

GOYA

Y LA REPRESENTACIÓN DE LOS HECHOS HISTÓRICOS

Rosa López Torrijos



TRATAR CUALQUIER GÉNERO PICTÓRICO EN RELACIÓN CON el trabajo realizado por Goya dentro de él, supone constatar la transformación que dicho género sufre en contacto con la mente y la mano del pintor. Y esto puede decirse no solamente de los temas que Goya trata de continuo a lo largo de su vida, como puede ser, por ejemplo, el retrato, sino también de aquellos otros que aborda mucho más raramente, como la naturaleza muerta, e incluso esporádicamente, como sucede con la mitología y la alegoría.

Goya era poco respetuoso con la tradición, entendida ésta como transmisión de fórmulas, sometimiento a convencionalismos, aceptación de autoridades y apego a un lenguaje adquirido por repetición y transmisor de valores pasados. A esto se debe la incomodidad de Goya con los géneros pictóricos más consagrados y reglamentados como son la alegoría y la pintura histórica, y a esto se debe también que, al abordarlos desde un punto de vista nuevo y personal, los transforme, dando lugar a una renovación del lenguaje alegórico¹ y a una nueva concepción de la pintura histórica, que pasará de ser un género académico dedicado a héroes y hazañas del pasado a ser un testimonio vivo de hechos de los seres humanos del presente.

Hoy vamos a fijarnos particularmente en el género histórico, que abarca muchas manifestaciones, que goza de una larguísima tradición y que tuvo, precisamente en los años de vida de Goya, una transformación que dio como resultado lo que conocemos hoy como "pintura de historia", iniciada como tal en el Neoclasicismo, desarrollada sobre todo en el Romanticismo y considerada oficialmente, durante muchos años, la de primera categoría dentro de los géneros artísticos².

Un texto español de 1838, es decir, posterior en muy pocos años a la muerte de Goya, indica que esta pintura es la que "exige grandes conocimientos artísticos y literarios; mucha filosofía y meditación y todas las dotes, en fin reunidas que constituyen un gran pintor"³.

Goya, como veremos, hizo obras que pueden considerarse pintura de historia, pero hizo sobre todo pintura de hechos que han pasado a la memoria escrita de la humanidad por su importancia en la vida colectiva. Así pues, al tratar del tema histórico en la obra de Goya, hay que matizar muy bien los diferentes tipos de representaciones que este

pintor realizó a lo largo de su dilatada vida y recordar que, como siempre, comenzó con obras nada sobresalientes en su contexto artístico y acabó transformando totalmente las imágenes y su significado.

Para ello vamos a revisar las pinturas de tema histórico ejecutadas a lo largo de su vida, vamos a observar los distintos enfoques que fue dando al tema, considerándolo en relación con el tratamiento que le dieron sus contemporáneos y vamos a ver cómo finalmente transformó el género, al tratar la historia que le atañía particularmente, que era historia viva para él, personal y colectivamente hablando. En esa etapa final Goya es innovador, original y precursor de actitudes muy posteriores en el tiempo, lo que explica la incompreensión de sus coetáneos y la admiración de sus sucesores.

Las primeras obras realizadas por Goya en relación con el tema histórico son pinturas de historia en el sentido académico del término. Tal pintura en la época de Goya era pintura del pasado, de héroes y de hechos gloriosos y ejemplares, de lo que históricamente quería recordar y transmitir un país, una dinastía, una clase, una ideología. Había, pues, de ser hecha con nobleza, dignidad y grandeza, mostrando el ejemplo que los personajes del pasado daban a las gentes del presente. Era el género que exigían las academias para los concursos, el que proporcionaba los grandes encargos, el que consagraba a los artistas, el objeto fundamental de la crítica y de las grandes exposiciones. Era pintura académica por excelencia, esto es, enseñada, reglamentada y encargada con exquisitez de detalle para que la imaginación de los artistas no alterase la "verdad" y el "ejemplo" histórico, es decir, de características totalmente opuestas a la personalidad y a las aspiraciones de Goya en su madurez.

No obstante, en su juventud, nuestro pintor se sometió en varias ocasiones a estos requerimientos académicos, ocasiones relacionadas con la convocatoria de concursos, cuya resolución favorable era de gran importancia para el futuro del artista.

Las primeras noticias que tenemos de pinturas de este tipo realizadas por Goya se refieren a su participación en los premios de la Real Academia de San Fernando de Madrid, en 1766.

Como es sabido, la academia convocaba concurso público dando el tema concreto y detallado sobre el que los aspirantes debían hacer una obra “de repente”, esto es, realizada en la misma academia, el día fijado y en un plazo breve de tiempo y “de pensado”, es decir, pudiendo prepararla durante un período de tiempo largo y realizarla en el estudio propio para presentarla terminada el día fijado.

La relación de los temas propuestos por la academia en estos años muestra muy bien la preponderancia del argumento histórico y así sucedió en el caso de Goya, en el que las dos pruebas a las que se sometió en 1766, la “de repente” y la “de pensado”, tuvieron por objeto temas de historia.

Para la prueba “de repente” se propuso “La disputa de Juan de Urbina y Diego de Paredes en Italia, sobre a cuál de ellos se deberían de dar las armas del marqués de Pescara”. Para la prueba “de pensado” el tema propuesto fue extraído de la *Historia general de España* del padre Mariana, el manual más utilizado desde su aparición en 1601. Los concursantes habían de representar “La visita de Marta, emperatriz de Constantinopla, al rey Alfonso el Sabio en Burgos para solicitar la tercera parte de la suma que debía entregar al sultán, como rescate por su marido el emperador Valduino y al rey castellano dándole la totalidad”⁴.

Goya no obtuvo ningún voto por sus obras y éstas no se han conservado, que sepamos, hasta la fecha. Sí se conocen, sin embargo, las obras “de pensado” de Ramón Bayeu y Luis Fernández, que obtuvieron el primero y el segundo premio respectivamente en ese concurso, y por las que podemos hacernos idea del tipo de obras que realizaban entonces los aspirantes a pensión académica⁵ y suponer que la de Goya sería de ese mismo tipo, ya que en esos primeros años el pintor se separa poco, en general, del hacer de sus coetáneos.

La segunda vez que Goya aborda la pintura de historia es también en relación con un concurso académico; esta vez el convocado por la Academia de Parma, en 1770, mientras nuestro pintor se encontraba en Italia.

El tema propuesto a los participantes es “Aníbal vencedor contemplando Italia al traspasar los Alpes”. Al igual que en España, la academia italiana precisa con todo detalle lo que se ha de representar en la pintura: “Aparecerá Aníbal dis-

puesto de tal manera, que levantándose la visera del yelmo y estando acompañado de un genio que le coge de la mano, contemple de lejos los campos de la sometida Italia, los ojos y todo el rostro deberán manifestar la alegría interna y la confianza en las próximas victorias”, según el texto inspirado en un soneto de Frugoni, antiguo secretario de la academia convocante.

Goya envía su cuadro a Parma y éste no obtiene el premio, pero sí una mención honorífica que Goya utilizaría después en su país. Sabemos que, después del concurso, Goya manda el lienzo a España, donde se pierde su pista hasta época muy reciente.

En 1984 fue dado a conocer el boceto⁶ y en 1994 se mostró públicamente en el Museo del Prado el original tantos años buscado y finalmente encontrado y una serie de dibujos relativos a estudios para la obra definitiva, que forman parte de *El cuaderno italiano* de Goya y que muestran el interés y la atención que el pintor dedicó a esta obra⁷.

La obra final muestra una representación muy fiel a lo pedido por la academia parmense: Aníbal, acompañado del genio, se levanta la visera para contemplar la campiña italiana; junto a él hay una alegoría del río Po, el río más representativo de la península italiana, mientras al fondo aparece su ejército y en el cielo la Fortuna, que acude al encuentro de Aníbal.

En la Galería Nacional de Parma se conserva el cuadro de Borroni, ganador del concurso, lo que nos permite comprobar que tanto él como Goya hicieron obras que pueden encuadrarse dentro de las corrientes italianas del barroco tardío, estando el aragonés más próximo al hacer de Corrado Giaquinto. La pintura de Goya manifiesta interés en seguir las directrices académicas, tanto en lo que se refiere a la iconografía solicitada como a la nobleza de la obra en general y del héroe en particular, al que Goya concede el primer plano.

Tenemos, pues, en esa etapa de juventud, unos ejemplos que podemos considerar “pintura de historia”, en cuanto pintura de hechos del pasado con personajes y hazañas ejemplares y con fuentes literarias conocidas para respaldar su representación, aunque, como vemos, en el *Aníbal* aparecen mezclados elementos alegóricos de la tradición barroca muy difíciles de sustituir, como hemos estudiado en otro lugar⁸.

