

Escenarios de vida y muerte. Miradas desde la civilización a *Caprichos y Desastres*¹

Álvaro Molina

Universidad Nacional de Educación a Distancia

EL LEVANTAMIENTO DEL PUEBLO MADRILEÑO contra las tropas francesas el 2 de mayo de 1808 con el que se inicia la guerra de la Independencia provocó, como es sabido, una dolorosa ruptura con las formas civilizadas que habían alumbrado la vida moderna en las últimas décadas del siglo XVIII. Como es de esperar en cualquier conflicto bélico, el día a día de las gentes cambió abruptamente, así como el de a quienes les gustaba analizar, interpretar y reflexionar sobre el mundo que les rodeaba. En el caso de Francisco de Goya, crítico observador de su tiempo, el periodo comprendido entre 1800 y 1815 permite visualizar el pensamiento de un artista que asiste al progresivo desmoronamiento de muchas de sus convicciones y creencias en torno a la condición del ser humano y su trato en sociedad,

1. Esta investigación se ha realizado en el marco del programa de actividades I+D “La herencia de los Reales Sitios: Madrid, de corte a capital (historia, patrimonio y turismo)” (ref. S2015/HUM-3415, Comunidad de Madrid) y el programa de ayudas de contratos postdoctorales Juan de la Cierva-Incorporación (ref: IJCI-2014-19238, Ministerio de Economía y Competitividad). Agradezco a Frédéric Prot su amable invitación para participar en este volumen.

tanto en tiempos de paz como de guerra. Su denuncia y crítica visión de esa realidad se articulan de forma personal y comprometida en dos de las obras que le harían célebre como grabador con el devenir del tiempo: la serie de los *Caprichos* y la de los *Desastres de la guerra*, creaciones que abren y cierran el periodo de estudio de este libro.

Diferentes en su motivación, contexto y temática, así como en su difusión, aceptación y conocimiento entre sus coetáneos², ambas colecciones comparten sin embargo parecidos modos de proceder en un artista que supo captar como ningún otro el espíritu de su época desde los principios filosóficos de las Luces que trajo consigo la civilización. Desde este marco pretendemos ofrecer en las siguientes páginas algunas aproximaciones parciales al contexto en el que Goya plasmó en sus estampas la amarga contemplación de un mundo que parecía llegar a su fin, pero sobre el que persistiría en cierto modo la esperanza de contribuir a cambiarlo con su producción artística y a través del arte del grabado.

I. Goya y los *Caprichos*.

Observador civilizado de la vida moderna

Para comprender el marco del que partimos en nuestro estudio parece necesario recordar —aunque sea muy brevemente— que la civilización fue el principal motor de los cambios acaecidos en la España ilustrada de las últimas décadas del siglo XVIII. En ese periodo, el país se esforzaba en alcanzar la modernidad que ya experimentaban las principales monarquías del continente europeo, a las que se quería emular por su grado de desarrollo y bienestar en los ámbitos del comercio y la industria, las artes y las ciencias o el propio

2. No hay que olvidar que la colección de los *Caprichos* se publicó en el año 1799, anunciándose su venta en el *Diario de Madrid* el 6 de febrero como “Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte, por Don Francisco Goya” (nº 37, págs. 149-150). Por el contrario, y debido a diferentes vicisitudes políticas y personales sobrevenidas tras el fin de la guerra, los *Desastres* sólo fueron conocidos en vida del autor por su círculo más íntimo de familiares y amigos, pues el público no tuvo noticia de la serie hasta la tardía primera edición que dio a la luz la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1863.

refinamiento de las costumbres y la educación³. Como neologismo de las Luces, el término “civilización” implicaba, desde un plano filosófico, una idea positiva de acción, movimiento y transformación respecto a la historia del progreso del ser humano, tanto en su faceta individual como en su papel a desempeñar como miembro útil para la sociedad⁴. Desde una perspectiva mundana, sin embargo, la civilización era concebida como causa de la extensión de nuevos usos, modos y costumbres cotidianos importados principalmente de Francia –referente entonces del buen gusto, el lujo y la moda–, lo que suponía para muchos una evidente señal de la corrupción de los valores que habían caracterizado hasta entonces la vida cotidiana de los españoles y la manera de concebirse a sí mismos⁵.

En ambos casos, la civilización era al mismo tiempo la cara y la cruz de un proceso en el que, de un modo u otro, participaban todos aquellos que deseaban adaptarse a los nuevos ritmos que imponía la

3. Jürgen Lüsebrink, “Civilización”, en Vincenzo Ferrone y Daniel Roche (eds.), *Diccionario histórico de la Ilustración*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 149.

4. Roger Osborne, 2007, *Civilización. Una historia crítica del mundo occidental*, Barcelona, Crítica, 2007, p. 339; Jean Starobinski, *Remedio en el mal. Crítica y legitimación del artificio en la era de las Luces*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2000, p. 20.

