

## 6. IMÁGENES DE LA ALTERIDAD: EL «PUEBLO» DE GOYA Y SU CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA\*

ÁLVARO MOLINA Y JESUSA VEGA \*\*

Cualquier forma de imaginación colectiva responde a un largo proceso de construcción histórica elaborado a través de discursos y prácticas simbólicas de representación cuyos testimonios visuales son, en los años de la Guerra de la Independencia, las pinturas y estampas que se publicaron tanto en su momento como, posteriormente, las interpretaciones de las mismas. En la proyección de la identidad española contemporánea, el levantamiento en armas de la nación contra el invasor francés en 1808 ha constituido el mito fundacional de nuestra historia reciente, pues fue entonces cuando el pueblo se convirtió en sujeto y protagonista de su propio destino (Álvarez Junco, 2001; Demange, 2004). Si el cambio dinástico que tuvo lugar en 1700 produjo una ruptura con la época precedente en la consideración del pueblo, será a partir de mediados del siglo XVIII cuando su representación se vaya haciendo cada vez más evidente en la práctica artística, entre otros motivos porque entre los objetivos de modernización del país que tuvo la política de estado se encontraba el de crear una imagen colectiva de pueblo pulcro y laborioso, expresión de la riqueza de la monarquía española. En este sentido hay que recordar que toda representación cultural es un medio de delimitar las identidades colectivas a través de imágenes y elementos simbólicos donde se describen las diferencias, y se muestran aquellas actitudes y comportamientos que inducen a determinadas prácticas sociales (Chartier, 2005: 35; Hall, 2003: 17).

---

\* Este estudio se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación «El Archivo del 2 de mayo: mito, conmemoración y recreación artística de una memoria e identidad compartida» (HUM2005-0612/ARTE), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

\*\* Respectivamente, investigador y profesora titular de Historia del Arte en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid.

Por otro lado, el legado visual del siglo XVIII español ha sido en pocas ocasiones afrontado desde estos planteamientos, no sólo por la primacía que se ha dado desde la Historia del Arte a la consideración estética, dejando en un segundo plano otras posibles interpretaciones, sino también porque la noción del pueblo construida por Goya ha sido dominante hasta el punto de llegar a considerarse, en muchas ocasiones, como un fiel reflejo de la realidad y no como una representación construida<sup>1</sup>. En Goya, como en cualquier otro artista de su tiempo, la consideración del pueblo está mediatizada por su propia experiencia intelectual y vital. Es decir, el pueblo de los cartones para tapices es el que el rey quería ver representado, el pueblo de *Los caprichos* es aquel que criticaban los ilustrados, pero el pueblo de *Los desastres de la guerra* es el que él mismo, como víctima de la contienda y los sucesos, quiso representar. Mientras en el primer caso el artista tenderá siempre a la dignificación, en el segundo buscará las actitudes que deben corregirse, y en el último no obviará aquellos momentos que muestran la denigración del colectivo como una manera visual de expresar la sinrazón de la guerra. Ahora bien, existen otras representaciones coetáneas del pueblo, desde los cartones para tapices de los hermanos Bayeu y José del Castillo hasta las colecciones de trajes de Juan de la Cruz y Antonio Rodríguez, pasando por la pintura galante de Luis Paret o las pintorescas escenas de Antonio Carnicero; es más, existen precedentes que hubieron de estar muy presentes en el imaginario colectivo de todos estos profesores de pintura como es el de los Tiepolo, particularmente el fresco que adorna el salón del trono del Palacio Real de Madrid pintado por el padre, Giambattista, en 1764 y cuya exaltación de la monarquía se construye asentándola en una representación de los pueblos de los diferentes reinos de la corona hispana.

En definitiva, para valorar y entender esa «alteridad» que actualmente reconocemos en el pueblo que Goya nos legó, parece necesario

---

<sup>1</sup> Esta apropiación surgió, de hecho, entre los propios coetáneos a Goya. En estos términos se refería al aragonés el diplomático francés Jean-François Bourgoing en 1789, al hablar sobre los pintores de la corte: «también [Goya] merece una mención notable, por su talento al mostrar fielmente y de una manera agradable las costumbres y pasatiempos de su país» (Glendinning, 1983: 50).

analizar cómo se constituyó la «verdadera imagen del pueblo español» del que nos sentimos herederos. En este devenir es preciso conocer tanto los antecedentes como el contexto en el cual vivió y trabajó el maestro, sabiendo que nadie como él supo extraer y plasmar la esencia y la diferencia de lo español. Nuestro objetivo es, en consecuencia, acercarnos a las nociones con que se entendió la idea de pueblo y su valor simbólico como identidad colectiva, para comprender así las bases en que se asienta su construcción histórica.

## I. EN BUSCA DE UNA IDENTIDAD VISUAL: EL NACIMIENTO DEL PUEBLO ESPAÑOL

La idea de pueblo que motivó la insurrección popular contra los franceses en 1808 se asentó en dos importantes pilares: por un lado, el prestigio que alcanzó como sujeto del devenir histórico; por otro, la construcción de un discurso en el que se convertiría en máximo exponente de la identidad nacional (Fuentes, 2002: 586-587). No obstante, ambas circunstancias tuvieron su origen, como tantas otras cosas, en los discursos ilustrados. En el primer caso, el proceso de dignificación del pueblo encuentra sus antecedentes en el momento en que se depositó en él la esperanza de alcanzar el progreso y la felicidad a través de la educación y el trabajo. En el segundo caso, contribuyeron a construir un imaginario del nuevo español encarnado en los tipos populares: de forma paralela al proceso de civilización y al refinamiento de las altas clases sociales urbanas, que adoptaron paulatinamente los usos, modos y costumbres francesas de la civilización (Álvarez Barrientos, 2001), se fue configurando, por contraposición, una imagen renovada del pueblo que a medida que se iba consolidando como imagen de referencia se convertía en esencia inequívoca de lo español<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Como en cualquier otro proceso de construcción identitaria, el componente de «otredad» tuvo un papel fundamental en la identificación de un nuevo tipo español por oposición y en comparación a la moda dominante, en este caso de procedencia francesa, resultando definitivo en la definición del pueblo que se consolidó entre nuestros ilustrados y durante la crisis bélica, manteniéndose en las décadas posteriores (Nash, 2003: 23; Álvarez Barrientos, 1999: 22).

Un cambio que nos invita a descubrir el valor nacional depositado entonces en el pueblo es la evolución semántica del término. Mientras que en la primera mitad de siglo el *Diccionario de Autoridades* lo describía, entre otras acepciones, como «el conjunto de gentes que habitan un lugar», en el *Diccionario castellano de ciencias y artes*, publicado por Esteban de Terreros en los años ochenta, se entiende como el «conjunto de muchas personas, que habitan un país y componen una nación» (la cursiva es nuestra). Aun cuando no podemos hablar todavía de un concepto moderno de nación, es evidente que, poco a poco, se daban los primeros pasos para conculcar en el colectivo —los súbditos de la corona— ese sentimiento nacional que los ilustrados deseaban como vínculo esencial entre los individuos (Maravall, 1991: 43). En definitiva, se estaban sentando las bases de las identidades nacionales contemporáneas, caracterizadas por una clara separación entre el Estado y la nación y en las que el pueblo se convertiría en su principal referente simbólico (Greenfeld, 2005: 6).

Pese a esta nueva concepción positiva, los ilustrados no dejaron de percibir al pueblo como una clase ignorante y supersticiosa, detestable a los ojos de cualquier moderno ciudadano<sup>3</sup>. De hecho, muchos eran conscientes, a pesar de las loas que ellos mismos dedicaban a las clases populares en discursos y memorias, de que éstas no se ajustaban a la realidad, y en sus escritos subyacía prácticamente intacto el desprecio de épocas precedentes. La disparidad fue tal que, incluso, era tema de conversación. Antonio Ponz, en su larga itinerancia por España, también tuvo ocasión de hablar del asunto y resumió la conversación que mantuvo en una posada con un viajero incrédulo y escéptico sobre la incidencia que tendrían los escritos para transformar de verdad la mentalidad de los campesinos, en estos términos:

El honor que se da a los labradores lo comparaba a los ejércitos de doscientos o trescientos mil hombres de los turcos, que sólo se verifican existentes en la *Gaceta*. Así, la estimación y honra que a aquéllos se les debe, decía que se hallaba en los escritos; pero que, en realidad, sólo encuentran desprecios a mon-

---

<sup>3</sup> Lógicamente, se mantenían en el *Diccionario* de Terreros los significados de voces afines como plebe («pueblo, e ínfimo pueblo, bajo pueblo, gentualla») o popula-cho («hez del pueblo»).



tones, aun de la gente más inútil y soez. «Con una cosa muy fácil y de ninguna costa —añadía— se lograría dar más honor e impulso a la agricultura que con cuanto se ha escrito hasta ahora». [Ponz, 1947: 823]

Estudiar el imaginario visual con el que se forjó la identidad visual del pueblo en las décadas previas al levantamiento nos ha llevado, en consecuencia, a seleccionar distintas miradas que ayudaron a modelar su representación, pues en esa variedad es donde podemos comprender en toda su extensión el devenir histórico en que se acunaría el nacimiento del pueblo español.

En términos visuales se puede decir que el punto de partida es la representación de los territorios y súbditos de la monarquía a través de la asociación de las diferentes provincias que la conforman y sus gentes. Si esto en la literatura venía de antiguo, en las artes la primera manifestación que tuvo trascendencia fue la decoración de la bóveda del salón del trono del Palacio Real de Madrid, pintada por Giambattista Tiepolo entre 1762 y 1764. Precisamente esta asociación fue una de las originalidades de la composición que fue muy ponderada en su momento. Al tratarse de un artista de prestigio internacional que había acometido asuntos similares para otras monarquías europeas, era lógico que se sirviera de técnicas y recursos compositivos previos —por ejemplo la caja de escalera de la residencia del príncipe obispo Carl Philipp von Greiffenclau pintada entre 1750 y 1753—; de ahí que Antonio Ponz, al ocuparse de este fresco, subraye que el pintor utilizara para representar los dominios del monarca «personas vestidas en sus trajes populares y con sus particulares producciones» (Ponz, 1947: 522).

Hay otro aspecto que se debe tener en cuenta a la hora de valorar este conjunto y que también tuvieron en cuenta los ilustrados. En su opinión, esta forma de representación permitía abrir a un público más amplio la comprensión de la obra, pues si bien las gentes más cultivadas podían admirar «la gracia con que desempeñó las reglas de la composición», aquellos no tan versados en las normas del arte podrían al menos reconocer «la verdad con que describe los caracteres nacionales» (Ceán Bermúdez, 1800: v, 45). Que el techo del salón del trono estuviera decorado con las provincias y dominios del monarca respondía al carácter nacional que se quiso dar a la ornamentación del

conjunto desde los primeros planes decorativos para el palacio nuevo del benedictino Martín Sarmiento<sup>4</sup>. Ahora bien, que para expresar ese valor nacional se recurriese a representar tipos populares era indicio de la concepción moderna con la que empezaba a entenderse el pueblo en el ideario ilustrado<sup>5</sup>.

