



fig. 1. FRANCISCO DE GOYA (copia), *Niños jugando a soldados*, c. 1777 (cat. 42).

DE LA VIVENCIA AL RECUERDO, SEXO Y GÉNERO EN LA GUERRA

por

ÁLVARO MOLINA

Toda guerra, en cualquier época y lugar, fuerza a las gentes a cambiar sus ocupaciones y actividades habituales por la búsqueda de la supervivencia, tanto en los escenarios donde se desarrolla la lucha como en aquellos donde se padecen sus inevitables consecuencias. Del mismo modo cambian los papeles que una sociedad otorga a los miembros de la comunidad, emplazados a adoptar nuevas posiciones y estrategias en la defensa de sus vidas e ideales. La guerra que asoló España entre 1808 y 1814 supuso un importante cambio en los hábitos que tuvieron que experimentar hombres y mujeres, cuestionando los valores que el paso de los siglos había asociado a cada sexo y las relaciones de poder que caracterizaban su modelo estamental y patriarcal. Por un lado, el protagonismo que adquirió el pueblo en el levantamiento de la jornada del 2 de mayo propició que, casi desde el mismo momento de los hechos, se originara una nueva concepción exaltadora de la plebe al encarnar en ella los nuevos valores patrióticos y nacionales. Por otro, la activa participación de las mujeres alteró las actitudes y comportamientos que habían definido hasta la fecha todo lo que concernía, según el pensamiento dominante, a la naturaleza femenina.

Las vivencias han quedado registradas como parte de nuestra memoria a través de unos testimonios elaborados desde una óptica estrictamente masculina. Ese registro también conformó la cultura visual a través de la cual es posible recuperar cómo se entendieron las relaciones de género en el periodo de la guerra, si bien para comprender el alcance de esos cambios es preciso recordar, aunque sea de forma somera, cómo se consideraba la masculinidad y la feminidad en los años precedentes.

Sociabilidad y género en la España ilustrada

Una de las maneras más eficaces para asimilar y transmitir los hábitos que identifican al género son aquellas actividades cotidianas que definen las vivencias “supuestamente” propias de cada sexo desde los primeros años de la infancia, pues es entonces cuando se definen como naturales las actitudes y comportamientos diferenciadores entre el niño y la niña. En el ámbito de la educación, el juego es una actividad donde cada cual aprende roles y papeles previamente determinados según su sexo. Varones son, por ejemplo, los *Niños jugando a ser soldados* fig. 1 en la pequeña composición ideada por Goya en la época en que comenzó a trabajar para la Real Fábrica de Tapices, treinta años antes de la guerra. La pintura, de la que la Colección Lázaro conserva una copia, formaba parte de una serie de seis escenas de juegos infantiles que, posiblemente, como propone Rose-de Viejo (2003, 101), se pensaron para una serie de tapices.

La imagen destaca por el impacto que provoca, en primer plano, el bebé dormido sobre el suelo, ajeno al juego de los demás. Lejos de la lectura anecdótica —el reproche del olvido hacia los niños que debían cuidarle—, Goya muestra, en tiempos de paz, su sensibilidad sobre el asunto de la guerra. La pintura recoge, de hecho, elementos que veremos reproducidos años más tarde en “Los desastres de la guerra”, como el bebé que llora en 11. *Ni por esas* o, como veremos, la figura del que pide clemencia en 26. *No se puede mirar*. En lo lúdico, pues, no deja de existir una referencia dramática a la realidad, tema que se repitió en el resto de la serie de estos cuadritos al incorporar niños de la calle, habitualmente vestidos con harapos y descalzos, o que en ocasiones lloran en el trasiego de sus chiquilladas. A pesar de esta formulación anecdótica del tema, por otro lado propia de este tipo de cartones dieciochescos, amenos y decorativos, es evidente por los papeles que los chicos adoptan al jugar a la guerra —en cuyos modelos imitan el mundo de los adultos— que se trata de un mundo reservado exclusivamente a los hombres. En la composición, organizada de forma piramidal, cada

pequeño asume su papel: por un lado, los soldados con improvisados uniformes, tambores y armas desfilando hacia la izquierda; por otro, el mando, es decir, el general que, asimilando la representación del poder, posa erguido y desafiante acompañado de sus oficiales; por último, solo y desvalido se ve al vencido pidiendo clemencia tras la derrota.

La ausencia de niñas en la pintura se podía considerar natural por el tema, la guerra, pero es preciso subrayar que esta ausencia es lo que tienen en común todos los cuadros de la serie. Es decir, las niñas no jugaban, o por lo menos, en el decoro de la representación así se consideraba, a los toros y al balancín, ni peleaban por castañas, ni buscaban nidos de pájaros. La cuestión, lejos de ser anecdótica, nos da algunas pistas sobre cómo se concebían los papeles y lugares de cada sexo en la vida cotidiana, y de qué manera estaba estrechamente relacionada con la educación de los hijos, tema cada vez más relevante en la mentalidad ilustrada (Varela, 1988). Pensemos en los manuales pedagógicos de la época: entre los destinados a la educación femenina alcanzó gran difusión el que escribió François de Fénelon a finales del siglo XVII a raíz de su traducción al español en 1770. En esta obra, titulada elocuentemente *Escuela de mujeres y educación de niñas*, se encuentran los principios de este ideario¹:

Las mujeres [...] no deben, ni gobernar el estado, ni hacer la guerra, ni entrar en el ministerio de las cosas sagradas; y así pueden muy bien pasar sin ciertos conocimientos entendidos, que pertenecen a la política, al arte militar, a la jurisprudencia, a la filosofía, y a la teología. La mayor parte también de las artes mecánicas no las convienen. Ellas están para ejercicios moderados. Su cuerpo, y lo mismo su espíritu, es menos fuerte, y menos robusto que el de los hombres. En recompensa les ha dado la naturaleza en repartición la industria, la propiedad, y la economía, para ocuparlas tranquilamente en sus casas (Fénelon, 1770, 4-5).

[1] Sobre la educación de las mujeres en la Ilustración española, véase Bolufer (1998, 120 y ss.).



Cat. 33 - Carné de baile con la escena Ofrenda al Amor
Inscripciones: "Souvenir" (anverso) "d'Amitié" (reverso)
Caja con miniatura.



Cat. 34 - Pastora
Miniatura sobre plata.



Cat. 35 - Pastora con cesta
Miniatura sobre plata.

Sobre estas bases se asentaban las relaciones de poder. Al asumir que el cuerpo femenino era «menos fuerte, y menos robusto» que el masculino, se venía a traducir igualmente la concepción de su «espíritu», esto es, de sus capacidades intelectuales y, finalmente, las ocupaciones y actividades que podían o no desempeñar. Según este razonamiento, forjado en el devenir de los siglos (Lerner, 1990), los hombres institucionalizaron y materializaron su dominio sobre las mujeres, legitimando a partir de una diferencia estrictamente biológica, lo que llamamos el sexo, una desigualdad de carácter social y cultural, es decir, el género² (Barker y Chalus, 1991, 6).