5. Véase Joaquín Álvarez Barrientos, “La civilización como modelo de vida en el Madrid del siglo XVIII”, *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, LVI: 1, 2001, p. 148. Esta doble manera de considerar la civilización alimentó durante varias décadas un largo debate en torno a sus efectos positivos y negativos en la opinión pública, sobre todo a partir de los años sesenta. Para su análisis en profundidad, véanse, además de las referencias ya citadas en el texto, los trabajos de José Escobar Arronis (“‘Civilizar’, ‘civilizado’ y ‘civilización’: una polémica de 1763”, en Giuseppe Bellini (dir.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni Editore, t. I, 1980, pp. 419-427; “Más sobre los orígenes de civilizar y civilización en la España del XVIII”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33, 1984, pp. 88-114), José Antonio Maravall (*Estudios de la Historia del pensamiento español. S. XVIII*, Madrid, Mondadori. Ed. de C. Iglesias, 1991, pp. 213-222) y Pedro Álvarez de Miranda (*Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, en “Anejos del Boletín de la Real Academia Española”, v. LI, 1992, p. 308 y ss.).

modernidad, y Goya la abrazó en el transcurso de su afianzamiento profesional y personal en la corte madrileña, pues siempre fue plenamente consciente del papel que podía llegar a ocupar en sociedad⁶. Como es sabido, el año en que sacaba a la venta la serie de los *Caprichos*, el artista gozaba ya de una posición privilegiada y respetada, lo cual se traduce en la apariencia con la que se dio a a conocer al público a través de su autorretrato. El hecho de utilizarlo como portada de la colección, a similitud de los retratos que se incorporaban de los hombres de letras en los frontispicios de sus obras, era una manera de dignificar su posición social, cuyo estatus venía determinado por su profesión liberal de “Pintor” –según firma al pie de la stampa tras su nombre– y por el hecho de optar por el busto de perfil, una fórmula históricamente asociada a las gentes de máxima distinción y que durante esos años se había extendido, además, por la moda del fisionotrazo⁷. Su pose visualiza, en definitiva, la imagen profesional del “buen artífice” capaz de lograr por su ingenio “el título de inventor y no de copiante servil”, tal y como él mismo se cuidó de hacer precisar en el citado anuncio publicado en el *Diario de Madrid* destinado a dar a conocer la venta de la serie⁸.

Si atendemos, por otro lado, a la indumentaria, apenas se aprecia el corbatín, la solapa de la levita y el alto sombrero de copa, elementos que, junto a las pobladas patillas, son suficientemente expresivos para indicar que viste según el gusto del día, es decir, tal y como mandan las reglas civilizadas de quien vive en sociedad. La vestimenta es también un indicativo de que el pintor está en la calle, o dispuesto a salir a la misma, pues es allí donde encuentra los motivos y asuntos de sus agudas observaciones. Este último aspecto se refuerza, finalmente, por el semblante serio y firme, a la vez que sereno –

6. Jesusa Vega, “Goya y la vida moderna a través de su correspondencia íntima”, en José Martínez Millán, Concepción Camarero y Marcelo Luzzi (eds.), *La Corte de los Borbones. Crisis del modelo cortesano*, Madrid, Polifemo, 2013, v. 3, p. 1978.

7. Vega, “Del retrato, el arte del fisionotrazo y la máquina matemática de retratar en la España ilustrada”, *Goya*, n° 316-17, 2007, pp. 77-98.

8. José M. B. López Vázquez, *Los Caprichos de Goya y su significado*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1982, p. 37.

expresión de la razón—, y su mirada desconfiada, apenas insinuada en opinión de Helman⁹ en su “ojo avizor bajo los párpados caídos”. Hasta hace poco, de hecho, no se había remarcado la circunstancia de que en el dibujo preparatorio en lápiz rojo de este autorretrato, los párpados estaban ligeramente más abiertos, lo que hacía resultar una mirada menos sesgada y restando en gran parte la fuerza expresiva de la estampa definitiva. De este modo, Goya lograba transmitir al espectador la imagen legitimada de quien se disponía a censurar “los errores y vicios humanos” de la vida civil a través de sus estampas, finalidad principal de su colección¹⁰.

Ataviado, pues, como un miembro más de la sociedad, Goya pretende, en calidad de observador, escoger “entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés, aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo, y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice”. El pintor, en consecuencia, distingue en su obra la diferenciación que existía entre el público, como sujeto colectivo de la sociedad civil, y del vulgo o el común del pueblo: del primero señala su extravagancia y desaciertos, del segundo sus preocupaciones y embustes; asuntos que en definitiva componen parcialmente la temática de los *Caprichos*¹¹.

9. Edith Helman, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1963, p. 17.

10. Véase Álvaro Molina, *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*, Madrid, Cátedra Molina, 2013, p. 359. El dibujo preparatorio deja ver, a su vez, medio cuerpo de la figura, así como un marco para recortar la imagen que posteriormente se pasaría al grabado de mayor altura, pues se corta por debajo del hombro y deja ver la solapa completa. En el reverso de la hoja, están insinuados dos bocetos de autorretratos de frente, lo que explica que Goya probara distintas soluciones antes de optar por el modelo definitivo.