El creciente interés por fijar una identidad con la que reconocer la diversidad y riqueza de las provincias españolas a través de sus habitantes se materializó igualmente en el marco de la nueva política del fomento del grabado alentada desde la Secretaría de Estado. Uno de los intereses prioritarios era dar a conocer España para mostrar sus tesoros y, al mismo tiempo, contribuir a que cambiara su imagen en Europa. Entre las iniciativas del último tercio de siglo, una de las más significativas fue la del grabador Juan de la Cruz Cano y Olmedilla y su *Colección de trajes de España*, estampas publicadas entre 1778 y 1788 (Molina y Vega, 2005: 191 y ss.), pues con ellas se proyectaba, fuera y dentro del reino, la imagen positiva que los ilustrados españoles querían dar del pueblo español. Éste estaba formado por gentes austeras y dignas, ocupadas y laboriosas, y felices en términos ilustrados. El conjunto expresaba la diversidad y riqueza de la monarquía, caracterizadas a través de dos elementos ya presentes en la obra de Tiepolo: los trajes y las producciones nacionales<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Recordemos que, prácticamente durante esos mismos años, el benedictino Martín Sarmiento ideaba una representación similar en las fachadas del patio interior, pero a través de «ocho estatuas que representen las provincias, todas en trajes de mujeres, y con coronas si representan reinos» (Álvarez Barrientos y Herrero Carretero, 2002: 186).

<sup>5</sup> El carácter embrionario de esta representación se pone en evidencia por las dificultades de interpretación precisa que expone Francisco José Fabre en la *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Palacio de Madrid*, publicada en 1829, al ocuparse de este conjunto (Fabre, 1829: 117).

<sup>6</sup> La colección de trajes de Juan de la Cruz coincidió con otras empresas similares, como la obra de Bernardo Espinalt y García, *Descripción general geográfica, cronológica e histórica de España, por reinos y provincia... adornado de estampas finas que demuestran las vistas perspectivas de todas las ciudades, trajes propios... de cada reino y blasones*, publicada entre 1778 y 1795. La obra compartía el mismo espíritu que las estampas de Cruz, tal y como recogía el prólogo: «Se colocará en la primera hoja de cada tomo, grabado un Hombre, y una Mujer vestidos con el traje peculiar al Reino o Provincia de que se trate, en ademán de aplicados al trabajo más común de su país nativo».

La construcción que Cruz llevó al grabado buscaba la definición de unos modelos de referencia en el conocimiento del país que, evidentemente, se contraponía a la descripción que del mismo hacían propios y extraños. Basta comparar las estampas definitivas de la serie con algunos de los dibujos que sirvieron de modelo, obra en su mayor parte de su hermano Manuel, para observar cómo el grabador hizo una selección estudiada de los tipos en el contexto del decoro. La indumentaria fue uno de los elementos fundamentales en este sentido, a partir de los que se dignificó la figura del pueblo. Por ejemplo, los vendedores de la serie, como el de «Agua de Cebada» [fig. 11], aparecen pulcros y afanosos en su tarea; modelo que no se correspondía con tipos como el vendedor de *Ay pay-tuya* [fig. 12], dibujado por Manuel, en el que no sólo se evidencia la suciedad de las ropas, muchas veces raídas y harapientas, sino también que va descalzo y sin género alguno para vender. Esta última imagen era la que más se correspondía con la realidad y cualquier viajero podía observarla en cualquiera de las provincias españolas. Así lo expresaba el marqués de Ureña a su paso por Segovia antes de emprender su periplo por Europa en 1787:

El carácter del pueblo bajo es la flojedad, el desaliño y desaseo y la crápula, gastando cuanto pueden en las que llaman montengas que son merendonas en que comen y beben cuanto tienen. Esta miseria es muy común en Castilla. [Molina y Zaldívar, 1992: 78]

El trabajo se convirtió en el valor por excelencia para sacar al pueblo de su atraso e ignorancia y así emplearle en útiles tareas que fomentasen la industria, el comercio y la agricultura. El programa de medidas destinado a este fin se asentó en buena parte en 1774, año del *Discurso sobre el fomento de la industria popular* de Pedro Rodríguez de Campomanes:

Las costumbres arregladas de la nación crecerán al paso mismo que la industria y se consolidarán de un modo permanente. Es imposible amar el bien público y adular las pasiones desordenadas del ocio. La actividad del pueblo es el verdadero móvil que puede conducir a la prosperidad. [1988: 21]

La visión moderna que se construyó entonces del pueblo pasó por sumar la imagen de campesinos, labradores y vendedores, reunidos en

la colección de Juan de la Cruz, a otras que hablaban del papel del operario en las fábricas, dentro del incipiente proceso de industrialización que estaba viviendo el país. Una vez más, la corona fue la primera en interesarse por el mundo de las máquinas y los avances de la ciencia y la técnica, intereses que se materializaron en la creación del Real Gabinete de Máquinas, abierto en 1792, con la intención inicial de contribuir a la enseñanza de la hidráulica y formar un Cuerpo de Ingenieros de Caminos y Canales, pero que finalmente quedó instalado como gabinete abierto al público en general (López Peñalver, 1991: 36).

Con motivo de la apertura del centro, Juan López de Peñalver publicó en 1798 la *Descripción de las máquinas de más general utilidad que hay en el Real Gabinete*. La primera entrega vino acompañada de la «Descripción de la prensa hidráulica del señor Bramack», ilustrada con una bella estampa de Bartolomé Sureda en la que se explicaba el funcionamiento de la máquina y en la que se visualizaba la imagen del oficial en el taller haciendo funcionar la prensa [fig. 13]. La escena del taller y del operario constituía de este modo una visión fundamental en el deseo con que quería incorporarse España a la modernidad. No hay que olvidar que, de hecho, una de las actividades favoritas del ilustrado curioso era contemplar el funcionamiento de las nuevas tecnologías y visitar en los viajes el interior de las fábricas urbanas.

Así lo atestiguaba en Valencia Luis Fernández, director de la Real Fábrica de Sedas de esa ciudad, quien en su tratado sobre el *Arte de la tintura*, publicado en 1788, afirmaba con orgullo que su centro se había construido «con tanta comodidad y proporción» que era «uno de los objetos de curiosidad que contiene Valencia, y que como tal registran los viajeros que acuden a ella» (1788: xiii). En su obra, destinada a explicar el proceso de la tintura en las telas, advertía igualmente la necesidad que existía de formar oficiales y artesanos que pudieran ocupar su tiempo en un empleo que permitiera su sustento:

Hombres hay en España dotados de talento, capacidad, e industria, que los tiene arrimados la miseria, y al poderoso reclamo de la protección de Vms., puede ser que salgan a dejarse ver, y en este caso manifestarán al mundo lo que la nación oculta por falta de fomento. [1788: vii]

Las estampas de su tratado visualizan al nuevo operario en las fábricas y talleres, personajes afanados en la tarea que muestran uno a uno los pasos del proceso [fig. 14]. En las imágenes, es curioso hacer notar que cuando se describen las faenas que deben hacer los oficiales aparecen siempre descalzos, y es lógico si tenemos en cuenta las acciones que comprendía el lavado y escurrido de los paños. Sin embargo, en el momento de representar la distribución de su propio establecimiento, en la lámina 13 de la obra, el autor no dudó en hacer calzar a todos sus trabajadores. Un gesto en el que podemos reconocer la necesidad de dignificar y presentar de modo decoroso la imagen que representará, ya en el siglo XIX, al futuro «obrero» urbano.

Pero, evidentemente, el imaginario del pueblo no estaba en los centros urbanos y fabriles, sino en el campo, escenario donde se localizaron por excelencia los temas costumbristas y pintorescos que acabaron extendiéndose a todo tipo de pinturas, sobre todo en los cuadros de pequeño formato que empezaban a proliferar en el ámbito doméstico de la naciente burguesía (Vega, 2000), no sólo en las vistas y países, sino también en los cuadros de devoción. Entre las primeras, el género del paisaje fue uno de los más extendidos por Europa durante el siglo XVIII. A la intención de dar a conocer la naturaleza y el territorio se sumaba el interés político de representar los dominios del monarca, sobre todo aquellos que, como los litorales, eran las zonas más alejadas de la corte y en las que, gracias a la actividad portuaria, se descubrían nuevos escenarios urbanos industrializados<sup>7</sup>.

Estas pinturas, consideradas como visión de los dominios del monarca, pretenden no sólo reflejar las principales ciudades del reino, sino también la actividad comercial o industrial de las ciudades portuarias. La colección de vistas más numerosa la llevó a cabo Mariano Sánchez (Espinós, 1989; Mano, 1998), quien llegó a pintar más de cien vistas de las costas españolas, pero en cuyo proyecto global participaron otros artistas como Luis Paret, en algunas de las vistas

---

<sup>7</sup> Destacan entre estas pinturas los encargos realizados por la monarquía para representar los puertos y arsenales de las costas españolas, un distintivo que permitía reconocer el progreso de la corona y sus políticas ilustradas (Peters, 1996: 15). La empresa fue iniciada a semejanza de la serie de puertos que, en Francia, encargó el marqués de Marigny a Joseph Vernet entre 1754 y 1765, y cuya difusión a través de copias y estampas alcanzó un gran éxito en toda Europa (Cachin, 1998: 969).

del Norte, o Antonio Carnicero, que pintó algunas otras del Levante. De este último conservamos una vista del litoral valenciano con pescadores [fig. 15], en la que podemos ejemplificar la visión del pueblo en su faceta trabajadora: el pintor ha elegido como tema principal el momento de descarga del pescado. En primer plano pero a un lado, absolutamente separados y como era frecuente en este tipo de vistas, se encuentran dos parejas de jóvenes: una ataviada a la moda y otra de majos valencianos elegantes, que a la vez que se lucen se entretienen observando la escena. Si bien es cierto que esa elite ociosa era inútil a los ojos del buen ilustrado, no lo es menos, como señalaba Antonio de Capmany, que contribuía en la misma medida a garantizar el orden social cumpliendo el papel que éste le tenía reservado a cada uno:

El interés del Estado en toda nación, y más en cualquiera donde las ideas populares y la virtud del trabajo han perdido el aprecio y vigor, exige que se facilite al pueblo todos los medios de hacerse visible y estimable, sin salir de su clase. Sepárense los plebeyos de los nobles, señálenseles los verdaderos límites, y entonces los primeros serán más felices, porque no podrán pasar por nobles, imitando la inacción y vanidad de los segundos; y éstos se estimarán más desde que vean que figuran en el Estado una clase única e insigne privilegiada. [Capmany, 1946: 14]

Respecto a las pinturas religiosas, tanto los cuadros devocionales de uso privado como los de altar para las iglesias o los ciclos narrativos, incorporaron el gusto por el costumbrismo y lo popular. Ejemplo significativo es la serie encargada por la Real Basílica de San Francisco el Grande de Madrid a diferentes pintores de la corte, entre ellos al joven Zacarías González Velázquez, para la decoración del claustro. Este pintor se ocupó de los primeros años de la vida del santo actualizando, a la moda de la época, las vestimentas de los tipos populares. En *San Francisco reparando la capilla de san Damián* [fig. 16] podemos observar la figura dignificada del albañil, frente a la imagen denigratoria del santo, figurado aquí como peón que porta cubos de agua para la mezcla (Díez, 2005: 144-145).