En esos casos Goya sólo busca responder a lo solicitado por la academia y el resultado son obras comunes a la producción de sus contemporáneos, sin preocuparse por los planteamientos teóricos y prácticos del Neoclasicismo que llevarán más adelante a lo que será llamado propiamente "pintura de historia".

No sabemos si años después, hacia 1776, volvería Goya a interesarse por la historia del pasado, ya que existen dos dibujos en el Instituto Valencia de Don Juan (G.W. n.os 196-197) que Pita Andrade incluye en su estudio citado anteriormente y que Sánchez Cantón había relacionado con un posible cuadro sobre el tema de "La rendición de Sevilla a Fernando III el Santo", y que corresponderían, caso de haberse realizado la pintura, a un nuevo cuadro de historia, del tipo de los estudiados anteriormente⁹.

Pita Andrade también incluye como cuadro de historia el lienzo de *San Francisco de Borja despidiéndose de su familia*¹⁰ que, sin embargo, forma parte de un pequeño ciclo sobre la vida de San Francisco de Borja, encargado al pintor aragonés por sus descendientes, los duques de Osuna, para la catedral de Valencia y que nosotros incluiríamos más bien en el capítulo de pintura religiosa, aun a pesar de reconocer el interés de Goya por detalles "historicistas" en trajes y arquitecturas. Lo mismo puede decirse del cuadro *Predicación de San Bernardino de Siena ante Alfonso V de Aragón*. Éstas son las únicas obras de Goya de historia del pasado de las que tenemos noticias.

Sin embargo, por lo que sí mostró Goya interés muy prontamente fue por representar hechos contemporáneos de importancia histórica -tal y como lo juzgamos nosotros desde nuestra perspectiva-, y así lo demostrarían dos cuadritos (general aunque no unánimemente atribuidos a Goya, entre otras cosas, por la dificultad de examinarlos directamente desde su exposición en 1925), tal vez bocetos para una gran obra, interpretados primeramente como representaciones de "Carlos III promulgando el edicto de expulsión de los jesuitas" y "Cumplimiento de la orden de expulsión"¹¹ y rectificadas después como *El motín de Esquilache*, el segundo¹², y como *Carlos III escuchando a sus consejeros durante el motín de Esquilache*, el primero¹³.

Se trata en realidad de una escena callejera y otra oficial, seguramente relacionadas entre sí. Si realmente fuesen obras

de Goya, como parecen, tendrían gran importancia para el tema que aquí nos ocupa, ya que mostrarían un temprano interés del pintor por representar acontecimientos contemporáneos y especialmente por representar la participación popular en dichos acontecimientos.

Como es sabido, el motín de Esquilache tuvo lugar en Madrid, en el año 1766, precisamente cuando Goya estaba concursando para el premio de la Real Academia de San Fernando, por lo que pudo ser testigo directo de los hechos¹⁴. Si bien es verdad que se desconocen todo tipo de datos y circunstancias sobre la obra en cuestión, por lo que disertar ampliamente sobre ella puede resultar un tanto infructuoso hoy por hoy, esta obra nos sirve a nosotros perfectamente de introducción para lo que será el gran capítulo de la pintura histórica de Goya: la representación de hechos históricos contemporáneos¹⁵.

Estas representaciones comienzan en realidad en una etapa de madurez artística y humana del pintor, una vez que ha sufrido la grave enfermedad que dejó dañado su oído y resentido su espíritu, y que le preparó para vivir acontecimientos colectivos dolorosos, con más profundidad y con mayor comprensión hacia el sufrimiento humano. Por otra parte, el paso de los años y el distanciamiento impuesto por su sordera le permiten también observar las ideas y las acciones de los hombres con más detenimiento y frialdad, con mayor escepticismo y menor esperanza en los grandes principios y los nuevos ideales.

El interés por la representación de imágenes de la historia contemporánea comienza en relación con los hechos de la llamada Guerra de la Independencia española, un acontecimiento traumático en la vida de España y de Goya; una guerra entre españoles y franceses, pero también entre dos formas de pensar y sentir dentro de la misma España, y entre un pueblo y un ejército extranjero que interviene brutal e interesadamente en su historia.

Esto provoca la segunda gran crisis en la vida de Goya. Para él esta ruptura de la convivencia social es también una ruptura personal interior, es el choque entre una elección personal identificada con la libertad y el progreso, representados por los ideales franceses, frente a la ignorancia, el retraso y el oscurantismo españoles y una experiencia de sufrimiento, de horror y de barbarie compartidos con quienes estaban ajenos



BANDIDOS ASALTANDO UNA DILIGENCIA. 1793-94. Colección particular

dos asaltando una diligencia, tema que ya había tratado Goya anteriormente en una de las pinturas hechas para la Alameda de Osuna en 1786-1887. El tema es el mismo, pero aquí, el paisaje más desnudo y el colorido más escueto hacen que la escena gane en realismo y pierda en pintoresquismo.

Los temas de violencia, que igualmente podríamos llamar temas "sociales", puesto que son habituales en la historia española de aquellos años, vuelven a

repetirse en obras siempre de pequeño formato y hechas para el propio pintor, y su cronología oscila, según los estudiosos, entre 1794 y 1812, mezclándose, pues, ya con las imágenes pertenecientes a episodios de la guerra. Se trata de escenas de bandidaje (asaltos, robos, asesinatos, violaciones), que años después se repetirían de forma no muy distinta en el contexto bélico.

Algunas de estas escenas corresponden a hechos y personajes populares en aquellos años, como fray Pedro de Zaldivia y el bandido Maragato, protagonistas de una historia difundida por medio del grabado y de la literatura. Goya la representó en seis cuadritos que aparecen inventariados, en 1812, en su colección particular¹⁸, aunque en este caso no hay especial énfasis en la violencia y resulta más bien una ilustración a una narración popular.

Sin embargo, otras series, hechas seguramente con anterioridad al comienzo de la guerra, se han interpretado por su iconografía y su realismo como imágenes de guerra durante largo tiempo.

Tal sucede, por ejemplo, con la serie llamada "Caprichos del marqués de la Romana", compuesta por ocho cuadros, que Sánchez Cantón propuso –y fue largamente aceptado– como parte de los doce "Horrores de la guerra", en poder de Goya en 1812¹⁹ y que en estudio reciente se han identificado más bien como parte de los once "Caprichos de Goya" que poseía, ya en



MUJERES ATACADAS POR SOLDADOS. 1808-12. Fráncfort, Städtisches Kunstinstitut

a estos ideales e iniciados por aquellos que los representaban.

Naturalmente lo que hace Goya no es "pintura de historia", sino pintura de hechos humanos contemporáneos, trascendentales para él, hechos violentos, dolorosos, salvajes y heroicos a veces, pero sobre todo reales y vivos, que afectan a su vida misma, a la de su familia y sus amigos, a la de su tierra, y que son, por tanto y a la vez, su historia.

Esos hechos son "históricos" también para nosotros, vista la importancia que revistieron en la historia colectiva española –y europea–. Son hechos de nuestro pasado y somos pues, nosotros, los que desde nuestra perspectiva, damos a estas imágenes la categoría de "pintura histórica".

Para Goya, inmerso en su dinámica, fueron sobre todo hechos dramáticos y actuales, aunque también fuera consciente de su importancia y de su repercusión futura, según atestigua la tan frecuentemente citada carta del 2 de octubre de 1808, dirigida a José Munárriz, secretario de la Real Academia de San Fernando, para excusar su ausencia de la misma por tener que ir a Zaragoza: "a ver y examinar las ruinas de aquella ciudad [tras el primer sitio], con el fin de pintar las glorias de aquellos naturales, a lo que no me puedo excusar por interesarme tanto en la gloria de mi Patria"¹⁶.

El cambio que nos interesa en la temática de su pintura se manifiesta después de su enfermedad. En realidad, es durante su convalecencia cuando Goya dedica tiempo por primera vez a pintar obras que "no dependen de encargos" y que son hechas, por tanto, en plena libertad en cuanto a tema, imaginación y gusto. De esto, como es sabido, deja constancia en la carta –también repetidamente citada– que escribe a Bernardo de Iriarte, el 4 de enero de 1794, notificándole la remesa de unos "quadros de gabinete"¹⁷. Entre ellos aparece una escena de *Bandi-*

1811, el marqués de la Romana, adelantando su fecha de realización a 1798²⁰.

