobernación se enarboló una bandera que decía soberanía nacional [...] En varias calles se incendiaron fogatas donde se quemó la corona real [...] A las dos. Rivero con varios demócratas y progresistas se constituyen en el Ayuntamiento. Una junta interina decreta la abolición de la dinastía. El retrato de la reina es arrojado a la plaza y en pocos minutos desaparece hecho pedazos”⁴³. Al día siguiente Isabel II abandonaba España desde San Sebastián y unas horas más tarde, cuando la noticia

rico-grafica_en_las_otras_abdicaciones_borbonicas_isabel_ii_y_la_revolucion_de_septiembre_de_1868.html

41 M. M. de Lara, *El cronista de la revolución española de 1868: narración fiel de todos los sucesos que componen el glorioso movimiento, con todos los documentos oficiales que se han publicado durante su curso hasta la constitución del gobierno provisional* (Madrid: C. Verdaguer, 1869), 110.

42 Carlos Cid, Anna Riera i Mora, y Damián Buenaventura Campeny y Estrany, *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damià Campeny i Estrany* (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1998), 132.

43 *Ibid.*, 118.

llegó a las islas Baleares, una multitud corrió a la plaza de la reina en Palma para derribar su estatua: “Vi la Reina sin corona, cetro, nariz ni manos, la cara tiznada, una cuerda atada al cuello y una porción de chiquillos y *bergantells*, que tiraban de la cuerda, para derribarla. Al día siguiente los chiquillos lograron arrancar la cabeza de la Reina y la pasearon arrastrando por todo Palma; mira si eran niños, que los más al arrastrarla, gritaban ¡viva la Reina!”⁴⁴ (Figura 3.11).

El tono de estos episodios da cuenta de cómo la crítica a la mala labor de Isabel II se direccionó igualmente contra toda la dinastía borbónica, asociada a los mismos males y pecados que habían aflorado en los últimos años de su reinado. Esta herencia envenenada fue especialmente recordada por Ramón María del Valle-Inclán en varias de sus obras —*Farsa y licencia de la Reina Castiza* (1920) o *La corte de los milagros* (1927)— para denostar, mediante los escándalos de su abuela, el reinado de Alfonso XIII. Como recuerda Manuel Barrero, “las sátiras contra los reyes Alfonso XII y XIII se hicieron sentir menos o fueron cortadas de raíz”⁴⁵, pero nuevamente el abandono del monarca, en este caso tras las elecciones municipales del 12 de abril de 1931 en las que se evidenció

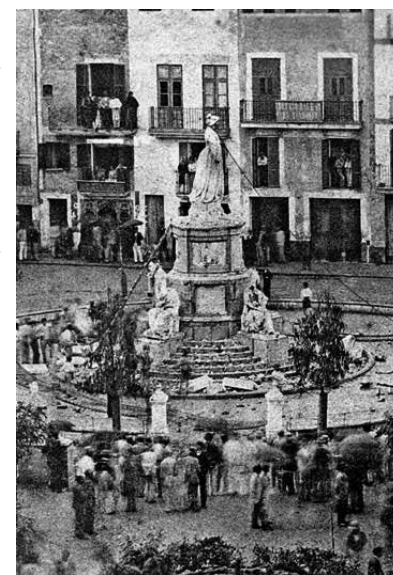


Figura 3.11. Estatua de Isabel II con la soga al cuello en la plaza de la Reina de Palma de Mallorca, 1 de octubre de 1868.

44 Testimonio de Bartomeu Pasqual. Disponible en línea en: [http://www.ixent.org/any1868aMallorca\(Ixent\).html](http://www.ixent.org/any1868aMallorca(Ixent).html)

45 Manuel Barrero, “Los borbones en cueros. Una mirada a la sátira real tras las denuncias de *Caduca Hoy* y *El Jueves*”, VV.AA., *Morfología del humor III, humor vs poder* (Sevilla: CS9 Producciones, 2008), 35.

la victoria republicana, propició un resurgimiento de la prensa anti-monárquica que generó una gran cantidad de caricaturas⁴⁶, entre las que encontramos burlas y temáticas recurrentes que aflorarán también, años después, en la representación de Juan Carlos I: tras su reinado el trono ha quedado hecho un estropicio, su destierro lo convierte en un desempleado más en las filas de la oficina de empleo, huye pero se lleva una buena fortuna bajo el brazo, su vida privada está plagada de relaciones –e hijos– extramatrimoniales, etc. (Atlas 3.4). Todos estos temas indican, en palabras de Hall, cómo una de las características “que separan a los monarcas de la época contemporánea de sus predecesores es la cantidad de escrutinio público que han sobrellevado. Con el paso del tiempo, su exposición a la mirada pública ha aumentado en proporción inversa a su poder real, pues cuanto más tiene que hacer frente un monarca a constituciones, parlamentos fuertes y partidos políticos organizados, tanto más queda relegado a una función primordialmente simbólica, objeto legítimo de consumo público”⁴⁷. Como veremos más adelante, este factor de exposición sumado al desarrollo exponencial de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación ha sido también esencial en el devenir del reinado de Juan Carlos I.

En el caso de Alfonso XIII, de nuevo la marcha del soberano provocó que brotasen varias publicaciones de contenido humorístico-político y las estatuas, efigies y símbolos volvieron a protagonizar episodios de iconoclasia durante los días de celebración tras la proclamación de la Segunda República. En Madrid, por ejemplo, el gentío se valió de esta furia popular para ejecutar un ingenioso teatrillo satírico con la estatua

46 Para conocer más en profundidad la manera en que se abordó desde la prensa satírica la derrota de Alfonso XIII véase, José Orcajo, *La prensa satírico-gráfica en las otras abdicaciones borbónicas, Alfonso XIII, vencido por los comicios* (Tebeosfera, Segovia, 25-VI-2014). Disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/la_prensa_satirico-grafica_en_las_otros_abdicaciones_borbonicas_alfonso_xiii_vencido_por_los_comicios.html

47 Morgan C. Hall, “El rey imaginado. La construcción política de la imagen de Alfonso XIII”, en Javier Moreno Luzón (ed.), *Alfonso XIII: un político en el trono* (Madrid: Marcial Pons, 2003), 61.



[Atlas 3.4]: Alfonso XIII trata de ‘restaurar’ el trono en una viñeta publicada originalmente en el periódico suizo *Nebelspalter* y posteriormente reimpressa, en mayo de 1931, en el popular semanario satírico catalán *L’Esquella de la Torratxa*. / Ya en el destierro, el rey hace cola en la oficina de empleo en una caricatura publicada originalmente en el periódico estadounidense *The Detroit News*, y reimpressa también en *L’Esquella de la Torratxa*. / Último saludo de Alfonso XIII a los símbolos de su reinado al paso del servicio de recogida de basuras de la ciudad de Madrid, viñeta de David Low para el *Evening Standard*, realizada el 18 de abril de 1931 y finalmente no publicada. / Portada del primer número de la revista satírica valenciana *La Traca* tras la suspensión impuesta durante la dictadura de Primo de Rivera. En el ilustrativo diseño el sol de la república vuelve a salir mientras el pueblo español asesta un puntapié al rey y todo lo que este representa. El recuadro a modo de esquila relata como “El muy funesto señor Don Alfonso de Borbón [...] ex rey de Jauja [...] LA HA DIÑAO...” / Billeto de 50 pesetas sobre la cual se ha estampado un sello de la República Española.

de Isabel II –abuela del depuesto rey– como protagonista: tras descolgarla cuidadosamente de su pedestal, decidieron llevarla “en procesión, al convento de las Arrepentidas, donde la entregaron a las monjas para su ‘custodia y conversión’”⁴⁸.

Obviamente, todas estas manifestaciones fueron acalladas tras la llegada de la dictadura militar. Los dibujantes tuvieron que someterse a las duras Leyes de Prensa de 1938 y 1966, que protegían por igual a los militares, al movimiento nacional y a la figura de los reyes una vez que Franco estableció como sucesor al entonces príncipe Juan Carlos. La situación de la sátira gráfica durante la dictadura franquista y la transición ha sido ya analizada en su complejidad por varios investigadores⁴⁹, por lo que no entraremos a valorar la innumerable cantidad de procesos y casos de censura significativos. Desde siempre, la ambigüedad de las sucesivas leyes de blindaje ha provocado decisiones judiciales y medidas punitivas contradictorias, provocadas por un reglamento impreciso que permite una aplicación más laxa o rigurosa en base a la tesitura sociopolítica o al interés de diferentes grupos de poder. En el caso de la ley Fraga de 1966, el principal fundamento para sostener buena parte de las sanciones descansaba en el artículo 2 y la dificultad de determinar donde empezaba o acababa el “debido respeto a las Instituciones y a las personas”. Este artículo suponía una constante amenaza que obligaba a periodistas y humoristas gráficos “a trabajar

bajo la incertidumbre de la multa o del secuestro de la publicación”⁵⁰, una espada de Damocles sobre la que ironizaron de forma gráfica varios humoristas de la prensa generalista, como Forges o Perich⁵¹. Con la llegada de Alfonso Suarez al poder, un nuevo decreto derogó este artículo, pero esta nueva ordenanza no impedía completamente la autoridad gubernamental de secuestrar publicaciones que “contuviesen noticias, comentarios o informaciones que fuesen contrarios a la unidad de España, constituyesen demérito o menoscabo de la Monarquía o que de cualquier forma atentase al prestigio institucional de las Fuerzas Armadas”. La llamada “ley antilibelo” tuvo por tanto una fría acogida al considerarse que mantenía una similar intención represiva.

*

Durante la Transición española, como ha analizado Ricardo Zugasti, los medios de comunicación desempeñaron un papel fundamental a la hora de forjar una representación periodística de Juan Carlos I que destacara, por encima de todo lo demás, su papel crucial “en la consecución de una transición pacífica”⁵². Tras la muerte de Franco, durante los primeros días de reinado la prensa subrayó la “conexión del monarca con la figura de su antecesor en la Jefatura del Estado”⁵³, acatando la decisión del dictador y recordando el párrafo de su testamento en el que solicitaba una suerte de traspaso de afecto y lealtad al futuro rey de España. Sin embargo, esta identificación hereditaria entre ambas figuras se desvaneció y “el recuerdo de Franco y de su Régimen en relación con la Monarquía apareció únicamente con motivo de los hitos

48 Miguel Maura, *Así cayó Alfonso XIII: de una dictadura a otra* (Madrid: Marcial Pons, 2007), 268. Para ahondar en los actos iconoclastas a lo largo de la historia de España véase, José Luis Hernando Garrido, *Patrimonio histórico e ideología: sobre vandalismo e iconoclastia en España: del siglo XIX al XXI* (Murcia: Nausicaä, 2009).

49 Sobre el humor gráfico durante el franquismo y desde el exilio, véanse, por ejemplo: Cristina Peñarín, “El humor gráfico del franquismo y la formación de un territorio translocal de identidad democrática”, *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, nº 7 (2002): 351-380; Aránzazu Sarría Buil, “Sátira y caricatura desde el exilio: en torno a la figura del general Franco”, en Marie-Claude Chaput (coord.) *Humor y política en el mundo hispánico contemporáneo* (París: Université Paris X-Nanterre, 2006): 77-98; y Iván Tubau, *El humor gráfico en la prensa del franquismo* (Barcelona: Editorial Mitre, 1987). Para una revisión del humor gráfico durante la transición, véase, Francisco Segado Boj, *Un país de chiste: El humor gráfico durante la Transición* (Madrid: Ediciones Rialp, 2012).

50 Francisco Segado Boj, “Las puertas del campo: censura y coacción informativa durante la transición, reflejadas en el humor gráfico de la prensa diaria (1974-1977)”, *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, nº 39 (2009): 24.

51 Ibid. 24-25.

52 Ricardo Zugasti Azagra, “La legitimidad franquista de la monarquía de Juan Carlos I: un ejercicio de amnesia periodística durante la transición española”, *Comunicación y sociedad: Revista de la Facultad de Comunicación* 18, nº 2 (2005): 143.

53 Ibid. 151.

que suponían los sucesivos aniversarios de la muerte del dictador”⁵⁴. La prensa ahondó a partir de este momento, de manera prácticamente uniforme, en la imagen de Juan Carlos I como un actor democratizador, revistiendo al rey “totalmente de la legitimidad democrática que había ido consiguiendo con su actuación y que la prensa había ido ensalzando y difundiendo como parte esencial de su complicidad con la Corona”⁵⁵. A nivel gráfico, en la palabras de Zugasti, los humoristas “de la época contribuyeron a esta simbolización del monarca democrático, bien por practicar la ironía desde un sentimiento de apoyo, bien por convertir al Rey en metáfora de cambio y libertades”⁵⁶. Por ello, aunque los procesos judiciales abiertos por injurias contra distintos medios –y personas– durante el periodo democrático son abundantes, si nos ceñimos al campo del humor gráfico y a los episodios vinculados con la imagen del rey o la Casa Real, los casos son más bien exigüos.

Aunque la ruptura definitiva del “pacto de silencio” tuviese lugar hace menos de un lustro, desde principios de los años ‘90 determinados diarios comenzaron a abordar noticias comprometidas para el soberano y la familia real, resquebrajando débilmente su coraza protectora. A partir de 1992, el diario *El Mundo* comenzó a tratar cuestiones personales del rey⁵⁷ y en los próximos años salieron a la luz más noticias semejantes, vinculadas, principalmente, con la vida extramatrimonial de Juan Carlos I, alimentando así las habladurías y justificando futuras guasas relacionadas con la distendida vida erótica de los borbones, algo que le emparenta con Isabel II –de cuya disoluta vida sexual ya hemos dado cuenta– y Alfonso XIII –cuyos hijos extramatrimoniales no se cuentan con los dedos de una mano–. Precisamente en ese mismo año, *El Jueves* comenzó a hacerse eco de las primeras protestas populares

54 Ibid. 156.

55 Ibid. 166.

56 Manuel Barrero, “Sátira contra la monarquía hoy. Lo representado contra lo narrado”, en Bordería Ortiz, Enrique, et al (eds.), *La risa periodística. Teoría, metodología e investigación en comunicación satírica* (Valencia: Editorial Tirant lo Blanch, 2010), 120.

57 Fernando Ramos Fernández, “El ‘tabú’ periodístico de la monarquía en España. La crisis real y la crisis coyuntural”, *Revista Latina de comunicación social*, nº 68 (2013): 225.

contra el Rey, acrecentándose desde aquel momento la sátira dirigida contra las diferentes figuras de la familia⁵⁸. En este caso, como ya hemos apuntado, el grado de accesibilidad y la exposición creciente a la mirada pública por parte de la Casa Real se potenció debido a

su protagonismo durante los eventos internacionales Expo’92, en Sevilla, y los Juegos Olímpicos, celebrados en Barcelona, que los convirtió en personalidades omnipresentes, encarnando la consolidación definitiva de España como un país moderno y boyante. Sus rostros satisfechos, la multiplicidad de actos a los que acudían en representación de la nación y la participación de los hijos en pruebas olímpicas, los acercaron al pueblo y los convirtieron en una familia más cercana al común de españoles. Desde finales de 1994, cuando se anunció el primer enlace real, los asuntos de palacio pasaron a ser del dominio público, analizados y comentados a través de la llamada prensa ‘del corazón’, más aún a partir del recrudecimiento del fenómeno paparazzi en años siguientes. Las bodas de ambas infantas y la incertidumbre por la boda del heredero, paso previo y ‘necesario’ para obtener la descendencia dinástica (la Constitución previene que reinará el primer heredero varón), desató los comentarios del pueblo llano y de ello se hicieron eco los medios de comunicación, fundamentalmente la prensa llamada ‘rosa’⁵⁹.

Esto tuvo una inevitable repercusión en la prensa satírica, multiplicándose en lo sucesivo la presencia de la familia real en sus páginas. En 1996, el guionista Idígoras y el dibujante Pachi crearon una serie de historietas titulada *Pascual, mayordomo real*, y a partir de aquí, la monarquía ocupó más portadas, hasta alcanzar un nuevo pico en 2004, cuando, con motivo de la boda entre el príncipe Felipe y Letizia Ortiz, el tono amable e irónico dio paso a una sátira burlesca mucho más acida. Ahondando reiteradamente, como recuerda Barrero, en la vida sexual de la pareja y en la “‘angustiosa’ espera por el heredero de la Corona”⁶⁰. Por aquella época, los responsables de la revista publicaron una exitosa recopilación de las mejores viñetas e ilustraciones sobre la monarquía, titulada *Tocando los Borbones*. Sin embargo, a pesar de la buena acogida, esta “ofensiva” gráfica por parte de semanarios como

58 Manuel Barrero, “Sátira contra la monarquía hoy. Lo representado contra lo narrado”, 122.

59 Ibid. 123.

60 Ibid. 127.

El Jueves no era admitida en los grandes medios y, por aquel entonces, Telecinco “declinó emitir un *spot* publicitario del volumen en su programa *Pecado Original* aduciendo que no podían ‘dar nada que afecte negativamente a la familia real’”⁶¹. Habían pasado casi 30 años desde que Juan Carlos I fuera proclamado rey ante las Cortes y el Consejo del Reino, pero la autocensura era defendida aún como medida necesaria de prevención y demostración de “responsabilidad cívica”⁶². El argumento era –y es– claro: si nos reímos del rey dañaremos nuestra frágil democracia. Pero, entonces, ¿qué democracia es esta en la que no podemos reírnos del rey?

*

Este cómodo silencio crítico, interrumpido con casos contados que, muchas veces, quedaban en el terreno de la excepción⁶³, se vio definitivamente truncado en julio del 2007 con el famoso altercado protagonizado por *El Jueves*. En la tercera semana del mes (núm. 1573) la revista satírica española publicó una portada en la que se mostraba al príncipe Felipe y la princesa Letizia desnudos en una situación sexual explícita (Figura 3.12). Ante el anuncio del entonces presidente José Luis Rodríguez Zapatero de otorgar 2.500 euros a toda pareja que tuviera hijos a partir de una fecha determinada, la revista satírica enfocó el tema mostrando una caricatura con el príncipe Felipe diciendo: “¿Te das cuenta? Si te quedas preñada... ¡Esto va a ser lo más parecido a trabajar que he hecho en mi vida!”. El día 20 de julio, dos días después de la puesta a la venta en los quioscos de la publicación, se inició el secuestro de la publicación cuyos detalles son resumidos perfectamente por Barrero:

61 Ibid. 125.

62 “Reyes, guiñoles, ingleses y democracia”, *El País*: <http://www.elpais.com/especiales/2000/rej/rej18a.htm>

63 Como explica Manuel Barrero, “durante el período democrático, han sido contados los casos en los que los humoristas gráficos se han atrevido a caricaturizar la imagen o los actos de Juan Carlos I y han tenido que responder ante la justicia por ello.” Manuel Barrero, “Sátira contra la monarquía hoy. Lo representado contra lo narrado”.



Figura 3.12. Portada de Guillermo Torres y Manel Fontdevila para el número secuestrado de *El Jueves*, 18 de julio de 2007.

El día 20 de julio de 2007, el fiscal general Cándido Conde-Pumpido (tras haber consultado con el fiscal jefe de la Audiencia, Javier Zaragoza, el mismo que había interpuesto querrela a *Caduca HOY*), presentó de oficio una denuncia por presunto delito de injurias a la Corona. El texto de la denuncia, formulado por el fiscal Miguel Ángel Carballo, establecía que los presuntamente ofendidos se hallaban, en la viñeta satírica, en una: “actitud claramente denigrante y objetivamente infamante (...) resultando que en todo caso la imagen y diálogos atribuidos a sus altezas provocan un grave menoscabo del prestigio de la Corona conforme al artículo 491 del Código Penal”. [...] A instancias de la fiscalía, el juez de la Audiencia Nacional Juan del Olmo diligenció el anterior documento y ordenó iniciar el proceso y, como medida cautelar primera, el secuestro de la edición denunciada. La policía recibió la orden de retirar la publicación de los quioscos españoles (con una tirada de 70.000 ejemplares según la OJD), la incautación del “molde” de la publicación (denominación de la plantilla original desde la que se reproduce en imprenta la revista) y el cierre de la edición digital de la publicación (www.eljueves.es), que también mostraba la portada de esa semana.

La policía, desplazada a la sede de *El Jueves* en Barcelona, concretamente a la localidad de Molins de Rei, requisó una caja con un centenar de revistas de la redacción; igualmente hicieron en la sede de *El Jueves* en Madrid, en Pinto⁶⁴. Pero cuando acudieron a los quioscos se percataron de que la edición había sido ya casi completamente vendida, y más por cuanto el conocimiento público de la decisión judicial azuzó a los rezagados a salir a comprar el número que iba a ser secuestrado durante la tarde del jueves. El total de números requisados posiblemente no sobrepasó los doscientos.

El secuestro resultó un fiasco en su procedimiento –incluso algunos policías olvidaron extender el recibo por el género decomisado en los quioscos⁶⁵– y, como era de esperar, terminó por provocar el efecto contrario: la difusión de la portada alcanzó niveles impensables de no producirse su prohibición⁶⁶. Además, en el 2007 los periódicos digitales comenzaban a tener una presencia cada vez mayor y muchos de ellos acompañaron la noticia del secuestro con la imagen (para entonces prohibida) de los príncipes. Lo mismo ocurrió en las redes sociales –no tan activas como en la actualidad– donde la portada circuló de forma imparable generando distintas “quedadas republicanas” contra el secuestro de la revista frente a la Audiencia Nacional. La creciente viralización de imágenes y mensajes anónimos parece dar pie, como indica Barrero, a un nuevo tipo de impunidad; “un juez podrá detener la difusión de una publicación por tener localizada la sede de su redacción y los puntos de impresión y distribución, pero le será imposible hacer lo mismo con los *micromedios* en línea, puesto que las acciones legales necesarias para inhabilitar una URL duran más que lo que se tarda en rehabilitarla en otra ubicación en la red⁶⁷. Aquí están las claves mínimas de una nueva dinámica comuni-

cativa en la que las tradicionales formas de control y censura no sólo hacen aguas, sino que contribuyen a la expansión *viral* de aquéllo que pretenden combatir.

Ni la ley ni la represión parecían ser capaces de detener una dinámica comunicativa, propiciada por las redes sociales, donde la libertad de expresión encontraba un hueco nunca antes experimentado. Pero, como venimos comentando, en esta nueva guerra de las imágenes los contendientes actúan de forma silenciada, tratando de no hacerla evidente. A este respecto, solamente un par de semanas antes del anuncio de la abdicación de Juan Carlos I se produjo un hecho que merece ser destacado. El 15 de mayo de 2014 se ordenó en España el primer arresto de un usuario de *Twitter*. La Guardia Civil detuvo a un joven por escribir *tweets* contra figuras políticas tras el homicidio de la diputada del Partido Popular, Isabel Carrasco⁶⁸. No fue un caso aislado y marcó una primera señal en el avance del control sobre las redes sociales. En el caso de *El Jueves* sus dibujantes, Manel Fontdevila y Guillermo Torres, fueron condenados “como autores de un delito de injurias a la corona, sin concurrencia de circunstancias modificativas a la pena, a diez meses de multa con cuota diaria de diez euros. Es decir, 3.000 euros por cabeza⁶⁹. Aunque, en palabras del fiscal general, el objetivo del proceso no era evitar la visualización, sino la aplicación de la ley, desde luego estas medidas no consiguieron que los miembros de la Casa Real siguieran protagonizando muchas de las portadas y viñetas interiores de ésta y de otras publicaciones satíricas española.

*

64 Ibid.

65 Fernando Ramos Fernández, “El secuestro de El Jueves y las injurias periodísticas a la Corona; un injustificable ataque a la libertad de expresión”, *Ambitos: Revista internacional de comunicación*, nº 16 (2007): 157.

66 La repercusión de la noticia no fue exclusivamente nacional. “Desde la CNN, hasta la BBC, pasando por Al Jazeera, La Fox, Sky News y hasta la televisión japonesa se hicieron eco al inicio de sus informativos”. Ibid.

67 Manuel Barrero, “Sátira contra la monarquía hoy. Lo representado contra lo narrado”, 137.

68 “Ordenan en España el primer arresto por tuitear”, *El Universal*, 15/05/2014: <http://www.eluniversal.com.mx/el-mundo/2014/ordenan-en-espania-el-primer-arresto-por-tuitear-1010685.html>; “Detenido un joven por pedir en Twitter que se maten políticos”, *Público.es*, 15/04/2014: <http://www.publico.es/actualidad/521030/detenido-un-joven-por-pedir-en-twitter-que-se-mate-a-politicos>.

69 Barrero, “Sátira contra la monarquía hoy. Lo representado contra lo narrado”.

Toda esta cascada de acontecimientos tomó un giro inesperado tras conocerse que el primer número de *El Jueves* tras la abdicación de Juan Carlos I llegaba a los quioscos con un día de retraso –algo ya de por sí imperdonable en una revista cuyo clásico eslogan reza “la revista que sale los miércoles”– y con una portada diferente a la que los miembros de la redacción habían difundido en las redes sociales tan sólo unas horas antes. Como se puede comprobar (Figuras 3.13 y 3.14), la portada de la tirada que finalmente se distribuyó ni siquiera hacía referencia a la monarquía. ¿Un día de retraso para armar una portada sobre *Podemos*? ¿Tantos años “tocando los borbones” para acabar retirando y destruyendo los 60.000 ejemplares que ilustraban la escatológica coronación de Felipe VI (Atlas 3.5)?



Figuras 3.13 y 3.14: Diseño de Manel Fontdevila para la portada del número 1932 de *El Jueves*, que finalmente fue retirada / El diseño nuevo que sustituyó al anterior en la portada del número 1932 de *El Jueves*.



[Atlas 3.5]: Curiosamente, ya existía una viñeta semejante respecto a la coronación de Juan Carlos I (de autor y fecha desconocidas) en la que la corona, más que estar embadurnada en heces, parece manchada por la sangrienta mano del dictador (arriba izq.). / Viñeta de Kap en *El Web Negro* el 2 de junio de 2014 (arriba der.). / Viñeta de Morten Morland publicada en el diario británico *The Times* el 3 de junio de 2014 (centro). / Viñeta de Miquel Ferreres publicada en el *El Periódico de Catalunya* el 5 de junio de 2014 (abajo).

La sombra de la censura sobrevoló la noticia, silenciada por los miembros de la propia revista que no ofrecían respuestas concluyentes que aclararan el entuerto. Sin embargo, con el paso de las horas y tras el desmentido por parte de la Casa Real⁷⁰, comenzó a circular la sospecha de que la decisión venía en realidad impuesta por el grupo RBA, propietario de la cabecera satírica desde hace varios años. *El Jueves*, azote de la corona durante décadas, había doblado el espinazo en un episodio de autocensura sin precedentes. Esta mezquina decisión provocó el abandono de varios miembros veteranos del *staff* de la revista en las horas sucesivas. Resonaban entonces las palabras de Lucho Espinal:

La autocensura evita al gobierno tener que mancharse las manos con la censura manifiesta, que siempre es mucho más odiosa. La autocensura es convertir en suicidio lo que debería ser una ejecución, y con esto se fomenta el buen nombre del verdugo. La censura, por su misma evidencia y brutalidad, lleva en sí un testimonio de protesta y de condena; en cambio, la autocensura entra en la línea de la coima moral, de la corrupción y de la cobardía. La censura agudiza las contradicciones, la autocensura las disimula. La autocensura da apariencias democráticas a lo que realmente es solamente una dictadura⁷¹.

En apenas unas horas Felipe VI ya se había cobrado, sin mover un dedo, su primer trofeo. Como hemos visto, *El Jueves* había visto aumentar exponencialmente sus lectores en los últimos años al calor de las polémicas y secuestros de números en ocasiones precedentes, pero esta última situación deja a la publicación en entredicho, herida de muerte. RBA ha cometido el mismo error que cometió *Rann Safaris* al borrar el rastro original de la fotografía de Botsuana⁷²; el mismo error que cometió la fiscalía al secuestrar el número 1573 de *El Jueves* y del cual la Casa Real parece haber aprendido –o escarmentado–⁷³. En todos estos casos el

intento de control generó el efecto contrario, los *hipermedia* no hicieron sino reproducir masivamente las imágenes que pretendían invisibilizar.

Todavía es pronto para determinar el futuro de esta mítica publicación pero este nuevo episodio de (auto)control nos deja un panorama aún más inmovilista y acrítico en los quioscos españoles. Si en un primer momento alguien pudo pensar que la decisión de abdicar de Juan Carlos I era precipitada y seguramente inoportuna, el servilismo ruín (y la homogeneidad) con la que los grandes medios de comunicación trataron el proceso sucesorio y la imparable serie de los acontecimientos y reformas, parece demostrar lo contrario.

El mismo día en el que definitivamente se publicó el número con la portada alternativa, el 5 de junio de 2014, la directiva de la otra revista satírica de referencia en España, *Mongolia*, emitió un comunicado solidarizándose con los compañeros de *El Jueves* en el que subrayaban el derecho a expresar y difundir libremente ideas y pensamientos, reiterando –como hacía Espinal– el difícil encaje en democracia de cualquier práctica de censura previa o de represalias; “en la actualidad la censura no la ejerce el Estado, al menos no directamente, sino a través de serviles empresarios y directores de medios que la aplican, incluso, con sus propios colaboradores, ya sean dibujantes, humoristas o corresponsales en Nueva York”⁷⁴.

Además, la primera portada post-abdicación de *Mongolia* daba una vuelta de tuerca más al fenómeno sucesorio, presentando una variación de un polémico diseño que ya habían empleado por vez primera en mayo de 2012, cuando el blindaje judicial del rey estaba en boca de todos (Figuras 3.15 y 3.16). Ahora es Felipe VI el que podrá violarnos sin que le pase nada, “porque el artículo 56.3 de la Constitución lo declarará inimputable”.

70 “La revista que fue Jueves”, *eldiario.es*, 5/06/2014: http://www.eldiario.es/escolar/revista-Jueves_6_267783256.html

71 Lucho Espinal, *Lucho Espinal, testigo de nuestra América* (IEPALA Editorial, 1982), 139.

72 Un último coletazo de la fotografía del rey junto al elefante se vivió en mayo de 2014, cuando la Junta Electoral de Madrid prohibió el spot del *Partido Animalista PACMA* para las elecciones europeas por mostrar la célebre instantánea.

73 Tras ser preguntados por las posibles presiones ante el número posterior a la abdicación, des-

de Zarzuela dieron a entender que tras el juicio de 2007 comprendieron que algunas cosas es mejor no tocarlas, decidiendo que es preferible no hacer nada “ni con *El Jueves* ni con otras portadas de *Mongolia* que eran de juzgado de guardia”. Véase: “La revista que fue Jueves”, *eldiario.es*, 5/06/2014: http://www.eldiario.es/escolar/revista-Jueves_6_267783256.html

74 “Mongolia, contra la servidumbre”, *Mongolia*, 5/06/2014: <http://www.revistamongolia.com/noticias/mongolia-contra-la-servidumbre>



Figuras 3.15 y 3.16: Portada de *Mongolia*, mayo de 2012 / Portada de *Mongolia*, junio de 2014.

