

LA MATERNIDAD: LUCHA Y SUPERVIVENCIA EN *LOS DESASTRES DE LA GUERRA* DE FRANCISCO DE GOYA

ÁLVARO MOLINA *

Niñas, adolescentes, adultas y ancianas; todas las mujeres —desde la infancia a la vejez— padecieron los devastadores efectos de la Guerra de la Independencia en España entre 1808 y 1814. Algunas lucharon cuerpo a cuerpo contra el enemigo, la mayoría tuvo que adoptar estrategias de supervivencia, bien por el ataque directo de las tropas francesas —desde los bombardeos hasta los abusos sexuales—, bien por superar las crisis de hambruna. Otras tantas perdieron a sus maridos y sus casas, también estuvieron aquellas que debieron quedarse al cargo de sus grupos familiares sin un varón cabeza de familia que velara por ellas. Heroínas y sometidas, víctimas y supervivientes: el retrato de esas mujeres que vivieron el horror de la guerra aparece compartiendo protagonismo con los hombres, sin distinción de edad, clase o condición en las 82 estampas que configuran las «Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España contra Napoleón y otros caprichos enfáticos», conocida desde su primera edición de 1863 como *Los desastres de la guerra*, realizadas por Francisco de Goya (1746–1828)¹.

Los protagonistas de esta serie de grabados son hombres y mujeres, ambos actúan como sujetos históricos, protagonistas de los hechos de la guerra. Especial atención por parte del artista reciben las mujeres, muchas de ellas madres, que luchan en un conflicto con el fin de sobrevivir junto a sus hijos, en un periodo en el que la maternidad era el ciclo de vida de las mujeres en el que la sociedad ponía todas sus miras y atenciones. La media de edad de estas mujeres oscilaría entre los veinticinco y treinta y cinco años, desde que se casaban hasta que dejaban de poder tener hijos. Natu-

* Universidad Autónoma de Madrid.

¹ Deseo agradecer a la AEIHM y las organizadoras del Coloquio la invitación que han dado a jóvenes investigadores que, como yo, nos encontramos en una etapa de formación. Sobre todo a Margarita Ortega López, por la dedicación, ayuda y confianza prestadas en la elaboración de este trabajo.

ralmente, esto no excluye la existencia de madres más jóvenes o mayores en la serie de imágenes que vamos a analizar.

1. ¿MADRES EN LA GUERRA? EL DEBATE DE LA CAPACIDAD FEMENINA

Desde las ideas renovadoras de la Ilustración francesa, las mujeres se convirtieron en el siglo XVIII en figura clave de los interrogantes de filósofos, médicos, científicos y escritores, los cuales se preguntaron más que nunca cuáles eran las diferencias entre hombres y mujeres, tanto en su fisiología como su capacidad intelectual. La posibilidad de que las mujeres podían llevar a cabo otras actividades, al margen de la maternidad y el cuidado del hogar, estableció un debate que en España fue iniciado por el Padre Feijoo en su *Teatro Crítico Universal*, de 1737, defendiendo la capacidad intelectual femenina y provocando una escisión en el discurso tradicional que consideraba a la mujer un ser inferior al hombre, tanto por su naturaleza como por voluntad de Dios². La inferioridad de las mujeres fue trazada durante siglos a través del discurso católico; desde la literatura moral, los púlpitos y el confesionario, se normativizó un comportamiento femenino determinado³. Los moralistas mantuvieron, mucho más allá del periodo de la guerra, máximas centradas en la función de toda mujer: sumisas, laboriosas, honestas y piadosas; supeditadas al varón y con el que debían desarrollar la función procreadora y económica dentro del hogar:

... *¿Qué dize Sant Pablo a su discípulo Tito que enseñe a las mujeres casadas? 'Que sean prudentes, dize, y que sean honestas, y que amen a sus maridos, y que tengan cuydado de sus casas'. Adonde, lo que dezimos, 'que tengan cuydado de sus casas', el original dize así: 'Y que sean guardas de su casa'*⁴.

² Vovelle, Michel, *El hombre de la Ilustración*, Alianza, Madrid, 1995; Ortega, Margarita: *Historia de las mujeres en España*, Síntesis, Madrid, 1997, p. 384; Villota, Paloma de: «El siglo de la Ilustración y la capacidad intelectual de la mujer», en *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*, Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, vol. 2, UAM, Madrid, 1989, pp. 185-196.

³ López-Cordón, M. Victoria: «La literatura religiosa y moral como conformadora de la mentalidad femenina (1760-1860)», en *La mujer en la historia de España (siglos XVI-XX)*, Actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, UAM, Madrid, 1984, p. 67.

⁴ Fray Luis de León: *La Perfecta Casada*, 13.ª edición, Madrid, 1992, pp. 180-181; recogido en VV. AA., *Textos para la historia de las mujeres en España*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 234.

El pensamiento de Fray Luis de León que remonta, como vemos, a San Pablo en su ideología, se mantuvo intacto en los moralistas del siglo XVIII que, como Antonio Arbiol, dictaban las mismas conductas:

Deben las señoras casadas estar sujetas a sus maridos en todo cuanto pertenece al buen gobierno de su casa y familia...⁵.