11. Vega, “Goya, Los caprichos y el fin del sueño ilustrado”, en *La España del siglo XVIII y la filosofía de la felicidad y el orden*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 2002, p. 423.

Partiendo de estas premisas, es entonces fácil comprender que los destinatarios de su obra fueran aquellos que en ese momento conformaban el nuevo espacio de la opinión pública, un fenómeno que se consolida en España desde los años sesenta del siglo XVIII como consecuencia del interés que empezaron a despertar en la prensa periódica los temas de actualidad, y muy especialmente, aquellos relacionados con las prácticas sociales¹². Una de las características de estos periódicos es el valor que adquirió en la descripción de las costumbres lo visual, pues sus autores ejercen como espectadores de todo cuanto acontece en los espacios de la vida moderna como el paseo, el café, el teatro, las tertulias o el baile. Como explicó en su momento Bozal¹³, el periodista moderno actúa en calidad de mirón, manteniéndose al margen de los sucesos y limitándose a describir aquello que examina a través de su mirada, sumando posteriormente observaciones tamizadas por el juicio y la razón, cualidades en definitiva del filósofo moderno¹⁴. Esta singularidad define el “cuadro

12. Tempranos ejemplos de este nuevo tipo de prensa son obras como *El Pensador* de José Clavijo y Fajardo, o *El Duende especulativo de la vida civil* de Juan Antonio Mercadal. Ambos están influidos por el éxito que habían tenido en Inglaterra diarios como *The Spectator* o *The Tatler*, editados por Joseph Addison y Richard Steele (véase Inmaculada Urzainqui, “Un nuevo instrumento cultural: la Prensa Periódica”, en Joaquín Álvarez Barrientos, François Lopez e I. Urzainqui (eds.), *La República de las Letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1995, p. 194). Sobre la cuestión de la opinión pública en tiempos de Goya, véase en este mismo volumen el trabajo de Francisco Sánchez-Blanco; respecto al estudio sobre los lectores españoles de la prensa dieciochesca, es obligada la obra de Elisabel Larriba, *Le public de la presse en Espagne à la fin du XVIII^e siècle (1781-1808)*, París, Honoré Champion Larriba, 1998.

13. Valeriano Bozal, *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 28-29.

14. Sirva de ejemplo la metáfora que planteaba en los años ochenta Francisco Mariano Nifo, uno de los periodistas más prolíficos de la época, quien atribuía la naturaleza del mirón al filósofo: “[El mundo] no es más que un teatro: los hombres los comediantes; las casualidades componen las piezas; la fortuna reparte los papeles; ciertas personas disfrazadas gobiernan las máquinas, o tramoyas; y los filósofos son los mirones. Los ricos ocupan los palcos; los poderosos, el anfiteatro; y los miserables el patio. Las mujeres sirven

de costumbres” como género literario de finales del siglo XVIII mediante un proceso en el que el escritor construye una representación ideológica de la realidad basada en la observación minuciosa de los comportamientos colectivos¹⁵, exactamente el mismo proceso del que se sirve Goya. Ambos se integran en la sociedad con la intención de registrarla en calidad de observadores objetivos, y su trabajo posterior consiste en articular la multiplicidad de voces que conforman la realidad para emitir un juicio empírico, bien sea a través de textos o de imágenes¹⁶. Dicho de otra manera, escritor y pintor participan de un modelo de visión compartida, coincidiendo en asuntos, temas y enfoques, aunque los modos de describir sus observaciones sigan las estrategias creativas propias de cada medio. El artista, de hecho, ponía de manifiesto esta consideración en el anuncio de los *Caprichos* al explicar que la “censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y la poesía) puede ser también objeto de la pintura”¹⁷, legitimando así la utilidad pública de su obra.

Goya también compartía con la figura del periodista moderno el instrumento mediante el cual hacer llegar su mensaje: la sátira, cuyo agrado y buena aceptación entre el público se explicaba por su cualidad de estimular el sentido del humor, otro rasgo indiscutible de la modernidad. Al igual que sucedía en la lectura del periódico y en otros escenarios como el teatro, también “se ríe quien ojea los

alrededor el refresco” (Francisco M. Nifo, *Cajón de sastrero, literato o percha de maulero erudito: con muchos retales buenos, mejores, y medianos, útiles, graciosos, y honestos para evitar las funestas consecuencias del ocio*, Madrid, Imprenta de Miguel Escribano, 1781, t. I, p. 41).

15. Escobar Arronis, “La mimesis costumbrista”, *Romance Quarterly*, 35: 3, 1988, p. 262.

16. Andreas Gelz, “Política-Ficción. De la representación de lo político a la articulación de la nación en la prensa y la literatura de costumbres entre 1734 y 1761”, en Pablo Fernández Albaladejo (ed.), *Fénix de España. Modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766)*, Madrid, Marcial Pons, 2006, p. 63.

17. *Diario de Madrid*, 06/02/1799, n° 37, p. 145.