La decisión de RBA y su silencio posterior provocó además que varias librerías anunciaran con el paso de los días su decisión de no vender libros editados por este grupo de comunicación⁷⁵. Y apenas unos días antes de la fecha programada para la coronación del nuevo rey, la mayor parte de los dibujantes dimisionarios de *El Jueves* se sumaron al nacimiento de una nueva revista digital, con un primer número muy borbónico publicado en vísperas de tan señalada fecha⁷⁶. *Orgullo y sa-*

75 “Gigamesh no vendrà llibres de RBA per la portada censurada d’El Jueves”, *ara.cat*, 7/06/2014: http://www.ara.cat/cultura/Gigamesh-RBA-portada-censura-Jueves-comic_0_1152485004.html; “A propòsit de El Jueves”, *nollegiu*, 6/07/2014: <http://nollegiu.wordpress.com/2014/06/06/a-proposit-de-el-jueves/>

76 Por incidir brevemente en el concepto de “guerra de las imágenes”, dando a entender que no todo han sido ataques a la Corona durante el proceso de abdicación, también en vísperas de la ceremonia el diario *El Mundo* regalo a sus lectores una fotografía oficial de gran formato del futuro soberano. Una imagen que, involuntariamente, encontró rápida



Figuras 3.17 y 3.18: Portada del número especial de *El Vibora* tras el golpe de estado del 23F / Diseño de Montey's publicado en el primer número de *Orgullo y Satisfacción*.

tisfacción –el propio nombre escogido ya resultaba esclarecedor– vendió 22.000 ejemplares en 24 horas, demostrando una gran rapidez de contestación ante la embestida represora de RBA.

En 1981, tras el golpe de Estado del 23F, una de las primeras respuestas contundentes y casi inmediatas la dio *El Vibora*, una revista clásica de la historieta española que publicó un monográfico especial dedicado a “El Golpe”. Visto lo visto, ante el peloteo encomiástico de la prensa generalista, el primer número de *Orgullo y satisfacción* podría ser percibido dentro de unos años de manera semejante (Figuras 3.17 y 3.18)⁷⁷. Como argumenta Barrero, “la condena de la ‘financiarización’

contestación en el afiche incluido en el número 127 de la revista satírica vitoriana *TMEO*, en el que se incluía “un poster de Felipe VI con los huevos colgando”.

77 El día de la ceremonia de coronación se publicó también un número especial de la publicación satírica digital catalana *El Web Negre*. Puede consultarse en el siguiente enlace: <http://>

parece pesar sobre toda la prensa (y eso pese al auge de la llamada información global) dando lugar a nuevos mecanismos de 'autocontrol' que no implican otra cosa que renunciar a parcelas de libertad"⁷⁸.

iHOLA!
NUM. 3.023 + 8 ENERO 2014 + 2 €

DON JUAN CARLOS, EL HOMBRE
MÁS INFLUYENTE EN LA HISTORIA
DE NUESTRA PUBLICACIÓN

**EL REY
NOS RECIBE
CON MOTIVO
DEL SETENTA
ANIVERSARIO
DE ¡HOLA! EN
EL PALACIO DE
LA ZARZUELA**

Capítulo 3: La imagen del rey en la Cultura Visual 2.0

issuu.com/webnegre/docs/borboning_ok/0

78 Manuel Barrero, "Derivas de la sátira gráfica en el siglo XXI. RBA contra *El Jueves*", *Tebeosfera 2ª época*, 12. Disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/derivadas_de_la_satira_grafica_en_el_siglo_xxi_rba_contra_el_jueves.html

LA IMAGEN DEL REY EN LA CULTURA VISUAL 2.0

NUEVOS CONTEXTOS: LA CULTURA VISUAL 2.0

En los últimos años se han venido sucediendo intensos y fértiles debates en torno a la teorización de la imagen. El llamado “giro icónico” o “giro pictorial” (en su variante germana o anglosajona), sus acomodos disciplinares en corrientes como los *Visual Studies* (estudios visuales) o la *Bildwissenschaft* (ciencia de la imagen) y un largo etcétera de aportaciones sobre las que se ha escrito largo y tendido¹, denotan en definitiva un interés creciente por aquello que, de forma a menudo acrítica, llamamos “imagen”. Por fortuna, esta multiplicidad

1 Resulta muy difícil aportar un resumen sobre un tema que ha generado, y lo sigue haciendo, enormes cantidades de bibliografía. Como punto de partida, resulta inevitable la consulta de las obras de W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994). Así como la obra editada por Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?* (Munich: Fink Wilhelm GmbH & CompanyKG, 1995). Para una aproximación más recientes al debate, pueden consultarse: James Elkins, *Visual Studies. A skeptical introduction* (New York: Routledge, 2003). José Luis Brea, *Estudios visuales* (Madrid: Ediciones AKAL, 2005). Ana García Varas, *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011). Para una buena selección de textos en castellano, la truncada revista *Estudios Visuales* aporta interesantes escritos, muchos de ellos de los principales autores de referencia (ver: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>).

de estudios han abonado el terreno con numerosas herramientas con las cuales poder construir y argumentar esta nueva realidad que hemos denominado “Cultura Visual 2.0”. La imagen hoy día se enmarca en un contexto de producción, difusión y consumo completamente nuevo motivado, fundamentalmente, por las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías en todas sus vertientes. Los móviles de última generación o *smartphones*, las redes sociales, la lógica de la Web 2.0, las aplicaciones de mensajería instantánea, etc., dibujan los trazos más gruesos de esta cultura visual 2.0 que intentaremos definir. Sin embargo, estos elementos no son sino la capa superficial de una era cuyo estadio de desarrollo resulta muy complejo de situar. Las *Google Glass*, el *Oculus Rift* o las versiones renovadas de plataformas como *Flickr* o *Instagram* comienzan a mostrarnos la cara de una tendencia en la que la imagen ocupa un lugar privilegiado. Pero la realidad de esta nueva era no se queda ahí, sino que lugares más recónditos de la web, pero de excepcional influencia, como 4chan.org² o los innumerables foros más o menos ocultos que pueblan la red, ejercen un poder en la creación de imágenes virales (como los memes) que no podemos obviar de ningún modo, más aún cuando intentamos ahondar en la imagen del rey en tiempos de lo digital.

Sin embargo, hay una pregunta que nos asalta inevitablemente: ¿de qué imágenes hablamos? Si no hemos logrado un consenso mínimo en la teorización de la imagen cuando todavía no estábamos inmersos o nos encontrábamos en los albores de la era digital, ¿con qué posibilidades contamos ahora?³ Tenemos ante nosotros un contexto en el que las

imágenes circundantes no sólo se consumen o se experimentan⁴, sino que se pueden producir con absoluta facilidad y, lo que es más importante, se pueden compartir mediante multitud de canales digitales a través de los cuales cualquier persona con una conexión a Internet que forme parte de alguna de estas redes, podrá consultarla de forma inmediata. Estos canales pasan por ser simples correos electrónicos, clips en *Evernote* o adjuntos en sistemas de mensajería como *Whatsapp* y *Line*, redes sociales en las que las fotografías tienen un peso clave como *Facebook*, *Twitter*, *Tuenti* y *Google+*, o plataformas específicas para contenido audiovisual como *Flickr* e *Instagram*. Todos estos servicios mencionados son gratuitos (o con un coste muy reducido en comparación con la tecnología que emplean) ya que todos los datos que pasan por ellos son almacenados para un uso comercial que, en la mayoría de los casos, se utiliza para ofrecernos publicidad adaptada a nuestros gustos o intereses. Sin ánimo de entrar por ahora en estos territorios, vemos que las imágenes en esta nueva era recorren múltiples vías: pueden ser simples fotografías de las vacaciones que se comparten en *Facebook* y otras redes sociales o metadatos que permiten ofrecernos una publicidad adaptada para sugerirnos el restaurante más adecuado a nuestros gustos en la ciudad o zona en la que nos encontremos.

*

Pensar la imagen dentro de la Cultura Visual 2.0 entraña multitud de problemas de tipo metodológico. El primero de todos es que lo que hoy estamos escribiendo, mañana estará un poco desfasado y, dentro

2 Un grupo de investigadores del Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT) publicaron en 2011 un interesante *paper* titulado “4chan and /b/: An Analysis of Anonymity and Ephemerality in a Large Online Community”. El artículo puede consultarse en el siguiente enlace; <http://projects.csail.mit.edu/chanthropology/4chan.pdf>

3 Como ya hemos dicho, las dos últimas décadas han resultado ser muy ricas en lo que al pensamiento de la imagen se refiere y, a pesar de ello, una buena parte de las producciones académicas, así como los programas docentes, parecen no haberse sentido demasiado concernidas. Sin embargo, contamos con autores que han trabajado estas cuestiones de forma intensa para ofrecernos conceptos lo suficientemente ricos como para hacer uso de ellos y aportar nuevas ideas y perspectivas. Por ejemplo, después de Hans Belting, el antiguo concepto de “medio”

se ha revelado como un elemento clave para pensar la imagen como fenómeno antropológico, lo cual nos obliga a profundizar en estas cuestiones dejando atrás viejas teorías de los medios hoy ya superadas o poco útiles para los problemas que nos ocupan.

4 Otra línea posible se puede observar en las imágenes a las que se les dota de vida y llegan incluso a desear cosas, gracias al cruce entre la genética y la tecnología más avanzada. Continuamos así trasladar el viejo mito de Pígalión a dimensiones por completo desconocidas. Para ahondar en este tema, puede consultarse el artículo de W. J. Thomas Mitchell, «The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction», *Modernism/modernity* 10, nº 3 (2003): 481-500.

de un año, muchas de las cosas escritas resultarán inservibles. ¿Cómo paliar esta realidad? Quizá los libros, o mejor aún, quienes los hacen, tengan que empezar a plantearse la necesidad de realizar –siguiendo el juego de palabras– un “libro 2.0”. De hecho, este libro se ha ido (re) escribiendo impulsado por las noticias que iban surgiendo en torno a la imagen de la monarquía española y, a buen seguro, cuando esté en la imprenta o en las manos del lector, habrán aparecido novedades que modifiquen, complementen o desmientan lo aquí expuesto. La lógica de la web 2.0, en la que los usuarios pueden compartir contenidos y crearlos de forma individual o colaborativa (blogs, *Wikipedia*, redes sociales, etc.), choca de lleno con la lógica del libro de papel, más afín, por decirlo de algún modo, a la web 1.0 donde todo era más estático y la recepción de la información era pasiva⁵.

Cuando Internet comenzó a instalarse de forma más o menos estable en los hogares de buena parte del mundo, allá por los años noventa, los contenidos y sobre todo la forma de consumirlos respondía a lo que hoy denominamos Web 1.0; es decir, las páginas web eran grandes contenedores de información y los usuarios simplemente la consumían dentro de las posibilidades que ofrecían los buscadores de la época o los portales de contenidos más utilizados (*Yahoo!*, *Altavista*, *Google...*). Pero, a principios del siglo XXI, y tras la crisis de las “puntocom”, Internet comenzó a virar hacia un nuevo modelo abierto y participativo que daría lugar a la entrada de la Web 2.0. La *Wikipedia* y los blogs, plataformas en las que los propios usuarios se convierten en los creadores de contenidos, son los ejemplos paradigmáticos de ese cambio. Los comentarios anidados, los foros y, sobre todo, las redes sociales, dibujan un nuevo panorama en Internet en el que se intensifican de forma exponencial las interacciones comunicativas y afectivas⁶. Esta

nueva tendencia nos lleva a lo que algunos autores han caracterizado como “sistema-red”⁷ que, en palabras de Juan Martín Prada, se trata de un término que atiende “no sólo a la ya extrema morfología en red de las sociedades de más elevado consumo, es decir, a la forma o estructura social en red que caracteriza la vida en ellas, sino, sobre todo, al cada vez más evidente primado de la conectividad y de los intereses económicos inherentes a ella sobre sus propias posibilidades comunicativas o relacionales”⁸.

Nuestro análisis se basará en analizar, por una parte, cómo la monarquía, en tanto que institución, gestiona su visibilidad en la red –pues, como apunta Castells, “las organizaciones y los líderes que no tienen presencia mediática no existen para el público”⁹–, pero también en cómo la propia dinámica de la red –y si se quiere, el “sistema-red”– produce nuevos contenidos e interacciones que, en suma, sitúan la vieja discusión en torno a la “imagen del rey” en un estadio que requiere de postulados teóricos nuevos. Si, como ya hemos dicho “el rey es rey en imágenes”, ¿ante qué rey nos encontramos cuando sus retratos oficiales han sido prácticamente sustituidos por fotografías (tanto oficiales como anónimas), programas televisivos, montajes, memes de lo más variado, etc.? La Web 2.0 ha posibilitado que cualquiera participe en la construcción de esa imagen *otra* del rey que no es ya la orquestada por los iconógrafos reales o por los asesores, sino aquella que la sociedad construye a partir de lo que consume y de lo que genera gracias al despliegue tecnológico que tiene a su alcance.

Por tanto, esta “web participativa” y la puesta en conocimiento y circulación de las imágenes que se derivan de su funcionamiento, será uno de los ejes centrales que vertebrará nuestra discusión, pues sus características favorecen formas de interaccionar con ellas hasta ahora desconocidas. Sin embargo, las nuevas tecnologías también permiten acercamientos a

5 Aún nos encontramos en los albores de los libros multimedia (pues la digitalización solamente permite la visualización en otros dispositivos o soportes, pero no modifica la dinámica de uso) aunque, por nuestra parte, sí podemos complementar lo aquí expuesto con la web que acompaña a este proyecto: www.ceiss.es/imagenrey.

6 Juan Martín Prada, *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales* (Madrid: Ediciones Akal, 2012), 27.

7 El término de “sistema-red”, desarrollado por Juan Martín Prada, parte del concepto previo de “sociedad-red” popularizado, entre otros, por el sociólogo Manuel Castells. Para una visión actualizada de estas problemáticas, puede consultarse la obra: Manuel Castells, *Comunicación y poder* (Madrid: Alianza Editorial, 2009).

8 Prada, *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*, 25.

9 Castells, *Comunicación y poder*, 262.

ciertas imágenes que dialogan con claves diferentes sobre un elemento fundamental: la experiencia (vivencial). Veamos un ejemplo sencillo que nos permita ir oteando los primeros trazos de esta problemática. La Sábana Santa de Turín ha sido históricamente, más allá de la polémica sobre su autenticidad, uno de los objetos “auráticos”¹⁰ por excelencia. Cada vez que es expuesta al público, miles de fieles acuden a observarla fascinados por la posibilidad de que aquella tela haya podido estar en contacto con el cuerpo de Jesucristo. De la experiencia ante la Sábana Santa, ante el objeto sagrado, pasamos a la experiencia en un entorno digital. El 29 de marzo de 2013 apareció en la *App Store* la aplicación “Sábana Santa 2.0” con la siguiente presentación: “Por primera vez en la Historia, la imagen más detallada jamás realizada de la Síndone se vuelve accesible para todo el mundo gracias a una modalidad de consulta en *streaming*, que permite una visión cercana del Lienzo: cada detalle del tejido puede aumentarse y visualizarse en una observación imposible incluso al natural”¹¹. La aplicación permite navegar sobre el lienzo con una resolución espectacular y además permite una suerte de visita guiada en la que podemos conocer la historia de la Santa Síndone y explorar, con multitud de fuentes, las particularidades de cada uno de los detalles de la reliquia. Las preguntas nos asaltan: ¿Se puede en este caso hablar de experiencia aurática? ¿Sigue funcionando el esquema propuesto de imagen – medio – cuerpo? ¿De qué imagen estamos hablando cuando el visionado se realiza vía *streaming*? ¿Qué implicaciones tiene el hecho de poder ver en nuestros dispositivos detalles que nuestro ojo nunca podría captar? ¿Genera esto nuevos modos de experiencia? Sin embargo, las respuestas no son fáciles de encontrar. Se trata simplemente de un ejemplo entre tantos otros pero que permite ver con claridad algunas de las características esenciales que ofrecen estas tecnologías.

*

10 Para una aplicación del concepto benjaminiano de “aura” a ciertos objetos visuales, véase: Gor-ka López de Munain, «La máscara mortuoria como imagen aurática. Tiempo, memoria y semejanza», *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán VIII* (junio 2013): 233-242.

11 <https://itunes.apple.com/ar/app/sabana-santa-2.0/id614248391?mt=8>

La implantación masiva de las tecnologías digitales en buena parte de las sociedades contemporáneas –vinculadas a la (auto)comunicación de masas– se presenta como un arma no ya de doble filo, sino de filo poliédrico. Podríamos estar tentados a caer en los débiles argumentos que defienden estas nuevas herramientas por su poder democratizador tanto en el acceso a la información como en la comunicación interpersonal. Pero ahondar en este tipo de posiciones no haría sino excluir aquello que verdaderamente nos interesa. Es obvio que tenemos la posibilidad de acceder a cantidades ingentes de información de lo más variada a solamente un par de clicks y que podemos comunicarnos por medio de una videoconferencia en tiempo real conectando dos puntos alejados a miles de kilómetros con un par de gestos sobre la pantalla de nuestros móviles, pero decir eso es como no decir nada; forma parte de nuestro día a día, de forma casi inevitable. También, en apenas unos segundos, podemos seguir a Obama en *Twitter* y hacernos amigos de Lady Gaga en *Facebook* pero, como es evidente, ni siquiera son ellos los que actualizan sus perfiles. Y aunque así fuera, ¿qué importancia tendría? El simulacro se perpetúa, aunque sea en el terreno de lo virtual. Quizá lo verdaderamente importante resida en la otra cara de la moneda.

Como se ha podido comprobar con casos célebres, como las filtraciones proporcionadas por *WikiLeaks* de cientos de miles de cables diplomáticos con información sensible, el exceso de ésta nos aboca directamente a la desinformación. La cantidad de datos se torna inmanejable y la sucesión de escándalos hace que uno nuevo sepulte al anterior, o que incluso un mismo suceso se vuelva incomprensible, paradójicamente, por la cantidad de información vertida. El caso de la muerte de Osama Bin Laden fue paradigmático. El exceso informativo, lejos de aportar luz, provocó una neblina en la que era imposible orientarse y discernir el grano de la paja. Ante esta perspectiva, no extraña comprobar que desde hace años se comenzara a estudiar por parte de disciplinas como la psiquiatría los trastornos que estaba ocasionando la

sobreexposición a las posibilidades que brinda Internet¹². Valorar si la masificación –y la confusión permanente– de datos sobre ciertos temas (como ocurrió en los atentados del 11M de Madrid) o las estrategias de ficcionalización (con la suplantación de identidades en las redes sociales) responden a coyunturas sociopolíticas dadas o a oscuras conspiraciones excede la intención de nuestro análisis¹³, pero en lo referido al caso de la monarquía española podemos apuntar algunas ideas que serán refrendadas a lo largo de la investigación.

Como afirma Cinto Niqui, “para cualquier grupo de presión, siempre que opere con una cierta estrategia y tenga una mínima influencia, es muy fácil deformar –alterar la realidad–, desinformar –no dar información fiable para conseguir que no se sepa nada a ciencia cierta– o infodeformar –conducir al error– y hacerlo en poco tiempo”¹⁴. La monarquía ha sido siempre un “grupo de presión” con mucha capacidad de influencia –siendo, como veremos, la caza un perfecto catalizador de ello– pero las estrategias que le habían servido en el pasado con los altos mandos, cuando la sociedad no era un problema, se vuelven mucho menos efectivas desde el momento en el que ésta también adquiere su cuota de presión gracias a Internet. Agrupaciones como la Fundación Institucional Española (FIES), encargada de gestionar la buena presencia de la monarquía y de establecer estrategias que favorezcan la imagen que la institución tiene entre los ciudadanos, se muestra incapaz de llevar a cabo una actuación mínimamente influyente pasando prácticamente desapercibida. Ni siquiera la televisión, en plena era de la “pantalla global”¹⁵, se convierte en aliado de la monarquía y, más que

influir en positivo, su mala gestión provoca todo lo contrario. Programas claramente contruados con escasa imparcialidad como *Audiencia abierta* (TVE) o las empalagosas *tv-movies* sobre sus miembros como *Felipe y Letizia* (Telecinco), pasan desapercibidos mientras que los tropezos del antiguo monarca, sus discursos atropellados (como el de la Pascua militar de 2014) o las noticias relacionadas con su yerno Iñaki Urdangarín pueblan las pantallas de los hogares de los españoles y de buena parte del mundo.

LA IMAGEN EN LA CULTURA VISUAL 2.0

Tras dibujar algunos de los trazos que definen el contexto que nos ocupa, encontramos que aparecen otros desafíos que no podemos dejar de lado. La imagen, en tanto que concepto central susceptible de ser teorizado, busca ser redefinida, repensada, enmarcada en este terreno en el que, quizá ahora más que nunca, posee un lugar privilegiado. Recogemos algunas reflexiones de José Luis Brea que permiten situar mejor el camino por el cual intentaremos transitar:

En buena medida, las electrónicas poseen la cualidad de las imágenes mentales, puro *fantasma*. Aparecen en lugares –de los que inmediatamente se esfuman–. Son espectros, puros espectros, ajenos a todo principio de realidad. Si, al decir lacaniano, lo Real es lo que vuelve, las imágenes electrónicas carecen de toda realidad, por falta de la menor voluntad de retorno. Ellas son del orden de *lo que no vuelve*, de lo que, digamos, no recorre el mundo “para quedarse”. Faltas de recursividad, de constancia, de sostenibilidad, su ser es leve y efímero, puramente transitorio.

Como las imágenes mentales –las imágenes de nuestro pensamiento–, las electrónicas sólo están en el mundo *yéndose*, desapareciendo. Por momentos están, pero siempre dejando de hacerlo. Como lo espectral, su ser es el de las *apariciones* –y, como ellas, se apresuran rápido a abandonar la escena en que comparecen–. Son, al mismo tiempo, *(des)apariciones*¹⁶.

Brea nos habla de la imagen electrónica como una realidad fantasmática, que aparece y pasa de largo para no quedarse, para no volver.

16 José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen* (Madrid: Ediciones AKAL, 2010), 67.

12 Ju-Yu Yen et al., «The Comorbid Psychiatric Symptoms of Internet Addiction: Attention Deficit and Hyperactivity Disorder (ADHD), Depression, Social Phobia, and Hostility», *Journal of Adolescent Health* 41, nº 1 (julio 2007): 93-98.

13 Para un análisis muy sugerente (y beligerante) del abuso de la desinformación por parte de los grupos de poder económicos véase: Otte Max, *El crash de la información. Los mecanismos de la desinformación cotidiana* (Barcelona: Ariel, 2010).

14 Cinto Niqui, *La comunicación es vida: Reflexiones eclécticas sobre tics y contenidos audiovisuales* (Barcelona: Editorial UOC, 2011), 106.

15 Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna* (Barcelona: Anagrama, 2009).

La comparación con las imágenes mentales ofrece un punto de apoyo útil para pensar la naturaleza de las electrónicas, propias de nuestra era digital. Sin embargo, no se puede obviar que las imágenes siempre aparecen conectadas, inscritas en un soporte (un medio), independientemente de la fugacidad con la que transiten sobre él. En este sentido Brea se decanta por insistir en el carácter mental, fantasmagórico, espectral, de las imágenes electrónicas, las cuales no necesitan ser “encarnadas” como objetos. Si atendemos a la idea Beltingiana de “medio portador” éste puede ser, además del propio cuerpo, una pantalla, pared o artefacto mediante el cual la imagen es percibida¹⁷. Sin la percepción no hay imagen. Son dos posturas teóricas en buena medida enfrentadas: a Brea le preocupa la imagen fantasmática, inasible; a Belting la experiencia y el proceso de simbolización (personal o colectivo) que acontece con su percepción (corporal), pero en ambos encontramos elementos que nos permiten avanzar en la discusión sobre la imagen digital y muestran claramente la complejidad de esta nueva fase de teorización. Una misma imagen puede aparecer inscrita (“encarnada”) en diferentes “medios portadores” y en tiempos diversos. La imagen que produce un usuario de Instagram está realizada con una cámara digital y automáticamente se transfiere al sistema para ser compartida y visualizada por sus contactos. Cada uno de ellos recibe esa misma imagen (esta vez sí, en términos afines a las ideas de Brea) pero ésta se manifiesta en “medios portadores” diversos que, a su vez, y esto no puede ser excluido de la discusión, muestran, (re)presentan, una imagen distinta según la configuración técnica (luminosidad, contraste, balance de color, etc., de la pantalla) y las características del dispositivo (resolución, tipo de panel, etc.). De una misma imagen germinal obtenemos distintos resultados en función del dispositivo; se obtienen diferentes experiencias. Esto, que ya fue avanzado por Benjamin en su clásico ensayo sobre la reproductibilidad técnica de las imágenes publicado en 1939¹⁸, adquiere

en el siglo XXI una dimensión mucho más compleja. De “la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” benjaminiana –donde la antigua visión burguesa de la obra de arte como objeto único se ve sometida a una realidad cultural en la que los nuevos media (fotografía, cine, revistas ilustradas, etc.) permiten formas revolucionarias de reproducción y distribución de las imágenes– pasamos, en palabras de André Gunthert, a “la obra de arte en la época de su apropiabilidad digital”¹⁹ (a lo que Brea añadirá, “la era de la (re)productibilidad electrónica”²⁰ y W. J. T. Mitchell “la era de su reproductibilidad cibernética”, incorporando así nuevos elementos al debate²¹).

Esta idea de “apropiabilidad digital” nos acerca a algunos de los casos que trabajaremos en relación con la imagen de la monarquía española. Para Gunthert, la revolución digital trae consigo la *desmaterialización* de los contenidos y su difusión por Internet confiere a las obras un carácter de *fluidéz* que desborda los canales existentes²². En este contexto la “apropiabilidad” no es solamente una característica importante de los contenidos digitales, sino que se impone verdaderamente como el nuevo paradigma de la cultura post-industrial. Las características propias de las nuevas tecnologías facilitan –o más bien se ponen al servicio de– este modelo de uso de las imágenes en el que los soportes que *encarnaban* la imagen se transforman en modos dinámicos y fluidos donde éstas se presentan bajo una lógica de consumo y difusión diferente. El siguiente ejemplo ilustra a la perfección el sentido de lo que venimos argumentando.

Gunthert comenta algunos casos célebres en los que se observan las claves de esta “apropiación digital” de las imágenes. El 9 de noviembre de 2009, con motivo del aniversario de la caída del muro de Berlín, el

... interruptivos I, de Jesús Aguirre (Madrid: Taurus, 1973), 17-60.

19 Véase la entrada del magnífico blog *L'Atelier des icônes* de André Gunthert “L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique”, 14/11/2011: <http://culturevisuelle.org/icones/2191>.

20 Brea, *Las Tres Eras de la Imagen*, 75-77.

21 Mitchell, «The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction».

22 Las referencias de André Gunthert serán tomadas del blog citado anteriormente.

17 Hans Belting, *Antropología de la imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa (Madrid: Katz Editores, 2007), 23-28.

18 Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discur-*

entonces presidente francés Nicolas Sarkozy colgó una foto en su cuenta de *Facebook* en la que aparecía junto a Alain Juppé golpeando simbólicamente el muro con un martillo (Figura 4.1). El problema sobrevino cuando Sarkozy fechó la fotografía el 9 de noviembre de 1989, fecha en la que, como después se supo, nadie en Francia podía saber lo que estaba ocurriendo en Berlín²³. Pronto, bajo el *hashtag* #sarkozypartout, comenzaron a aparecer en la red todo tipo de fotomontajes en los que se veía a Sarkozy en toda clase de eventos históricos desde los dinosaurios, pasando por la crucifixión de Cristo, hasta la llegada a la Luna (Atlas 4.1).



Figura 4.1. Nicolas Sarkozy junto a Alain Juppé en el Muro de Berlín, 1989.

23 Según J. M. Martí Font, “Ni Helmut Kolh, canciller alemán, sabía nada de la caída del Muro. De hecho se encontraba en un viaje en Varsovia y no cambió su agenda. ¿Cómo se iba a enterar Sarkozy, que era por aquel entonces un político local, de que iba a caer el Muro en la mañana del 9 de noviembre?”. “La más que dudosa presencia de Sarkozy en Berlín el día de la caída del muro”, *El País*, 9/11/2009: http://internacional.elpais.com/internacional/2009/11/09/actualidad/1257721209_850215.html



[Atlas 4.1]: Memes y montajes realizados con el *hashtag* #sarkozypartout con motivo de la errónea fecha atribuida por Sarkozy a su visita al muro de Berlín. El entonces presidente francés dijo haber llegado a la capital alemana el 9 de noviembre de 1989 cuando, como después se supo, aquél día apenas se podía conocer la noticia en Francia. Los internautas no dejaron momento célebre de la historia en el que no estuviera Sarkozy (puede consultarse una extensa recopilación en el Flickr de André Gunthert: <http://www.flickr.com/photos/gunthert/sets/72157622651492439/show/>)

Quizá sea oportuno detenerse brevemente en el “meme” para destacar algunos rasgos inherentes que nos ayuden a ubicar mejor el alcance de este concepto tomado de la teoría evolucionista. Este neologismo fue popularizado por el biólogo británico Richard Dawkins tras emplearlo en su libro *El gen egoísta*²⁴ para exponer su teoría sobre la transmisión cultural, en la cual el meme (simplificación del griego *mimema* –cosa imitable– por su semejanza fonética con “gene”) es la unidad básica de información. En la teoría memética, el proceso evolutivo de transmisión de los memes tiene en cuenta un conjunto de características (la fecundidad, la persistencia o longevidad, la replicación, etc.) cuya aplicación al análisis de la imagen puede dar prolíficos resultados. Al igual que existirían ideas contagiosas, saltando de mente en mente, podríamos localizar imágenes exitosas o virales, que triunfan en la ecología cultural de las formas simbólicas. Una lectura de las imágenes como entidades evolutivas, “formas cuasi vivas (como los virus) que dependen de un organismo huésped (nosotros mismos) y que no pueden reproducirse sin la participación humana”²⁵ ha sido sugerida por diversos autores (Carl Einstein o W.J.T. Mitchell) y, al igual que la analogía planteada por Dawkins entre la evolución cultural y la biológica, no está exenta de polémicos debates y controversias²⁶.

Sin embargo, la aplicación del término meme a las imágenes masivamente “apropiadas” que hasta ahora venimos apuntando, asociadas a los fenómenos de Internet, es más ambigua y, aunque encaje en una visión parasitológica de éstas expandiéndose por el mundo e infectando nuestros muros de *Facebook* y conversaciones de *Whatsapp*, presenta

ciertas problemáticas. La dificultad estriba en averiguar si la memética tiene realmente algo que aportar al estudio de los memes de Internet y si todo lo que en Internet es conocido con este nombre tiene alguna relación con lo que esta teoría define como tal²⁷. La vigencia del meme en la red puede entenderse como una revolución del humor gráfico, una relectura del *Do It Yourself* en la que cualquiera con unas mínimas nociones de informática puede manipular una imagen viral y contribuir a su diseminación²⁸. Para algunos estudiosos del fenómeno estamos incluso ante una nueva forma de alfabetización, aunque de igual modo podría plantearse si ésta no producirá una homogeneidad mundial a nivel cultural cada vez mayor.

Además, como el lector comprobará al observar gran parte del apartado visual de este libro, otra de las particularidades de la producción y la circulación de las imágenes en el actual sistema visual capitalista se halla en la escasa calidad de las mismas, en su deficiente resolución. Estas *poor images* [imágenes pobres o mediocres], como las ha definido la artista alemana Hito Steyerl²⁹ son, en su opinión, la imagen *lumpen* proletaria en la sociedad de clases de las apariencias, el producto de las transformaciones y transmisiones experimentadas por la imagen digital en su continua circulación. Seguramente los límites de esta división clasista cada día resultan menos evidentes y estas imágenes ‘bastardas’, rechazadas en un principio por los circuitos hegemónicos de producción visual³⁰, están cada día más presentes en nuestras vidas.

