

ESTAMPAS ESPAÑOLAS DE LA GUERRA
DE LA INDEPENDENCIA: PROPAGANDA,
CONMEMORACIÓN Y TESTIMONIO

*Spanish Prints from the Peninsular War: Propaganda,
Commemoration and Testimony*

José Manuel MATILLA
Museo Nacional del Prado

Fecha de recepción: 25/1/2008
Fecha de aceptación definitiva: 15/3/2008

RESUMEN: Las estampas constituyeron un notable instrumento de propaganda durante la Guerra de la Independencia. La labor que el Estado había desarrollado desde mediados del siglo XVIII para el fomento del grabado favoreció la existencia de grabadores que satisficieron la demanda del mercado en estos años. Un mercado que es posible seguir gracias a los anuncios insertados en la prensa periódica. Sátiras, retratos y representaciones narrativas constituyen los tres ejes alrededor de los que gira esta producción. Frente a estas estampas de función eminentemente propagandística, los Desastres de la guerra de Francisco de Goya constituyen un contrapunto en el que el autor ofrece una visión crítica y personal.

Palabras clave: estampas, propaganda, sátira, retrato, Goya.

ABSTRACT: Prints were a remarkable propaganda instrument during the Peninsular War. Since the mid 18th century the State had been encouraging the development of engraving and this favoured the existence of printmakers who satisfied the requirements of the market during these years. This market can be tracked thanks to the advertisements published in the periodical press. Production revolved around satire, portraits and narrative representations. As opposed to these mainly propagandistic prints, Francisco de Goya's Disasters of War constitute a counterpoint in which the author offers a critical and personal point of view.

Key words: Prints, Propaganda, Satire, Portraits, Goya.

Toda guerra genera una abundante producción de propaganda cuyo objetivo es la difusión de consignas y mensajes que modifiquen las actitudes de la población, encauzándolas hacia una visión única del conflicto en la que se legitime la violencia frente al enemigo. Básicamente se emplearán dos medios complementarios. Por un lado la exaltación del patriotismo mediante la narración de las gestas propias que pudieran ser calificadas de gloriosas en la lucha, en las que la representación de sus héroes desempeñará un papel muy destacado; y por otro lado la presentación de la violencia aborrecible ejercida contra la población y los combatientes, que ayuda a confirmar la inhumanidad del enemigo y que refuerza los sentimientos de indignación y odio generalizado hacia el contrario. Hasta la aparición de los nuevos medios de comunicación de masas fueron la prensa diaria, la literatura y el teatro, los instrumentos más comunes y frecuentemente utilizados con fines de propaganda y persuasión. Pero fueron además, de gran importancia, no sólo por la calidad de las obras producidas, sino también por su cantidad, las imágenes grabadas. Por sus propias peculiaridades de multiplicidad, movilidad, rapidez de ejecución y bajo costo, adquirieron una importante función de movilización de las mentalidades. Movilizar mentalidades hacia un fin preciso, la victoria, en cuyo camino no quepan resquicios para la duda, la reflexión y la crítica, es el objetivo fundamental de acción de la propaganda bélica, en la que se incluyen las estampas, y que en el caso de la Guerra de la Independencia tuvieron un papel destacado.

Entre los años 1808 y 1815, un año después del fin de la guerra, hubo una amplia producción y comercio de estampas de variada condición. Las estampas narran los principales hechos bélicos, acciones heroicas y sufrimientos del pueblo frente al opresor francés, ofrecen sátiras y caricaturas de los mandatarios franceses —Napoleón, José I, Murat—; muestran el retrato del deseado monarca Fernando VII como si de un santo mártir se tratara; presentan galerías de retratos de los héroes de la resistencia española, de su ejército y guerrillas, ejemplos de patriotismo, heroísmo y sacrificio a los que todo español que se precie ha de imitar.

Además de este valor propagandístico durante la guerra, hay que añadir un papel posterior a la finalización del conflicto en el que las estampas desempeñaron una función eminentemente conmemorativa. Y es que gran parte de las estampas que hoy en día se conservan fueron realizadas con notable posterioridad a los hechos representados, en numerosas ocasiones en los años inmediatamente posteriores al fin de la guerra, en tiempos de la reacción fernandina, y utilizados como medio propagandístico de los valores patrióticos. Debemos, por tanto, ser conscientes de esta circunstancia cronológica a la hora de analizar las estampas, aunque haya sido frecuente utilizar un método de clasificación temática en el que se barajaban indistintamente estampas que no siempre coincidían en el tiempo. Nos movemos por tanto en un campo de trabajo en el que conviven obras de momentos cronológicos sucesivos pero con peculiaridades que provocan una diferente naturaleza formal y conceptual, y que en ocasiones puede generar errores de interpretación si solo atendemos a su temática.

Para el estudio de este tema continúa siendo de referencia el trabajo de Claudette Derozier, *La Guerre d'Indépendance espagnole á travers l'estampe: 1808-1814* (Lille, 1976), un exhaustivo repertorio de imágenes, y en el que siendo consciente de la dificultad de datación de muchas las obras, para su análisis agrupó las estampas siguiendo la cronología de los hechos representados. Muy útil es también el catálogo de la exposición de la Calcografía Nacional *¡Miserable humanidad, la culpa es tuya! Estampas de la Guerra de la Independencia* (Madrid, 1996), en los que siguiendo también la cronología de la guerra, se organizaban las estampas efectuado un diálogo entre la diferente sensibilidad de Goya y la de sus contemporáneos, tratando de este modo de ofrecer dos visiones de un conflicto. En ambas obras encontrará el lector sobrados ejemplos de la producción de imágenes durante la guerra a la que nos vamos a referir en las siguientes páginas.