Pero, sin duda, esta confrontación entre imagen y realidad, que en definitiva se transforma en verdadera ambigüedad, donde se hace más visible es en los cartones para tapices de Goya pues en ellos encontra-

mos tanto al pueblo deseado por los ilustrados como la dura realidad en la que vivía. Pese a ser concebidos como composiciones de esa visión positivista ilustrada del pueblo y transmitir el alegre bullicio de Madrid, donde eran tan cercanas las faenas del campo, Goya no disimula, a diferencia de otros artistas, esa descripción parcial de la realidad: junto a majos y personajes pintorescos encontramos labradores sucios, harapientos, incluso acusando problemas de higiene y salud. En el boceto del cartón *La era, ● El verano●* [fig. 17], podemos observar una descripción optimista del trabajo en el campo a la que no escapan otras percepciones como la pobreza general de todos los que allí aparecen o los excesos en el consumo del vino en el grupo de personajes de la izquierda. El contrapunto compositivo se encuentra precisamente en la figura de espaldas que afanosamente trabaja con el rastrillo, la dureza del trabajo no se aprecia sólo en la postura sino en el esfuerzo que se realiza y que explica ese calzón roto por el que asoma la camisa. De este modo, el solaz del descanso, tema principal circunscrito a la académica pirámide compositiva, que a primera vista transmite una visión idílica del campo, va desvelando su cara oculta, cara en la que se puede profundizar si miramos atentamente: frente a la alegre conversación de dos hombres a la izquierda, otro se tumba reventado a la derecha; tras este último vemos la alegría de un padre jugando con un hijo de meses, pero al otro lado una madre se afana en dar de comer a otro que llora. Junto a ella vemos niños juguetones y traviosos que enredan con las herramientas de trabajo ajenos al peligro, pero detrás es otra madre la que asustada ve los riesgos de que el muchacho se caiga o dañe a alguien con la horca.

Ahora bien, entre las gentes del campo también se encontraba esa otra realidad del pueblo español y que sólo Goya fue capaz de representar: la de la ignorancia, superstición y fanatismo. Una realidad que tanto se afanaron por erradicar nuestros ilustrados, pero que continuó siendo consustancial a la imagen del español que se tenía fuera del reino. De nuevo basta un ejemplo goyesco para acercarse al pueblo, *El aquelarre* [fig. 18], cuadro perteneciente a la serie de «asuntos de brujas» pintados en 1798 para decorar la entrada de «El capricho», la casa de campo de los ilustrados duques de Osuna, en La Alameda de la que eran titulares, lugar de tertulia y recreo, de encuentro de intelectuales, científicos y artistas.

Al contraste de colorido se une en esta ocasión la ironía: la composición piramidal resulta chocante entre tanta fealdad, basta detenerse en los rostros horriblemente grotescos de las viejas; el macho cabrío en lugar de provocar miedo al espectador tiene una mirada que busca la complicidad frente a la ignorancia y credulidad de esa asamblea de desarrapados. Un año más tarde, en 1799 veían la luz *Los caprichos*, serie con la que estas obras están directamente relacionadas y que nos permiten observar la evolución del artista en la manera de ver al pueblo respecto a las escenas idealizadas y pintorescas de los cartones (Vega, 2002: 438). Goya en esas estampas muestra sobradamente no sólo esa otra cara del mundo rural, el de la superstición y falta de luz, sino también lo similar que es el pueblo de las urbes desde la más tierna infancia, pensemos en el *capricho* 4, «El de la royona» [fig. 19]. Un repaso detenido de la serie de estampas nos da una de las secuencias más terribles del pueblo español de finales del siglo XVIII: en el *capricho* 18 un borracho al que se le quema la casa [fig. 20]; el 24, el jubileo que acompañaba al condenado por la Inquisición —hito de referencia para los extranjeros de lo español—, rodeado de gentes brutales [fig. 21]; la penuria de las gentes se manifiesta de forma doliente en la oscuridad de las cárceles, en la desnudez de los pies de la joven sensible del *capricho* 32 [fig. 22] o los de la mujer insomne del 34... Y, en definitiva, la misma credulidad ignorante del mundo rural la encontramos en la joven a la moda, con mantilla y bien calzada, del *capricho* 52, temerosa de Dios y arrodillada ante un vulgar palo revestido de sayón [fig. 23].

## II. LA GUERRA CONTRA EL FRANCÉS: CORAJE, DOLOR Y MISERIA DEL PUEBLO ESPAÑOL

No es difícil comprender que la invasión francesa disparara el sentimiento xenófobo entre buena parte de los españoles; no obstante, como es de suponer esto no ocurrió de la noche a la mañana, máxime si tenemos en cuenta que apenas había transcurrido un siglo desde que la dinastía borbónica se había establecido en España y para ello, no lo olvidemos, fue necesaria una guerra. Sobre esta base, de la que aún



había memoria, se asentó la crisis que supuso para nuestros ilustrados el triunfo de la Revolución francesa y el ajusticiamiento de Luis XVI.

En este contexto hay que tener presente, además, que las identidades sociales se construyeron en España sobre una dualidad casi irreconciliable: por un lado el pueblo depositario de las costumbres y, por otro, las elites ávidas de novedades, caracterizadas por un sentimiento cosmopolita de marcado carácter francés. En consecuencia, en el acercamiento al conflicto social que se desata con la invasión napoleónica es obvio que el sentimiento antifrancés venía gestándose desde hacía tiempo y que se había ido afianzando en la misma medida, o más, que el progreso: si la civilización imprimía entre sus partidarios un aceleramiento por asimilar lo nuevo y las modas, como contrapunto reforzaba el ritmo con que sus detractores buscaban las señas de identidad del pueblo español para detener el proceso.

Entre los personajes más activos en este sentido se encontraba el capuchino y apologista Rafael Vélez. En su escrito *Preservativo contra la irreligión o los planes de la filosofía contra la religión y el Estado, realizados por la Francia para subyugar a la Europa, seguidos por Napoleón en la conquista de España*<sup>8</sup>, recapitulaba sobre esta cuestión:

En los planes de la Francia para conquistar la España entraba como en primer lugar, destruir nuestra religión a la que siempre hemos estado más adheridos que las demás naciones, y la que les haría la oposición más fuerte [...] Los que viajaban a España por razón de comercio, o por otras relaciones sociales, sembraron por todas partes la cizaña de su mala doctrina. Los correspondientes de nuestros españoles desde lo interior de la Francia remitían a éstos libros envenenados y aquellas imágenes y modas contra la religión y sus ministros, de que tanta utilidad habían sacado en París. Hasta los mismísimos embajadores de esta corte en la de España fueron los agentes más solícitos para introducir en nosotros a toda costa la corrupción de costumbres, la *libertad* de pensar, el *filosofismo* y la *irreligión*. [Vélez, 1812: 55]

En consecuencia, la crisis de la monarquía española y la guerra fue considerada como la gran oportunidad de una supuesta vuelta al or-

<sup>8</sup> Refugiado en Cádiz, parece que la reunión de las Cortes fue lo que le movió a escribir este panfleto cuya primera edición vio la luz en 1812 en aquella ciudad; pronto se sucedieron otras como la que citamos, impresa por Brusí en Palma de Mallorca.

den. «Con esta guerra [contra Napoleón] volveremos a ser españoles rancios, a pesar de la insensata currutaquería, esto es, volveremos a ser valientes, formales y graves» (Capmany, 1808: 17-18)<sup>9</sup>.

Por otro lado, tampoco el levantamiento era un hecho insólito si lo consideramos desde el punto de vista de los conflictos sociales. A lo largo del Antiguo Régimen el pueblo, incluidas las mujeres (Ortega López, 1998: 277-305), participó en revueltas y motines, causados unas veces por el hambre y las crisis de subsistencia, otras por los abusos fiscales del régimen señorial y la escasez de tierras ante el crecimiento demográfico (Martínez Ruiz, 1992: 35); e, incluso, por rechazo a alterar determinados hábitos, como la forma de peinarse o de vestir (Molina y Vega, 2005)<sup>10</sup>. En este sentido, se puede añadir que, tras el conflicto, esa construcción del pueblo español a través de la indumentaria, que se había iniciado con el fresco de Tiepolo, era ya uno de los referentes fundamentales de identificación del mismo, como se puede ver en la estampa que dedicó José Coromina a la Real Junta de Comercio de Cataluña hacia 1813 [fig. 24].

En definitiva, el pueblo en armas se consolidó como la defensa, no sólo del territorio, sino también de las costumbres, constituyéndose así en la expresión viva de la españolidad, depositario de lo que constituirá en el curso del siglo XIX la tradición, y sin asomo ya de esa ignorancia, barbarie y fanatismo que había sido el verdadero enemigo de la Ilustración. Y esta imagen fue la que circuló durante la contienda a través de las estampas pues, dadas las circunstancias, la producción

---

<sup>9</sup> Esta crítica sobre el afrancesamiento de las costumbres también alentará la literatura panfletaria de Capmany: «Pero hoy, que con la inundación de libros, estilos, y modas francesas se ha afeminado aquella severidad española, llevando por otra senda sus costumbres, con un género de aversión al orden de vida de sus padres; hoy que ni se leen nuestras historias, ni nuestras comedias, ni nuestros romances y jácaras, tratándolo todo de barbarie e ignorancia hoy que es moda, gala y buena crianza celebrar todo lo que viene del otro lado de los Pirineos» (1808: 72).

<sup>10</sup> «Hace algunos años —escribía Humboldt tras su viaje por España en 1799 y 1800—, las señoras comenzaron a llevar, en vez de *basquiñas* negras, *basquiñas* de color lila con velludos negros, pero el pueblo, hombres y mujeres, las ha seguido por el Prado, les ha arrancado los vestidos y arrojado piedras. Ella misma se ha visto en esta situación y sólo con gran esfuerzo ha logrado escapar. El Rey ha expedido una *cédula* contra semejante extravagancia en el vestir. Al pueblo no le gusta ver las valiosas *basquiñas* y no quieren que se aparte del vestido típico» (Humboldt, 1998: 91-92).

pictórica fue prácticamente inexistente entre los partidarios de Fernando VII por motivos no sólo económicos, sino también de seguridad, dado que el artista que se implicara en la lucha a través de su arte debía hacerlo en la clandestinidad si se encontraba en territorio ocupado. El caso más elocuente es de nuevo el de Goya: la serie que actualmente conocemos como *Los desastres de la guerra* la comenzó hacia 1810 y debió de darla por finalizada en torno a 1815, pero nunca llegó a publicarse en vida del autor, es más, no parece que intentara hacer una edición.