El consumo masivo de memes o vídeos en plataformas como *YouTube* y el empleo cada vez mayor de imágenes de bajísima resolución

24 Richard Dawkins, *El gen egoísta: las bases biológicas de nuestra conducta* (Barcelona: Salvat Editores, 2000).

25 W.J.T. Mitchell, La plusvalía de las imágenes, en *Estudios de la imagen: experiencia, percepción, sentido(s)* de Ander Gondra Aguirre y Gorka Lopéz de Munain (eds.) (Santander: Shangrila, 2014) (en prensa)

26 El experto en medios y nuevas narrativas Henry Jenkins planteaba el siguiente escollo a la memética de Dawkins; “[él] no escribe sobre cómo ‘las personas adquieren ideas’ sino sobre cómo ‘las ideas adquieren personas’”, un argumento que seguramente muchos podrán extrapolar a la hora de analizar los argumentos de Mitchell en torno a la agencia –o incluso “la vida” – de las imágenes.

27 En el año 2012 se presentó una tesis sobre este tema en la Universidad Masaryk de Brno (República Checa); véase: Branislav Buchel, «Internet Memes as Means of Communication», Master’s thesis, mayo 21, 2012: http://is.muni.cz/th/384995/fss_m/?lang=en.

28 Existen ya aplicaciones como *iMeme* para “reformular” algunos de los memes más conocidos mediante el uso de sencillas plantillas. El mundo de los memes es en realidad el arte de la postproducción.

29 Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen* (Berlín: Sternberg Press, 2012).

30 Paula Cardoso Pereira y Joaquín Zerené Harcha, “Revolutions of Resolution: About the Fluxes of Poor Images in Visual Capitalism”, *Triple C* 12(1): 315-327, 2014.

en los medios masivos de comunicación a la hora de difundir noticias urgentes de última hora, sugiere que la calidad y la cualidad estética han quedado relegadas a un segundo plano en pro de una mayor accesibilidad y, sobre todo, de una mayor velocidad e intensidad. Como afirma Steyerl, la imagen pobre es una copia en movimiento y su escasa resolución no sólo ilustra el resultado de un sinnúmero de procesos de carga, descarga y edición, sino también un interés lo suficientemente destacado por parte de los receptores como para preocuparse de reeditarla, manipularla, remezclarla y propagarla³¹. A lo largo de sus vidas, en este largo viaje, estas “pobres” imágenes de la Cultura Visual 2.0 construyen una historia compartida a partir de una red global anónima, entablando alianzas según prosigue su trayecto, llegando a diferentes públicos y generando nuevos debates. “Al perder su esencia visual, recuperan buena parte de su fuerza política, creando un nuevo aura a su alrededor. Este aura no se basa ya en la permanencia del ‘original’, sino en la fugacidad de la copia”.

En el panorama internacional, la cultura del *détournement* está más viva que nunca y la conciencia de la dimensión política de estas imágenes y su poder en la producción y formulación de representaciones está cada vez más clara, como lo demuestra la omnipresencia de los registros audiovisuales anónimos en las manifestaciones de la primavera árabe o el 15-M y la proliferación del net-activismo, la comunicación de guerrilla o los *tactical media*. Sin embargo, conviene recordar que esta actual vigencia de las imágenes degradadas no está inexorablemente ligada a una voluntad transgresora o subversiva. Como señala la artista y teórica alemana al final de su ensayo, la imagen pobre puede ser una muestra de resistencia y apropiación o, en cambio, un acto de conformismo y explotación.

Ante estas reflexiones, apuntadas de forma muy somera, podríamos preguntarnos si realmente no se está sobredimensionando el alcance de una práctica (y de una producción icónica ligada a ésta) de la que, en

principio, no tiene constancia ni se preocupa, un porcentaje muy elevado de los internautas. Pero es probable que esta conformación participativa y comunitaria de Internet vaya a más, como se viene observando en la utilización creciente de ciertas plataformas (como *Twitter*) por parte de los medios de comunicación, así como en nuestra forma de relacionarnos, que encuentra sus bases en el anonimato y la fugacidad. Para entender el mundo de los memes en Internet es necesario conocer el funcionamiento de los *imageboards*, foros (como *4chan.org*³²) en los que la conversación se articula principalmente en torno a la publicación de imágenes en vez de texto. La transitoriedad de los contenidos y la enorme cantidad de materiales que se cargan diariamente (varios terabytes de imágenes al día) plantean un problema metodológico evidente: la extrema volatilidad de las creaciones compartidas y la imposibilidad de indicar una referencia estable hace prácticamente imposible articular un discurso analítico en torno a esta realidad. Ante esta dificultad han surgido archivos o plataformas que facilitan la “arqueología” de estos fenómenos. *Knowyourmeme* es un *wiki* que archiva y documenta centenares de memes y vídeos virales, permitiendo conocer el origen de éstos, su diseminación, los ejemplos más notables de replicación e incluso un gráfico (empleando la herramienta *Google Trends*, que permite visualizar la tendencia en el uso de ciertos términos de búsqueda) que ilustra la longevidad del meme.

Como explica Jenkins, los términos “meme” y “viral” van inevitablemente de la mano, actuando como metáforas biológicas que explican el modo en el que los contenidos digitales viajan a través de las culturas y que terminan por distorsionar las relaciones de poder entre los productores, los propietarios, las marcas y los consumidores³³. Por tanto, se desarrollan en una realidad que va más allá de su encorsetamiento

32 Para conocer más acerca de esta singular plataforma recomendamos la consulta de los artículos de Patrick Peccatte, “Les flux d’images de 4chan”, *Déjàvù*, 23/02/2010: <http://culturevisuelle.org/dejavu/83>; y “La fabrique des images sur 4chan”: <http://culturevisuelle.org/dejavu/389>.

33 Henry Jenkins, “If It Doesn’t Spread, It’s Dead (Part One): Media Viruses and Memes”. Puede consultarse en: http://henryjenkins.org/2009/02/if_it_doesnt_spread_its_dead_p.html.

31 Hito Steyerl. “In Defense of the Poor Image”, *E-Flux Journal* 10(11): 1-9, 2009.

como fenómeno humorístico o como simple tendencia puntual. Se trata más bien de cómo una idea, una noticia, un suceso, una fotografía, etc., es apropiada por una persona o una colectividad cibernética y se distribuye como un virus dentro del inmenso organismo en forma de red que es Internet, provocando con ello todo tipo de reacciones inesperadas. El meme, como una suerte de virus digital, viaja infectando a los miembros de esta nueva cultura participativa convirtiéndose en un arma cuyo potencial y alcance aún es difícil de prever³⁴.

La monarquía española, con la multitud de traspies sufridos en los últimos años ha sido, como veremos, blanco habitual de estos “virus” digitales dentro del contexto de la apropiación digital de las imágenes. Y motivos no han faltado, pues en ocasiones incluso la misma institución monárquica ha sido la creadora, sin quererlo, de sus propios memes. Todos los años los reyes acostumbran a enviar una felicitación de Navidad en la que es habitual que aparezcan retratados los miembros de la Casa Real. En el año 2005 los reyes nos felicitaron las fiestas con una curiosa estampa familiar en la que, con un primer vistazo, se percibían elementos que no encajaban muy bien. Joan Fontcuberta nos describe perfectamente la escena (Figura 4.2):

El grupo aparece en un salón del Palacio de la Zarzuela, residencia habitual de los monarcas; los reyes están sentados en un sofá; la reina sostiene en sus brazos a la infanta Leonor, que ocupa el centro de la composición y articula su contenido; delante, en primer término, la fila de los seis nietos restantes sentados en un banco. [...] Los periódicos publicaron rutinariamente la fotografía y al día siguiente [...] sobrevino un nuevo escándalo: la foto era un montaje.

En efecto, examinada con detenimiento se notaban muchos defectos. La juxtaposición de las figuras adolecía de falta de sombras y la composición carecía de la necesaria sensación de profundidad. Al rey Juan Carlos le borraron las piernas (¡que tanto necesita para esquiar y navegar!); a Victoria Federica, hija menor de la infanta Elena y Jaime de Marichalar, los brazos. Y es difícil explicarse el raro escorzo de Irene, la hija menor de la infanta Cristina, en brazos de su hermano mayor. Los niños situados a un lado y a otro habían sido fotografiados con perspectivas



Figura 4.2. Felicitación navideña de la Casa Real, año 2005.

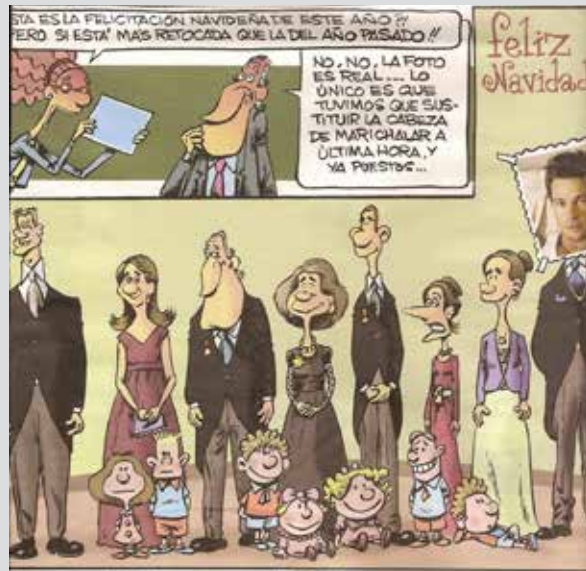
discordantes. La pareja real además va vestida exactamente igual que en el acto de presentación de la hija de los Príncipes de Asturias un mes antes. En síntesis, un desastre. La foto no sólo era un montaje; sobre todo era una chapuza³⁵.

Ante esta sucesión de despropósitos, tanto técnicos como del propio proceder de la institución, pronto se armó en la opinión pública un enorme revuelo. Al igual que ocurriera con el caso de Sarkozy, también los internautas hicieron sus particulares homenajes al *montaje real*³⁶ (Atlas 4.2). Pronto los portavoces de la Casa Real salieron al paso con explicaciones que no satisfacían a nadie: “Fue imposible reunir en un mismo día a los reyes y a todos sus nietos en Madrid para realizar una

35 Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora. La fotografía@ después de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2012), 115.

36 Debido a la escasa duración de estas imágenes en la web, puede consultarse una selección de las mismas en la página del proyecto: www.ceiss.es/imagenry

34 Para profundizar en estas ideas, puede consultarse el trabajo presentado en 8 partes y en abierto que coordina Henry James en su web con el título *If It Doesn't Spread, It's Dead*, (ibid.).



[Atlas 4.2]: Dentro de este nuevo paradigma propuesto por André Gunther que nos lleva de “la apropiación de la cultura” a la “cultura de la apropiación” cualquier individuo, apelando a su imaginación y capacidad creativa, puede construir imágenes dotadas de una constelación semántica nueva. El caso de la felicitación navideña de la Casa Real, por supuesto, sufrió toda una serie de transformaciones de lo más curiosas.

sesión fotográfica”³⁷. El caldo de cultivo para el escándalo estaba más que servido. Como decía el fotógrafo Chema Conesa “lo triste es descubrir que nos han enviado una felicitación y se han equivocado en el envoltorio, pues si bien no tenemos por qué dudar de la intención comunicadora, la chapuza técnica sólo me hace pensar que el comunicador no se cree su oficio. Y se trata de la más alta representación del Estado. Es como si nos hubiese felicitado un humorista”³⁸. Pues bien, tiempo después se supo que el comunicador no era un humorista ni un técnico poco entrenado en el oficio, sino la propia reina Sofía. En una serie de entrevistas realizadas con motivo de su 70 aniversario, en concreto la concedida a Mariángel Alcázar para el diario *La Vanguardia* el 2 de noviembre de 2008 –tiempo después del suceso–, doña Sofía reconocía haber sido la autora del famoso fotomontaje, añadiendo además que “estaba orgullosísima, lo hice yo sola con el *Photoshop*. Lo criticó todo el mundo, pero yo estaba encantada de haber colocado a todos mis nietos en una sola foto”³⁹. Esta torpe estrategia comunicativa, lejos de ser un hecho aislado, refleja perfectamente la inoperatividad de la Casa Real en un mundo inevitablemente interconectado y sujeto a las lógicas de la cultura visual 2.0. Las antiguas fórmulas propagandísticas que empleaban las monarquías nada tienen que ver con el funcionamiento que la imagen tiene hoy día en nuestra contemporaneidad, donde no existe (o se ha reducido al mínimo) la posibilidad de imponer una visión unívoca de la realidad. Ante esta situación sólo cabe adaptarse y asumir sus reglas –para después operar a partir de ellas– pero, como veremos a continuación, la Corona dista mucho de haberlo comprendido.

Hoy más que nunca la producción instantánea de contenidos nos invita a pensar que tiene que haber imágenes de todo. La Web 2.0 parece abrir la puerta a la posibilidad de su producción a manos de los

37 Citado en: Fontcuberta, *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, 116.

38 “Infeliz felicitación”, *El Mundo*, 23/12/2005: <http://www.elmundo.es/elmundo/2005/12/23/espana/1135346812.html>

39 Citado en: Fontcuberta, *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, 123.

seleccionadores tradicionales, pero también de los amateurs. Esta idea de un cosmos caótico se ve perfectamente ilustrada en el film de Harum Farocki *Videogramas de una Revolución*; una puesta en imágenes descentrada que utiliza los materiales caseros de cámaras de VHS de los aficionados que registraban los sucesos de la revolución de 1989, en la que se produce la caída de Nicolae Ceaușescu. El film está compuesto íntegramente por estos registros domésticos y caóticos. La Web 2.0 se asemeja a este dispositivo visual que construye Farocki en el que no hay un centro ni una historia, sino fragmentos dispersos y registros realizados por diferentes aficionados; es decir, estas cámaras amateurs, como más tarde esos internautas amateurs, dan origen a un nuevo acontecimiento, sea el caso rumano o la caída durante la cacería de Juan Carlos I. Esta naturaleza caleidoscópica es un terreno aún por explorar y comprender dentro del mundo de la Web 2.0.

Como era de esperar, la abdicación de Juan Carlos I trajo consigo una cascada de imágenes (Atlas 4.3). Montajes, memes y chistes de todo tipo comenzaron a invadir los muros de las redes sociales o las conversaciones de plataformas de mensajería instantánea como *Whatsapp*. Esta profusión satírica contrasta con la inmovilidad real de la ciudadanía y la incapacidad de ésta para ejercer una presión significativa más allá de estos gestos simbólicos. Cada vez son más las voces que señalan el poder anestésico de estas muestras aparentes de descontento virtual. Arde *Twitter*, los elefantes y las banderas republicanas se multiplican en las fotos de perfil y los medios de comunicación se suman a esta vorágine articulando en las horas sucesivas a cualquier escándalo rankings de los memes más divertidos o comentados. De este modo, como ya señalaba Steyerl, la apropiación de las imágenes no está ya necesariamente ligada a una voluntad de fractura o disconformidad y el sistema capitalista fagocita y digiere ésta y otras corrientes críticas, convirtiéndolas en meros simulacros de protesta para su uso y disfrute.

No se puede negar la presencia cada vez mayor de estas manifestaciones visuales y su capacidad para modular la opinión o servir de barómetro del sentir mayoritario de una parte de la ciudadanía pero,

¿hasta qué punto son operativas o cumplen con el propósito crítico que desprenden muchos de sus mensajes? Aún con todo, conviene estar al tanto de las temáticas principales que englobaron los memes y montajes surgidos tras las noticias, los cuales se podrían clasificar en cuatro grandes grupos (Altas 2.3). En el primero de ellos, ligado a la cacería de elefantes, el animal funcionó como protagonista, reconvertido en un símbolo del republicanismo que emergió en multitud de manifestaciones y muestras de descontento. Incluso en *Youtube* circuló una parodia del conocido videojuego *Angry Birds* en el que se sustituía a los pajaritos por paquidermos, tumbando al monarca en cada uno de sus célebres tropiezos⁴⁰.

El segundo grupo podemos ligarlo expresamente a la herencia dinástica y a la monarquía. Felipe, principalmente caracterizado como el personaje de la película de Disney, el Rey León, fue presentado en todas las ocasiones como sucesor. El tema de la herencia dinástica fue el elemento central junto a las referencias al Príncipe de Gales y el prolongado reinado de su madre en una Europa que ha registrado abdicaciones muy próximas en el tiempo, siendo la última la de la reina de Holanda.

Como contrapartida, y con la inevitable referencia a la figura de doña Sofía, la imagen de Letizia Ortíz fue objeto de burlas que insistían en su carácter de plebeya y advenediza, también en el escenario de consortes reales de la misma condición como Máxima Zorreguieta en Holanda y Kate Middleton en Inglaterra, preferidas por la prensa. En su caso, cabe destacar la gran cantidad de memes en los que aparece caracterizada como Maléfica (el personaje de una película de Disney estrenada recientemente con Angelina Jolie como protagonista) y como Cersei Lanister, la reina ambiciosa y sin escrúpulos de la serie televisiva *Game of Thrones* emitida por la cadena HBO. En ese sentido, las imágenes retocadas presentando a los miembros de la Casa Real como los personajes de esta conocida serie fueron algunos de los más populares, teniendo en cuenta que ésta se basa en la disputa por el trono y las luchas intestinas entre

40 Puede verse en: <http://www.ceiss.es/imagenrey/videos/> (vídeo 1).



casas reales, nobles y plebeyos con una marcada división entre hijos legítimos y bastardos, y con el adulterio, los negocios y la ambición como temas centrales, algo que evoca la amplia literatura sobre los Borbones como una dinastía decadente, de los excesos y vividora.

Dentro de este grupo la abdicación desencadenó una serie de memes con la imagen de Froilán, el hijo primogénito de la Infanta Elena, planteando a través de lo cómico de su figura su derecho dinástico a la sucesión. Recordemos que el joven Borbón cuenta con un largo historial de anécdotas, entre las que destaca indudablemente el disparo que se infligió en su propio pie mientras el entonces rey se caía en Botsuana, por lo que la asociación con su abuelo es inevitable.

El tercer grupo corresponde a la imagen de Juan Carlos I y los escándalos alrededor de su persona. Abundan las cacerías, los amoríos, los negocios y las caídas, ironizando con su actual condición de jubilado, lo cual le permitirá disfrutar de sus grandes pasiones y sus más que probables dotes mujeriegas.

Finalmente, el cuarto grupo es el relacionado con los partidos políticos y el debate por la República como sistema de gobierno. Los memes planteaban imágenes y textos ligados a los valores republicanos que comparaban a Juan Carlos I y a su hijo con Franco o ligaban su imagen con los líderes de los partidos hegemónicos o bien con Pablo Iglesias, cabeza visible del colectivo político que tuvo un gran resultado en las últimas elecciones europeas del 25 de mayo de 2014, con una postura abiertamente republicana. Ese colectivo días antes había sido objeto de ataques desde la prensa dominante por supuestas declaraciones contra el Rey y la monarquía.

LA CASA REAL EN LA "WEB 2.0":

La imagen del rey, dentro del marco que estamos trazando, presenta unas singularidades propias. Como ya hemos comentado estamos ante un cuerpo "multimedial" que, además, se encuentra sometido y expuesto a las condiciones de la cultura visual 2.0. En los ejemplos apuntados

[Atlas 4.3] La abdicación desató la creación de memes y fotomontajes satíricos donde se observan muchas de las críticas y temas recurrentes que han perseguido a la monarquía en los últimos años.

en la introducción hemos visto cómo este fenómeno ha afectado de lleno a la monarquía hispánica, la cual se ha visto inmersa en agrias polémicas y ha protagonizado episodios inéditos en la Historia, sobre todo en las formas –como las disculpas ofrecidas por Juan Carlos I en televisión tras el incidente de la cacería–. Las monarquías son maquinarias bien engrasadas que conocen a la perfección el poder de las imágenes, pero quizá el propio peso de la tradición ha propiciado una adaptación lenta a los nuevos tiempos y a las condiciones que marca la era digital. La mayoría de monarquías europeas poseen perfiles oficiales en las principales redes sociales; muchas de ellas, como la británica, con un fuerte impacto en número de seguidores, pero la española continúa reacia a tomar partido en esta reciente modalidad publicitaria y comunicativa. De hecho, el perfil de *Twitter* de la Casa Real se estrenó el 21 de mayo de 2014 y anteriormente abundaban multitud de cuentas bajo su nombre que se utilizaban a modo de parodia sobre la vida del monarca. Esto nos muestra que, si bien se observa cómo han ido dando algunos pasos, aún es mucho el trecho que le queda por recorrer a la monarquía española para entrar de lleno en este terreno. Pero quizá la causa de esta situación no sea la simple falta de adaptación a los nuevos tiempos, sino más bien el miedo o la reserva hacia las características propias de estos medios. Las redes sociales hacen que cualquier persona pueda interactuar con los propietarios de las cuentas (o, en estos casos, los equipos de prensa), lo cual puede tornarse en un arma de doble filo cuando la popularidad está bajo mínimos y los escándalos no paran de sucederse. Manuel Castells, en una reciente entrevista, apuntaba que “los gobiernos odian Internet, fundamentalmente porque es un desafío básico a lo que siempre fue su fundamento de poder, que es el control de la comunicación y de la información; siempre, en toda la Historia. Entonces los gobiernos dicen “sí, Internet sí, pero para lo que a mí me sirva”⁴¹. Quizá aquí tengamos una de las claves para entender este inmovilismo al que nos referimos.

Otros dirigentes como Obama supieron sacar todo el partido posible a las redes sociales hasta el punto de convertirse en uno de los factores decisivos en la victoria de las presidenciales de 2009⁴². Su cuenta de *Twitter* tiene actualmente más de cuarenta millones de seguidores y ha publicado más de diez mil *tweets*, lo cual evidencia la dimensión e importancia de las redes sociales en determinados círculos de poder. Volviendo al caso español, la difícil coyuntura que atraviesa la monarquía obligó a que se tomaran en serio el poder de las redes sociales y la imagen en la web, pues la tradicional aceptación por parte de la sociedad comenzaba a hacer aguas de forma extraordinaria. El caso Urdangarín y los escándalos derivados de las cacerías de Juan Carlos I, entre otros, comenzaron a desmontar rápidamente los viejos y sólidos cimientos sobre los que se apoyaba la institución y pronto aparecieron las primeras reacciones “digitales” a modo de estrategia de defensa.

En septiembre de 2012 se lanzó la nueva página web de la Casa Real española con una estética actualizada y adaptada a los nuevos ritmos digitales enmarcándose, en palabras del rey, “dentro del esfuerzo que venimos realizando para mejorar la comunicación de la Corona con todos los españoles, con criterios de transparencia, rigor e innovación”⁴³. En plena crisis de legitimidad es evidente que la nueva página web buscaba contrarrestar la caída aportando información, claramente sesgada, en la que las imágenes tienen un protagonismo fundamental. De hecho, la fotografía de portada que se seleccionó muestra a Juan Carlos I, al entonces príncipe Felipe y a la primogénita Leonor en los jardines del Palacio Real con el siguiente epígrafe: “tres generaciones unidas en un compromiso común”. La legitimación dinástica por medio de recursos visuales, tan habitual en las creaciones pictóricas de épocas pasadas,

42 Véase el estudio de Luis Vives Ferrándiz sobre la cuenta de Flickr del presidente norteamericano: Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, «Yes, we Flickr!: Imágenes del poder en la era de la postfotografía», en *Las artes y la arquitectura del poder*, ed. Víctor Manuel Mínguez Cornelles (Castellón: Universitat Jaume I, 2013), 511-526.

43 “El rey promete más ‘transparencia’ en una renovada web de la Casa Real”, *rtve.es*, 10/09/2012: <http://www.rtve.es/noticias/20120910/casa-real-renueva-pagina-web-foto-del-rey-principe-infanta-leonor/562448.shtml>

41 Entrevista concedida a Sergio Martín para el programa *Europa abierta* (04/01/12). Puede escucharse en: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/europa-abierta/europa-abierta-manuel-castells/1286978/>



Figura 4.3. Felicitación navideña de la Casa Real, año 2013.

completa aquí un nuevo episodio en el que se prescinde de la pomposidad propia de las creaciones, por ejemplo, barrocas, y donde los atributos habituales como la dignidad, la fortaleza y el poder se transforman en una estampa familiar y relajada donde, sin embargo, el propósito permanece intacto. De hecho, el problema sucesorio y la continuidad de la monarquía ha sido una de sus preocupaciones más intensas, como se evidenció en las felicitaciones de Navidad del 2013, también colgadas en la página web. En esta ocasión, los entonces príncipes difundieron una instantánea familiar junto a sus dos hijas tomada en el Museo Nacional del Prado con motivo de la exposición *Velázquez y la familia de Felipe IV* (Figura 4.3). El

detalle más interesante lo encontramos al advertir que la familia se encuentra frente al cuadro de Velázquez *La infanta Margarita*, pintado en 1654 y perteneciente al *Kunsthistorisches Museum* de Viena; toda una muestra, más o menos encubierta, del carácter hereditario de la monarquía cuyos orígenes parecen así remontarse aguas arriba hacia tiempos inmemoriales. Resulta también significativo que no aparezcan los entonces reyes, envueltos en polémicas interminables, y se apueste por mostrar directamente la siguiente generación de “cuerpos portadores” de la monarquía, quienes parecen perfectamente felices y capacitados para soportar el peso de la carga dinástica; una lectura que sería posteriormente subrayada en el discurso de abdicación de Juan Carlos I.

Cuando se renovó la web contaba ya con un amplio archivo audiovisual que ha ido creciendo de forma continuada. Se pueden consultar los vídeos de todos los mensajes de Navidad del rey y los archivos sonoros de cinco discursos históricos; también es posible visionar más de 12.000 fotografías y 3.097 discursos, de los que 1.740 son intervenciones de Juan Carlos I⁴⁴, lo cual nos da una dimensión del volumen de material que se maneja. En los tiempos de la Web 2.0, donde la intercomunicación en doble sentido es uno de los pilares básicos, la Casa Real parece haber buscado un equilibrio que le cubra de compromisos eliminando una de las direcciones de la comunicación. En la página web cada uno de los miembros de la Casa Real cuenta con un Libro de Visitas a través del cual enviarles mensajes personalizados aunque, cómo ellos mismos advierten, hay que tener en cuenta que “debido al volumen de mensajes que se reciben por este canal, no se envían respuestas personalizadas”. Algo parecido ocurre con el canal de *Youtube*, abierto en diciembre de 2012, donde también los comentarios para sus miles de vídeos se encuentran desactivados. En cualquier caso, sus apenas 2500 suscripciones (a fecha de diciembre de 2013) demuestran el escaso interés despertado por este canal si lo comparamos con otras instituciones como puede ser la Policía Nacional, cuyo canal de *Youtube* cuenta con casi 10000 suscripciones.

Nos encontramos por tanto con una monarquía que tiene una página web muy poco dinámica⁴⁵, sin *feedback*, con un canal en *Youtube* con los comentarios cerrados y con un perfil de *Twitter* muy reciente y completamente unidireccional. Recordemos que otras monarquías europeas llevan ya años enviando y recibiendo *tweets*. Por poner un ejemplo, la

44 Datos obtenidos de *ibid*.

45 Con el fin de paliar un supuesto vacío educativo que hay en los programas educativos hacia la monarquía y sus integrantes en diciembre de 2013 se inauguró una sección en la página web destinada a ofrecer información adaptada al público infantil con juegos y contenidos variados. De nuevo la dirección de la información es prácticamente unidireccional y, si en la página oficial la excepción se encontraba en los mensajes personalizados que se podían enviar a través del Libro de visitas, en la versión infantil los niños pueden enviar dibujos a los miembros de la Casa Real.

Casa Real británica abrió un perfil oficial en 2009 y la holandesa en 2010, y otras figuras como el Papa Benedicto XVI y su sucesor Francisco comenzaron su andadura digital hace ya un tiempo, contando este último con casi seis millones de seguidores. Mientras las redes ardían con todo tipo de memes, montajes, fotografías, comentarios, etc., con cada uno de los traspiés del monarca la Casa Real permanecía silenciosa, inmóvil y sin tomar partido en la batalla digital. Esta situación no deja de ser llamativa cuando, precisamente, estas instituciones han fundamentado en el uso de las imágenes buena parte del peso de su legitimación política. ¿Es simplemente una situación que evidencia la actitud anacrónica con la que está afrontado la Casa Real la nueva era digital? ¿Su descrédito es mayor del que podría presuponerse y la exposición a las dinámicas de la web 2.0 evidenciaría esta situación? Resulta difícil saber cuál es la respuesta más ajustada, pero todo parece apuntar a que el miedo a la exposición pública frena la entrada de la monarquía en las redes sociales y continúa apostando por alternativas más propias del siglo XVII que del siglo XXI. Con motivo del 40 cumpleaños de Letizia, y apenas una semana después del estreno de la nueva web, los entonces príncipes de Asturias encargaron a la prestigiosa fotógrafa Cristina García Rodero la elaboración de un álbum fotográfico en el que se retratará a la familia en los jardines de su casa. En un intento de “rediseñar la corona”⁴⁶, la Casa Real buscaba mostrar la cara amable de la monarquía con unas fotografías en las que se presenta la idílica vida de una familia feliz. Los sobrios retratos de aparato dejaban paso a un álbum familiar moderno y dinámico; nada más lejos de la realidad. En una estrategia perfectamente diseñada, las fotografías ocuparon las portadas de multitud de periódicos y revistas (tanto en papel como digitales) y circularon por la web como pocas veces se había visto en unas representaciones de la familia real. Si bien el impacto fue grande gracias a las posibilidades de difusión de los nuevos medios, en el fondo la estrategia empleada no distaba tanto de las llevadas a cabo en tiempos de Carlos V, cuando éste

solicitaba a Tiziano que elaborara sus más perfectos retratos y después éstos eran difundidos por medio de estampas y copias. Ninguna de las características de la Web 2.0 se pusieron al servicio de la difusión de forma directa (aunque sí operaron de forma indirecta, gracias a los medios de comunicación o a las personas que las circularon, comentaron, modificaron, etc.).