En este tipo de literatura se enfatiza el cuidado de la casa, que pertenece al dominio exclusivo de las mujeres. Esta función femenina es la misma que persiguieron los ilustrados al proponer la educación e instrucción de las mujeres. Aquellos que defendían la capacidad intelectual femenina lo hacían con el firme propósito de corregir los vicios que habían hecho a muchas de ellas abandonar sus tareas en el hogar como madres y esposas. Josefa Amar argumentaba las razones que explicaban el porqué de este comportamiento:

Con razón se ha creído siempre que esta ciencia [el gobierno del hogar] pertenecía a las mujeres; porque consistiendo principalmente en una continua vigilancia y cuidados de los muebles e intereses, y en el buen orden de la familia; aquél que está o debe estar más horas en casa podrá atender mejor a su conservación. Los hombres, o tienen empleo que les precisa a salir lo más del día, o viven de su trabajo, y no pueden cuidar las demás cosas...⁶.

Moralistas e ilustrados, defensores y detractores de las mujeres mantuvieron, pues, un punto en común: determinar un modelo femenino capacitado para las tareas del hogar y la procreación, alabándolas en función de este ideario:

¿Cuál será el hombre que niega que las madres forman el corazón de los niños hasta los siete u ocho años de edad? Y esto, ¿puede hacerse sin talento, sin capacidad, y sin un alma más finamente templada que la del hombre? A esta mujer, a esta madre ¿quién podría dejar de admirarla y adorarla? ¡Qué dichosos serían sus hijos!, ¡Qué dichoso el digno mari-

⁵ Arbiol, Antonio, *La familia regulada con la doctrina de la Sagrada Escritura y Santos Padres de la Iglesia Católica*, Madrid, 1825, p. 56. La primera edición de Zaragoza es de 1715, más de un siglo después el texto se seguía publicando.

⁶ Amar y Borbón, Josefa, *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, Cátedra, Madrid, 1994. Edición de M. Victoria López-Cordón; primera edición de 1790, p. 164.

*do que poseyese su corazón!, ¡Dichoso el Estado que llegase a tener un crecido número de madres tan virtuosas, que propagando la especie humana, la mejorasen e hiciesen la felicidad de sus familias! Pues siendo las delicias de la sociedad, enriquecerían la Patria de ciudadanos robustos, y útiles para la defensa, conservación y prosperidad*⁷.

La Guerra de la Independencia planteó un nuevo capítulo para la historia de las mujeres, las cuales, participando activamente en el conflicto pusieron en cuestión este discurso patriarcal de las relaciones de género de la época. Las ideas que hemos recogido de Fray de Luis de León, Arbiol o Amar, muestran —muy resumidamente— aspectos relacionados con la vida cotidiana de madres y esposas, costumbres y comportamientos que por fuerza se vieron truncados por la guerra, empezando por la situación de las mujeres que lucharon en la contienda. La heroicidad femenina se puso de manifiesto en los hechos sucedidos en el primer sitio de Zaragoza en el verano de 1808. Todas las crónicas del suceso recogieron el carácter valeroso de aquellas mujeres que se convirtieron en modelos heroicos populares⁸; definiendo una mujer española patriótica y dispuesta a morir con tal de evitar la entrada de los franceses a la ciudad. La estampa de Juan Gálvez y Fernando Brambila: *Combate de las zaragozanas contra los Dragones Franceses*, de la serie *Ruinas de Zaragoza*, destaca la intervención de toda la población en la defensa de las puertas de la ciudad, en especial la actitud de las mujeres:

*Uno de los franceses, que encontráronle a caballo por la Puerta del Carmen; llegado que fue a la Plaza del Portillo, aturdido y escapando de las balas, y pedradas, ya de las calles, ya de las ventanas; se dirigió al Hospicio de San Lamberto, y desde allí, callej(e)ando, llegó a la Puerta de Predicadores; lo vieron tres mugeres, lo arremetieron, una llamada Joaquina Plazas cogió el caballo de la brida, lo vatieron, y luego acudieron unas gentes y lo concluyeron; y arrastráron(le) por la calle hasta el mercado...*⁹.

Esta actitud heroica y gloriosa, victoriosa y ejemplar para el resto de las gentes de España encontró, no obstante, en Goya, una visión algo dife-

⁷ Seixo, Vicente del, *Discurso filosófico y económico político sobre la capacidad o incapacidad natural de las mujeres para las ciencias y las artes...*, Madrid, 1802, pp. 8-9.

⁸ Ugalde Solano, Mercedes, «Las mujeres en la Guerra de la Independencia», en VV. AA.: *Textos para la historia...*, ob. cit., 1997, p. 340.