Ahora bien, llegados a este punto, son pocas las similitudes entre el pueblo español visto por Goya y aquel que nos han legado sus contemporáneos y sobre el que se construyó el mito moderno. En líneas generales, se puede decir que, frente al enaltecimiento y exaltación heroica que hicieron estos últimos, el aragonés nos dejó una profunda reflexión sobre el sufrimiento y la miseria de la condición humana, razón por la que el pueblo allí representado puede ser cualquiera, incluido, claro está, el español que, por supuesto, no se había despojado de sus vicios y males: seguía siendo supersticioso e ignorante y, en algunos casos, la guerra desató su fanatismo, rasgo considerado desde antiguo como identitario del catolicismo español más allá de los Pirineos.

Entre los testimonios de la época que nos pueden dar esa imagen más real del pueblo español en armas que nos dejó Goya, conservamos el de lord Blayney, oficial inglés que fue hecho prisionero por los franceses y que, en condición de tal, atravesó la península para pasar al país vecino. En 1810 se preguntaba: «¿Qué energía se puede esperar de un pueblo que tiene más confianza en la protección de un santo que adopta como patrón que en su propio valor?» (Savine, 1910: 99).

En la descripción que hizo Antonio Alcalá Galiano del ejército español que entró en Madrid el 14 de agosto de 1808, para motivar la primera salida de los franceses de la capital, se corrobora la opinión de Blayney, pues el citado contingente estaba formado por hombres

que vestían los holgados zaragüelles y traían la manta al hombro; y en la cabeza, cuyo pelo caía por los lados y espaldas en largas mal peinadas y sucias melenas, sombrero redondo con escarapela patriótica, cintas con lemas y muchas estampitas con imágenes de la Virgen y de los Santos. [Alcalá Galiano, 1955: 353]



10. Francesc Sans, *Independencia y Libertad*, 1862.

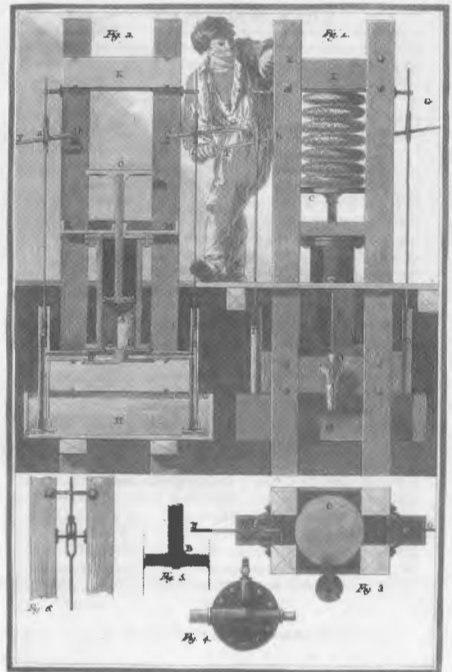


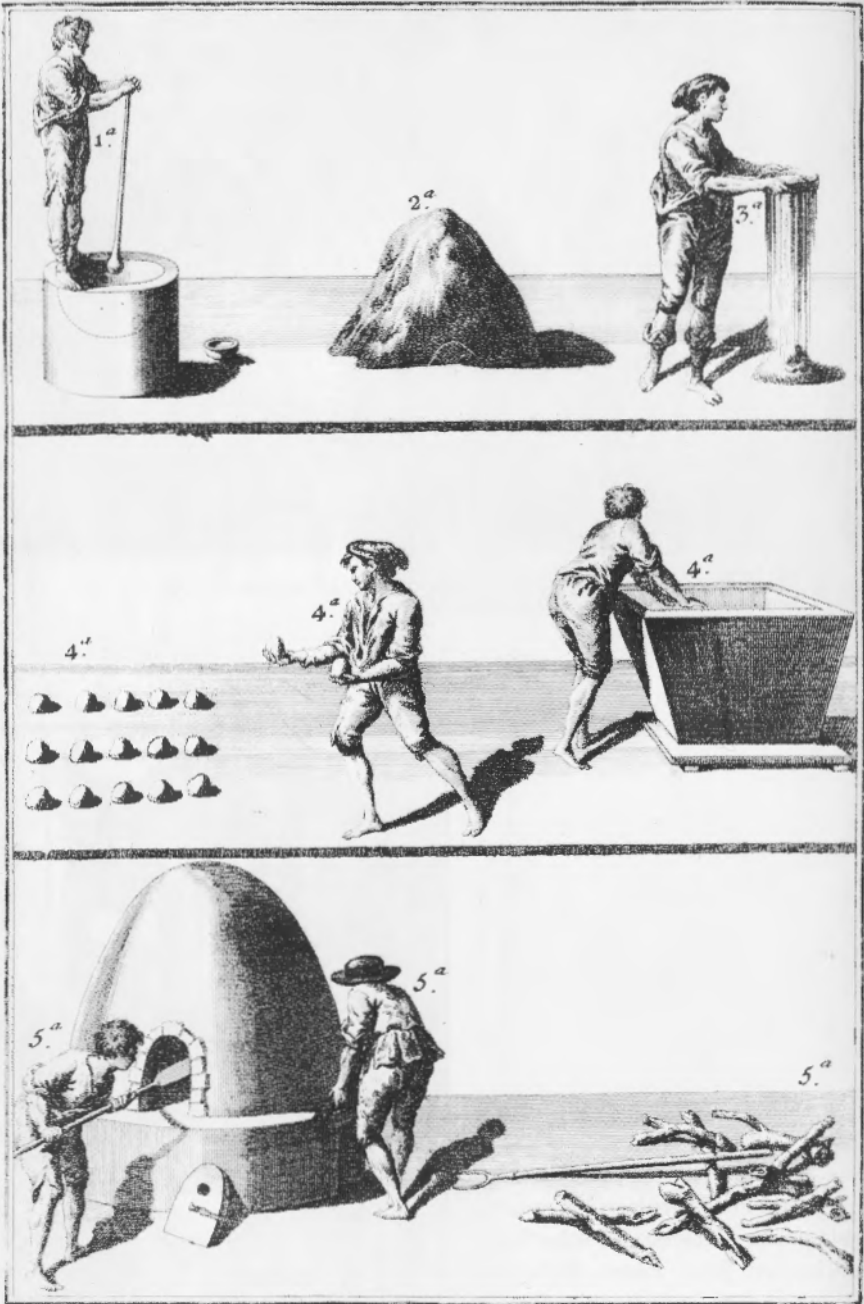
11. Juan de la Cruz, «Agua de Cebada», *Colección de Trajes de España*, 1778-1788.

12. Manuel de la Cruz, *Ay paytuya*, c. 1787.



13. Bartolomé Sureda, «Descripción de la prensa hidráulica del señor Brack», en Juan López Peñalver, *Descripción de las máquinas de más general utilidad que hay en el Real Gabinete de ellas, establecido en el Buen Retiro*, 1798.





14. «Demostración del proceso de la tintura, lámina 2», en Luis Fernández, *Tratado instructivo y práctico sobre el arte de la tintura*, 1788.