Hombres y mujeres tenían en consecuencia asumidos comportamientos, valores y cualidades definidos supuestamente por su naturaleza, lo que servía para establecer desiguales fuerzas en las relaciones de poder. Dichos papeles no fueron, sin embargo, inmutables, y en cada momento se adaptaron a las circunstancias propias de la época. No obstante, en el caso que nos ocupa, los años previos a la guerra, todos se adaptaron a una nueva definición en sus comportamientos. Los hombres adoptaron los planteamientos de la Razón y las Luces, que definirían las bases de la masculinidad contemporánea. Las mujeres experimentaron modelos de vida propios de la nueva ética de la felicidad y el bienestar, gozando una libertad hasta entonces desconocida, dado que los dictados morales de la Contrarreforma habían sido hasta entonces hegemónicos.

El marco en el que se desarrolló la vida moderna entre los géneros fue el de la ciudad. El espíritu que la animó fue el del progreso y la civilización, y una de sus consecuencias más evidentes fue la emergencia de una nueva sociabilidad entre las gentes, donde la aristocracia y la incipiente burguesía fueron participando de forma progresiva de los usos, costumbres y modas extranjeras, fundamentalmente procedentes de París (Álvarez Barrientos, 2001). Francia era el referente del buen gusto en todos los aspectos de la vida cotidiana,

[2] El género se refiere así tanto a las maneras en que se conciben las relaciones entre hombres y mujeres como a los significados atribuidos a cada sexo desde una aproximación sociológica y cultural (Holmes, 2007).

materializado en infinidad de objetos, desde aquellos que servían para la decoración del hogar hasta los de uso personal. Entre estos últimos, por ejemplo, se puede decir que joyas, abanicos y miniaturas se hicieron cotidianos, y cada uno a su manera es un testimonio de esos momentos de placer y de ocio que formaban la rutina, que fue parejo al establecimiento de nuevas formas de relacionarse entre los sexos. Pensemos, por ejemplo, en la irrupción del carné de baile, cuyo uso se puede decir que se generalizó en toda Europa a partir de los años setenta. En esencia, se trata de un pequeño estuche decorado con pinturas en miniatura como retratos, paisajes, escenas de género o mitológicas, y en cuyo interior se guardaba la hoja de marfil y lápiz para anotar (Espinosa, 1999, 210). En uno de los conservados en la colección de José Lázaro (cat. 33), hacia 1800, dos amocillos sostienen, en la parte superior del anverso y reverso, una leyenda con la inscripción «Souvenir d'amitié». Es decir, estamos ante una pequeña obra de arte que además de ser representativa de cómo era un «objeto de regalo», expresión para nosotros hoy tan familiar, nos indica las nuevas formas de amistad que surgieron entre hombres y mujeres, teniendo además en cuenta que la amistad era uno de los valores más importantes en esa sociabilidad ilustrada de la que venimos hablando. En conclusión, otro de los logros del proceso civilizador y de la modernidad fue el afianzamiento de las relaciones sociales a través de la amistad, tanto entre las personas del mismo sexo como de distinto. Ejemplo señero del primer caso, y del que guardamos un rico testimonio, sería el de Francisco de Goya y Martín Zapater —nada hay más precioso que la carta de la Colección Lázaro en que el pintor dibuja con añoranza la impedimenta necesaria para una jornada de caza [fig. 2](#)—; ejemplo del segundo sería el citado carné.

El inicio de estos cambios en España se originó en el seno de la corte, afincada en la Villa de Madrid pero acostumbrada a acompañar al monarca y su familia a los Reales Sitios,

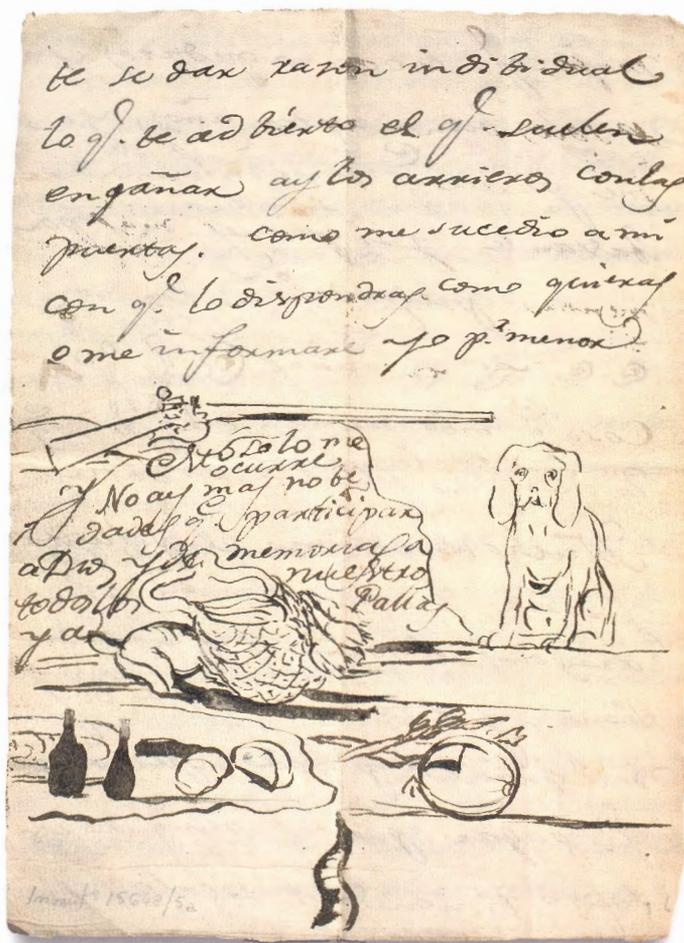


fig. 2. FRANCISCO DE GOYA (detalle), Carta a Martín Zapater, 1783 (cat. 39).

donde permanecían durante largas temporadas. Con la familia real se trasladaba un completo séquito formado por la aristocracia, oficiales y guardias reales; funcionarios, personal de servicio y todos aquellos pretendientes o aspirantes a un empleo. Con ellos viajaban las nuevas costumbres. Por ejemplo, la estancia de la corte en Aranjuez es el asunto de las vistas del Real Sitio desde el *Camino de Ocaña* (cat. 40) y de la *Plaza de San Antonio* fig. 3, basadas en las que se publicaron en 1773 junto a la *Topografía del Real Sitio de Aranjuez*³. En la primera vemos el impacto que causa a unos labradores el desplazamiento del monarca y su familia en una vistosa carroza tirada por seis mulas y escoltada por caballistas, motivo por el que interrumpen momentáneamente sus faenas. La segunda se dedica a los nuevos modos de sociabilidad: orden y amabilidad fluyen como algo natural, con esa misma naturalidad que admitía que las niñas o mujeres no participaran de la guerra. Pequeños grupos conversan amablemente entre sí, es decir, ejercen el arte de la conversación, y disfrutan del entorno de los jardines del Real Sitio; en otras palabras, pasean.