ASPECTOS FORMALES Y MATERIALES

Indudablemente, la Guerra de la Independencia constituye un punto de inflexión en la utilización del grabado en España como medio de comunicación y creación artística. Nunca hasta entonces un acontecimiento había generado tal cantidad de imágenes. A la importancia del acontecimiento, la primera guerra librada en muchos siglos en territorio peninsular frente a un enemigo exterior, se une la existencia de un notable plantel de grabadores que se habían formado en las décadas anteriores al amparo de las Reales Academias de Bellas Artes, fundamentalmente la de San Fernando de Madrid y la de San Carlos en Valencia. Hasta este momento, había sido prácticamente imposible acometer cualquier empresa de cierta entidad en la que fuera necesario contar con grabadores. La política reformadora de Carlos III fue consciente de esas carencias y de la necesidad de formar grabadores para afrontar los trabajos de ilustración a través del grabado de las nuevas publicaciones así como de series de estampas de carácter propagandístico sobre las reformas o el valor patrimonial de los bienes de la corona. En los años inmediatamente anteriores al inicio de la guerra, los grabadores formados en la Academia habían acometido proyectos de todo tipo: la reproducción de los cuadros de la colección real, las vistas de los Reales Sitios y de los puertos de España, galerías de retratos de hombres ilustres, ilustraciones científicas, técnicas y literarias, o series de propaganda como las *Escenas de la Brigada de Artillería Volante* (1796-97) y el *Real Picadero de Carlos IV* (1797-1800), ambas estrechamente vinculadas al primer ministro Godoy¹. Fueron algunos de los grabadores de estos mismos proyectos los que se encargarán de realizar gran número de las estampas producidas durante e inmediatamente después de la guerra. Y cómo no, entre ellos encontraremos

1. Sobre la historia del grabado en la España del siglo XVIII véase CARRETE PARRONDO, Juan. El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada. *Summa Artis*, vol. XXXI, *El grabado en España (siglos xv al xviii)*. Madrid: Espasa Calpe, 1987, pp. 393-644.

la figura de Francisco de Goya, que si bien no se formó como grabador en la Academia, inició su actividad en este campo al amparo de las ideas que en el ámbito de los ilustrados reclamaban la necesidad de desarrollar esta faceta artística.

La técnica que desarrollaron estos artistas era la talla dulce, acorde con el gusto académico que exigía un fuerte control y normalización mediante el empleo del buril y la utilización de un sistema de representación basado en la teoría de trazos, según la cual, los tonos se lograban mediante la mayor o menor aproximación de las líneas y su entrecruzamiento. Como veremos, la mayor parte de las estampas de carácter narrativo y conmemorativo relacionadas con la Guerra de la Independencia fueron grabadas con esta técnica. Paralelamente, otros grabadores desarrollaron el uso del aguafuerte, de mayor libertad y rapidez, propio de pintores que veían en el grabado un excelente medio para difundir y crear sus propias obras, como el caso del citado Goya. El uso del aguafuerte, en ocasiones combinado con el aguatinta, produjo las estampas de mayor calidad artística, como la serie de los *Desastres de la Guerra* de Goya y las *Ruinas de Zaragoza* de Gálvez y Brambila. El aguafuerte fue también, por su facilidad y rapidez, la técnica empleada con mayor frecuencia para realizar estampas satíricas, de carácter efímero y dedicadas por tanto a un rápido consumo, e iluminadas con aguadas de colores para hacerlas más atractivas, aunque podían ser adquiridas sin iluminar a un menor precio. Seguirán los ejemplos venidos de Inglaterra, o incluso se importarán directamente, ya que allí existía una larga tradición de estampas satíricas destinadas a un público popular. Como es de suponer, la alianza de España e Inglaterra será fundamental en este ámbito.

La constitución material de las estampas será determinante en cuanto a su éxito y difusión. Mientras que las estampas satíricas grabadas al aguafuerte podían ser elaboradas con rapidez, no ocurría tanto con las estampas grabadas a buril, técnica que requería de un mayor proceso de elaboración. De este modo se apreciará una clara división entre los aguafuerte de consumo inmediato con temas de actualidad y precio relativamente bajo, y las de talla dulce dedicadas a recordar sucesos y personajes, generalmente de mayor tamaño y de precio más elevado. Carecemos de cifras que nos hablen de las tiradas de cada plancha, si bien hemos de suponer que no debieron ser muy elevadas, algunos centenares en el mejor de los casos, tal y como se hacía con otras estampas en años anteriores. El precio de cada ejemplar, aunque bajo, suponía un desembolso no desdeñable para un público carente de bienes de primera necesidad.

Como era frecuente, en la última página de los diarios de la época se insertaban anuncios de variada índole, siendo las estampas uno de los productos más frecuentemente anunciados². Dichos anuncios recogían tanto el asunto de la

2. Las publicaciones de Jesusa Vega sobre la producción, comercio y utilización de las estampas en este periodo son fundamentales. Vid. VEGA, Jesusa. *Estampas del Trienio Liberal. Villa de Madrid*, 1987, 94, pp. 28-52; la publicación de estampas históricas en Madrid durante la Guerra de la Independencia.

estampa como sus principales características, entre las que cabe destacar la fidelidad con el original —ya se trate de sucesos o personas—, así como el tamaño, la técnica empleada, el precio y el lugar de venta. Era asimismo frecuente que el anuncio se reiterase, prueba de que las ediciones no se agotaban de inmediato y requerían un esfuerzo publicitario. Si bien era Madrid la ciudad española en la que concentraban el mayor número de librerías, almacenes y quioscos en los que se vendían este tipo de estampas —fundamentalmente en la Puerta del Sol y sus alrededores—, en otras capitales españolas también se grabaron y vendieron, y como es lógico Cádiz, sede de las Cortes fue uno de los principales centros productores. En Madrid los anuncios aparecían con mucha frecuencia en el *Diario de Madrid* y en la *Gaceta de Madrid*, y como apunta Jesusa Vega, es probable y lógico pensar que Madrid actuó como centro distribuidor de estampas, ya que en los anuncios se indican descuentos a aquellos que adquirieran más de veinticinco ejemplares de la misma estampa³. Los anuncios nos indican el modo en que las estampas aparecían en función del momento político y militar, pudiendo apreciar cómo en los momentos en que la capital era liberada se ponían a la venta estampas con la efigie de Fernando VII y caricaturas antifrancesas, y desaparecían completamente en los tiempos en que José I permanecía en Madrid.

Debido a evidentes razones de seguridad personal, era relativamente frecuente que muchas de estas estampas, fundamentalmente las satíricas, careciesen del nombre de los autores, como es práctica habitual en el grabado. Así nos encontramos con que las estampas editadas en tiempos de guerra fueron casi siempre anónimas o como mucho, las autorías —inventor, dibujante grabador— aparecen mencionados solamente con sus iniciales, lo que dificulta actualmente la identificación de sus autores. Por el contrario, una vez acabada la guerra, vuelven a aparecer los nombres de los artistas en las menciones de responsabilidad de unas estampas de carácter eminentemente conmemorativo y glorificador.