Finalizando el año 2013, concretamente el 30 de diciembre, asistimos a una nueva y desconcertante etapa en el intento, ya desesperado, de limpiar la dañada imagen pública de la monarquía. Con motivo de su setenta aniversario, la revista *¡Hola!* publicó un extenso reportaje de cuarenta páginas dedicado a la figura de Juan Carlos I en el que se pueden ver todo tipo de fotografías elogiosas que van desde su infancia hasta la actualidad acompañadas de breves textos, igualmente exaltatorios. El monarca concedió además una sesión fotográfica en el palacio de la Zarzuela que la revista describe de la siguiente manera: “Vestido de manera informal, con pantalón y jersey de cuello alto en color beige y chaqueta de color marrón, el Rey nos saluda muy sonriente, con magnífico aspecto y sin necesidad de muletas. Su presencia es imponente y llena de vitalidad, se le ve renovado y muy recuperado”. Se trata de un reportaje que aparentemente perseguía reparar su imagen después de unos años salpicados de escándalos y en los que su salud había mermado considerablemente. Sin embargo, el objetivo de este reportaje queda un tanto desdibujado al conocerse tras la abdicación que ésta (supuestamente) venía ya gestándose desde su setenta cumpleaños. Una vez más, la falta de adaptación a los nuevos tiempos y la incomprensible torpeza con la que se están gestionando todos los asuntos relativos a la imagen de la Corona provoca reacciones críticas y enciende debates de todo tipo. Al parecer, las fotografías se tomaron en vísperas del habitual discurso navideño, donde el rey apareció con un rostro notablemente envejecido; sin embargo, la comparación entre ambas instantáneas ofrece un resultado verdaderamente llamativo. Mientras en las fotografías de la revista *¡Hola!* vemos al monarca con una actitud vigorosa, luciendo un rostro saludable y con una piel tersa

46 “Letizia rediseña la corona”, *El País*, 15/09/2012: http://elpais.com/elpais/2012/09/14/gente/1347642733_869973.html

donde apenas se aprecian ojeras, la retransmisión del mensaje navideño nos muestra a un hombre que presenta los rasgos propios de una persona de edad avanzada (Figura 4.4). En resumidas cuentas, a todas luces quedaba en evidencia que el uso del *Photoshop* había sido excesivo. Pero aún queda un último ingrediente a sumar en esta particular cadena de despropósitos. El 6 de enero de 2014, durante la Pascua Militar, un Juan Carlos I envejecido –esta vez con muletas– hacía aparición en un acto público tras su última intervención hospitalaria. En el discurso leído de apenas 6 minutos se sucedieron los errores en la lectura, los titubeos y los resoplidos evidenciando, en definitiva, una imagen que nada tenía que ver con la exhibida, apenas unos días antes, en las páginas de la revista *¡Hola!*

Si comprobamos que las estrategias llevadas a cabo por la institución, lejos de lograr paliar el descrédito imparable al que se estaba viendo abocada, terminaron por favorecer todo un torbellino de respuestas imparables en sentido negativo, que tuvieron como resultado la abdicación, las emprendidas por otras organizaciones afines a la Corona tampoco alcanzaron los resultados esperados. La citada fundación FIES (Fundación Institucional Española) se marca como uno de sus objetivos principales “hacer presente en la sociedad el valor de la Corona como institución integradora e impulsora de la convivencia” y se encuentra compuesta por “un grupo de profesionales de variados campos [que, restaurada la monarquía] inició una labor de difusión del papel y funciones de la Jefatura del Estado y de las personas que la encarnan, así como de promoción de iniciativas de divulgación y formación de la sociedad en los valores de convivencia y solidaridad, como reflejo de la libertad y pluralidad promovida por la Corona”⁴⁷. Tras estas elogiosas palabras se encuentra una opaca fundación con importantes donantes y benefactores⁴⁸ cuya cara más visible es el concurso escolar *¿Qué es un rey para ti?* (actualmente financiado por la



Figura 4.4. Comparación de la portada de la revista *¡Hola!* con la retransmisión del mensaje navideño de finales de 2013 (fuente: publico.es).

Fundación Orange) y en menor medida el *Premio FIES de periodismo* (financiado por el Grupo Nutrexpa). Desde 1988 FIES promovió una publicación periódica (primero el *Periódico de FIES* y después *España Real*) con el objetivo de “acompañar a la sociedad española en el proceso de comprensión y valoración del papel de la Institución Monárquica”, aunque en el año 2006 dejó de editarse en papel. Quizá alentada por la dura situación que atraviesa la institución, *España Real* retomó su andadura en el año 2013, esta vez en formato digital, dando a su vez el salto a las redes sociales, quizá como conejillo de indias de un futuro perfil de la Corona. Pero la incidencia fue mínima. En junio de 2013 la fundación abrió sendos perfiles en *Facebook* y *Twitter* y en febrero de 2014 cuentan con 70 “me gusta” y 108 seguidores, respectivamente.

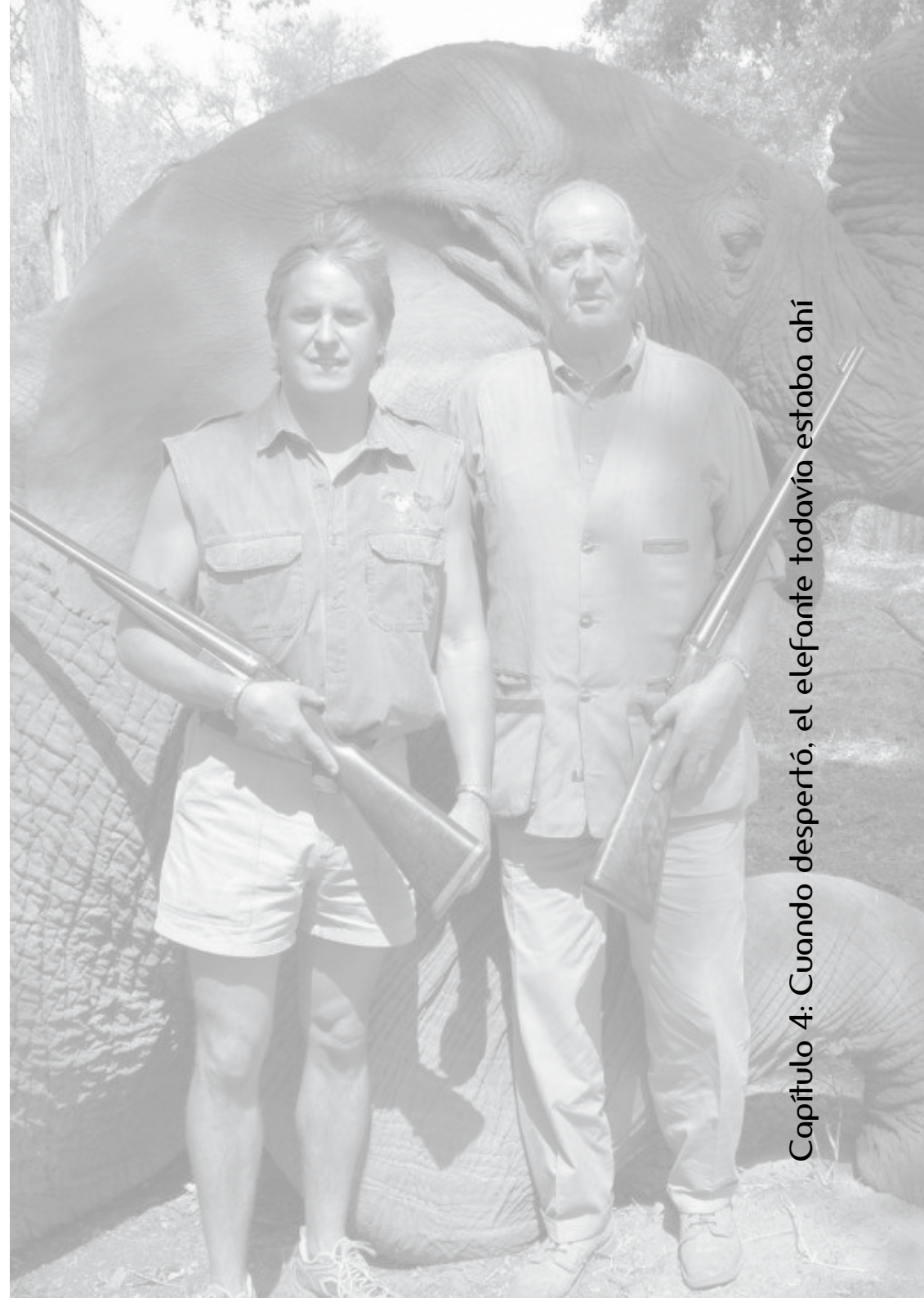
47 www.fies.es

48 Fernando Ramos Fernández, «La utilización publicitaria de la imagen del rey y la familia real», *Ámbitos*, nº 12 (2004): 27.

Tanto los esfuerzos emprendidos por la propia monarquía como sus organizaciones afines para tratar de reconducir el descrédito que sufre desde hace años, están resultando ineficaces. En el año 2004 el 84% de los españoles tenía una opinión excelente del rey, mientras que sólo un 3,6% de los encuestados se pronunciaron en contra de su figura⁴⁹; diez años después, el 62% de los españoles pedía la abdicación de Juan Carlos, según la encuesta de Sigma Dos para *El Mundo*⁵⁰. Llegados ya a este punto, habrá que ver si el nuevo monarca es capaz de recuperar el tiempo perdido en esta batalla digital, tomando una estrategia adaptada a los nuevos tiempos que reconduzca estas desalentadoras cifras.

49 Ibid., 28.

50 “El apoyo a la Monarquía sigue cayendo pero crece la valoración del Príncipe Felipe”, *El Mundo*, 05/01/2014: <http://www.elmundo.es/espana/2014/01/05/52c89f76ca4741f0588b4571.html>



Capítulo 4: Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí

Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí

La mañana del 14 de abril de 2012 la Zarzuela emitía un comunicado en el que señalaba el ingreso de Su Majestad el Rey en un hospital “a su regreso de un viaje privado a Botsuana, donde se dañó la cadera en una caída accidental”. Rápidamente se supo que el motivo de ese viaje “privado” era una cacería de elefantes y, acompañando a la noticia, en muchos medios se filtró una fotografía del año 2006 en la que el rey aparecía posando junto al cadáver de un elefante en compañía del propietario de una empresa de Safaris de ese mismo país, Jeff Rann (Figura 2.1).

La imagen había encontrado por fin un contexto. En lo sucesivo, esta instantánea ilustraría la mayor parte de noticias relacionadas con la fatídica cacería de 2012. Colgada inicialmente (y suponemos que desde hace años) en la web de la empresa organizadora, se extendió como la pólvora por las redes sociales, agudizando el sentimiento de irresponsabilidad del monarca y provocando una hilarante respuesta generalizada ante su rotura de cadera. Paradójicamente el “rastros” inicial de la fotografía se borró y la página dejó de estar operativa pasadas unas horas, mostrando el clásico mensaje “*This account has been suspended*”¹ (‘Esta cuenta ha sido suspendida’). Acostumbrados

1 <http://www.rannsafaris.com/cgi-sys/suspendedpage.cgi> (última consulta 22 septiembre 2013)

a un control mayor de las propias imágenes, en este caso fue inviable frenar la difusión de las mismas; imposible detener las docenas de caricaturas y viñetas que surgieron y se compartieron en cantidades inmensas durante los días más activos del escándalo. El ya de por sí debilitado (física e institucionalmente) rey de España acababa de dar un terrible traspie en Botsuana, participando en una cacería de elefantes el día en el que se conmemoraba el 81 aniversario de la proclamación de la Segunda República. Además, cabe recordar que a finales del mes de febrero de ese mismo año el yerno del entonces monarca había declarado por vez primera ante el juez por el escándalo del caso Nóos.

Al parecer, ni Juan Carlos I ni sus asesores supieron medir el alcance y la recepción que una fotografía como ésta podía tener en ese momento. El recelo sobreprotector que otras veces ha demostrado la Casa Real Española (como veremos más adelante, por ejemplo, en el juicio por las caricaturas surgidas tras la cacería del oso Mitrofán²) falló estrepitosamente en esta ocasión. Ante la exacerbada difusión viral de esta instantánea, son muchas las preguntas que nos asaltan: ¿por qué esta fotografía es capaz de asestar un golpe tan profundo a la familia real? ¿Qué elementos de la misma despertaron el enfado y la rabia de la ciudadanía? ¿La respuesta habría sido igual si el rey se hubiera fracturado la cadera cazando perdices en Toledo? ¿Es el elefante y su larga “sombra” un elemento desestabilizador? ¿Vehículo esta respuesta una animadversión generalizada a la práctica de la caza? ¿Demuestra una creciente conciencia ética y una sensibilidad para con los animales?

Intentaremos desglosar los elementos principales de la fotografía, avanzando en un análisis pormenorizado de la misma y de todo lo que aconteció a su alrededor.

2 En el último apartado de este capítulo se abordarán con mayor detenimiento las reacciones ante la cacería del oso Mitrofán llevada a cabo por Juan Carlos I en Rusia en el año 2006.

LA SOMBRA DEL ELEFANTE ES ALARGADA

Sin duda alguna, el elefante no es un animal cualquiera y ejerce una fuerza simbólica particular en toda esta historia. Como muchos de sus congéneres, a lo largo del tiempo ha gozado de una fecunda capacidad metafórica, pudiendo significar la fama, la castidad, la obediencia, la docilidad, la imagen de los poderosos, la alegoría de África, etc.³ En la rica tradición de los bestiarios y la emblemática el elefante es considerado como figura de la obediencia, concepto que sirvió para ver en él una imagen del pueblo sumiso con sus gobernantes. Así lo expresa Núñez de Cepeda en su empresa «*Dulcedine et vi*», donde el elefante que baila sobre el fuego al son de la música que interpreta el prelado, se presenta como una alegoría de la obediencia que los fieles deben seguir ante las observaciones del obispo⁴. Pero en esta ocasión parece apropiado recordar que el elefante también ha gozado metafóricamente del puesto de monarca de los animales. Entre las fábulas de José Agustín Ibáñez de la Rentería encontramos una en la que los animales debían elegir al rey tras la defunción del soberbio león (Fabula VIII) y, dado que el elefante era sagaz, esforzado, valiente y al mismo tiempo moderado, fue a él a quien se le concedió la gestión del imperio⁵.

Durante siglos el elefante fue además un regalo habitual entre las distintas cortes y gobernantes coloniales. La historia de los dos elefantes que poseyó Carlos III es un melancólico ejemplo de la supervivencia de esa retórica que personifica animales y les dota de cualidades humanas⁶. Uno de ellos llegó a España el 24 de julio de 1773 procedente de Manila como regalo de don Simón de Anda, gobernador de Filipinas;

3 William S. Heckscher, «Bernini's Elephant and Obelisk», *The Art Bulletin* 29, nº 3 (septiembre 1947): 155-182. Y Dan Wylie, *Elephant* (Londres: Reaktion Books, 2009), 62-113.

4 García Mahiques, Rafael, *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, (Madrid: Tuero, 1988), 170-174.

5 Jesús María González de Zárate, *Corpus: fabulistas vascos de los siglos XVIII y XIX* (Vitoria-Gasteiz: Ephialte, 1995), 220.

6 Gabriel Sánchez Espinosa, «Un episodio en la recepción cultural dieciochesca de lo exótico: la llegada del elefante a Madrid en 1773», *Goya: Revista de arte*, nº 295 (2003): 269-286.

el otro fue adquirido por el monarca en Turquía, durante su reinado napolitano en 1742. Ambos animales son una muestra de la moda por la fauna exótica que se extendió por Europa a lo largo de la época moderna. Las dificultades logísticas que implicaba tener este tipo de animales motivó que sólo los reyes pudiesen coleccionarlos en las llamadas *ménageries*⁷. La presencia de especies exóticas en las cortes europeas es contemporánea a una nueva sensibilidad científica hacia la naturaleza que el proyecto ilustrado emprendió por medio de expediciones ultramarinas, jardines botánicos o los gabinetes de historia natural. Sin embargo, junto a las representaciones científicas sobreviven, como diría Aby Warburg, otras descripciones de corte barroco o pre-científico en las que los antiguos valores, virtudes y características de los animales se mantienen. La descripción del elefante de Carlos III que se incluye en los dos volúmenes de la *Colección de láminas que representan los animales y monstruos del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid* de Juan Bautista Bru (1784-1786) incluye los tópicos barrocos sobre el animal: “es el animal que más se parece al hombre, tiene mucho valor, serenidad, obediencia y moderación. No olvida los beneficios ni los agravios. Agradece los primeros y suele recompensarlos: jamás deja de vengarse de los segundos y siente hasta una burla que le hagan. Es vengativo y es un animal que vive en paz con el resto de los animales”. De este modo, un trabajo de corte científico e ilustrado recoge los valores humanos que habían caracterizado al elefante durante siglos.

Echando la vista atrás, encontramos otros ejemplos de esta vinculación de los monarcas españoles con el paquidermo, constatando de este modo su capacidad polisémica. Evocando su utilización con fines militares y su utilidad como montura regia en oriente, Fernando II de Aragón entró en Toledo acompañado de un elefante (y un tigre). Esta efectista entrada triunfal resaltaba el significado simbólico de la fortaleza real, emparen-

tando a Fernando con otras míticas figuras. “En esta época se sabía que los elefantes habían sido utilizados por los emperadores romanos en sus entradas triunfales y algún erudito tendría en la memoria el que Harun al-Rashid regaló al emperador Carlomagno o, más cercano, el que obsequió el sultán de Egipto al emperador Federico II, ampliamente utilizado por éste en sus ceremonias de triunfo sobre el Papa”⁸.

Un último episodio ficcional de este inusual idilio entre monarcas y elefantes cobró una inesperada dimensión premonitoria tras el accidente de Juan Carlos I y los hechos derivados que han dado lugar a la abdicación de éste. En el año 2003 el realizador Víctor García León dirigió un falso documental titulado *El elefante del rey*, centrado en las supuestas peripecias de un famoso paquidermo africano cazado por Alfonso XIII, “animal clave para entender el siglo XX en España”, símbolo republicano y de la lucha contra la dictadura de Primo de Rivera. Tomando como base la historia verídica (y algunos documentos gráficos) del ejemplar cazado por el Duque de Alba (padre de la actual Duquesa) en Sudán en 1913, cuya piel donó al Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid, el cortometraje narra la destructiva obsesión del monarca por el elefante, arrastrándolo incluso a una tentativa de suicidio y forzando la proclamación definitiva de la Segunda República el 14 de abril de 1931.

Sin duda, los ejemplos más notables de esta pasión por el paquidermo han venido de boca de sus verdugos, los propios cazadores. Retomando la oportuna pregunta de Nigel Rothfels, *Why Do People Write about Shooting Elephants?*⁹ (‘¿Por qué la gente escribe acerca de cazar elefantes?’), podríamos ampliarla y preguntarnos por qué encontramos una desconcertante cantidad de memorias centradas en la vida de elefantes y múltiples novelas sobre África o la realidad colonial girando siempre en torno a este enorme animal.

7 Para conocer con mayor precisión los obstáculos que era necesario sortear para que los animales logran sobrevivir a la travesía transoceánica y su condición de alhajas adulatoras, véase: Carlos María Gómez-Centurión Jiménez, «Curiosidades vivas. Los animales de América y Filipinas en la “Ménagerie” real durante el siglo XVIII», *Anuario de estudios americanos* 66, nº 2 (2009): 181-211.

8 Ana Isabel Carrasco Manchado, *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad: propaganda y representación en el conflicto sucesorio (1474-1482)* (Madrid: Silex Ediciones, 2006), 436.

9 Nigel Rothfels, «Why Look at Elephants?», *Worldviews: Global Religions, Culture, and Ecology* 9, nº 2 (julio 1, 2005): 173.



Figura 5.1. Theodore Roosevelt junto a un elefante. Fotografía de Edward Van Altena, c. 1909-1919

Quién mejor para describir la atracción frenética del cazador hacia el elefante que Theodore Roosevelt, presidente de los Estados Unidos (desde 1901 hasta 1909) y personaje de referencia en múltiples debates en torno a la finalidad última de la caza: su dimensión deportiva, practicada como fotografía, el conservacionismo, etc. En su libro *African Game Trails*, Roosevelt comenta acerca del paquidermo: “Ningún otro animal, ni siquiera el león, es un tema tan constante de conversación e incansable interés alrededor de las fogatas de cazadores en África y entre los pueblos nativos de la selva africana. De hecho, el elefante ha cautivado desde siempre profundamente la imaginación de la Humanidad. Es, no sólo para los cazadores, también para los naturalistas y para todas las personas que poseen una cierta curiosidad acerca de las criaturas y la vida salvaje de la naturaleza, el más interesante de

todos los animales”¹⁰ (Figura 5.1). La caza del elefante ha sido presentada reiteradamente como el máximo objetivo al que puede aspirar un cazador. Como atestiguan multitud de relatos novelados, para la mayoría de los principales personajes englobables en esa particular categoría de colonos, cazadores y aventureros que camparon a sus anchas por el continente africano durante los siglos XIX y XX, la caza del elefante resultaba “tan enormemente superior al resto de modalidades de la caza mayor que, una vez que se dejaban atrapar por sus encantos, ya ni siquiera podían tratar seriamente cualquier otro tipo de caza. Todo parecía pequeño e insignificante en comparación”¹¹.

Leyendo estas narraciones, su acto se antoja poco menos que una arriesgada lucha titánica, requiriendo una forma física ideal y un gran equilibrio y agudeza mental. Resulta significativo constatar en todos estos relatos una particular necesidad de justificar, en cierto modo, la grandeza de las cacerías de elefantes revistiéndolas con una pátina heroica de dudosa verosimilitud, sobre todo si tenemos presente que algunos de estos cazadores abatieron a lo largo de su vida más de 100 ejemplares.

La especialista en *filosofía* moral Mary Midgley se hace eco de una de estas épicas narraciones cinegéticas escrita por el aventurero Roualeyn George Gordon-Cumming en 1850 para subrayar ese auto-convencimiento¹². Sin embargo, a nuestros ojos, el episodio escogido por la autora no es más que un ridículo relato ante un elefante al que Cumming previamente ha disparado anulando todo posible riesgo. Para Midgley, la caza implica una fantasía y el ejemplo empleado requiere por tanto unos recursos imaginativos particularmente elaborados. Ante el patetismo de un moribundo elefante, el cazador necesita cargar de sentido al animal, dotarlo de una serie de valores, ya que, como indica Nigel Rothfels, “la parte más importante a la hora de contar una historia de

10 Theodore Roosevelt, *African Game Trails: An Account of the African Wanderings of an American Hunter-Naturalist* (Nueva York: Cooper Square Press, 2001), 283.

11 Captain Chauncey Hugh Stigand, *Hunting the Elephant in Africa and Other Recollections of Thirteen Years Wanderings* (Nueva York: MacMillan, 1913), p.1.

12 Mary Midgley, *Animals and why They Matter* (Georgia: University of Georgia Press, 1998), 14-15.



Figura 5.2. Paul du Chaillu a punto de disparar a un gorila ante la atenta mirada de un acompañante nativo. Ilustración incluida en su libro *Explorations and Adventures in Equatorial Africa* (Harper & Brothers Publishers, 1861)

caza (en oposición a la caza misma) es retórica¹³. Esto es precisamente lo que encontramos también en los escritos de Paul du Chaillu, el primer occidental en confirmar la existencia de gorilas y el primero también en asesinarlos (en 1855); una sobredosis de retórica. El encuentro con el primer gorila abatido se representó en un grabado incluido en su libro *Explorations and adventures in equatorial Africa* (1861) (Figura 5.2) y la lectura contemporánea de esa imagen sintetiza perfectamente los valores y significados asociados a su comportamiento: el hombre blanco llega, se impone a la (supuesta) depravación de la bestia (representada en una pose sospechosamente shakespeariana) y, ante la atenta mirada del animal y el nativo, se alza heroicamente hasta lo más alto de la jerarquía. Como en el relato de George Orwell *Matar a un elefante*, en un contexto colonial e imperialista, la caza podía leerse como una actuación, “una representación teatral puesta en escena ante

una audiencia cautiva de millones de sujetos colonizados¹⁴. El oficial colonial que protagoniza la historia de Orwell acaba con el elefante con una pasmosa sencillez y abandona la dantesca escena al no poder soportar por más tiempo los torturados jadeos del animal. Otra muestra de esta incomodidad la encontramos, por ejemplo, en los escritos (contemporáneos a Cumming) del secretario colonial de Ceilán, James Emerson Tennent. En un curioso libro dedicado al método de captura y domesticación de elefantes en Ceilán (actual Sri Lanka) nos topamos con la siguiente afirmación:

Para personas como yo, que no somos adictos a esto que llaman “deporte”, el resumen de estas matanzas al por mayor se concreta en una emocionante sorpresa y una curiosidad con respecto a la naturaleza de una pasión que impulsa a los hombres a la auto-exposición y a la privación, en una persecución que no ofrece nada más que la repetición monótona de escenas de sangre y sufrimiento.¹⁵

Las hazañas de los aguerridos aventureros caza-elefantes contrastaban con los apuntes de este irlandés que no encontraba justificación alguna a las masacres que perpetraban estos personajes. Como hemos comentado al inicio, la fotografía de Juan Carlos I junto a Jeff Rann es de una cacería precedente y, en lo que respecta a la del 2012, no ha trascendido aún con quién se encontraba cazando en aquella ocasión. Además de su empresa, encontramos en Botsuana otras dos grandes compañías organizadoras de safaris: *Kgori* y *Johan Calitz*. En la imagen corporativa, las webs y los vídeos promocionales¹⁶ de estas empresas se emplea también un barniz épico semejante. En el vídeo publicitario de *Rann Safaris* encontramos un pobre montaje amateur en el que el compañero del rey en la fotografía nos confiesa su pasión por la “*dangerous game hunting*”. Valiéndose principalmente del sonido y la música (de tensión) pretenden hacernos comprender el enorme riesgo y concen-

14 Edward I. Steinhart, *Black Poachers, White Hunters: A Social History of Hunting in Colonial Kenya* (Londres: James Currey Publishers, 2006).

15 James Emerson Tennent, *The Wild Elephant: And the Method of Capturing and Taming it in Ceylon* (Londres: Longmans Green and Company, 1867), 77.

16 *Elephant Hunting at Rann Safaris*, 2007, véase: <http://youtu.be/0m23rM2WYl8>.

13 Rothfels, «Why Look at Elephants?», 175.

tración que implica esta modalidad de caza. Todo resulta impostado y ninguna justificación logra alterar nuestra impresión inicial: un indefenso elefante africano es abatido brutal e indiscriminadamente por un cazador estadounidense. No hace falta ser un experto en esta materia para desmontar el heroísmo narrativo de este documento –incluso el propio Tennent había dejado caer que las cacerías de elefantes no requerían en absoluto una gran habilidad como tirador– pero con los medios actuales la sensación de estar asistiendo a una sádica pantomima es ya irrefrenable. El lema de *Johan Calitz Safaris*, “Building a legend...not



Figura 5.3. Viñeta sobre la anécdota del oso durante la cacería del presidente Roosevelt en el Mississippi. Es obra de Clifford K. Berryman, y fue publicada en el *Washington Post* en 1902 con el título *Drawing the line in Mississippi*.

only a reputation” (“Construyendo una leyenda...no sólo una reputación”), pone la guinda a toda esta historia, acentuando una vez más el ideal romántico colonial, la dimensión mítica y fabulosa.

Las noticias cinegéticas vinculadas con Juan Carlos I a lo largo de la última década han alimentado una impresión generalizada de que sus cacerías son mera apariencia. Y el propio vídeo promocional, o los testimonios particulares de Serguei Starostin al respecto de la muerte del oso ruso Mitrofán acrecientan, aún más si cabe, una incomodidad hacia la caza simulada. Ortega y Gasset explicaba que “para que se produzca genuinamente ese preciso acontecimiento que llamamos cacería es menester que el animal procurado tenga su *chance*, que pueda, en principio, evitar su captura; es decir, que posea medios de alguna eficacia para escapar a la persecución, pues la caza es precisamente la serie de esfuerzos y destrezas que el cazador tiene que poner en ejercicio para dominar con suficiente frecuencia los contramedios del animal objeto de ella”¹⁷. En la caza regia se anula completamente este *chance*. Si “toda la gracia de la cacería está en que sea siempre problemática”¹⁸, la “caza de vacas” practicada por el rey ante un bisonce de primera “escogido especialmente pensando en un invitado tan excepcional”¹⁹ o el disparo a bocajarro a un oso emborrachado con abundante vodka mezclado con miel, no tienen cabida en un hipotético manual ético para cazadores.

En el mundo anglosajón a los ositos de peluche se les llama *Teddy Bear* por una historia que en este momento nos viene como anillo al dedo. Allá por el año 1902, Theodore Roosevelt participaba en una montería organizada por el gobernador del Mississippi Andrew H. Longino. Tras varios días, todos los invitados se habían cobrado una pieza excepto el presidente y consideraron oportuno atar un viejo oso a un árbol y llamar a éste para que lo abatiera cómodamente. Haciendo gala de

17 José Ortega y Gasset, *Prólogo a veinte años de caza mayor del Conde de Yeves* (Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 1999), 41.

18 *Ibid.*, 42.

19 “El Rey mató al ‘rey de la pradera’”, *El Mundo*, 7/03/2014: <http://www.elmundo.es/cronica/2004/438/1078755915.html>

la virilidad que le caracterizaba, *Teddy* Roosevelt consideró la situación injusta y antideportiva, ordenando liberar al plantígrado (Figura 5.3). Con episodios como el de Mitrofán, el anterior rey traspasó incluso esta línea que exige una conducta noble y deportiva al cazador, o una ejemplaridad de la Casa Real en cada uno de sus ámbitos de actuación; “si al deportista le regalan la muerte del animal, renuncia a ella. Lo que busca es ganársela, vencer con su propio esfuerzo y destreza al bruto arisco, con todos los aditamentos que esto lleva a la zaga”²⁰ (Figura 5.4).



Figura 5.4. Viñeta sobre la polémica cacería del oso Mitrofán en solidaridad con los humoristas procesados (el caso se aborda en el último apartado de este capítulo). Es obra de Vergara y fue publicada en el diario *Público* el 17 de diciembre de 2008.

En el contexto actual, la caza parece encontrar serias dificultades para superar un rechazo y una impresión cada vez mayor de inautenticidad. Por ello, la dimensión mortífera de la caza pretende aplacarse formulando una serie de limitaciones éticas, un *fair play* que la justifique y que restrinja ciertas prácticas. Si la valoración social de la montería no goza de su mejor momento, la caprichosa manera de practicarla del monarca (y de buena parte de la clase política española) complica aún más las cosas.

Cuando la caza pierde todo su sentido social, ya sólo podemos hablar de simulacro. Ramón Grande del Brío recordaba la pantomima “ejecutada por el rey Alfonso V de Borbón en el año 1705”²¹ cuando, con motivo de su entrada en la ciudad de Barcelona²², se dispusieron una serie de piezas de caza en torno a un conjunto de parterres y bosquetes “cual si de marionetas se tratara”. En opinión del autor, “con independencia del falseamiento aceptado como parte del juego, la caza simulada cumplía una función de agasajo y cortesía para con el rey por parte de la comunidad barcelonesa”. Esta dimensión aduladora de las cacerías reales sigue perfectamente vigente. La cacería de Botsuana (valorada en unos 30.000 euros) fue costeada al parecer por un empresario de origen sirio afincado en España y a ella le acompañaron un grupo de grandes empresarios españoles. Por ello, la responsable de la asociación *Cazadores solidarios*, encargada de gestionar este tipo de viajes, parece eximir al monarca de toda culpa al aducir que “esos 30.000 euros no han salido de nuestro bolsillo” (refiriéndose al erario público) explicando que “para la organización que gestiona el viaje es un honor tenerle allí”²³.

21 Grande del Brío, Ramón. *Socioecología de la caza* (Madrid: Ediciones Istmo, 1982) p. 213.

22 Para una descripción más detallada de la entrada solemne de Felipe V en Barcelona, véase: Federico Revilla, «Las adventencias políticas de Barcelona a Felipe V en las decoraciones efímeras de su entrada triunfal», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, nº 49 (1983): 397-408.

23 “Es un honor que Don Juan Carlos venga a cazar con nosotros”, *La Razón*, 18/04/2012: http://www.larazon.es/detalle_hemeroteca/noticias/LA_RAZON_450314/756-es-un-honor-que-don-juan-carlos-venga-a-cazar-con-nosotros#.Usk8KfTuJuQ

20 Ortega y Gasset, *Prólogo a veinte años de caza mayor del Conde de Yebes*, 78.

Como afirma un cronista de sociedad en la *Escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1978), la vida de nuestra época tiene sus momentos estelares en las cacerías. En la España de hoy día las peripecias del industrial catalán Jaume Ganivell y sus porteros automáticos siguen de actualidad; a treinta años vista la despiadada disección de los tejemanejes post-franquistas retratados en la película resultan tristemente semejantes a la gran cacería organizada por Francisco Correa (cabecilla de la trama Gürtel, la mayor red de corrupción política de la historia reciente del país) en 2002 en la finca El Gargantón de Ciudad Real para más de 50 celebres invitados²⁴. Perdida por tanto la entidad sustancial de la caza, convertida en mero simulacro o escenario de encuentros comerciales y corruptelas, sólo nos queda una caricatura, un mero juego.