⁹ Gálvez, Juan y Brambila, Fernando, *Ruinas de Zaragoza*, Cádiz, 1814; *Guerra de la Independencia. Episodios de Zaragoza en 1808 y 1809*, Manuscrito BNM, R-63151, folio 13.

rente. En 5. *Y Son fieras*, Goya reflexiona sobre la necesidad de aquellas mujeres (en este caso en una edad de plenitud sexual) que arremeten sin pensar las consecuencias contra un ejército que las dobla en fuerza. El autor se suma a dar un mensaje de reflexión en torno a esta actitud «valerosa» femenina. En primer lugar, Goya no heroifica a las mujeres en la lucha, sino que plasma una «representación escénica de la desesperación»¹⁰. Ironiza sobre la irracional idea de animar a las mujeres a luchar; la crítica se observa en las figuras del fondo en negro, una mujer con una piedra a la que se contrapone el fusil del soldado, o la locura de la madre del primer plano que con su hijo a cuestas se acerca al grupo con una lanza dispuesta a matar al enemigo. La crítica de Goya a la participación de las mujeres en la lucha encuentra más ejemplos en la prensa de la época:

*y las hermosas insurgentes, aunque han peleado y hecho uso de sus armas, casi siempre invencibles, han tenido el dolor de verse vencidas (...) esas sagradas y poderosas relaciones de madre, de esposa y de amantes las dan un influjo hechicero, trasladando a nosotros [los hombres] con todo el encanto de la belleza y la ternura los sentimientos de que están poseídas*¹¹.

De nuevo encontramos que la consideración de las mujeres como seres irracionales, dominadas por las *pasiones fuertes*, las hacían peligrosas para acciones que, como la guerra, necesitaban del dominio de la razón masculina:

*(la) naturaleza las dio una fibra más exquisita, o lo que se llama mayor sensibilidad, porque las destinó para ejercer funciones de ternura y de amor; y es consiguiente que el trastorno de una revolución, que equivale decir en un incendio general, el fuego haga mayores estragos en sus cabezas, más preparados que los nuestros para este género de combustión*¹².

¹⁰ Véanse los comentarios de Jesusa Vega sobre el «valor» a los desastres 5. *Y son fieras* y 7. *Qué valor!* en *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Museo del Prado, Madrid, 1988, pp. 291-296, Cat. núms. 83 y 84. No puedo dejar de dar las gracias a Jesusa Vega por su inestimable ayuda y dedicación, así como por sus valiosos consejos en la elaboración de este trabajo.

¹¹ *Gaceta de Madrid*, n. 52, 21 de febrero de 1810, pp. 213-214. Recogido y comentado por Vega, Jesusa: ob. cit., 1988, p. 291, nota 9.

¹² *Ibidem*.

Los hombres tenían cualidades tales como la valentía, la fuerza, la vitalidad, pero también la nobleza y sobre todo la entereza y dominio de sus pasiones, cualidades que —supuestamente— eran de naturaleza masculina. A las mujeres que, como el caso de Agustina de Aragón, se les reconocieron estas cualidades, se les atribuyó el ánimo viril como un elogio¹³. La hazaña de Agustina, posiblemente evocada en la lámina 7. *Qué valor!*, presenta precisamente el elogio de la lucha como una acción justa, no movida por la desesperación como las anteriores; es un momento de calma y tranquilidad, la mujer que dispara el cañón no se deja llevar por las supuestas pasiones femeninas, de ahí su virilidad, de ahí su hazaña¹⁴. Como vemos, de nuevo encontramos juicios de valor a la condición femenina que no se ajustaban a una realidad, sino al discurso patriarcal del periodo.

Resulta difícil creer la visión de Goya crítica respecto a imágenes que a nosotros nos parecen enaltecedoras. Sin embargo, es necesario recordar el hecho de que Goya presenta la guerra rompiendo con la tradición anterior de tratar el acto bélico como una magnificación gloriosa y patriótica, desmarcándose de una visión macroscópica para acercarse a la condición del ser humano; hombres y mujeres que luchan, padecen y mueren, en una guerra fruto del derrumbamiento de la razón humana, mostrándonos la profunda amargura que siente al enumerarnos los horrores y atrocidades cometidos por uno y otro bandos¹⁵.

¹³ Reyero, Carlos, *Apariencia e identidad masculina: de la Ilustración al Decadentismo*, Cátedra, Madrid, 1996, p. 45. Al margen de Agustina de Aragón, existieron otras heroínas igualmente importantes, desde Casta Álvarez, la condesa de Bureta y María Agustín en Zaragoza a Manuela Malasaña en Madrid.

¹⁴ La idea se reafirma con el paso del tiempo. Cuando en 1908, con motivo del Centenario de la Guerra de la Independencia, se encarga al escultor Mariano Benlliure un monumento conmemorativo a Agustina, éste la presenta sobre el pedestal como figura simbólica: «No se trata de lo que fue, sino de lo que es: alma y cuerpo de mujer española», dejando su ilustre hecho en uno de los relieves laterales. En carta de M. Benlliure a Darío Pérez, recogido por Quevedo Pessahna, Carmen de, *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid, 1947, pp. 235-238.

¹⁵ Muestra de ello son los títulos de algunos desastres como 2. *Con razón o sin ella*, donde un grupo de hombres lucha contra los soldados en parecida actitud que las mujeres. Sobre el significado de los *Desastres* véase Lafuente Ferrari, Enrique: *Los desastres de la guerra de Goya y sus dibujos preparatorios*, Instituto Amatller, Barcelona, 1952, p. 19 y ss; Vega, Jesusa, «Fatales consecuencias de la guerra. Francisco de Goya pintor», en *Francisco de Goya grabador: Instantáneas. Desastres de la guerra*, Ed. Turner, Madrid, 1992, p. 27. De gran interés resulta también la visión de Valeriano Bozal de *Los desastres* como manifestación estética de lo patético en la obra de Goya, en *Goya y el gusto moderno*, Alianza, Madrid, 1994.