La serie actual consta de ocho cuadros, al parecer sin relación argumental entre ellos. A nosotros nos interesan ahora cuatro, que ofrecen algunas de las imágenes más realistas, crudas y violentas de las ofrecidas por Goya en toda su vida. Se trata de *Bandidos fusilando a sus prisioneros*, *Bandido desnudando a una mujer*, *Bandido asesinando a una mujer* y el titulado

Fusilamiento en un campo militar (cats. 27, 28 y 31)²¹. En las tres primeras obras el "escenario" está hecho únicamente con los elementos necesarios para dar veracidad a la escena: volúmenes y claroscuro para situar las cuevas y abrigos escarpados, lugar de refugio y actuación habitual de los bandidos, y luz difusa y estudiada para dramatizar la escena, destacando los elementos que conforman la violencia en sí, la turgencia de los cuerpos desnudos femeninos, el miedo, la vergüenza y el grito de las víctimas y el gesto torpe, prepotente y soez de los verdugos. La maestría en la expresión y la belleza formal de estas pinturas hacen olvidar a menudo la importancia de su novedad.

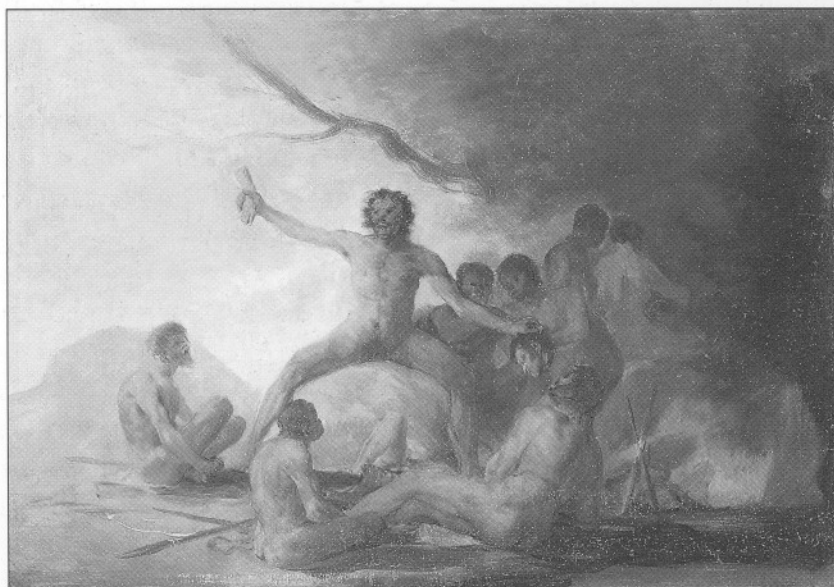
La cuarta obra, llamada genéricamente *Fusilamiento en un campo militar* por los dos elementos más claros de su iconografía, seguramente se refiere a alguna historia real o literaria (como el crimen de Castillo o la captura del bandido Maragato), todavía por conocer y cuya clave probablemente está en la presencia de la mujer y el niño en el campo asaltado. Esta pintura, a menudo puesta en relación con el posterior *El tres de mayo de 1808. Los fusilamientos*, presenta, en efecto, algunas de las semillas más fructíferas en las series dedicadas a la Guerra de la Independencia: las patru-

llas de fusilamiento, los cadáveres apilados o transportados, el horror y la huida de la mujer con el hijo y, naturalmente, la figura central de amarillo, clave de la expresión e interpretación de la obra²².

La importancia de esta serie, situada ahora fuera del contexto de la Guerra de la Independencia, es quizás mayor, ya que demuestra el interés de Goya por los temas de violencia, agresión e indefensión, antes de experimentarlos como algo

generalizado por efectos de la contienda. Diríase que Goya se preparaba psicológicamente para captar en profundidad los efectos y el alcance de tales hechos cuando dejaron de ser singulares y extraordinarios

Otro tanto puede decirse de los dos cuadros de *Caníbales* del Museo de Besançon y *Mujer degollada por salvajes* (colección particular), realizados por los mismos años que la serie anterior y que ascienden un grado más en la escala del horror, al mos-



CANIBALES, MARTIRIO II. 1808-14. Museo de Besançon

trar el descuartizamiento de seres humanos por sus congéneres. Como es sabido, estos cuadros con escenas de canibalismo se relacionaron primeramente con el arzobispo de Quebec y más tarde con mártires jesuitas del siglo XVII muertos a manos de los indios iroqueses. La condición "salvaje" de los ejecutores "explicaría" en este caso la brutalidad de los hechos. Goya subraya en sus obras los rasgos bestiales de los personajes en formas corporales y expresión de los rostros. No obstante, aquí, como en la serie anterior, tenemos un antecedente de lo que Goya trataría muy poco después como hechos reales de sus "civilizados" coetáneos y también en ellos utilizaría el pintor una expresión animalesca y brutal.

Vemos pues, en esos años, un interés de Goya por la violencia del ser humano, por sus instintos animales, por ese



NO QUIEREN. 1810-15, plancha 9



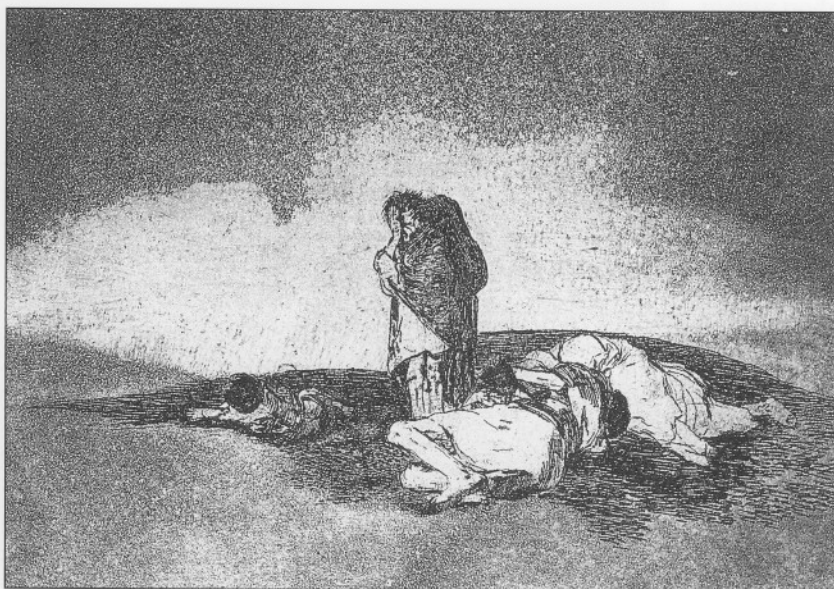
TANTO Y MAS. 1810, plancha 22



NI POR ESAS. 1810-15, plancha 11

lado oscuro presente en cada hombre que puede despertarse sin explicación y que ya anteriormente le había llamado la atención en la locura y se la llamaría, en nuestra opinión, en ciertos aspectos de la brujería. Estas obras, qué duda cabe, van preparando su ánimo para la representación de escenas igualmente crueles y mucho más dolorosas por ser reales y próximas.

Ahora vamos a volver al objeto principal de este trabajo: la obra de Goya en relación con la gran Historia, es decir, con aquellos acontecimientos que tienen una repercusión importante en el presente y en el futuro de una colectividad. Es aquí donde el pintor, como todos los genios, ha conseguido sintetizar y expresar, a partir de experiencias personales y gracias a



NO HAY QUIEN LOS SOCORRA. 1812-15, plancha 60

una sensibilidad muy fina y a una inteligencia muy despierta, sentimientos y transformaciones de toda una sociedad, que afectarán más adelante a una gran colectividad que por el momento sólo vive inconsciente y vertiginosamente aquello que se está gestando en su seno. La consciencia y racionalización de tales acontecimientos tendrá lugar muchos años después, cuando el tiempo haya permitido la reflexión y las experiencias se hayan hecho generales; entonces se podrá comprender y admirar el genio del precursor.

Todo esto es lo que nosotros estamos en condiciones de hacer ahora. Nosotros, al contemplar y estudiar la representación de los hechos históricos en la pintura de Goya, podemos comprender la transformación que experimentó no ya la pintura de historia, sino la pintura y la historia.

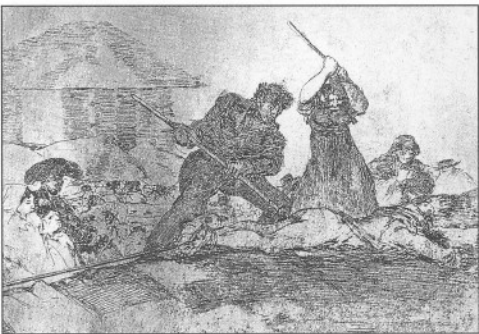
Las obras goyescas de esa etapa corresponden a los hechos de la llamada Guerra de la Independencia española, es decir, de la invasión francesa de España, de la reacción popular, del ejército y de la guerrilla, a las consecuencias de la guerra en el campo y en la ciudad, en los pensamientos y en las acciones, en los individuos y en la sociedad. Y en esas obras es donde se produciría el gran vuelco en la representación y en la interpretación de los hechos históricos.