La actividad del paseo se convirtió en una de las conquistas de las mujeres en los años previos a la guerra. La asimilación de esta costumbre en rutina diaria les permitía disfrutar de un espacio donde charlar, ver a los amigos, galantear, lucir las nuevas modas venidas de París y, lo más importante, hacerlo lejos del control de un padre o un marido, sino con el de un acompañante o cortejo⁴, figura clave en la relación entre los sexos durante el setecientos (Ortega López, 1994, 307).

La vista del paseo de cualquier ciudad importante ofrecía una imagen muy dinámica, incluso bulliciosa, siendo paradigmático el que tenía lugar en el Salón del Prado en



fig. 3. ANÓNIMO, *Vista de la plaza de San Antonio en Aranjuez*, c. 1775. FLG, inv. 7512. Pintura.

- [3] El mapa se componía de un total de dieciséis estampas, dibujadas por el capitán de ingenieros Domingo de Aguirre y grabadas por Juan Antonio Salvador Carmona y su hermano Manuel. Junto al plano se grabaron ocho grandes vistas de Aranjuez que sirvieron de referente para el diseño de estas pinturas. Todas las láminas se conservan en la Calcografía Nacional (2004, I, 235).
- [4] El cortejo, costumbre de origen italiano, era la relación que se establecía entre una dama y un caballero que la acompañaba a lo largo del día, con la aprobación y confianza del marido. Pese al carácter adúltero que se atribuía a estas relaciones, tener cortejo se convirtió en las últimas décadas del siglo XVIII en una señal de distinción y urbanidad (Martín Gaité, 1988, 1).



fig. 4. LUIS PARET Y ALCÁZAR (copia), *Fiesta frente al Jardín Botánico*, c. 1799 (cat. 41).

Madrid, entre otras cosas por la placidez y amenidad que ofrecían las fuentes y la arboleda, resultado del programa de modernización de la capital auspiciado por Carlos III. Entre las creaciones más exquisitas de Luis Paret se encuentra la *Fiesta frente al Jardín Botánico* fig. 4, obra de la que Lázaro Galdiano adquirió una copia para su colección. El pintor recoge la diversidad de gentes: a la izquierda, los más elegantes y modernos, ataviados con ricos bordados y sedas, luciendo la última moda parisina; en el centro, los que guardan ciertas costumbres para salir a la calle, como las damas vestidas con mantilla y basquiña; y, finalmente, a la derecha, las clases más populares, representadas a través de la pareja de majos. Entre ese repertorio de tipos urbanos también vemos al abate, vestido de negro y leyendo con el antejo una tarjeta de visita, otro objeto que irrumpe y se impone en las relaciones sociales, y a los distinguidos petimetres y petimetras, figuras que ocuparían una posición central en el debate de las apariencias y las identidades en el siglo XVIII, pues encarnan la crisis de los modos tradicionales de entender la masculinidad y la feminidad.

La crisis masculina vendría motivada tras la asimilación por parte del varón de usos y costumbres refinados, unidos a comportamientos y valores asociados a la naturaleza femenina, constituyendo para los sectores más conservadores una negación de la virilidad (Badinter, 1997, 26). Esta afeminación de las costumbres propició la creación de un arquetipo masculino ridiculizado por sus modos de vestir, andar y hablar, de sus cuerpos delicados y ostentosa forma en el vestir. Petimetres, pisaverdes, currutacos o señoritos se convirtieron a lo largo de la centuria en personajes que, en definitiva, se oponían a cualquiera de las señas que identificaban el modelo masculino que había dominado en la España de los Austrias:

La cabeza se sostiene sobre un colchón de muselina. Las manos del hombre son manos, las del currutaco son manecitas, son dijes tan sutiles, tan delicados, que los deshace el brazo seco de una vieja. Las demás partes del hombre están fuertemente señaladas, desarrolladas enteramente, tienen la robustez, la firmeza que les corresponde [...] ;Cómo un alma currutaca podría habitar en un cuerpo tan material, tan pesado, tan grosero! Apenas en él las partes constitutivas de su máquina están indicadas ligeramente; parece formado de un soplo; es hermoso, agraciado, perfecto, sublime; pero por lo mismo tan sutil, tan delicado, que un aire violento arrebatara, o el más pequeño golpe destruye y desbarata (Fernández de Rojas, 1795, 23-27).

No obstante, la figura del petimetre estaba plenamente asimilada en los años previos a la guerra. Muestra de esa normalidad la encontramos en la estampa **fig. 5** que abre la *Colección General de los trajes que en la actualidad se usan en España: principiada en el año de 1801*, grabada por Antonio Rodríguez y puesta a la venta en Madrid en el mismo año. También aparece a lo largo de la serie su compañera, la petimetra. Ambos son tipos vestidos a la última moda y su atuendo es distinguido, elegante y exquisito. La esbeltez de su figura se acompaña de otros distintivos en su comportamiento como, por ejemplo, andar con los pies hacia fuera, moda que también fue motivo de mofa:

¿Quién no ve a un pisaverde andar tan fuera de estilo común, y natural con los pies torcidos, que parece le ha castigado la Providencia? Lo mismo es verle andar, que mover a risa la contraposición de los talones: lo mismo es verle parado, o sentado, que hacer estudio de la moda, en que miren las dos puntas de los pies la una a un polo, y la otra a otro. Esto dicen, que es moda, que vino de la Francia. ¡Oh locos españoles, que siendo moda natural, tener los pies derechos, hacéis moda extravagante, en tener los pies torcidos! (Erbada, 1761, I, 268).

Si el petimetre centralizaba unas críticas en razón del afeminamiento de sus costumbres, la petimetra encarnaba un modelo de mujer opuesto al que dictaban las leyes de la naturaleza y la moral en el seno del hogar y al cuidado de la familia. La ostentación en el vestir y su afición por la adquisición de artículos de moda y lujo no sólo suponía un peligro para la economía familiar, sino para la propia industria y comercio nacional, tal y como hacía entender el modo satírico de describirse a sí misma una dama petimetra de la época:

Yo me he educado con las maneras más finas, y en todas mis cosas me manejo por los resortes de una extravagancia y delicadeza. Hallo un no sé qué de tosco y grosero en las producciones nacionales. Sólo me elastizan las ideas e inventos de los extranjeros. Todo lo ultramarino y forastero tiene para mí un aire elegante y vigoroso, que conglutinado a mi espíritu, me llena de una noble elevación. Y así, todo lo que no viene de París, Londres o Amsterdam, es para mí enteramente contentible (Villalba, 1790, 11-12).