El hecho de que aquellas mujeres se lanzaran a luchar es, en el fondo, una decisión que no dependía del todo de ellas. Como madres y esposas estaban obligadas a servir y ayudar al marido en todo lo que éste dispusiera. En cierta manera se criticó el carácter feroz de estas mujeres en la lucha, que contrastaba con la ternura y dulzura que las definió anteriormente:

*San Ambrosio dice (Epístola 82) no es digna de esposo la mujer que tiene el genio furioso. Aprendan las mujeres casadas de la sencilla paloma, de quien escribe Plinio, que jamás se aparta de su consorte, sea éste de la condición que fuera*¹⁶.

La ferocidad de las mujeres se convierte en la guerra precisamente en la lucha de esas madres por permanecer junto a sus maridos en la defensa de sus casas y sus hijos. Pese a que en el momento del conflicto, pudiera sorprender la irracional lucha de las mujeres, éstas habían protagonizado ya con anterioridad acciones violentas en espacios públicos. En principio las mujeres no utilizaban el enfrentamiento cuerpo a cuerpo, usaban estrategias más sutiles y en juego con las relaciones de género de la época para reclamar sus objetivos. En la sociedad del Antiguo Régimen fue frecuente que las mujeres protagonizaran acciones colectivas de protesta en las crisis de subsistencia, donde

*La especulación abusiva con el precio de los productos básicos o la inexistencia adecuada de alguno de ellos fue un revulsivo para las ciudades y aldeas y especialmente para las personas que como las mujeres eran las encargadas de que el sustento básico no faltara en la familia*¹⁷.

Es decir, las mujeres estaban dispuestas a luchar en toda situación en la que sus familias y sus casas peligraran; en parte porque la misma sociedad las obligaba a proteger y llevar el buen gobierno del hogar:

También es digna de alabanza la mujer fuerte que sea oficiosa y cuidadora de su casa y familia; sea trabajadora, y hacendosa de sus puer-

¹⁶ Arbiol, Antonio: ob. cit., 1825, p. 59.

¹⁷ Ortega López, Margarita, «Estrategias de defensa de las mujeres de la sociedad popular española», en *Arenal*, vol. 5, n. 2, julio-diciembre de 1998, 302, pp. 277-305. A partir de las descripciones de amotinamientos y protestas sociales como los del pan de 1766, podemos establecer paralelismos con la guerra ya que en ambas situaciones ellas debían velar por la supervivencia del grupo.

*tas adentro, hilando lino y lana para el abrigo y socorro de su familia en lo que necesita de estas cosas y de otras, que con este medio laborioso se pueden adquirir*¹⁸.

Por otra parte, la realidad de las mujeres españolas en el conflicto fue bien distinta a las heroínas de Zaragoza de las que tanto se habló por el resto del país. En la mayoría de las ocasiones, las madres son, al igual que el resto de la sociedad civil, víctimas de la masacre con la que los enemigos atacaban. Un ejemplo de ello fueron los bombardeos, que quedan plasmados es 30. *Estragos de la guerra*:

*El día 27 de junio [1808] a las tres de la tarde temblaron todos los edificios, y creyeron los habitantes que iban a ser sepultados en sus ruinas (...) llenose todo de humo denso que oscureció la atmósfera: las gentes salieron de sus casas llenas de pavor (...) ¡Cual fue la admiración y horror que se apoderó de los espectadores al ver todo el Seminario Conciliar, que ocupa bastante extensión por una parte, y más de dieciséis casas por otra, todo derruido y hecho escombros (...). Los ayes de los que pedían socorro de entre las ruinas, arrancó lágrimas de dolor a los corazones de los sensibles zaragozanos*¹⁹.

Ante esta situación, muchas familias se vieron abocadas a abandonar sus casas con temor de que fueran aniquiladas dentro de ellas, huidas de las que Goya fue testigo en, por ejemplo, 44. *Yo lo vi*:

*Al terminar el día 30 [junio 1808] dadas las doce de la noche, empezaron a bombardear la ciudad desde la batería de Torrero y de la Bernadona (...) Derruíanse los edificios, y a media noche se vieron caminar infinitas familias por las calles, que ignorantes del partido que debían abrazar, escogieron salirse por el puente de Piedra a la campiña (...) Las madres trémulas llevaban azoradas a sus hijuelos, ya de la mano, ya en su regazo...*²⁰.

La estampa 41. *Escapan entre las llamas*, también alude a los bombardeos. Los hombres llevan en brazos a aquellas mujeres que no pueden escapar solas. Además, el dibujo preparatorio de la estampa presenta una

¹⁸ Arbiol, Antonio, ob.cit., 1825, p. 57.

¹⁹ *Memoria de lo más interesante que ha ocurrido en la ciudad de Zaragoza con motivo de haberla atacado el ejército francés*, Madrid, 1808, pp. 51-52.

²⁰ *Ibidem*, pp. 55-56.

diferencia con el grabado: la mujer de la derecha lleva en sus brazos en el dibujo a un bebé, eliminado en el grabado por Goya. La huida no solo se dio por la amenaza de un bombardeo, sino que fue una de las primeras formas de contraofensiva, donde soldados franceses relataban cómo encontraban muchas poblaciones desiertas a su paso²¹.