Las estampas tienen en los textos que acompañan a la imagen un elemento de información de enorme valor para aclarar el significado de las obras. Como ya hizo notar Derozier, solo gracias a los textos somos en la actualidad capaces de entender el valor alegórico de muchas de las imágenes, pero otro tanto debió ocurrir en el momento de su publicación, ya que es práctica habitual la inclusión de extensos textos en los que se describe con minuciosidad lo representado. Estos textos desempeñan una indudable función pedagógica, ya que describen con precisión cada uno de los elementos que aparecen en la imagen, no sólo aquellos alegóricos, sino también los puramente narrativos. Así en las estampas satíricas es

En *Art and Literature in Spain: 1600-1800: Studies in Honour of Nigel Glendinning*. Londres: 1993, pp. 209-232; El comercio de estampas en Madrid durante la Guerra de la Independencia. En *¡Miseria humanidad, la culpa es tuya! Estampas de la Guerra de la Independencia*. Madrid: 1996, pp. 17-40).

3. VEGA, Jesusa. La publicación de estampas históricas en Madrid durante la Guerra de la Independencia. En *Art and Literature in Spain. Op. cit.*, p. 212.

frecuente encontrarse con nombres identificativos bajo cada una de las figuras, y un título en la parte inferior que explica el valor simbólico. Más prolifas son las estampas que describen sucesos o representan a sus héroes, en las que bajo la imagen se incluye el título y la mayor parte de las veces un extenso texto en el que se describen de forma muy narrativa los pormenores del acontecimiento o de la gesta en la que intervino el héroe. En algunas de estas estampas en ocasiones el valor de la imagen queda por entero supeditado a la mayor importancia del texto, que llega a ocupar gran parte del espacio, pudiéndose decir que es la imagen la que acompaña al texto. En este sentido, y como veremos más adelante, las estampas de Goya constituyen también un contrapunto al resto de la producción española, ya que como única información textual aparecerá una breve frase, que la mayoría de las ocasiones no es sino un comentario personal del propio artista al hecho representado.

LA ESTAMPA SATÍRICA

Estas estampas conforman un grupo peculiar en el contexto del grabado español. Si bien la sátira es una forma habitual de ejercer la crítica en el ámbito de la literatura, apenas hay en España una tradición visual en este terreno. Quizá la ya referida falta de grabadores impidió el desarrollo de un tipo de estampas que habían gozado ya de una amplia popularidad en Inglaterra y que se había exportado a otros países de Europa fomentando su desarrollo local. Sólo Francisco de Goya con su excepcional serie de los *Caprichos* (1799) abordará el tema de la imagen satírica, siguiendo en ocasiones modelos venidos del exterior y que conoció a través de las estampas que tanto Leandro Fernández de Moratín como Sebastián Martínez pudieron enseñarle. Habremos de esperar por tanto a que Gran Bretaña entre en guerra contra Francia para que sus estampas satíricas lleguen también a nuestro país. En un principio las estampas se crean directamente en Inglaterra como prueba la existencia de algunos ejemplares con su texto en inglés, en los que se hace referencia a los sucesos de España y Europa, y dirigidas básicamente al público británico, interesado por los sucesos bélicos europeos. La existencia de algunas de estas pruebas en colecciones españolas hace suponer que también fueron vendidas en nuestro país. Bajo esta influencia comenzaron a editarse en España estampas satíricas, algunas de ellas bajo la inspiración de los modelos ingleses, pero la mayor parte concebidas de acuerdo con la técnica y la estética del grabado español, tanto del culto como del popular. Como prueban los anuncios de venta, debieron ser bastante frecuentes, si bien el carácter efímero de su sátira y la fragilidad del soporte de papel, ha hecho que no sean muchos los ejemplares que han llegado a nuestros días, e incluso que solo las conozcamos por los anuncios aparecidos en la prensa diaria. Siempre anónimas, solo es posible saber su lugar de edición y venta gracias al pie editorial que en ocasiones aparece bajo la imagen.

La mayor parte de los ejemplares conservados de este género hacen referencia a Napoleón, principal objetivo de las burlas, aunque no faltan las dirigidas contra José I y sus generales. Como ya se ha apuntado, la falta de fechas en estas estampas impide su exacta datación y sólo es posible aproximarse en función de lo representado, aunque muchas de ellas pueden ser entendidas como críticas genéricas a la invasión francesa, la resistencia ejercida por los españoles y las consecuencias de su política sobre España. Es interesante señalar que este tipo de imágenes se editan simultáneamente a los panfletos que la élite culta produjo en estos años como instrumento para implicar al pueblo en la lucha contra el invasor, y con los que comparten temática y carácter crítico⁴. Evitando censuras anteriores —un símbolo del desmoronamiento institucional del Antiguo Régimen que constituía otra de las causas de la inexistencia de estampa satírica en España—, la ironía, el sarcasmo y los insultos dirigidos a Napoleón, la Revolución Francesa y la influencia y dominación francesa en España, constituirán en ambos tipos de obras, escritas y grabadas, sus principales ejes argumentales.

Los miembros de la familia Bonaparte serán representados como una pandilla de desarrapados que se reparten los tronos de Europa, entre ellos el de España, y que son recibidos con mofa por la población. En otros casos Napoleón se muestra como un gobernante cuya política es dictada por el Demonio, siguiendo una iconografía tradicional que se remonta a tiempos de las estampas satíricas flamencas contra el Duque de Alba.

José I fue también protagonista de buen número de sátiras, en las que siempre aparece asociado a su afición a la bebida, uno de los tópicos críticos que se manifestaron hacia su persona. Bajo esta premisa se publicaron en los primeros meses de la guerra numerosas estampas en las que su figura se relaciona con copas y botellas de vino.

También se editaron estampas que aluden al coraje con que los españoles infligieron las primeras derrotas a las tropas de Napoleón. La utilización de alegorías animales en este sentido fue habitual. España aparecerá en ocasiones representada como un toro que cornea al «matador corso»; aunque el toro no siempre aludirá a los españoles como demuestra la estampa en la que los toros representan a los generales franceses siendo lidiados por los generales españoles en una plaza de toros en la que se reúne el público de España, Inglaterra y Portugal. El león será sin embargo la alegoría más frecuentemente utilizada para representar a España, siguiendo en este sentido el tradicional lenguaje simbólico utilizado en siglos anteriores. Su enfrentamiento con el águila francesa será el protagonista de muchas de estas sátiras.