El detalle económico no es un asunto baladí. El coste aproximado de aquella cacería, además de resultar exorbitante en medio de una crisis socioeconómica, ejemplariza a la perfección nuestra relación con la naturaleza. Tarifificar la muerte de un ser vivo, cosificar al animal y tasar su valor en base a criterios de dimensión, peso o singularidad, resulta repugnante para buena parte de la sociedad²⁵. Con las especies protegidas la paradoja es aún mayor: el limitado número de licencias anuales para la caza de elefantes o rinocerontes genera situaciones perversas como la reciente subasta en Texas para dar muerte a un único rinoceronte negro en Namibia. La muerte del animal se “vendió” por trescientos cincuenta mil dólares; ganancias que serán destinadas a programas de conservación de rinocerontes.

En la película de Clint Eastwood *Cazador blanco, corazón negro*, basada en el libro homónimo de Peter Viertel sobre las vicisitudes que precedieron al rodaje de *La reina de África* de John Huston, encontramos un interesante diálogo que podría ayudarnos a cerrar este apartado.

24 “La gran cacería de la Gürtel”, *Cadena Ser*, 2/01/2014: http://www.cadenaser.com/espana/articulo/gran-caceria-gurtel/csrsrpor/20140102csrsrnac_2/Tes

25 Aunque rasgarse las vestiduras con el modelo de gestión de la vida salvaje mientras se perpetúa mediante el consumo una industria alimentaria masificada y completamente deshumanizada no resulta demasiado coherente.

El personaje de Huston, interpretado por el propio Eastwood, retrasa continuamente el inicio del rodaje, desatendiendo sus obligaciones a causa de una obsesiva pasión destructiva: su único y verdadero objetivo en África es cazar un elefante. En un momento dado, alguien le recrimina esta actitud irresponsable y egoísta que echará a perder la película solamente por cometer un crimen, por matar a una de las criaturas más raras y nobles que vagan por este planeta. El tiránico Huston responde:

Matar a un elefante no es un delito. Es mucho más que eso. Es un pecado matar a un elefante. ¿Entendido? Es un pecado. Es el único pecado que puedes cometer comprando una licencia.

El director de cine no tiene suficiente con ser un pequeño dios que controla la vida de los personajes que crea; debe ir un pasito más allá y seguir jugando a ser todopoderoso mediante este pecado: abatir a una de las criaturas más enormes e impresionantes de la naturaleza. Pero esta emulación, antes o después, le pasará factura.

EL CONSERVACIONISMO *REAL*

Una vez que se completa la dominación, la conservación es urgente. Pero quizá la conservación llegue demasiado tarde.

Donna Haraway, *Teddy Bear Patriarchy*²⁶

Tras la publicación de la polémica fotografía y según se iban destacando los detalles de la cacería en territorio africano, una de las incongruencias más reiteradas por la opinión pública hacía referencia a la inaudita presidencia de honor de WWF España (célebre organización mundial dedicada supuestamente a la conservación de la naturaleza) por parte de Juan Carlos I, cargo que ostentaba desde su fundación en

26 Donna Haraway, «Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936», *Social Text*, nº 11 (1984): 34.

1968²⁷. La presión pública, ejemplificada en acciones concretas como la petición de su cese en *change.org* (avalada por más de 93.000 firmas), se concretó en la decisión tomada por la organización en asamblea extraordinaria el 21 de Julio de 2012 a favor de suprimir la figura del presidente de honor.

Esta anécdota, derivada de la irreflexiva designación de un cargo estéril, responde seguramente a una vinculación histórica de la aristocracia (y los grandes dirigentes aficionados a la caza mayor) con la causa conservacionista. En el caso estadounidense, el propio Theodore Roosevelt ejemplifica perfectamente esa paradójica defensa en paralelo de la caza y el conservacionismo. Se convirtió en adalid de una cruzada contra los supuestos efectos enervantes de la civilización excesiva, asociados en su opinión de forma inevitable a una feminización progresiva de la sociedad. De este modo la caza era, según Roosevelt, un elemento fundamental para el mantenimiento de una virilidad ciudadana, esencial para la salud de la nación²⁸. En España, los orígenes de esta causa también despiertan un cierto tufó higienista, combinando las bondades espirituales del regreso a la campiña (en contraposición con la agitada vida de las grandes ciudades) con un patriótico neorromanticismo

27 En realidad, si nos retrotraemos hasta la fundación de esta organización internacional a principios de la década de los sesenta, la presidencia del monarca español no nos debería sorprender en absoluto. WWF fue creada bajo la iniciativa del príncipe de los Países Bajos Bernardo de Lippe-Biesterfeld (impulsor a su vez del *Grupo Bilderberg* y el *Rotary International*) y entre sus más estrechos colaboradores se encontraba Felipe de Edimburgo, esposo de la reina Isabel II. Meses antes de que WWF se estableciera oficialmente, el consorte de la reina protagonizó una gran polémica al conocerse que había estado cazando tigres de Bengala en la India, en una expedición organizada por el Rajá de Jaipur en la que también acabó con la vida de una hembra de rinoceronte. Este tipo de episodios, al igual que el protagonizado por el rey español, siembran dudas sobre los verdaderos intereses opacos de este movimiento internacional, que poco tienen que ver con una protección desinteresada del medio y a menudo parecen coincidir con simples maniobras de control y reformulación territorial e incluso con episodios de desestabilidad política en **África**.

28 Para una exposición más detallada de los discursos conservacionistas de Roosevelt y su particular visión de la hombría estadounidense basada en una relación deportiva con la naturaleza, véase Matthew Brower, *Developing Animals: Wildlife and Early American Photography* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011).

de corte nacionalista. Sobre el tema particular que nos ocupa, conviene detenerse brevemente en la creación de los primeros Cotos Reales de caza (germen del primer parque nacional de Covadonga-Picos de Europa declarado el 22 de julio de 1918), nacidos bajo una formulación genuinamente conservacionista dirigida por Pedro Pidal con el patrocinio de Alfonso XIII, abuelo del anterior rey.

En 1905 se crearon de manera simultánea el Coto Real de Picos de Europa y el de Gredos, destinados a conservar la población de rebecos y cabras montesas respectivamente. Como explica Santos Casado de Otaola, “la fórmula de protección consistió en conseguir que los titulares de los derechos de caza los cedieran y los pusieran bajo el control de la Familia Real la cual, renunciando voluntariamente a ejercerlos durante el tiempo necesario para la recuperación de las poblaciones, y aportando además algunos recursos para organizar una guardería eficaz, conseguiría salvar tan simbólicas especies”²⁹. Pidal, verdadero ideólogo de este proyecto, siempre atribuyó la iniciativa a Alfonso XIII, convirtiéndolo internacionalmente en un reconocido conservacionista (obviamente, el rey continuó cazando los gráciles rebecos que protegía, como así lo atestiguan las cacerías organizadas en 1905, 1912³⁰, 1920 o 1926)³¹. Como ya hemos apuntado, el inicial impulso conservacionista español con la aristocracia a la cabeza no es en absoluto una excepción³². La intervención de las

29 Santos Casado de Otaola, *Naturaleza patria: ciencia y sentimiento de la naturaleza en la España del regeneracionismo* (Madrid: Marcial Pons, 2010), 231.

30 En el siguiente enlace puede visionarse un breve documental sobre la cacería regia en Picos de Europa celebrada en 1912, <http://youtu.be/xE3NAB09PZg>.

31 Para conocer algunos datos más sobre las cacerías de Alfonso XIII contamos con las inusuales “memorias” escritas por Manuel María Arrillaga, en las que se enumeran todas las cacerías del monarca tanto en España como en el extranjero, véase Manuel María Arrillaga, *Viajes regios y cacerías reales: memorias de un gentilhombre ferroviario* (Madrid: Lorenzana, 1962).

32 En palabras de Casado de Otaola, “el sangriento empeño cazador que había llevado al luego presidente de los Estados Unidos Theodore Roosevelt a acechar búfalos en las praderas norteamericanas, a los reyes Alfonso XIII y Vittorio Emanuele III a perseguir cabras montesas o íbices en las montañas ibéricas y alpinas o al quinto duque de Onslow a contar los años de su juventud por las cacerías que le llevaban cada temporada a la agreste Escocia, reaparece transformado en el liderazgo conservacionista que ellos mismos protagonizaron para proteger esos u otros amenazados animales, reintroduciendo el cuasi extinto bisonte

clases dirigentes en esta reformulación territorial mediante la creación de cotos, reservas o parques naturales es tan sólo un episodio más de esa larga historia según la cual “no se ha dejado cazar a todo el mundo y se ha hecho de esta ocupación un privilegio; uno de los privilegios más característicos de los poderosos”³³. Con esta protección institucionalizada de la naturaleza se acotaron “espacios donde poder ejercitar, en tiempos tecnológicos y burocráticos, antiguos y nuevos modos de varonil trato con la naturaleza. Espacios donde poder reinventar, en tiempos de democratización y pérdida de privilegios, viejos timbres de distinción, autoridad y prestigio”³⁴. Esta misma paradoja se articularía en las sucesivas maniobras conservacionistas que, inspiradas directamente en el modelo estadounidense, dieron lugar al surgimiento de los parques nacionales, de los cuales derivan forzosamente nuevas restricciones y controles sobre los usos y derechos del territorio.

Volviendo al caso de Juan Carlos I y viendo cómo ha funcionado tradicionalmente ese equilibrio entre el conservacionismo y la práctica de la caza, el anterior monarca podría haber mantenido perfectamente el puesto de presidente honorífico en WWF, a pesar de que la imagen corporativa de la organización se vería afectada de forma notable. La misión y objetivos de esta ONG conservacionista no están necesariamente reñidos con la caza (caza que por otro lado el rey ha practicado durante los 44 años de historia de la organización de manera notoria y evidente); menos aún cuando ésta, según los cazadores, es practicada desde hace décadas de manera ecológica. Como recuerda Roberto Sánchez Garrido, la invención del cazador ecologista³⁵ “parte de una necesidad de justifi-

cación de la misma actividad en sí, en un contexto en el que pierde la autoridad de la ‘tradición’ debido a los cuestionamientos que de ella se realizan”³⁶. Encontramos por tanto una exculpación del cazador contemporáneo que se descubre guardián de la naturaleza y de la reciedumbre ancestral. De este modo, Juan Carlos I ejercía inconscientemente la presidencia de WWF, en primer lugar, como heredero de su abuelo. Pero en esta particular contienda por el liderazgo de la salvación de la naturaleza patria, el testigo podría habérselo cedido igualmente Franco. En las bochornosas memorias íntimas del Caudillo escritas por Francisco Franco Martínez-Bordiú, el nieto del dictador expresa su perplejidad ante los tópicos recurrentes que rodeaban las cacerías de su abuelo y afirma convencido que fue “uno de los mayores conservacionistas del país”, el cual poseía “una fina sensibilidad para todo lo relativo al campo (...) y un gran respeto por la naturaleza, los animales y las plantas”³⁷.

Atestiguado en la práctica el amor por la caza de este eventual linaje patrio –al que Felipe VI podría poner fin, debido a su desinterés por esta actividad³⁸–, y su teórica (y peculiar) preocupación por la conservación de la naturaleza, cabría preguntarse ahora por la percepción generalizada que tiene la sociedad española tanto de la caza como del compromiso concreto con los derechos de los animales. ¿Por qué razón Juan Carlos I ha ejercido durante más de cuatro décadas la presidencia de honor de WWF sin que esto levantara polémica alguna? ¿En qué

36 Roberto Sánchez Garrido, *Caza, cazadores y medio ambiente: breve etnografía cinegética* (Alicante: Editorial Club Universitario, 2011).

37 Francisco Franco Martínez-Bordiú, *La naturaleza de Franco: cuando mi abuelo era persona* (Madrid: La Esfera de los Libros, 2011), 126. Esta idílica visión de su abuelo choca con un sinfín de anécdotas, contrastadas y apócrifas, que denotan una sensibilidad algo menos acentuada por la naturaleza. Por recordar una de ellas –disparate berlanguiano de primera–, se cuenta que en cierta cacería organizada en Gredos, al parecer, el Caudillo y sus compañeros dispararon con ametralladora a las cabras, aunque tan sólo a aquellas (repuso Franco) que huían heridas. Véase: “Franco y don Juan se entrevistan en el ‘Azor’”, *El País*, 26/05/1976: http://elpais.com/diario/1976/05/23/sociedad/201650428_850215.html

38 Al no estar su figura especialmente ligada al lastre de la caza, podrá atribuírsele simple y llanamente una ejemplar conducta conservacionista digna de un gran amante la naturaleza. En la memoria colectiva resuena la acartonada participación estelar del entonces Príncipe de Asturias en la serie de TVE “La España salvaje”.

americano en Wichita en 1907, patrocinando la creación del Coto Rea de Gredos para salvar sus últimas cabras en 1905, cediendo para similar fin la reserva de caza en que el estado italiano estableció el *Parco Nazionale Gran Paradiso* en 1922, o asumiendo la presidencia de la británica *Society for the Preservation of the Wild Fauna of the Empire* en 1926”. *Ibid.*, 234.

33 Ortega y Gasset, *Prólogo a veinte años de caza mayor del Conde de Yebe*, 23.

34 Otaola, *Naturaleza patria*, 233.

35 Para ahondar en esta invención del cazador ecologista en el caso particular de la zona prealpina italiana, véase: Sergio Dalla Bernardina, «L’invention du chasseur écologiste: Un exemple italien», *Terrain. Revue d’ethnologie de l’Europe*, nº 13 (octubre 1, 1989): 130-139.

momento las noticias relacionadas con las monterías regias comenzaron a resultar incómodas? ¿Hacía falta una caída del monarca en el sufrido año 2012 para desempolvar una fotografía del boyante 2006?

“Resulta curioso que, con tantas cosas que decir de esa forma de Gobierno llamada monarquía, sea esta foto la que ahora encienda pasiones casi republicanas”³⁹. Este apunte vertido por Quim Monzo en un artículo de opinión sobre la polémica felicitación navideña de la Casa Real del año 2005 (analizada en el capítulo precedente) funciona igualmente para la instantánea del elefante por tratarse de una foto que desbordó el vaso y que encendió por igual las pasiones republicanas y “animalistas”. En varias ocasiones se ha recordado cómo en momentos de complicidad con la prensa, Juan Carlos I deseó acallar durante años las preguntas sobre su sempiterna afición con declaraciones del estilo: “no habléis muy alto de caza, que la Reina es ecologista”. Obviando por el momento las implicaciones personales y familiares que esta afirmación pueda tener, el temor de Juan Carlos no es la reprimenda de su mujer sino el repudio general de la sociedad. En un momento (in)determinado, la opinión pública y la mayoría de la sociedad española adoptó una posición crítica hacia la caza, al menos hacia la caza del rey, convirtiendo sus escapadas en una actividad tabú “de carácter privado”. Rastreado en las hemerotecas vemos cómo hasta aproximadamente el año 2000 las escuetas notas de prensa sobre las cacerías reales apenas cargaban las tintas sobre la actividad favorita del monarca, ni problematizaban detalles que en años sucesivos habrían resultado determinantes.

En 1977, el diario *El País* se permitía describir con detalle que “el Rey posee dos rifles dotados de rayos láser”⁴⁰ fabricados especialmente para su uso en cacerías. El monarca, en su gira por Estados Unidos en junio de 1976, había quedado prendado del modelo que tenía el

presidente norteamericano en la residencia presidencial. Durante la década de los años 70 y 80 encontramos constantes notas de prensa sobre los planes cinegéticos del rey (y de la familia real al completo, ya que diarios con una línea monárquica tan marcada como el *ABC* también señalaban, por poner un ejemplo, los viajes y cacerías de su padre, Juan de Borbón)⁴¹. Prácticamente todos los años se reseñaban algunas de estas monterías, enmarcadas en la lógica habitual de las relaciones sociales de la Corona con distintos Jefes de Estado. El Presidente de la República Francesa Valéry Giscard d’Estaing, el rey Hasán II de Marruecos, Lord Mountbatten, Carlos de Inglaterra, Manuel Fraga o George Bush padre, por mencionar solamente personajes del mundo aristocrático o político, acompañaron a Juan Carlos I durante décadas, cuando su pasión aún no se había convertido en un quebradero de cabeza criticado (o silenciado) por los medios. Incluso se alababan sus méritos “deportivos”⁴², como podemos leer en una noticia de marzo de

41 Entre 1977 y 2014 *El País* publicó variadas notas sobre el Rey Juan Carlos y sus salidas de cacería: “Fraga acompañó al Rey en una jornada de caza en Sierra Morena”, 7/02/1978; “Alto, bueno y mataosos”, 2/12/1980; “El Rey asiste a una cacería en Jaén”, 24/01/1981; “El Rey caza en el Valle Italiano de Aosta”, 23/10/1993; “Cacería Real”, 07/10/1995; “El ex-presidente Bush comparte con el Rey una jornada de caza”, 13/11/2000; “La cacería del Rey”, 12/10/2004; “Pésame a la familia de un ciervo”, 02/04/1989; “Borbones y venados”, 23/04/2010; “El Rey es operado de una fractura de cadera tras un viaje a Botsuana”, 14/04/2012.

42 Recordemos además que los méritos cinegéticos comparten protagonismo en la vida de Juan Carlos I con los obtenidos en otra de sus “ocupaciones felicitarias” favoritas: las regatas. Al igual que en la historia del conservacionismo español, también en esta ocasión el monarca ejercía como eslabón de una larga cadena de navegantes regios. Como indicó el entonces príncipe Felipe “El Rey heredó la vocación marinera de su padre, mi abuelo el conde de Barcelona, que a su vez recogía la de Alfonso XIII, el monarca que estuvo en los orígenes de la vela deportiva en España”. Seguramente, no por casualidad, encontramos también en los orígenes del olimpismo una vinculación estrecha con corrientes higienistas destinadas a entronizar el ejercicio físico. Sobre el proceso de difusión internacional del deporte y su papel en la configuración del liberalismo y el discurso ideológico totalitario, véase: Federico Corriente Basús y Jorge Montero Galve, *Citius, altius, fortius: el libro negro del deporte* (Logroño: Pepitas de Calabaza, 2011). Exponente máximo del antiintelectualismo patrio (encarnado igualmente en la figura del actual presidente de gobierno Mariano Rajoy cuya desvinculación total con el mundo de la cultura contrasta con su pasión pública y notoria por el fútbol y otros deportes), Juan Carlos I era un ejemplo para algunos, “aunque libros no ha leído muchos en su vida” [véase: “José Bono: ‘El rey es un ejemplo,

39 “Los reyes y Superman”, *La Vanguardia*, 1/06/2006: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2006/01/06/pagina-20/44939510/pdf.html?search=fotograf%C3%ADa%20de%20Navidad>

40 “El Rey posee dos rifles dotados de rayos láser”, *El País*, 17/06/1977: http://elpais.com/diario/1977/06/17/espana/235346403_850215.html

1989 escrita por el marqués de Laula sobre la consecución por parte del monarca del record español de venado⁴³. Casualmente ese mismo mes se publicó en *El País* una irónica y breve carta al director en la cual se vislumbra la misma lectura iracunda que empapara años más tarde las reacciones generales ante la fotografía de Botsuana:

Mi mayor pésame para la familia del ciervo que mató nuestro Rey en un intento de demostrar, no sé a quién, que nadie como él u otros es capaz de pegar un tiro a un animal indefenso. Creo que sería más correcto pegar un tiro a un plato o a una diana. Si quiere emociones fuertes, hay otras formas de tenerlas. Es lamentable.⁴⁴

Además, las fotos del rey en Botsuana no son las únicas instantáneas cinegéticas que han dado la vuelta al mundo digital en los últimos tiempos. La opinión vertida en esta carta al director parece ser ya mayoritaria; para buena parte de la sociedad pegar un tiro a un animal indefenso es algo lamentable, y si el cazador es un personaje célebre la polémica está servida⁴⁵. A comienzos del año 2014 un medio latinoamericano

aunque creo que libros no ha leído muchos en su vida”, *EcoTeuve*, 21/05/2013: (<http://ecoteuve.economista.es/programas/noticias/4841073/05/13/Jose-Bono-El-rey-es-un-ejemplo-aunque-libros-no-ha-leido-muchos-en-su-vida.html>). En realidad, en los últimos años, con la ruptura del silenciado “pacto de no agresión” a la Corona por parte de la prensa española, su ejemplaridad decayó por momentos en todos los ámbitos y, al igual que en la caza, su presencia en regatas importantes (con codiciados premios en juego) causó ciertas fricciones “ante determinados comportamientos de quienes han tratado de asegurar al velero del monarca plaza destacada, cuando no ganadora, en los acontecimientos en los que participa”, como expone Fernando Ramos Fernández en «La utilización publicitaria de la imagen del Rey y la familia real», *Ámbitos: Revista internacional de comunicación*, nº 11 (2004). Parece que la vida del rey transcurre en una sucesión de simulaciones aduladoras.

43 “Trofeo Regio”, *ABC*, 20/03/1989: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1989/03/20/058.html>

44 “Pésame a la familia de un ciervo”, *El País*, 02/03/1989: http://elpais.com/diario/1989/03/02/opinion/604796406_850215.html

45 A finales del 2013 hubo una campaña de descrédito semejante contra la presentadora estadounidense Melissa Bachmann, tras colgar ésta en su web una instantánea junto a un león abatido en Sudáfrica. Este caso es diferente, pues la propia Bachmann es la presentadora de un programa televisivo dedicado a la caza extrema titulado *Winchester Deadline Passion*. Su afición despiadada por los más exóticos trofeos ya le había costado un anterior empleo en el canal *National Geographic*, que decidió prescindir de sus servicios por considerar que su forma de practicar la caza chocaba con la ideología preservacionista de la cadena. En esta ocasión, tras la polémica

publicó unas fotografías de la cantante y actriz mexicana Lucero en las que se la podía ver sonriente junto a su actual pareja, el empresario Michel Kuri, tras el cadáver abatido de un borrego. El chaparrón de críticas en *Twitter* no se hizo esperar y el *hashtag* #matocomoLucero incendió las redes. La carrera de la artista, una de las figuras más reconocibles de la farándula mexicana, asociada con la imagen de una mujer dulce y honesta que la llevó a ser conocida como *La Novia de América*, se ha visto desde entonces sacudida enormemente (suspendió, por ejemplo, su intervención en el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar). Centenares de memes han minado su popularidad y es posible que su imagen se resienta de manera irreversible de ahora en adelante.

La sensación de que algunos de los adalides regios de la causa conservacionista tan sólo interpretan una vergonzosa farsa no es patrimonio exclusivo de la sociedad española. Seguramente, buena parte de los análisis planteados en este capítulo podrían extrapolarse a algunos episodios protagonizados por las distintas familias reales. Obviamente cada país cuenta con sus particularidades, pero las cumbres de jefes de las Casas Reales europeas⁴⁶ muestran cómo éstas tratan de coordinar sus movimientos y sobrellevar los escándalos y problemáticas comunes que azotan a esta institución al borde de la obsolescencia en muchos países, cuestionada por su anacronismo, la pompa y boato y su difícil adecuación a un régimen completamente democrático en pleno siglo XXI.

Para concluir este apartado, podríamos destacar la última polémica vinculada con el conservacionismo de la familia real británica. A principios de febrero de 2014, el príncipe Guillermo y su hermano Enrique participaron en una jornada de caza en la finca “La Garganta” (Ciudad Real), propiedad del duque de Westminster, Gerald Cavendish Grosvenor. Hasta aquí todo correcto; sin embargo, tan sólo unas horas después,

fotografía junto al león, más de 400.000 internautas firmaron una petición en *Change.org* para reclamar al gobierno de Sudáfrica que impidiera la entrada de Bachman al país.

46 La última se celebró en Oslo en enero de 2014 y seguramente estuvo protagonizada por el *annus horribilis* de la Casa Real española. Véase: “Cumbre de Casas Reales en Oslo para hablar de transparencia y vida privada”, *El País*, 23/01/2014: http://politica.elpais.com/politica/2014/01/23/actualidad/1390491737_649984.html

Guillermo rodó un vídeo para una campaña internacional en defensa de los animales, centrada particularmente en los elefantes, junto a su padre Carlos de Gales. Nuevamente, una parte importante de la sociedad británica (y de las redes sociales) encontró incompatibles ambas posturas; apostar por la defensa de la vida silvestre, para que las futuras generaciones tengan la oportunidad de experimentar la misma África que el príncipe disfrutó en su infancia⁴⁷, no casa en absoluto con la realidad de la caza tecnificada contemporánea que él alegremente practica por todo el globo. La postura del cazador ecologista parece obviar un punto básico:

El mero hecho de que se produzca el movimiento del hombre hacia el ambiente apropiado por medio de un desplazamiento eventual, inusual, ocasional, en virtud de una circunstancia particular, desvirtúa uno de los principales requisitos *sine qua non* de la caza: la inmersión del hombre –del depredador– en el ambiente cinegético. El mero acercamiento físico, sobre todo si va precedido de una destrucción del cazadero, no sólo constituye un desperdicio, sino que atenta contra el código que cualquier cazador primitivo respeta por instinto y por racionalidad. Cazar no es matar; cazar no es un fin, sino un medio. Algo que, a la vista de las prácticas venatorias comunes en la inmensa mayoría de los países civilizados, viene siendo preterido por muchos de lo que se proclaman a sí mismos amantes de la caza.⁴⁸

ANTE EL ANIMAL: FOTOGRAFÍA, MUERTE Y TROFEO

La foto es la caza, es el instinto de la caza sin el deseo de matar. Es la caza de los ángeles... Ojeas, apuntas, disparas y ¡clac!, en lugar de un muerto, tienes un eterno.

Chris Marker, *Commentaires II*⁴⁹

La polémica fotografía que nos ocupa podría también ayudarnos a reflexionar sobre el propio hecho fotográfico que representa. Esta

47 “Guillermo denuncia la caza ilegal mientras dispara en España a jabalíes”, *El País*, 10/02/2014: http://elpais.com/elpais/2014/02/10/gente/1392029701_844488.html

48 Ramón Grande del Brío, *Socioecología de la Caza* (Madrid: Istmo, 1982), 220.

49 Chris Marker, *Commentaires II* (París: Éditions du Seuil, 1967), 87.

instantánea responde a un esquema compositivo completamente establecido sobre el que sorprendentemente se han realizado escasas reflexiones y análisis a pesar de su potencial polisémico. Además, como veremos, es tan sólo una fotografía más en el periplo vital y cinegético del anterior monarca, una tradición espontánea y seguramente ya casi automática que impulsa a los cazadores a “inmortalizarse” junto al cadáver de su presa. Tomando como punto de partida los más célebres ejemplos de la retratística regia en torno a la caza, trataremos de alumbrar la evolución de este género y las posibles analogías con otras fórmulas representativas que, quizás en distinto grado, generan una combinación de reacciones semejantes entre el horror y la familiaridad.

Ortega y Gasset atribuye al buen cazador un fondo inquieto de conciencia ante la muerte que va a dar al animal, un instante en el que vacila sobre las mortíferas consecuencias de su disparo. Ante esa hipotética desazón, las fotografías del cazador con su presa introducen un elemento perturbador que dificulta aún más la relación del hombre con los animales. Es difícil no verlas como un agravante, un segundo disparo que anula (o replantea) las problemáticas encarnadas en el cazador hace apenas un instante ante el enigma de la muerte y del animal. Las fotografías de “trofeos” (la terminología propia, precisa y cargada de significados de la montería es un tema igualmente interesante) o junto a ellos, seguramente vehiculan o constituyen el fundamento inconsciente de algunos de los juicios más implacables contra la caza. ¿En qué momento comienza a realizarse, y se normaliza, esta costumbre vigente (que no entiende de clases, que practica por igual el cazador rural más humilde y el rey de España) de fotografiarse junto al cadáver del animal abatido? Las imágenes de los reyes cazadores, tanto las de los Habsburgo como las de los Borbones, recurrían prácticamente siempre al retrato de cuerpo entero del monarca en compañía del perro, animal proverbial de la fidelidad mediante el cual podían metaforizarse los súbditos del monarca, mostrando su fidelidad y lealtad⁵⁰ (Atlas 5.1). En los siglos

50 Esta idea queda reflejada de manera palmaria en los retratos de Carlos III y Carlos IV como cazadores que realizase Goya (aunque también se puede incluir el *Carlos III cazador*



[Atlas 5.1]: Distintos retratos cinegéticos de cuerpo entero de los monarcas españoles en compañía del perro, un modelo representativo particularmente reiterado [Felipe IV retratado por Diego Velázquez hacia 1633. / Carlos III retratado por Francisco de Goya hacia 1787. / Carlos IV retratado por Francisco de Goya en 1799. / Juan Carlos I retratado por Guillermo Muñoz Vera en 2003.

precedentes, por lo tanto, los modelos representativos mayoritarios del cazador eludían la exhibición del animal muerto. Y en los casos en que éste aparecía, la composición se encontraba más cerca de las naturalezas muertas que del actual modelo fotográfico de representación.

Linda Kalof realiza un somero repaso a los ejemplos más notables de esta singular forma artística aparentemente insensible a la vida y el sufrimiento del animal al mostrar “animales muertos o moribundos cuidadosa y cariñosamente colocados entre una magnífica muestra de frutas y hortalizas en espacios domésticos rutinarios o, ya más tarde, en el siglo XVIII, en espléndidos paisajes y escenarios al aire libre”⁵¹. Esta diferenciación entre los espacios interiores del ámbito doméstico y las escenas campestres exteriores resulta relevante porque subraya la barrera que distingue el mundo culinario de la exposición propiamente dicha del trofeo, exhibido en un contexto cinegético⁵². En torno a este género iconográfico, desarrollado principalmente en la pintura flamenca del siglo XVII, encontramos un sugerente estudio de Nathaniel Wolloch que analiza este tipo de naturalezas muertas insiriéndolas en una intensa controversia desarrollada durante la época en torno al estatus de los animales y la concepción mecánica de los mismos defendida por Descartes⁵³. Como ocurre con la fotografía de Juan Carlos I y el elefante, obras tan descaradamente centradas en los cadáveres de las fieras deben considerarse una declaración, aunque inconsciente, de ciertas consideraciones o actitudes hacia los animales.

La aparente superficialidad de ciertos géneros iconográficos, desarrollados principalmente en la pintura flamenca, ha supuesto un que-

de Antonio Rafael Mengs) al corroborar que el collar que visten los canes lleva escrita la inscripción “Rey Nuestro Señor”.

51 Linda Kalof, *Looking at Animals in Human History* (Londres: Reaktion Books, 2007), 85.

52 Una barrera que delimita la crítica socialmente mayoritaria a la caza del minoritario movimiento antiespecista contra toda clase de explotación animal, sin diferenciar el contexto cinegético del culinario.