Víctimas frecuentes en toda guerra como en ésta fueron aquellas mujeres sometidas a la violación y los abusos sexuales de todo tipo. En 9. *No quieren*, la escena se desarrolla en el campo, parece figurar como un caso aislado de la guerra «grande», un episodio campesino en el que los soldados aprovechaban su poder para cometer atroces crímenes. Al respecto de estos hechos conocemos pocas referencias, una de ellas pudo ser el saqueo de la villa de Uclés el 13 de enero de 1809, donde los soldados también raptaron a mujeres. A la vieja le toca asestar la venganza para liberar a la bella adolescente que no sabe luchar contra el soldado²². Igualmente nos presenta la experiencia vital como una cualidad que se adquiere con el paso de los años, la edad diferenciada de estas dos mujeres reflejan las capacidades de una y otra en distintas etapas de la vida.

Es importante hacer ver que las mujeres vivían bajo la potestad de un cabeza de familia, acometer la violación de una de las mujeres del grupo familiar era una mancha en su honor y pesaba sobre todos ellos: la humillación de la violación toma su última forma en el abuso sexual de la mujer, pero supone igualmente violar la dignidad de la familia; ejemplo de ello es la estampa 13. *Amarga presencia*, la del marido, que atado de pies y manos ha de observar cómo los soldados ultrajan a las mujeres de su familia. La acusación que ésta, y otras estampas populares de la época presentaban contra los abusos franceses encuentran una oposición en las estampas que se produjeron en el bando napoleónico en los años del conflicto. Uno de los ejemplos es la titulada *Trait d'humanité des soldats français*, donde se demuestra el valor y humanidad de los soldados franceses al liberar a una joven atada a un árbol por unos bárbaros que pretendían abusar de ella²³.

La figura de la matrona recibe, como hemos visto, en la serie un interés especial. Madres que acompañan a sus hijos en todo tipo de situacio-

²¹ Moreno Alonso, Manuel: *Los españoles durante la ocupación napoleónica: la vida cotidiana en la vorágine*, Algazara, Málaga, 1997, p. 94.

²² Lafuente Ferrari, Enrique: ob. cit., p. 143; Vega, Jesusa, ob. cit., 1988, pp. 296-298, Cat. núm. 85.

²³ Dérozier, Claudette: *La guerre d'Indépendance espagnole à travers l'estampe*, Lille, vol. I, 1976, p. 240.

nes, desde la lucha desahogada contra los soldados hasta escenas de huida, hambre, miseria y muerte. La asociación de las mujeres con los niños recibió durante siglos un modelo iconográfico tradicional, la perfección de esa maternidad la establece como modelo la Virgen con el Niño. En *Los desastres*, las madres acompañan y cuidan de sus hijos en todo tipo de situaciones. La maternidad, reconocida como ya hemos dicho, como la mayor virtud de toda mujer, se repite en bastantes más ejemplos. En el desastre *11. Ni por esas*, la madre va a ser violada por un soldado, pero destaca e impacta en gran medida la niña, todavía una niña de pecho que, semidesnuda, está tirada en el suelo. Más bebés aparecen en la serie, la mayoría de las veces no lloran; duermen o están muertos, como en *30. Estragos de la guerra*, la idea de representar a la mujer entre los escombros con un pecho descubierto, ¿es simplemente una recreación de Goya en el desnudo? No debiera extrañarnos que en el momento de alcanzar la bomba la casa, la madre estuviera amamantando al niño²⁴. La figura de la madre recibe uno de sus tratamientos más nobles en la estampa *45. Y esto también*, que sigue a la *44. Yo lo vi*. La mujer que en primer plano lleva a un hijo en brazos y a otro en hombros recibe una delicadeza especial. Su rostro trasmite bondad, quizás Goya alabe precisamente la actitud de estas madres más responsables y comedidas a la hora de defender a los suyos. Esta representación, más o menos idílica de la maternidad, entrará en contraste con las madres que encontraremos en las escenas del hambre, y que veremos luego. También podemos ver cómo son las mujeres las que se llevan de sus casas utensilios, la sartén, y provisiones, la gallina.

Hay que resaltar la capacidad de Goya en el dibujo ya que, mediante unos sencillos trazos, consigue mostrar a través de los rostros los sentimientos más profundos de hombres y mujeres: el miedo, la ira y la furia, la desesperación o el dolor. El siglo XVIII no fue ajeno a los estudios de la fisonomía como una ciencia a partir de la cual se podía conocer a través de la cara el carácter interno de las personas:

La cara es un lienzo en que se pintan las acciones de nuestro interior: ella anuncia la buena o mala estructura de la organización interior: no hay acción, por secreta que sea, ni efecto alguno de nuestros

²⁴ De hecho, la lactancia fue objeto de un debate a lo largo del siglo XVIII que se prolongaría durante el XIX, véase, por ejemplo Bolufer, Mónica: «Actitudes y discursos sobre la maternidad en la España del siglo XVIII: la cuestión de la lactancia», en *Revista de Historia Social*, n. 14.

*sentidos que no se descubra en la cara, pues aunque queramos disimular, este mismo disimulo se manifiesta al instante en ella*²⁵.