4. FRASER, Ronald. *La maldita guerra de España. Historia social de la de Guerra de la Independencia, 1808-1814*. Barcelona: Crítica, 2006, p. 309.

El humor escatológico, como es habitual en la sátira, domina gran parte de estas estampas siendo habitual representar a España o a los españoles haciendo sus necesidades sobre Napoleón mientras redacta su política invasora.

GALERÍAS DE HÉROES: DEL REY AL PUEBLO

El retrato del rey fue uno de los motivos de más éxito iconográfico en los años de la guerra. Símbolo de la nación española que combatía contra el intruso, su efigie constituyó un referente en el mercado español de estampas desde los inicios y hasta el final de la guerra. Su reclusión en Francia hacía que las estampas con su retrato adquiriesen un indudable simbolismo que reforzaba el valor sustitutivo y representativo.

Ya desde la proclamación y entrada de Fernando VII en Madrid, en marzo de 1808, se van a anunciar buen número de retratos en la prensa como no había ocurrido con reyes anteriores. Su venta cesará durante la primera estancia de José I en la capital, pero tras su salida en julio de 1808, la venta volverá a reanudarse. A través de los anuncios y de las numerosas estampas conservadas se aprecia que se produjo una amplia variedad de tipos con su retrato. Los más sencillos eran aquellos que servían de escarapela y que se vendían agrupados en una misma hoja en diferentes tipos y tamaños. Fueron frecuentes los retratos de busto iluminados con acuarela en los que la efigie del monarca lucía las condecoraciones propias de su condición. En ocasiones el rey era acompañado por su hermano Carlos y su tío Antonio, también retenidos en Francia, a los que textos laudatorios reclaman su regreso. Pero serán los retratos de alto contenido alegórico, consecuencia de este periodo bélico, los que caractericen la producción de estos años. Al igual que en estampas satíricas, el retrato del monarca se asociará al león alegórico de la monarquía española, capaz de devorar al águila francesa. Estas estampas, llenas de imágenes simbólicas, requerían de extensos textos explicativos que hacían asequible una información visual que de otro modo no sería comprensible por todo el público. Pero también debemos afirmar que estos textos laudatorios que acompañan tanto los retratos del rey como de otros generales y héroes populares, gozan de un cierto valor individual que no los supeditaba absolutamente a la imagen, sino que llega en ocasiones a correr en paralelo.

Las galerías de héroes, ya fuesen generales o civiles, van a ser otro de los conjuntos que van a gozar de más éxito. Los héroes de la resistencia española, de su ejército y guerrillas, se constituyen en ejemplos de patriotismo, heroísmo y sacrificio a los que todo español que se precie ha de imitar, en una variante laica de las estampas religiosas de devoción. Desde aquéllas que muestran simplemente el rostro del héroe, habitualmente conocido sólo por las descripciones de sus hechos leídas en los diarios u oídas en los corros callejeros, hasta aquellas otras más narrativas en las que combinando texto e imagen se muestra alguna acción valerosa y victoriosa que es necesario dar a conocer, las estampas sirvieron para

visualizar lo que por otros medios se sabía: los hechos y sus protagonistas⁵. La variedad era grande, y se vendían desde modestos retratos individuales poco elaborados con un sencillo aguafuerte, hasta series que los agrupaban realizadas a buril e iluminadas. Además de las colecciones de estampas en las que los personajes aparecen retratados de busto o tres cuartos, hubo también series de retratos ecuestres, en los que se acentuaba de este modo la jerarquía militar y las dotes de mando, situando al retratado en un paisaje simbólico que aludía con mayor o menor claridad a aspectos de su actividad bélica.

Un buen ejemplo de las características de estas series es el anuncio de la *Colección de los retratos de los ilustres generales y jefes de las partidas, defensores de la patria en la presente revolución*, cuyos primeros anuncios aparecieron en el *Diario de Madrid*, el 21 de agosto de 1812⁶:

Colección de los retratos de los ilustres generales y gefes de las partidas, defensores de la patria en la presente revolución. Todos los retratos de esta colección serán copiados de los mismos originales, y ninguno se grabará sin que se parezca al héroe que represente; y como no pueden adquirirse con facilidad a causa de hallarse en los diferentes parajes de España que ocupan los ejércitos, no se fija un período para su publicación, como pudiera fijarse si estuvieran reunidos, o se pretendiese dar al público retratos imaginarios como muchos de los que se le presentan: por esta causa se irán publicando al paso que se vayan adquiriendo, lo que se procurará que sea a la mayor brevedad posible, para que los amantes de la patria tengan el gusto de adornar sus gabinetes con las imágenes de unos héroes tan dignos de nuestro eterno reconocimiento. Hay ya algunos grabados y otros dibujados, y no se omitirá diligencia hasta completar la colección; y para que toda clase de personas que gusten de ello puedan adquirirlos, se ha procurado darlos con la mayor equidad, que es a 4 reales vellón cada uno: su tamaño es el de 4.º mayor, y están grabados a estilo de tinta china. Se hallará el primero, que representa al Excmo. Sr. D. Francisco Ballesteros, general en gefe del ejército de Andalucía (y todos los demás que vayan saliendo) en la librería de Castillo, frente a las gradas de San Felipe el Real.

Recién concluida la guerra comenzaron a publicarse estampas en las que se conmemoraba el triunfo, personificado en Fernando VII y en los generales de su ejército regular y guerrillero. Las victorias sobre Napoleón no eran cuestión que incumbiese sólo a España, sino que el resto de Europa, inmersa igualmente en guerras de liberación, celebraba dichos eventos. En Italia, Bartolomeo Pinelli⁷,

5. Un ejemplo de este tipo de retratos puede verse en el caso del Empecinado, analizado en AGUILAR, Isla y MATILLA, José Manuel. Imágenes de devoción. El retrato del héroe en las estampas durante la Guerra de la Independencia: Juan Martín Díaz El Empecinado. En *Goya, El Empecinado y la Guerra de la Independencia en Aragón*. Zaragoza: Diputación, 1996, pp. 83-102.

