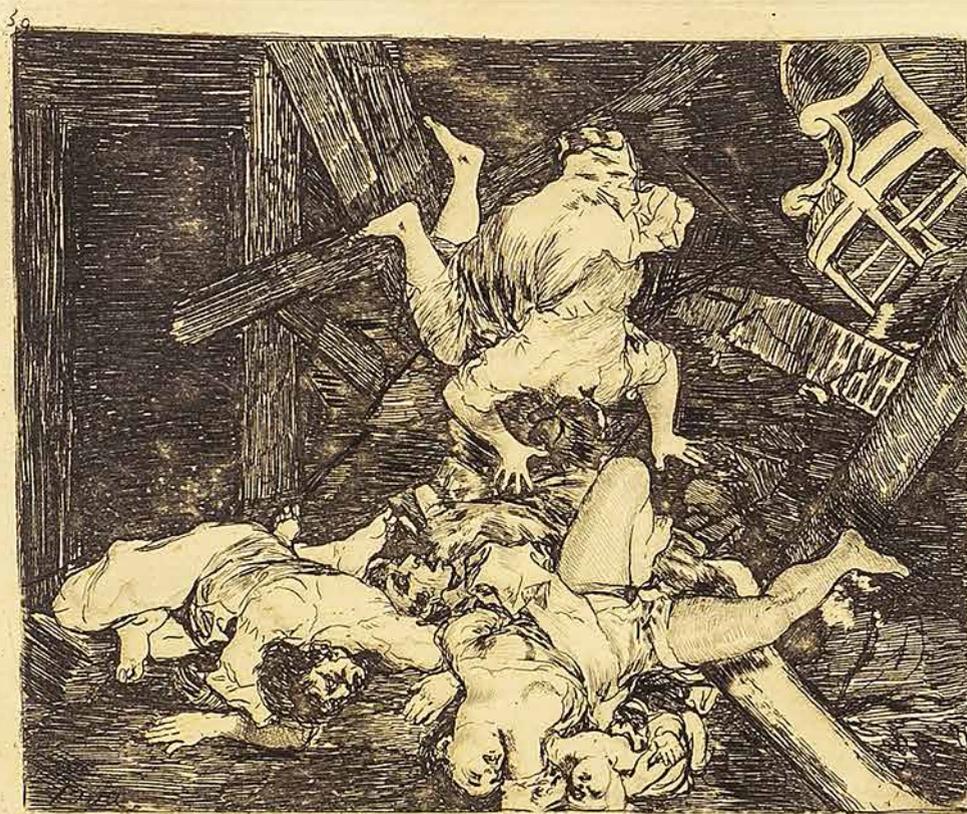


José Manuel B. López Vázquez



Estragos de la guerra

LOS DESASTRES DE LA GUERRA

Exvotos de Goya para el desengaño

COMITÉ CIENTÍFICO DE LA EDITORIAL TIRANT HUMANIDADES

MANUEL ASENSI PÉREZ

*Catedrático de Teoría de la Literatura y de la Literatura Comparada
Universitat de València*

RAMÓN COTARELO

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología
de la Universidad Nacional de Educación a Distancia*

M.^a TERESA ECHENIQUE ELIZONDO

*Catedrática de Lengua Española
Universitat de València*

JUAN MANUEL FERNÁNDEZ SORIA

*Catedrático de Teoría e Historia de la Educación
Universitat de València*

PABLO OÑATE RUBALCABA

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración
Universitat de València*

JOAN ROMERO

*Catedrático de Geografía Humana
Universitat de València*

JUAN JOSÉ TAMAYO

*Director de la Cátedra de Teología y Ciencias de las Religiones
Universidad Carlos III de Madrid*

LOS DESASTRES DE LA GUERRA

Exvotos de Goya para el desengaño

JOSÉ MANUEL B. LÓPEZ VÁZQUEZ

tirant humanidades

Valencia, 2022

Copyright © 2022

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación sin permiso escrito del autor y del editor.

En caso de erratas y actualizaciones, la Editorial Tirant Humanidades publicará la pertinente corrección en la página web www.tirant.com.

“Esta edición fue cofinanciada dentro del programa de la Xunta de Galicia de Grupos de Potencial Crecimiento, ayuda para la consolidación y estructuración de unidades de investigación competitivas y otras acciones de fomento en las universidades del SUG (ed421 b2020/10)”



Unión Europea

Fondo Europeo
de Desarrollo Regional
"Una manera de hacer Europa"



**XUNTA
DE GALICIA**



© José Manuel B. López Vázquez

© TIRANT HUMANIDADES
EDITA: TIRANT HUMANIDADES
C/ Artes Gráficas, 14 - 46010 - Valencia
TELFOS.: 96/361 00 48 - 50
FAX: 96/369 41 51
Email: tlb@tirant.com
www.tirant.com
Librería virtual: www.tirant.es
ISBN: 978-84-18970-70-2
MAQUETA: Innovatext

Las fotografías de *Los Desastres de la Guerra*:

Museo de Artes del Grabado a la Estampa Digital. Ejemplar de la 3ª edición.

Las fotografías de los Emblemas reproducidos:

Carme López Calderón, Galicones [online] www.galicones.com [01/06/2021]

Si tiene alguna queja o sugerencia, envíenos un mail a: atencioncliente@tirant.com. En caso de no ser atendida su sugerencia, por favor, lea en www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa nuestro Procedimiento de quejas.

Responsabilidad Social Corporativa: <http://www.tirant.net/Docs/RSCTirant.pdf>

Índice

INTRODUCCIÓN	9
CAMBIOS EN EL TÍTULO Y EN UN EPÍGRAFE.....	10
SUPRESIÓN DE ESTAMPAS	11
TRANSFORMACIONES FORMALES	13
GOYA Y SU CONSTANTE GENERACIÓN DE ALTERNATIVAS ESTILÍSTICAS .	13
GOYA Y EL MODO ESTILÍSTICO.....	15
GOYA UN OBSERVADOR REFLEXIVO DEL MUNDO	17
OTROS MEDIOS DE DOTAR DE CONTENIDOS A LAS ESTAMPAS.....	19
GOYA UN PINTOR DE LA ILUSTRACIÓN	19
GOYA Y LA LITERATURA EMBLEMÁTICA.....	19
SOBRE LA ELABORACIÓN DE PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS.....	21
<i>LOS DESASTRES</i> , UN LIBRO DE EMBLEMAS.....	24
<i>LOS DESASTRES</i> , UN LIBRO DE EMBLEMAS ESTOICOS.....	24
INTERPRETACIÓN	27

PRIMERA PARTE

INTROITO. EL PRINCIPIO DE LA SABIDURÍA ES EL TEMOR DE DIOS Y EL CO- NOCIMIENTO DE SÍ MISMO	33
EXVOTOS PARA EL DESENGAÑO	36
PRIMER MEDIO DE ALCANZAR LA VERDADERA SABIDURÍA	36
Errores debidos a la mala institución	36
Rechazar los falsos principios y las opiniones fruto de vanas lecturas.....	48
Apartar los falsos principios y opiniones adquiridos por el mal ejemplo.....	52
SEGUNDO MEDIO DE ALCANZAR LA VERDADERA SABIDURÍA	55
TERCER MEDIO DE ALCANZAR LA VERDADERA SABIDURIA	63
CUARTO Y ÚLTIMO MEDIO DE ALCANZAR LA VERDADERA SABIDURÍA	67
Yerro	70
Ignorancia.....	72
Duda	77

SEGUNDA PARTE

INTROITO. LA ORACIÓN COMO MEDIO DE DOMEÑAR AL APETITO	84
ORACIÓN EXPIATORIA INSPIRADA EN EL OFICIO DE DIFUNTOS.....	86
A vísperas.....	86
A Maitines	107

TERCERA PARTE

INTROITO. EL MOTÍN CONTRA LA VERDAD	119
CRITERIOS PARA LA ELECCIÓN DEL OBISPO.....	124
Los peligros de la elección basada solo en la nobleza del candidato	124
Rechazar a aquel que es esclavo de las pasiones.....	127
Recusar a los vanos.....	131
La importancia de la sabiduría	137
La importancia de la Prudencia.....	167
La castidad y la humildad virtudes del Obispo	171
Estimar la fama que tiene el candidato a obispo entre propios y extraños	176
Las consecuencias de la soberbia arrogante.....	180

CUARTA PARTE O EPÍLOGO

INTROITO. LA RESURRECCIÓN DE LA VERDAD.....	187
LOS HIJOS DE LA VERDAD.....	189
LA PERVIVENCIA DE LA INJUSTICIA DE LA JUSTICIA HUMANA	193
BIBLIOGRAFÍA	195

INTRODUCCIÓN

La experiencia re-creadora de una obra de arte depende, pues, no solo de la sensibilidad natural y el adiestramiento visual del espectador, sino también de su equipo cultural. El espectador totalmente “ingenuo” no existe. El espectador “ingenuo” de la Edad Media tenía mucho que aprender, y algo que olvidar, antes de poder apreciar la escultura y la arquitectura clásicas y el espectador “ingenuo” del periodo post-renacentista tenía mucho que olvidar, y algo que aprender, antes de poder apreciar el arte medieval, para no hablar del primitivo. Así, el espectador “ingenuo” no sólo goza de la obra de arte, sino también inconscientemente la valúa e interpreta; y nadie puede culparlo si procede así sin preocuparse por la exactitud de su interpretación y sin percatarse de que su propio equipo cultural, tal cual es, contribuye efectivamente al objeto de su experiencia.