53 Nathaniel Wolloch, «Dead Animals and the Beast-Machine: seventeenth-century Netherlandish paintings of dead animals, as anti-Cartesian statements», *Art History* 22, nº 5 (1999): 705–727.

bradero de cabeza para generaciones de historiadores ávidos de encontrar un mensaje entre estas obras de aspecto puramente decorativo. Respondiendo a una lectura propiamente religiosa, estas naturalezas muertas pueden leerse como una crítica de la abundancia y la tentación de la carne (*voluptas carnis*) y a nivel socio-económico expresaban quizás un anhelo de la alta burguesía, una representación simbólica del estatus al que aspiraban, del tipo de caza aristocrática que deseaban practicar y no podían a causa de las restricciones. Sin embargo, en algunos casos concretos, la explícita representación del animal muerto pervierte, para buena parte de la sensibilidad contemporánea, el agradable valor decorativo, la mera voluntad de agradar a la vista. Wolloch se plantea entonces si la presencia destacada de animales muertos es una muestra del agrado estético que estas composiciones podían generar en los espectadores de la época, y ante una lectura plana que identifique un punto de vista únicamente anti-animalista en esta propensión representativa de los artistas, él sugiere precisamente lo contrario: considerar la posibilidad de contemplar estas obras como una velada declaración anti-cartesiana que ejemplifica un pre-reconocimiento del sufrimiento de los animales. Aunque sea de una manera casi fortuita, la alusión de estas obras a la muerte, su vinculación con las *vanitas*, habría resultado un sinsentido carente de contenido simbólico desde la perspectiva de una lectura que considera a los animales meros autómatas. Esta asunción relativa de valor a la vida del animal, obviamente no conlleva necesariamente una reivindicación que considere cazar como algo negativo. En última instancia la indiferencia hacia los animales representados da cuenta de un parecer “que ve en la naturaleza, por un lado, algo maravilloso, a lo que debemos aproximarnos tanto como sea posible, y por el otro algo inferior al hombre, destinado meramente a su uso”⁵⁴. Además de permitirnos atisbar la tensión dialéctica fundamental presente en la actitud del ser humano moderno hacia la naturaleza y los animales, este sintético acercamiento a las problemáticas

planteadas por la representación de animales muertos en la pintura flamenca nos invita a proyectar un análisis semejante de las actuales (y más representativas) imágenes fotográficas de animales cazados.

Algunos autores han percibido en las fotografías de cazadores junto a sus presas un amplio espectro de actitudes (reflejadas en las poses y en la disposición de los elementos) que van de la sumisión a la burla, pasando por una camaradería paródica o un sometimiento humillante y autoritario. Ante el trofeo abundan las sonrisas, las aspiraciones colmadas. En muchos casos, en apariencia, apenas queda rastro de esa conciencia ante la muerte de la que nos hablaba Ortega y Gasset. Observando una vieja fotografía de cazadores inmortalizándose alegremente junto al cadáver de un oso, Jay Mechling rememora la escena de la *Chaqueta Metalica* de Stanley Kubrick⁵⁵ en la que un miembro del pelotón se fotografía junto al cadáver de un soldado vietnamita como si este aún estuviera con vida, echando la siesta. Sin tener que remontarnos a un ejemplo del ámbito de la ficción (aunque seguramente inspirado en un hecho semejante acontecido durante la guerra), entre las célebres fotografías de la prisión de Abu Ghraib, publicadas por vez primera en la primavera de 2004, encontramos algunos demenciales retratos de soldados y tropas estadounidenses posando pulgar arriba junto a cadáveres de ciudadanos iraquíes (Atlas 3.2).

Salvando las distancias especistas, la analogía entre las fotografías de caza y las bélicas es incontestable. La caza se presenta como simulación de la guerra y en ella se imputa constantemente un grado de salvajismo al enemigo (Figuras 5.5 y 5.6), una bestialidad que justifique la violencia aplastante del opresor (en los detestables *tableau vivant* de Abu Ghraib, además de la carga erótico-homosexual, es recurrente la degradación asociada con la animalidad, ejemplificada en las fotografías de prisioneros paseados como perros con correa). En un interesante ensayo sobre las fotografías de Abu Ghraib, Stephen F. Eisenman ha planteado una atrevida lectura de las mismas al analizarlas como un eslabón más de una velada

54 Ibid., 719-721.

55 Jay Mechling, «Picturing Hunting», en *Western Folklore* Vol. 63, nº 1-2 (invierno - primavera, 2004), pp. 51-78



Figura 5.5. Tras el ataque a Pearl Harbour, en los Estados Unidos se vivió un frenesí anti-japonés que popularizó este tipo de sarcásticas “licencias para cazar japos”. En esta se recalca que la temporada de caza se abrió el 7 de diciembre de 1941, día del ataque contra la base naval estadounidense, sin límite de capturas. Como podemos observar, la cabeza del enemigo de aspecto simiesco esta ya colgada en la pared como trofeo.



Figura 5.6. El 22 de Mayo del 1944, la revista *LIFE* publicó esta fotografía en la cual una muchacha estadounidense escribía una carta de respuesta a su novio tras recibir la calavera de un *japo* [*jap-skull*] como trofeo. La armada pronto tomó cartas en el asunto ante la avalancha de declaraciones condenando este tipo de prácticas. Se supone que el oficial recibió una reprimenda y las autoridades recordaron la violación que suponía para los acuerdos de los convenios de Ginebra y las leyes básicas de guerra.

pathosformel que atravesaría la Historia del Arte desde la Antigüedad hasta nuestros días. En su opinión, las fotografías de la infame prisión iraquí son la expresión de una visión malévolamente en la que los vencedores militares son omnipotentes, además de poderosos, y los vencidos no son sólo subordinados, sino también abyectos e incluso inhumanos⁵⁶. Podríamos por tanto seguir la pista a esta formulación abyecta de la subordinación del derrotado o asesinado en un sinfín de ejemplos: del marmóreo altar de Pérgamo en Berlín a las colecciones del Louvre en París, pasando por el crucero de la Basílica de San Pedro en Roma. Ateniéndonos por ejemplo a lo dicho sobre las naturalezas muertas, seguramente sería posible articular una herencia visual semejante en torno al tratamiento y representación de los animales a lo largo de la historia⁵⁷ y parece evidente que en esta narración el medio fotográfico, la instantánea, ha provocado una normalización sin precedentes de ciertos modelos representativos.

Varios analistas establecieron una analogía entre las imágenes de Abu Ghraib y las devastadoras fotografías de linchamientos producidas en los EE.UU. entre 1870 y 1960⁵⁸, posteriormente reproducidas en tarjetas postales para su venta como souvenir o recuerdo de una acción colectiva que sus participantes sentían perfectamente justificada. Este vínculo con el linchamiento podría trazarse igualmente con las fotografías de cazadores, instantáneas que rememoran y congelan la consecución de un trofeo, la aplicación de una justicia autoafirmada en el consenso de la colectividad (Atlas 5.2)⁵⁹.

56 Stephen Eisenman, *The Abu Ghraib Effect* (Londres: Reaktion Books, 2007), 17. [Existe versión en castellano: *El efecto Abu Ghraib* (Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2014)]

57 En parte, el propio Stephen Eisenman ha realizado un ejercicio semejante en su último libro, un repaso a la evolución del compromiso en la lucha por la emancipación de los animales rastreando el papel de las artes visuales en el desarrollo de esta sensibilidad. Véase Stephen F. Eisenman, *The Cry of Nature: Art and the Making of Animal Rights* (Londres: Reaktion Books, Limited, 2013).

58 Por mencionar los más destacados; Susan Sontag, “Regarding the Torture of Others”, *The New York Times*, 23 mayo 2004; Abigail Solomon-Godeau, “Remote control: Abigail Solomon-Godeau’s dispatches from the image wars”, *Artforum* (verano 2004) y Dora Apel, “Torture culture: lynching photographs and the images of Abu Ghraib”, *Art Journal* (verano 2005).

59 Puede encontrarse más información sobre estos aberrantes souvenirs en Simon Harrison,



[Atlas 5.2]: Escena de la *Chaqueta Metálica* (1987, Stanley Kubrick). / Cazador junto al cadáver de un antílope abatido en la Provincia Septentrional de El Cabo, Sudáfrica. / La soldado Sabrina Harman posando sonriente junto al cadáver del prisionero iraquí Manadel al-Jamadi en la prisión de Abu Ghraib. / Linchamiento de dos jóvenes afroamericanos el 9 de agosto de 1930 en Marion (Indiana, EE.UU.), fotografía de Lawrence Beitler. / Un grupo de cazadores posa junto al cadáver colgado de un ciervo en Vermont, fotografía de Tennie Toussaint realizada en torno a 1900. / Un cazador profesional posa junto a un león en Sudáfrica, fotografía de David Chancellor.

Como hemos señalado, la rica terminología propia de la actividad cinegética resulta ciertamente elocuente para el caso del “trofeo”. La primera acepción de la palabra ofrecida por la Real Academia Española de la Lengua nos habla de un “monumento, insignia o señal de una victoria” y la segunda de un “despojo obtenido en la guerra”. Encontramos la raíz en los *tropaion* de la Antigüedad, monumentos o hitos conmemorativos levantados en el campo de batalla, que recuerdan y perpetúan una expresión de poder, una hazaña bélica. Podemos cavilar una conexión inconsciente entre la ritualidad que rodeaba el levantamiento de estos trofeos, basados en un tronco de árbol sobre el que se colgaban los ropajes y armas capturadas al enemigo, y el ceremonial que requiere escoger una disposición para el animal abatido y fotografiarse a su lado. Un rápido vistazo a los resultados obtenidos tras realizar una búsqueda en *Google-íágenes* o *Flickr* con las palabras “*trophy hunting*” nos sirve para encontrar modelos reiterativos continuamente empleados⁶⁰. En la mayoría de casos el cazador sostiene su arma o la apoya sobre el animal. Muchas veces parece subvertirse la quietud del animal muerto, su desplome, levantando la cabeza y sosteniéndola ante la cámara, sobre todo con los animales que presentan grandes astas o cornamentas (las cuales suelen agarrar con las manos, en un claro gesto de dominación). En el caso de la caza de leopardos, por ejemplo, hay una sorprendente costumbre de levantar y sostener en brazos el cadáver del félido (o colgárselo a hombros), mostrando su longitud y presentándolo como si se tratara de un enorme gato (o perro) al que abrazamos alegremente. A los cocodrilos y a los hipopótamos se les introduce un palo en la boca para mantener abierta y expuesta su potente mandíbula. En el caso del elefante, la tipología más habitual expone los colmillos tumbándolo de cara a la cámara, pero en la fotografía que nos ocupa decidieron empo-

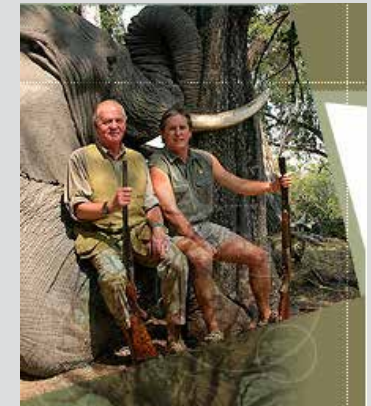
«Skull trophies of the Pacific War: transgressive objects of remembrance», *Journal of the Royal Anthropological Institute* 12, nº 4 (2006): 817–836. Y en James J. Weingartner, «Trophies of War: U.S. Troops and the Mutilation of Japanese War Dead, 1941-1945», *Pacific Historical Review* 61, nº 1 (febrero 1992): 53-67.

60 Linda Kalof y Amy Fitzgerald, «Reading the trophy: exploring the display of dead animals in hunting magazines», *Visual Studies* 18, nº 2 (2003): 112-122.

trar la trompa del animal contra un árbol, empleando una disposición ciertamente inusual que les obligó a desplazar su cadáver para armar esta puesta en escena.

Obviamente, además de esta fotografía, y a pesar seguramente de los esfuerzos recientes por parte de la Casa Real de impedir la aparición de más imágenes, existen otros retratos cinegéticos comprometidos de Juan Carlos I, previos todos ellos a la cacería de 2006. Existe incluso una toma alternativa de la célebre fotografía de Botsuana apenas difundida en los medios, en la cual ambos cazadores aparecen sentados cómodamente en la pata delantera del animal. Una postura que evoca una plasmación aún mayor del triunfo, de la abyección del elefante convertido en trofeo (Atlas 5.3).

Es imposible obviar el lugar donde el rey estaba cazando. África ha sido el paraíso del *big-game*, el sueño de todo cazador⁶¹. Además de la fotografía, testimonio fugaz de la cacería, en muchas ocasiones el trofeo ha sido reconvertido en objeto decorativo o de uso cotidiano (culmen de la objetivación plasmado en las papeleras de patas de elefante o los espanta moscas elaborados con sus colas), perpetuando una jerarquía que es trasladada del continente africano (la naturaleza) a occidente. Se dice que la cabeza disecada de la primera liebre cazada por Juan Carlos I, seguramente en 1948, adornó durante años las paredes de Villa Giralda, residencia de los Condes de Barcelona en el exilio portugués de Estoril. La taxidermia, cuyo análisis indudablemente escapa a los objetivos de este capítulo, es sin embargo una práctica fundamental para entender toda esta compleja, ambigua y contradictoria relación del cazador con el animal. Como apunta Jane Desmond, la ironía fundacional de la taxidermia, obsesionada con la autenticidad y la veracidad física y cuya evolución y desarrollo puede leerse como una sucesión de avances tecnológicos que permiten aumentar el realismo, “es que la resurrección del



[Atlas 5.3] Emblema del triunfador incluido en el libro *Homo indivisus et integer figuratus & symbolicus* (Ottavio Scarlatini, 1695). / Eduardo VII del Reino Unido pisando el cadáver de un toro salvaje de Chillingham, fotografía realizada alrededor del año 1879 con motivo de una visita del por aquel entonces príncipe de Gales al castillo de Chillingham (Northumberland, Inglaterra). / Theodore Roosevelt sentado sobre el cadáver de un búfalo junto a su hijo Kermit, fotografía del año 1909 realizada durante el safari por África en el que se embarcó tras dejar el cargo de presidente de los Estados Unidos un año antes [© Smithsonian Institution Archives]. / El sargento Ivan Frederick sentado sobre el cuerpo de un prisionero iraquí en la prisión de Abu Ghraib. / Otra toma apenas difundida de la célebre fotografía de la cacería de elefantes del rey en Botsuana junto a Jeff Rann.

61 Una exploración más profunda de la transformación de la caza en el contexto colonial y de las complejas relaciones entre el cazador blanco y los cazadores nativos se presenta en el segundo capítulo de Steinhart, *Black Poachers, White Hunters: A Social History of Hunting in Colonial Kenya*, 59-110.

animal no sólo depende de su muerte, sino también del desmembramiento y la rearticulación completa de su cuerpo”⁶².

Durante décadas los cazadores occidentales saquearon África llevándose toneladas de trofeos que pasarían a “habitar” los dioramas de los museos, las habitaciones de palacio o el circense museo Barnum (donde acabaron, por ejemplo, varias de las piezas obtenidas por Roualeyn Gordon Cumming). Promoviendo, en ese mismo orden, un distante territorio colonial domesticado (como ocurre en los zoológicos), una recia y aventurera visión del aristócrata o una explotación de la diferencia dentro de un *show* de variedades. En los orígenes del conservacionismo español, del que hemos hablado en el apartado precedente, encontramos cómo dos de los principales dioramas del Museo de Ciencias Naturales de Madrid (el grupo de los rebecos y la cabra montesa) se realizaron, como no podía ser de otro modo, con ejemplares cazados por Alfonso XIII. El rey se permitía abatir algunas reses de estas especies, cuya pervivencia había teóricamente asegurado y protegido, para que fueran “naturalizadas”, contribuyendo así “a la cívica instrucción y el patriótico solaz” de los visitantes⁶³.

Además de las fotografías de Juan Carlos I con algunos de los animales abatidos en sus cacerías, se sobreentiende que desde esa primera liebre cazada en 1948 ha ido completando una gran colección de trofeos de los que lamentablemente en este momento no tenemos una información precisa. Recientemente se supo que en 2007 Patrimonio Nacional financió la construcción de un pabellón de caza para el rey en el complejo del Palacio de la Zarzuela. Una obra con un costo de más de 3 millones de euros para que éste disponga de un espacio donde poder colocar sus múltiples trofeos y que cuenta igualmente con una sala acorazada de 200 metros cuadrados, a modo de armero, para la custodia de las escopetas y rifles del monarca⁶⁴.

62 Jane Desmond, «Displaying Death, Animating Life: Changing Fictions of ‘Liveness’ from Taxidermy to Animatronics», en Nigel Rothfels, *Representing Animals* (Indiana: Indiana University Press, 2002), 161.

63 Otaola, *Naturaleza patria*, 178-192.

64 “Así es el pabellón de caza del Rey que costó 3, 4 millones de euros”, *El Mundo*, 22/12/2013: <http://www.elmundo.es/loc/2013/12/22/52b4a7d722601da12f8b4573.html>

Los Borbones han mantenido además una estrecha y duradera relación con sus taxidermistas oficiales: la familia Benedito. Como hemos visto, Alfonso XIII confió multitud de ejemplares al Museo de Ciencias Naturales de Madrid, al frente de cuyo laboratorio de taxidermia estaba José María Benedito Vives. Era tal la afición del monarca por la caza y los animales disecados, que las siguientes generaciones de la saga heredaron “la silla en la que se sentaba Alfonso XIII durante las muchas horas que pasaba en el estudio”⁶⁵. El 5 de enero de 1922 el diario *La Vanguardia* publicaba incluso entre los “Ecos de Palacio” una nota sobre la reciente visita de los hijos del rey (el príncipe de Asturias y el infante don Jaime) al Museo, concretada en una lección privada de cerca de dos horas, bajo la dirección de Benedito, sobre cómo disecar una perdiz. El hijo de José María Benedito Vives, José Luis Benedito López, realizó la mayor parte de los trofeos de caza de Franco y finalmente José Luis Benedito Bruño, tercera generación de esta saga de taxidermistas, fue durante años el encargado oficial de disecar las piezas de Juan Carlos I⁶⁶.

Tras décadas de exhibición ostentosa del “trofeo”, formulación directa de una relación de dominación que no dudó en abatir el mayor número de presas posible, la posición oficial derivó también en el territorio africano hacia la protección y la conservación. El hombre blanco descubrió que era necesario adoptar medidas urgentes que salvaguardaran la riqueza cinegética del lugar (no la especie animal como portadora de un valor biológico por sí mismo⁶⁷). Una vez más, como expone Paul S. Landau, “cuando las bestias salvajes se volvieron dependientes de la ‘administración de los hombres’, y perdieron su aparente malicia,

65 Al fin y al cabo, la fabulada obsesión de Alfonso XIII por el paquidermo disecado presentada en el cortometraje *El elefante del rey* quizá no esté tan alejada de la realidad. Véase: “Un elefante en la Cibeles”, *El País*, 5/10/1998: http://elpais.com/diario/1998/10/05/madrid/907586667_850215.html

66 El disecador de confianza del monarca intenta incluso lavar la reputación de su eximio cliente defendiendo sus valores éticos y deportivos como cazador; “El rey Juan Carlos es un gran aficionado a la caza, y yo sé que ha renunciado a participar en cacerías al enterarse de que le habían preparado las piezas”. Véase: *Ibid.*

67 Grande del Brío, *Socioecología de la Caza*, 28.

se fundaron los parques naturales y los cazadores blancos se vieron obligados a convertirse en ‘naturalistas’⁶⁸. Metafóricamente, esta conversión hizo que los cazadores empuñasen Hasselblads en lugar de Winchesters; en vez de mirar por la mirilla telescópica para apuntar un rifle, éstos miran ahora a través de un visor para encuadrar la imagen. Según Susan Sontag “las armas se han transformado en cámaras en esta comedia formal, el safari ecológico, porque la naturaleza ya no es lo que siempre había sido: algo de lo cual la gente necesitaba protegerse. Ahora la naturaleza –domesticada, amenazada, frágil– necesita ser protegida de la gente”⁶⁹.

Son múltiples las lecturas que vinculan la fotografía y la práctica cinegética (la fotografía como arma, como disparo) y de éstas deriva innegablemente una forma de caza surgida a finales del siglo XIX en la que se sortean los conflictos de conciencia al evitar la muerte del animal. Hablamos de la *camera hunting* o la caza practicada como fotografía, mediante la cual el cazador de imágenes se erige en figura señera del movimiento conservacionista⁷⁰. Este nuevo enfoque ha generado una mayoría social que únicamente está dispuesta a disparar con la cámara (multiplicando el alcance turístico de los safaris fotográficos), argumentando que la fotografía es una actividad no intrusiva, respetuosa con el medio ambiente. Como señala Daniel Herman, “quizás el factor más decisivo para la despolarización de la caza haya sido la cámara”⁷¹. Sin embargo, algunos de los principales impulsores originales de

la *camera hunting* fueron los cazadores más sanguinarios, como Theodore Roosevelt que, a pesar de defender esta nueva práctica como un impulso a los valores y actitudes genuinas de la masculinidad y el espíritu deportivo estadounidense, no cesaron por ello de matar con sus rifles (como ya ha quedado claro, el preservacionismo de estos personajes tan sólo formulaba un nuevo argumento con el que justificar la restricción del acceso a la verdadera caza a los “deportistas” apropiados):

Las fotografías de cazadores posando junto a los animales muertos con la cámara, o sosteniendo tanto el rifle como la cámara, resaltan la ambigua posición de estos individuos. En su intento de fotografiar la naturaleza salvaje y viva, estaban capturando, y después re-creando en las fotografías, la experiencia de la caza y la matanza.⁷²

EL PERDÓN

El 18 de mayo de 2012, a su salida del hospital USP San José de Madrid, después de ser ingresado por el accidente sufrido durante la cacería en Botsuana, Juan Carlos I pronunció las famosas disculpas que dieron la vuelta al mundo: “lo siento mucho, me he equivocado y no volverá a ocurrir”. El vídeo, inmediatamente convertido en viral y, como veremos, objeto de todo tipo de montajes satíricos, muestra al monarca caminando sobre dos muletas y vestido con elegante traje negro y corbata roja. Aunque en su momento no se incidió en ello, tal vez eclipsado por lo llamativo del suceso, una revisión atenta de la grabación evidencia que todo estaba muy bien orquestado y que su habitual sinceridad “campechana” quizá no lo sea tanto. Los medios que lo esperaban a la salida (agencia EFE, TVE y Radio Nacional) de forma organizada y tranquila le preguntaron: “Majestad, muy buenos días ¿cómo se encuentra por favor?”, a lo que el rey, en su habitual tono, contestó: “pues mucho mejor y agradezco a todo el equipo médico y a la clínica cómo me han tratado. Estoy deseando retomar mis obligaciones” y entonces, con mirada apesadumbrada, se arrancó con la frase que pa-

68 Paul Stuart Landau y Deborah D. Kaspin, *Images and Empires: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa* (Berkeley: University of California Press, 2002), 147.

69 Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Madrid: Alfaguara, 2005), 31-32.

70 Sobre este tema encontramos la siguiente acertada reflexión de Joseba Zulaika: “el eslogan visual de la caza podría ser: ‘visto y acabado’... ver significa ‘matar’ y el fin del juego. La caza practicada como fotografía pone de relieve ese aspecto visual esencial: el cazador fotógrafo retiene la imagen inmóvil y definitiva del animal. También el cazador, ante la quietud del animal muerto y todavía caliente permanece en silencio sumido en la contemplación de la fotografía o la escultura del que fuera animal. La imagen fotográfica es el despojo que permanece”, en Joseba Zulaika, *Caza, símbolo y eros* (Madrid: Editorial Nerea, 1992), 38.

71 Daniel Justin Herman, *Hunting and the American Imagination* (Washington DC: Smithsonian Institution Press, 2001), 273.

72 James R. Ryan, “Hunting with the camera: Photography, wildlife and colonialism in Africa”, en Chris Philo y Chris Wilbert, *Animal Spaces, Beastly Places* (Londres: Routledge, 2004), 216.

sará a la Historia. Tampoco es nuestra voluntad polemizar en torno a la sinceridad o no de sus palabras, pero lo que sí es evidente es que se hizo un uso del potencial televisivo de manera perfectamente calculada. Si algo caracterizó al anterior monarca e hizo que fuera bien considerado por la ciudadanía es su forma cercana de dirigirse a la gente, por lo que, en una ocasión tan difícil y ante una escalada de críticas imparable, sabía perfectamente (él o su equipo asesor) que ésta era la única arma que podía manejar a esas alturas. Y lo resolvió a la perfección, aunque ello no garantizara el perdón de la sociedad. Si el escándalo Urdangarín no hubiera estado generando constantes titulares, tal vez el tema se hubiera enfriado hasta quedar en una anécdota más o menos pintoresca, pero la actualidad no se detiene un instante y la lógica de la *sociedad red* se encarga de avivar el fuego cuando este parece extinguirse.

Mucho se habló de que aquéllas eran unas disculpas sin precedentes, únicas en la figura de un monarca, pero las hemerotecas demuestran que no es así. Su abuelo Alfonso XIII, tres días después de la proclamación de la Segunda República y exiliado en Londres, escribió un texto al presidente del Consejo de Ministros Juan Bautista Aznar, que después aparecería en los medios con el título *Al País*:

Las elecciones celebradas el domingo me revelan claramente que no tengo hoy el amor de mi pueblo. Mi conciencia me dice que ese desvío no será definitivo, porque procuré siempre servir a España, puesto el único afán en el interés público hasta en las más críticas coyunturas. Un Rey puede equivocarse, y sin duda erré yo alguna vez; pero sé bien que nuestra Patria se mostró en todo momento generosa ante las culpas sin malicia⁷³.

Podemos especular que Juan Carlos I, sabedor de los antecedentes de su abuelo, prefirió disculparse a tiempo y no dejarlo para cuando fuera demasiado tarde. Pero hoy día los tiempos y la dirección de las noticias ya no los marca la monarquía sino que, como hemos visto en el capítulo precedente, la Cultura Visual 2.0 tiene sus propias reglas y



73 Véase: “Al País”, *ABC*, 17/04/1931: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1931/04/17/003.html>

[Atlas 5.4]: Imágenes de las principales portadas españolas con el perdón del rey como titular y algunas de las reacciones satíricas de los internautas en forma de meme, montajes, etc.

una lógica en la que los poderes tienen muy difícil intervenir. La apropiabilidad que caracteriza a las imágenes digitales hizo que el vídeo de las disculpas circulara con todo tipo de montajes y adaptaciones de los internautas. Aunque podamos pensar que no son más que juegos o bromas inocentes, lo cierto es que estos memes muestran por dónde va el sentir de la ciudadanía con respecto a un suceso. En la mayoría de ellos se critica en tono satírico la estrategia que siguió el rey de evitar pronunciarse acerca de cuál fue el motivo por el que pidió las disculpas, algo nunca aclarado (Atlas 5.4). En ellos se muestra que la ciudadanía, más allá de percibir sinceridad o no en sus palabras, echó en falta que se dijera si éstas venían motivadas por la asistencia a una cacería de elefantes, por sus vacaciones en África en plena crisis, por los escándalos en los que está involucrada su familia, etc. Una vez más el miedo y la ambigüedad en las intervenciones mediáticas de los miembros de la Casa Real hizo que, lejos de zanjar la polémica, se abrieran nuevos flecos que de ningún modo quedarían desatendidos por la ingeniosa creatividad de los internautas.

SÁTIRA GRÁFICA

¿Cuándo aprenderán los animales a disparar? ¿Cuándo el disparar se convertirá en algo peligroso para los cazadores? ¿Cuándo robaran los animales fusiles, como los rebeldes, los esconderán y se ejercitarán en el tiro? A los cornúpetos les resulta más fácil que a los otros animales, pero con los dedos y con los dientes también se podría disparar sobre cazadores. ¿Y si en esto salieran perjudicados hombres inocentes? Pero ¡cuántos animales inocentes...!

Eliás Canetti, *La provincia del hombre*⁷⁴

La fotografía de Juan Carlos I como cazador articuló como respuesta una sátira teriomórfica y zoológica en la que el elefante y el monarca quedaron vestidos de valores, virtudes y significados como si de una imagen barroca se tratase. Esa respuesta estuvo conformada

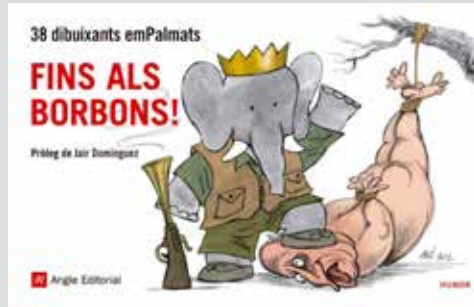
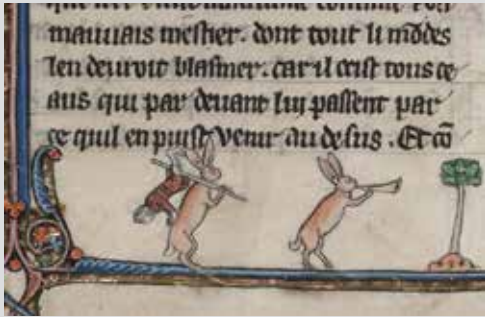
74 Eliás Canetti, *La provincia del hombre: Carnet de notas 1942-1972* (Madrid: Taurus, 1982).

por una batería de imágenes de corte satírico y cómico, realizadas por humoristas y publicadas en la prensa o realizadas en Internet por autores anónimos, que se asemejan mucho a la forma emblemática de producir sentido y significado.

Por un lado, se crearon y difundieron imágenes en las que el rey se convertía en elefante, una personificación que ya antes había realizado Sigismondo Malatesta en diversas medallas o Francisco I en la decoración de Fontainebleau. Se recuperaba, así, el viejo tópico del mundo al revés en el que el elefante adopta el papel de cazador y el rey pasa a ser la pieza cazada, ya sea cambiando digitalmente las cabezas de los protagonistas de la imagen, como si de una metamorfosis ovidiana se tratase, o bien cambiando el papel que cada uno jugó en el enfrentamiento. Esta formulación, sugerida en el epígrafe de Canetti, articula un discurso de venganza o castigo en torno a la recurrente estructura del cazador cazado. Ya en las miniaturas medievales, plagadas de escenas cinegéticas, encontramos algunas representaciones invertidas que dan cuenta del desprecio de ciertos monjes hacia la caza y los valores asociados a ésta. En los márgenes de manuscritos de ámbito eclesiástico de los siglos XII y XIII encontramos monos que practican la caza u hombres que son atacados por liebres⁷⁵ (Atlas 5.5).

Otra idea recurrente giró en torno a la comparación del pueblo con el elefante. Dicho de otro modo, la ciudadanía o la soberanía nacional (que reside en ésta) en un momento de crisis sociopolítica, se identificó con ese paquidermo cazado por Juan Carlos I. Este aspecto es muy interesante porque se puede comparar con la suerte que corrió uno de los animales más emblemáticos de la monarquía hispánica, el león, que también pasó de representar monarcas a ser imagen del pueblo español en el siglo XIX. Este trasvase del león desde *imagen del rey* a *imagen del pueblo* se produjo en el contexto de las crisis constitucionales que caracterizaron a la vida política del XIX y que tienen en los leones del Congreso de los Diputados el ejemplo más significativo. El

75 Pol Serrahima Balius, «Una demostración de poder: la caza en las miniaturas medievales», *Apunts: Medicina de l'esport* 43, nº 160 (2008): 6.