Más que un tipo que existiera en la vida real, los petimetres eran la representación de un personaje en el cual se encarnaban de manera exagerada aquellas actitudes y conductas modernas, usos y costumbres afrancesados que fueron en buena medida asimilados por los españoles, incluidos aquellos tipos populares y castizos que se hacían ver a sí mismos como la esencia del carácter español (Haidt, 1998; Prot, 2002). Sin salir de la colección de trajes de Antonio Rodríguez, los señoritos y damas de Madrid convivían con gentes procedentes de todos los rincones de la monarquía, quienes también disfrutaban a su manera de la nueva cultura del bienestar y las apariencias, como la *Mujer principal de Mallorca* (lámina 79 de la serie), ataviada con su traje natural, pero no por ello menos engalanada de lo que iría la dama de cualquier otra ciudad al acudir al baile.



fig. 5. ANTONIO RODRÍGUEZ, *Petimetre de serio*, en “Colección de los Trajes que en la actualidad se usan en España: principiada en el año 1801”, estampa 1, 1801 (cat. 36).



fig. 6. JUAN DE LA CRUZ CANO Y OLMEDILLA, *Gacetera*, en
“Colección de Trajes de España tanto antiguos como modernos”, estampa, 1777 (cat. 30).

Ahora bien, a medida que las élites urbanas adoptaban los usos, costumbres y modas francesas, se fue afianzando el imaginario popular como seña de lo español, constituyéndose como referente el traje y depositando en el pueblo la conservación de las costumbres nacionales; idea defendida por Antonio Capmany en 1788 y que, como veremos, retomaría veinte años más tarde:

El pueblo, que es la parte más numerosa, y la única que trabaja, forma la fuerza física de una nación. Forma también su fuerza moral en otro sentido, porque el verdadero carácter y las costumbres de una nación, se encuentran en la vida privada de la clase más numerosa, que es el pueblo; y la razón es que sólo en él son naturales, constantes y uniformes (Capmany, 1946, 13-14).

Pero este proceso también es propio de la modernización. El interés por conocer la indumentaria fue una demanda creciente en toda Europa desde la segunda mitad del siglo XVIII, siendo numerosas las colecciones de grabados que lo mismo daban a conocer esa diversidad como la última moda. En España, la serie más importante fue la *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos* (cat. 31), de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, quien plasmó la variedad de las provincias y dominios de la monarquía. En ella se ven los tipos regionales de las diversas provincias españolas, como el *Roncalés* (cat. 37), acompañados habitualmente de sus características producciones, con la imagen de otros personajes muy propios del nuevo escenario urbano como la *Gacetera*. **fig. 6** Esta última nos permite señalar dos de los rasgos fundamentales que definen la modernidad que iba abriéndose paso en España: la lectura de los periódicos, que en gran medida se llevaba a cabo en los cafés o «casas de conversación» (Fernández Sebastián, 1996, 68), y la incipiente creación de una

opinión pública cuya influencia en la vida social y política comenzaría a constatarse de forma creciente desde las últimas décadas del siglo (Glendinning, 1984, 160).

La gacetera formaba parte del amplio y variado conjunto de vendedores y comerciantes que, con sus gritos, animaban el bullicio de las calles de las ciudades. Entre las colecciones de estampas dedicadas a estas gentes y su rutina destaca la grabada por Miguel Gamborino, titulada *Los gritos de Madrid*, un total de dieciocho estampas con cuatro figuras cada una, retratando a vendedores de toda clase y condición, como los de *Peras, ciruelas, uvas, sartenes y santos* (cat. 38). Por otro lado, muchos de estos vendedores traían sus mercancías del campo, cuyas faenas se desarrollaban en zonas muy próximas al entramado urbano, incluida la Villa de Madrid. El ambiente que Goya recreó en *La era, o el verano* fig. 7, un boceto para cartón sobre tapiz, nos puede servir de referencia, si bien prevalece la visión optimista del mundo del trabajo propia de un buen ilustrado. En ese gusto por lo anecdótico y las escenas amables, el descanso en las faenas del campo se llena de alusiones al papel que hombres y mujeres cumplen, tanto en su dedicación a las faenas agrícolas como en el cuidado y protección de los hijos y la familia. En el cuadro goyesco comienzan a vislumbrarse signos inequívocos de una nueva sensibilidad entre padres e hijos: ciertamente las mujeres se encargan de dar de comer, y se asustan ante el peligro que acecha a los pequeños desprevenidos; pero también se ve a un hombre jugando cariñosamente con el niño en el descanso de las labores agrícolas.

Sabemos que Goya, Cruz y Gamborino representaban, cada uno a su modo, una visión construida e idealizada de la realidad, pues todos ellos dignifica-



fig. 7. FRANCISCO DE GOYA, *La era, o el verano*, 1786. FLG, inv. 2510. Pintura.

ban la imagen de las clases populares a partir de la proyección de unos tipos afanados en el trabajo y pulcros en el aseo y el vestir, imagen que en definitiva venía a proyectar los planteamientos de las políticas reformistas que quisieron aplicar los gobiernos ilustrados de Carlos III y de su hijo. La imagen real del pueblo hay que ir a buscarla a los textos críticos de nuestros ilustrados o a las descripciones que hacían los viajeros. Así recordaba el inglés Humboldt, tras su estancia en España entre 1799 y 1800, al pueblo castellano a su paso por Burgos:

Los habitantes andan vestidos con harapos, si bien no me disgustó su carácter. Siempre tienen un cierto orgullo, muy digno; parecen necesitados pero nunca pordioseros y están siempre dispuestos a entablar conversación (Humboldt, 1998, 60).

Pese a la incuestionable realidad, es evidente que el nuevo imaginario visual sobre el pueblo, decoroso y útil en términos ilustrados, acabó forjando modelos suficientemente sólidos como para recuperar el tradicional carácter español y constituirse, a partir de 1808, en nuevo referente del patriotismo:

Con esta guerra volveremos a ser españoles rancios, a pesar de la insensata currutaquería, esto es, volveremos a ser valientes, formales y graves. Tendremos patria, la amaremos y defenderemos (Capmany, 1808, 17-18).

Vivencias de lucha y supervivencia

La implicación del pueblo en la lucha desde la jornada del levantamiento del 2 de Mayo de 1808 supuso la ruptura con la tradición, incluidos los papeles con los que la sociedad

patriarcal del Antiguo Régimen había concebido la naturaleza femenina. No debemos olvidar que la dedicación a las armas no sólo era una profesión ejercida por hombres, sino que también estaba reservada tan sólo a aquellos que por su condición social o sus méritos podían dedicarse a la carrera militar (Banti, 2004, 125).

La guerra contra Napoleón motivó que, ante el vacío de poder dejado tras la marcha de la familia real a Bayona y la escasez de tropas, fuera el pueblo quien asumiera por vez primera su devenir histórico, y en ese nuevo sujeto colectivo las mujeres iban a jugar, en términos de representación, uno de los elementos más emblemáticos para construir el nuevo discurso patriótico. A través de poesías, memorias, noticias y objetos diversos como naipes, cerámicas, abanicos y estampas, se generaron y fijaron modelos que circularon con gran celeridad por todo el país. Sin duda, la estampa fue uno de los vehículos más eficaces para transmitir información puntual sobre los sucesos y conmemorar el papel de los héroes, dando lugar tanto a un profuso comercio de colecciones realizadas por los mejores profesores como a elocuentes estampas populares (Vega, 1996, 17; Martín Pozuelo, 2007, 321).