El espectador “ingenuo” difiere del historiador del arte en que este último tiene conciencia de la situación. Sabe que su equipo cultural, tal cual es, no estaría en armonía con el de las personas situadas en otras tierras y en un periodo diferente. Por eso trata de ajustarse a los objetos de su estudio, aprendiendo cuanto pueda sobre las circunstancias en que estos fueron creados (Panofsky, 1970, 26).

Cuando analizamos una obra de arte siempre debemos tener presente que las interpretaciones previas —a las tienen acceso no solo el espectador ingenuo, sino sobre todo el historiador del arte—, pueden llegar a formar una gruesa capa de barniz que, generando una exégesis canónica, distorsiona completamente su apreciación, e, incluso, hace muy difícil que nuevas lecturas ajenas a dicho canon puedan producirse y, en caso de hacerlo, que sean aceptadas.

Los historiadores del arte que hasta el momento han estudiado *Los Desastres* de Goya han tratado de aprender cuanto pudieron sobre las circunstancias en que fueron creados, pero la premisa estética de la que parten, una premisa fundamentalmente naturalista, es errónea, pues ella es más propia de las corrientes artísticas vigentes en el momento en que se formularon los primeros estudios sobre *Los Desastres*, que de las alegóricas y simbólicas existentes en el periodo de su concepción. Lo más curioso es que, cuando estas interpretaciones naturalistas resultan obviamente insuficientes —como ocurre en la mayoría de las estampas de la tercera parte de la serie—, las alegorías a su vez se intentan explicar desde la correspondencia con hechos históricos y no desde un relato filosófico y didáctico.

Por ello, también, al analizar *Los Desastres*, debiéramos olvidar mucho de lo que las poéticas naturalistas les han aportado —y que han llevado a convertir a Goya en un mero testigo de su tiempo o, incluso, en un cronista de guerra— y,

por el contrario, seguir intentando ajustar lo más posible nuestro equipo cultural al vigente en el momento de su creación, para así descifrar significados que están más allá de la mera lectura literal naturalista y por los cuales, precisamente, Goya denominó a sus estampas como «caprichos enfáticos».

CAMBIOS EN EL TÍTULO Y EN UN EPÍGRAFE

Consecuentemente la serie de los *Desastres de la Guerra* esta por descifrar en muchos de sus contenidos. Sin duda, dos causas contribuyeron decisivamente a ello: una, que carezcamos de un ejemplar con el estado final de su concepción por Goya y, dos, su tardía publicación en 1863, cincuenta y cinco años después de su muerte. Esto llevó a que *Los Desastres* se interpretaran tanto desde la visión que en este momento se tenía de la Guerra de la Independencia —concebida como el germen de la construcción de la identidad nacional española, entonces en pleno proceso de afirmación— como desde la manera de juzgar al artista por la crítica romántica y por la emergente realista, que entendía a Goya como un artista naturalista¹ —aunque, eso sí, con una imaginación y una fantasía desbordantes— y que además de anticlerical, era ateo y afrancesado —o, cuando menos, constitucionalista—². Pero, lo más importante, es que concebían a Goya, como si fuera un artista del Realismo del siglo XIX, considerándolo un ingenio lego, lo que les permitía, incluso, la posibilidad de defender que él no hubiese sido el autor del título de la serie, ni de su ordenación y tampoco de los epígrafes, sino que habían sido sus amigos ilustrados, y concretamente Ceán Bermúdez, quienes lo hicieron³. Como consecuencia de tal consideración, actualmente todavía una parte de

-
- 1 De ahí que se creyese que las estampas recogían escenas tomadas del natural por el propio Goya o inspiradas en episodios de la guerra de los que habría tenido noticia. Ello condujo a investigar testimonios de época para identificarlos. Tal concepción de *Los Desastres* todavía pervive actualmente, pues, aun cuando autores como Baticle, señalen que Goya «desea transmitir un testimonio, más en el plano filosófico que en el sentido anecdótico», siguen defendiendo que él mantiene «siempre una rigurosa exactitud a los hechos.» (Baticle, 1997: 137-138)
 - 2 Sobre evolución de la interpretación de la obra de Goya, véase Glendinning (1977). Sobre la fortuna crítica de *Los Desastres* véase Blas y Matilla, (2000: 11-63) y de cada una de las estampas en particular, Matilla y Aguilar (2000: 7-168), además del catálogo en línea del Museo del Prado en la que cada estampa aparece con su Bibliografía actualizada.
 - 3 En este sentido, Janis Tomlinson afirma que: «Whether these captions, which were engraved on the plates for the 1863 edition, were in fact by Goya (as Carderera assumed) remains open to question. Since many of them link consecutive images, it is clear that they were added after the final ordering of the eighty etchings as given in the Ceán/Carderera volume, which serves as a model for the published edition» (Tomlinson, 1989: 25), y aunque en obras posteriores soslaya el tema (Tomlinson, 1999), sin hacer referencia a él, creo que su opinión es descartable, si consideramos, además del propio testimonio de Carderera, la perfecta correspondencia del estilo de los epígrafes con los que

la historiografía goyesca sigue considerando al pintor como un mero testigo de su tiempo (Gassier, 1984), que todo lo más se dedicaba a reflejar por ósmosis, lo que sus amigos ilustrados manifestaban en sus escritos o tertulias (Helman, 1963: 49).

Como el título propuesto por Goya en el ejemplar de Ceán: *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos en 85 estampas. Inventadas, dibuxadas y grabadas por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes*, no se ajustaba —al igual que tampoco lo hacían muchos grabados— a la exaltación del espíritu patriótico, la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando —editora de la serie en 1863— lo cambió por el de *Los desastres de la guerra*, el cual es más conciso, pero también menos denotativo de sus contenidos. De esta manera, el nuevo título —que aparentemente era una perífrasis del original y que contaba además con el precedente de las *Misères de la Guerre* de Jacques Callot⁴— facilitaba las interpretaciones favorables al supuesto fervor patriótico de Goya, las cuales, desde muy pronto, afloraron por doquier. Asimismo, la Academia sustituyó el epígrafe *Nada, ello lo dice* por *Nada, ello dirá*, al objeto de velar el hipotético ateísmo del artista.

SUPRESIÓN DE ESTAMPAS

Pero la serie no sólo sufrió cambios en el título y en un epígrafe, sino que, pudiera ser que también fuera mutilada. El ejemplar de Ceán consta de 85 estampas y aunque las tres últimas —figurando prisioneros—, no están encuadradas, sino solamente pegadas (Matilla, 2008: 351), no tenemos por qué rechazar tajantemente que Goya hubiese pensado su serie con todas ellas⁵, pues, de otro

Goya utiliza en sus álbumes de dibujos, los cuales, indudablemente, son obra suya. Por otra parte, como ya señaló Lafuente (1934: 400) y refrendó Glendinning (1962:221-222), los letreros están concatenados, lo cual hace indudable que las estampas estaban ordenadas antes de entregar Goya el álbum a Ceán.

- 4 Aunque la relación entre las dos series no se hizo explícita en la crítica hasta cuatro años después de su publicación por la Academia (Yriarte 1867: 115), es probable que se utilizara, consciente o inconscientemente, el título del grabador francés, al preparar la edición. Por otra parte, como señala Vega (2008: 158), la estampa *Estragos de la guerra*, también pudo servir de referente para el nuevo título.
- 5 Además de este álbum —hoy en British Museum—, Goya estampó una segunda colección probablemente para sí mismo, que posteriormente cedió durante su estancia en Burdeos, al liberal Pedro Gil Babet. Un descendiente de este Pedro Gil Moreno de la Mora heredó la colección que en 1928 ya estaba desencuadrada. Su hijo se la vendió a Harris y a la muerte de este pasó a la colección del Norton Simon Museum, Pasadena, que la adquirió en 1977 (Wilson-Bareau, 2016). Esta segunda colección cuenta con 82 estampas, pero, al haber sido desencuadrada, no podemos afirmar con seguridad que este fuera este el número total de estampas de la que costaba y aún el caso

modo, no lo manifestaría, como hace, explícitamente en su frontispicio. De hecho, durante el proceso de elaboración de la obra, como es lógico, Goya introdujo cambios en su discurso. La inclusión de los tres prisioneros no tiene por qué no ser otro cambio realizado en el último momento. Por ello creo que debemos juzgar la obra desde este estado postrero, aunque seamos conscientes de que el proceso para su edición todavía no había finalizado⁶. Si a nadie —en el caso de existir— se le habría ocurrido suprimir en un lienzo de Goya un trozo de tela añadido por el propio artista, aunque estuviera mal encolado, porque a su entender, desentonara del conjunto, por la misma razón tampoco se deben eliminar estos tres grabados porque, aparentemente, difieran del resto de la serie. En 1863 la Academia solo publicó las primeras ochenta estampas simplemente porque eran todas de las que poseía la plancha. Y, a pesar de que en el año 1870 se hizo con la 81 y la 82, tampoco las publicó en las ediciones siguientes hasta que Lafuente Ferrari las redescubrió en el año 1940. A partir de entonces el formato canónico de *Los Desastres* quedó establecido en 82 grabados, suprimiendo toda la crítica posterior los tres últimos. Incluso, en su monografía Blas y Matilla (2000. 296-304) caen en la paradoja de eliminar dichas estampas y, por el contrario, publicar dibujos y una prueba de estado que no fueron integrados por Goya en el álbum de Ceán. Lo único que podemos añadir por nuestra parte, es que, como veremos posteriormente, las tres estampas de prisioneros, no desentonan en el conjunto del discurso de la serie, sino que incluso lo completan.