15. Antonio Carnicero, *Escena de pescadores valencianos*, c. 1802.



16. Zacarías González Velázquez, *San Francisco reparando la capilla de san Damián*, c. 1787.



17. Francisco de Goya, *La era o El verano*, c. 1786.

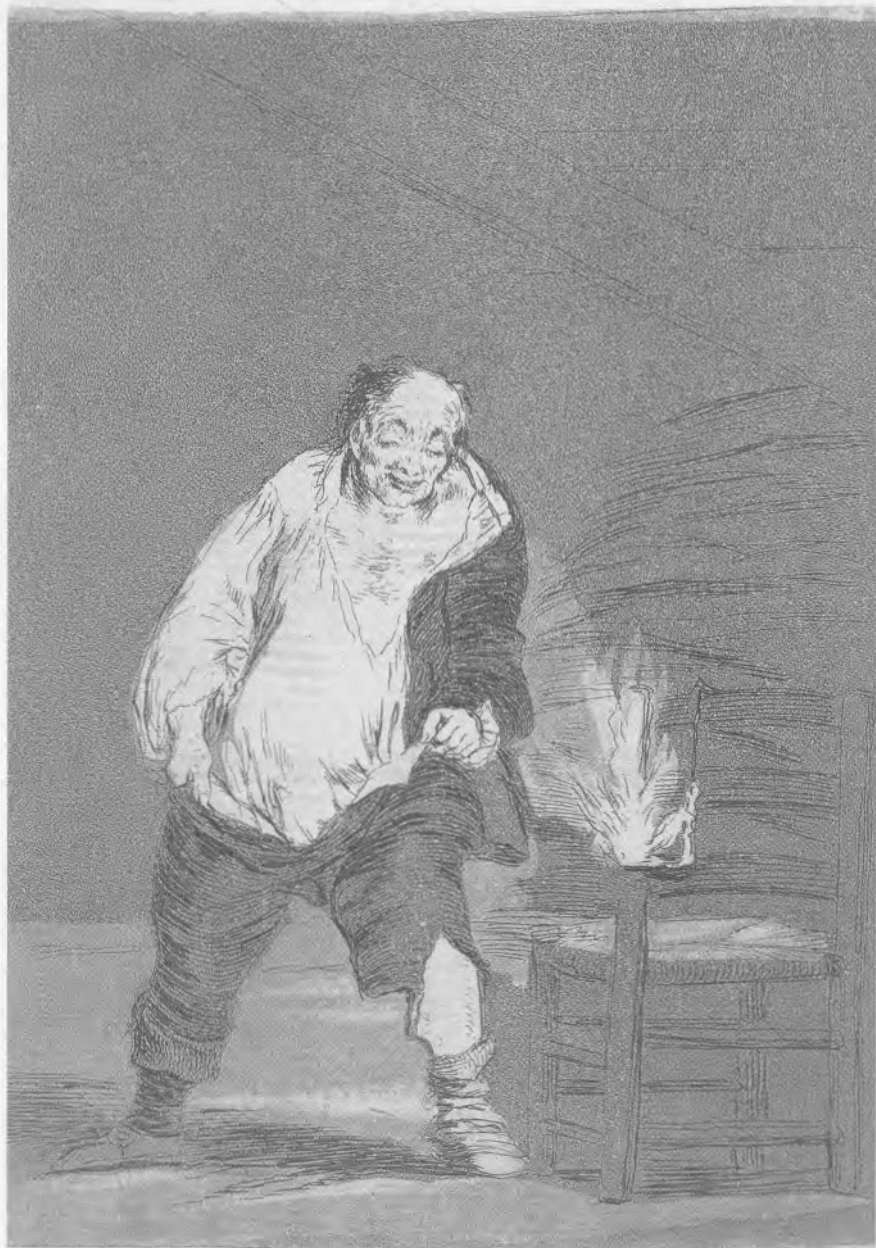




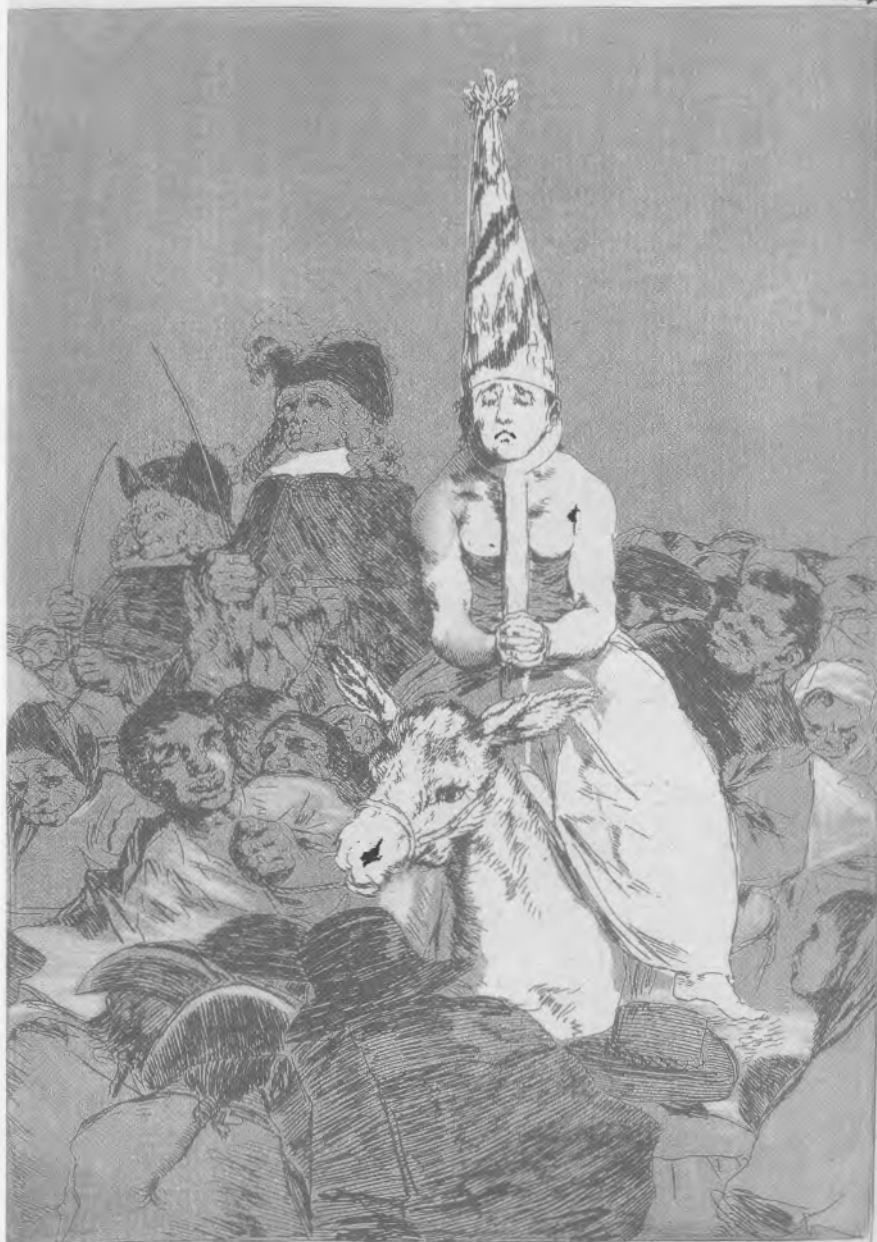
18. Francisco de Goya, *El aquelarre*, 1798.



*El de la rollona.*



*Y se le quema la Casa.*



*No hubo remedio.*

21. Francisco de Goya, «No hubo remedio», *Los caprichos*, n. 24, 1799.



*Por que fue sensible.*



*Lo que puede un Sastre!*

23. Francisco de Goya, «Lo que puede un sastre», *Los caprichos*, n. 52, 1799.





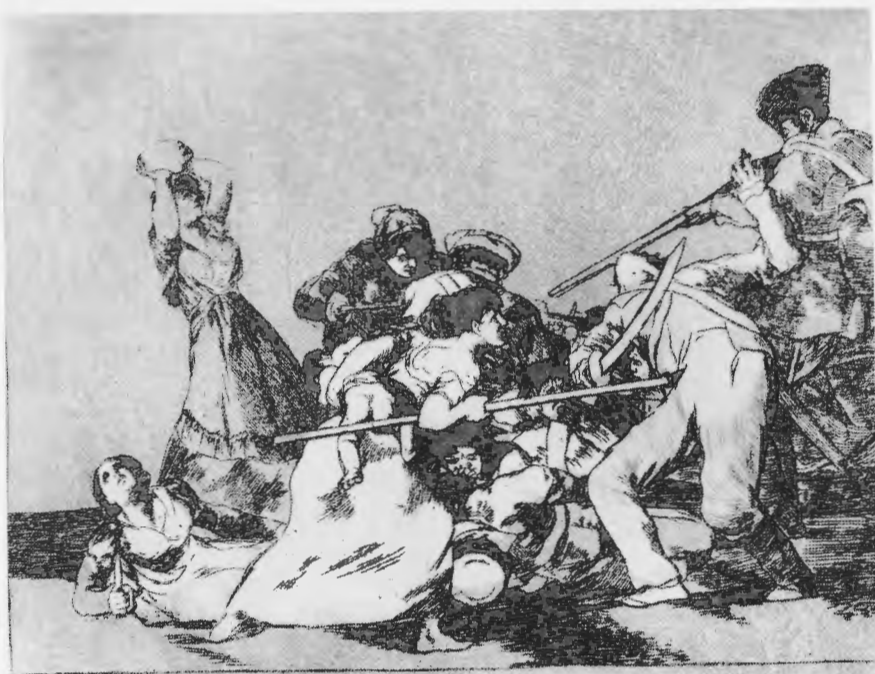


26. Francisco de Goya, «Lo mismo», *Los desastres de la guerra*, n. 3, prueba de estado.



27. Francisco de Goya, «Las mujeres dan valor», *Los desastres de la guerra*, n. 4, prueba de estado.

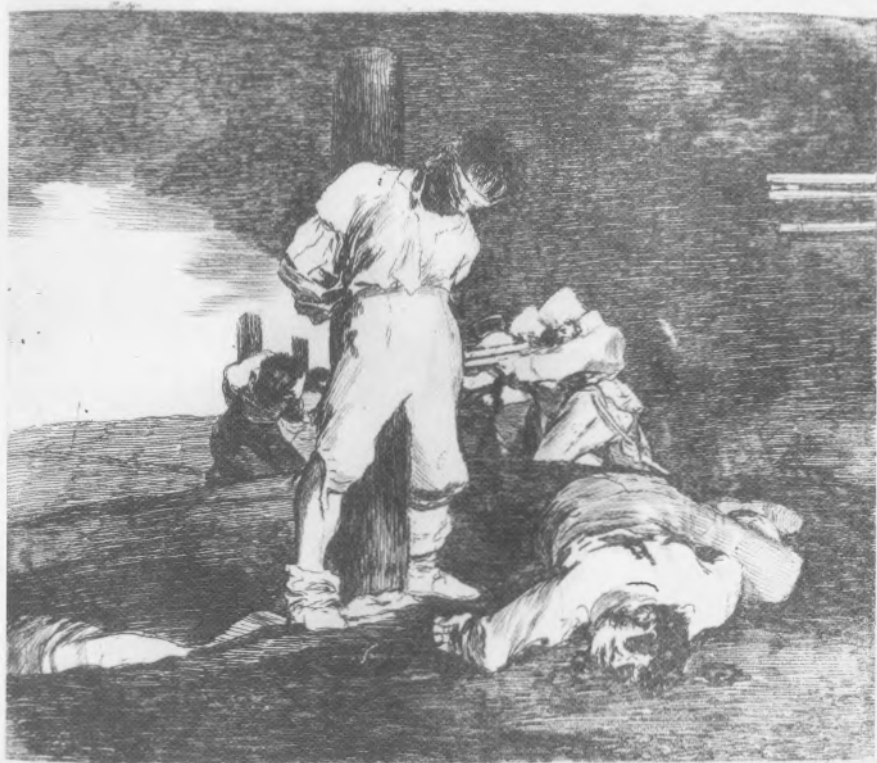




28. Francisco de Goya, «Y son fieras», *Los desastres de la guerra*, n. 5, prueba de estado.



29. Francisco de Goya, «Qué valor!», *Los desastres de la guerra*, n. 7, prueba de estado.



30. Francisco de Goya, «Y no hay remedio», *Los desastres de la guerra*, n. 15, prueba de estado.

37



*Esto es peor.*

31. Francisco de Goya, «Esto es peor», *Los desastres de la guerra*, n. 37, prueba de estado.



32. Francisco de Goya, «¡Grande hazaña!, ¡con muertos!», *Los desastres de la guerra*, n. 39, prueba de estado.



*Populacho.*

33. Francisco de Goya, «Populacho», *Los desastres de la guerra*, n. 28, prueba de estado.



34. Francisco de Goya, «Extraña devoción», *Los desastres de la guerra*, n. 66, prueba de estado.



### DOS DE MAYO DE 1808.

*Pelean los Españoles con los*

*Franceses en la Puerta del Sol.*

*Formados los Franceses en seis batas por las Españoles se trata sobre  
deponer de los unos sobre a la tiranía y disciplina de los otros  
espaldas y caballos que arriesga de todos puntos, y con algunas  
después de haber caído gran número en el enemigo. Los Franceses  
de personas de todas clases y edades, que por tanto del  
cuyo aspecto jamás quedó profanado con la in-*



*edo y aquella una sangrienta refriega, en que el valor y la in-  
te. No obstante reforzadas las primeras con numerosas escuadras de  
porcas de artillería, tuvo el pueblo que ceder a la superioridad,  
para satisfacer su rebuelto orgullo seccion un cuerpo considerable  
formado en habías refugiado al templo del Placer-cacer.  
este rango de aquellos sucesos de la libertad española*

35. José Ribelles y Alejandro Blanco, *Dos de Mayo de 1808 en la Puerta del Sol*.



**BATERIA DE LA PUERTA DEL CARMEN:**

*¿Dónde piero u sangro volviendo los Franceses en su posesión? ahí que. En uno de ellos fue muerto el valiente patriota Bermejo que los musullos, cogieron retirando y cautivos de Tardida*

36. Juan Gálvez y Fernando Brambila, «Batería de la Puerta del Carmen», *Ruinas de Zaragoza*, 1812.

¡GLORIA INMORTAL A LAS NOBLES Y ESFORZADAS ARAGONESAS!