6. VEGA, Jesusa. *Op. cit.*, 1996, p. 29.

7. MARTÍN POZUELO, Luis. ¿Queréis recordar el Dos de Mayo? Estampas populares de la Guerra de la Independencia. En *Sombras de mayo. Mitos y memorias de la Guerra de la Independencia de España (1808-1908)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007, pp. 321-344.

posiblemente debido a su relación con algunos pintores españoles allí residentes como José Aparicio, grabó algunas estampas alusivas a esta victoria española. En una de ellas se representa a la población española uniéndose a sus valerosos generales del ejército: Castaños, Cuesta, Palafox, Ballesteros, etc., y con los héroes comandantes de la guerrilla El Empecinado, Mina, El Médico, Villacampa, etc.; unidos junto a su rey Fernando VII dirigiéndose al templo, cargados de trofeos para rendir las debidas gracias al dios de los ejércitos, en cuya mano reconocen está la propia libertad, y el gran triunfo de la religión.

LA ESTAMPA NARRATIVA

Las estampas que podemos denominar narrativas constituyen un conjunto muy relevante, especialmente por su valor iconográfico y por la consecuente popularidad de la que han gozado en la mayor parte de los estudios que han abordado estos dramáticos años. No en vano siempre que ha habido que ilustrar estos hechos se ha recurrido con mucha frecuencia a estas imágenes que sin duda hemos de calificar de icónicas. Sin embargo hay que anotar que rara vez fueron contemporáneas de los hechos representados. La mayor parte de ellas fueron editadas con posterioridad a los sucesos, en el mejor de los casos en 1813, cuando José I abandona definitivamente Madrid, pero la mayor parte de las ocasiones a la finalización de la guerra, momento en el que se desplegó una notable actividad conmemorativa. No obstante, como Vega ha documentado, algunos sucesos relevantes tuvieron ocasión de ser vendidos casi inmediatamente, como las relativos a las batallas de Bailén y del Bruch⁸.

El hecho que mejor ejemplifica las características de este tipo de estampas fue el levantamiento del 2 de mayo de 1808, el más renombrado de todos y por tanto de mayor éxito⁹. El 11 de noviembre de ese año, durante el tiempo en que José I se vio obligado a abandonar Madrid, se concedió privilegio a José Arrojo para grabar «las cuatro láminas de los dibujos que ha presentado, con prohibición de cualquier otros, y vender sus estampas, que manifiestan los cuatro principales sucesos acaecidos en esta corte en el día 2 de mayo del presente año, ejecutados por la perfidia francesa en los sitios de la plazuela del Real Palacio, Parque de Artillería, Puerta del Sol y el Prado» según se indicaba en el anuncio de la *Gaceta de Madrid*. Lógicamente, la entrada de Napoleón en la capital el 4 de diciembre debió truncar su venta, y no volvemos a tener noticias del proyecto hasta junio de 1813, tras la salida definitiva de la capital de José I. Entonces vuelven a anunciarse en la prensa con la colaboración de Tomás López Enguídanos en las tareas de grabado,

8. VEGA, Jesusa. *Op. cit.*, 1996, p. 26.

9. CARRETE, Juan. Estampas del Dos de mayo. De grabadores y dibujantes. Madrid: 2008 (en prensa).

acentuando en el anuncio los aspectos patrióticos de las imágenes: «La 1ª lámina manifiesta la plazuela de Palacio, en donde los franceses provocaron la ira del pueblo; la 2ª el parque de artillería donde mueren Daoiz y Velarde; la 3ª el acometimiento sangrienta refriega entre los patriotas y franceses en la Puerta del Sol; y en la 4ª se ve con la mayor propiedad la horrorosa escena en la cual los franceses asesinan en el Prado a los Patriotas desarmados»¹⁰. El éxito de estas estampas, que siguen muy de cerca las descripciones de la obra teatral de Francisco de Paula Martí *El día dos de mayo de 1808 en Madrid y muerte heroica de Daoiz y Velarde. Tragedia en tres actos en verso* (Madrid: Repullés, 1813), hizo que pocos meses después otros dos artistas, José Blanco y Alejandro Ribelles, pusieran a la venta su propia edición, prácticamente una copia literal de las anteriores, tanto en las imágenes como en los textos. La protesta de los primeros editores no se hizo esperar, y en un anuncio posterior se hace constar que su serie se compone además de otros cuatro sucesos que constituyen los antecedentes inmediatos de la guerra: la caída de Godoy, la abdicación de Carlos IV en su hijo, la entrada de Fernando VII en Madrid y su proclamación, grabadas por los mejores grabadores académicos de entonces. Los textos laudatorios que acompañan las escenas son muy descriptivos, incidiendo en el heroísmo de los españoles y en la maldad de los franceses, como ocurría también en muchas de las estampas satíricas.

El éxito de estas escenas motivó que recién acabada la guerra estas cuatro escenas se copiaran y divulgaran en otros formatos, desde las tarjetas patrióticas de visita en las que se escribía el nombre del poseedor, hasta los pañales de los abanicos femeninos¹¹. En todas ellas se empleó el tradicional grabado en talla dulce, de lenguaje académico, similar al empleado en las series anteriores al comienzo de la guerra promovidas desde instancias oficiales.

Como se ha apuntado anteriormente, en ocasiones es difícil determinar la fecha exacta en la que fueron realizadas algunas estampas, ya que carecen de datación, si bien por la temática no tanto conmemorativa como meramente narrativa, hemos de suponerlas bastante próximas a los hechos representados. Generalmente, se trata de sucesos dramáticos relacionados con la brutalidad de las acciones represivas y de saqueo del ejército invasor, lo que las convierte en estampas de propaganda destinadas más que a conmemorar a «informar» creando un estado de ánimo contrario al enemigo. Un ejemplo característico son las cuatro estampas de los *Horrores de Tarragona*, en las que se representan los terribles sucesos acaecidos en junio de 1811 durante el saqueo al que fue sometida la ciudad por las tropas francesas del general Suchet¹². Realizadas con un estilo torpe, son