Además, la existencia de diferentes numeraciones llevó a que algunos historiadores intentasen extraer significados de la distinta ordenación. Quizá no esté de más recordar con Pareyson que la paradoja de la creación artística consiste en que la obra es a la vez ‘formada’ y ‘formante’; que es la propia obra la que dicta su ejecución y que es el artista el encargado de poner el punto final cuando la cree acabada (Pareyson, 2014: 114). Mientras tanto, todo es susceptible de transformación. Tras la mayoría de las obras maestras encontramos frecuentemente arrepentimientos y cambios que las nuevas tecnologías nos permiten percibir, pero estos no dejan de ser curiosidades conducentes a apreciar el proceso creativo y nunca debieran convertirse en un crucial punto de estudio.

de que así fuera, no podemos desechar la posibilidad de que Goya, en un momento del proceso de su elaboración, la pensara como de 85 estampas, como tiene la colección de Ceán Bermúdez.

6 Como señala Vega (1992: 25): «no cabe duda que los *Desastres* es una colección terminada, en nuestra opinión grabada entre 1810 y 1815 como ya dijimos anteriormente, ordenada pero no preparada para su publicación ya que faltaban algunos trabajos previos necesarios para que esta se llevara a cabo: ajustar todas las composiciones a un marco y dar a un grabador de letra todas las láminas para que se grabara en ella el título y el número de orden.»

TRANSFORMACIONES FORMALES

Pero la Academia no sólo le cambió el título a la serie, el epígrafe a un grabado y redujo en tres el número de estampas, sino que también modificó substancialmente su aspecto formal, ya que:

En esta fecha [1863] los criterios estéticos de estampación eran ligeramente distintos a los de la época de Goya. Mediante la estampación artística, practicada en estos años, se buscaba igualar los tonos de la composición suprimiendo los fuertes contrastes existentes entre blancos y negros — intencionalmente buscados por Goya con fines expresivos— y marcando solamente aquellos que considera oportunos el estampador que gozaba de gran autonomía en el trabajo a falta del artista [...] El resultado es que la primera edición de la Academia [...] modifica substancialmente los aspectos formales de la obra y consecuentemente sus valores expresivos y significativos (Matilla, 2008: 329).

En este sentido debemos recordar que en el estilo de una obra desempeñan un papel esencial no solo la forma, sino también la «estructura estilística» del tema y el contenido (Panofsky, 1955: 21), entendiéndose por este último aquellos significados que están presentes en la obra, aunque no manifestados obviamente. (Panofsky, 1955: 14) Para lo cual, Goya, ya desde muy temprano, juega con las posibilidades expresivas del estilo, procurando todo tipo de efectos formales, entre los que, además del contraste de tonos, también se encuentran el modo estilístico exigido por el decoro del tema y los temas de encuadre utilizados.

GOYA Y SU CONSTANTE GENERACIÓN DE ALTERNATIVAS ESTILÍSTICAS

Por otra parte, debemos considerar que Goya está constantemente construyendo alternativas estilísticas a sus coetáneos y a sus propias obras precedentes. *Los Desastres de la guerra*⁷ no son una excepción. Goya se muestra en ellos tan original y está tan distante de lo que hacen sus contemporáneos, como lo estaba Leonardo da Vinci de su estrictamente coetáneo Sandro Botticelli. Y desde este cimiento, el de proponer Goya una consciente alternativa estilística, es desde donde debemos empezar no sólo a disfrutar, sino también a interpretar la serie.

Goya deja claro la novedad de su propuesta al defender su originalidad no solo presentándose en el título como «pintor original», sino al denominar a las estampas como «caprichos enfáticos». La propia palabra «capricho» tenía entre

7 La innovación de Goya respecto a sus contemporáneos en el tratamiento del tema de la guerra ya fue puesta de manifiesto por Dérozier (1976).

sus múltiples significados subrayar la originalidad del artista. Como ya señaló Glendinning (1996: 27), Carducho en sus *Diálogos de la Pintura* hacía derivar el término de cabras, con las que comparaba a los pintores originales que, como ellas, «van por caminos de dificultad inventando nuevos conceptos y pensando altamente fuera de los usados y comunes.» De hecho la utilización del término en este sentido ya lo encontramos en Ripa, cuando, en la personificación de «Capricho», señala que «usando de una analogía, se llaman también caprichos a las ideas que en Música, Pintura, o artes similares, se manifiestan lejanas a lo común y corriente.» (Ripa 1987: 159) Pero en la personificación de Ripa, encontramos otra cualidad del capricho, que también hallamos en Goya, que es su carácter didáctico y moralizante, de manera que ella «con la diestra sostendrá un fuelle y con la izquierda una espuela», los cuales «nos muestran como el caprichoso esta siempre dispuesto a adular alguna cualidad o a espolear algún vicio.» (Ripa 1987: 159) Incluso podríamos añadir que el concepto que tiene Goya del pintor original como un inventor de «caprichos» —o lo que es lo mismo de «disparates»⁸— cargados de moralidad, lo encontramos también en Mayáns y Siscar, quien empezaba su capítulo «De la invención» diciendo:

La invención, o es propia, como la de Miguel Ángel Buonarroti, o loablemente extraña, como la de José de Ledesma, o ridículamente caprichosa, como la que refiere Claudiano, libro I, contra Eustropio, o extravagantemente ingeniosa y maravillosa, como la de Jerónimo Bosco, a cuyas pinturas llamaron los disparates de Bosque, porque se compone de partes en sí perfectas al parecer amontonadas disparatadamente, pero en realidad inventadas, y con relación al intento de la pintura seriamente ingeniosa, digna de saberse y admirarse. (Mayáns y Siscar, 1996: 95)

Lo cual no justifica solo la invención ingeniosa llena de moralidad, sino incluso la ordenación aparentemente anárquica de la serie. Si el propio término «capricho» o «disparate» daba a entender más de lo que aparentemente parecen representar las obras, decir: «caprichos enfáticos»⁹, no deja de ser una redundancia, pero, indiscutiblemente, esta resulta apropiada para que nos percatemos de que «caprichos» no lo son solo aquellas estampas de la serie que obviamente son simbólicas —como lo son todas las que a partir de la 65 *Que alboroto es este?* están protagonizadas por ignorantes y profanos— sino también aquellas «inventadas» conforme al «ideal» combinando, para ello, motivos tomados de la realidad hasta

8 Debemos tener en cuenta que en la literatura española tanto aurea, como ilustrada, el término «disparates» referido a las obras de El Bosco es sinónimo a «caprichos» y «sueños».

9 Como señala Vega (1992: 29) «en retórica —la retórica es el arte de dar al lenguaje eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover—, hablar enfáticamente es dar a entender más de lo que realmente se dice.»

componer «aquella feliz imitación por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil.»¹⁰ También las estampas de *Los Desastres* dicen mucho más de lo que aparentemente figuran. Por eso creo que Vega (1992: 28 y 2008:57) tiene razón cuando señala que todas las estampas de la serie deben ser consideradas «caprichos enfáticos»

GOYA Y EL MODO ESTILÍSTICO

En su búsqueda de creación de alternativas estilísticas en Goya es básico el concepto de modo estilístico¹¹. Cada tema impone su modo, por eso las escenas ‘inventadas’ que pretenden conseguir una verosimilitud similar a las supuestamente imitadas directamente de la realidad, poseen un modo o «estilo humilde», como le corresponde en la poética aristotélica¹². Sin embargo, aún dentro de la utilización del modo humilde, Goya introduce substanciales novedades en la concepción de la imagen, de manera que la suya es completamente distinta de la utilizada por sus contemporáneos que siguen empleando una imagen afín al modo o «estilo grande y sublime», incluso para las costumbristas escenas de género. De ahí que estos conciban la imagen con punto de vista frontal, de manera que el espectador mantiene con lo representado una relación puramente contemplativa, al no estar integrado en su espacio. Este —muchas veces panorámico— está construido a través de los elementos accesorios del paisaje que conforman distintos ámbitos sobre los que a posteriori se yuxtaponen las figuras e, incluso, figurillas, que en múltiples casos no generan espacio por sí mismas, y en las que la luz tiene el rol fundamentalmente secundario de producir el claroscuro necesario