Caprichos de Goya”, como manifestaba su amigo Ceán Bermúdez¹⁸. El objetivo final era hacer que el público reconociera la ridiculidad de determinadas actitudes, situaciones y comportamientos con el fin de corregir los vicios que corrompían la armonía social, haciendo de la sátira una útil herramienta de reforma social, sobre todo porque actuaba como acicate para la reflexión posterior del público. Hoy está plenamente asumido que los *Caprichos* de Goya funcionaron, del mismo modo, como un vehículo de conversación similar al periódico, en tertulias y pequeños grupos, dando la ocasión de reflexionar y discutir con amenidad los asuntos tratados, costumbre que por otro lado era frecuente en la contemplación de colecciones de estampas. Ello explicaría, por ejemplo, que la duquesa de Osuna se apresurase a comprar cuatro juegos de libros completos, de modo que se permitiera a un grupo considerable de espectadores mirar al mismo tiempo las estampas¹⁹, fomentando igualmente su interpretación posterior de forma colectiva a través del intercambio de opiniones²⁰.

Quienes se sentaban a mirar las estampas de los *Caprichos*, descubrían así —mediante la observación de las escenas y los comentarios que éstas generaban— un amplio abanico de temas y asuntos. Entre ellos, y sin pretender en esta ocasión detenernos en su análisis, se pueden destacar las falsas apariencias que determinan las

18. Nigel Glendinning, “El arte satírico de los *Caprichos*; con una nueva síntesis de la historia de su estampación y divulgación”, en *Caprichos de Francisco de Goya: una aproximación y tres estudios*, Madrid, Calcografía Nacional, 1996, p. 17.

19. Reva Wolf, *Goya and the Satirical Print in England and on the Continent, 1730 to 1850*, Boston, D.R. Godine, Publisher, 1991, p. 15.

20. Al igual que sucedió entre los primeros espectadores de la época, la interpretación de los *Caprichos* ha suscitado desde su primera edición un número desorbitado de comentarios y estudios. En nuestro caso, han sido de especial utilidad los análisis de Helman (*op. cit.*), López Vázquez (*op. cit.*), Wolf (*op. cit.*), Glendinning (*op. cit.*), Vega (“De la imaginación a la realidad: dibujar y grabar el capricho”, en *Caprichos de Francisco de Goya. Una aproximación y tres estudios*, Madrid, Calcografía Nacional, 1996, pp. 113-131; “Goya, Los caprichos y el fin del sueño ilustrado”, en *La España, op. cit.*, pp. 416-440), Bozal (*Goya y el gusto moderno*, cap. 3) y Schulz (*Goya's Caprichos. Aesthetics, Perception and the Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005).

relaciones amorosas entre hombres y mujeres y los vicios y excesos de cada uno de los sexos, como en 5. *Tal para cual* o 6. *Nadie se conoce*; la crítica de los vicios de los miembros de la Iglesia en 13. *Están calientes* o de los excesos de la Inquisición en 23. *Aquellos polbos*; los problemas de la educación de los hijos en torno a las supersticiones y la extensión de la ignorancia en 3. *Que viene el Coco* o 37. *Si sabrá mas el discipulo?*; así como el estado decadente de la nobleza de 39. *Asta su Abuelo* y los vicios y excesos de las clases populares como el de la embriaguez en 18. *Y se le quema la Casa*. También son numerosas las estampas vinculadas a la brujería y seres monstruosos que comienza en 44. *Hilan delgado*, y que forman parte ya de la propia fantasía del artista y no tanto de su observación racional como moderno ciudadano, un cambio de registro que se anuncia con el segundo autorretrato que Goya incorpora en la estampa 43. *El sueño de la razon produce monstruos*²¹.

Un último aspecto que debemos señalar al hablar de los *Caprichos* en su vinculación con el medio de la prensa escrita es el carácter ideal que el autor perseguía en los asuntos representados. En este sentido, no podemos olvidar que el mismo Goya expresó de modo firme su voluntad inequívoca de distanciarse de cualquier alusión individual, una cuestión que por otro lado estaba implícita en el propio proceso creativo de las Bellas Artes²². El hecho de haber ridiculizado a personajes conocidos no sólo hubiera supuesto un mal uso de la sátira ilustrada, sino también “estrechar demasiado los límites al talento y equivocar los medios de que se valen las artes de imitación para producir obras perfectas”²³:

21. Como es sabido, la idea original de Goya en 1797, año en el que hizo su primer intento de poner a la venta la serie, había sido concebir la obra bajo la organización de “sueños”, siendo este retrato el destinado a abrir la colección (Vega, “Goya, Los caprichos y el fin...”, *op. cit.*, p. 428).

22. Como señala Glendinning (*op. cit.*, p. 45), esa intención no evitó que incluso sus propios coetáneos buscaran de forma animada posibles identificaciones y alusiones a personas y circunstancias concretas de aquellos años, cuyos supuestos hallazgos pasaron a formar parte de los comentarios manuscritos que circulaban con algunos ejemplares de la primera edición, llegando a considerarse más o menos fidedignos con el paso del tiempo.

23. *Diario de Madrid*, *op. cit.*, p. 145.