*Fue tal el Heroísmo de las Matronas Aragonesas, que, tomando las armas, se incorporaron con sus valerosas compatriotas, permaneciendo una de ellas dando fuego á un cañon repetidas veces con la mayor bizarría.*

37. ¡Gloria inmortal a las nobles y esforzadas aragonesas!





LA CONDESA DE BURETA:

38. Juan Gálvez y Fernando Brambila, «María Consolación Azlor Villavicencio»,  
*Ruinas de Zaragoza*, 1812 (detalle).



39. Juan Gálvez y Fernando Brambila, «Casta Álvarez», *Ruinas de Zaragoza*, 1812 (detalle).



MARÍA AGUSTÍN:

40. Juan Gálvez y Fernando Brambila, «María Agustín», *Ruinas de Zaragoza*, 1812 (detalle).



Juan Gálvez y Fernando Brambila

## AGUSTINA ARAGON.

41. Juan Gálvez y Fernando Brambila, «Agustina de Aragón», *Ruinas de Zaragoza* detalle, 1812.

En consecuencia, no se puede olvidar que la que conocemos como Guerra de la Independencia no sólo desembocó en una guerra civil, sino también que, a través del papel que tuvo buena parte del clero, se tornó en una guerra de religión, y no es difícil creer a Sebastián Blaze cuando asegura en sus memorias de la guerra de España que desde los púlpitos se incitaba al pueblo a acometer, con la conciencia tranquila, los crímenes más crueles que se pueda imaginar, a la vez que se excomulgaba y condenaba al infierno a los franceses y a todos aquellos que los protegían (1977: 72-73).

Repasemos entonces la imagen del pueblo en la obra íntima de Goya, en esos dibujos y estampas que creó en silencio y sólo un puñado de amigos tuvieron la oportunidad de ver. La ferocidad de los rostros y actitudes que nos muestran los hombres y mujeres involucrados en la lucha que se desarrolla desde la segunda estampa hasta la quinta [figs. 25-28] puede concluir por igual en la dignidad heroica de la séptima, «Qué valor!» [fig. 29], o de la 15, «Y no hay remedio» [fig. 30], o en la crueldad irracional de la 37, «Esto es peor» [fig. 31], y la 39, «¡Grande hazaña!, ¡con muertos!» [fig. 32]. Por eso, no es extraño que entre las composiciones encuentren un lugar tanto el «Populacho» [fig. 33], *desastre* 28, como su «Extraña devoción» [fig. 34], *desastre* 66 (Vega, 1992).

No es posible encontrar a este pueblo español entre las imágenes de los otros artistas que vivieron la guerra. Para Goya, tanto las víctimas como los héroes son gentes anónimas, y lo mismo cabe decir de energúmenos, enemigos y verdugos. Esto es así por más que, desde su publicación en 1863, se haya tratado de poner nombres a los personajes, o se hayan buscado esos valores positivos de valor, lealtad y entrega por la patria hasta la muerte, señas de identidad esenciales en la construcción del mito del pueblo español, donde tanto tuvo que ver la Iglesia y el Trono. En el *Diario de Madrid* de 30 de agosto de 1808 se explicitaba de modo elocuente:

La Religión, la Patria y Fernando VII, el más amable y desgraciado de los monarcas, son los dignos objetos que han inflamado en su defensa en espíritu de la religión, lealtad y patriotismo que siempre ha formado el carácter de los verdaderos españoles. [Diego García, 2005: 17]

Comparemos la obra de Goya con la secuencia del levantamiento del Dos de Mayo de 1808 en Madrid, creada por José Arrojo, grabada por Tomás López Enguñanos y dedicada «a la Nación Española», de cuya difusión y éxito nos dice que fueron plagiadas por José Ribelles y Alejandro Blanco (Vega, 1996: 25 y 32-33)<sup>11</sup>. El fuerte carácter descriptivo de estas escenas y su prolija amenidad de detalles hace difícil creer que la estampa donde «pelean los patriotas contra los franceses en la Puerta del Sol» se corresponda con las cuatro primeras que citábamos de Goya y, menos aún, que visualice la narración que hizo del suceso otro grabador, Francisco de Paula Martí:

El populacho español que al ver formadas por las calles las huestes francesas, y al oír el estrépito del cañón, parecía regular que se hubiese refugiado huyendo a lo más recóndito de sus hogares, ha hecho todo lo contrario, pues se ha presentado en medio del peligro, y al frente de la artillería, con una intrepidez que no tiene ejemplo igual en las historias. Pero ¿quién y con qué armas? La mayor parte son gente de lo más despreciable de la plebe, los que se llaman manolos, acompañados de un número infinito de mujeres, que son algo más terribles que los mismos hombres, y unos y otros armados con palos, con cuchillos y espadas, y algunas armas de fuego mugrientas y mal condicionadas. Éstas son las gentes y las armas con que en este día se ha hecho frente a la artillería, y las bayonetas del ejército francés<sup>12</sup>.

Mientras Goya expresamente califica al pueblo de populacho, en las estampas de López Enguñanos y en sus copias se habla del pueblo, de los españoles o de los patriotas. En concreto, la leyenda en la que se representa la lucha en la Puerta del Sol [fig. 35] dice así:

Pelean los patriotas con los franceses en la Puerta del Sol. Acometidos los franceses en este sitio por los patriotas, se traba entre éstos y aquéllos una san-

---

<sup>11</sup> Las famosas pinturas de Goya que actualmente se conservan en el Museo del Prado se explican mejor en el contexto de esta colección que en la de *Los desastres de la guerra* que él mismo creó (Vega, 2004: 97).

<sup>12</sup> El texto pertenece a la tragedia en tres compuesta por Martí, titulada «El día dos de mayo de 1808 en Madrid, y muerte heroica de Daoíz y Velarde», y representada en el Teatro del Príncipe de Madrid el 9 de julio de 1813, citado por Larraz (1988: 324). Merece la pena recordar que, según su propio testimonio, el grabador se documentó personalmente el día de los hechos ya con la idea de hacer la obra.

griente refriega, en que el valor y la indignación de los unos suople a la táctica y disciplina de los otros. No obstante reforzados los primeros con numerosos cuerpos de infantería y caballería que acuden de todos puntos, y con algunas piezas de artillería, tiene el pueblo que ceder a la superioridad, después de haber causado gran destrozo en el enemigo. Los franceses para satisfacer su cobarde venganza asesinan un número considerable de personas de todas clases y estados, que con el fin de huir del tumulto, se habían refugiado al templo del buen Suceso, cuyo sagrado recinto quedó profanado con la inocente sangre de aquellos mártires de la libertad española.

Lo mismo cabría decir en cuanto a los héroes populares. Casi desde el comienzo de la contienda se destacaron algunas hazañas con nombre propio, pensemos que del Dos de Mayo emergen las figuras de los capitanes de artillería Daoíz y Velarde. Las gestas eran difundidas oralmente, en impresos o a través de estampas. Efectivamente, con frecuencia estas últimas eran retratos, muchos de ellos sin visos de fiabilidad iconográfica, pero de gran efectividad para rememorar los hechos e inculcar la doctrina patriótica. Entre ellos cabe citar, por ejemplo, que el 21 de agosto de 1812 se ponía a la venta la primera entrega de la *Colección de los retratos de los ilustres generales y jefes de partidas, defensores de la patria en la presente revolución*; y el 24 de enero de 1813 se daba el prospecto de suscripción a la serie de *Retratos de los héroes que se han distinguido en nuestra gloriosa revolución*, cuyo primer párrafo decía así:

Nada es más digno de una Nación noble y generosa que honrar de un modo permanente a los que en sus grandes revoluciones se mostraron héroes defendiéndole con su sangre y el honor y la libertad. Esta distinción, mientras vive, les sirve de estímulo para nuevos laureles que hermocean la Patria, hace pasar sus nombres más allá de la muerte, y recuerda siempre en toda edad, así las gloriosas sendas del patriotismo y la virtud, como el aprecio que merecen sus profesores a la madre común.

De todas las colecciones, la dedicada a la defensa de Zaragoza, obra de Juan Gálvez y Fernando Brambila, se puede considerar señora por la envergadura de la empresa, por la calidad de la misma desde el punto de vista de la ejecución y, en el tema que nos ocupa, por la relevancia que en ella tiene el pueblo con sus héroes y, sobre todo, con

sus heroínas, transformados en nuevos y ejemplares modelos de conducta. Se da la circunstancia de que, tras ser levantado el primer Sitio en octubre de 1808, tanto estos artistas como el propio Goya acudieron a la ciudad del Ebro a la llamada del general Palafox, con el objetivo de perpetuar sus ruinas.

Todos debieron abandonar precipitadamente la ciudad con motivo del segundo Sitio, pero Gálvez y Brambila, al contrario que Goya, consiguieron salvar el material documental reunido durante su estancia en el escenario de la guerra. De vuelta a Madrid, en noviembre del mismo año, comenzaron a grabar las láminas, labor que se vio interrumpida por la segunda ocupación de la capital por los franceses, razón por la que ambos artistas decidieron marcharse a Cádiz, donde la Academia de Bellas Artes de esta ciudad tomó bajo su protección el proyecto de edición que finalmente se hizo en 1812. La colección constaba de 36 estampas de diferentes tamaños:

[...] doce grandes de a pliego, representan el estrago causado por las bombas en los principales edificios de la ciudad; otras doce medianas, ruinas de diferente género y diversos encuentros interesantes; en fin, doce más pequeñas serán retratos de los patriotas más señalados en aquella defensa, sacados del natural, con el traje y armas que heroicamente usaban, y puestos en acción en las lances que más nombre les dieron.

En todas ellas de nuevo nos encontramos con el pueblo y no con el populacho. Por ejemplo, en la «Batería de la Puerta del Carmen» [fig. 36], «donde fueron siempre rechazados los franceses» y «fue muerto el valiente patriota Romeo que la mandaba», vemos involucrados en la defensa de la ciudad a hombres y mujeres de todas las clases sociales, y decorosamente representados. La composición se organiza de modo que simultáneamente se nos muestran los diferentes momentos que implica la acción: la lucha en primera línea a la izquierda, el espanto y la atención de los heridos en el centro, el avituallamiento y esos pocos momentos de descanso para la conversación a la derecha. Pero más elocuente que esta imagen del pueblo es la selección que se hizo en las doce estampas pequeñas con los retratos de los patriotas. En cuanto a los hombres sólo figura un militar, Palafox, el resto constituyen un repertorio de lo que se consideraba el pueblo: un volunta-



rio venido de otros frentes, Tadeo Ubón; un beneficiado, Santiago Sas, autor de la *Historia abreviada de los Reyes de Aragón*, «que murió envuelto en las ruinas de su patria»; un comerciante, Felipe San Clemente y Romeu, individuo de la Junta Suprema de Aragón; un fabricante de ropas de seda, Miguel Salamero, de cuarenta y ocho años; un carpintero, José de la Hera, de setenta y seis años; y dos labradores honrados, Jorge Ibor y Casamayor, «el tío Jorge», que se señaló «por la exaltación de su patriotismo y por la entereza de su carácter» que murió a consecuencia de la lucha a la edad de cincuenta y dos años, y Mariano Cerezo que también murió por este motivo a los sesenta y cinco.