De todas las publicadas de aquellos años, las *Ruinas de Zaragoza*, colección grabada por Juan Gálvez y Fernando Brambila entre 1810 y 1812, fue una de las más impactantes, tanto por la calidad de ejecución como por la relevancia que en ella tuvo el protagonismo otorgado a las clases populares y a las mujeres⁵. En todas ellas, la presencia de un pueblo dignificado se convierte en el eje del relato visual, una imagen a la que contribuyen los escenarios en que se desenvuelven los personajes, a medio camino entre la perspectiva académica, propia de las pinturas de vistas, y la génesis romántica de la ruina heroica decimonónica⁶. La descripción urbana de la ciudad despierta así no sólo una percepción emocional en el

[5] Sobre las *Ruinas de Zaragoza*, véase, en este mismo catálogo, el ensayo de Luis Martín Pozuelo y Eva Pol de Dios.

[6] Brambila, de origen italiano y profesor de perspectiva en la Academia de Bellas Artes, fue el artífice de las vistas arquitectónicas, mientras que su compañero Gálvez, pintor de historia, se ocupó en mayor medida de las figuras humanas. De este modo, prima en el orden de la firma la de Brambila en las estampas dedicadas a los escenarios, mientras que la de Gálvez va en primer lugar en las escenas de carácter más histórico (Sala Valdés, 1905, v1).

espectador al identificar lugares concretos de sus calles, sino que también provoca indignación y pesar por los destrozos causados y las pérdidas, incluidas las vidas humanas. En la representación de las *Ruinas del Seminario* fig. 8, resultado del intenso bombardeo de la ciudad el 27 de junio de 1808, los vecinos, entre los que se encuentran indistintamente hombres y mujeres, trasladan los cadáveres y auxilian a los heridos asolados por el paisaje. La vivencia fue recogida de este modo por uno de sus testigos:

El día 27 de junio [1808] a las tres de la tarde temblaron todos los edificios, y creyeron los habitantes que iban a ser sepultados en sus ruinas [...] llenose todo de humo denso que oscureció la atmósfera: las gentes salieron de sus casas llenas de pavor [...] ¡Cual fue la admiración y horror que se apoderó de los espectadores al ver todo el Seminario Conciliar, que ocupa bastante extensión por una parte, y más de dieciséis casas por otra, todo derruido y hecho escombros (...). Los ayes de los que pedían socorro de entre las ruinas, arrancó lágrimas de dolor a los corazones de los sensibles zaragozanos (Memoria de Zaragoza, 1808, 51-52).

Y en medio de la desolación general, el pueblo hace gala de su condición heroica al resistir el incesante acoso enemigo. En la *Batería de la Puerta del Carmen* fig. 9, ambos sexos colaboran de una manera ordenada en la defensa de la ciudad, consecuencia del déficit de hombres para hacerlo. Así se asumió que los primeros se ocuparan de la artillería en los cañones, mientras ellas les asistían con el suministro de las municiones, el cuidado de los heridos



fig. 9. JUAN GÁLVEZ Y FERNANDO BRAMBILA, *Batería de la puerta del Carmen*, en “Ruinas de Zaragoza”, 1812. FLG, inv. 14849. Estampa.



fig. 10. JUAN GÁLVEZ Y FERNANDO BRAMBILA, *Combate de las zaragozanas contra los Dragones Franceses*, en “Ruinas de Zaragoza”, 1812. FLG, inv. 14849-117. Estampa.

y la preparación del alimento. La escena ejemplifica de forma simultánea diferentes momentos de la acción: la lucha en primera línea de batalla a la izquierda; la desesperación y el cuidado de los heridos en el centro; y, por último, el avituallamiento, el descanso y la conversación a la derecha (Molina y Vega, 2008). Qué lejos queda ya la imagen lúdica de la guerra de Goya. Sin embargo, ese nuevo equilibrio entre sexos se vio desbordado por los propios acontecimientos al asumir las mujeres la misión de evitar la filtración de los soldados entre las calles. Muchas de ellas protagonizaron entonces hazañas que brindaron los capítulos más emblemáticos del valor femenino. Este tema tuvo una destacada presencia en otras estampas de la serie como el *Combate de las*

zaragozanas contra los Dragones Franceses fig. 10, y quedó narrado en los “Episodios de Zaragoza” en 1808 y 1809 del siguiente modo:

Uno de los franceses, que encontraronle a caballo por la Puerta del Carmen; llegado que fue a la Plaza del Portillo, aturdido y escapando de las balas, y pedradas, ya de las calles, ya de las ventanas; se dirigió al Hospicio de San Lamberto, y desde allí, callej[e]ando, llegó a la Puerta de Predicadores; lo vieron tres mujeres, lo arremetieron, una llamada Joaquina Plazas cogió el caballo de la brida, lo batieron, y luego acudieron unas gentes y lo concluyeron; y arrastraron[le] por la calle hasta el mercado (“Episodios de Zaragoza”, f. 13).

En la escena, varias mujeres reducen a dos oficiales a caballo con la ayuda de puñales, lanzas y dagas, propiciando una imagen enaltecedora y heroica de los hechos en el valor de las zaragozanas, que se contrarresta con la víctima que yace en el suelo en el primer plano, mujer patriota que da la vida por la defensa de la ciudad. La actitud heroica de estas mujeres, ensalzada a través de otras estampas y relatos, provocó, no obstante, el debate entre quienes consideraban adecuado prodigar la implicación de las mujeres en la lucha o, por el contrario, quienes veían que tal comportamiento, por muy elogiable que fuera, no debía servir de ejemplo para el resto de la población.

La suscitación de este debate nos trae a primer plano que la implicación de las mujeres en la guerra no se debe considerar desde la ingenuidad, hay que contextualizarlo en esa crisis de relación entre los sexos, y en las estrategias desarrolladas por las mujeres para cuestionar algunas de las situaciones que vivían en razón de las obligaciones de su sexo. A lo largo del Antiguo Régimen llevaron a cabo distintas estrategias de protesta, materializadas en motines y revueltas. Unas veces motivadas por las crisis agrícolas y el alto precio de los productos básicos de subsistencia (Ortega López, 1998, 302); otras, por los abusos fiscales del régimen señorial y la escasez de tierras frente al crecimiento demográfico (Martínez Ruiz, 1992, 35); y otras, incluso, por el rechazo a alterar determinados hábitos y tradiciones, como la forma de peinarse o de vestir (Molina y Vega, 2005, 179).