Como en la mayor parte de los objetos que en esta obra se representan son ideales, no será temeridad creer que sus defectos hallarán, tal vez, mucha disculpa entre los inteligentes: considerando que el autor, ni ha seguido los ejemplos de otro, ni ha podido copiar tampoco de la naturaleza[...]. La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines: reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos [...]²⁴.

A diferencia del género periodístico, la literatura e, incluso, el teatro, la estampa satírica no estaba tan arraigada entre el público español, país que, además, se caracterizaba por su débil mercado de estampas y la escasa circulación en particular de este género, a lo que sin duda contribuía el peso de la censura. Estas circunstancias permiten explicar que la venta de la serie no cumpliera las expectativas comerciales de Goya, ofreciendo al Rey los cobres y 240 ejemplares de la edición en julio de 1803 a cambio de una pensión para que su hijo Francisco Javier pudiera realizar un viaje de estudios. Depositados en la Real Calcografía, esta institución se haría desde entonces cargo de su venta²⁵.

II. Goya y los *Desastres*.

Testigo y víctima de la guerra y sus consecuencias

Si el trasfondo que había dado forma a la serie de los *Caprichos* en torno a 1800 era el de la vida moderna y los efectos civilizados de la educación y la propagación de las Luces, en los que Goya había depositado sus expectativas de cambio y progreso, el escenario que envuelve la colección de los *Desastres* hacia 1815 –año en el que parece que la finalizó– apenas deja rastro de optimismo o esperanza. Las circunstancias colectivas y personales por las que atraviesa el artista durante los años de la guerra marcan una serie de diferencias vitales con su primera colección. La primera y más evidente es la gravedad de los asuntos y temas tratados; éstos no afectan ya a un mero intento de rectificar los comportamientos de la vida en sociedad, sino a los valores más profundos de la propia condición humana. Tales parecen ser motivos suficientes como para que Goya volviera a trabajar en el

24. *Ibid.*, pp. 145-146.

25. Glendinning, *op. cit.*, p. 56.

arte del grabado, pues desde la fallida publicación de los *Caprichos* –al menos si se consideran sus escasos beneficios–, el artista apenas había vuelto a experimentar con las técnicas de este medio²⁶.

Sin lugar a dudas, los sucesos de la guerra acaecidos tras el levantamiento popular del 2 de mayo de 1808 volvieron a despertar en el artista el espíritu patriótico con el que se reconocía desde las últimas décadas del siglo XVIII al ciudadano moderno, caracterizado por un comprometido sentido de la responsabilidad y del deber que llevaba a todo buen patriota a buscar el progreso del país y la felicidad pública a través del trabajo y el mérito de sus acciones²⁷. Fruto de ese compromiso cívico fue el viaje iniciado por Goya junto a otros artistas a Zaragoza tras el levantamiento del primer sitio a la ciudad en octubre de 1808, acudiendo a la ciudad del Ebro a la llamada del general Palafox con la intención de perpetuar las ruinas de la ciudad²⁸. Es muy probable que su experiencia durante ese viaje y las dificultades que les seguirían en Madrid en los primeros dos años del conflicto alentaran a Goya para volver a grabar una nueva colección de estampas, titulada en origen por el autor como las *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte Y otros caprichos enfáticos en 85 estampas. Inventadas, dibujadas y grabadas por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes*. Manteniendo su legitimidad profesional al señalarse como “pintor original”, Goya no incorporó en esta ocasión un autorretrato como portada de la serie; posiblemente, porque quien describía los horrores de la contienda no

26. Vega, “Los *Desastres de la Guerra*, un hito del arte contemporáneo” y “Las estampas de los *Desastres de la Guerra*. Comentarios”, en *Desastres de la Guerra. Estudios*, Barcelona, Planeta, 2008, p. 50.

27. Molina, *Mujeres y hombres*, *op. cit.*, p. 174.

28. Todos ellos debieron abandonar precipitadamente la ciudad con motivo del segundo sitio. A diferencia de Goya, que no logró salvar el material trabajado durante su breve estancia, Juan Gálvez y Fernando Brambila sí consiguieron traer el suyo de vuelta, lo que daría lugar a la conocida colección de las *Ruinas de Zaragoza*, que serían finalmente publicadas en Cádiz en 1812 (Molina y Vega, “Imágenes de la alteridad: el ‘pueblo’ de Goya y su construcción histórica”, en J. Álvarez Barrientos (ed.), *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, Madrid, Siglo XXI, 2008, p. 149).

era ya el “filósofo mirón” que en virtud de su posición intelectual salía a la calle para registrar los vicios de la sociedad, sino una víctima más que padece y sufre las “fatales consecuencias” que asolan a toda la población²⁹. Goya utilizaría dos recursos para hacer significar esa condición de testigo y víctima: declarada por escrito en estampas como 44. *Yo lo vi* y 45. *Y esto también* permitiendo incidir así en la autenticidad de los hechos, en este caso los que muestran el abandono de numerosos pueblos y los procesos de huida ante la llegada de las tropas enemigas; y visualmente de forma retórica al ceder sus facciones a algunos personajes como en 61. *Si son de otro linage*, donde es fácil apreciar una figura ataviada del mismo modo que el pintor en su autorretrato de los *Caprichos*, aunque en esta ocasión se haga evidente lo deslucido del atuendo, con el gesto compungido y la mirada abatida de quien se lamenta ante la desigualdad creciente entre ricos y pobres en los años del hambre³⁰.