Como es sabido, Francisco de Goya dedicó a este tema algunas de sus obras maestras y otras de menor categoría.

El inicio fue con dibujos realizados como apuntes o ideas desde los primeros momentos de la invasión. Con ellos Goya se propuso realizar planchas para con-

feccionar una nueva serie de grabados hechos, como *Los caprichos*, por propia voluntad y con destino a su venta. El tema en este caso sería la guerra de los españoles contra Napoleón. Las primeras planchas fechadas son de 1810. De los dibujos conocidos algunos quedaron sin pasar al grabado y, de éstos, unos pocos se corresponden con pinturas que se piensa que hizo Goya. Las planchas se terminaron en 1820 y forman la serie conocida como *Los desastres de la guerra*.

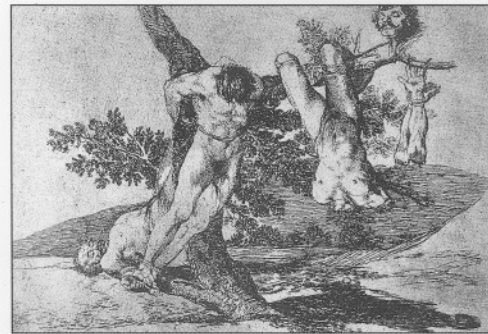
Las pinturas debieron componer serie, o series, mencionadas como los "Horrores de la guerra" en 1812 y en 1824. Estas últimas obras son sin duda las primeras terminadas y las peor conocidas hoy. Por documentos publicados sabemos que existía una primera (?) serie de doce cuadros, relacionados bajo este nombre en el inventario de los bienes del pin-



POPULACHO, 1814-20, plancha 28



QUÉ HAI QUE HACER MAS?, 1812-15, plancha 33



GRANDE HAZAÑA! CON MUERTOS!, 1812-15, plancha 39

tor, hecho en su presencia en 1812 y que pasaron en esa fecha a poder de su hijo Javier²³. En 1828, a la muerte de Goya, existía en su quinta de Madrid (cedida anteriormente a su nieto Marianito) una segunda (?) serie de diez cuadritos, relacionados bajo este mismo título en el inventario realiza-

do por Antonio Brugada. En 1887 Viñaza publicó una nota del padre Tomás López en la que dice haber visto años antes en casa del hijo de Goya "una colección de tablas" que representaban los "Horrores de la guerra", las cuales tenía el mismo Goya en mucho aprecio²⁴. Así pues, existieron una o dos series de pinturas dedicadas a la Guerra de la Independencia, las cuales se conocieron bajo el nombre de "Horrores de la guerra" y que se corresponden con las características de las obras vistas anteriormente (de pequeño formato, hechas para el propio pintor y que éste tenía en gran aprecio).

Dado que se menciona un conjunto de doce en 1812 que, previsiblemente, como todo lo inventariado en ese momento, pasa a poder de Javier, y un conjunto de diez, que el pintor poseía a su muerte en la quinta del Manzanares, es de suponer que existieron dos series bajo este mismo nombre.

Los estudiosos de la obra de Goya han incluido en el catálogo del pintor varias series con este título.

La primera, como hemos visto, los "Caprichos del marqués de la Romana", que fueron identificados como parte de los "Horrores" realizados por Goya antes de 1812, identificación rechazada en la actualidad, basada sobre todo en que se

mencionan en poder del marqués ya en 1811 y en que, si hubieran sido inventariados en aquella fecha, ostentarían la "X" (inicial de Xavier) y el número correspondiente que se indica en la relación (doce en este caso), cosa que no aparece en ninguno de ellos. Por otro lado, el estudio iconográfico

ha demostrado que algunos de ellos no representan escenas de guerra sino hechos coetáneos más o menos extraordinarios de la sociedad civil.

Otra serie que ha sido identificada con los "Horrores" es la formada actualmente por seis tablas dispersas en varias colecciones (G.W. n.ºs 930-935: *Escena de raptó y asesinato*, *Mujeres atacadas por soldados* (?), *Fraille ahorcado*, *Escena de prisión*, *Procesión*, y *Frailles arrojando libros y pa-*

peles al fuego), consideradas de hacia 1810 y que, en efecto, ofrecen en su mayoría imágenes similares a las escenas de la guerra. Cinco de estos cuadros llevan la marca "X9" con lo cual deben identificarse en realidad con los cuadros de "varios asuntos" del inventario de 1812, diferentes pues de los "Horrores de la guerra" citados en el mismo inventario.

Finalmente existe otra serie de diez pinturas (ocho lienzos y dos tablas) denominadas "Desastres de la guerra" (G.W. n.ºs 936-944), debido a que seis de ellas (*Mujeres atacando a soldados*, *Expolio de cadáveres*, *Buscando entre los muertos*, *Pilas de cadáveres*, *Heridos en un hospital*, *Escapan de las llamas*) corresponden bastante fielmente a imágenes de las planchas de la serie homónima (n.º 5 "Y son fieras", n.º 16 "Se aprovechan", n.º 18 "Enterrar y callar", n.º 22, "Tanto y más",



AMARGA PRESENCIA, 1810-11, plancha 13

Los desastres fueron muy estimados por Goya, que ocultó las planchas para preservarlas, y sabemos por el testimonio de su propio hijo –según refiere el padre Tomás López, citado anteriormente– que la serie hermana de los “Horrores de la guerra” era tenida en mucho aprecio por su padre, lo que parece confirmar también el hecho de que el pintor tuviera siempre una serie de este tema en su poder.

Como es sabido, *Los desastres de la guerra* comienzan con la imagen del visionario que “presiente” lo que va a pasar y continúa con las imágenes de lo que realmente ocurrió; primero las acciones directas: luchas, heridas, asesinatos, ejecuciones, venganzas, violaciones, saqueos, incendios, bombardeos; luego, las consecuencias inmediatas: huérfanos, heridos, mutilados, huidas, abandono de pueblos y hogares; y las diferidas: desabastecimiento, hambre, enfermedades y más muertes. Finalmente, las consecuencias una vez terminada la guerra: la represión en múltiples facetas. Hasta la crudeza de las imágenes primeras y la claridad de sus textos se convierten en fantasía y alusión soterrada y necesitada de interpretación en las posteriores. Y para terminar, una serie de alegorías de enigmático significado, reflejo, según se mire, de la esperanza o desesperanza del pintor en el futuro.

La novedad de las imágenes ha sido resaltada numerosas veces, poniéndolas inevitablemente en relación con otras pinturas que, extraordinariamente para su tiempo, prestan una atención, aunque secundaria, a las víctimas (recordemos, como dos de los ejemplos más citados y conocidos, las víctimas heridas de *La conquista de Bahía*, de Juan Bautista Maíno y los cadáveres de *Napoleón en Eylau*, de Antoine Gros) y sobre todo con los grabados de Jacques Callot, *Las miserias de la guerra*. No

obstante, lo que en aquellas pinturas es tenido por secundario y utilizado para resaltar la figura del político-militar o la bravura de la contienda, en Goya se convierte en objetivo prioritario y protagonista único de la obra.

La novedad del enfoque goyesco al tema y a los personajes, lo que nosotros reconocemos como “modernidad”, es lo que hizo incomprensibles y aun escandalosas estas imágenes en su tiempo (recuérdese al respecto los comentarios de Madrazo al “populacho” escrito por Goya en uno de los grabados) y lo que las han hecho proféticas e inmortales en el nuestro.

Es nuevo que la obra se dedique “a los desastres”, sean cuales sean las causas de la guerra, los participantes y los intereses, y que se subraye la importancia del número de víctimas –cadáveres amontonados y anónimos– y la soledad de los supervivientes.

Pero quizás lo más extraño en su tiempo y lo más común a la versión moderna de la guerra sea la atención sobre las consecuencias en la población civil, no ya la agresión directa, sino la huida precipitada con criaturas, animales y enseres, el hambre en las ciudades con seres famélicos y esqueléticos, desmayos y muertes callejeras, la ayuda insuficiente, el amontonamiento y recogida de los cadáveres, los niños abandonados, la solidaridad y la indiferencia, con escenas que son

síntesis formidables de la impotencia, la desolación y el peso de la muerte (n.ºs 60 y 62 de la serie).