10 Recordemos lo que el propio Goya decía en su famoso anuncio de los *Caprichos* : «La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines: reúne en un solo personaje fantástico circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta convención, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil.» (Diario de Madrid del miércoles 6 de Febrero de 1799)

11 Sobre este el concepto véase «El problema del “modo” en las artes plásticas» (Bilostocki:1973: 13-38).

12 «En los grandes asuntos, y en las cosas elevadas está bien el Estilo grande, y sublime; pero en los asuntos familiares, y las cosas humildes, y bajas requieren un estilo llano, humilde, familiar; el cual como quiera que parezca muy fácil de imitar, es en la práctica no poco difícil como advertía Cicerón.» (Luzán: 1737: 221). La utilización del concepto de modo estilístico en Goya llega a su culmen cuando él, en ciertas estampas como *Fuerte cosa es!* o *Esto es malo* que tienen un significado incierto o figuran a protagonistas perversos, destroza el modo o «estilo humilde», hasta alcanzar uno «macarrónico». Que él está utilizando conscientemente dicho modo, no cabe ninguna duda, pues va empeorando cada vez más el estilo de su obra a medida que somete la plancha a consecutivas mordidas — como ya señaló el Conde de la Viñaza (Viñaza, 1887: 378-379)— las cuales conocemos por las pruebas de estado conservadas.

para fingir el volumen¹³. Para Goya, por el contrario, además de la utilización del modo humilde, que implica mayor verosimilitud y una factura más pictórica, el estilo tiene que ajustarse también expresivamente al carácter del tema. Un tema que en todos los grabados de la serie —incluso en los del hambre— no es otro que el de la guerra y esta demanda una retórica apropiada a sus funestas consecuencias. En este sentido Solórzano¹⁴ procurando desentrañar el significado de la palabra «guerra», señala:

La sagrada escritura llama a la guerra *Melio meth*, que es lo mismo que el lugar donde los hombres hiriéndose recíprocamente se tragan y engullen; y entre los latinos, *bellum*, según la común opinión de los gramáticos, que se refiere *Fungero* por antífrasis, como cosa que por ningún camino es bella. (Solórzano, 1660: 369:)

Por ello, el propio tema de la guerra exige la plasmación no de la belleza, sino de su antónimo, para así conseguir que el horror y la consternación redunden en lo representado. Consecuentemente todos los efectos deben subrayar la desolación que produce la guerra, empezando con el árido paisaje en que suceden las escenas¹⁵, pues: «¡Qué fértiles y alegres se ven los campos que ella [la paz] cultiva! ¡Qué hermosas las ciudades pintadas y ricas con su sosiego! Y al contrario, ¡qué abrasadas las tierras por donde pasa la guerra!» (Saavedra Fajardo, 1999: 290)

Realmente Goya evidencia a través del sentido expresivo de su estilo que «por ningún camino es bella la guerra.» De ahí la propia configuración de la imagen que parte del principio de convertir al espectador en partícipe de la escena y no en un mero contemplador de la misma. Si a ello le añadimos el factor de la verosimilitud tendremos como consecuencia la introducción de encuadres acotados de un espacio preexistente en el que transcurren los sucesos plasmados; efectos de acusada instantaneidad o, por el contrario, de temporalidad pautada mediante la reiteración de motivos dentro de la misma escena generando la sensación de

13 Para la concepción de la imagen en Goya véase Fred Licht, *Goya The Origins of the Modern Temper in Art*, cuya primera edición es de 1979, y Valeriano Bozal *Imagen de Goya* (1983).

14 Quizá no está de más llamar la atención de que Solórzano es citado por Gracián conjuntamente con Saavedra Fajardo, Andrea Alciato y Paulo Jovio, como fuente de los emblemas y empresas que decoraban una chalupa que llevaría a los protagonistas Critilo y Andrenio a la *Isla de la inmortalidad* que constituye la crisis duodécima de la tercera de *El Criticón*

15 Bozal (1984: 216-217).ya señalaba que «Hasta ahora, hasta las estampas de Goya, la naturaleza había sido fuente de placer estético en una de estas dos perspectivas: la de lo pintoresco y la de lo sublime. Lo pintoresco se apoyaba en el descubrimiento de lo singular y cotidiano, de la diversidad natural interesante—invirtiendo el orden de la teoría convencional de la belleza: no la unidad en la diversidad, sino la diversidad en la unidad—. Lo sublime era el resultado de la grandeza y magnificencia. En uno y en otro caso, placeres estéticos positivos en los que la negatividad o era inexistente o estaba sublimada. A partir de Goya la naturaleza cumple un nuevo papel: es el mundo de la negatividad, factor ella misma de negatividad.»

una repetición sin fin de la tragedia; reducción progresiva del número de figuras procurando un mayor impacto emocional; amontonamiento de la figuración en el primer término, escorzos imposibles y rostros deformados por las pasiones o por el dolor, hasta convertir al cuerpo humano en un guiñapo como jamás antes ningún pintor había hecho; la presencia mecánica e inhumana del verdugo dejándose intuir solo por sus armas y no por quien las maneja; la utilización de una iluminación claramente artificial e irreal, pero aparentemente verosímil, que consigue mover anímicamente la imagen; y, en este mismo sentido, la potenciación del contraste del tono frente a la búsqueda de un valor unificador, propio del grabado canónico neoclásico. Pero, además, Goya sabe sacarle el máximo partido a todas las posibilidades expresivas de la propia técnica utilizada, que van desde la potenciación del grafismo en sus más dispares registros, hasta la aplicación de soluciones tan novedosas como las aguadas. Todo lo cual —además de producir con su aparente desaliño un profundo desagrado a un grabador formado académicamente— contribuye, indudablemente, a potenciar el efecto buscado: desazonador y repugnante¹⁶. Consecuentemente, no nos extraña que Fred Licht, en su excelente análisis formal de *Los Desastres*, señale que estos: «suponen el descubrimiento de un lenguaje pictórico nuevo.» (Licht, 2001:183) y añada:

Pero todas estas modificaciones, disposiciones y omisiones no están dictadas por el afán de crear una composición armoniosa o un efecto estético adecuado. Los ajustes realizados ayudan a transmitir brutalmente un hecho brutal. Goya nos invita a admirar su técnica pictórica; lo único que espera de nosotros es que abramos los ojos ante bestialidades que normalmente evitamos contemplar. El arte se supedita a los hechos; se convierte en un medio y no en un fin. Es eso lo que se espera de un fotógrafo honrado (y no efectista) de la batalla de Gettysburg: que lleve a casa los sucesos acaecidos en la batalla, no el sentimiento patriótico del sacrificio de los soldados (Licht, 2001:186-187)

GOYA UN OBSERVADOR REFLEXIVO DEL MUNDO

También Goya se limita en sus imágenes a mostrar los hechos. Para Licht, Goya es un *flâneur*¹⁷ y para Bozal es un ‘mirón’, que le recuerda al personaje de

16 Bozal (1994: 2002) ya señalaba que: «Creo que es en el análisis de las estampas construidas por Goya donde más claramente se puede advertir el alcance de su negatividad. Y en este punto no puedo por menos de oponerme a la interpretación realista-anecdótica que de la colección deba hacerse. Me atrevo a decir que Goya ha convertido los motivos anecdóticos, que podían servir de ejemplo o ilustración de unos acontecimientos paradigmáticos para la construcción de un mundo negativo. Este paso de la anécdota al paradigma se logra mediante recursos formales y técnicos».

17 «El pintor renacentista o barroco ejercía, como hombre, un dominio total sobre el mundo exterior irracional con la mayor naturalidad y lo trataba a la luz de sus creencias inquebrantables. Goya y

Clavijo y Fajardo en *El Pensador*¹⁸. Ciertamente, Goya, en *Los Desastres*, se limita a plasmar serenamente sus reflexivas observaciones, mostrando la realidad «tal y como es», sin ocultar sus semblantes más negativos, pues estos son los estragos de la guerra que mejor la definen. La finalidad es que, como él, nosotros aprendamos a ver, lo que solo conseguiremos hacer mirando y haciéndolo así —es decir: mirando— dejemos de ser espectadores ingenuos, como Andrenio¹⁹, para convertirnos en reflexivos, como Critilo, de manera que yendo más allá de las apariencias, descifremos el mundo en cifra que está ante nuestros ojos y alcancemos la verdadera sabiduría²⁰. En este sentido, si las imágenes reflejan imparcialmente los hechos, los letreros por el contrario constituyen comentarios parciales afines a las creencias y a la moral de quien los emite y a la concepción del mundo que él tiene, bien sea la errónea o bien sea ya la desengañada. En la primera parte hasta la estampa *Esto es peor* los comentarios son más propios de un personaje intuitivo como Andrenio. Por el contrario, a partir de dicha estampa hasta el final de la serie, los comentarios son más propios de un personaje reflexivo como Critilo.

