

ESPACIO, TIEMPO y FORMA

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



Historia del Arte



Goya, las mujeres y la Guerra de la Independencia

Goya, women and the Peninsular War

M.ª DOLORES ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES*

RESUMEN

La Guerra de la Independencia se reflejó en el arte de Goya como la escenificación de un drama intemporal e inútil. Algunos de sus protagonistas, las mujeres, que tienen un importante papel en el conflicto, aparecen con una imagen nueva en la pintura de Goya. A sus ojos las mujeres se convierten en víctimas, heroínas y miembros de un pueblo ciego que participa de la violencia desatada.

ABSTRACT

The Peninsular War was reflected on the Goya's art as a representation of a timeless and vain drama. Women, who performed very important roles during the conflict, appeared with a novel image in Goya's paintings. In his point of view, women were victims, heroines and member of a blind people who take part of the unleashed violence.

PALABRAS CLAVE

Goya, pintura, grabado, Guerra de la Independencia, modelo femenino, Caprichos, Agustina de Aragón, Desastres de la Guerra, Disparates.

KEYWORDS

Goya, painting, engraving, Peninsular War, female model, Caprichos, Agustina de Aragón, Desastres de la Guerra, Disparates.

Hablar sobre la Guerra de la Independencia y dirigir nuestra mirada al ámbito artístico no deja de ser una empresa encomiable. Remitir nuestros comentarios a los efectos de la Guerra en la obra de Francisco de Goya, no deja de ser una tarea casi imposible, habida cuenta de la abundante bibliografía que ha generado el tema. Todavía más si lo que queremos es acercarnos a la imagen que Goya proporcionó de las mujeres en aquellos años cruciales, porque han sido muchos los

* Catedrática de Historia del Arte, UNED. mantiguedad@geo.uned.es

estudios sobre la imagen femenina que Goya plasmó y son muchas y variadas las opiniones al respecto¹. Existe la preocupación de que nuestro trabajo esté condicionado por interpretaciones previas, históricas o literarias, olvidando que el lenguaje artístico no es una transcripción del lenguaje literario, sino que responde a la necesidad del artista de expresar sus sentimientos. Desde un punto de vista artístico un artista como Goya, a caballo entre dos épocas, nos permite observar lo que de cesura tuvo la guerra cruel de 1808 a 1814, también la ambivalencia del artista atrapado en esa dualidad (Fig. 1).



Fig. 1. Autorretrato de Goya, 1815. Academia de Bellas Artes de San Fernando.

¹ Este artículo tiene su origen en la ponencia presentada al Seminario Internacional *Cultura e Historia. Las mujeres durante la guerra antinapoleónica de 1808 a 1814 en la Península Ibérica*, 19 al 20 de marzo de 2009, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, Universitat Autònoma de Barcelona, la ponencia llevaba por título: «Goya y la génesis de un nuevo modelo femenino durante la Guerra de la Independencia». Los estudios sobre la manera de Goya de representar a las mujeres se han multiplicado a lo largo del tiempo. De más reciente aparición son los trabajos de Natacha SESEÑA: *Goya y las mujeres*. Madrid, Ed. Taurus, 2004, posterior a las colaboraciones del Catálogo de la Exposición *Goya. La imagen de la mujer*. Comisario Francisco CALVO SERRALER, Museo del Prado, 30 octubre 2001 a 10 de febrero 2002.

Cuando se produjo la entrada en España de los franceses como invasores en 1808, Francisco de Goya y Lucientes tenía sesenta y dos años. Era un pintor que hasta ese momento había mantenido una carrera brillante. Desde unos comienzos difíciles en Zaragoza llegó a vicedirector de Pintura de la Academia de Nobles Artes de San Fernando en 1785, pintor del rey en 1786, pintor de Cámara del rey Carlos IV en 1788, director de pintura de la Academia en 1795 para ser desde 1799, primer pintor de Cámara.

A lo largo de los años fue atendiendo a una clientela cada vez más poderosa dentro de unos cauces que podríamos calificar de tradicionales. Su estilo particular fue evolucionando con unos elementos de originalidad que aún hoy sorprenden. Edith Helman ya insistió sobre el propósito de Goya de ser original y recuerda el texto de Ceán Bermúdez de 1817 en el que profetizaba que los caracteres distintivos de Goya le harían acreedor al título de «pintor original»². El mismo artista confirma ese propósito en una carta dirigida a su amigo Bernardo de Iriarte en 1794 en la que dice lo siguiente: «He logrado hacer observaciones que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches».

Se ha escrito que si Goya hubiera muerto en 1792 cuando le sobrevino la cruel enfermedad en la casa sevillana de su amigo Juan Agustín Ceán Bermúdez, su obra nunca hubiera pasado a la historia como original o poderosamente moderna. Se le hubiera conocido como un pintor hábil y correcto que había realizado brillantes retratos y cartones para tapices del gusto propio del rococó en los que no había dejado de incorporar puntos de vista innovadores.

La terrible enfermedad que le dejó sordo para siempre, hasta el extremo de tener que aprender a hablar por señas, le convirtió en arquetipo del pintor moderno atormentado y genial. Nigel Glendinning dice que sufrió un envenenamiento por plomo, lo que explicaría las alucinaciones que en buena medida se comienzan a reflejar en su obra³. No obstante, su pintura ya no sería nunca una imitación ideal de la naturaleza, el ideal del pintor neoclásico, sino que, aunque realista, será una muestra de su capacidad creadora y vendrá a colmar su necesidad interior de expresividad.

El pintor alemán David Friedrich (1774-1840), a quien podemos asociar con la imagen de pintor romántico dijo que «la única ley del artista son sus sentimientos». Así Goya incorporó a su producción artística obras en las que razón y sin razón se entremezclaban con una peculiar manera de mirar y sentir la sociedad que le ro-

² Edith HELMAN: *Trasmundo de Goya*. Madrid, Alianza Forma, 1983, pág. 10.

³ Nigel GLENDINNING: «Goya y Lucientes, Francisco». *Enciclopedia del Museo del Prado*, Tomo IV, pág. 1195. Madrid, Amigos del Museo del Prado, 2006.

deaba; en sus obras aparecieron elementos que Isaiah Berlin consideró ya románticos: «es lo extraño, lo exótico, lo grotesco, lo misterioso y sobrenatural, es ruinas, claro de luna, castillos encantados, cuernos de caza, duendes, gigantes, grifos, la caída del agua, el molino viejo de Floss, la oscuridad y sus poderes, los fantasmas, los vampiros, el terror anónimo, lo irracional, lo inexpresable»⁴. Goya empleó algunos de estos temas en las pinturas que desde 1786 realizó para la Alameda de Osuna (Fig. 2).