El punto álgido del debate sobre la conveniencia de que las mujeres tomaran parte activa de la lucha tuvo lugar en los años centrales de la guerra. El 21 de febrero de 1810 la *Gaceta de Madrid*, bajo control francés, publicaba un artículo en el que se venían a cuestionar las consecuencias que había tenido en la guerra su actuación. El autor no negaba las proezas excepcionales de algunas mujeres, pero evidenciaba que esas gestas fueran un modelo ade-

cuado de conducta para el resto de las patriotas, tratando de ese modo de mermar el entusiasmo con que participaban en la lucha y animaban al resto a imitarlas:

Y las hermosas insurgentes, aunque han peleado y hecho uso de sus armas, casi siempre invencibles, han tenido el dolor de verse vencidas [...] esas sagradas y poderosas relaciones de madre, de esposa y de amantes las dan un influjo hechicero, trasladando a nosotros [los hombres] con todo el encanto de la belleza y la ternura los sentimientos de que están poseídas (Gaceta de Madrid, 1810, núm. 52, pp. 213-214).

Una vez más, las barreras naturales que diferenciaban el sexo se entremezclaban con las limitaciones culturales que imponía el género, atribuyendo a la condición femenina argumentos para negar su papel en el campo de batalla.

Hay que suponer que bajo estos mismos dictados partió Goya, pero su visión personal de la guerra que conocemos a través de la serie de “Los desastres de la guerra”, en donde hombres y mujeres comparten espacio y protagonismo, acabó sometiendo a ambos a una reflexión crítica⁷. En los desastres 4. *Las mujeres dan valor* y 5. *Y son fieras* (cat. 23) se visualiza la doble opinión que este hecho provocaba en el pensamiento de la sociedad patriarcal: en el primero, se reconoce el valor y el coraje de esas mujeres al enfrentarse cuerpo a cuerpo con el enemigo como único modo de proteger sus casas y sus familias; pero en el segundo, se escenifica la irracionalidad de la lucha ante la desigualdad de fuerzas, bien en las armas utilizadas (la piedra de una de las mujeres del fondo contra el fusil del soldado), bien en la mujer que con su pequeño en brazos empuña a su vez una lanza dirigida al enemigo, situación que lleva a una «representación escénica de la desesperación» en la mujer que opta, finalmente, por quitarse la vida

[7] Sobre la vivencia de Goya en la guerra a través de *Los desastres de la guerra* véase, en este mismo catálogo, el ensayo de Jesusa Vega.

con el puñal (Vega, 1992, 31). Goya visualiza la guerra no como magnificación gloriosa, sino acercándose a la condición del ser humano, que padece y muere en una acción fruto del derrumbamiento de la razón, mostrándonos la profunda amargura que siente al enumerar los horrores y atrocidades cometidos. Para Goya, en definitiva, la irracionalidad de la guerra es común a los dos sexos, pues no olvidemos que los dos desastres precedentes, 2. *Con razón o sin ella* y 3. *Lo mismo*, traducen la misma reflexión a excepción de que están protagonizados por varones.

Si la crítica de esa irracionalidad se proyectaba más sobre las mujeres, se hacía en razón del modo con que se había venido entendiendo la naturaleza femenina durante siglos, definida por «pasiones fuertes» que imposibilitaban en consecuencia el dominio de la razón masculina (Molina, 2002, 313):

[La] naturaleza las dio una fibra más exquisita, o lo que se llama mayor sensibilidad, porque las destinó para ejercer funciones de terneza y de amor; y es consiguiente que el trastorno de una revolución, que equivale decir en un incendio general, el fuego haga mayores estragos en sus cabezas, más preparados que los nuestros para este género de combustión (Gaceta de Madrid, 1810, núm. 52, p. 213).

Sin embargo, no podemos olvidar que la decisión de luchar y enfrentarse al enemigo no se debía únicamente a sentimientos patrióticos, sino a necesidades de supervivencia. Las mujeres que osaban enfrentarse al francés cumplían con el papel que como madres y esposas tenían en la organización social, al ser responsables del cuidado de los hijos y del marido. La propia sociedad patriarcal les obligaba a proteger y llevar el buen gobierno del hogar para contribuir al bien común, idea compartida tanto por la literatura moral y religiosa (López-Cordón, 1984)

como por el pensamiento del Siglo de las Luces. Según Josefa Amar y Borbón, una de las principales mujeres ilustradas de la época, del mismo modo que los hombres debían cumplir con sus obligaciones en la política, las armas, las letras, la industria o la agricultura, existían:

... ciertas labores que corresponden peculiarmente a las mujeres, como, por ejemplo, el coser, el hilar, etc., y que no podrían hacer los hombres sin descuidarse de sus obligaciones respectivas. También les toca el saber el manejo y gobierno doméstico, porque están más horas en casa, y pueden conocer mejor los criados, y arreglarlos (Amar y Borbón, 1994, 72).

Las responsabilidades al frente del hogar provocaron que, a diferencia de la gesta de las heroínas relatada gloriosamente, el resto de las mujeres fuera en más ocasiones víctima de la masacre de los enemigos. El plano abierto, con el que Gálvez y Brambila mostraban las *Ruinas del Seminario*, contrasta con la imagen con que Goya visualizó, en el desastre 30. *Estragos de la guerra* fig. 11, el efecto de las bombas en el interior de las casas, donde destaca el cuerpo femenino con un pecho descubierto y el bebé arrancado de sus brazos, significando el momento en que la madre amamanta al pequeño interrumpido por el impacto del obús. El temor por los bombardeos, unido al miedo de encontrarse cara a cara con el enemigo provocó, según testimonios de soldados franceses (Moreno Alonso, 1997, 94), el abandono de hogares y municipios en precipitadas huidas de las que Goya fue testigo en 44. *Yo lo vi* (cat. 56) y 45. *Y esto también*. En el éxodo de la población, el protagonismo de las mujeres es indiscutible: son ellas las últimas en abandonar la casa, pues posiblemente sus esposos han sido previamente reclutados y, lógicamente, son ellas también quienes deben seguir velando por la protección de sus hijos, a quienes llevan «azoradas», «ya de la mano, ya en su regazo» (*Memoria de Zaragoza*, 1808, 56).

Pero sin duda, el peligro que acechaba sobre muchas de ellas una vez pasado el fragor de la batalla era la ejecución de toda clase de violaciones y abusos sexuales, otro de los terribles capítulos recogidos por Goya en las primeras estampas de la serie. Este tipo de episodios figuraban como casos aislados de la guerra en el campo de batalla, donde los soldados aprovechaban su autoridad para acometer crímenes de todo tipo, como el saqueo que llevaron a cabo en la villa de Uclés el 13 de enero de 1809, donde también raptaron a algunas mujeres del municipio. En 9. *No quieren*, la inocente y bella adolescente se resiste al forcejeo con el soldado y, ante la imposibilidad de liberarse, es la vieja quien, con su experiencia vital, se decide a asestar la venganza (Lafuente Ferrari, 1952, 143; Vega, 1992, 33). La violación no sólo suponía una mancha en el honor de la víctima, sino también se extendía al de toda la familia, fundamentalmente al del *pater familiae*, a quien Goya representa como un hombre maniatado que ha de ser testigo del brutal sometimiento de esposa e hijas en 13. *Amarga presencia*. Así se explica que, siendo este tipo de sucesos comunes a todas las guerras, no haya representación de ellos, pues no sólo cuestionaban los valores que se asociaban a la masculinidad, sino también los vinculados al honor familiar, una de las piedras angulares sobre las que se sustentaba la sociedad patriarcal.