Familiarizado o no con estas cuestiones, *Los desastres* ofrecen un amplio catálogo de gestos y expresiones: el dolor de la mujer agarrada por un hombre en 10. *Tampoco*, la sorpresa en 19. *Ya no hay tiempo* o el terror de la niña que se abraza a la madre en 26. *No se puede mirar*, donde esperan ser fusiladas juntos a otros:

*Es preciso confesar que el temor interesa todas nuestras fuerzas por nuestra conservación, y que introduciendo la turbación y la emoción en todos nuestros sentidos, parece que el cuerpo se reconcentra en sí mismo, y los ojos y los labios participan de esa contracción general; como, por ejemplo, cuando el espanto, a la presencia del daño inminente de caer en una sima horrorosa, ha subido al más alto punto, de modo que teme apurar el peligro, perdida toda esperanza de salvarnos; entonces cerraremos seguramente los ojos para no ser testigos de nuestro deplorable fin*²⁶.

2. LOS CUERPOS: DEL BELLO SEXO (ETERNO IDEAL) AL CUERPO FAMÉLICO

Si atendemos al estudio de los cuerpos femeninos en la obra de Goya, tanto gráfica como pictórica, observaremos que éste plasma siempre una sensibilidad especial en la descripción física de la mujer. Su ideal de belleza de la edad en que nos hemos centrado, se encarna en una figura menuda y esbelta, delicada, de estrecha cintura, generosos senos y contornos redondeados, que se vuelve en la serie de *Los desastres* más corpulenta y llena de fuerza, manteniendo en algunas escenas la ternura que Goya tanto apreciaba en las mujeres²⁷ a la vez que mostrándolas seductoras, evocando una

²⁵ *Correo de Madrid*, n. 292, 9 de septiembre de 1789, pp. 2351-2352, recogido por Wolf, Reva: «Sexual identity, mask, and disguise in Goya's «Los Caprichos», en Held, Jutta (dir.): *Goya: neue forschungen: Das Internatinal Symposium 1991 in Osnabrück*, Berlín, 1994, pp. 89-110. Para un estudio detallado sobre la fisonomía véase Caro Baroja, Julio: *La cara: espejo del alma. Historia de la fisiognómica*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1987.

²⁶ Zegllirscosac, Fermín Eduardo: *Ensayo sobre el origen y la naturaleza de las pasiones, el gesto y de la acción teatral*, Madrid, 1800, pp. 67-68.

²⁷ Lafuente Ferrari, Enrique, *Goya: mujeres en el Museo del Prado*, Serie «Forma y Color», n. 53, Albaicín/Sedea Editores, Madrid, 1969; Morales y Marín, José Luis, «La mujer en Goya», en *La mujer en el arte español*, 1997, pp. 289-296.

sensualidad que las convierte en objetos de deseo a través de la mirada masculina²⁸.

Igualmente, Goya —como ya empezara a hacer en *Los Caprichos*— aprovecha las situaciones de dinamismo y violencia para subrayar la silueta femenina. Las mujeres que luchan en el desastre 4. *Las mujeres dan valor*, marcan un estereotipo repetido en las estampas sucesivas. La acción dinámica de la escena obliga a tratar el cuerpo en movimiento, separando las piernas para mantener el equilibrio a la vez que girando la cintura mediante escorzos muy pronunciados que marcan siempre los contornos de la figura femenina, realzando los pechos, el juego de la cadera o las piernas. Las forzadas posturas que adquieren las mujeres son, sin duda, una gran novedad ya que normalmente las figuras femeninas habían venido siendo asociadas a posturas de mayor tranquilidad y calma. Además, son cuerpos que adquieren más volumen, que se acercan entre sí y que acercan igualmente al espectador al situarlo más cerca de los sucesos²⁹. Igualmente violenta es la postura con la que la madre ha caído en el derrumbamiento de la casa en 30. *Estragos de la guerra*. En el caso de las figuras yacentes, utiliza posturas más clasicistas pero que, sin embargo, no dejan de resaltar la belleza femenina; como el caso de la mujer de 64. *Carretadas al cementerio*, que adoptando la clásica postura del San Pedro crucificado, deja ver piernas y hombros; mostrándose el cadáver erótico. Lo mismo sucede en la postura figurada del desfallecimiento de la Virgen en 52. *No llegan a tiempo*³⁰.

El hecho de introducir figuras de tal belleza en escenas con un fuerte contenido trágico ha dado a entender la posibilidad de que Goya resaltara lo grotesco del conflicto en contraposición con las bellas mujeres, profundizando así en el horror de la guerra. Esta idea, manifestada por Lafuente Ferrari como «sensualidad en lo terrible»³¹ merece ser reflexionada. En primer lugar, Goya crea la imagen de una mujer construida *a priori* por la mirada masculina, una imagen que se convierte en la identidad de las

²⁸ Aguilar, Isla; Camacho, Natalia y Huertas, Eduardo, «Dos visiones de un conflicto: Los desastres de la guerra de Francisco de Goya y otras estampas de la Guerra de la Independencia», en *Estampas de la guerra de la Independencia*, Madrid, 1996, pp. 41-52.

²⁹ Bozal, Valeriano, *Imagen de Goya*, Barcelona, Lumen, 1983, p. 275.