Fig. 2. Francisco de Goya: *Aquelarre*. 1797-98.
Museo Lázaro Galdiano.

Todo ello era muy común en el ambiente artístico de esos años, cuando artistas como Flaxman, Fuseli o Blake incorporaron en sus creaciones elementos oníricos o fantásticos. John Flaxman (1755-1826) hizo los dibujos para la ilustración de la *Divina Comedia* de Dante que se publicaron en Roma entre 1793 y

⁴ Isaiah BERLIN: *Las raíces del romanticismo*. Madrid, Ed. Turner, 1999, pág. 37. El autor enumera estos conceptos muchos de ellos perceptibles en la obra de Goya, como pruebas de la evolución desde la estética de la Ilustración al Romanticismo.

1802 y que sirvieron de inspiración a Goya en muchos de sus grabados, sin duda a través del conocimiento de las estampas que tuvieron una gran difusión. Su forma de situar al espectador en ámbitos irreales alejados de las leyes de la gravitación y la perspectiva, fascinó a Goya quien se sirvió de ellos para encuadrar sus obras en escenarios fantásticos. Robert Roseblum afirmó que el español imitó algunas de sus composiciones pero consideraba que Flaxman, en el que muchos artistas se inspiraron, anunciaba el alba de una nueva bella época artística y a la vez había sido capaz de crear un arte reducido a su expresión más simple y quintaesenciada⁵.

Muchas de estas ideas estaban presentes pues a finales del siglo XVIII; Goya aislado en buena medida por su sordera, se convirtió en un observador callado que proyectaba un punto de vista agudo sobre la sociedad de su tiempo. Su lenguaje plástico se plegó a la necesidad de ganar expresividad y comunicación con la menor cantidad posible de elementos; a través de su arte exponía sus opiniones lo que provocó que tuviera algún que otro encontronazo con el Santo Oficio.

Puede decirse que entre los años 1795 y 1808 Francisco de Goya consolidó los modelos femeninos que tendrán mayor difusión entre el gran público y que podemos sintetizar en «las majas», esas figuras femeninas del pueblo a quienes se asociaba con actitudes desenvueltas e independientes y cuyo vestuario fue imitado por las damas de la aristocracia.

El retrato de «La Marquesa de la Solana» (1795, Museo del Louvre, París) inaugura una tipología de retrato femenino que será continuado con «La duquesa de Alba con mantilla» (1797, Hispanic Society of America, Nueva York) y su réplica real «La reina María Luisa con mantilla» (1799, Palacio Real, Madrid) (Fig. 3) o el espléndido «La marquesa de Santa Cruz» (1799, Museo del Louvre, París). En todos ellos las mujeres lucen delicadas mantillas cruzadas sobre el pecho, sobre las basquiñas obligadamente negras y acampanadas que dejan ver los pies. En casi todos los casos el atuendo se completa con un abanico, que si hacemos caso a los comentarios de los visitantes extranjeros, eran objetos que las mujeres españolas sabían mover a voluntad⁶.

Goya se nos revela en estos retratos como un fino observador que no renuncia al detallismo en la representación de la indumentaria, auténtico alarde de precio-

⁵ Robert ROSENBLUM: *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*. Madrid, Ed. Taurus, 1986 (Ed. Inglesa, 1967), pág. 151. El autor afirma que Goya imitó la composición de «El Infierno», en una procesión de monjes, un bosquejo a la aguatinta catalogado por Barcia como de 1793 que ya posee la simplicidad de las formas y lo esencial en el colorido.

⁶ Sobre el atuendo de las majas y las costumbres en la indumentaria popular, mi trabajo en *Tipos Madrileños. Colección de cuarenta y ocho grabados sobre costumbrismo madrileño*. Dibujados por José Ribelles y Halip. Grabados por Juan Carrafa. Madrid, Ed. Guillermo Blázquez, 1999, pág. 23.



*Fig. 3. Francisco de Goya: La Reina María Luisa con mantilla. 1799.
Palacio Real, Madrid.*

sismo a pesar de la ligereza de la pincelada. Valeriano Bozal le ha considerado en muchas ocasiones como un verdadero «voyeur». Todas sus mujeres aparecen retratadas sobre un fondo neutro, apenas existe un escenario detrás que nos permita situarlas en un ambiente determinado, son imágenes descontextualizadas. Este planteamiento cambiará radicalmente con los retratos del romanticismo donde frecuentemente se asocia a la mujer con el marco del hogar, su residencia, en la mayoría de los casos lujosa y bien amueblada, el ideal del burgués acomodado. En los retratos burgueses los caballeros aparecen rodeados de aquello que es propio de su trabajo intelectual, de ahí la presencia de despachos o bibliotecas o sobre el campo de batalla en el caso de los militares. Las mujeres quedan confinadas al espacio privado.

El mismo Goya, aún con resabios del neoclasicismo, retrató a su protector Melchor Gaspar de Jovellanos en 1795 sentado ante una mesa que aparece cubierta de legajos y presidida por una escultura de Minerva, la diosa de la sabiduría y de las artes (Museo del Prado, inv. 3236) o al Duque de Alba (Museo del Prado, inv. 2449) en ese mismo año 1795, quien aparece apoyado sobre un pianoforte sosteniendo en sus manos unas partituras de Hayden, músico en el que el joven duque era experto. La diferencia en el tratamiento se demuestra cuando contemplamos el cuadro compañero: «La duquesa de Alba de blanco» (Colección Casa de Alba), bello lienzo en el que la figura se recorta sobre un vago fondo de paisaje con la sola compañía de un perrito, sin embargo su atuendo está tratado hasta en los menores detalles (Fig. 4).