10. Ambos anuncios citados por VEGA, Jesusa. *Op. cit.*, 1996, pp. 25 y 32.

11. Véase MARTÍN POZUELO, Luis. 2007.

12. Esta y las siguientes series aparecen reproducidas en el catálogo de la exposición celebrada en la Calcografía Nacional titulada *¡Miseria humanidad, la culpa es tuya! Estampas de la Guerra de la Independencia*. Madrid: 1996.

buena prueba del trabajo de un artista sin apenas formación en el ámbito del grabado, lo que podría probar que fueron editadas con cierta premura poco después de los hechos narrados, centrados en mostrar el bárbaro comportamiento francés sobre la población civil: así mostrarán el raptó de una doncella a vista de sus padres, el asesinato de una familia en la explanada de la catedral, el suicidio de una joven para no caer en manos de los soldados y el asesinato de dos hijos en presencia de su madre. Todas las escenas se caracterizan por la extrema crueldad representada, suficiente para transmitir una idea contraria al ejército invasor, y que no necesita de más explicación que un somero título descriptivo. Muy parecidas son las estampas de los *Religiosos fusilados en Murviedro*, que bien podría señalarse como una de las fuentes iconográficas utilizadas por Goya para su lienzo del *3 de mayo*, y que fueron grabadas por Miguel Gamborino en 1813.

Si en estas dos series es posible advertir la función de la estampa como instrumento de propaganda en tiempos de guerra, a partir de 1815 se pueden advertir ligeros cambios encaminados a convertir las estampas en instrumentos también de propaganda pero con un carácter conmemorativo. Tal es el caso de la serie de los *Héroes de Barcelona*, publicada en 1815, en la que se muestra el juicio, ejecución y entierro de los patriotas barceloneses que se opusieron entre 1808 y 1809 a los franceses. Ya no se trata en estas obras de incitar reacciones primarias de indignación como las anteriores, sino más bien de mostrar comportamientos heroicos que conviertan a sus protagonistas en modelos de conducta patriótica en defensa de los principios de la monarquía y la religión. De este modo se van a concebir escenas solemnes, muy escenográficas, tomadas desde un punto de vista lejano que convierte a los lectores en espectadores pasivos de una narración gráfica.

VISIONES PARTICULARES: DE LAS RUINAS DE ZARAGOZA A LOS DESASTRES DE LA GUERRA

En el conjunto de estampas españolas elaboradas durante la guerra merecen ser destacadas, por su excepcionalidad, dos series que de alguna manera sintetizan muchos de los factores que hasta ahora hemos visto y que al mismo tiempo expresan la radical diferencia entre las obras concebidas como instrumento de propaganda y aquellas que lo fueron como expresión personal de un individuo. Me refiero a las *Ruinas de Zaragoza* de Gálvez y Brambila y los *Desastres de la guerra* de Goya, series que además destacan por sus extraordinarias cualidades formales.

El origen de ambas es el mismo, el primer sitio de Zaragoza, un indudable punto de referencia en lo que a la estampa narrativa se refiere¹³. Entre el 15 de junio y el 14 de agosto de 1808, la ciudad mandada por el general Palafox, sufrió

13. ANSON, Arturo y CENTELLAS, Ricardo (comisarios). Catálogo de la exposición *Goya, El Empeñado y la Guerra de la Independencia en Aragón*. Zaragoza: Diputación, 1996.

un primer asedio que pudo resistir, sangrienta y quizá innecesariamente, a juzgar por las terribles consecuencias que supuso para su población. En octubre de ese mismo año, Palafox mandó llamar a Francisco de Goya, Juan Gálvez y Fernando Brambila para «ver y examinar las ruinas de aquella ciudad, con el fin de pintar las glorias de aquellos naturales, a lo que no me puedo excusar por interesarme tanto en la gloria de mi patria», según comentó el propio pintor aragonés¹⁴.

La ruina y desolación que pudieron observar durante su estancia en Zaragoza, no superior a dos meses, puesto que la ciudad fue de nuevo sitiada el 20 de diciembre, causaron una honda impresión en ellos, pero el modo de abordar las obras y los resultados que obtuvieron fueron radicalmente diferentes.

Gálvez y Brambila acometieron el trabajo en equipo, produciendo una serie de 36 estampas, que fue publicada entre los veranos de 1812 y 1813 en la ciudad de Cádiz, donde ambos artistas se habían refugiado al amparo de las Cortes y de la Academia de Nobles Artes. Por el contrario Francisco de Goya realizó la serie en solitario, contando quizá con la colaboración intelectual de su amigo Juan Agustín Ceán Bermúdez, a quien regaló el único ejemplar completo que se conserva¹⁵, ya que la serie, cuya elaboración se demoró hasta los años de la reacción fernandina, no fue publicada ni tan siquiera en vida del pintor.

Las *Ruinas de Zaragoza*, como su nombre indica, obedece claramente al punto de partida de ser fiel testimonio de la destrucción acaecida en la ciudad así como de la defensa heroica que hizo su población. De este modo, la serie se divide temáticamente en tres partes: los episodios y escenarios en los que se libró el combate, las ruinas de los principales edificios destruidos por los bombardeos y los retratos de cuerpo entero y en acción de los héroes que lideraron la defensa de la ciudad sitiada. De este modo se ofrecía una amplia panorámica del sitio, en el que el protagonismo quedaba diluido entre personas, lugares y acciones. La descripción de cada combate, de cada edificio en ruinas y de la caracterización y las acciones en que se implicaron los protagonistas es minuciosa, y responde a un interés testimonial en el que los artistas, autorrepresentados en la obra dibujando *in situ*, se convierten en notarios de la historia. Una historia que, como era habitual, era también narrada en un texto que acompañaba a la imagen en su parte inferior. Así asistimos a los combates como espectadores que contemplan la batalla en la distancia, sin correr riesgo alguno; las ruinas son escenarios en los que los hombres aparecen como figurantes que marcan la escala de la enorme destrucción, y los héroes posan como actores de sus gestas. Las estampas son de una extraordinaria calidad técnica y formal, sin equivalente en el panorama que

14. Carta de Goya a José Muñárriz de 2 de octubre de 1808. CANELLAS, Ángel. *Diplomatario de Francisco de Goya*. Zaragoza: Librería General, 1981, n.º 227.