Otra consideración que vincula a ambas series es la presencia de numerosos debates de la opinión pública en sus contenidos, pues pese a su enorme singularidad creativa frente a otros artistas coetáneos, Goya siempre centró su atención en el mundo que le rodeaba, compartiendo los mismos asuntos de interés, aunque fuera desde opuestos puntos de vista. Ejemplo de aquellos debates que mantienen su vigencia tanto en la época de los *Caprichos* como en la de los *Desastres* es el de la capacidad de las mujeres y sus diferencias con el sexo masculino, auténtico *leitmotiv* en los interrogantes de filósofos,

29. Al igual que sucedía con los *Caprichos*, la serie de los *Desastres* ha sido objeto de múltiples y variados estudios y aproximaciones desde su publicación en 1863. Una visión completa referida tanto a las cuestiones técnicas como al proceso creativo, contexto histórico e interpretación de las estampas se puede encontrar en los trabajos de J. Vega (*Fatales consecuencias de la guerra, por Francisco de Goya Pintor*, Madrid, Turner, Colección “Francisco de Goya grabador. Instantáneas. Desastres de la guerra”, 1992; “Los *Desastres de la Guerra*, un hito...” y “Las estampas de los *Desastres...*”, en *Desastres de la Guerra. Estudios*, Barcelona, Planeta, 2008, pp. 50-339). Para un seguimiento de las estampas vinculadas a sus dibujos preparatorios, todavía son vigentes muchas de las agudas observaciones de Lafuente Ferrari (1952).

30. Vega, *op. cit.*, 2008, p. 259.

médicos, científicos y moralistas a lo largo de todo el siglo XVIII. Con la llegada de la guerra, la cuestión se centró en la heroicidad femenina, puesta sobre la mesa en los hechos sucedidos durante el primer sitio de Zaragoza en el verano de 1808. Todas las crónicas del suceso recogieron el carácter valeroso de aquellas mujeres convertidas en modelos heroicos populares, definiendo una mujer española patriótica y dispuesta a morir con tal de evitar la entrada de los franceses a la ciudad. Se trataba de una actitud que pronto pasó a ser recogida en gacetas, periódicos y letras de canciones populares, así como en muchas de las estampas que circularon durante esos años³¹. Esta actitud gloriosa y ejemplar para el resto de las gentes encuentra en Goya una visión más tamizada, incorporando así el debate que entonces imperaba sobre la conveniencia o no de animar a las mujeres a la lucha. La controversia es evidente en la pareja de estampas 4. *Las mugeres dan valor* y 5. *Y son fieras*: en la primera, se reconoce el valor y coraje de aquellas mujeres que se ven obligadas a enfrentarse cuerpo a cuerpo con el enemigo, pues es el único modo de proteger sus casas y familias; en la segunda, Goya escenifica la irracionalidad de la lucha por la desigualdad de las fuerzas: se defienden con piedras de los fusiles, luchan con niños en brazos o desesperadas se quitan la vida³². En el fondo, la crítica era común a ambos sexos, pues lo mismo acontece en el caso masculino en las estampas precedentes, 2. *Con razon ó sin ella* y 3. *Lo mismo*. Para Goya, en definitiva, todo es fruto de la condición humana y el derrumbamiento de la razón, mostrándonos así en el resto de la serie la honda amargura de quien

31. Un ejemplo de ello es la ya citada serie *Ruinas de Zaragoza*, de Gálvez y Brambila. Al margen de insertar los retratos de algunas de estas heroínas (María Agustín, Casta Álvarez, la condesa de Bureta y Agustina de Aragón), también protagonizaron otras estampas como el «Combate de las zaragozanas contra los Dragones Franceses», donde se realizaba el valor de las mujeres como sujeto colectivo. Sobre la cuestión del heroísmo y patriotismo femenino en los años de la guerra, véanse los trabajos reunidos por Irene Castells et al. (*Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra, 2009).

32. Molina, “De la vivencia al recuerdo, sexo y género en la guerra”, en *Vivencia y memoria de la Guerra de la Independencia en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, SECC, 2008, pp. 62-63.

se dispone a narrar los horrores y atrocidades cometidos tanto en la lucha –sin hacer necesariamente una distinción de bandos–, como en los efectos secundarios de toda guerra: hambre, enfermedad, pobreza y miseria³³.