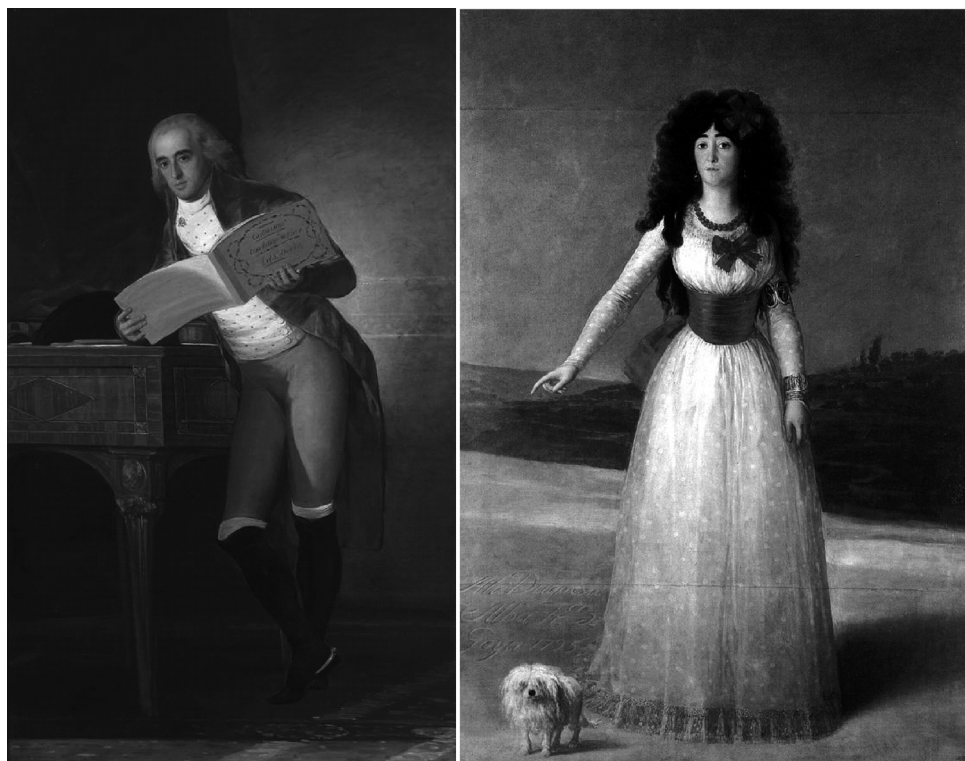


Fig. 4. Goya: Duque de Alba, 1795. Museo del Prado. Duquesa de Alba, 1795. Colección Casa de Alba

Goya prescinde del marco para centrarse en la expresión y el interior de la retratada que adquiere la condición de objeto para ser mostrado. Cuando aborda la pintura de «Las Majas» (1803), un encargo de Manuel Godoy, huye de cualquier

referencia temporal o espacial, para convertir a su representada en un puro objeto expuesto a la contemplación que parece pedir nuestra complicidad. Este rasgo de modernidad no será superado hasta la «Olimpia» de Manet; como Goya el francés nos mostrará a la mujer como un objeto. Todavía en 1865 una representación como ésta se arriesgaba a ser rechazada o censurada.

La tipología de la maja no será algo exclusivamente utilizado en la pintura de caballete, sino que a través del grabado, Goya construye un imaginario de intencionalidad moralizante donde las mujeres son claramente criticadas en sus hábitos, como lo son muchos otros sectores de la sociedad.

En 1799 Goya puso a la venta una tirada de los *Caprichos*, que se ve obligado a retirar con prontitud ante la amenaza del Santo Oficio. A lo largo de 80 grabados, el aragonés había repasado los vicios de la sociedad de finales del siglo XVIII, la situación de las mujeres, la inutilidad de ese clero que explotaba a sus fieles, además de un retablo de vicios y costumbres en el que en ocasiones se recurre a los animales para escenificar las lacras de la sociedad, algo muy propio de la literatura de esos momentos como las *Fábulas Morales* (1781) de Félix María de Samaniego (1745-1801). En la mente de nuestro pintor está el deseo de regeneración moral de la sociedad, un anhelo que Goya compartía con sus amigos ilustrados: Leandro Fernández de Moratín, Juan Agustín Ceán Bermúdez, Juan Meléndez Valdés, Juan Antonio Melón o su protector Melchor Gaspar de Jovellanos. Pero también están presentes las obsesiones del artista en un momento histórico en el que los logros de la Ilustración han sido casi borrados por los horrores de la Revolución Francesa, el dictado del Terror y la muerte en la guillotina de Luís XVI de Francia. El grabado número 43 de los *Caprichos*, «El sueño de la Razón produce monstruos» que realizó en 1797, resume su pensamiento en esos momentos y lo que va a ser su obra, el hecho de que cuando la razón deja paso al sueño se liberan los monstruos del subconsciente.

En los «Caprichos» las mujeres son tratadas como víctimas de la sociedad, sometidas al hogar, son casadas a la fuerza o casi vendidas al unirse con hombres ricos que las superan en edad. Los grabados número 9 «Tántalo», el 14 «Qué sacrificio» (Fig. 5) o el 73 «Mejor es holgar», abordan la cruel realidad de los matrimonios por interés, en buena medida a instancias de una madre vieja y ambiciosa. El tema había sido bien tratado en la literatura a través de las piezas teatrales de su amigo Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) quien los abordó en obras como *El viejo y la niña* o *El sí de las niñas* y que al igual que Goya, lo enfocó con buenas dosis de paternalismo y sentimentalismo. Entre 1791 y 1792 había pintado «La boda» (Museo del Prado, inv. 799), un cartón para tapices con destino al despacho del Rey en El Escorial, hoy en el palacio de El Pardo, en el que se representa un matrimonio desigual: una joven bella y un marido viejo y grotesco, casi una caricatura (Fig. 6).



Fig. 5. Goya: Capricho n° 14 «Que sacrificio!».



Fig. 6. Goya: La boda, 1791. Museo del Prado.

Pero quizá lo que más destaca en la imagen de la mujer que Goya proyecta en los Caprichos sea la mordacidad de sus críticas. Quedan reducidas a los papeles de prostitutas, coquetas o brujas que también escenifican vicios o fantasías.

Las mujeres son para Goya, en muchos casos, seres caprichosos que se valen de su belleza para atraer a los hombres y conducirles a la ruina. El origen de muchos de estos motivos es a menudo literario como el grabado número 2 «El sí pronuncian y la mano alargan/ Al primero que llega» (Fig. 7), claramente tomado de la sátira *A Ernesto* de Jovellanos, quien lo había publicado en *El Censor* anónimamente entre 1786 y 1787⁷.



*El sí pronuncian y la mano alargan
Al primero que llega.*

Fig. 7. Goya: Capricho nº 2 «El sí pronuncian...».

⁷ La cita es de HELMAN: Op. Cit. Pág. 120. La autora relata como la protagonista Alcinda, que ha accedido al matrimonio por interés, aparece en el grabado con un antifaz tras el que parece ocultarse un rostro de rata o de perra. La joven entrega la mano izquierda al novio, mientras oculta la derecha a su espalda. Las viejas que acompañan a la pareja son caricaturas verdaderamente fantásticas que más tienen que ver con las brujas que con personajes de respeto.