Las planchas que corresponden a esto (n.ºs 44-64) son ciertamente las que más nos recuerdan las experiencias actuales, las que más se asemejan a las imágenes periodísticas o televisivas y, por tanto, las que muestran cómo Goya caló en la experiencia que la guerra deja en la mayoría de la humanidad. Las imágenes del hambre en el Madrid de



FABRICACIÓN DE PÓLVORA. 1810-14. Madrid. Patrimonio Nacional

1811-1814, se repitieron en la misma ciudad en el siguiente siglo y se repiten hoy en otras ciudades por las mismas causas.

Hay otros aspectos nuevos muy afines a la sensibilidad moderna, como son la crudeza en mostrar algunos aspectos brutales de la agresión (violación y mutilación) y la forma de representar las ejecuciones, especialmente los fusilamientos, siempre mecánicos y en algunos casos suprimiendo incluso la mano que aprieta el gatillo, con un enfoque “fotográfico” que

vendría realmente poco después. Y la importancia que adquiere la mujer. Ésta aparece no solamente como objeto de agresiones comunes o específicas (violación), sino como sujeto activo en el ataque, la defensa y la venganza. Diríase que el hecho de que se trate sobre todo de una guerra de guerrillas hace que Goya capte, con sorpresa seguramente, el carácter igualitario de la participación de ambos sexos fuera del campo de batalla. Precisamente

en las escenas más violentas es en las que mejor se observa la huella de obras anteriores comentadas más arriba (por ejemplo, *Bandidos fusilando a sus prisioneros*, en la plancha 26, “No se puede mirar”; *Bandido desnudando a una mujer*, en las escenas del fondo de la plancha 11, “Ni por esas”; *Caníbales*, en las planchas 33, “Qué hai que hacer mas?”, 37, “Esto es peor”, y 39, “Grande hazaña! Con muertos!” Y, por supuesto, *Fusilamiento en un campo militar*, en numerosas.

Como hemos visto anteriormente, la serie de *Los desastres* fue de larga gestación y, mientras la realizaba, Goya pintó otras obras sobre la propia actividad bélica, como los dos cuadritos *Fabricación de pólvora* y *Fabricación de balas* (G.W. n.os 980-981), que muestran la actividad de la guerrilla en la preparación de municiones para el aprovisionamiento a los combatientes.

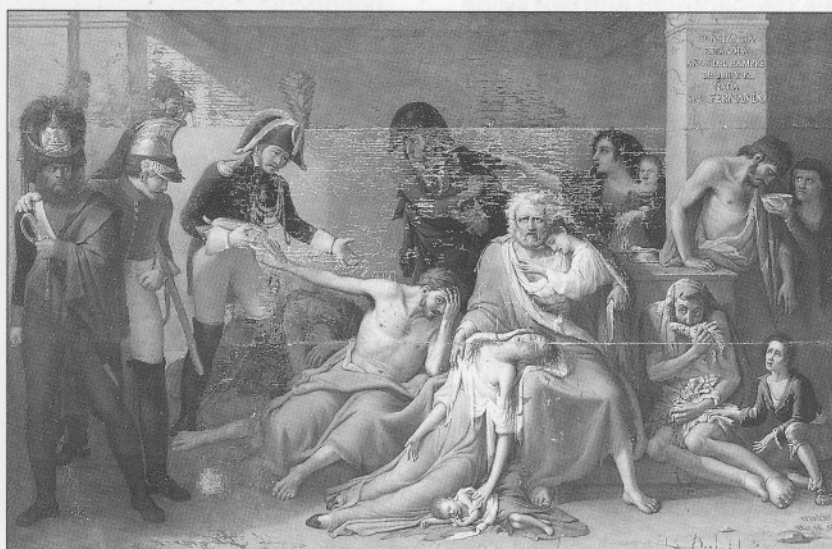
Estas pinturas, hechas en el período de 1810-1814, se consideran, como es sabido, imágenes de la partida guerrillera del aragonés Mallén, que seguramente Goya consideró también parte “de la gloria de su patria”.

También es anterior a la terminación de *Los desastres* la elaboración de dos de las obras maestras de Goya, igualmente relativas a la guerra contra Napoleón.

El 24 de febrero de 1814 Goya escribe a la regencia del reino manifestando sus “ardientes deseos de perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa”, y solicitando ayuda del tesoro público para realizar tales obras. La propuesta de Goya es aceptada y, con fecha 9 de marzo de 1814, se ordena el pago mensual de tal ayuda, y la obra comienza. De ahí saldrían los conocidísimos lienzos de *El dos* y *El tres de mayo de 1808 en Madrid* (Museo del Prado).

Dejando aparte por el momento los verdaderos propósitos de Goya al hacer el ofrecimiento de sus pinturas, lo cierto es que las palabras empleadas –si es que fueron exactamente las citadas en la respuesta– nos hacen pensar más bien en “pintura de historia” al uso, es decir, de representación de héroes, tiranos y hechos gloriosos, de exaltación de los españoles contra la agresión francesa. Ahora bien, ¿qué es lo que en realidad vemos –y en cierta medida vieron también entonces– en los lienzos goyescos?

Los episodios representados son el inicio del levantamiento del pueblo de Madrid contra el ejército francés y los subsiguientes fusilamientos inmediatos de madrileños. Episodios históricos suficientemente conocidos y ampliamente divulgados por medio de grabados contemporáneos, muchos



José Aparicio. EL HOMBRE DE MADRID. 1818. Madrid, Museo del Prado

de los cuales representan las mismas escenas que Goya eligió para sus cuadros. Algunos de ellos están realizados con anterioridad a las pinturas, y todos tratan de exaltar la acción de los madrileños que, prácticamente sin armas, se levantan contra un ejército perfectamente pertrechado y que reacciona “matando ferozmente a víctimas inocentes”, como indica alguno de los textos de estos grabados²⁸. Frente a esto, Goya representa algo menos heroico, menos local y más ambiguo.

En el primer cuadro *El dos de mayo de 1808. La carga de los mamelucos*, Goya no enfrenta a un ejército perfecto frente a unos patriotas desarmados, sino a dos grupos de hombres luchando y reflejando por igual sus instintos de violencia. En primer plano, uno de los madrileños armado de puñal nos recuerda la misma figura y el mismo ademán empleado años antes por el bandido que asalta la diligencia y mata a los que quiere robar.

En el segundo, *El tres de mayo de 1808. Los fusilamientos en la montaña de Príncipe Pío*, los hombres han cambiado; unos –los soldados– no tienen rostro, son una formación perfecta para una tarea incuestionable: matar con el ritmo perfecto y calculado de una maquinaria; los otros, los patriotas, son hombres que se enfrentan a la muerte y que experimentan ante ella una variedad muy amplia de sentimientos, sentimientos no extraor-



EL DOS DE MAYO DE 1808. LA CARGA DE LOS MAMELUCOS, 1814. Madrid, Museo del Prado



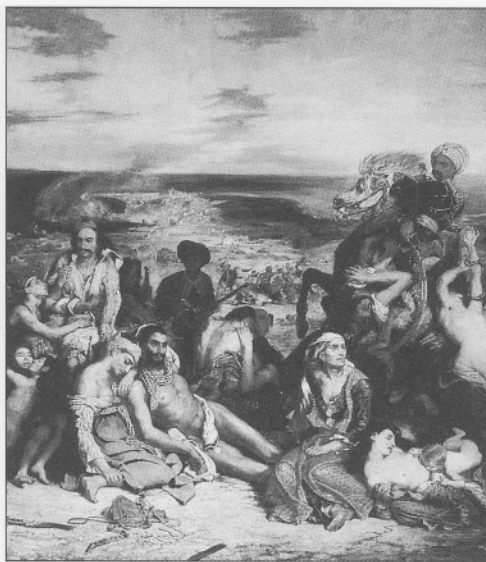
EL TRES DE MAYO DE 1808. LOS FUSILAMIENTOS EN LA MONTAÑA DE PRÍNCIPE PÍO, 1814. Madrid, Museo del Prado

dinarios, sino comunes a toda la humanidad: desafío, rebeldía, horror, miedo, súplica, incomprensión, sumisión. Más que gloria, héroes, ejemplos y sacrificio, hay actitudes humanas ante situaciones extremas. Lo representado atañe, por tanto, a valores comunes que trascienden el momento y el sujeto, y esto es lo que hace de los lienzos de Goya una obra de arte universal, una obra que hace sentir y comprender a cualquier persona, en cualquier lugar y en cualquier tiempo, sin necesidad de conocer los datos concretos de una circunstancia histórica.

En palabras de Lafuente Ferrari, Goya no nos da noticia de algo que ha sucedido y terminado en el tiempo y es ajeno al que lo pinta o al que lo ve, sino que trata de dar la impresión que ese hecho tiene para el sujeto que lo pinta:

“No existe el realismo aséptico, sino un subjetivismo que corresponde al arte moderno, pero este subjetivismo en Goya está enlazado con sentimientos y valores comunes al género humano: la violencia, la barbarie, la injusticia, el atropello, son por tanto sentimientos y valores comprensibles por todos”²⁹.