Conmemoración y recuerdo a través del retrato

Casi desde el principio, la exaltación del papel de las mujeres en la lucha contra el enemigo encendió animados elogios por parte de quienes querían inspirar al conjunto de la población un sentimiento patriótico. Ese discurso, que prevalecería sobre la opinión de quienes cuestionaban la participación femenina, fue uno de los principales ejes en los que se basaron las conmemoraciones durante y después de la guerra. Entre el papel que jugaron las



fig. 11. FRANCISCO DE GOYA, *Estragos de la guerra*, en "Los desastres de la guerra", 1810-1815, estampa 30 (cat. 55).

imágenes en la construcción del imaginario colectivo, el retrato, sobre todo aquel concebido en el ámbito de colecciones y series temáticas, fue tal vez el género que más significación tuvo desde los mismos años de la contienda, pues su producción y venta no tenía como fin una mera labor informativa y puntual de las noticias de la guerra, sino fijar la memoria para la posteridad dejando recuerdo y modelo para los nuevos referentes de conducta ejemplar, en este caso para el patriota.

En la construcción y proyección de esos retratos modelo, veremos cómo se combinaron los elementos propios del militar asociados a otros que permitieran legitimar y dar sentido a los retratos de los nuevos héroes, sobre todo los procedentes de las clases populares y las mujeres. Puede servir de ejemplo el retrato de un *Mariscal de Campo* fig. 12, atribuido a Juan Gálvez y pintado hacia 1810, pues aun sin saber a quién representa, podemos reconocer el modelo ortodoxo del buen militar: en pie y erguido, el personaje sostiene el catalejo en su mano derecha mientras parece estudiar un mapa de campaña, símbolo de su cualidad como estratega, y luce condecoraciones en señal de su jerarquía militar (Díez, 2005, 124). En cuanto a la composición, es la propia de la retratística del militar en el siglo XVIII: mientras la distinción del personaje se señala en su pose y jerarquía, los peñascos y espacios abiertos traducen, simbólicamente, la dureza de su profesión, lo que se refuerza en el cielo tempestuoso tan propio a este tipo de retratos en la Europa de la época (Glendinning, 1992, 132).

Es importante recordar que la imagen del militar es uno de los referentes más sólidos de la virilidad “dieciochesca”: la dureza del carácter, el honor, la templanza ante las desavenencias en el combate, la fortaleza o el valor. Todas ellas eran virtudes asumidas como propias de la naturaleza masculina. Por esta razón, a las mujeres que demostraron poseer estas cualidades se les reconoció el ánimo viril como un elogio (Reyero,

1996, 45), debiendo compartir, en consecuencia, similares códigos de representación. Si comparamos al mariscal con el retrato de *Agustina de Aragón* fig. 13, este sí pintado con seguridad por Gálvez, podemos observar cómo el personaje femenino adquiere parecidos elementos con los que dignificar su condición heroica: apoyada en el cañón, señala con su brazo derecho el campo de batalla sosteniendo en la mano la tea aún encendida (Díez, 2005, 120-122). En este caso, la pose de Agustina es compleja porque debe transmitir un conjunto de virtudes hasta entonces disociadas: por un lado, las del militar —valor, fortaleza y templanza—; por otro, el coraje femenino pero sin atisbo de pasión y sentimiento, mostrando el autodomínio de la razón. Y, a la vez, precisa la encarnación de las virtudes propias de la feminidad y la dignificación del pueblo, que comentábamos al tratar las colecciones de trajes. La idealización de la aldeana convertida en artillera no radica sólo en la esbeltez de la figura, la delicadeza del rostro y la pulcritud del vestido, sino también en la expresión, decidida y serena, y en el gesto seguro, sin atisbo de miedo. La referencia tan minuciosa a los hechos concretos que justifican su fama (cebar el cañón rodeada de muertos) también la diferencian, pues esto podía omitirse en el retrato de un varón que mereciera ser inmortalizado por semejante mérito. En conclusión, en el momento de afrontar el retrato excepcional de una mujer en el campo de batalla, se precisa de todo tipo de elementos accesorios que justifiquen la elección del personaje y que, a la vez, no entren en contradicción con su propio género.

También en este caso es diferente la percepción que Goya nos transmite de la hazaña, pues intencionadamente se refiere a un personaje anónimo y universal al presentarla de espaldas en el desastre 7. *Qué valor!* La admiración del grabador res-

ponde al dominio que la mujer ejerce sobre sus pasiones al participar en una lucha justa, no motivada por la desesperación y el sentimiento. No obstante, el elogio que recibe la mujer es, de nuevo, la demostración de virtudes asociadas a la naturaleza masculina, pero sin perder su feminidad. De forma explícita lo reconocía años más tarde, en el primer centenario de los hechos, el escultor Mariano Benlliure al hablar del monumento que le habían encargado erigir en Zaragoza como recuerdo del mítico personaje (Molina, 2003, 463):

He tenido presente lo legendario, que es la característica de las figuras salidas de la vulgaridad. En el relieve la presento en el momento de aplicar la mecha al cañón: su rasgo culminante y cimienta de su fama; así, su indumentaria es la de la mujer del pueblo. (...) En la figura que corona el monumento ya es cosa distinta; dicha figura es simbólica. No se trata de lo que fue, sino de lo que es: alma y cuerpo de mujer española; carácter enérgico y de una pieza; encarnación de hechos dignos de todos los honores, al punto de merecer su glorificación en bronce y mármol, obligando a perfiles duros y a movimientos varoniles⁸.

Por último, la masculinidad se refuerza cuando la heroína se nos manifiesta en acción. Movimientos varoniles son los que parece asumir Agustina en el retrato del mismo Gálvez en las *Ruinas de Zaragoza*, donde el personaje se muestra en el momento culminante de la acción que le valió la fama. En este caso, el pormenor de la representación se debe a que ha de ajustarse al carácter narrativo y descriptivo del texto inferior:

[8] Carta de Mariano Benlliure a Darío Pérez, recogido por Quevedo Pessanha (1947, 235-238).



fig. 12. JUAN GÁLVEZ (atribuido), *Retrato de mariscal de campo*, c. 1810. FLG, inv. 4038. Pintura.



fig. 13. JUAN GÁLVEZ, *Retrato de Agustina de Aragón*, 1810 (cat. 14).

Conocida generalmente con el nombre de La Artillera, en el ataque del 4 de Julio cuando los Franceses embistieron furiosamente a la batería del Portillo, Agustina, viendo caer muertos o heridos a todos los que la servían, trepa denodadamente por encima de los cadáveres, coge la mecha de manos de uno que acababa de expirar y la aplica a un Cañón de 24, jurando no desampararle mientras durase el sitio. Este heroico ejemplo alentó a los Patriotas que corrieron a la batería y rechazaron de ella a los enemigos. La heroína fue condecorada con un escudo de honor y con la insignia de Oficial.