15. Titulado *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos en 85 estampas inventadas, dibuxadas y gravadas por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes*. Londres: The British Museum.

venimos describiendo; las estudiadas arquitecturas, los forzados efectos lumínicos y la corrección anatómica, unidas a la destreza en el uso del aguafuerte combinado con el aguainta constituyen el punto álgido del grabado académico en España. A ello se une el recurso a la ruina como expresión de las ideas contemporáneamente expresadas por Edmund Burke sobre el patetismo y lo sublime terrible. Pero no deja de haber un aspecto teatral y conmemorativo que impide la identificación emocional del espectador/lector con el suceso.

Goya sin embargo renunció por completo a ofrecer un testimonio de aquello¹⁶. Trató no tanto de dejar constancia de hechos concretos sino de captar la esencia de los mismos. No en vano, las primeras láminas de los *Desastres* están fechadas en 1810, tal y como indica en tres de ellas; es decir, solo un año después de lo visto en Zaragoza. Es indudable que el origen de la serie se basa en los hechos acaecidos y vividos por Goya en estos años. Pero ello no quiere decir que el artista fuera testigo de todos y cada uno de los sucesos representados a lo largo de las estampas de la serie. Incluso cuando en una de ellas nos dice con su título *Yo lo vi* (44) y en la siguiente *Y esto también* (45), no son sino formas de garantizar la veracidad de lo representado al convertirse él mismo en testigo ocular de lo ocurrido. Goya se sitúa de este modo en un plano contiguo a la acción, tomando parte en el suceso como nunca hasta ahora artista alguno había realizado. De ahí también la proximidad de las figuras que protagonizan cada uno de los desastres, monumentales, muy cercanas a nuestro plano de visión, y que apenas dejan espacio para lo anecdótico de los fondos. Es posible interpretar los desastres a partir de hechos concretos documentados. Lo que acontecía en estos años estaba en boca de todos, en la calle, en la prensa, en los panfletos, en la literatura e incluso en el teatro. Goya es capaz de crear imágenes completamente nuevas a partir de estos hechos y de la información que generaron; partiendo de la realidad, la transforma en imágenes nuevas, sin equivalente formal hasta entonces, y que se van a convertir en referentes universales de los desastres que genera la guerra. Podemos afirmar que, del mismo modo que las estampas de su serie de los *Caprichos* (1799) muestran comportamientos universales del ser humano, los *Desastres* son la máxima expresión que un artista haya sido capaz de realizar de la irracionalidad de la violencia y de sus terribles consecuencias sobre el Hombre. Hasta tal punto esto es cierto que no sería tarea imposible ilustrar cualquiera de las guerras sobre las que informan los medios de comunicación actual exclusivamente con las imágenes creadas doscientos años atrás por Francisco de Goya. Lo esencial de estas obras es su intención de universalizar el tema de la violencia, de mostrar la esencia del mal que acarrea, y de brindarnos unas imágenes ante las que no podemos

16. Sobre esta serie véase BLAS, Javier; MATILLA, José Manuel y AGUILAR, Isla. *El libro de los Desastres de la Guerra*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2000, donde se recogen todas las imágenes que componen el proceso creativo de la serie así como su fortuna crítica.

permanecer indiferentes, ya que su mera contemplación es como un puñetazo a nuestra conciencia. Es muy razonable pensar que fue ésta la razón última por la que la serie no fue editada en vida de Goya; nadie debía estar dispuesto a comprar, después de años de sufrimiento, unas imágenes, políticamente incorrectas, ya que no solo no conmemoraban ningún hecho heroico sino que sobre todo recordaban con gran crudeza los padecimientos sufridos por ambos bandos. Pero además en un ambiente de represión no serían vistas con buenos ojos las críticas vertidas a los vencedores y a las funestas consecuencias de la política absolutista fernandina.

Otro aspecto esencial de esta serie son los títulos, que contrastan con los empleados en el resto de estampas de estos años. Como ya ocurriera con los *Caprichos*, estas lacónicas expresiones que acompañan a las imágenes en su parte inferior distan mucho de los descriptivos textos del resto de estampas editadas durante la guerra y en años posteriores con fines conmemorativos. En ocasiones una sola palabra le basta a Goya no solo para sintetizar la idea expresada en la imagen sino también para informarnos sobre la calificación moral que le merecen estos actos.

La primera estampa titulada *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*, al igual que Cristo en el Huerto de los Olivos, sirve de introducción profética al cúmulo de horrores y desgracias que vamos a ver relatadas en imágenes. La serie puede dividirse en tres partes en función de su temática: la primera parte, que va desde la estampa número 2 hasta la 47, muestra distintos aspectos de la violencia bélica; la segunda, que va desde la estampa 48 a la 64, representa los sufrimientos de la población causados por el hambre; y la tercera y última, que va desde la estampa 65 hasta el final, conocida por el nombre de *caprichos enfáticos*, muestra de forma alegórica diferentes aspectos de la represión fernandina tras el final de la guerra.

Pero como ya ocurriera en los *Caprichos*, Goya no organiza con rigor las ochenta estampas. Pese a la existencia de dos numeraciones en las planchas, no es posible determinar con certeza qué criterios aplicó Goya en la ordenación de la serie. Es posible advertir, como hemos mencionado, tres grandes grupos, pero dentro de cada parte los temas se repiten, se alternan, se producen breves concatenaciones de imágenes reforzadas por los títulos, pero no siempre se sigue un orden metódico en el que se agrupan todas las estampas del mismo tema. Parece como si Goya quisiera mostrar lo aleatorio que existe en la guerra, donde no se sabe qué es lo siguiente que va a pasar. Pese a todo, es posible realizar agrupaciones temáticas que ayudan a entender los distintos aspectos abordados por Goya, teniendo siempre presente que es la muerte la protagonista indiscutible de estas obras y alrededor de la que todo gira. Una muerte que va a adquirir diferentes formas, y que analizando cada una de las estampas va a desembocar en la absoluta deshumanización, donde el cuerpo humano se convierte en un mero objeto privado de toda dignidad.