sus seguidores ya no tienen la sensación de ser dueños y señores de la Creación; el mundo exterior les obsesiona y les desafía porque se les escapa, es un mundo incontrolable e inaprensible. El que interpreta y conforma la realidad ya no es el pintor, antes al contrario, es el mundo exterior el que, con sus exigencias misteriosas, los moldea a él y a su obra. Meryon, Daumier, Grandville, Guys, Degas (un fotógrafo amateur de gran talento) ocupan un lugar destacado en este grupo de pintores. Se dejan guiar por la llamada indiscutible de un mundo autónomo, ajeno a los deseos y aspiraciones del hombre. Se someten a esa realidad y se contentan con representar fragmentos irritantes que prometen, por un instante fugaz, revelar su significado oculto. Cual cazadores intentan sorprender a su presa cuando está más distraída; la acechan, bien como *flâneurs* imparciales pero desasosegados (Guys o Degas), bien como vengadores inflexibles (Daumier).» (Licht, 1983: 135)

- 18 «El personaje de Clavijo es fundamentalmente un mirón: esa es su única actividad mirar y contar, curiosear, narrar lo visto, describirlo y escribirlo. Su intervención es su mirada y de ella, no de sus eventuales acciones o de su vida y condición, depende la configuración del mundo narrado.» (Bozal, 1984: 21)
- 19 En *El Criticón* el personaje denominado el Prudente le dice a Andrenio: «el medio que sus ministros [del engaño] toman para que [no] le veas [se entiende al engaño] es cegarte. ¡Mira tú cuán poco miras!» (Gracián, 1984: 181). Por su parte, Critilo consigue huir del reino de Falimundo cayendo en la cuenta con sólo abrir los ojos: «Y así él [Critilo], después de haber velado sobre el caso, trazó huirse; y no tuvo tanta dificultad como imaginaba, que en este orden de cosas el que quiere puede. Rompió con todo, que es el único medio, y saltó por el portillo de dar en la cuenta, aquél que todos cuanto abren los ojos hallan.» (Gracián, 1984: 464).
- 20 Santos Alonso (Gracián, 1984: 39) en su introducción a *EL Criticón* señala: «El hecho de que en *El Criticón* hay dos formas de ver el mundo, la de Critilo, quizá personificación de Gracián, que representa la razón crítica, la desilusión y el desengaño, y la de Andrenio, que representa la ingenua ignorancia ante los peligros del mundo y el instinto primario, es algo que se tiene por sabido y dicho. Mientras Andrenio fracasa en toda empresa, cae en todo tipo de tretas y peligros, a causa de su ceguera racional y alucinado por las falsas glorias del mundo, Critilo es el hombre fuerte que descubre, con una mirada avisada, las más horribles realidades detrás de las más atrayentes pantallas, y actúa de acuerdo con la razón.»

OTROS MEDIOS DE DOTAR DE CONTENIDOS A LAS ESTAMPAS

Pero Goya, para dotar de «contenidos» —recordemos: aquellos significados que están presentes en la obra, aunque no manifestados obviamente— a sus grabados, no sólo utiliza el modo estilístico, sino que también usa «iconos» de belleza tomados del arte clásico —como el famoso torso del Belvedere (Matilla, 2008 b: 310)—, introduciéndolos en un nuevo contexto para mostrarnos como la humanidad es mancillada por la guerra, cuando la divina belleza del cuerpo humano es violada, hasta el punto, que su parte más noble: la cabeza, cuna de la razón, termina convertida en paradigma de repugnante animalidad y en metáfora de la sinrazón. E, incluso, toma temas de encuadre clásicos como el de Lucrecia y no duda en secularizar los de la pintura religiosa —La Oración en el huerto, la lucha de Jacob y el Ángel, la expulsión del Paraíso, la Piedad, el Descendimiento de Cristo, etc. — en aquellos casos en los que pretende movernos subliminalmente a favor o en contra de los protagonistas.

GOYA UN PINTOR DE LA ILUSTRACIÓN

También creo, que para interpretar a Goya, debemos contextualizarlo como lo que es: un pintor de la Ilustración y no de finales del siglo XIX. Por ello mi lectura de *Los Desastres* se engarza con una tradición historiográfica distinta a la citada de Goya ingenio lego: la de Mayer y de López Rey, para quienes Goya era un pintor intelectual, un pintor filósofo, como se diría en su época. Para mí, la principal finalidad de Goya, como tantos artistas del momento, era enseñar a amar la virtud y odiar al vicio. Él no pretendía ser testigo de su sociedad, sino ayudar a transformarla. Claro está, que cuando digo que Goya es un pintor intelectual o filósofo, no estoy diciendo que fuera Kant, ni tan siquiera Jovellanos, sino simplemente que es un artista que sigue la máxima horaciana de instruir deleitando, pues así es como ya Le Roy de Gomberville (1656) definía al «pintor filósofo» en el prefacio de *La Doctrine des Moeurs*, una obra que, sin duda, Goya conocía. Él, en su pretensión de hacer mejor la sociedad, no tiene por qué inventar una nueva filosofía, sino simplemente dar forma plástica a la que otros habían creado, utilizando incluso eclécticamente distintas corrientes de pensamiento de las que toma las ideas que considera más adecuadas para su concepción del mundo.

GOYA Y LA LITERATURA EMBLEMÁTICA

Por otra parte, a partir de los artículos pioneros de George Levitine (1955 y 1959) a finales los años setenta me di cuenta de la importancia que la literatura

emblemática había jugado no solo en el repertorio simbólico de Goya, sino en la formación de su pensamiento. En este sentido debo destacar una obra fundamental para él: la *Emblemata Horaciana* de Vaenius, que conoció tanto en la edición francesa (Gomberville, 1646) como en la española (*Theatro Moral*, 1672). Los grabados de Vaenius, las glosas francesas de Gomberville y las españolas de autor anónimo, respiran neoestoicismo por todos los poros, siendo esta corriente de pensamiento fundamental no solo en la configuración del ser barroco español —particularmente en autores decisivos para el pensamiento de Goya como Quevedo, Saavedra Fajardo y Gracián—, sino que permaneció vigente durante toda la ilustración española, alcanzando hasta los primeros años del siglo XIX. Al fin y al cabo, los ilustrados españoles incidían en una vertiente senequista, manifestada ya en Erasmo y Luis Vives, sin despreciar la corriente estoica derivada de Epitecto y Horacio que estaba omnipresente en los escritores áureos. Precisamente este estoicismo aflora en los ilustrados españoles, cuando la fortuna, por causa de la mudanza de los tiempos, les deviene adversa y han de practicar las virtudes morales de la constancia y la paciencia, al tiempo que hacen un canto a la amistad. El propio Goya tuvo que echar mano de estas virtudes tras el nuevo brote de su enfermedad que lo dejó sordo en 1792, como lo demuestra que para la serie de óleos de las «Diversiones Nacionales»²¹, expuesta en la Academia en 1793 y en la

21 Para ella utilizará como guion los comentarios a los emblemas *Las incomodidades de la pobreza* y *La paciencia vence todos los males* del *Theatro Moral*. El texto «Ofrécese aquí otro género de pobreza, que por si ni es virtuosa ni viciosa, pero ocasiona el ejercicio de las Virtudes de la Constancia, Fortaleza, y Paciencia en el sufrimiento de ella, y se llama casual o fortuita; que como no depende del arbitrio de los hombres, ni procede de su negligencia, o flojedad; no los hace culpables, antes dignos de conmiseración, y nace del inevitable rigor de la guerra, del incendio, del naufragio, del robo y tal vez de la tirana injusticia de los Jueces, y de los Príncipes; de esta no hay hombre, ni estado seguro» (*Theatro moral*, 1672: 90), le sirve a Goya para encadenar sucesos en los que debe ejercitarse la verdadera paciencia: *El vendedor de muñecos* (inevitable rigor de la guerra) *Un incendio* (incendio), *Un naufragio* (el naufragio), *El asalto de ladrones* (el robo) e *Interior de una prisión* (la tirana injusticia de los jueces, y de los príncipes). Mientras que la definición de la Paciencia como: «un sufrimiento voluntario y bien ordenado, de la sinrazón conocida, sin ánimo de venganza. Con estas palabras se distingue la verdadera Paciencia del sufrimiento de los locos, y de las bestias, que no conocen la sinrazón, y se llama ignorancia» (*Theatro Moral*, 1672: 144), tomada del comentario al emblema septuagésimo segundo *La paciencia vence todos los males*, le sirve a Goya para contrastar la verdadera paciencia, que han de ejercitar los protagonistas de los cuadros anteriormente citados, con «el sufrimiento de los locos y de las bestias ilustrados por *Corral de locos* y la serie de las escenas de toros. Pero, además, la ignorancia se observa no sólo en la sinrazón de los locos y de los animales y hasta en la propia taurina «diversión nacional», sino también en la imprudente forma de actuar de los protagonistas de los *Cómicos ambulantes* que, «procede de su negligencia, o flojedad», desconocen que siempre de los *Deleites se sigue el dolor y la miseria*, como enseña el emblema trigésimo séptimo del *Theatro Moral* (1672: 74), y, se buscan su infortunio subiéndose ciegamente a la rueda de la fortuna, la cual, en su constante subir y caer, ineludiblemente les llevará a su perdición. Un trágico final que Goya subraya con su estilo 'enfático' al representarlos como

que, como él le dice a Bernardo de Iriarte, hace «observaciones a que no dan lugar las obras encargadas, y en el que el capricho y la invención no tienen ensanches.»