³⁰ Vega, Jesusa, «Callot, Goya y la guerra», en *Tres visiones de la guerra: Callot, Goya, Otto Dix*, Bancaja, Valencia, 2001, pp. 21-41.

³¹ Lafuente Ferrari, Enrique: *Las pruebas de estado de «Los desastres de la guerra» en la Biblioteca Nacional*, vol. II del «Homenaje a Mérida», en *Anuario del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, 1934, pp. 401-402, notas 19 y 20.

mujeres, pese que ésta fuera construida por hombres. Expresiones como «*las hermosas insurgentes*» (que leíamos antes en la *Gaceta de Madrid*) o «*el bello sexo*», que se repite continuamente en cualquier publicación, definen una identidad de las mujeres que Goya simplemente, la plasma en imágenes. Transmite la delicadeza femenina y se recrea en su cuerpo bajo la propia percepción masculina del momento:

*Esta voz o nombre mujer, que penetra de una manera inexplicable nuestra alma, excita ideas tan agradables, que al momento se hacen sensaciones inquietas o sentimientos tiernos; y el hombre que quiere investigarlas, inmediatamente percibe que es un hombre que desea, o un amante que sueña (...) comparada físicamente con la otra, es inferior en fuerza, pero muy superior en agrado. La redondez de sus formas, la firmeza de sus facciones, el lustre de su cutis, sus gracias y su talento son los atributos más melindrosos y encantadores*³².

En segundo lugar, la contraposición de figuras bellas en escenas trágicas se presenta igualmente en los desnudos masculinos de algunos desastres, cuerpos que además, presentaban entonces para la sociedad patriarcal la idea de perfección y belleza del ser humano³³.

Más allá de la posible edad de las madres que aparecen en la serie, resulta interesante observar cómo Goya marca una serie de directrices y características atribuibles a diferentes etapas de la vida de las mujeres. Del desastre 9. *No quieren*, hemos dicho antes cual era la reacción ante el soldado de dos mujeres diferenciadas en edad, la adolescente y la anciana. En el caso de la joven, se observa una figura que todavía no se ha desarrollado completamente, podría tener fácilmente quince, dieciséis o diecisiete años. En este caso, la representación de esta edad se caracteriza a través de dos elementos, por un lado la intensificación de la redondez del cuerpo respecto a las mujeres adultas que hemos explicado antes, como por ejemplo el detalle de los dedos de la mano y, por otro lado, el lenguaje corporal en el movimiento ingenuo de la chica al no saber cómo desprenderse de su agresor. A su lado, Goya presenta a través de la anciana una imagen de la vejez que encuentra en el resto de la serie un parecido notable: los rostros se vuelven feos y desagradables y la silueta de estas mujeres mayores no

³² Seixo, Vicente del, ob. cit., 1802, pp. 13-14.

³³ En la representación del desnudo masculino, Goya no escapa al ideal neoclasicista de la época, caracterizando la fuerza del hombre a través de cuerpos vigorosos. Sobre la apariencia masculina en la Ilustración véase Reyero, Carlos: ob. cit., 1996, capítulo I.

suelen marcarse bajo la tela de los vestidos³⁴. En cierto sentido, se menosprecia el momento en que la mujer deja de tener hijos, a los cuarenta o cincuenta años se entraba en la vejez, sino antes:

«En las mujeres se adelanta mucho esta época, pues empieza, ya por lo tocante al cuerpo, ya por lo que respecta al ánimo, en aquella edad en que parece las abandona la naturaleza, es decir, a los cincuenta años (...). Pierde pues, la hembra desde ese instante la facultad de procrear (...) y se origina una nueva revolución, que es causa de las varias incomodidades que alteran el carácter físico y moral de la hembra, y aceleran su vejez»³⁵.

Al margen de la idealización de cuerpos femeninos o masculinos, la realidad del momento era bien diferente. En este sentido, es obvio pensar que sólo las clases más altas y con recursos podían mantener una alimentación que permitiera tener la figura que nos plasma Goya. La realidad fue, como sabemos, bien distinta. La mayoría de hombres y mujeres de las sociedades estaban mal alimentados y delgados; su salud no era buena:

*Los ricos son distintos de los pobres; los primeros son por lo general más bien hechos, mayores, más gordos, más frescos y de mejores colores que los últimos (...) Duermen mucho, y todos los ejercicios en que se emplean son agradables; pero el común del pueblo usa siempre de malos alimentos, y tiene una vida trabajosa*³⁶.

La entrada del siglo XIX arrastró las graves crisis agrícolas que se produjeron a finales del XVIII, epidemias y periodos de hambre fueron habituales y constantes en el Antiguo Régimen. En los años de la guerra, son numerosos los testimonios que hablan de la hambruna que se extiende por todo el país, la situación en las ciudades era insostenible:

No se puede andar por las calles sin que se enternezca el corazón más empedernido al oír y ver que unos se quejan de no haberse desayunado aunque sea a las seis de la tarde; que otros ya tienen pintada la muerte en sus rostros; que unos se desmayan de necesidad; y otros aca-

³⁴ La representación iconográfica de la vejez encuentra una tradición de siglos atrás, Goya recoge el testigo de esas representaciones aunque en algunos dibujos del Álbum E (Bordes negros), encontramos igualmente viejas cuya silueta está más definida bajo los vestidos. GASSIER, Pierre: *Dibujos de Goya. Los álbumes*, Noguer, Barcelona, 1973.