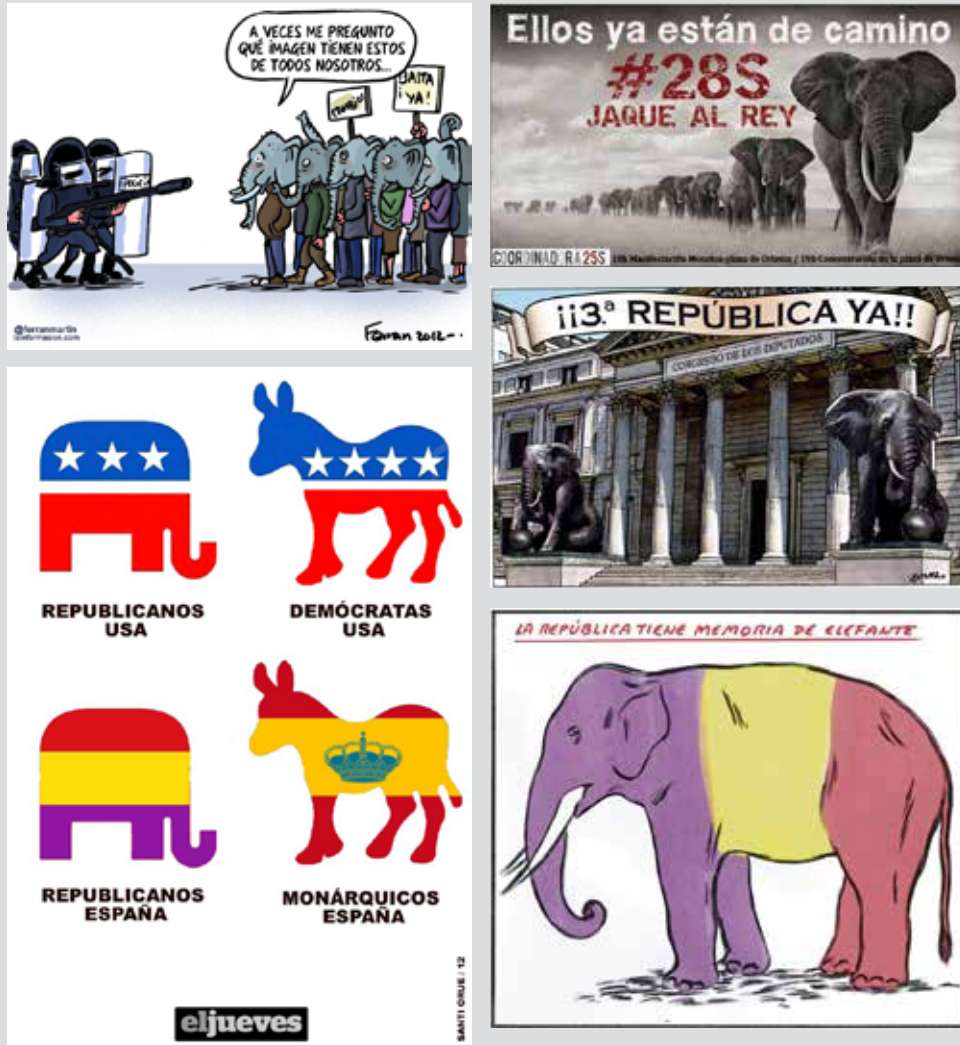
[Atlas 5.5]: Miniatura medieval del siglo XIII incluida en el *Livre de Lancelot du Lac*. / Dos postales cómicas estadounidenses reelaborando el dicho del cazador cazado. / Portada del libro *Fins als Borbons!* (Angle Editorial, 2013), compilación de viñetas satíricas realizadas por 38 dibujantes sobre la familia real española. / Grabado de Georg Pencz, c. 1534-1535, titulado *Die Hasen und die Frösche*.

elefante que cazó tuvo una suerte paralela en tanto en cuanto se identificó con una idea de pueblo, de soberanía nacional o de la opción política del republicanismo.

Un chiste publicado en la revista *El jueves* sustituyó a los leones del congreso por elefantes al tiempo que acompañaba la imagen de un lema muy directo: ¡3ª República ya! Los elefantes pasaban a ocupar, de esta manera, el lugar que tienen los custodios de la soberanía nacional. La misma revista comparó en otro chiste del 15 de abril de 2012 los animales que identifican a los dos partidos políticos de los Estados Unidos de América con los animales que podían identificar a las opciones políticas españolas. El elefante, que identifica al Partido Republicano estadounidense pintado de azul, blanco y rojo con estrellas, se compara con el elefante de los republicanos españoles, esta vez pintado con los colores morado, amarillo y rojo de la bandera republicana. La identificación política va de la mano de una crítica a la monarquía pues, en el mismo chiste, el burro que identifica al Partido Demócrata se asoció con los monárquicos españoles, subrayando el carácter despectivo al que se asocian estos animales⁷⁶. En la misma línea, un chiste de *El roto* publicado en *El País* presentaba un elefante pintado con la bandera republicana y recordaba que «La República tiene memoria de elefante». Conviene recordar en este punto que el accidente en Botsuana se produjo el mismo día que se conmemora la proclamación de la II República Española, un 14 de abril, de ahí que se eche mano de la proverbial memoria de los paquidermos para asociar al elefante con el republicanismo (Atlas 5.6).

Como ya hemos comentado en apartados precedentes, además de la particular coyuntura socioeconómica del país en el momento de la accidentada cacería, y de la fortuita coincidencia con el aniversario de la proclamación de la II República, la creciente sensibilidad hacia el trato dispensado a los animales vehiculó buena parte de las críticas.

76 “El Rey Juan Carlos pudo pagar entre 7.000 y 33.000 euros por cazar elefantes en Botsuana”, *El Jueves*, 20/04/2012: http://www.eljueves.es/2012/04/15/rey_juan_carlos_pudo_pagar_entre_7000_33000_euros_por_cazar_elefantes_botswana_2.html



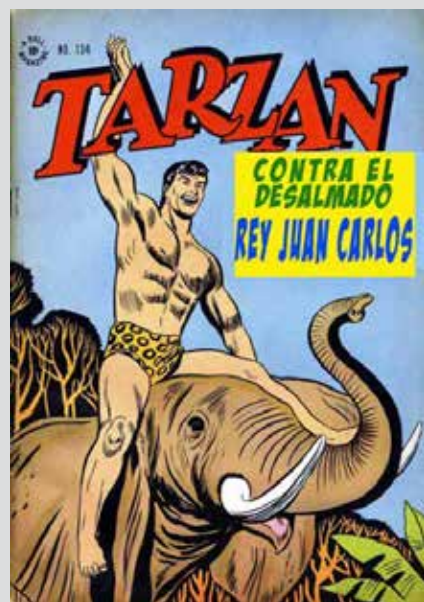
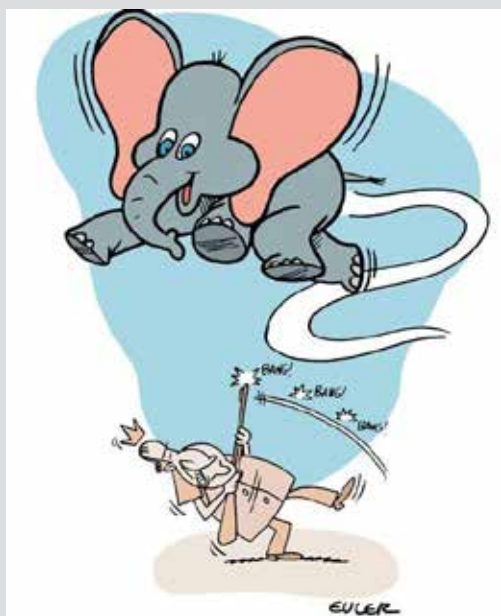
[Atlas 5.6]: Viñeta de Ferrán publicada en el diario digital *lainformacion.com* el 16 de abril de 2012. / Cartel de la manifestación convocada por la Coordinadora 25S en Madrid el 28 de Septiembre de 2013 bajo el lema "Jaque al rey". La manifestación cuestionaba la legitimidad de una institución (y de un rey) nombrados por Franco sin ningún refrendo popular, exigiendo su abolición. / Viñeta de Ventura para la revista *El Jueves*, número 1822. / Diseño de Santi Orue para la revista *El Jueves*, publicado el 15 de abril de 2012. / Viñeta de El Roto publicada en el diario *El País* el 10 de junio de 2012.

Esta sensibilidad no es nueva, obviamente el debate se remonta a la Antigüedad, pero desde hace décadas se habla del “efecto Bambi”, ya que la película de Disney estrenada en 1942 se considera históricamente como uno de los instrumentos más poderosos de propaganda anti-caza⁷⁷. La vigencia de estos referentes extraídos de la cultura popular queda clara al constatar cómo son continuamente reinterpretados en los memes virales que circulan masivamente en Internet y cómo reaparecieron oportunamente en varias ilustraciones provocadas por el accidente en tierras africanas (Atlas 5.7).

El percance del rey y su posterior convalecencia motivó también viñetas y portadas que ahondaban en otras cuestiones de su vida privada y familiar. En el capítulo anterior comentábamos cómo los recientes escándalos habían reavivado el debate en torno a la transparencia de la institución monárquica y su derecho a la vida privada, generando una gran cantidad de noticias y chascarrillos sobre las relaciones extramatrimoniales del rey, los problemas familiares de convivencia o la hipotética fortuna personal del monarca (de hecho, se ha especulado con la presencia de Corinna zu Sayn-Wittgenstein en la cacería). En abril de 2012 la portada de *El Jueves* aprovechaba el atributo más obvio del paquidermo para ilustrar las infidelidades de Juan Carlos colocándole una gran cornamenta a la reina Sofía (Atlas 5.8).

Una última viñeta de Francisco Blanco nos presenta el reverso de la moneda, qué hubiera ocurrido si el rey no se hubiese caído: pues que el elefante sería una pieza más en el pabellón de caza de la Zarzuela, un trofeo para su nieto Froilán, que ya apunta maneras (Figura 5.7).

⁷⁷ Encontramos una exposición detallada de la repercusión mediática de Bambi y su influencia en la cultura popular y la “animalización” del ocio infantil en el capítulo “The Bambi Syndrome” de Matt Cartmill, *A View to a Death in the Morning: hunting and nature through history* (Harvard: Harvard University Press, 2009). Otra referencia interesante en la que se documenta el origen y desarrollo de la preocupación ambientalista en las películas de animación estadounidenses desde la década de los años 30 es Robin L. Murray and Joseph K. Heumann, *That's All Folks?: Ecocritical Readings of American Animated Features* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2011).



[Atlas 5.7]: Dos memes ironizando sobre la polémica fotografía de la cantante y actriz mexicana Lucero junto a su actual pareja en una cacería. / Viñeta de Euler en la que vemos a Juan Carlos I disparando a Dumbo. / Montaje de un supuesto comic de Tarzán titulado *Contra el desalmado rey Juan Carlos*.



[Atlas 5.8]: Diseño de Juanjo Cuerda para la portada del número 1822 de la revista *El Jueves* (del 25 de abril al 1 de mayo del 2012). / Diseño de Santi Orue para *El Jueves*, publicado el 5 de marzo de 2009. / Diseño de Guille para *El Jueves*, publicado el 18 de abril de 2012.



Figura 5.7. Viñeta de Francisco Blanco publicada en su blog el 16 de abril de 2012.

DE CASTA LE VIENE AL GALGO

Llegados a este punto, podemos dedicar un breve apartado a la pasión cinegética de su predecesor al frente de la Jefatura del Estado español: Francisco Franco.

El 22 de noviembre de 1975 Juan Carlos I era proclamado Rey de España. Franco lo había dejado bien claro en su testamento: “Por el amor que siento por nuestra patria os pido que perseveréis en la unidad y en la paz y que rodeéis al futuro Rey de España, Don Juan Carlos de Borbón, del mismo afecto y lealtad que a mí me habéis brindado y le prestéis, en todo momento, el mismo apoyo de colaboración que de vosotros he tenido”. Ese día, ante las Cortes y el Consejo del Reino, el nuevo rey juraría ante los evangelios cumplir las Leyes Fundamentales y ser leal a los Principios del Movimiento Nacional.

En su discurso de proclamación, Juan Carlos I asumía la herencia política subrayando la excepcionalidad de la figura de Franco, cuyo nombre “será ya un jalón del acontecer español y un hito al que será imposible dejar de referirse para entender la clave de nuestra vida política contemporánea”. En esos últimos días de noviembre, TVE realizaba un despliegue nunca antes visto para cubrir la proclamación del monarca y las exequias del dictador. Un mes más tarde, el 24 de diciembre de ese mismo año,

Juan Carlos pronunciaba, acompañado de Sofía y sus tres hijos, su primer mensaje de Navidad. Esta era también, a su modo, una tradición heredada del franquismo. Un recurrente recuerdo televisivo de la sociedad española que fue degenerando progresivamente en paralelo a la salud del dictador y su defectuosa vocalización. El primer mensaje del nuevo monarca recurrió a la tipología familiar, situándose frente a un pesebre. Durante más de diez años (en la década de los 60) el *atrezzo* de este mensaje se reprodujo sin apenas variaciones; Franco se colocaba en una mesa de despacho y a su derecha disponían siempre varios libros de pastas duras. La leyenda dice que unos pocos meses después de su muerte, cuando se abrió al público el Palacio de El Pardo, la gente pudo comprobar cómo esos libros y documentos que el estadista mantenía siempre a mano versaban sobre caza y pesca⁷⁸. A tenor de lo visto hasta el momento, cabe preguntarse si esos libros pasaron directamente del *atrezzo* de la mesa de despacho de Franco a la mesita de noche de Juan Carlos I.

Por todos son conocidas las inigualables dotes cazadoras (y pescadoras) de Franco. En octubre de 1959, en Ciudad Real, abatió 4.601 perdices en tres días. Y durante varios veranos se paseó con el yate *Azor* por el cantábrico capturando cachalotes de 38 toneladas, aunque le costara cerca de diez horas reducirlos con los arpones (Figuras 5.8, 5.9 y 5.10). Se dice que en la primera entrevista que Franco mantuvo con el joven príncipe le regaló una escopeta. Es probable que los detalles de la sucesión en la jefatura del Estado se concretaran en parte alrededor de las cacerías, de finca en finca, como en enero de 1972, cuando Juan Carlos cazó por vez primera en Encomienda de Mudela⁷⁹ en compañía del propio Franco, los marqueses de Villaverde, los banqueros Juan y Carlos

78 Manuel Palacio, “Francisco Franco y la televisión”, *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 43 (coord. Vicente Sánchez-Biosca), (Octubre 2002-Febrero 2003), 94.

79 La sucesión dejaba atada la tercera restauración borbónica, y junto a la Jefatura del Estado el rey heredaba indirectamente los cotos de caza. De esta misma finca, ubicada en Viso del Marqués, ha seguido disfrutando hasta este año la familia real española. A cuenta de Patrimonio Nacional, miles de perdices (domésticas) al año continuaron dando rienda suelta a las hazañas cinegéticas del monarca.



Figura 5.8. Historieta del dibujante Ivo LoA publicada en el blog *Humor de derechas* el 8 de abril de 2010.



Figura 5.9. Instantánea de la mítica cacería de Franco en Encomienda de Mudela en la que presuntamente se abatieron (en 3 días) 4601 perdices. Fotografía realizada por Eduardo Matos Cuesta.

March y el empresario José Barreiros. En esa misma finca había abatido Franco las 4.601 perdices pero ese día no pasaron de 2.239⁸⁰.

La pasión del dictador por la caza y la pesca alcanzó una dimensión obsesiva que escandalizaba incluso a sus colaboradores más cercanos.

80 “Las correrías del Rey con Franco a golpe de escopeta real”, *El Semanal Digital*, 18/08/2013: <http://www.elsemanaldigital.com/las-correrías-del-rey-con-franco-a-golpe-de-escopeta-real-y-gratis-130664.htm>

El propio Vicente Gil, médico personal de Franco hasta el verano de 1974, encontraba excesiva la dedicación del Caudillo a la caza: “El día menos pensado le revienta la aorta, le hacen subir y bajar pendientes, se acuesta tarde, madruga. Todos le dicen que está muy fuerte, así le dan coba y lo explotan”⁸¹. Parece la descripción de un pobre títere alimentando su pasión casi patológica a costa de una trama de negocios y tráfico de influencias que caracterizó durante décadas la vida de la “alta sociedad” española. Las siguientes declaraciones de Francisco Franco Salgado-Araujo, primo del Caudillo y jefe de la Casa Militar durante la dictadura, reinciden nuevamente en la incomodidad provocada por este constante chalaneo a gran escala:

81 Vicente Gil, *Cuarenta Años Junto a Franco* (Madrid: Planeta, 1981).



Figura 5.10. Recorte de la noticia sobre la captura de uno de los cachalotes de Franco publicada en el *Diario Vasco* de 6 de agosto de 1959

“Hoy el Caudillo ha ido de cacería, y así lo hará mientras dure la temporada todos los sábados, domingos y lunes. Con S. E. van a las cacerías varios ministros y subsecretarios. Discrepo de estas salidas o vacaciones semanales, que bien estarían si sólo fuesen el domingo. Pero esto me parece demasiado. Los martes y miércoles, audiencias; los jueves, credenciales; el viernes, Consejo de Ministros y el sábado se va. Resulta que no le queda ni un día para el estudio de problemas (hay muchos por resolver) y para despachar con ministros y secretarios... Además, las cacerías son pretexto para ir todos los amigos de los dueños que cotizan esto y además de aprovechar para hacer amistades, piden favores, exenciones de tributos, permisos de importación. A ellas acuden todos aquellos funcionarios de la fronda de la Administración que convienen a los terratenientes dueños de los cotos de caza, con los cuales les conviene estar bien y demostrar su influencia en las alturas”⁸².

En realidad, esta centralidad socio-política de la caza durante el franquismo, esta articulación amiguista y lisonjera de las cacerías, no es nada nuevo. Alfonso XIII se esforzaba ya por compatibilizar sus aficiones deportivas con sus quehaceres políticos y de sus monterías “salió

82 Francisco Franco Salgado-Araujo, *Mis conversaciones privadas con Franco* (Madrid: Planeta, 2006), 22-23.

todo un gobierno o alguna nueva construcción”⁸³. Ortega y Gasset argumentaba del siguiente modo el papel protagonista de la caza en un hipotético repertorio de actividades felicitarias:

¿Qué clase de hombres ha sido la menos oprimida por los trabajos y que más fácilmente ha podido vacar a ser feliz? Evidentemente, la aristocrática. Sin duda los aristócratas tenían también sus trabajos, con frecuencia los más duros de todos: guerra, responsabilidades de gobierno, cuidado de sus propias riquezas. Sólo las aristocracias degeneradas han dejado de trabajar, ocio total poco duradero, porque las aristocracias degeneradas fueron pronto barridas. Pero el trabajo del aristócrata, que tiene más bien el cariz de «esfuerzo», era de condición tal que dejaba libres para el sujeto grandes porciones de su vida. Y de esto es de lo que aquí se trata: qué hace el hombre cuando y en la medida en que es libre para hacer lo que le da la gana. Pues ese hombre máximamente liberado, ese hombre aristocrático ha hecho siempre lo mismo: correr con caballos o emularse en ejercicios corporales, concurrir a fiestas, cuyo centro suele ser la danza, y conversar. Mas antes que todo esto, por encima de todo ello y con constancia aún mayor... cazar. De suerte que, si en vez de urdir tópicos suposiciones, nos atenemos a los hechos, descubrimos, queramos o no, con simpatía o enojo, que la ocupación venturosa más apreciada por el hombre normal ha sido la caza. Eso es lo que preferentemente han hecho reyes y nobles: cazar.⁸⁴

Esta tranquila existencia nobiliaria⁸⁵ encuentra su aplastante confirmación en el reciente retrato íntimo de Francisco Franco escrito por su nieto Francisco Franco Martínez-Bordiú⁸⁶. En esta suerte de memorias, el autor pretende reflejar la idea que su abuelo (su mentor en la caza y la pesca) tenía “de la naturaleza, tanto la humana como la del medio natural”. Resta importancia y veracidad a los volúmenes anteriormente mencionados de Vicente Gil y Francisco Franco Salgado-Araujo por

83 Arrillaga, *Viajes regio y cacerías reales*, 34. El autor apunta también cómo esta pasión se presentaba aún de un modo más acentuado en Carlos IV “que, según historiadores, recibía las audiencias en el Palacio Real con el traje de caza bajo la chupa para, de esta forma, no perder tiempo en cambiarse de indumentaria, terminadas aquellas”.

84 Ortega y Gasset, *Prólogo a veinte años de caza mayor del Conde de Yebes*, 22.

85 Sobre la vertiente lúdica y vacacional del Caudillo, véase: Vicente Sánchez-Biosca, «¡Qué descansada vida!: La imagen de Franco, entre el ocio y la intimidad», *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 42 (2002): 140-161.

86 Martínez-Bordiú, *La naturaleza de Franco*.

haber sido ideados (en su opinión) por sus mujeres, con correcciones de terceras personas y sobre meras notas y apuntes, pero sobre todo por estar escritos por personas que no son aficionados y no saben nada de caza. Sin embargo, tan sólo un ligero análisis de este peculiar panegírico articulado en veintisiete capítulos (y acompañado de varias docenas de fotografías) confirma la presencia sobredimensionada de la caza (y la pesca) en la vida del dictador. Aproximadamente una decena versan sobre anécdotas cinegéticas o relacionadas con la pesca, y de las fotografías escogidas, más de una treintena tienen como motivo alguna montería, la muestra de diversos “trofeos”, etc.

En la Navidad de 1948, el jefe de estudios del equipo pedagógico del príncipe Juan Carlos, José Garrido Casanova, encargó al pequeño (contaba 10 años por aquel entonces) una redacción titulada *Mi colegio*. Tras enumerar brevemente algunos detalles sobre el curso académico, sus compañeros, el estudio y el recreo, encontramos aquí quizás el germen del futuro traspíe real: “Los días más divertidos son los días que vamos a cazar”⁸⁷. Desde muy temprana edad, en la dilatada biografía del monarca siempre se filtran anécdotas relacionadas con el mundo cinegético⁸⁸. Ya se ha apuntado anteriormente que su primer trofeo fue una liebre, cazada seguramente en 1948 y ya al año siguiente se estrenaría en la caza mayor cobrándose su primer jabalí en la finca El Castañar⁸⁹.

En los apartados precedentes se ha podido comprobar cómo con esta particular dedicación a la caza, el príncipe enraizaba simbólicamente con su linaje real; una larga estela de cacerías y retratos le precedía. Ya Alfonso X había expuesto las bondades de esta actividad al

recordar que “conviene mucho esto á los reyes mas que á los otros homes, et esto por tres razones: la primera por alongar su vida et su salud, et acrescentar su entendimiento, et redrar de sí los cuidados et los pesares, que son cosas que embargan muy mucho al seso”⁹⁰. La caza ha sido por tanto, durante siglos, cosa de reyes, gracias supuestamente a su condición propedéutica para la guerra. Todos han sido (hipotéticos) grandes cazadores y por ello, a pesar de la democratización de la caza a partir del siglo XIX, son sus gestas las que se recuerdan.

Por otro lado, a nadie escapa la particular vinculación falocéntrica de esta actividad⁹¹. La hombría y una serie de virtudes asociadas a ésta acompañan teóricamente al cazador: el dominio (y deberemos preguntarnos si también el respeto) del medio ambiente, el autocontrol, la actividad física. Esta ocupación le viene heredada, implícita en parte en su *sangre azul*. Pero esta propensión irrefrenable, esta fiebre por la caza que sin duda ha herido gravemente la imagen de la Corona, nos invita a introducir una impureza sanguínea. Quizá, como señala el antropólogo francés Bertrand Hell, estos *días más divertidos* tan sólo responden a la llamada de la *sangre negra*. En la lectura de Hell, el cazador puede caer en una espiral obsesiva que le lleve a acercarse cada vez más al salvajismo; compartiendo la naturaleza de las bestias se multiplicaría su éxito:

Los cazadores europeos suelen decir que la caza ‘se lleva en la sangre’. Al hacerlo establecen una demarcación natural absoluta entre los cazadores y los no cazadores. Los cazadores no se convierten en tales por elección ni por azar, su destino está escrito en su ‘sangre negra’, que es la legitimación final de su estatus particular. El efecto de la circulación de ese específico fluido interno es un deseo irresistible de matar y derramar la sangre de animales cazables de los bosques, compulsión que los hombres comunes no sienten⁹².

87 José Carlos Clemente, *La educación de don Juan Carlos y otras crónicas de la transición* (Barcelona: Editorial Fundamentos, 2000), 24.

88 Por jocoso que resulte, incluso el día de su nacimiento encontramos una historieta oportuna: el 5 de enero de 1938, su padre, el Conde de Barcelona, no llegó a tiempo a la clínica Angloamericana de Roma para presenciar el nacimiento de su hijo porque el parto de la Condesa sobrevino estando de cacería.

89 En la web de la propia finca (<http://elcastanar.com/caza/>) se subraya que en ésta “Hay constancia histórica de cacerías reales (...) desde hace más de 600 años”, y se recuerda igualmente la anécdota de este primer jabalí cobrado por un niño de 11 años.

90 Alfonso X, *Los siete partidas, por la academia de historia cotejadas* (Madrid: Impr. Real, 1807), 40.

91 En el caso concreto de Francisco Franco, hay quien ha planteado incluso de manera especulativa que su pasión cazadora compensaba una frustración provocada por una reducida y poco satisfactoria vida sexual. Véase: Enrique González Duro, *Franco: Una Biografía Psicológica* (Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1992), 278.

92 Bertrand Hell, “Cazadores Rabiosos. El dominio del salvajismo en el noroeste de Europa”

Probablemente estas dos corrientes sanguíneas no confluyen necesariamente en Juan Carlos I ni en el tipo de caza que él (y su stirpe) han practicado. Probablemente están destinadas a no confluir jamás. Esta erótica deseante del cazador, que Joseba Zulaika argumenta en su libro *Caza, símbolo y eros*, no se encuentra fácilmente en el tipo de prácticas cinegéticas del monarca español. En este interesante ensayo, elaborado a partir de un trabajo de campo realizado junto a cazadores vascos durante cuatro otoños, Zulaika reflexiona sobre el tipo de objetivo de la caza: “Al contrario que en la competición, al cazador no se le impone previamente un objetivo: tiene que buscarlo y crearlo”⁹³. Como venimos apreciando, cuesta entender el funcionamiento de las cacerías regias a la luz de una aproximación genérica al fenómeno de la caza. La exploración y la búsqueda ya no forman parte sustancial del juego, la épica romántica de este influjo que “se lleva en la sangre” y enraíza con la mentalidad del cazador primitivo choca frontalmente con la realidad de buena parte de la caza contemporánea.

MITROFÁN. EJEMPLO PARADIGMÁTICO DE LA CAZA SIMULADA

Otro personaje que disfrutaba igualmente de la caza simulada era el dictador rumano Nicolae Ceaușescu, quien tenía especial debilidad por la caza del oso. Siendo el principal cazador del país, el número uno, sus medallas se contaban por cientos y sus capturas por miles. En sus pantagruélicas cacerías participaban muchos dirigentes internacionales invitados por el entonces presidente de la República Socialista de Rumania: Leonid Brézhnev, Erich Honecker, Nikita Khrushchev, Muammar Gaddafi y también Josef Tito pasaron por las lujosas instalaciones construidas para tal fin en los Cárpatos o en las montañas de Transilvania.

En el reciente documental de Andrei Ujica *Autobiografía de Nicolae Ceaușescu*, construido enteramente con material propagandístico del régimen, podemos ver una escena en la cual entrevemos cuáles eran los

métodos empleados para garantizar las matanzas programadas del tirano: el cadáver de un caballo partido por la mitad sirve de cebo para atraer a los plantígrados y garantizar un pleno de aciertos. Ésta es sólo una de tantas tretas diseñadas para adular al presidente. Osos encadenados, drogados, sacados de circos infames... la leyenda es larga. Se cuenta incluso que en una ocasión uno de ellos logró zafarse de su cadena y a punto estuvo de poner en un serio aprieto al valiente dictador que hubiera acabado, para alivio de su pueblo, como el rey Favila de Asturias.

En 2004 el rey viajó a Rumania para participar en una cacería, alojándose en una de las 39 cabañas dispuestas años atrás por el fusilado Ceaușescu en la región de Covasna. La visita no sentó bien a la opinión pública del país y, entre las críticas y declaraciones recogidas⁹⁴, se recordaba nuevamente la dudosa ética de estas prácticas y el alcance desmedido de la matanza: “Cincuenta bateadores pusieron bajo las narices del Rey a 30 animales, de los cuales la corte real abatió a nueve osos jóvenes de pequeña puntuación, a una osa gestante y a un lobo”. Al monarca español lo utilizaron quizás “los gobernantes de Rumania para legitimar las matanzas de osos carpáticos”, utilizando “para el Rey los mismos métodos que se usaban en época de Ceaușescu”. Esta fue quizás la primera cacería en la cual la imagen del rey se vio altamente debilitada⁹⁵, pero dos años después, en agosto de 2006, el monarca español volvió a las andadas abatiendo al tristemente célebre oso Mitrofán en la localidad rusa de Novolenskoye.

Mitrofán era un oso de feria, habitual en las exposiciones anuales de cacería, donde hacía las delicias de los más pequeños. Había vivido en-

94 “Disparos contra el Rey de Rumania”, *El Mundo*, 17/10/2004: <http://www.elmundo.es/cronica/2004/470/1098112944.html>

95 En otra expedición realizada ese mismo año en Polonia el monarca cazó en una reserva natural uno de los pocos cientos de ejemplares de bisonte europeo aún con vida. Definida casi como una “caza de vacas”, la cacería pareció nuevamente una vulgar pantomima. En la siguiente noticia (“El Rey mató al ‘rey de la pradera’”, *El Mundo*, 7/03/2004: <http://www.elmundo.es/cronica/2004/438/1078755915.html>) indicaban como en estos casos “se manten los ejemplares más viejos, una vez separados de la manada y apartados en un recinto especialmente preparado para tal fin”.

en Descola, P. y Pálsson, G. (coords.) *Naturaleza y Sociedad. Perspectivas antropológicas* (México DF: Siglo XXI editores, 1996), 237-255.

93 Zulaika, *Caza, símbolo y eros*, 116.

jaulado desde que era un oseño. Para la montería del monarca lo emborracharon con abundante vodka mezclado con miel y así, de un solo disparo, su majestad lo mató sin problema. El rey quizás no sabía nada sobre el pasado de Mitrofán, pero esto es lo de menos. Como explicó el hombre que destapó el escándalo, Serguei Starostin (ex policía, cazador y jefe de guardabosques), “querían organizar una caza asegurada... Lo quisieron hacer como nunca pero les salió como siempre”⁹⁶.

En un primer momento *El País* dio la noticia con un cierto tono de duda hacia el medio ruso original, como se desprende del titular de la misma: “Medios rusos atribuyen al Rey la caza ‘amañada’ de un oso”⁹⁷. Sin embargo, un mes después el mismo diario publicaba una opinión crítica de Jesús Mosterín, profesor de Investigación en el Instituto de Filosofía del CSIC, en la que se dibujaba la imagen de un monarca que comenzaba a perder su protección en los medios.

La noticia de que el Rey de España había ido hasta Rusia en avión especial a matar a un oso drogado enseguida ha dado la vuelta al mundo. La Casa Real se ha limitado a poner en duda que el oso estuviera drogado, que es lo de menos. Estas cacerías de animales protegidos o en peligro no incrementan precisamente el prestigio del Monarca y seguro que en su misma familia gozan de limitada aceptación. Alguien debería aconsejar al Rey, por su propio bien, que de una vez por todas aparte el dedo del gatillo⁹⁸.