Por otra parte, el mejor ejemplo de la vigencia del estoicismo en España a finales del siglo XVIII, es *Eusebio*, la novela que Pedro Montegón publica a partir de 1786, hasta 1788. Un auténtico *best seller* de la época, que partiendo —como señala García de Lara (Montegón, 1998: 55-56).— de *El Criticón* de Gracián y de *Telémaco* de Fénelon, se inscribe en la difusión de las nuevas corrientes pedagógicas que siguiendo a Locke y Rousseau se habían extendido por toda Europa

SOBRE LA ELABORACIÓN DE PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS

El pintor filósofo es entonces aquel que instruye deleitando. Para llevar a cabo dicha instrucción es necesaria la elaboración de un discurso que pueda ser desarrollado plásticamente en un programa iconográfico. La pregunta básica es: ¿cómo se hacían los programas iconográficos en época de Goya? Sin duda, lo más ortodoxo es la elaboración de un discurso parecido al de un sermón, en el que se engarzarían distintas ideas picando de diversos libros y en las que la literatura emblemática como señala Palomino (1724: 146) jugaría un papel determinante para traducirlas plásticamente. Sin embargo, tanto en el arte peninsular como en el iberoamericano, se siguieron otras formas de utilizar la emblemática aplicada en la elaboración de programas. Así los hay que son resultado de copiar literalmente las *picturae* de los emblemas de un único libro. Otros combinan en un nuevo discurso emblemas de dos o más libros cuyas figuras también se reproducen literalmente. Realmente, quienes así actuaban no eran artistas, sino meros artesanos que carecían de la facultad de «invención» que es la que distingue al artista original del «copiante servil». Frente a ellos están los artistas que siguiendo el modo de hacer de la propia literatura emblemática —en la cual, en múltiples ocasiones, la elaboración de un nuevo emblema es fruto de cambiar lemas, figuras, o ambas cosas al tiempo— inventan nuevas imágenes para el texto del libro que están siguiendo literalmente. Los autores que así obraban se les consideraba inventores y nadie discutía su originalidad.

Goya preparó los discursos para sus series, siguiendo, con diversas variaciones, este último modo. Unas veces se limitó a tomar los contenidos de los emblemas del *Theatro Moral*, inventándoles nuevas figuras²² —lo cual hizo en múl-

personajes de la *comedia del arte*, la cual indefectiblemente siempre remataba con un final infeliz para sus protagonistas.

22 Al fin y al cabo es lo que hace Menestrier (1684: 86-97) cuando inventa nuevas figuras para la versión francesa de esta obra.

tiples ocasiones a partir de los cartones para el *Dormitorio y ante dormitorio de los Príncipes de Asturias*— (López Vázquez, 1999: 69-167); otras, lo que tomaba era el argumento de una obra como, por ejemplo, la *Tabla de Cebes* que le sirvió para realizar el programa del Comedor de los *Príncipes de Asturias del Palacio del Pardo* en 1776 (López Vázquez, 2012: 69-167), y, con mayor frecuencia se dedicaba a ir ilustrando correlativamente un texto tomado de un libro. Por ejemplo, los *Caprichos* tienen como base los comentarios a tres de las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo (López Vázquez, 1982) y la serie de los *Sueños* los comentarios de Ambrosio de Morales a la *Tabla de Cebes*, (López Vázquez, 2004: 7-290). En el caso de *Los Desastres*, como veremos, su primera parte que abarca desde la estampa primera hasta la trigésimo nona, Goya sigue una línea argumental extraída del Proemio del *Theatro Moral de la vida humana*. Para la segunda que discurre desde la estampa cuadragésima a la sexagésima cuarta toma el argumento del *Oficio de Difuntos*. Para la tercera, que comprende desde la sexagésima quinta a la septuagésima nona, de la empresa inicial de *Idea de el Buen Pastor* de Núñez de Zepeda. Y para la cuarta, las estampas 80, 81, 82, con la resurrección de la verdad, y la representación de sus dos hijos: el fiero monstruo y el desengaño, se utiliza la crisis tercera, la verdad de parto, de la tercera parte de *El Criticón*. Quedarían las tres estampas de prisioneros, que se engazarían con las anteriores a través del refrán: «Para verdades el tiempo, para justicias Dios».

Que en todas estas obras citadas mi aseveración de que Goya está siguiendo un texto concreto es altamente probable, si tenemos en cuenta a Gombrich (1983: 17):

Se suele suponer que identificar los textos ilustrados en una imagen religiosa o secular dada es misión de la iconografía. Igual que ocurre en los demás trabajos de investigación histórica detectivesca, para resolver los rompecabezas iconográficos hace falta suerte además de cierto bagaje de conocimientos básicos. Pero si esa suerte se tiene, los resultados de la iconografía pueden a veces alcanzar las cotas de exactitud exigibles a una prueba. Si se puede hacer corresponder una ilustración compleja con un texto que dé cuenta de sus principales rasgos, puede decirse que el iconógrafo ha demostrado lo que pretendía. Si existe una serie completa de tales ilustraciones que se corresponden con una serie análoga de un texto, la posibilidad de que esta correspondencia se deba al azar es verdaderamente remota.

Pero, que la verificación de que esta forma de actuar de Goya es indudable, lo tenemos en el hecho de que las variaciones que introdujo en los dibujos de la serie de los *Sueños* reutilizados en los *Caprichos*, se justifican, precisamente, por la necesidad de adecuarse al nuevo texto que debía ilustrar (López Vázquez, 2005, 11). Además, como podemos apreciar en la segunda parte de *Los Desastres*, Goya va dejando los que los informáticos denominan «migas de pan», manteniendo voces en el letrero que aparecen en el texto que le está sirviendo de inspiración.

Por si ello fuese poco, Goya utiliza dos imágenes muy parecidas, *Al Cementerio* y en *Carretadas al cementerio*, en este apartado de su serie, porque, precisamente, una y otra son las estampas que ponen punto final, respectivamente, al oficio de vísperas y al de maitines.

Por otra parte, es de suma importancia el haber descubierto los textos que Goya utiliza como guion, pues, como también señala Gombrich, resulta imposible descubrir en su totalidad el significado de las pinturas de un programa sin la ayuda del texto que les sirvió de base ya que además de cuestiones fortuitas como aquellas en las que el pintor era totalmente libre para visualizar determinados contenidos —como cuando los temas a plasmar no contaban con precedentes o se trataba de escenas fantásticas—, tenemos que:

Tomadas aisladamente y con independencia del contexto en que están insertas, ninguna de estas imágenes se podría haber interpretado correctamente. No es que esta constatación resulte sorprendente. A fin de cuentas, hasta las palabras cobran sentido tan solo en el seno de la estructura de una frase. Hemos dicho que es evidente lo que quería decir Gladstone cuando calificaba a lord Shaftesbury de «ejemplo para su orden», pero solo del contexto se deduce el significado exacto del término «orden». Suelto podría significar un mandato, una estructura, o una condecoración por algún mérito. Cierto es que los que aprenden un idioma se hacen la ilusión de que «el significado» de cualquier palabra se puede encontrar en el diccionario, y rara vez se dan cuenta de lo que antes he llamado principio de intersección opera también aquí. Se les ofrece una amplia gama de posibles significados de entre los han de escoger el que parezca pedir el sentido del contexto. De haber sido lord Shaftesbury un monje, el término «su orden» hubiera tenido una interpretación diferente.

Lo que enseña el estudio de las imágenes en contextos conocidos es tan solo que esta multiplicidad de significados es aún más importante para el estudio de los símbolos que para los asuntos de lenguaje cotidiano (Gombrich, 1983: 23).

Nada mejor para comprobarlo que las estampas *Si resucitará?*, *Fiero Monstruo* y *Esto es lo verdadero*, que a pesar de que su significado era intuitivo similarmente por la mayoría de los estudiosos de la serie: la esperanza que Goya tiene de que finalmente la Verdad sí resucitará y en las que hace un epílogo o recapitulación de la serie en el que, como señala Vega (2008: 328): «*Fiero Monstruo* es un símbolo de la guerra, la muerte; y *Esto es lo verdadero*, de la paz y el trabajo cuyo fruto es la abundancia», es tan solo con el descubrimiento del texto de *El Criticón* que le sirve de base, como podemos saber su verdadero significado. La preñez de la Verdad que pretende ser abortada por todos los que se sienten afectados por ella en *Si resucitará?* Y las consecuencias del parto del que nacen los dos hijos de la Verdad: El «Fiero monstruo» que es el Odio y el hijo lindo y bueno que es el Desengaño. Realmente, «Esto es lo verdadero».