A pesar de ser menor en número, más interesante resulta la galería de heroínas, ya que es la más numerosa que conservamos posiblemente porque la participación femenina en la lucha no estuvo exenta de polémica; no debemos olvidar que las sociedades patriarcales consideraban a las mujeres como seres irracionales y pasionales, en consecuencia su participación en la guerra podía ser peligrosa, pues necesitaban el dominio atribuido a la razón masculina (Molina, 2002: 313). Así se planteaba la cuestión desde las páginas de la *Gaceta de Madrid* el 21 de febrero de 1810:

La naturaleza las dio una fibra más exquisita, o lo que se llama mayor sensibilidad, porque las destinó para ejercer funciones de ternera y 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.

La participación de las mujeres en Zaragoza fue una de las gestas más celebradas de la contienda y, de aquellas hazañas, emergerá la figura en torno a la cual se construyó el modelo laico de referencia, Agustina de Aragón, convertida en mito ya en vida de ella. El proceso de diferenciación de esta última con respecto al resto de las mujeres que lucharon es representativo, y permite comprobar la necesidad que existe de plasmar las individualidades tanto en el relato histórico, como en el imaginario colectivo. De hecho, se partió de una hazaña colectiva y así se entendió en algún momento, pues entre las estampas que se publicaron conservamos la dedicada a la «¡Gloria inmortal a las nobles y esforzadas aragonesas!» [fig. 37] en cuya leyenda se dice:

Fue tal el Heroísmo de las Matronas Aragonesas que, tomando las armas, se incorporaron con sus valerosos compatriotas, permaneciendo una de ellas dando fuego a un cañón repetidas veces con la mayor bizarría.

En las *Ruinas de Zaragoza* ya se individualiza a algunas pues son cuatro las mujeres retratadas: María Consolación Azlor Villavicencio, condesa de Bureta «infatigable y exaltada patriota» que además de «llevar provisiones a los combatientes y socorrer a los heridos» despreciando el fuego y el peligro, el 4 de agosto de 1808 «formó dos baterías en la calle, y los esperó [a los franceses] resuelta a hacerles fuego hasta morir» [fig. 38]; Casta Álvarez que «armada con una bayoneta a manera de lanza» animaba a los patriotas y los guiaba [fig. 39]; María Agustín, mujer intrépida que salió al campo «con un capacho de cartuchos» y «un cántaro de aguardiente» [fig. 40]; y Agustina de Aragón. En definitiva, esta galería femenina mostraba las diferentes acciones en las que se habían señalado las aragonesas: la que levantó la barricada, la que empleó la bayoneta, la que socorrió a los hombres y la que cebó el cañón. Mientras la primera, probablemente por ser miembro de la nobleza, no mereció reconocimiento alguno, las tres restantes fueron condecoradas y fueron dotadas con una pensión. Pero, de todas ellas, pronto destacó Agustina de Aragón, «conocida generalmente con el nombre de La Artillera» [fig. 41], según se lee en la estampa cuya leyenda continúa:

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

El levantamiento del Dos de Mayo en Madrid y los sitios de Zaragoza son los dos sucesos donde claramente se manifestó el heroico pueblo español, y ahí es donde se le reconoce tanto de manera colectiva como en sus héroes: Daóiz y Velarde, por un lado, Agustina de Aragón, por otro. Esto se debe, no sólo a que, desde que tuvieron lugar,

en ellos se basaron la esperanza y el entusiasmo de la lucha, sino también a que la documentación visual con toda su retórica compositiva y textual es la que alimentó a los constructores de la historia, desde el conde de Toreno hasta Ramón de Mesonero Romanos, y en este proceso la genialidad de Goya estuvo completamente al margen, pues sus imágenes nadie las conocía: la colección de estampas y sus dibujos preparatorios dormían el sueño de los justos guardados en cajas en la Quinta del Sordo (Carrete Parrondo, 1979), y los grandes lienzos sobre las jornadas del 2 y 3 de mayo en Madrid vivían silenciados en los almacenes del Museo del Prado pues, desde su inauguración en 1819, «la imagen de Goya que el Museo Real quería mostrar era la de Goya retratista oficial de la corte» (Moreno de las Heras 1997: 13).

Como explica Pita Andrade (1989), mediado el siglo XIX, el 24 de noviembre de 1854, un periodista se dolía desde las páginas del periódico *La Nación* de que las dos pinturas no salieran «de la oscura cárcel a que los tiene condenados el actual director del Museo de pinturas». Éste no era otro que José de Madrazo, el paladín del neoclasicismo académico, quien ante la queja dio la siguiente respuesta en el mismo diario el 1 de diciembre:

[...] dichos cuadros del Dos de Mayo no son seguramente los que han inmortalizado su nombre, ni deben considerarse más que unos bosquejos hechos de pura práctica; por lo que se hayan distantes de aquel mérito artístico que tanto le distingue en muchas otras obras en las que actuó con Gloria... deseo que la corona que ciñe la venerable frente del ilustre pintor conserve todo su brillo sin necesidad de añadirle otras hojas que destruyan su resplandeciente armonía<sup>13</sup>.

En cuanto a las estampas, es relevante tener en cuenta que no se conservó el título que originariamente le dio Goya —«Fatales consecuencias de la sangrienta guerra de España contra Napoleón y otros caprichos enfáticos»—, en un intento de distanciar la colección de los sucesos históricos e insertarla en el devenir de la práctica del grabado en España, en un momento crucial en lo que se refiere a la construcción de la historia de este arte en nuestro país y la renovación de su

---

<sup>13</sup> Por otro lado, los dos grandes constructores de la imagen romántica de Goya en que las señas de identidad de los españoles es una constante, Matheron y Gautier, sólo vieron *Los fusilamientos del 3 de mayo*.

práctica artística con planteamientos plenamente contemporáneos, es decir, su exclusiva utilización como medio expresivo una vez que las nuevas técnicas fotográficas le habían superado como medio de reproducción. De ahí que los académicos responsables de preparar la primera edición buscaran un título con vinculaciones historicistas —*Los desastres de la guerra* inmediatamente recuerdan *Las miserias de la guerra* de Jacques Callot aunque no sea mucho lo que tienen en común (Vega, 2001)—, y trataran de poner sordina visual al dramatismo, la violencia, la crueldad y el fanatismo con los que Goya representó los hechos (Vega, 1994).

En definitiva, hasta 1863, fecha de la primera edición de las estampas, y hasta la Revolución de septiembre de 1868, que supuso la nacionalización del Real Museo de Pintura, el pueblo español que creó Goya no existió. No obstante, tras ver la luz, el proceso de asimilación se puede definir como uniformemente acelerado una vez que se aplicó a la obra de Goya el discurso que previamente se había construido —ya en el artículo de Arturo Mérida (1863) dando a conocer la primera edición, en la estampa 7 [fig. 29] se veía a la mismísima Agustina de Aragón y no a las matronas [fig. 37]—. Pero la consagración tuvo lugar más de un siglo después por el paralelismo que se estableció entre la guerra contra Napoleón y la Guerra Civil de 1936 con la correspondiente relectura visual y textual de su obra.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ GALIANO, Antonio (1955): «Memorias», *Obras*, Madrid, BAE, vol. 83.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1999): «Aceptación por rechazo. Sobre el punto de vista extranjero como componente del costumbrismo», en Jean-René Aymes y S. Salaün (eds.), *Le Métissage culturel en Espagne*, París, Presses de la Sorbonne Moderne, pp. 21-36.
- (2001): «La civilización como modelo de vida en el Madrid del siglo XVIII», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LVI: 1, pp. 147-162.
- y HERRERO CARRETERO, Concha (2002): *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- ÁLVAREZ JUNCO, José (2001): *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.

- BLAZE, Sebastián (1977): *Mémoires d'un apothicaire sur la guerre d'Espagne pendant les années. 1808 à 1814*, Ginebra, Kine Reprints.
- CACHIN, Françoise (1998): «Le paysage du peintre», en Pierre Nora (ed.), *Les lieux de mémoire*, París, Gallimard, vol. 1, pp. 957-999.
- CAPMANY, Antonio (1808): *Centinela contra franceses*, Madrid, s. i.
- (1946): *Discurso político-económico sobre la influencia de las costumbres de los gremios en el Estado, en las costumbres populares, en las artes y en los mismos artesanos*, ed. de Luis Sánchez Agesta, Granada, Universidad de Granada.
- CARRETE PARRONDO, Juan (1979): «Vicisitudes de algunas láminas grabadas por Francisco de Goya», *Goya*, 148-150, pp. 286-293.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800): *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 6 vols.
- CHARTIER, Roger (2005): *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*, México D. F., Universidad Iberoamericana.
- DEMANGE, Christian (2004): *El Dos de Mayo: mito y fiesta nacional, 1808-1958*, Madrid, Marcial Pons/CEPC.
- DIEGO GARCÍA, Emilio (2005): «La España de 1808. Entre el mito y la realidad», *Revista de Historia Militar*, XLIX, núm. extraordinario, pp. 13-33.
- DÍEZ, José Luis (2005): *La pintura española del siglo XIX en el Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.
- ESPINÓS, Adela (1989): «Mariano Sánchez (1740-1822). Paisajista al servicio de la corte», *El arte en tiempos de Carlos III. IV Jornadas de Arte*, Madrid, CSIC, pp. 321-329.
- FABRE, Francisco José (1829): *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Palacio de Madrid*, Madrid, Eusebio Aguado.
- FERNÁNDEZ, Luis (1778): *Tratado instructivo y práctico sobre el arte de la tintura*, Madrid, Imprenta de B. Román.
- FUENTES, Juan F. (2002): «Pueblo», en J. Fernández Sebastián y J. F. Fuentes (eds.), *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza, pp. 586-593.
- GLENDINNING, Nigel (1983): *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus.
- GREENFELD, Liah (2005): *Nacionalismo. Cinco vías hacia la modernidad*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- HALL, Stuart (2003): «¿Quién necesita "identidad"?», en S. Hall y P. du Gay (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, pp. 13-39.
- HUMBOLDT, Wilhelm von (1998): *Diario de viaje a España 1799-1800*, Madrid, Cátedra.