El retrato de Agustina en esta colección se acompañó de otros once con «los patriotas más señalados en aquella defensa, sacados del natural, con el traje y armas que heroicamente usaban, y puestos en acción en las lances que más nombre les dieron». Todos ellos, hombres y mujeres, venían a individualizar las acciones comunes que el pueblo había desempeñado en la lucha contra el enemigo. Así, aparecían escenificados en situaciones que podía haber vivido cualquiera de los zaragozanos y, por extensión, cualquiera de los españoles, recurso que permitía lograr una mayor adhesión y sensibilización por parte del espectador. Entre los hombres, y al margen del retrato del general Palafox, el único militar de la serie, destacan por ser gentes comunes, como si pudieran en realidad ser otros los que pasaran a la memoria: *Miguel Salamero* (cat. 21), «fabricante de ropas de seda» y «vecino de la parroquia de San Pablo», que aparece conteniendo con su escopeta la colocación de un obús por parte de las tropas enemigas; o el labrador *Jorge Ibor y Casamayor*, conocido como el «Tío Jorge» **fig. 14**, «jefe popular» de la revolución en el barrio del Raval y reconocido «por la exaltación de su patriotismo».

En el caso de las mujeres, aunque todas ellas fueron representadas bajo las mismas fórmulas compositivas que los hombres, se concreta más el motivo de su heroicidad: *Casta Álvarez* fig. 15, significada como «una de las mujeres que más se señalaron en la defensa. Armada con una bayoneta que a manera de lanza llevaba en un palo, animaba a los patriotas y los guiaba a los enemigos cuando se aproximaban», en cuyo retrato el arma se convierte en un instrumento que da solemnidad a su pose noble y distinguida.

Entre las heroínas se encuentra también María Agustín, de la cual se conserva en la Fundación una bella miniatura realizada por Antonio Tomasich (cat. 20). El pintor tomó como referencia el dibujo al natural que hiciera Gálvez de la heroína en su visita a Zaragoza, con su tradicional pañoleta y el pañuelo al cuello con el que se caracterizó en las jornadas de lucha (Espinosa, 1999, 264). Fue su manera de conmemorar al personaje, a través de un retrato fidedigno, en la Exposición Aragonesa de 1868, año en que se celebraba el primer cincuentenario del Sitio de Zaragoza y en el que estallaba, pasados pocos días de la inauguración del evento, la Revolución de la Gloriosa.

El caso de Tomasich, como el de Benlliure, son sólo dos ejemplos de cómo la guerra contra Napoleón se convirtió en la Guerra de la Independencia, cuya memoria colectiva se visualizó a través de un imaginario bastante reducido pero lo suficientemente moderno como para que perdurara en el tiempo⁹. No obstante, ese recuerdo eclipsó todo aquello que vino a romper la guerra, entre otras cosas



fig. 15. JUAN GÁLVEZ Y FERNANDO BRAMBILA, *Retrato de Casta Álvarez*, en “Ruinas de Zaragoza”, 1812. FLG, inv. 14349. Estampa.

[9] Sobre la construcción de la memoria véase, en este mismo catálogo, el ensayo de María Rosón Villena.

Ruinas de Zaragoza.



EL TIO JORGE.

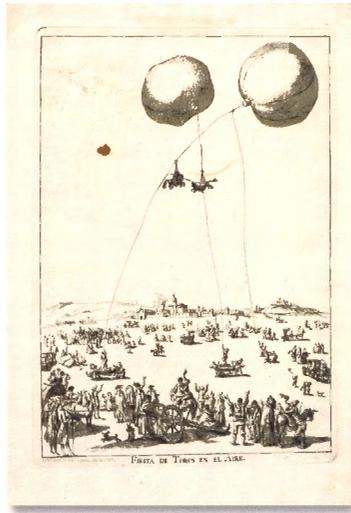
Labrador honrado y vecino del Paval antes de la Revolución. Jefe popular en ella y uno de los que más se señalaban por la exaltación de su patriotismo y por la entereza de su carácter. Fue hecho Capitán de la guardia del General y murió de resultas de las fatigas y afán continuo que había sostenido en el sitio, en el mes de Noviembre de 1808. Tenia entonces cincuenta años: diósele sepultura en la Capilla de la Casa de Lacan.

fig. 14. JUAN GÁLVEZ Y FERNANDO BRAMBILA, *Retrato de Jorge Ibor y Casamayor, el tío Jorge*, en "Ruinas de Zaragoza", 1812 (cat. 22).

la modernización a la que llegaron las relaciones de género antes de 1808. Pensemos en los escenarios de la sociabilidad ilustrada, algunos tan emblemáticos como el Salón del Prado, cuyas vistas rememoró Ceferino Araujo en “Recuerdos de algunas estampas populares españolas de fines del siglo pasado y una parte de este” (cat. 72). El testimonio de lo que un día había sido un espacio cosmopolita, destinado al recreo, ocio y disfrute de los madrileños, terminaría adquiriendo un valor conmemorativo. Sería en los mismos años de la guerra cuando se decidiría rendir en este paraje un homenaje al valor del pueblo de Madrid, monumento que desde su proyección entonces ha pasado a formar parte de nuestra propia memoria en el presente:

El terreno donde actualmente yacen las víctimas del 2 de mayo, contiguo al Salón del Prado, se bendecirá, se cerrará con verjas, se adornará con árboles: en su centro se levantará una sencilla pirámide que trasmite a la posteridad la memoria de los leales; y tomará el nombre de Campo de la Lealtad (Géal, 2007, 139).





VIVENCIA Y MEMORIA
DE LA
GUERRA DE LA INDEPENDENCIA
EN LA
FUNDACIÓN LÁZARO GALDIANO



2008

Sociedad Estatal de
Conmemoraciones Culturales

Fundación
Lázaro Galdiano

EXPOSICIÓN

ORGANIZA Y PRODUCE

Sociedad Estatal de Conmemoraciones
Culturales

PROYECTO

Fundación Lázaro Galdiano

COMISARIA

Jesusa Vega

COORDINACIÓN TÉCNICA

Concepción González. FLG
Pablo Álvarez de Eulate. SECC
Patricia de la Puente. SECC

DISEÑO Y DIRECCIÓN DEL MONTAJE

Chiqui Abril

MONTAJE

Red Producciones S.L.

SEGUROS

Stai

CATÁLOGO

EDICIÓN

Sociedad Estatal de Conmemoraciones
Culturales

DISEÑO

Chiqui Abril

MAQUETACIÓN Y COORDINACIÓN EDITORIAL

Abril y de la Carrera

FOTOGRAFÍAS

Pablo Linés

FOTOMECÁNICA

Cromotex

IMPRESIÓN

Técnicas Gráficas Forma, S.A.

ENCUADERNACIÓN

José Luis Sanz

© de los textos sus autores

© de las ilustraciones: Museo Lázaro Galdiano

© de esta edición: Sociedad Estatal de
Conmemoraciones Culturales. 2008

ISBN: 978-84-96411-47-0

D. L.: M-23170-2008