LOS DESASTRES, UN LIBRO DE EMBLEMAS

Además, también debemos de considerar que *Los Desastres*, como los *Caprichos*, conforman, en realidad, un libro. En los *Caprichos*, Goya mantuvo la estructura triple canónica de los libros de emblemas con una figura, un lema y un comentario, el cual habría sido añadido posteriormente, como también lo fue en el caso de la *Emblemata Horaciana*. En *Los Desastres*, al no haber sido publicados en vida del pintor, solo nos han llegado las figuras y los lemas y no sabemos si llegaron a existir los comentarios. Pero ello no invalida que los leamos como un libro de emblemas; un libro de emblemas, como trataré de demostrar a continuación, estoicos.

LOS DESASTRES, UN LIBRO DE EMBLEMAS ESTOICOS

Al fin y al cabo, a parte de su vigencia en la ilustración española, el estoicismo era una filosofía ideal para tiempos de crisis y, por ello, muy apropiada para explicar y sobrellevar con paciencia y constancia las fatales consecuencias de la guerra en España con Bonaparte. Por ello, los mismo principios filosóficos que a comienzos del siglo XVII sirvieron para «la construcción de un sistema moral autónomo, justificable por sí mismo e independiente de imposiciones doctrinarias externas, pero que no dejase de ser compatible con los principales dogmas del cristianismo» (Domínguez Manzano, 2001: 106), volvían a ser validos a Goya como propuesta personal y colectiva, cuando nuevamente Europa ardía en guerra. Era entonces el momento de afirmar una vez más el derecho natural, el individualismo y la razón —elementos consustanciales a la condición humana—, frente a la ignorante barbarie y la soberbia, ambición y avaricia que nutrían los imperantes dogmas absolutistas. Por lo que al proponer esta solución estoica, Goya no está volviendo anacrónicamente a una moral del pasado, sino a una que tenía plena actualidad y que se convertirá en una fuente esencial para el desarrollo de la ideología liberal, que adquirirá su apogeo, a partir de las guerras napoleónicas.

Consecuentemente, Goya irá desgranando en sus estampas, los puntos básicos de la doctrina estoica, empezando por «el principio de esta doctrina es el temor de Dios y el conocimiento de sí mismo. Enseña a los hombres, no a ser doctos y eruditos; sabios y buenos sí; no a decir, sino a obrar bien» (Theatro, 1733: Proemio), teniendo en cuenta, además, que «Todo poder se sujeta al poder soberano» (Theatro, 1733: 37) y que «Vario es el castigo de la impiedad» (Theatro, 1733: 41). Por ello, siempre se debe supeditar la voluntad a la razón y por consiguiente que también se deben desechar las pasiones y todos los bienes que la fortuna le

puede aportar al hombre y que son ajenos a él mismo²³. En este sentido, se debe repudiar como el vicio de la avaricia por ser horroroso e insaciable²⁴. También se debe huir de las opiniones vulgares²⁵; seguir la máximas «*in medio consistit virtus*» y «*sustine et abstine*». Sabiendo sufrir con fortaleza, paciencia y constancia los reveses de la fortuna²⁶. Además, saber acomodarse al tiempo²⁷; considerar a la amistad como un bien muy preciado²⁸, ensalzar la vida en el campo, como la que facilita la mayor felicidad²⁹, desechar todo combate de los que no se tiene segura la victoria³⁰; tener en cuenta que la virtud se ejerce en cualquier estado³¹ y siempre — como «La hora de morir es incierta» (Theatro, 1733: 193)— tener siempre presente la muerte «porque por este medio no tendrás ningún pensamiento bajo, ni servil, ni desearás nunca nada con pasión.» (Epitecto, 1733: 17)

23 «La razón sola es libre en el Hombre, y la puede llamar propiamente suya; pues no puede ser forzada ni oprimida de algún poder humano. Es un bien interno, en que consiste toda nuestra felicidad. Y todos los externos bienes aparentes, dependiendo de ajeno poder y sujetos a continúa mudanza.» (Epitecto, 1733:2)

24 «El avaro, cuanto más tiene, más quiere» (Theatro, 1733: 111)

25 «Huye de las opiniones vulgares, porque si las sigues, irás siempre errado de opinión. No son las mejores, las que siguen muchos, sino las más verdaderas y que siguen pocos.» (Epitecto, 1733: 6)

26 «En todo lo que te sucediere, acuérdate y considera en ti mismo, el medio que tienes de defenderte. Por ejemplo: si ves una hermosa mujer, advierte que tienes la templanza, que es un poderoso medio para oponer a la hermosura. Si estás obligado a emprender algún trabajo penoso, ten recurso a la paciencia. Si te han hecho alguna injuria, ármate de la constancia. Y si te acostumbras a obrar de esta manera siempre, nunca los objetos tendrán poder sobre ti.» (Epitecto.1733:10)

27 «Acomódate al tiempo» (Theatro, 1733:173)

28 «Nada es comparable al verdadero amigo» (Theatro, 1733: 45)

29 «La bienaventuranza de la agricultura» (Theatro, 1773: 69).

30 «Puedes ser invencible, si nunca emprendes combate de cuyo suceso no estés seguro, que sepas que está en tu mano la victoria.» (Epitecto, 1733: 16)

31 La virtud se ejerce en cualquier estado (Theatro, 1733: 31)

INTERPRETACIÓN

Ya he dicho que en un principio *Los Desastres* fueron decodificados en función del patriotismo del momento de su publicación que consideraba a la Guerra de la Independencia como el germen de la construcción de la identidad nacional española. Sin embargo, sobre todo a partir de la monografía de Lecaldano (1976), *Los Desastres* pasaron a interpretarse como una soflama contra la guerra de cualquier tiempo y lugar y, en consecuencia, una paradigmática apología a favor de la paz. Desde luego, de esto va la serie, la cual termina con una loa a la mansedumbre —*Esto es lo verdadero*— frente al odio que impulsa siempre a la ira y al combate—*Fiero monstruo!*—. Pero, frente a la lectura apreciacionista de Lecaldano fruto del pacifismo que inundaba Occidente, tras la guerra de Vietnam —cuyo final se corresponde con el momento en que fue escrita su monografía—, mi interpretación se basa en el pacifismo que algunos españoles defienden en el transcurso de la Guerra de la Independencia, los cuales se alejaban de las posturas extremas mantenidas tanto por los ‘patriotas’ como por los ‘afrancesados’. En este sentido, *Los Desastres* poseen un contenido ideológico que es previo a toda contienda partidista. Al fin y al cabo, en toda guerra los bandos están movidos por motivos que deben más a los afectos y a las pasiones que a la razón. Por el contrario, Goya, como buen estoico, nos propone a la razón como la regla que debe calibrar todo acto humano, siendo precisamente la guerra el máximo ejemplo de la sinrazón.

Por otra parte, *Los Desastres*, como obra de la Ilustración que es, tiene, además, un carácter pedagógico y autobiográfico³². Goya se presenta como un espectador reflexivo y un narrador tranquilo, que nos cuenta su experiencia de la guerra para que nosotros intentemos, como él, ir más allá de lo obvio. De este modo, él mismo se pone de modelo y nos enseña que solo acierta en las percepciones, cuando rectifica progresivamente las erróneas, hasta dar en el desengaño y, consecuentemente, en la verdad. Lo que solo se puede conseguir al mirar y remirar una y otra vez. Ello explica la contradicción que aparentemente se produce entre las imágenes y los rótulos de la primera parte de la serie, que solo terminan concordando

32 Goya podría suscribir las palabras del autor del Proemio de la edición española del *Theatro Moral*: «A los unos [los ingeniosos] y a los otros [los sabios] advierto, que lo escribí [este libro], no para enseñar, sino para aprender ejercitándome; atendiendo menos al gusto ajeno que al provecho propio y no cuidando tanto del aplauso como de la utilidad.»

en las tres últimas estampas. En estas, el Goya autor de los letreros solo alcanza la sabiduría, cuando deja de mirar a la realidad sectariamente para remirla desde la razón. Entonces él consigue valorar los actos — independientemente de quien los realice, sean absolutistas o afrancesados— desde el propio autoconocimiento y la aplicación de la regla del bien y del mal obrar. Si la felicidad consiste en alcanzar la virtud y, consiguientemente la sabiduría³³, la enseñanza de fondo que transmiten las estampas de esta parte —oculta tras los errores que los hombres cometen cuando obran desde el sentimiento y la costumbre y no desde la razón— es la explicitación de las causas que impiden al hombre alcanzar la verdad. Las estampas se convierten así en exvotos de desengaño; exvotos que —además de los errores de los hombres— representan signos que muestran el castigo a los españoles, pero que, incluso, vaticinan de un castigo todavía mayor que el que ellas narran y cuyas «fatales consecuencias» serán inevitables si ellos persisten en la impiedad y no expían sus culpas.

En la segunda parte, Goya narra dichas fatales consecuencias: la francesada, el hambre y la enfermedad, que a él le sirven —una vez que ha adquirido la verdadera sabiduría— para hacer una oración expiatoria al Señor, en la que se pide la reparación de las culpas, siguiendo las rogativas de los *Salmos* que conforman el *Oficio de Difuntos*.

En la tercera, él muestra la causa de que los españoles hayan caído en la impiedad —la razón por la que Dios los castigó con una guerra cruenta— y que contribuyó decisivamente a la muerte de la verdad; una causa que no es otra que el modo de obrar de los obispos, pues estos son los encargados de enseñarla y defenderla.