Este esquema de pensamiento podría trasladarse del mismo modo a la representación del pueblo, auténtico protagonista con el que se forjó la acelerada construcción del mito nacional. Al igual que sucedía en los *Caprichos*, e incluso en otras obras de encargo como sus primeros trabajos como cartonista en la Real Fábrica de Tapices, la visión de Goya siempre estuvo mediatizada por su propia experiencia vital e intelectual. El pueblo de los cartones para tapices correspondía a la visión positiva con la que los ilustrados soñaban reformar las costumbres, es decir, el pueblo que el Rey deseaba ver en las decoraciones de las dependencias reales: pulcro, aseado, ocupado y feliz. El pueblo de los *Caprichos* es aquel que visualizaba la crítica de las Luces, de cuyos planteamientos y dictados Goya participó en su progresiva ascensión personal y profesional en la corte. Finalmente, el pueblo de los *Desastres* es el que él mismo quiso representar como víctima de la guerra y sus consecuencias: desposeído de cualquier actitud ejemplar y valerosa –a diferencia de la mayor parte de estampas heroicas del periodo–, es el pueblo que mantiene su ignorancia y sus más bajas pasiones, como sucede por ejemplo en *28. Populacho*, pero también el que más injustamente sufre las consecuencias³⁴.

Desde la distancia histórica, posiblemente sean los *Desastres* la obra grabada de Goya más universal, pues las escenas en las que pone

33. La cuestión del debate en la opinión pública sobre la participación de las mujeres en la guerra y su relación con la representación femenina en los *Desastres*, se puede revisar en mayor profundidad en Molina (“La maternidad: lucha y supervivencia en los *Desastres de la guerra* de Francisco de Goya”, en Pilar Pérez Cantó y Margarita Ortega López (eds.): *Las edades de las mujeres*, Madrid, Ediciones de la UAM, 2002, pp. 309-324). Sobre otras representaciones específicas de este contexto, véase M. Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares (“Goya, las mujeres y la Guerra de la Independencia”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, n° 22-23, 2009-2010, pp. 157-182).

34. Molina y Vega, *op. cit.*, 2008, p. 132.

ante nuestros ojos escarnios, ejecuciones, violaciones, cadáveres, éxodos, hambruna, enfermedad y miseria son las mismas que se repiten una y otra vez en nuestros días. A fin de cuentas, a diferencia de sus coetáneos, Goya no se interesó tanto en registrar en su obra grabada la Historia, sino en representar historias que nos afectan como personas en todo momento y lugar³⁵. De ahí resulta su cruel y dolorosa vigencia; también la duda de si alguna vez se cumplirá el sueño de lograr una auténtica civilización tal y como la concibieron en la era de las Luces.

Bibliografía

Álvarez Barrientos Joaquín, “La civilización como modelo de vida en el Madrid del siglo XVIII”, *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, 2001, v. LVI, nº 1, pp. 147-162.

Álvarez de Miranda Pedro, *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, en “Anejos del Boletín de la Real Academia Española”, 1992, v. LI, 743 p.

Antigüedad del Castillo-Olivares María Dolores, “Goya, las mujeres y la Guerra de la Independencia”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 2009-2010, nº 22-23, pp. 157-182.

Bozal Valeriano, *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza, 2002, 327 p.

35. Bozal, “La Guerra de la Independencia y los *Desastres de la guerra*, de Francisco de Goya”, en *Desastres de la Guerra. Estudios*, Barcelona, Planeta, 2008, p. 28. La única tentativa del artista de registrar históricamente los sucesos, y desde una coyuntura estrictamente política (véase Jacques Soubeyroux, *Goya político*, Legardeta, Foro para el Estudio de la Historia Militar de España, 2013, p. 143), fue la representación de los sucesos de 1808 en Madrid que recogen los cuadros de las jornadas del 2 y el 3 de mayo, con motivo de los actos festivos que entonces preparaba el Consejo de Regencia para celebrar el regreso de Fernando VII y servir de homenaje a los héroes de la lucha. La tentativa fue abortada poco tiempo después al abolir el monarca el régimen constitucional de 1812 y reinstaurar el absolutismo. Véase más sobre estas pinturas en el catálogo de la exposición *Goya en tiempos de guerra* (coordinado por Manuela B. Mena Marqués, Madrid, Museo Nacional del Prado, El Viso, 2008).

- Bozal Valeriano, “La Guerra de la Independencia y los *Desastres de la guerra*, de Francisco de Goya”, en *Desastres de la Guerra. Estudios*, Barcelona, Planeta, 2008, pp. 16-37.
- Castells Irene et al. (eds.), *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra, 2009, 488 p.
- Escobar Arronis José, “‘Civilizar’, ‘civilizado’ y ‘civilización’: una polémica de 1763”, en Giuseppe Bellini (dir.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni Editore, 1980, t. I, pp. 419-427.
- Escobar Arronis José, “La mímesis costumbrista”, *Romance Quarterly*, 1988, v. 35, n° 3, pp. 261-270.
- Escobar Arronis José, “Más sobre los orígenes de civilizar y civilización en la España del XVIII”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1984, n° 33, pp. 88-114.
- Gelz Andreas, “Política-Ficción. De la representación de lo político a la articulación de la nación en la prensa y la literatura de costumbres entre 1734 y 1761”, en Pablo Fernández Albaladejo (ed.), *Fénix de España. Modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766)*, Madrid, Marcial Pons, 2006, pp. 249-265.
- Glendinning Nigel, “El arte satírico de los *Caprichos*; con una nueva síntesis de la historia de su estampación y divulgación”, en *Caprichos de Francisco de Goya: una aproximación y tres estudios*, Madrid, Calcografía Nacional, 1996, pp. 17-82.
- Helman Edith, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1963, 261 p.
- Lafuente Ferrari Enrique, *Goya. Los Desastres de la guerra y sus dibujos preparatorios*, Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1952, 192 p.
- Larriba Elisabel, *Le public de la presse en Espagne à la fin du XVIII^e siècle (1781-1808)*, París, Honoré Champion, 1998, 403 p.
- López Vázquez José M. B., *Los Caprichos de Goya y su significado*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1982, 296 p.