La figura de la maja en los Caprichos se asocia habitualmente con la prostituta o la mujer coqueta, una imagen de mujer joven y bella que se deja seducir o se presta a la seducción aconsejada por una anciana o celestina. El número 7 «Ni así la distingue», número 5 «Tal para cual», número 15 «Bellos consejos» y número 16 «Dios la perdone: y era su madre», insisten en la fugacidad de la belleza y la crueldad de las mujeres que tiene su culminación en los grabados número 19 y 20: «Todos caerán» y «Ya van desplumados» (Fig. 8). En el primero la mujer que atrae a los hombres tiene figura de arpía o sirena, un monstruo mitológico que mezcla busto de mujer y cuerpo de ave rapaz. La simbología no podía ser más clara.



Fig. 8. Goya: Capricho nº 19 «Todos caerán».

La obsesión de Goya por la figura de la duquesa de Alba, Teresa Cayetana, tiene también su reflejo no solo en el retrato vestida de maja, un cuadro que Goya conservaría en su casa como muestra del inventario realizado a la muerte de su mujer, Josefa Bayeu, en 1812, sino que el grabado número 61 de los Caprichos, «Volaverunt», la retrata como un ser con alas de mariposa que vuela sobre seres

monstruosos o grotescos. Sin duda el artista quiso reflejar la superficialidad de la dama y sus habituales coqueteos, una vez muerto su marido. Natacha Seseña relaciona esta imagen con un aguafuerte de la Biblioteca Nacional cuyo dibujo preparatorio guarda el museo del Prado en el que una mujer bifronte y con alas de mariposa parece besar a un Goya que se coge de su brazo. «Sueño de la mentira y la inconstancia» (1800) remite a un mundo onírico y simbólico a través del que Goya quiere expresar su angustia ante la inconstancia de la duquesa que quizá no pasó de considerarle un artista a su servicio, a pesar de admirar su genio y al que aceptó en su círculo íntimo, sin valorar los sentimientos que embargaban al pintor durante su estancia en el palacio de Sanlúcar de Barrameda en 1797⁸.

Así, pues, al inicio de la guerra Goya había construido unos modelos femeninos que reflejaban fielmente la sociedad decadente de fines del siglo XVIII, una sociedad que aún no era consciente de que la Revolución Francesa había supuesto la ruptura con el pasado y la llegada de un nuevo orden, aunque las viejas monarquías se negasen a aceptar esa realidad.

Goya no toma parte en la contienda, permanece casi todo el tiempo en Madrid, excepto un breve viaje en septiembre de 1808 a Zaragoza invitado por el general Palafox que le llama para que inmortalice en sus telas el heroísmo de los zaragozanos en el primer sitio que sufrió la ciudad.

El libro reciente de Gérard Dufour, *Goya durante la Guerra de la Independencia* ha tratado de profundizar en este tema y aporta nuevos datos para hacernos una idea de cuál fue la situación o el estado de ánimo del artista durante esos años⁹. La mayoría de las investigaciones se han centrado en aclarar el papel político que el pintor jugó y su fidelidad o no a la causa del Intruso. Ya en un libro de hace algunos años, hablé sobre este tema y expuse en qué había consistido la colaboración de Goya con el gobierno de José Bonaparte¹⁰. Nada aporta al conocimiento o interpretación de su obra el saber si juró acatamiento al rey José en su barrio como cabeza de familia o si no lo hizo como miembro de la Academia, algo que era obligado para todo el que deseara conservar su puesto de trabajo. Por desgracia, los datos históricos difícilmente ayudan a comprender al personaje y son sus obras las que más claramente dan cuenta de sus sentimientos.

La guerra fue para Goya, al igual que para el resto de los españoles una auténtica conmoción. Si bien estaba convencido de la decadencia del Antiguo Régi-

⁸ Natacha SESEÑA: *Goya y las mujeres*. Madrid, Ed. Taurus, 2004, pág. 103 y ss. La autora analiza en profundidad la personalidad de Teresa Cayetana y los anhelos de posesión de un Goya ya mayor que vive pendiente de la vitalidad y alegría de la aristócrata y que tan bien supo reflejar en el «Album de Sanlúcar» verdadero diario dibujado de su estancia en el palacio de la duquesa.

⁹ Gérard DUFOUR: *Goya durante la Guerra de la Independencia*. Madrid, Ed. Cátedra, 2008.

¹⁰ M.^a Dolores ANTIGÜEDAD: *El patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno Intruso (1808-1813)*. Madrid, Ed. UNED, 1999, pág. 199.

men, había tenido ocasión de conocer como pintor de Cámara a los viejos reyes y al «Deseado». Esa guerra entreverada de conflicto dinástico, guerra civil y guerra de independencia, desató muchos de los monstruos que su razón no siempre controlaba: la envidia, el miedo, la violencia y la muerte. El ya viejo Goya, había nacido en 1746, sobrevivió al conflicto con los ojos abiertos ante lo que sucedía a su alrededor y su arte le sirvió para liberar sus monstruos y le convirtió en un testigo asombrosamente lúcido de lo acontecido.

Su testimonio personal no fue nunca el que pudiera prestar un reportero o pintor de batallas, hubo muchos en la guerra que lo hicieron y no siempre en el mismo bando. Un joven Louis-François Lejeune (1775-1848), oficial ingeniero zapador, herido en el primer sitio de Zaragoza, inmortalizó las campañas napoleónicas con buenas dosis de dramatismo en una serie de cuadros de batallas que gozaron de gran fama, a la vez que sus memorias testimoniaron la contienda¹¹. Goya redujo su carácter de cronista a la expresión «yo lo vi», la proyección de sus sentimientos sobre la guerra y sus atrocidades, que se iban fijando en su mente como una pesadilla (Fig. 9).

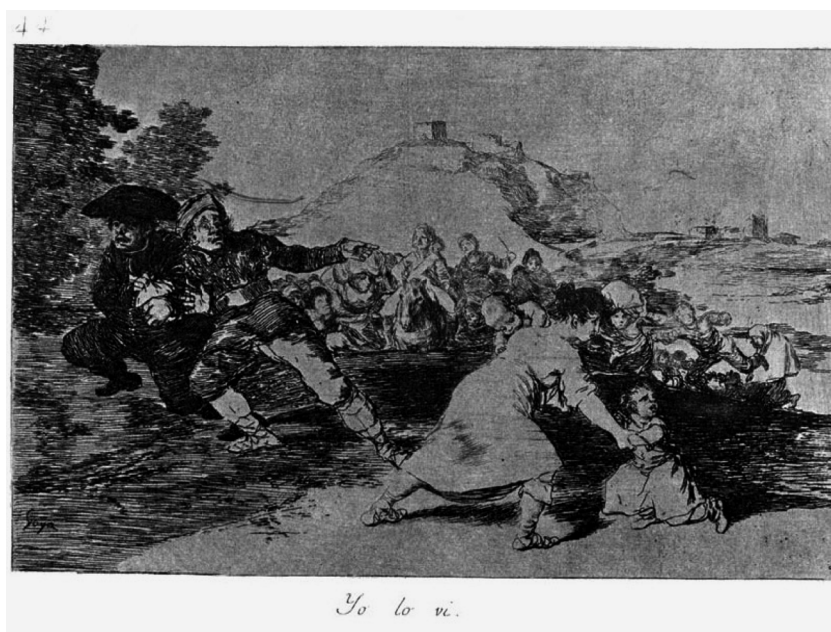


Fig. 9. Goya: Desastres nº 44 «Yo lo vi».