Ésta es la nueva forma de representar los hechos históricos que inaugura Goya, es la nueva “pintura de historia” –aun antes de que cuaje el término con el Romanticismo–, la que sí interesa a Goya. Pero, ¿interesó a sus contemporáneos?



E. Delacroix. LA MATANZA DE QUIOS, 1824. París. Musée du Louvre

Lafuente indica que las obras de Goya no se mencionan en ningún documento contemporáneo, los cuadros estuvieron largo tiempo en los depósitos del Museo del Prado y aparecen por primera vez en el catálogo del museo de 1872. Frente a esto observemos la acogida que tuvo el cuadro de José Aparicio, *El hambre de Madrid*, de 1818³⁰, relativo a las consecuencias de la guerra, el mismo tema que Goya trató en varias planchas de *Los desastres*, como hemos visto.

Aparicio presenta una composición neoclásica y retórica, con unos personajes salidos del estudio y que actúan como seres macilentos y desmayados, con actitudes teatrales, que rechazan aparatosamente el pan ofrecido por tres piadosos soldados franceses, que parecen no tener nada que ver con la causa de su deterioro, y cuya penosa situación se debe más bien a no querer “Nada sin Fernando”, que es el lema que aparece en letras de oro sobre la pilastra derecha.

El cuadro de Aparicio fue expuesto en la Real Academia de San Fernando y recibió los mayores elogios por parte de la crítica. A los dos años se mandó reproducir en grabado, lo que aseguró su difusión por todo el país y fue también litografiado. A la muerte de Fernando VII, el lienzo se tasó en 60.000 reales (sólo 20.000 reales menos que *La familia de Carlos IV*, de Goya). Naturalmente, no es ajeno a todo esto el carácter publicitario a favor de Fernando VII que tiene el cuadro, y que queda mucho más patente en la leyenda –del propio pintor– que acompaña al grabado de la obra y donde el autor explica lo representado, y cómo el pueblo de Madrid rechaza el alimento ofrecido por los franceses por no querer otra dominación que la de su legítimo... Fernando VII³¹.

Ése es el tipo de pintura de historia que recibiría tal nombre y que triunfaría en España en el siglo XIX, tras la muerte de Goya, y a nosotros nos sirve para comprender mejor el salto cualitativo que representan las pinturas históricas de Goya, lo que explica la incomprensión de sus contemporáneos³². Habrá que pensar, con Gassier, que: “puede decirse que [los cuadros de Goya] fueron hechos para advertir no a los contemporáneos sino al futuro, a la humanidad de las consecuencias de la guerra”.

Pero en el mismo siglo XIX y en otro lugar surge también una nueva manera de representar los hechos históricos más próxima a Goya y en cierto modo relacionada con él.

Aparece en Francia, de mano de un pintor joven, Eugène Delacroix, que admira y estudia al artista español aunque no lo conozca personalmente, y que ex-

pone públicamente cuando Goya está en París.

Como es sabido, nuestro pintor se ve obligado a marchar a Francia en 1824. Pasa la frontera por Bayona el 24 de junio de 1824 y llega a Burdeos poco después: “viejo, sordo, enfermo, solo y sin saber una palabra de francés”, aunque también “lleno de ilusiones como un mozo y con ganas de vivir”, según escribe Moratín a los amigos españoles. A los 78 años, después de un viaje de 700 km en coche de caballos, nuestro anciano se detiene brevemente en Burdeos, saluda a los amigos y sale para París, ciudad en la que se encuentra ya cinco días después de haber pasado la frontera española.

Goya marcha a París con la ilusión de un joven y, sin duda alguna, con la voluntad y el convencimiento de aprender aún, según refleja lo escrito por él mismo en uno de sus dibujos de ese período, conservado en el Museo del Prado, “aún aprendo”, colocado bajo la imagen de un anciano con dificultad de movimientos.

Goya estaría en la capital francesa desde finales de junio hasta el 31 de agosto, y sabemos lo que hizo en la ciudad por los informes de la policía francesa que lo vigilaba como exiliado español: “sólo visita monumentos y lugares públicos”³³.

Precisamente en los días finales de su estancia en París se inaugura el Salón, cuya apertura estaba prevista para abril, pero que fue retrasado hasta el 25 de agosto. En él se expone una obra del joven Delacroix (26 años), *La matanza de Quios*, también un episodio de la historia contemporánea, de la lucha de liberación que Grecia mantiene contra Turquía desde 1820, tema que centra el interés de los jóvenes románticos europeos, algunos de los cuales irían a luchar y a morir –caso de Byron en ese mismo año 1824– en el lado griego.

n.º 25 “También éstos” y n.º 41 “Escapan entre las llamas”) y otras dos a dibujos de la misma serie (*Mujeres sorprendidas por soldados*, G.W. n.º 1.143, *Traslado de heridos al hospital*, G.W. n.º 1.145) no utilizados para trasladarlos al grabado²⁵. Dada esta circunstancia y la de que la serie ha sido conocida por los estudiosos mayoritariamente por malas fotografías, estas pinturas se consideran de dudosa atribución o incluso copias a partir de los grabados.

Así pues, aunque nos conste que Goya hizo series de pinturas con escenas de los horrores de la guerra, en realidad, ninguna de las atribuidas al pintor bajo este nombre parece corresponder realmente con las originalmente llamadas así, a pesar incluso de que algunas de ellas sí presentan imágenes de esas características. En cualquier caso, y para el objeto que a nosotros nos interesa ahora, sus imágenes deben considerarse asociadas a las del conjunto de *Los desastres*.

La serie conocida como *Los desastres de la guerra* es sin duda una de las obras a la que Goya prestó más atención y dedicación. En realidad, el título que Goya dio al ejemplar regalado a su amigo Juan Agustín Ceán Bermúdez es “Fatales consecuencias de la sangrienta guerra de España con Buona- parte. Y otros caprichos enfáticos”²⁶. Como hemos dicho anteriormente, existe una serie de dibujos preparatorios, de los cuales 65 corresponden a grabados conocidos y ocho o no se pasaron a las planchas o se desconocen.

Es la obra de proceso más largo de las dedicadas a la guerra, pues seguramente la primera se inició en 1810 (es la primera fecha que llevan algunas planchas, aunque lógicamente los dibujos sean anteriores) y se terminó la última en 1820. En torno a ella se realizaron también otras obras como las series de los *Horrores de la guerra*, mencionados más arriba, y los dos grandes cuadros de *El dos* y *El tres de mayo en Madrid*, que veremos más adelante.

Los estudios dedicados a *Los desastres* son numerosísimos, tanto del conjunto como de muchas de sus imágenes por separado. Se han señalado circunstancias históricas, fuentes iconográficas y literarias, antecedentes y consecuentes²⁷. Nosotros ahora sólo queremos señalar la importancia de esta obra en relación con la representación de los hechos históricos, ya que verídicos y de importancia histórica son los

hechos representados en la serie, y nueva y fundamental la manera de hacerlo.

Dentro de las obras de Goya dedicadas a temas de la guerra, *Los desastres* son sin duda alguna la más importante, no sólo por ser la más numerosa en imágenes y la que en cierto modo generó todas las demás, sino por ser la que recoge aspectos más variados de la guerra, la más intensa, la más sincera, y, por ello, la más comprometida –tanto que no se pudo imprimir en vida del pintor, debiendo esperar hasta 1863–. Hecha en la intimidad aunque pensando en su publicación, gestada durante años de vivencias dolorosas, experiencias valiosas y reflexiones profundas, la selección, presentación y comentario de sus imágenes suponen la ruptura más radical con la pintura histórica anterior y la intuición más profunda de lo que han sido, son y serán las “fatales consecuencias” de las guerras: el sufrimiento, la barbarie, la indignidad, la destrucción y la inutilidad de todos ellos, verdaderos protagonistas de las guerras, nunca reconocidos como tales y en todo caso mostrados en el arte como inevitables compañeros del sacrificio y la gloria de los héroes.

Goya omite cualquier referencia a ideales, intereses y espejismos presentados como causa y explicación de las guerras, y muestra no el origen, siempre irracional, sino los hechos y las reacciones que desencadena en los seres humanos, los agresores y los agredidos, el intercambio de papeles por la dinámica de la violencia, la fuerza de la masa y la reacción del miedo y del pánico. No hay héroes, ni líderes, ni personajes singulares (sólo una vez una mujer y de espaldas), es el pueblo sufriente y a la vez el populacho agresor; cualquiera puede ser víctima y verdugo.