Juan Carlos I tropezaba nuevamente con la misma piedra. La opinión pública se hizo eco de la polémica muerte del oso y medios de todo el mundo comentaron la noticia. La Casa Real evadía responsabilidades a título institucional alegando que estos viajes eran actividades “de carácter privado” y el ejecutivo hacía lo propio al ser interpelado por la oposición, ávida de mayores informaciones, considerando que al ser privadas estaban “excluidas de refrendo por parte del Gobierno”. Este doble silencio oficial

96 “El timo del oso Mitrofán”, *El Mundo*, 30/10/2006: <http://www.elmundo.es/elmundo/2006/10/29/espana/1162129515.html>

97 “Medios rusos atribuyen al Rey la caza ‘amañada’ de un oso”, *El País*, 20/10/2006: http://elpais.com/diario/2006/10/20/agenda/1161295201_850215.html

98 “El dedo que acciona el gatillo”, *El País*, 1/11/2006: http://elpais.com/diario/2006/11/01/opinion/1162335605_850215.html



Figura 5.11. Portada del suplemento *Caduca Hoy* del 28 de octubre de 2006. Montaje realizado por Jose-txu Rodríguez y Javier Ripa.

contrastó con la polifónica respuesta de la opinión pública y principalmente de los humoristas y el mundo de la sátira gráfica. El 4 de enero de 2007 el fiscal jefe de la Audiencia Nacional, Javier Zaragoza, interpuso una querrela “por injurias graves al rey” (basándose en el artículo 490 del código penal español) contra Josetxu Rodríguez y Javier Ripa, dos humoristas gráficos que el día 28 de octubre del año anterior habían publicado una viñeta en la portada del suplemento dominical *Caduca Hoy* del diario vasco *Deia*.⁹⁹ (Figura 5.11)

El largo proceso judicial¹⁰⁰ se saldó finalmente con la absolución de los tres encausados, indicando sin embargo que “por poco, por muy poco” no se había traspasado la línea que limita la libertad

de expresión¹⁰¹. Algunos de los comentarios, acusaciones y defensas verti-

99 En el mismo proceso también fue enjuiciado Nicola Lococo, al considerar que en el artículo titulado “Las tribulaciones del oso Yogi” (publicado en el diario vasco *Gara* el 2 de noviembre de 2006) vertía «expresiones vejatorias, humillantes y atentatorias contra la dignidad y el honor» del monarca español, imputándole “carácter de alcoholico” y una “falta de capacidad de discernimiento”. Véase: “Citado a declarar por supuestas injurias al rey español en un artículo en GARA”, *Gara*, 17/09/2007: <http://gara.naiz.info/paperezkoa/20070917/38601/es/Citado-declarar-supuestas-injurias-rey-espanol-articulo-GARA>

100 El juez archivó en un primer momento el caso al no apreciar delito en los chistes, pero una semana más tarde el Fiscal de la Audiencia Nacional presentó un recurso contra esta decisión y ordenó reabrirlo al considerar que decididamente se atacaba “la autoestima del monarca”. Esta segunda querrela protagonizó una nueva portada del suplemento *Caduca Hoy* (http://4.bp.blogspot.com/_XcbA9g0Ppvc/R2B-dr9varI/AAAAAAAAAAcs/LIvs43C-qFM/s1600-h/portada-241-k.jpg).

101 “El juez absuelve “por muy poco” a los humoristas del ‘caso Mitrofán’”, *Público*, 18/12/2008: <http://www.publico.es/espana/184106/el-juez-absuelve-por-muy-poco-a-los-humoristas-del-caso-mitrofán>



Figura 5.12. Viñeta del dibujante Eneko en solidaridad con el procesamiento de Rodríguez y Ripa, publicada en *20 minutos* el 17 de septiembre de 2007.

das durante el pleito alumbran las múltiples connotaciones y elementos en juego. El fiscal, buscando resaltar la molestia lógica del monarca ante estas expresiones, se preguntó parafraseando a Shakespeare si “¿Es que al rey, si le pinchan, no sangra?”. Un intento de equipararlo con el resto de ciudadanos, que encontraba difícil encaje en un proceso que evidenciaba un especial blindaje de su figura. La defensa de ambos humoristas indicó que “cuando al Rey se le pincha también sangra, pero su sangre es roja como la de los demás y no azul”, recogiendo en parte la incongruencia del planteamiento (Figura 5.12)¹⁰².

De la caza de Mitrofán no hay testimonio gráfico original alguno. Prácticamente ninguno de los retratos cinegéticos de Juan Carlos I son imágenes oficiales de la Casa Real. Las fotografías existentes, por tanto, responden a ese “carácter privado” aducido por la institución. Esto conlleva una pregunta necesaria sobre ¿hasta qué punto el rey puede tener vida privada? O mejor aún, ¿una imagen privada? Y dadas las circunstancias particulares, ¿cómo se pretende que esta vida privada no incida en la imagen subsiguiente del poder? ¿Cómo mirará el espectador, el ciudadano español, a las imágenes de un rey no producidas por la propia Casa Real, las cuales escapan desde un primer momento a su control?

¹⁰²De hecho, el celo con el cual se protege la figura del rey parece también haber llegado al proyecto enciclopédico de la *Wikipedia*, en el cual se denunció la reiterada eliminación de la entrada referente al oso Mitrofán por parte de algunos administradores (<http://www.meneame.net/story/censura-wikipedia-castellano>).

Como guinda final a este (amargo) pastel, durante la presentación en sociedad de Felipe VI, el monarca renovado para un tiempo nuevo, se dio un episodio fortuito de justicia poética. Mientras el recién proclamado rey seguía hablándonos con plural mayestático sobre nuestros deberes y objetivos como ciudadanos, los autores de este libro, un tanto saturados, decidimos hacer algo de *zapping*. En paralelo a su discurso de proclamación, en La 2 de TVE, nos encontramos a una manada de elefantes africanos paseando tranquilamente y retozándose en el barro. Nos imaginamos por un momento a Juan Carlos, ausente en la ceremonia, “zapeando” también él, dubitativo, alternando entre la coronación y las escenas de la sabana, entre el recuerdo de su reinado y “los días más divertidos” en que iba a cazar.



Bibliografía

- Alfonso X. *Los siete partidas, por la academia de historia cotejadas*. Impr. Real, 1807.
- Arias, Marco Antonio Landavazo. *La máscara de Fernando VII: discurso e imaginario monárquicos en una época de crisis: Nueva España, 1808-1822*. Zamora: El Colegio de Michoacán A.C., 2001.
- Arrillaga, Manuel María. *Viajes regios y cacerías reales: memorias de un gentil-hombre ferroviario*. Madrid: Lorenzana, 1962.
- Barrero, Manuel. «Sátira contra la monarquía hoy. Lo representado contra lo narrado». En: Bordería Ortiz, Enrique, et al. (eds.). *La risa periodística. Teoría, metodología e investigación en comunicación satírica*. Valencia: Editorial Tirant lo Blanch, 2010.
- . “Derivas de la sátira gráfica en el siglo XXI. RBA contra *El Jueves*”, *Tebeosfera* 2ª época, nº 12. Disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/derivas_de_la_satira_grafica_en_el_siglo_xxi_rba_contra_el_jueves.html
- Barthes, Roland. *La cámara lucida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2013.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 2006.
- Bell, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza, 1996.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores, 2007.
- . “Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo”. En: Ana García Varas (ed.). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011, 179-210.

- . “Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology”. *Critical Inquiry* nº 31, vol. 2 (enero 2005): 302-319.
- . *La imagen y sus historias: ensayos*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2011.
- Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproducción técnica». En: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973, 17-60.
- Benkard, Ernst. *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013.
- Boehm, Gottfried. «¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre una lógica de las imágenes». En: Ana García Varas (ed.). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, 87-106.
- . *Was ist ein Bild?* Munich: Fink Wilhelm GmbH & CompanyKG, 1995.
- Brea, José Luis (ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005.
- . *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- Le Breton, David. *Rostros. Ensayo de antropología*. Buenos Aires: Letra Viva, 2010.
- Boehm, Gottfried. *Was ist ein Bild?* Munich: Fink Wilhelm GmbH & CompanyKG, 1995.
- Brower, Matthew. *Developing Animals: Wildlife and Early American Photography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Bouza, Fernando. *Imagen y propaganda: Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Ediciones AKAL, 1998.
- Buchel, Branislav. «Internet Memes as Means of Communication». Master's thesis, Masaryk University, 21 de mayo, 2012.
- Burucúa, José Emilio. *Historia, Arte, Cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.
- Cabello, Gabriel. «Figura. Para acercar la historia del arte a la antropología». *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, nº 5 (2013): 6-17.
- Cabra Loredó, María Dolores. “Sem y el burdel imaginario: un estudio sobre los Borbones en pelota”, en VV.AA., *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada*. Madrid: Editorial CSIC, 1998, 38-46.
- Canetti, Elías. *La provincia del hombre: Carnet de notas 1942-1972*. Taurus, 1982.
- Carrasco Manchado, Ana Isabel. *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad: propaganda y representación en el conflicto sucesorio (1474-1482)*. Silex Ediciones, 2006.
- Casado de Otaola, Santos. *Naturaleza patria: ciencia y sentimiento de la naturaleza en la España del regeneracionismo*. Madrid: Marcial Pons, 2010.
- Castro, María del Rosario Valverde. «Simbología del poder en la monarquía visigoda». *Studia Historica: Historia Antigua* 9 (febrero 25, 2010).
- Cartmill, Matt. *A View to a Death in the Morning: hunting and nature through history*. Harvard University Press, 2009.
- Castells, Manuel. *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- Checa, Fernando. *Carlos V: la imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid: El Viso, 1999.
- Chenel, Pascual. *El retrato de estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*. Madrid: FUE, 2010.
- Chiamonte, José Carlos. *La Ilustración en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Puntosur editores, 1989.
- Cid, Carlos y Anna Riera i Mora. *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damià Campeny i Estrany*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1998.
- Clemente, José Carlos. *La educación de don Juan Carlos y otras crónicas de la transición*. Barcelona: Editorial Fundamentos, 2000.
- Conde, Francisco Javier Fernández. *La religiosidad medieval en España*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2005.
- Corriente Basús, Federico, y Jorge Montero Galve. *Citius, altius, fortius: el libro negro del deporte*. Pepitas de Calabaza, 2011.
- Dalla Bernardina, Sergio. «L'invention du chasseur écologiste: Un exemple italien». *Terrain. Revue d'ethnologie de l'Europe*, nº 13 (octubre de 1989): 130-139.
- Dawkins, Richard. *El gen egoísta: las bases biológicas de nuestra conducta*. Barcelona: Salvat Editores, 2000.
- De la Barca, Pedro Calderon. *Amor, Honor y Poder*. Linkgua digital, 2010.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Editorial Paidós, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- . *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac, 2010.
- . «La emoción no dice “yo”». Diez fragmentos sobre la libertad estética».

- En: Adriana Valdés (ed.) *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008, 39-67.
- . *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- . *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. París: Éditions de Minuit, 2008.
- . *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Dikovitskaya, Margaret. *Visual culture. The study of the visual after the cultural turn*. Londres: MIT Press, 2006.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *Las Clases Privilegiadas en el Antiguo Régimen*. Madrid: Ediciones AKAL, 1985.
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.
- Drever, Matthew. *Image, Identity, and the Forming of the Augustinian Soul*. Nueva York: Oxford University Press, 2013.
- Edgerton, Samuel Y. *Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution During the Florentine Renaissance*. Nueva York: Cornell University Press, 1985.
- Eisenman, Stephen F. *The Cry of Nature: Art and the Making of Animal Rights*. Londres: Reaktion Books, 2013.
- Eisenman, Stephen. *The Abu Ghraib Effect*. Londres: Reaktion Books, 2007. [Existe edición en castellano: *El efecto Abu Ghraib*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2014]
- Elkins, James. *Visual Studies. A skeptical introduction*. Nueva York: Routledge, 2003.
- Espinal, Lucho. *Lucho Espinal, testigo de nuestra América*. Montevideo: IEPA-LA Editorial, 1982.
- Farocki, Harum. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.
- Fernández, Fernando Ramos. «La utilización publicitaria de la imagen del rey y la familia real». *Ámbitos*, nº 12 (2004): 9-38.
- Fontanella, Lee. “El carnaval palatino de SEM”, en *SEM: Los Borbones en pelota*. Madrid: Compañía Literaria, 1996.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas.: Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- . *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México, D.F: Siglo XXI, 1997.
- Freedberg, David. *Iconoclasts and their motives*. Maarsen: G. Schwartz, 1985.
- . *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la res- puesta*. Madrid: Cátedra, 2009.
- . “Art and iconoclasm. The case of the Northern Netherlands”. En: J.P. Filedt Kok et al (eds.). *Kunst voor de Beeldenstorm. Noordnederlandse Kunst 1525-1580*. Amsterdam: Rijksmuseum, 1986, 69-84.
- Gamboni, Dario. *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*. Londres: Reaktion Books, 1997.
- García Varas, Ana (ed.). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- García Mahiques, Rafael, *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*. Madrid: Tuero, 1988.
- Garrido, Roberto Sánchez. *Caza, cazadores y medio ambiente: breve etnografía cinegética*. Madrid: Editorial Club Universitario, 2011.
- Gasset, José Ortega y. *Prólogo a veinte años de caza mayor del Conde de Yebe*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 1999.
- Giesey, Ralph. *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*. Librairie Droz, 1960.
- Gil, Vicente. *Cuarenta Años Junto a Franco*. Madrid: Planeta, 1981.
- Gómez-Centurión Jiménez, Carlos María. «Curiosidades vivas. Los animales de América y Filipinas en la “Ménagerie” real durante el siglo XVIII». *Anuario de estudios americanos* 66, nº 2 (2009): 181-211.
- Gonçalves Mendes, Diana Carolina. *La destrucción de la imagen de Cristóbal Colón en la estatuaria pública caraqueña*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2011.
- Gondra Aguirre, Ander. «El crepúsculo de los dioses». En: Ander Gondra Aguirre y Gorka López de Munain (ed.s). *Imagen y Muerte*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013, 107-152.
- González de Zárate, Jesús María. *Corpus: fabulistas vascos de los siglos XVIII y XIX*. Vitoria-Gasteiz: Ephiale, 1995.
- González Duro, Enrique. *Franco: Una Biografía Psicológica*. Madrid: Edicio- nes Temas de Hoy, 1992.
- Grabar, André. *La iconoclastia bizantina*. Madrid: Ediciones AKAL, 1998.
- Grande del Brío, Ramón. *Socioecología de la Caza*. Madrid: Ediciones Istmo, 1982.

- Green, David. *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español: siglos XVI–XVIII*. México: FCE, 1991.
- . *La guerra de las imágenes. De Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México DC: FCE, 1994.
- Hall, Morgan C. “El rey imaginado. La construcción política de la imagen de Alfonso XIII”, en Javier Moreno Luzón (ed.), *Alfonso XIII: un político en el trono*. Madrid: Marcial Pons, 2003.
- Haraway, Donna. «Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936». *Social Text*, n° 11 (1984): 20.
- Harrison, Simon. «Skull trophies of the Pacific War: transgressive objects of remembrance». *Journal of the Royal Anthropological Institute* 12, n° 4 (2006): 817–836.
- Heckscher, William S. «Bernini’s Elephant and Obelisk». *The Art Bulletin* 29, n° 3 (septiembre 1947): 155.
- Herman, Daniel Justin. *Hunting and the American Imagination*. Washington DC: Smithsonian, 2001.
- Hilbert, Martin y Priscila López, «The World’s Technological Capacity to Store, Communicate, and Compute Information», *Science* 332, n° 6025 (4 de enero, 2011): 60-65.
- Hoareau-Dodinau, Jacqueline. *Dieu et le roi: la répression du blasphème et de l’injure du Roi à la fin du Moyen Âge*. Limoges: Presses universitaires de Limoges, 2002.
- Horkheimer, Max, y Theodor W. Adorno. *Dialéctica del iluminismo*. Barcelona: Hermes, 1997.
- Idzerda, Stanley J. «Iconoclasm during the French Revolution», *The American Historical Review* 60, n° 1 (octubre, 1954): 13-26.
- Jay, Martin. «Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo.» *Estudios Visuales*, n° 1 (diciembre 2003): 61-82.
- Kalof, Linda, y Amy Fitzgerald. «Reading the trophy: exploring the display of dead animals in hunting magazines». *Visual Studies* 18, n° 2 (2003): 112-122.
- Kalof, Linda. *Looking at Animals in Human History*. Londres: Reaktion Books, 2007.
- Kantorowicz, Ernst Hartwig. *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. Madrid: Alianza, 1985.
- Kellner, Douglas. *La cultura mediática: Estudios culturales, identidad y política entre la modernidad y la posmodernidad*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.
- Landau, Paul Stuart, y Deborah D. Kaspin. *Images and Empires: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- de Lara, M. M. *El cronista de la revolución española de 1868: narración fiel de todos los sucesos que componen el glorioso movimiento, con todos los documentos oficiales que se han publicado durante su curso hasta la constitución del gobierno provisional*. Madrid: C. Verdager, 1869.
- Lévy, Pierre. *¿Qué es lo virtual? / What Is the Virtual?* Madrid: Ediciones Paidós, 1999.
- Lipovetsky, Gilles, y Jean Serroy. *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.
- Lister, Martin. *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997.
- Lorandi, Ana María. *Poder Central, Poder Local. Funcionarios Borbónicos en el Tucumán Colonial. Un Estudio de Antropología Política*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.
- López de Munain, Gorka. «La máscara mortuoria como imagen aurática. Tiempo, memoria y semejanza». *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán VIII* (junio 2013): 233-242.
- . “Una aproximación a la cultura visual de la fiesta barroca. Los retratos de presencias virtuales”, *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, n° 5 (2013): 7-17.
- Manzo, Silvia. “Los usos políticos del cuerpo: los dos cuerpos del rey en la filosofía política de Francis Bacon”, *Kriterion: Revista de Filosofía*, 49, n° 117 (2008): 177-199.
- Marin, Louis. *Le portrait du roi*. París: Les Editions de Minuit, 1981.
- . «Poder, representación, imagen». *Prismas, Revista de historia intelectual*, n° 13 (2009): 135-153.
- Marker, Chris. *Commentaires 2*. París: Éditions du Seuil, 1967.
- Martínez-Bordiú, Francisco Franco y Emilia Landaluce. *La naturaleza de Franco: cuando mi abuelo era persona*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2011.
- Maura, Miguel. *Así cayó Alfonso XIII: de una dictadura a otra*. Madrid: Marcial Pons, 2007.
- Max, Otte. *El crash de la información. Los mecanismos de la desinformación cotidiana*. Barcelona: Ariel, 2010.
- Mestre, Antonio. *Despotismo e Ilustración en España*. Barcelona: Editorial Ariel, 1976.

- Midgley, Mary. *Animals and why They Matter*. Georgia: University of Georgia Press, 1998.
- Miles, George Carpenter. *The Coinage of the Visigoths of Spain, Leovigild to Achila II*. Nueva York: American Numismatic Society, 1952.
- Mínguez, Víctor. *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México Virreinal*. Castellón: UJI, 1995.
- . *Los reyes solares, iconografía astral de la monarquía hispánica*. Castellón: UJI, 2001.
- . “Los emperadores taumaturgos: curaciones prodigiosas desde Trajano a Napoleón”, *Potestas* n° 5 (2012): 43-81.
- . *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.
- , et al., *La fiesta barroca. Los virreinos americanos*. Castellón: UJI, 2010.
- Mitchell, W. J. T. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*. Massachusetts: MIT Press, 1992.
- . *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- . «The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction». *Modernism/modernity* 10, n° 3 (2003): 481-500.
- . *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- . «La plusvalía de las imágenes». En: Ander Gondra Aguirre y Gorka Lopéz de Munain (eds.). *Estudios de la imagen: experiencia, percepción, sentido(s)*. Santander: Shangrila, 2014 (en prensa).
- Moreno Luzón, Javier. *Alfonso XIII: un político en el trono*. Madrid: Marcial Pons, 2003.
- Moxey, Keith. «Los estudios visuales y el giro icónico». *Estudios Visuales*, n° 6 (enero 2009): 8-27.
- Murray, Robin L., y Joseph K. Heumann. *That's All Folks?: Ecocritical Readings of American Animated Features*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011.
- Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006.
- . *La representación prohibida: Seguido de La Shoah, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006.
- Niqui, Cinto. *La comunicación es vida: Reflexiones eclécticas sobre tics y contenidos audiovisuales*. Barcelona: Editorial UOC, 2011.
- Orcajo, José. “La prensa satírico-gráfica en las otras abdicaciones borbónicas. Isabel II y la revolución de septiembre de 1868”. *Tebeosfera* 2ª etapa, (16-6-2014). Disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la_prensa_satirico-grafica_en_las_otras_abdicaciones_borbonicas_isabel_ii_y_la_revolucion_de_septiembre_de_1868.html
- Ortalli, Gherardo. «*Pingatur in Palatio*»: *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*. Jouvence, 1979.
- Otero, Carlos A. (ed.). *Iconoclastia: la ambivalencia de la mirada*. Madrid: La Oficina, 2012.
- De Pablos Coello, José Manuel, y Alberto Isaac Ardèvol Abreu. «Prensa española y monarquía: el “silencio crítico” se termina. Estudio de caso». *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, n° 39 (2009): 237-253.
- Peñamarín, Cristina. “El humor gráfico del franquismo y la formación de un territorio translocal de identidad democrática”. *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, n° 7 (2002): 351-380.
- Philo, Chris, y Chris Wilbert. *Animal Spaces, Beastly Places*. Londres: Routledge, 2004.
- Prada, Juan Martín. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Ediciones Akal, 2012.
- Ramos Fernández, Fernando. «La utilización publicitaria de la imagen del Rey y la familia real». *Ambitos: Revista internacional de comunicación*, n° 11 (2004): 9-38.
- . «El secuestro de El Jueves y las injurias periodísticas a la Corona; un injustificable ataque a la libertad de expresión.» *Ambitos: Revista internacional de comunicación*, n° 16 (2007): 151-186.
- . «El “tabú” periodístico de la monarquía en España. La crisis real y la crisis coyuntural». *Revista Latina de comunicación social*, n° 68 (2013): 9-31.
- Rampley, Matthew. *The Remembrance of Things Past: On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Gotinga: Otto Harrassowitz Verlag, 2000.
- Revilla, Federico. «Las adventencias políticas de Barcelona a Felipe V en las decoraciones efímeras de su entrada triunfal». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, n° 49 (1983): 397-408.
- Rodríguez, Inmaculada. *La mirada del virrey. Iconografía del poder en Nueva España*. Castellón: UJI, 2003.
- Rodríguez G. De Ceballos, Alfonso. “Retrato de estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)”, *Anuario del departa-*

- mento de historia y teoría del arte nº 12 (2000): 93-109
- Rojas, Carlos. *Los borbones destronados*. Barcelona: Plaza y Janés, 1997.
- Roosevelt, Theodore. *African Game Trails: An Account of the African Wanderings of an American Hunter-Naturalist*. Nueva York: Cooper Square Press, 2001.
- Rucquoi, Adeline. «De los reyes que no son taumaturgos. Los fundamentos de la realeza en España». *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, nº 51 (1992): 55-100.
- Rothfels, Nigel. *Representing Animals*. Indiana: Indiana University Press, 2002.
- . «Why Look at Elephants?» *Worldviews: Global Religions, Culture, and Ecology* 9, nº 2 (julio 1, 2005): 166-183.
- Salgado-Araujo, Francisco Franco. *Mis conversaciones privadas con Franco*. Madrid: Planeta, 2006.
- Sánchez Espinosa, Gabriel. «Un episodio en la recepción cultural dieciochesca de lo exótico: la llegada del elefante a Madrid en 1773». *Goya: Revista de arte*, nº 295 (2003): 269-286.
- Sánchez-Biosca, Vicente. «¡Qué descansada vida!: La imagen de Franco, entre el ocio y la intimidad». *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 42 (2002): 140-161.
- Cristina Peñarín, «El humor gráfico del franquismo y la formación de un territorio translocal de identidad democrática», *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, nº 7 (2002): 351-380.
- Sarría Buil, Aránzazu. «Sátira y caricatura desde el exilio: en torno a la figura del general Franco». En: Marie-Claude Chaput (coord.). *Humor y política en el mundo hispánico contemporáneo*. París: Université Paris X-Nanterre, 2006, 77-98.
- Segado Boj, Francisco. «Las puertas del campo: censura y coacción informativa durante la transición, reflejadas en el humor gráfico de la prensa diaria (1974-1977)». *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, nº 39 (2009): 17-34.
- . *Un país de chiste: El humor gráfico durante la Transición*. Madrid: Ediciones Rialp, 2012.
- Serrahima Balius, Pol. «Una demostración de poder: la caza en las miniaturas medievales». *Apunts: Medicina de l'esport* 43, nº 160 (2008): 199-204.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- Soria, José Manuel Nieto. «Origen divino, espíritu laico y poder real en la Castilla del siglo XIII». *Anuario de estudios medievales*, nº 27 (1997): 43-102.
- Steinhart, Edward I. *Black Poachers, White Hunters: A Social History of Hunting in Colonial Kenya*. Londres: James Currey Publishers, 2006.
- Stoichita, Victor Ieronim. «Imago regis. Teoría del arte y retrato real en Las Meninas de Velázquez». En: Fernando Marías (ed.) *Otras Menins*. Madrid: Siruela, 1995, 181-203.
- Tennent, James Emerson. *The Wild Elephant: And the Method of Capturing and Taming it in Ceylon*. Londres: Longmans Green and Company, 1867.
- Troemel, Brad. «Why No Serious? A Case for Idealism in an Era of Constant Irony», en *Peer Pressure* (Lulu.com, 2011).
- Tubau, Iván. *El humor gráfico en la prensa del franquismo*. Barcelona: Editorial Mitre, 1987.
- Varela, Javier. *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*. Madrid: Turner, 1990.
- Verdú, Vicente. *El estilo del mundo: la vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.
- Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis. «Yes, we Flickr!: Imágenes del poder en la era de la postfotografía». En: Víctor Mínguez Cornelles. *Las artes y la arquitectura del poder*. Castellón: UJI, 2013, 511-526.
- Warburg, Aby. «El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità. Los retratos de Lorenzo de Medici y su familia». En: *El renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Weingartner, James J. «Trophies of War: U.S. Troops and the Mutilation of Japanese War Dead, 1941-1945». *Pacific Historical Review* 61, nº 1 (febrero 1992): 53-67.
- Woloch, Nathaniel. «Dead Animals and the Beast-Machine: seventeenth-century Netherlandish paintings of dead animals, as anti-Cartesian statements». *Art History* 22, nº 5 (1999): 705-727.
- Wylie, Dan. *Elephant*. Londres: Reaktion Books, 2009.
- Yen, Ju-Yu, Chih-Hung Ko, Cheng-Fang Yen, Hsiu-Yueh Wu, y Ming-Jen Yang. «The Comorbid Psychiatric Symptoms of Internet Addiction: Attention Deficit and Hyperactivity Disorder (ADHD), Depression, Social Phobia, and Hostility». *Journal of Adolescent Health* 41, nº 1 (julio 2007): 93-98.
- Zugasti Azagra, Ricardo. «La legitimidad franquista de la monarquía de Juan Carlos I: un ejercicio de amnesia periodística durante la transición española». *Comunicación y sociedad: Revista de la Facultad de Comunicación* 18, nº 2 (2005): 141-166.

Zugasti, Ricardo, Ricardo Zugasti Azagra, y Barrera del Barrio Barrera. *La Forja de una Complicidad: Monarquía y Prensa en la Transición Española (1975-1978)*. Madrid: Editorial Fragua, 2007.

Zulaika, Joseba. *Caza, símbolo y eros*. Madrid: Editorial Nerea, 1992.

sans
soleil
ediciones

Otros títulos publicados:



GEORGES DIDI-HUBERMAN
Exvoto: imagen, órgano, tiempo

ISBN: 978-84-940988-1-9 | 2013 | 68 págs.

[...] Los exvotos están presentes entre nosotros y a nuestro alrededor, volviendo una y otra vez y sobreviviendo. Persisten en los fantasmas (en la extrema plasticidad del figurable psíquico) y en los materiales físicamente dotados de plasticidad: es por eso que la cera los ha acogido tan bien desde hace tanto tiempo. [...]

El pensador francés Georges Didi-Huberman nos ofrece en este breve ensayo, intenso y lleno de matices, una original reflexión sobre la temática votiva.



DAVID MORGAN
El sagrado corazón de Jesús. La evolución visual de una devoción

ISBN: 978-84-940988-5-7 | 2013 | 96 págs.

[...] Desde su implantación en el siglo XVII hasta la actualidad, el Sagrado Corazón de Jesús ha sido promovido, atacado y debatido desde dentro y fuera de la Iglesia Católica. Las imágenes del corazón de Jesús han variado de forma considerable, atendiendo a cambios en las prácticas devocionales así como a las diferentes interpretaciones teológicas. Poniendo el foco en las imágenes y sus usos, este ensayo busca trazar la historia de esta devoción entre los católicos de Europa y América. [...]

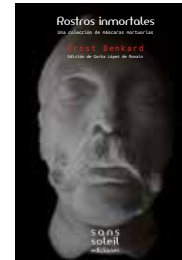
David Morgan, especialista en cultura visual religiosa, nos invita a realizar un recorrido por la evolución visual de la célebre devoción al Sagrado Corazón de Jesús.



DAVID FREEDBERG
Las máscaras de Aby Warburg

ISBN: 978-84-940988-3-3 | 2013 | 216 págs.

El viaje de Aby Warburg a Nuevo México es un hito en la biografía del historiador alemán. Son muchos los estudios que han tratado el viaje de una u otra manera, ya sea como objeto de estudio o como elemento colateral de otras cuestiones de su trabajo: si la literatura sobre Warburg es inmensa, la del viaje no se queda a la zaga. Sin embargo, son escasísimos aquellos trabajos sobre este tema que han mostrado una actitud crítica hacia el viaje y al encuentro con los indios pueblo. Los estudios de David Freedberg que aquí se presentan, inéditos en castellano, plantean el viaje de Warburg a Nuevo México como nunca antes se había hecho.



ERNST BENCKARD
Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias
ISBN: 978-84-940988-0-2 | 2013 | 244 págs.

El siglo XIX europeo dejó a las generaciones siguientes una abrumadora cantidad de máscaras mortuorias de las personalidades más destacadas de su tiempo. Pronto aparecieron los primeros estudios y reflexiones al respecto, pero no fue hasta 1926 cuando, de la mano del libro de Ernst Benckard, el tema suscitó verdadero interés entre los estudiosos de la historia del arte y otras disciplinas afines. En un principio se pensó que aquel era un fenómeno propiamente decimonónico, pero las sucesivas investigaciones comenzaron a destapar una realidad fascinante que nos remonta como mínimo al antiguo Egipto. El rostro muerto, impreso en una pieza de yeso o cera, es algo más que una simple representación del difunto. Es una imagen que detiene el tiempo natural (corruptible) del cadáver, e inicia un nuevo tiempo para la memoria y recuerdo de su extinta presencia carnal entre sus allegados.



E. H. GOMBRICH
La evidencia de las imágenes

ISBN: 978-84-940988-7-1 | 2014 | 136 págs.

Retomando algunas de las temáticas abordadas en el clásico estudio *Arte e ilusión*, Gombrich defiende en este ensayo, centrado en la teoría y práctica de la interpretación, la necesidad de controlar los poderes asociativos de la mente atemperándolos con evidencias contextuales. Evidenciando la dimensión constructiva, y no pasiva, del proceso perceptivo, el autor nos invita a realizar un valioso ejercicio de reflexión sobre “el arte de ver”. El texto está dividido en dos capítulos, en los cuales el historiador británico da cuenta de su extraordinaria erudición aportando multitud de ejemplos y referencias.



STEPHEN F. EISENMAN
El efecto Abu Ghraib
ISBN: 978-84-940988-8-8 | 2014 | 184 págs.

[...] Las fotografías realizadas por civiles, soldados y mercenarios en la prisión de Abu Ghraib horrorizaron a gran parte del mundo cuando fueron difundidas y publicadas por vez primera en la primavera de 2004. Yo también me sentí consternado pero, como historiador del arte, mi indignación vino acompañada de un shock producido por cierto reconocimiento: a pesar de que estas brutales imágenes de una prisión en el Irak ocupado no son obras de arte, sin embargo, evocaban de forma insistente valiosas esculturas y pinturas de un pasado lejano. ¿podría existir un vínculo entre estas formas tan distantes temporal y culturalmente? ¿Existía quizás un imaginario visual común subyacente a estos diversos objetos e imágenes? [...]