¹¹ L. J. LEJEUNE: *Los sitios de Zaragoza, según la narración del oficial sitiador Barón Lejeune*. Versión prólogo y notas de C. Riba, Zaragoza, 1908.

Goya fue cronista de una guerra que no se parecía a otras, una guerra en la que la población civil jugó un importante papel, como víctima pero también como protagonista de muchos hechos bélicos que frecuentemente tuvieron lugar en pueblos y ciudades.

En esta contienda moderna hay un factor que también había estado ausente en otros conflictos y es la presencia de las mujeres. Jean-René Aymes dice que por primera vez en la historia moderna del país, las mujeres participan en el conflicto, rara vez como cuerpos colectivos autónomos, pero sí como protagonistas activas al lado de los varones, sin pretender sustituirles¹². Sus razones para la lucha eran las mismas que las que tenían los hombres: defenderse de los invasores que ocupaban su tierra y arruinaban sus haciendas.

El hecho, por demás notorio, no pasó desapercibido para Goya que desde los primeros momentos de la vorágine comenzó a representar a las mujeres desde un punto de vista nuevo. Las madres que con sus hijos en brazos huyen del horror o las jóvenes que se enfrentan a la violencia de los soldados, nada tienen que ver con sus impecables damiselas o sus majas retrecheras. Desde un primer momento, las mujeres son las víctimas de una violencia ciega que no distingue de bandos.

La colección madrileña del Marqués de la Romana, conserva ocho pequeños cuadros atribuidos a Goya, el catalogado como pintado entre 1806 y 1808 representa a un hombre que con el brazo elevado armado con un cuchillo, apuñala con reiteración a una mujer desnuda de cuyo cuerpo escapa un reguero de sangre¹³. Esta imagen junto a su compañero «Bandido desnudando a una mujer» (1798-1800) nos introducen en un escenario irreal, podría ser una cueva, en el que la violencia y la economía de medios para representarla pretenden conducir la atención hacia el cuerpo desnudo de las mujeres, verdadero foco y resumen de la acción que se pretende narrar. Otro de los cuadros de la serie: «Ataque a un campamento militar» (1808-1809) (Fig. 10) tiene como motivo y objeto de la composición a una joven que huye con su bebé en brazos ante la amenaza de un pelotón de soldados que aparecen representados por los cañones de los fusiles que ya han dejado muertos o heridos a soldados o paisanos. Las relaciones con «Los fusilamientos» son muchas. Como en la grandiosa composición de 1814, la misma técnica refleja la modernidad en el enfoque: abocetamiento en las figuras y horror en las víctimas iluminadas sólo por el incendio que se percibe al fondo; nada hay

¹² Jean-René AYMES: *La Guerra de la Independencia: héroes, villanos y víctimas (1808-1814)*. Lleida, Ed. Milenio, 2008, pág. 351.

¹³ «Bandido asesinando a una mujer», Ca. 1806-1808 (oleo sobre lienzo, 41,5x31,8 cm. Madrid, colección Marqués de la Romana. Manuela MENA: *Catálogo Goya en tiempo de guerra*. Madrid, Museo del Prado, 2008, pág. 233 y ss.



Fig. 10. Goya: *Ataque a un campamento militar*, 1808-09. Colección Marqués de la Romana.

de heroico en la figura femenina aterrorizada que trata de salvar a su hijo de una muerte cierta.

Cuando en 1810 Goya comienza la serie de «Los Desastres de la Guerra» su cabeza está colmada de escenas terribles, que vividas, leídas o narradas por amigos y conocidos, le obligarán a tomar partido y a desahogarse con su arte. «Los Desastres» no son un encargo, ni serán conocidos hasta muchos años después cuando el pintor ya había fallecido¹⁴; la Academia de Nobles Artes de San Fernando hizo una tirada en 1863, son la expresión de un sentimiento irrefrenable y pesimista sobre el drama de la contienda.

Goya empleó materiales muy precarios. Ante la falta de planchas de calidad, reutilizó unos cobres que había empleado con anterioridad y redujo al máximo el uso de la aguainta, sin duda a falta de resinas, pero empleó con amplitud la aguada¹⁵. El resultado fueron unas escenas en las que las figuras se recortan sobre fondos vacíos, llenas de fuertes contrastes y apenas gradaciones tonales que

¹⁴ Goya regaló una tirada de los Desastres a su amigo Ceán Bermúdez en 1815. Es la serie que se conserva en el British Museum de Londres.

¹⁵ Jesusa VEGA: «Francisco de Goya en la sangrienta Guerra de España: vida, lucha y memoria» en *Vivencia y memoria de la Guerra de la Independencia en la Fundación Lázaro Galdiano*. Catálogo, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2008, pág. 94.

sitúan la acción en escenarios intemporales, escenas sin conexión entre ellas, son una sucesión de episodios, pero que logran que el hecho que se pretende narrar sea verosímil: la escenificación de la tragedia.

Ese nuevo modelo de mujer es la madre que huye con sus hijos y con sus pertenencias ante el peligro de los combates en pueblos y ciudades. El grabado número 44 «Yo lo vi» y el número 45 «Y esto también» nos descubre a un Goya que se implica, ya desde los primeros grabados de los Desastres con el pueblo que sufre cuyo eslabón más débil son las mujeres. Se considera testigo de los hechos aunque lo que refleje sea lo que su imaginación ha construido.