Esto es lo nuevo y lo que adelanta la visión moderna de la guerra, lo que se comprendería fácilmente más tarde, después de años de experiencias similares, cada vez mayores en número y más intensas en sufrimiento. Su sentido premonitorio, enunciado ya en “los tristes presentimientos” del primer grabado, puede observarse en el aumento de interés hacia la obra en torno a los años de las dos guerras mundiales de este siglo y entre los artistas más sensibles y concienciados con la situación. Su facilidad de difusión, a partir de 1863 en que se imprimieron, les dio mayor repercusión en el arte posterior.

La pintura de Delacroix, realizada durante ese mismo año y bajo la influencia de Goya y de los maestros españoles³⁴, presenta en primer plano no la lucha y la victoria, sino las víctimas, hombres, mujeres y niños y un soldado turco en actitud arrogante. Es una postura nueva ante la guerra, una actitud ciertamente romántica de subrayar el sufrimiento de las víctimas por simpatía, y presentarlas con dignidad y nobleza para despertar una postura favorable, mientras el agresor adopta una postura altiva. De lo antiguo, sin embargo, –dejando aparte cuestiones formales– mantiene básicamente la actitud de buenos y malos.

¿Estaría el Salón entre los “lugares públicos” visitados por Goya? ¿Qué pensaría Goya ante esta pintura?, él, que ya había realizado hacía años los “Horrores de la guerra”, *Los desastres* y *El dos y tres de mayo en Madrid*. Nada sabemos³⁵.

Goya, de su estancia en París –que debió ser un período muy feliz, sin problemas, sin preocupaciones políticas o familiares, dedicado simplemente a conocer cosas nuevas, a aprender– lo que nos transmite en forma de dibujos (algunos de ellos con la inscripción “lo vi en París”) es que le llama la atención lo nuevo y lo diferente de la vida cotidiana, de las calles y de las gentes de París (las sillas de transporte, los coches tirados por perros, la guillotina, las vendedoras ambulantes).

Ciertamente, su “aún aprendo”, escrito en el dibujo del anciano, se refiere al aprendizaje con los que siempre habían sido los verdaderos maestros de Goya: la vida y las gentes.

El “aún enseño” nunca escrito ni dibujado por Goya se estaba realizando allí mismo en París, sin que él lo supiese, en el propio autor de *La matanza de Quíos*, y se haría patente seis años después en otra obra que revolucionaría aún más la pintura de historia, *La Libertad guiando al pueblo*³⁶.

Este lienzo se considera, y con razón, la primera composición política de la pintura moderna (Argan); es la imagen del cambio de protagonistas de la historia, en ella se sustituye el campo de batalla por la barricada en la ciudad, el ejército por la acción conjunta del pueblo; no hay héroe singular pero sí heroísmo colectivo, y en el centro aparece el nuevo ideal, la Libertad, personificada como una antigua alegoría aunque con nuevos atributos: bandera nacional y bayoneta; a ella corresponde la victoria y ella justifica el sacrificio de los

muertos que aparecen en primer plano. El mismo Delacroix tiene conciencia de la novedad de su pintura y escribe a su hermano que ha empezado “un tema moderno, una barricada”.

Ciertamente el género histórico ha cambiado³⁷, pero sigue manteniendo héroes, ideales y victorias que justifican el sufrimiento y la muerte. Delacroix inaugura la visión revolucionaria de la historia del siglo XIX, mostrando el cambio de ideales. Goya inicia una visión donde no

hay ninguna de aquellas tres cosas, y será el siglo XX el que comprenda el realismo de esa falta de ideales. Tenemos, pues, en esas fechas, coincidentes en el tiempo y en el espacio, a los dos maestros que cambiarían la representación de los hechos históricos. Goya en 1814, con *El tres de mayo. Los fusilamientos en la montaña de Príncipe Pío*, Delacroix en 1830, con *La Libertad guiando al pueblo*. Éste adelantando la nueva interpretación histórica del siglo XIX, aquél la del siglo XX.

Si Delacroix es el maestro de la generación inmediata, Goya lo será de generaciones más remotas, muy especialmente de aquellas que vivirán la experiencia de las dos grandes guerras mundiales. Algunos, como Dix, estudiarán al maestro español para sus propios aguafuertes de la guerra (*Der Krieg*, 1924 –por cierto, que también, como los goyescos, hubieron de permanecer ocultos hasta 1962–); otros,



E. Delacroix. LA LIBERTAD GUIANDO AL PUEBLO. 1830. París, Musée du Louvre

como Grosz, manifestarán su opinión al respecto: “las obras de Goya no son anotaciones a una lucha concreta sino un documento eternamente vivo de la estupidez y la brutalidad humanas”³⁸.

La vigencia, aún en nuestros días, de la versión goyesca podría verificarse en las imágenes y los comentarios de algunos de *Los desastres*, el “no se puede mirar”, la “amarga presencia”, el “no llegan a tiempo” y “no hay quien los socorra”

porque “son de otro linaje”, ¿nos recuerdan algún país sufre de la Europa actual?

Como vemos, la representación de hechos históricos por parte de Goya se basa principalmente en su experiencia de la guerra y en la constatación de que ésta, cuando termina, no trae una sociedad mejor, sino traumatizada, resentida, triste y sin esperanzas. Ésta es la pintura de historia que interesa a Goya y ésta es la nueva visión del antiguo género histórico.

NOTAS:

1. Sobre este tema puede verse Rosa López Torrijos, “Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico. Las primeras obras”, *A.E.A.*, 1995, págs. 165-77, y “Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico. La etapa de madurez”, *A.E.A.* (en prensa).
2. Sobre la evolución de la pintura de historia en España puede verse José Luis Díez, “Evolución de la pintura española de historia en el siglo XIX”, en el catálogo de la exposición *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, 1992, págs. 69-101.
3. Palabras de la crítica a la exposición de la Academia de San Fernando de ese año, publicada en el *Semanario Pintoresco Español*, citadas por Enrique Arias Anglés, “Los orígenes del ‘fenómeno’ de la pintura de historia del siglo XIX en España”, *Academia*, 1986, n.º 62, pág. 206. El autor señala en este artículo la distinción entre pintura de tema histórico y pintura de historia, aunque sin entrar en la definición de ambas y situando el origen de esta última en el siglo XVIII y su desarrollo en el Romanticismo.
4. *Goya joven (1746-1776) y su entorno*, catálogo de la exposición, Madrid, 1986, pág. 14. Pita Andrade da más datos sobre este concurso en su *Discurso de recepción a la Real Academia de la Historia: Goya y sus primeras visiones de la Historia*, Madrid, 1989, pág. 14. Como el título indica, este estudio recoge las obras históricas de Goya en sus primeros años, por lo que será citado aquí con frecuencia, al mismo tiempo que remitimos a él para mayor detalle y bibliografía sobre el tema.
5. Las obras se encuentran en la Real Academia de San Fernando de Madrid y pueden verse reproducidas en el catálogo de la exposición *Goya joven*, *op. cit.*, lám. XXXII.
6. José Manuel Arnáiz y José Rogelio Buendía, “Aportaciones al Goya joven”, *A.E.A.*, 1984, págs. 169-176. Se pudo ver en la exposición *Goya joven (1746-1776) y su entorno*, Zaragoza, 1986.
7. Jesús Urrea publicó el oportuno estudio (“El Aníbal de Goya reencontrado”, en *El cuaderno italiano 1770-1786. Los orígenes del arte de Goya*, Madrid, 1994, págs. 41-52). Los dibujos fueron anticipados en el estudio de Juliet Wilson-Bareau para la exposición realizada igualmente en el Museo del Prado, *Goya. El capricho y la invención*, Madrid, 1993, págs. 100-103 y después publicados en la obra citada anteriormente.
8. Sobre las alegorías de este cuadro y sus fuentes puede verse Rosa López Torrijos, *op. cit.*, 1995, págs. 170-171.
9. Como se recordará, este tema fue tratado en el Barroco, preferente y lógicamente por pintores andaluces, entre otros F. Pacheco, F. de Zurbarán, A. del Castillo, etc., y en ocasiones confundido con otro episodio del mismo reinado, “San Fernando recibe el tributo de Mohamed de Baeza”, tema también propuesto por la academia madrileña para el concurso de 1760 (la fuente literaria es igualmente la *Historia del padre Mariana*) y del que se conservan algunos ejemplos estudiados por M.^a Ángeles Sánchez de León Fernández: “Testimonio histórico y estudio iconográfico para un tema de pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: San Fernando recibe el tributo de Mohamed de Baeza”, en “Coloquios de Iconografía”, 1988, publicados en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, n.º 4, 1989, págs. 424-427. Tanto Pita Andrade como Sánchez de León indican el auge del tema en el reinado de Fernando VI buscando un paralelismo entre los dos reyes homónimos, que además dieron nombre a la academia madrileña.
10. Pita Andrade, *op. cit.*, págs. 20-21
11. José Milicua, “Anotaciones al Goya joven”, *Paragone*, 1954, n.º 53, págs. 5-28.
12. Según nuevo estudio de Gassier (G.W. n.º 17).
13. Pita Andrade, *op. cit.*, págs. 15-18, donde los estudia y justifica.
14. Pita Andrade, en su estudio tantas veces citado, da noticia sobre circunstancias y posibles personajes del cuadro goyesco.
15. Contemporánea a Goya sería también, muchos años después, la reunión de la Compañía de Filipinas en 1815 presidida por Fernando VII, tema del cuadro *La junta de la Real Compañía de Filipinas*, pintado por Goya, del que podríamos decir que representa un hecho histórico, en cuanto histórica –por lo insólita– es la presencia del rey en su sede, causa de la realización del cuadro, pero cuya importancia se limita a la pequeña historia de la compañía.
16. *Francisco de Goya. Diplomatario*, Zaragoza, 1981, doc. 227, pág. 362.
17. “de capricho e invención” en palabras de Goya (*Diplomatario*, *op. cit.*, doc. 188, pág. 314).