³⁵ Foderé, Manuel: *Las leyes ilustradas para las ciencias físicas, o Tratado de Medicina Legal y de Higiene Pública*, 1801, vol. I, pp. 117-118.

³⁶ Foderé, Manuel: *Ibidem*, pp. 137-138.

*ban de espirar por la misma; que allí se ve un corro o hilera de chicos abandonados de sus padres llorando por pan; aquí una viuda renegrada y desfigurada; y más allá una doncella, asegurando estar pidiendo por no prostituir su honestidad*³⁷.

Las escenas del hambre en la serie se suceden entre las láminas 48 y 64. Destaca la terrible situación de esas personas; la desesperación en rostros y cuerpos famélicos, ahora tratados con verosimilitud, que Goya pudo ver por las calles, no sólo en los años de la guerra, sino en otras crisis de subsistencia anteriores. Todas las escenas transmiten la descripción del texto que hemos leído. La 48. *Cruel lástima*, da de nuevo información clave en la representación de la maternidad. En esta escena, como tantas otras, se repite con frecuencia la presencia de la madre con los hijos; desfallecidos se muestran en el suelo varias figuras, la madre tendida en el suelo y un bebé a escasa distancia; sentada con un bebé en su regazo otra mujer mira a la izquierda, al igual que el hombre desnutrido que extiende el sombrero. En algunas de estas escenas, Goya todavía mantiene el ideal estético femenino, la 50. *Madre infeliz!* mantiene las bellas formas de la mujer idealizada por Goya, sin embargo, la estampa ofrece otras ideas interesantes. En primer lugar destaca la tristeza de la hija que sigue a los hombres que portan el cadáver de su madre, el llanto se apodera de ella, una niña que queda sin la protección materna. El dramatismo de la escena se intensifica, no obstante, por la figura de la mujer tirada a la izquierda en el suelo, plasmando la verosimilitud de esos cuerpos que padecieron el hambre: los hombros de esa mujer están marcados al igual que los brazos: es un cuerpo famélico. Al igual que Goya juega con las formas redondeadas de las mujeres en sus distintas edades, el cuerpo desnutrido viene caracterizado por una sencilla diferencia en el dibujo; sustituyendo las curvas por líneas rectas y más angulosas, como corresponde la forma que dibujan los huesos bajo la piel. De esta manera, consigue describirnos en diversas partes del cuerpo los efectos del hambre, como la mujer tirada en el suelo junto a sus hijos en 60. *No hay quien los socorra*, donde resalta la delgadez de las piernas y los brazos.

El cuerpo transido de la madre y su hijo se repite en la escena 57. *Sanos y enfermos*; destacando la dureza de los niños; el mayor, sostenido por una mujer, apenas se mantiene en pie por sí solo y el bebé que sujeta la

³⁷ *Diario de Madrid*, 27 de agosto de 1812. Recogido por Vega, Jesusa, ob. cit, 1992, p. 42, ocupándose de las escenas del hambre y con textos y descripciones muy útiles de la época en pp. 41-44.

madre en el suelo es una de las expresiones más duras conseguidas en la serie. A la vista de estas escenas, realmente es aquí donde Goya intensifica la miseria y el horror de la guerra, da efectos más sorprendentes la creación de estos cuerpos débiles que la contraposición de cuerpos bellos a escenas de tragedia. La capacidad de su dibujo se reafirma además en la maestría con la que es capaz de presentar la enfermedad expresada en todas las partes del cuerpo, traduciendo incluso las sensaciones táctiles de esas figuras. La escena puede corresponderse con una epidemia de leguminismo, posiblemente de latirismo, provocada por la adulteración en las harinas para la fabricación del pan, que causaban dramáticas consecuencias como la somnolencia, la inmovilidad y la rigidez de las piernas hinchadas³⁸.

Goya sabe el final que espera a estas personas, 59. *¿De qué sirve una taza?*, donde los bebés y niños se amontonan, casi como cadáveres, a sus madres. El rostro de muerte del bebé impresiona en la escena. El fin es claro en 60. *No hay quien los socorra*, la madre y sus hijos alrededor esperan la muerte.

³⁸ Vega, Jesusa: *Ibidem*, p. 42.

LAS EDADES DE LAS MUJERES

Pilar Pérez Cantó (Ed.).
Margarita Ortega López (Ed.).



MINISTERIO
DE CIENCIA
Y TECNOLOGÍA



Instituto
universitario de
estudios de la
MUJER



A E I H M

INSTITUTO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS

DE LA MUJER

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID

© de la presente edición
Instituto Universitario de Estudios de la Mujer

Universidad Autónoma de Madrid
28049 Madrid

ISBN: 84-7477-840-9
Depósito Legal: M. 13.775-2002

Diseño cubierta: Gustavo Sánchez Muñoz
Compuesto en : FER Fotocomposición, S.A., Bocángel, 45-28028 Madrid
Impreso en : EDIGRAFOS. c/Volta, 2. Pol. Ind. San Marcos (Getafe). 28906 Madrid

La responsabilidad de las opiniones emitidas en los artículos corresponde exclusivamente a las autoras/es.