La participación de las mujeres es uno de los episodios más llamativos de esta guerra. Proliferaron los nombres de mujeres de todas las edades que en ocasiones llevaron a cabo acciones de auténtico valor entre las que no se puede dejar de citar el caso de Agustina Saragossa, luego Agustina Zaragoza o de Aragón, que había contribuido a detener el avance francés sobre la ciudad del Ebro disparando el cañón que había abandonado un artillero herido o muerto. Al margen del mito creado en torno a la figura de Agustina Zaragoza, mito bien construido por quien tuvo un determinado interés por difundirlo, el general Palafox¹⁶, lo cierto es que Goya recogió este tema y lo incorporó a los Desastres sin duda gracias a las informaciones que le proporcionó el mismo Palafox durante su estancia en Zaragoza. Pero la estampa número siete de los Desastres, una de las primeras estampas que realizó y que podríamos considerar que recoge el mito, introduce una serie de novedades. La figura esbelta de la mujer que dispara el cañón está de espaldas al espectador y no muestra su rostro, como tampoco podemos ver el rostro de los muertos que se amontonan a sus pies en pirámide, es una heroína anónima que Goya destaca con la leyenda «¡Qué valor!» (Fig. 11). Un tratamiento muy diferente al que luego recibirá Agustina por parte de Juan Gálvez que en 1810 ya la representa apoyada sobre el cañón y en una supuesta escena bélica, rodeada de cadáveres pero en postura de posado¹⁷. El mismo Gálvez y Fernando Brambila representaron a Agustina, ya denominada Aragón, en la acción de disparar el cañón en la colección de estampas *Ruinas de Zaragoza* (1812), una escena de guerra que nada tiene que ver con la interpretación goyesca, incluso la estampa va acompañada de una minuciosa leyenda que narra los hechos protagonizados por la joven en la defensa del Portillo. (Fig. 12)

¹⁶ Sobre el nacimiento de la leyenda de Agustina de Aragón ver M.ª Pilar QUERALT DEL HIERRO: *Agustina de Aragón. La mujer y el mito*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2008. Imprescindible la reflexión de Ana María FREIRE: *Historia y literatura de Agustina de Aragón*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. La autora aporta una serie de datos para completar el perfil biográfico de la heroína.

¹⁷ La obra de Juan Gálvez, una pintura al óleo sobre lienzo de 440x335 mm. pertenece a la colección de la Fundación Lázaro Galdiano, Inv. 2325.



Fig. 11. Goya: Desastre nº 7 «Que valor».

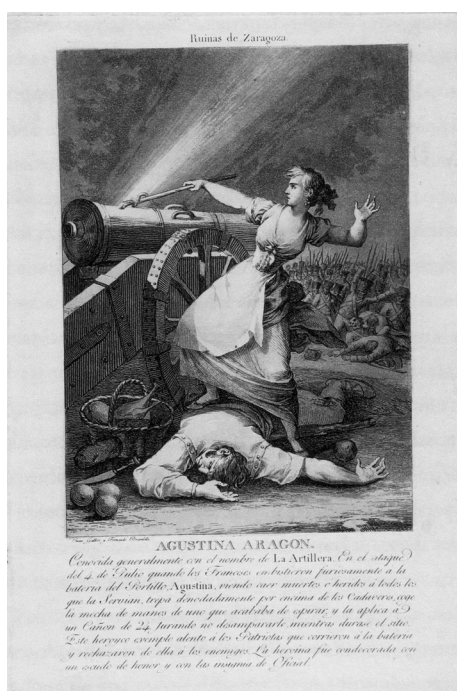


Fig. 12. J. Gálvez y F. Brambila: Ruinas de Zaragoza, 1812. Agustina de Aragón.

Las acciones llevadas a cabo por las mujeres pasaron rápidamente al imaginario colectivo, así una Casta Álvarez, aparece entre los protagonistas de los hechos de Zaragoza representada por Gálvez y Brambila como una atractiva joven que apoya su mano izquierda en la cadera, mientras con la derecha sostiene un palo al que ha incorporado una bayoneta, al fondo el río y una pieza de artillería con sus artilleros¹⁸, es toda una escenografía no el aislamiento de un hecho como había hecho Goya.

El valor de las mujeres y su presencia en la lucha es algo que Goya reconoció, sus mujeres son protagonistas de escenas que se desarrollan en espacios imprecisos como las estampas número 4 «Las mujeres dan valor», la número 9 «No quieren», número 10 «Tampoco» o número 11 «Ni por esas», en todas ellas las mujeres luchan contra los soldados para tratar de defenderse de sus ataques; el contraste de luz y sombras acentúa el dramatismo de las escenas. En la última citada el dramatismo sube de tono con la presencia del niño que llora abandonado en el suelo mientras su madre es arrastrada por un soldado hacia la obscuridad, hacia el abismo (Fig. 13). Una vez más los vestidos de las mujeres son el único

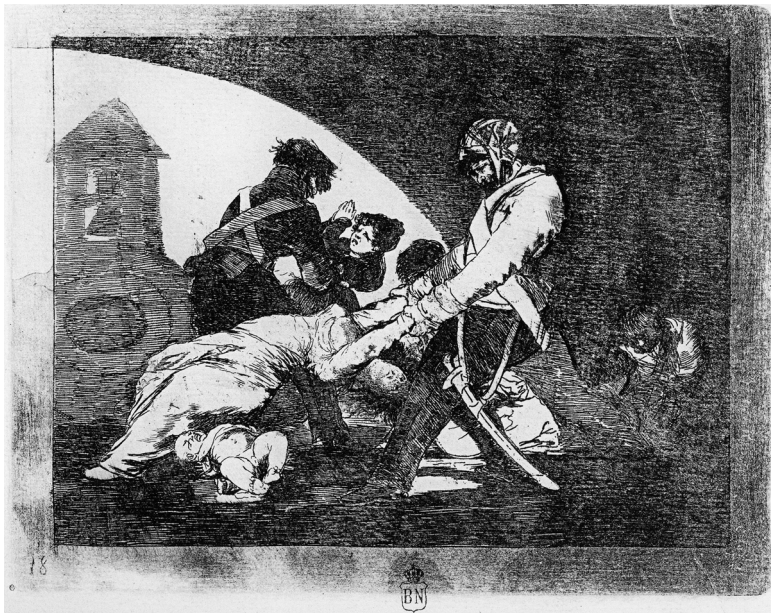


Fig. 13. Goya: Desastre nº 11 «Ni por esas».

¹⁸ Juan Gálvez y Fernando Brambila: Retrato de Casta Álvarez en *Ruinas de Zaragoza*, 1812, es una estampa y pertenece a la Fundación Lázaro Galdiano (inv. 14349).

foco luminoso. Las semejanzas compositivas de la estampa goyesca con cuadros y grabados de Henry Fuseli (1741-1825) son innegables. Su cuadro «La pesadilla» (1781) del que existen varias versiones recoge esa misma postura de la mujer que es acosada por monstruos, un caballo y un incubo, que la arrastran a la oscuridad, hacia el horror. Valeriano Bozal escribió que muchos de estos elementos fantásticos tienen mucho que ver con la poética de la sublime, que trata de sacudir el ánimo del espectador de forma violenta¹⁹. Lo característico de Goya es que lo aborda en tiempo presente, aunque el suceso es intemporal, podría suceder en cualquier guerra.