- LARRAZ, Emmanuel (1988): «Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole: 1808-1814», Tesis doctoral, Université de Provence.
- LÓPEZ PEÑALVER, Juan (1991): *Descripción de las máquinas de más general utilidad que hay en el Real Gabinete de ellas, establecido en el Buen Retiro*, ed. de Joaquín Fernández Pérez e Ignacio González Tascón, Madrid, Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología.
- MANO, José de la (1998): «Mariano Sánchez y las colecciones de *Vistas de Puertos* en la España de finales del siglo XVIII», en *I Congreso Internacional de Pintura Española del siglo XVIII*, Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo, pp. 351-368.
- MARAVALL, José Antonio (1991): *Estudios de la historia del pensamiento español. Siglo XVIII*, Madrid, Mondadori.
- MARTÍNEZ RUIZ, Enrique (1992): «La conflictividad social española en el siglo XVIII», en M. Enciso Recio (ed.), *El Dos de mayo y sus precedentes*, Madrid, Consorcio Capital Europea de la Cultura, pp. 31-53.
- MÉLIDA, Arturo (1863): «Los Desastres de la Guerra: Colección de ochenta láminas inventadas y grabadas por D. Francisco de Goya», *El Arte en España*, II, pp. 266-281.
- MOLINA, Álvaro (2002): «La maternidad: lucha y supervivencia en *los Desastres de la Guerra* de Francisco de Goya», en P. Pérez Cantó y M. Ortega López (eds.), *Las edades de las mujeres*, Madrid, Ediciones de la UAM, pp. 309-324.
- y VEGA, Jesusa (2005): *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- MOLINA Y ZALDÍVAR, Gaspar (1992): *El viaje europeo del marqués de Ureña (1787-1788)*, ed. de María Pemán Medina, Madrid, Unicaja.
- MORENO DE LAS HERAS, Margarita (1997): «El museo del Prado, conservador y restaurador de la pintura de Goya», *Goya. Pinturas del Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, pp. 9-18.
- NASH, Mary (2003): «Representaciones culturales y discurso de género, raza y clase en la construcción de la sociedad europea contemporánea», en M. Nash y D. Marre (eds.), *El desafío de la diferencia: representaciones culturales e identidades de género, raza y clase*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 21-35.
- ORTEGA, Margarita (1998): «Estrategias de defensa de las mujeres de la sociedad popular española», *Arenal*, 5: 2, pp. 277-305.
- PETERS, Edgar (1996): «Luis Paret y Alcázar y la pintura de vistas en el siglo XVIII en Italia», *Luis Paret y Alcázar y los puertos del País Vasco*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, pp. 11-25.

- PITA ANDRADE, José Manuel (1989): *Goya y sus primeras visiones de la Historia. Discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- PONZ, Antonio (1947): *Viaje de España o cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, Aguilar.
- RODRÍGUEZ CAMPOMANES, Pedro (1988): *Discursos sobre el fomento de la industria popular y la educación popular de los artesanos*, ed. de Gonzalo Anes, Madrid, GEA, 1991.
- SAVINE, Albert C. (1910): *España en 1810*, París, s. i.
- VARELA, Javier (1988): «La idea de “pueblo” en la Ilustración española», *Ínsula*, 504, pp. 12-14.
- VEGA, Jesusa (1992): «Fatales consecuencias de la guerra, por Francisco de Goya Pintor», en la colección *Francisco de Goya Grabador. Instantáneas. Desastres de la guerra*, Madrid, Turner.
- (1994): «The Modernity of *Los Desastres de la Guerra* in que Mid Nineteenth-Century Context», en J. Held (dir.), *Goya. Neue Forschungen*, Berlín, Gebr. Mann Verlag, pp. 113-123.
- (1996): «El comercio de estampas en Madrid durante la Guerra de la Independencia», *Estampas de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, pp. 17-40.
- (2000): «Contextos cotidianos para el arte. Cuadros y objetos de arte para el adorno doméstico madrileño a mediados del siglo XVIII», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, IV: 1, pp. 5-43.
- (2001): «Callot, Goya y la guerra», *3 visiones de la guerra: Callot, Goya, Otto Dix*, Valencia, Bancaja, pp. 21-41.
- (2002): «Goya, *Los Caprichos* y el final del sueño ilustrado», *Siglo XVIII. España, el sueño de la razón*, Río de Janeiro, Arte Viva, pp. 417-447.
- (2004): «Imágenes para un cambio de siglo», en J. Álvarez Barrientos (dir.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Cádiz, Universidad, pp. 83-129.
- VÉLEZ, Rafael (1812): *Preservativo contra la irreligión o los planes de la filosofía contra la Religión y el Estado*, Palma de Mallorca, Imprenta de Brusi.

#### FUENTES DE LAS ILUSTRACIONES

- Fig. 11. Juan de la Cruz, «Agua de Cebada», en *Colección de Trajes de España*, 1778-1788, Biblioteca Nacional, Madrid.
- Fig. 12. Manuel de la Cruz, *Ay pay-tuya*, c. 1787, Biblioteca Nacional, Madrid.

- Fig. 13. Bartolomé Sureda, «Descripción de la prensa hidráulica del señor Bramack», en Juan López Peñalver, *Descripción de las máquinas de más general utilidad que hay en el Real Gabinete de ellas, establecido en el Buen Retiro*, Madrid, Imprenta Real, 1798. Biblioteca Nacional, Madrid.
- Fig. 14. «Demostración del proceso de la tintura, lámina 2», en Luis Fernández, *Tratado instructivo y práctico sobre el arte de la tintura*, Madrid, Imprenta de B. Román, 1788. Biblioteca Nacional, Madrid.
- Fig. 15. Antonio Carnicero, «Escena de pescadores valencianos», c. 1802. Con el patrocinio de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.
- Fig. 16. Zacarías González Velázquez, *San Francisco reparando la capilla de san Damián*, c. 1787. Con el patrocinio de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.
- Fig. 17. Francisco de Goya, *La era o El verano*, c. 1786. Con el patrocinio de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.
- Fig. 18. Francisco de Goya, *El aquelarre*, 1798. Con el patrocinio de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.
- Fig. 19. Francisco de Goya, «El de la rollona», *Los caprichos*, n. 4, 1799, Biblioteca Nacional, Madrid.
- Fig. 20. Francisco de Goya, «Y se le quema la casa», *Los caprichos*, n. 18, 1799, Biblioteca Nacional, Madrid.
- Fig. 21. Francisco de Goya, «No hubo remedio», *Los caprichos*, n. 24, 1799, Biblioteca Nacional, Madrid.
- Fig. 22. Francisco de Goya, «Porque fue sensible», *Los caprichos*, n. 32, 1799, Biblioteca Nacional, Madrid.
- Fig. 23. Francisco de Goya, «Lo que puede un sastre», *Los caprichos*, n. 52, 1799, Biblioteca Nacional, Madrid.
- Fig. 24. Salvador Mayol y Juan Masferrer, *Levantamiento simultáneo de las provincias de España contra Napoleón*, c. 1813, Biblioteca Nacional, Madrid.
- Fig. 25. Francisco de Goya, «Con razón o sin ella», *Los desastres de la guerra*, n. 2, prueba de estado, Biblioteca Nacional, Madrid.
- Fig. 26. Francisco de Goya, «Lo mismo», *Los desastres de la guerra*, n. 3, prueba de estado, British Museum, Londres.
- Fig. 27. Francisco de Goya, «Las mujeres dan valor», *Los desastres de la guerra*, n. 4, prueba de estado, British Museum, Londres.
- Fig. 28. Francisco de Goya, «Y son fieras», *Los desastres de la guerra*, n. 5, prueba de estado, Biblioteca Nacional, Madrid.
- Fig. 29. Francisco de Goya, «Qué valor!», *Los desastres de la guerra*, n. 7, prueba de estado, Biblioteca Nacional, Madrid.
- Fig. 30. Francisco de Goya, «Y no hay remedio», *Los desastres de la guerra*, n. 15, prueba de estado, Biblioteca Nacional, Madrid.
- Fig. 31. Francisco de Goya, «Esto es peor», *Los desastres de la guerra*, n. 37, prueba de estado, British Museum, Londres.



- Fig. 32. Francisco de Goya, «¡Grande hazaña!, ¡con muertos!», *Los desastres de la guerra*, n. 39, prueba de estado, British Museum, Londres.
- Fig. 33. Francisco de Goya, «Populacho», *Los desastres de la guerra*, n. 28, prueba de estado, British Museum, Londres.
- Fig. 34. Francisco de Goya, «Extraña devoción», *Los desastres de la guerra*, n. 66, prueba de estado, British Museum, Londres.
- Fig. 35. José Ribelles y Alejandro Blanco, «Dos de Mayo de 1808 en la Puerta del Sol», Museo de Historia de Madrid.
- Fig. 36. Juan Gálvez y Fernando Brambila, «Batería de la Puerta del Carmen», *Ruinas de Zaragoza*, 1812, con el patrocinio de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.
- Fig. 37. «¡Gloria inmortal a las nobles y esforzadas aragonesas!», Biblioteca Nacional, Madrid.
- Fig. 38. Juan Gálvez y Fernando Brambila, «María Consolación Azlor Villavicencio», *Ruinas de Zaragoza*, 1812, Biblioteca Nacional, Madrid.
- Fig. 39. Juan Gálvez y Fernando Brambila, «Casta Álvarez», *Ruinas de Zaragoza*, 1812, Biblioteca Nacional, Madrid.
- Fig. 40. Juan Gálvez y Fernando Brambila, «María Agustín», *Ruinas de Zaragoza*, 1812, Biblioteca Nacional, Madrid.
- Fig. 41. Juan Gálvez y Fernando Brambila, «Agustina de Aragón», *Ruinas de Zaragoza*, 1812, Biblioteca Nacional, Madrid.

# LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA EN LA CULTURA ESPAÑOLA

*por*

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS  
(*ed.*)

SIGLO  




**España**  
**México**  
**Argentina**

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier procedimiento (ya sea gráfico, electrónico, óptico, químico, mecánico, fotocopia, etc.) y el almacenamiento o transmisión de sus contenidos en soportes magnéticos, sonoros, visuales o de cualquier otro tipo sin permiso expreso del editor.

© De esta edición, abril de 2008  
SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A.  
Menéndez Pidal, 3 bis. 28036 Madrid  
[www.sigloxxieditores.com](http://www.sigloxxieditores.com)

© Joaquín Álvarez Barrientos, 2008

Diseño de la cubierta: **simonpatesdesign**  
DERECHOS RESERVADOS CONFORME A LA LEY  
Impreso y hecho en España  
*Printed and made in Spain*  
ISBN: 978-84-323-1329-5  
Depósito legal: M-19.821-2008  
Fotocomposición e impresión: EFCA, S.A.  
Parque Industrial «Las Monjas»  
28850 Torrejón de Ardoz (Madrid)