En la cuarta, a modo de epílogo, Goya nos muestra cuales son los resultados de la resurrección de la verdad, que lleva a los necios a ser devorados nuevamente por el odio y a los mansos, a vivir lo verdadero y, consecuentemente, a la pervivencia del bucle de la guerra y la paz. De ahí, que viendo los tres últimas estampas figurando a prisioneros y aplicando el refrán: «Para verdades el tiempo, para justicias Dios», podamos deducir que, para Goya, nunca se alcanzará la paz y la justicia en este mundo, pues la justicia humana —a diferencia de la divina que está mediada por la infinita misericordia— es siempre vengativa.

Si leemos la serie desde la mentalidad actual, sostener que *Los Desastres* intentan transmitir intencionadamente estos contenidos, indudablemente parece una aserción extravagante y disparatada. Pero si lo hacemos desde la que fue creada y

33 «Las virtudes que son tan puras y perfectas, que proceden solamente del verdadero conocimiento del bien, son todas de una misma naturaleza, y estas solas se comprenden debajo del nombre de sabiduría, como queda definida.» (Theatro Moral, 1672: proemio).

desde el contexto en el que se originó es plenamente razonable. Entonces, la antigua tradición que veía en la guerra un castigo divino estaba plenamente vigente y lo estuvo durante toda la contienda, siendo defendida tanto por el clero ‘patriota’ como por el ‘afrancesado’ —y en este punto no estaría de más remarcar la enorme influencia que el magisterio de la Iglesia tenía todavía en la sociedad española del momento—, aun cuando uno y otro diferían en la causa de dicho castigo, pues mientras los primeros lo achacaban a la impiedad producto de la imitación de las costumbres francesas, seguida por la clase alta española desde el cambio monárquico a principios del siglo XVIII, los segundos estimaban que el castigo no era por el afrancesamiento, sino por la imbecilidad de un gobierno que había caído en enormes vicios morales, pero también en civiles y militares (Carreño: 2006: 330). De manera que mientras los primeros predicaban la santa guerra contra el invasor y sus perniciosas ideas; los segundos defendían la santa paz basándose en el argumento de que era la Providencia divina la que había impuesto el nuevo monarca, el cual era tan católico como el anterior. En este sentido, es ejemplar el capítulo «Doctrina de la religión sobre la sumisión y obediencia de los pueblos» en el que su autor, el afrancesado Félix José Reinoso (1816: 88), dice que «los ejemplos, la doctrina del Salvador y las cartas de sus apóstoles dictan la sumisión a las autoridades establecidas, prescindiendo de los principios de su establecimiento.» Desde luego, Goya, en un principio, pudiera estar más cerca de los segundos que de los primeros, pues para él la guerra era la fatal consecuencia —fruto del «curso ordinario de los sucesos humanos»— de una sociedad conducida por gobiernos —civiles y eclesiásticos— nefastos. Pero, para Goya, como para Jovellanos, la componenda de los afrancesados tampoco era una solución plenamente válida, porque no dejaba de ser sectaria y no resolvía el problema yendo a su raíz, que no era otro que haberse abandonado la virtud. Para Goya es la vida viciosa e impía de la sociedad española la que propicia un castigo terrestre dado por unas parcas terrestres, cuando divididos en banderías, sus miembros no sólo se castigaron entre sí, sino que introdujeron en España a sus tradicionales enemigos —franceses e ingleses— para ayudarles en este cometido. Estos se convirtieron, así, en inconscientes verdugos del castigo propiciado por la Providencia divina a los españoles a causa de su depravación. Al fin y al cabo, Goya, al pensar así, estaba siguiendo los principios estoicos defendidos por Vaenius en sus emblemas. Por ejemplo, Le Roy de Gomberville (1656, e. 20) convierte el lema *Culpam poena premit comes* (La pena acompaña, y oprime la culpa) en *Les méchants se punissent l'un l'autre*³⁴ (lám. 1) y lo comenta diciendo:

34 Es de destacar que Menestrier (1684: 92) (Lám. 2) cambie la *pictura* alegórica de Vaenius, que reproduce Gomberville, por una escena de bélica como las de Goya en las estampas de la primera parte de *Los Desastres*.

Tous les méchants sont punis. La justice éternelle n'en dispense pas un; & quand les bourreaux ont achevé de tourmenter les coupables, ils sont à leur tour, condamnez aux supplices, pour ce qu'ils ne sont pas plus innocents que les autres. Les horreurs de ce Tableau vous annoncent ces vérités. Voyez cette ville embrasée. Nombrez ces hommes, ces femmes, & ses enfants assassinez. Contemplez ces gibets & ces roués. Ils ne sont pas moins les châtiments que les effets de nos crimes. La punition suit le mal comme l'ombre suit le corps. Bien qu'elle soit boiteuse, & qu'elle ne marche pas toujours aussi vite que le méchant, elle le suit toutefois sans cesse; & quand elle est bien longue à venir, c'est une preuve certaine qu'elle a longtemps médité, sur le genre de supplice, dont elle veut punir ces persécuteurs inhumains qui ont été les instruments de la justice divine³⁵.

Ideas que también encontramos en el neostoicismo áureo español. Así, Quevedo (1724, 203) las reitera constantemente en su producción. Baste este ejemplo tomado de la *Providencia de Dios*:

Dirán, que ¿por qué Dios no ha pasado en tantos siglos la tiranía tan soberbia como la de los turcos? Respondo, que porque no le ha acabado de hacer el cargo. Hale contado su imperio, mas no se le ha llenado, no porque no es mucho lo que le ha dado, sino porque hay mucho, que quite a otros para castigo de sus culpas [...] Dale fuerzas que quita a otros, que usaron mal de ellas, para que pueda ser azote de otros, que no escarmientan [...]. Así el turco, entre los paganos y perdidos herejes, fue elegido por verdugo de la cristiandad, con él nos azota y da tormento Dios, y nos ajusticia por nuestros delitos; dale poder para que pueda quebrantarnos, y nos obligue a confesar nuestras culpas. Si queremos que no sean verdugos de Dios él, y los herejes, no le merezcamos a Dios verdugos; empero mientras nuestra enmienda no les vacare el oficio, gozarán de los emolumentos y gajes de verdugos, pagaremos los azotes que nos dieren, y como ropa de ajusticiados, la nuestra será suya.

Incluso, a resaltar específicamente que la guerra es un castigo divino, dedica Vaenius el emblema *Neglectae religionis poena multiplex* (Vario es el castigo de la Impiedad), cuya glosa en español, es:

Consideremos un poco la destrucción impía de los templos y las cosas sagradas; el horrible incendio de las casas y edificios; la cruel mortandad de los hombres; y la des-

35 Todos los malvados son castigados. La justicia eterna no dispensa a nadie; Y cuando los verdugos han terminado de atormentar a los culpables, son a su vez condenados a los suplicios, porque no son más inocentes que los demás. Los horrores de este cuadro os anuncian estas verdades. Ved esta ciudad en llamas. Contad estos hombres, estas mujeres y sus hijos asesinados. Contemplad estas horcas y estas ruedas. No son menos los castigos que los efectos de nuestros delitos. El castigo sigue al mal como la sombra sigue al cuerpo. Aunque es coja y no siempre camina tan rápido como el malvado, lo sigue sin cesar; Y cuando tarda mucho en alcanzarlo, es una prueba segura de que durante mucho tiempo ha reflexionado, sobre el tipo de tortura, con la que quiere castigar a estos perseguidores inhumanos que han sido los instrumentos de la justicia divina

dichada suerte de las mujeres y doncellas, que a costa de su honras y honestidad, compran una desdichada servidumbre y una miserable esclavitud (Theatro Moral: p. 40).

Emblema que Le Roy de Gomberville (1646, e. 19) titula *L'impïété cause tous les maux* (Lám. 3) y del que extrae moraleja:

Ce sont autant de monuments de la vengeance céleste, & comme autant de prophéties qu'elle fait marcher devant elle, pour annoncer sa venue, & porter les hommes a la pénitence. C'est pourquoi, s'il nous reste quelque sentiment de nous-même, & quelque crainte de tant de misères, commençons à travailler sérieusement à ce grand ouvrage de notre conversion, & croyons qu'elle est la seule chose qui peut détourner de dessus nos têtes, la foudre dont nous sommes menacez.³⁶

36 «Estos son tantos monumentos de venganza celestial, y como tantas profecías que ella hace ir delante de ella, para anunciar su venida y conminar a los hombres a la penitencia. Por eso, si todavía nos queda algún sentimiento de nosotros mismos, y algo de miedo a tanta miseria, empecemos a trabajar seriamente en esta gran obra de nuestra conversión, y creamos que es lo único que puede desviar de nuestras cabezas, el rayo con el que estamos amenazados». Menestrier (1684: 91-92), le dará un ímpetu mucho más violento, al cambiar la imagen de Vaenius de la gente abandonando una ciudad arrasada, por el clímax del asalto a una ciudad mediante un desembarco (Lám. 4). Esta mayor violencia es la que poseen las estampas de Goya.