Pero la presencia de las mujeres como combatientes es algo recogido por todas las crónicas, ya sea al referirse al 2 de mayo en Madrid o a los hechos de Zaragoza, sin embargo cuando Goya lo refleja no lo hace como narración de acciones épicas, sino como parte de los desastres que puede ocasionar una guerra. Los textos literarios y los panfletos reflejan en muchos momentos la importancia que tiene la presencia de las mujeres para elevar la moral de los combatientes. Su implicación en acciones guerreras es bien reflejado por Goya en el grabado número 4 «Las mugeres dan valor» (Fig. 14).



Fig. 14. Goya: Desastre nº 4 «Las mugeres dan valor».

¹⁹ Valeriano BOZAL: *Goya. Entre neoclasicismo y romanticismo*. Madrid, Historia del Arte, 1989, pág. 110.

Lo realmente importante es que el punto de vista de Goya es absolutamente novedoso cuando aborda estos temas muestras del cambio de gusto y de otra manera de abordar el arte y la pintura. La estampa número 5 «Y son fieras» y la número 28 «Populacho» nos acercan a una nueva consideración de la mujer (Fig. 15). La guerra libera los monstruos que todos tenemos dormidos, también las mujeres. Acciones de extrema violencia o dramatismo van a causar mayor impacto cuando son mujeres las que las protagonizan. De ahí el calificativo de Goya de «fieras», esas mujeres que con su hijo en brazos agreden con una pica a los soldados o que participan en el linchamiento del enemigo o del colaborador manifiestan hasta qué límites la guerra agita las pasiones y nos deshumaniza.



Fig. 15. Goya: Desastre nº 28 «Populacho» y nº 5 «Y son fieras».

Hace algunos años al redactarse el catálogo de obras de Goya en la Fundación Lázaro Galdiano se mencionaban unas posibles obras del aragonés que estuvieron en la colección de D. José Lázaro. Se trataba de «Montón de Cadáveres» y «Mujeres peleando con soldados franceses» lienzos, que según las fotos que se conservan, tienen una técnica abocetada pero que en esencia reproducen la temática del grabado «Fieras»²⁰. Aunque las obras están hoy en paradero desconocido, parece que D. José Lázaro las vendió en 1926, no tenemos la certeza de que los cuadros fueran de mano de Goya, lo cierto es que el tema de la lucha de mujeres contra soldados gozó de gran difusión. Gálvez y Brambila grabaron episodios similares en *Ruinas de Zaragoza* en la escena titulada «Combate de las Zagozanas contra los Dragones». Tomás López Enguñados (1773-1814) grabó cuatro estampas que publicó en Madrid en 1813²¹. En la titulada «El levantamien-

²⁰ Nigel GLENDINNING: «José Lázaro Galdiano y el mercado de obras de Goya» en *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, 1999, pág. 24.

²¹ La relación de artistas que tratan temas de la guerra en Madrid ha sido analizada por Juan CARRETE PARRONDO: «Estampas del Dos de Mayo en Madrid de grabadores y dibujantes». *Madrid, Re-*

to ante el Palacio Real» Enguídanos representa en la parte inferior izquierda a mujeres que armadas con picas y cuchillos han atacado a soldados franceses que yacen en el suelo (Fig. 16). Como se puede comprobar el hecho no era desconocido y estaba suficientemente difundido a través de los diarios y de las memorias de los testigos. Frente a la narración pormenorizada y el sentido épico, Goya ofrece la visión descarnada y el patetismo al convertir la escena en un flash que busca impactar al observador.



Fig. 16. T. López Enguídanos: *Provocan los franceses la ira del pueblo*. c. 1813.

Las mujeres son para Goya las víctimas, el pueblo que paga sus deseos de libertad. El «desastre» número 50 «Madre infeliz» y el 52, «No llegan a tiempo» las convierten en víctimas de esa tragedia. La pequeña que sigue llorosa a los que conducen el cadáver de su madre, es una de las escenas más patéticas de los Desastres. Alguien la ha identificado como la escenificación de los daños colaterales de toda guerra, los huérfanos, que son víctimas intemporales. (Fig. 17)

vista de Arte, Geografía e Historia. Madrid, Consejería de educación, 2007, págs. 251-287. Tomás López Enguídanos: «Día dos de Mayo de 1808 en Madrid». 1813. Los grabados estaban realizados con la técnica de la talla dulce, con aguafuerte y buril y se pusieron a la venta el 13 de junio de 1813, según el *Diario de Madrid*, al precio de 80 reales el juego. En 1814 José Ribelles como dibujante y Francisco Jordán como Grabador publicaron una serie sobre el mismo tema, casi eran réplicas de las estampas de López Enguídanos, de calidad inferior, se vendieron a menor precio. En la estampa número 10 también aparecen las mujeres luchando con picas contra los soldados franceses.



Fig. 17. Goya: Desastre n° 50 «Madre infeliz».

La mujer que desfallece en el grabado número 52 es verdaderamente la imagen de la víctima. Goya tomó su modelo de la figura de la Virgen que cae desmallada ante el descendimiento del cuerpo de Cristo, su hijo muerto como redentor del género humano, la escena que Rogier Van der Weyden (1399-1465) pintó sobre tabla en 1435 y que colgaba en el monasterio de El Escorial²² antes de la Guerra. También relacionada con esta pintura flamenca podríamos considerar al Desastre 64 «Carretada al cementerio» en el que la figura desmadejada de la joven muerta que es izada al carro podría asemejarse al Cristo de Van der Weyden²³. ¿Secularización de la idea religiosa?, quizá ese sea el propósito. Desde nuestro punto de vista las imágenes de la guerra que Goya nos proporciona, son manifestaciones de un nuevo concepto de la pintura de historia. Escasamente académicas, las representaciones femeninas nos hablan de un nuevo punto de vista, de las mujeres del pueblo que toman las armas para defender a sus hijos y

²² «El Descendimiento» fue llevado al monasterio de El Escorial en 1574. Se colocó, según disposiciones de Felipe II en la sacristía junto a «El Calvario» de la cartuja de Scheut, donde sin duda tuvo ocasión de verlo Goya. Víctor NIETO ALCAIDE: *El Descendimiento de Van der Weyden*. Madrid, Tf. Editores, 2003, pág. 23.