18. F. J. Sánchez Cantón, "Como vivía Goya", A.E.A., 1946, pág. 106. Pudieron verse en la exposición del Prado, citada en nota 7, con estudio de Juliet Wilson que incluye la historia y los grabados populares sobre el tema.
19. Sánchez Cantón, *op. cit.*, pág. 86.
20. J. Wilson, *op. cit.*, págs. 272-286. Como se recordará, los cuadros relacionados en el inventario de 1812 y adjudicados al hijo de Goya llevan el indicativo "X" y el número correspondiente, que no aparece en ninguno de los que aquí tratamos, lo que confirma que no pertenecieron a tal inventario.
21. Los otros cuatro cuadros representan: una escena en el interior de un hospital, el descanso de bandidos o esquiladores en una cueva, y probablemente dos episodios del "Crimen de Castillo", conocido personaje madrileño, cuyo asesinato en 1797 fue tema central del interés ciudadano durante mucho tiempo, según ha propuesto recientemente Juliet Wilson (*op. cit.*). La relación del "Crimen de Castillo" con obras de Goya fue hecha por Glendinning en 1978 ("Goya on Women in the *Caprichos*. The case of Castillo's Wife", *Apollo*, 1978, n.º 1, págs. 130-134, donde se dan amplias referencias sobre suceso y personajes).
22. Respecto a estos dos cuadros, su relación y antecedentes, es interesante ver el estudio de Moffitt "Francisco de Goya y Paul Revere: una masacre en Madrid y una masacre en Boston", en VV. AA., *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, 1987, págs. 257-290.
23. Sánchez Cantón, *op. cit.*, pág. 106.
24. *Apud* Sánchez Cantón, *op. cit.*, pág. 89.
25. En realidad el último de los citados está próximo al grabado 21 "Será lo mismo".
26. Al parecer, fue la Real Academia de San Fernando la que, al publicar la serie, le dio el título de *Los desastres de la guerra* con el que hoy es conocida.
27. Una buena recopilación bibliográfica al respecto es la publicada en 1992 por la Real Academia de San Fernando y la Calcografía Nacional, *Goya grabador y litógrafo. Repertorio bibliográfico*. De ese mismo año es el estudio de Jesusa Vega, "Fatales consecuencias de la guerra. Francisco de Goya, pintor", en *Francisco de Goya. Grabador. Instantáneas. "Desastres de la guerra"*, Madrid, págs. 17-48, donde se hace un magnífico estudio de la serie con nuevas aportaciones sobre el contexto histórico de lo representado. También puede verse la última obra de Valeriano Bozal, *Goya y el gusto moderno*, Madrid, 1994, con nuevas referencias bibliográficas.
28. Muchos de ellos han sido estudiados anteriormente en amplia bibliografía, de la que queremos recordar aquí solamente los trabajos de Valeriano Bozal (el último, el citado en nota 27), el de Moffitt citado en nota 22 y el de Janis A. Tomlinson, *Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces*, Madrid, 1993, págs. 172-194.
29. Lo dicho respecto a la bibliografía sobre *Los desastres de la guerra* vale para los lienzos de los que ahora tratamos. Nosotros aquí nos referimos especialmente al trabajo "clásico" de Lafuente Ferrari, *Goya. El dos de mayo y los fusilamientos. Estudio crítico*, Barcelona, 1946.
30. Como se recordará, José Aparicio fue nombrado pintor de cámara por Fernando VII en 1815. La pintura está en el Museo del Prado y es considerada una de las primeras tentativas de hacer pintura de historia en España.
31. La estampa va dedicada al rey y el texto indica cómo "En los años de 1811 y 12 el Pueblo de Madrid reducido al extremo de la miseria y de la hambre por sus mismos enemigos rechazó sobre ellos la degradación, prefiriendo la muerte a la esclavitud a ejemplo de los inmortales Numantinos-/No se veían por las Calles y Plazas de Madrid sino esqueletos todavía calientes y moribundos espantosos que arrebatándose a porfía los miserables restos de algunos vegetales inmundos luchaban inutilmente contra los estragos de la hambre caracte-/rizados ya en la hinchazón de las extremidades de sus miembros, en el estiramiento de sus semblantes [...] El Autor [...] inmortaliza este triunfo de la constancia y lealtad Española [...] el carácter de un Pueblo generoso que quiso mas bien morir que vivir bajo otra dominación que la de su legítimo Cautivo dueño". Para lo relativo a esta obra véase José Luis Díez en el catálogo de la exposición *La pintura de historia del siglo XIX en España*, *op. cit.*, págs. 136-145.
32. Los temas relativos a la Guerra de la Independencia son frecuentes en la pintura española de todo el siglo XIX, y su examen pone de manifiesto el diferente tratamiento dado por Goya. Sobre este tema puede verse María Cándor Orduña, "El dos de mayo madrileño de 1808, en la pintura" y "El mayo madrileño de 1808 en la pintura: el tres de mayo", *Villa de Madrid*, 1986, n.º 88, págs. 39-47 y n.ºs 89-90, págs. 23-31; y Jesús Gutiérrez Burón, "La fortuna de la Guerra de la Independencia en la pintura del siglo XIX", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1989, II, n.º 4, págs. 346-357.
33. Pierre Gassier, Juliet Wilson y François Lachenal, *Goya. Life and Work*, edición 1994, pág. 340.
34. La confrontación de las notas del diario de Delacroix relativas al proceso de elaboración del cuadro y a su estudio de los maestros españoles ha permitido a Florisoone hablar de "la génesis española" de esta pintura. El día 7 de abril Delacroix, que está trabajando en el cuadro, piensa hacer "des charges dans le genre de Goya". (Véase Michel Florisoone, "La genèse espagnole des *Massacres de Scio* de Delacroix", *La Revue du Louvre*, 1963, n.ºs 4-5, págs. 195-208).
35. Como hemos dicho anteriormente, la inauguración fue el día 25 de agosto y las noticias de la crítica en esos primeros días insisten siempre en la gran cantidad de gente que esperaba para verlo. En el Salón de 1824 se exponen también, por primera vez en Francia, los paisajes de Constable, el pintor inglés que revolucionó la pintura francesa, que presenta una pintura centrada en el color, en la mancha como técnica y en la forma como producto de la sensación más que del conocimiento, una pintura nueva que atrae a todos los jóvenes artistas de París. Si Goya visitó el Salón, ¿qué pensaría él de estas obras, cuya modernidad había superado nuestro pintor en las paredes de su quinta de Madrid, en imágenes incomprendidas de sus contemporáneos e incomprensibles todavía durante muchos años? Tampoco lo sabemos.
36. Recuérdese que en 1832, durante su viaje a Marruecos, rodeado del color, la sensualidad y la vitalidad del mundo mediterráneo, Delacroix escribe: "Tout Goya palpitait autour de moi". (Citado por Lafuente Ferrari en *La situación y la estela del arte de Goya*, publicado con *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado...*, Madrid, reedición de 1987, pág. 243.
37. El tema, en relación con la representación de la historia contemporánea, fue tratado en 1938 por Edgard Wind, "The Revolution of History Painting", *J.W.C.I.*, 1938-39, págs. 116-127.
38. *Apud* N. Glendinning, *Goya y sus críticos*, Madrid, 1982, pág. 243.