- Lüsebrink Jürgen, “Civilización”, en Vincenzo Ferrone y Daniel Roche (eds.), *Diccionario histórico de la Ilustración*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 148-154.
- Maravall José Antonio, 1991, *Estudios de la Historia del pensamiento español. S. XVIII*, Madrid, Mondadori, 1991, 588 p.
- Mena Marqués Manuela B. (coord.), *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, El Viso, 2008, 544 p.
- Molina Álvaro, “De la vivencia al recuerdo, sexo y género en la guerra”, en *Vivencia y memoria de la Guerra de la Independencia en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, SECC, 2008, pp. 39-75.
- Molina Álvaro, “La maternidad: lucha y supervivencia en los *Desastres de la guerra* de Francisco de Goya”, en Pilar Pérez Cantó y Margarita Ortega López (eds.): *Las edades de las mujeres*, Madrid, Ediciones de la UAM, 2002, pp. 309-324.
- Molina Álvaro, *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*, Madrid, Cátedra, 2013, 480 p.
- Molina Álvaro y Vega Jesusa, “Imágenes de la alteridad: el ‘pueblo’ de Goya y su construcción histórica”, en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, Madrid, Siglo XXI, 2008, pp. 131-158.
- Nifo Francisco M., *Cajón de sastre, literato o percha de maulero erudito: con muchos retales buenos, mejores, y medianos, útiles, graciosos, y honestos para evitar las funestas consecuencias del ocio*, Madrid, Imprenta de Miguel Escribano, 1781-1782, 6 vols.
- Osborne Roger, *Civilización. Una historia crítica del mundo occidental*, Barcelona, Crítica, 2007, 728 p.
- Schulz Andrew, *Goya’s Caprichos. Aesthetics, Perception and the Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 272 p.
- Soubeyrou Jacques, *Goya político*, Legardeta: Foro para el Estudio de la Historia Militar de España, 2013, 178 p.
- Starobinski Jean, *Remedio en el mal. Crítica y legitimación del artificio en la era de las Luces*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2000, 325 p.
- Urzainqui Inmaculada, “Un nuevo instrumento cultural: la Prensa Periódica”, en Joaquín Álvarez Barrientos, François Lopez e

- I. Urzainqui (eds.), *La República de las Letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1995, pp. 125-217.
- Vega Jesusa, “De la imaginación a la realidad: dibujar y grabar el capricho”, en *Caprichos de Francisco de Goya. Una aproximación y tres estudios*, Madrid, Calcografía Nacional, 1996, pp. 113-131.
- Vega Jesusa, “Del retrato, el arte del fisionotrazo y la máquina matemática de retratar en la España ilustrada”, *Goya*, 2007, nº 316-17, pp. 77-98.
- Vega Jesusa, *Fatales consecuencias de la guerra, por Francisco de Goya Pintor*, Madrid, Turner, Colección “Francisco de Goya grabador. Instantáneas. Desastres de la guerra”, 1992, 48 p.
- Vega Jesusa, “Goya, Los caprichos y el fin del sueño ilustrado”, en *La España del siglo XVIII y la filosofía de la felicidad y el orden*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 2002, pp. 416-440.
- Vega Jesusa, “Goya y la vida moderna a través de su correspondencia íntima”, en José Martínez Millán, Concepción Camarero y Marcelo Luzzi (eds.), *La Corte de los Borbones. Crisis del modelo cortesano*, Madrid, Polifemo, 2013, v. 3, pp. 1965-2001.
- Vega Jesusa, “Los *Desastres de la Guerra*, un hito del arte contemporáneo” y “Las estampas de los *Desastres de la Guerra*. Comentarios”, en *Desastres de la Guerra. Estudios*, Barcelona, Planeta, 2008, pp. 50-339.
- Wolf Reva, *Goya and the Satirical Print in England and on the Continent, 1730 to 1850*, Boston, D.R. Godine, Publisher, 1991, 109 p.

Parcours **Universitaires**

ESPAGNOL

Frédéric Prot (ed.)

Goya, la imagen inquieta

PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX

Presses Universitaires de Bordeaux
Université Bordeaux Montaigne
Domaine universitaire
33607 PESSAC Cedex - France
Courriel : pub@u-bordeaux-montaigne.fr
Site internet : www.pub-editions.fr
ISBN : 979-10-300-0115-0
© Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2017