²³ José Manuel MATILLA: *Goya en tiempos de guerra*. Op. Cit, pág. 331. El autor comenta esta opinión ya citada por Valeriano Bozal en 1983 como rasgo romántico en los grabados goyescos que aún se aprecian con más claridad en los dibujos preparatorios que Goya regaló a Juan Agustín Ceán Bermúdez.

que luchan y mueren por la causa. Pero al contrario que imágenes coetáneas, sus testimonios no son reflejos de patriotismo o heroísmo, sino que es una crítica amarga sobre la lucha por la libertad, quizá la lucha de las mujeres por su propia liberación. Cuando eran útiles para la causa, eran las protagonistas de narraciones e imágenes, cuando hay una vuelta al orden, su contribución ya no interesa, incluso puede ser peligrosa²⁴.

Una vez que Fernando VII regresó a España, a comienzos del año 1814, Goya manifiesta su deseo de «perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa». En la base de su oferta está la necesidad de mejorar su situación económica que el período de guerra había hecho insostenible. La Regencia aceptó el encargo y aunque los patrocinadores fueron cesados con la entrada en Madrid de Fernando VII el 10 de mayo, los cuadros no se interrumpieron y fue el cuarto del Rey el que abonó los gastos al pintor²⁵. Goya eligió dos de los hechos que representaban los acontecimientos del 2 y el 3 de mayo de 1808 que se centraban en la lucha del pueblo y la consiguiente represión por parte de los franceses, sin embargo muchos de los elementos que trató en los Desastres desaparecieron de estos dos cuadros. Permaneció la idea de pueblo valeroso, anónimo, que se enfrenta a un ejército bien pertrechado, pero algunos de sus protagonistas han desaparecido: las mujeres. Las estampas que las representaban luchando contra los soldados ya no tienen cabida en «El dos de Mayo de 1808»; Goya ha convertido en varón al personaje que apuñalaba el vientre de los caballos, una acción que lo mismo en Madrid que en Zaragoza, se atribuía a las mujeres. (Fig. 18)

Existe una pintura sobre lienzo del Museo de Bellas Artes de Budapest, «Escenas de la Guerra de la Independencia» (inv. 4121) que muchos han atribuido a Goya²⁶. La composición reúne muchas de las características que hemos observado en el Goya de la Guerra: abocetamiento, espacio intemporal e impreciso y presencia de la mujer como víctima de los disparos de un grupo de individuos.

²⁴ Marieta CANTOS CASANAVE: «La situación de la mujer al filo del ochocientos. Vida doméstica, visibilidad y espacios de opinión». *España 1808-1814. De súbditos a ciudadanos*. Madrid, Junta de Castilla-La Mancha, 2008, vol. II, pág. 276. La autora reflexiona sobre la postura ambivalente de la propaganda oficial respecto a las mujeres durante la guerra. La ruptura de su papel tradicional ya no interesa una vez llegada la paz.

²⁵ Manuela MENA y Gudrun MAURER han expuesto todos los pormenores sobre la realización de los dos cuadros en «El encargo del Dos y el Tres de mayo en Madrid» en *Goya en tiempos de Guerra*. Catálogo, Madrid, Museo del Prado, 2008, págs. 353 y ss.

²⁶ La obra fue adquirida por el Museo de Budapest en 1912, procedente de la subasta en Berlín de la colección Weber. Gassier y Wilson consideraron que era una copia del original conservado en el Museo de Buenos Aires (*Vida y obra de Francisco de Goya*, Madrid, 1974). Todos los datos en el catálogo de la muestra *Obras maestras del Arte Español. Museo de bellas Artes de Budapest*. Catálogo de Éva Nyerges. Madrid, Banco Bilbao Vizcaya, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1997, pág. 167-168.



Fig. 18. Goya: *El dos de Mayo de 1808*, 1814. Museo del Prado.

Si la mujer es el centro de la composición y su figura es semejante a la del personaje central de los «Fusilamientos», los personajes que disparan no son soldados uniformados, pueden identificarse con bandidos o guerrilleros. Si esta es la explicación podríamos estar ante un Goya, que desilusionado por la marcha de la contienda, vuelve sus ojos hacia los que considera víctimas verdaderas: las mujeres y los niños.

Podemos entender que el regreso de El Deseado fue una forzosa vuelta al orden. Fernando VII a su llegada a Madrid mandó encarcelar a los miembros de la Regencia y a todo aquel que hubiera colaborado con el Intruso, incluso, como es sabido, abolió la Constitución de 1812 mediante un decreto de 4 de mayo de 1814. Quizá no estaba el país preparado para que colgaran en el Palacio Real escenas tan novedosas y Goya no quiso tentar a la suerte con unas pinturas que le impidieran recuperar su posición ante el monarca regresado.

Una demostración de esa vuelta al orden son los lienzos que Goya supuestamente hizo durante los últimos años de la ocupación, entre 1810 y 1812: El Tiem-

po (Las viejas), Majas al balcón y Maja y Celestina al balcón. Con independencia de las interpretaciones que se han hecho de estos lienzos que realmente son para todos los gustos, es claro que Goya volvió sobre temas ya planteados. La minuciosidad en la realización de los atuendos de las damas contrasta con los fondos ambiguos, bellas mujeres que son presentadas para la exhibición y supeditadas a sus maridos, proxenetas o celestinas tras las rejas de un balcón. La imagen de la vieja coqueta, ya presente en los Caprichos, retoma la idea de lo efímero de la belleza y la necesidad de las mujeres de encontrar acomodo antes de que su belleza se marchite. (Fig. 19)



Fig. 19. Goya: Maja y celestina al balcón, 1812. Colección particular.

Tampoco la imagen popular de «La Aguadora» (1808-1812, Budapest, Szépművészeti Múzeum) que remite al dibujo con la leyenda «Lástima es que no te ocupes en otra cosa» (ca. 1808-1814, Los Ángeles, J. Paul Getty Museum) ofrece una interpretación más alentadora. Parece como si Goya se hubiese resignado a los papeles que las mujeres tenían asignados, ya no existe la crítica de intención

moralizante sólo la idea de vuelta al orden que el pintor recogió en el grabado 79 de los Desastres «Murió la verdad». Una bella mujer ha muerto y van a darle sepultura frailes, un obispo y una serie de personajes monstruosos, sólo la Justicia se tapa los ojos para no ver el entierro de la libertad. Esa quizá fue la conclusión de Francisco de Goya: el regreso de Fernando VII supuso la sepultura de las ansias de libertad de un pueblo pero también cercenó las expectativas de las mujeres. (Fig. 20)



Fig. 20. Goya: Desastre n° 79 «Murió la verdad».