La genialidad de la obra de Goya, tantas veces repetida, lo es no sólo por sus evidentes bondades, sino también por la enorme distancia que la separa del resto de la producción artística del momento. Si alguien reflexiona sobre el uso de los recursos técnicos, la composición de las escenas y el valor ético de las imágenes, ése es precisamente Goya. Frente a las imágenes heroicas y aduladoras, Goya presenta la violencia y la muerte en sus más puras expresiones. Nada más explícito que ver sus lienzos del 2 y 3 de mayo para comprender su escaso éxito conmemorativo en un ambiente en el que el patriotismo exacerbado y la adulación sin límites tenían su reino. Las obras de Goya de contenido bélico no muestran a los héroes militares o populares que lucharon contra los franceses, de todos conocidos gracias a las publicaciones y a las galerías de retratos grabados, ampliamente difundidos en la España de su tiempo. Ni tan siquiera nos presentan hechos concretos acaecidos en lugares determinados. Por el contrario Goya nos muestra, partiendo de acontecimientos reales, la esencia de los mismos, la representación universal del heroísmo, la brutalidad, el hambre, la desesperación, la destrucción, pero sobre todo la muerte. Y todo ello protagonizado por el pueblo anónimo, verdadera víctima de la guerra. El pueblo al que mostró atacando a los mamelucos en el cuadro de *El 2 de Mayo* en Madrid, o al que representó muriendo víctima de la represión francesa en los fusilamientos de *El 3 de Mayo*.

Este protagonismo de la población, de los combatientes, y en suma, del ser humano, es un aspecto igualmente esencial de los *Desastres*. Al utilizar casi con exclusividad el aguafuerte, logra que las líneas de las figuras destaquen contundentemente sobre fondos casi vacíos, sin apenas matices tonales, acentuando así el dramatismo del horror y la muerte mostrado en las escenas elegidas. Destacan así las figuras, anónimas, ubicadas en espacios indeterminados. Compositivamente recurre con frecuencia a esquemas piramidales en los que la combinación y confrontación del blanco y el negro tienen valores dramáticos y simbólicos, dirigiendo así la mirada del espectador hacia los aspectos más relevantes del asunto representado. De este modo la distancia entre espectador y protagonista se reduce notablemente, logrando una proximidad que no se para solamente en lo visual sino que trasciende al plano emocional. He aquí el objetivo verdadero de Goya, emocionar al espectador/lector de estas estampas.

La primera parte de los *Desastres* nos muestra distintos aspectos de la violencia bélica. La lucha cuerpo a cuerpo entre soldados franceses y civiles españoles (2, 3, 4, 5, 7, 9) ofrece la visión de un enfrentamiento desigual entre un pueblo débilmente armado contra un ejército bien pertrechado. Sin embargo las consecuencias de este enfrentamiento se muestran igualmente trágicas para ambas partes. Frente al comportamiento heroico de las mujeres en la defensa de sus vidas y las de sus hijos, otras veces nos encontramos con rostros de patriotas que sintetizan la falta de juicio que conduce sus actos, en una imagen muy próxima a la del español que irracionalmente apuñala con reiteración al mameluco caído del lienzo del 2 de mayo. Lo poco complaciente de esta imagen con la actuación

de los españoles explica, al igual que otras estampas, lo inconveniente de su publicación.

La inutilidad de la guerra y la repetición del sufrimiento tienen una buena explicación en las imágenes en las que se muestra a los soldados heridos que, una vez curados, han de volver al combate para convertirse de nuevo en víctimas (20, 24, 25).

Si el tratamiento de la mujer tiene en general una valoración positiva en la serie es debido a que la mayor parte de las veces asume el papel de víctima; víctima de violaciones (9, 11, 13, 19), de la represión (26), de los bombardeos (30), de los saqueos (44). Pero, al igual que el hombre, la mujer también asume el papel maléfico que responde a la falta de humanidad que rige las acciones de violencia irracional, brutal e innecesaria que el pueblo español ejerce sobre franceses y afrancesados (28, 29). En el modo de grabar los rostros de este «populacho» está expresada la feroz crítica de Goya a este comportamiento nada ejemplar.

Una de las aportaciones más notables de Goya en los *Desastres* es la capacidad de mostrar con un sentido narrativo la sucesión en el tiempo de un acontecimiento. En dos estampas (14, 15) se desarrolla una secuencia en la que el tiempo desempeña un papel protagonista, mostrando los antecedentes y las consecuencias de la ejecución de la que vamos a ser espectadores de primera fila. Este recurso lo volverá a utilizar poco después en el gran lienzo del 3 de mayo, donde somos testigos de una escena ante la que se presentan los que esperan la muerte, los que van a morir inmediatamente y los que yacen desangrados en un suelo cubierto de sangre de otros cuerpos que ni siquiera ya vemos. Los ejecutados en sus más variadas modalidades son habituales protagonistas de numerosas estampas. Con mayor o menor dignidad, se convierten en figuras, individuales o en grupo (3, 35), que presiden un espacio sobrecogedor, de densas nubes oscuras. Frente a ellos los verdugos, tan anónimos como el pelotón del 3 de mayo, ejemplo de la perfecta e impersonal máquina de matar de los ejércitos napoleónicos. Otras veces los verdugos se muestran como una horda de salvajes que son capaces de las mayores atrocidades imaginables (31, 32, 33), sobre las que luego incluso tienen la indecencia de meditar (36). Pero es cuando las víctimas pierden también su humanidad, cuando se convierten en pedazos de carne desmembrada, donde Goya alcanza la cumbre expresiva de la brutalidad: *Esto es peor* (37) y *Grande bazaña! con muertos!* (39). En la naturaleza, utilizando un árbol como tormento y patíbulo improvisado, bellos cuerpos de clásico ideal de belleza, aparecen destrozados, «cosificados» como inteligentemente ha calificado Bozal¹⁷, como recurso plástico para mostrar la violencia extrema.

17. BOZAL, Valeriano. La deshumanización y la violencia en los *Desastres* de la guerra de Goya. En VV.AA. *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2006, pp. 69-103.

Tras estas escenas queda mostrar el resultado, la presencia de cadáveres por todas partes, alejados ya de las causas de su muerte; cuerpos que yacen amontonados (23), putrefactos (18), solo esperando ser enterrados (27).

La independencia de la visión de Goya se manifiesta también con claridad en las estampas en las que aborda sucesos relacionados con los religiosos. La representación del saqueo de las iglesias y el asesinato de frailes (46, 47) tienen su espacio como víctimas inocentes que fueron de la violencia francesa, pero al mismo tiempo va a mostrar su crítica al comportamiento insolidario del clero (42, 43, 44), que huye solo preocupado por salvar su condición y pertenencias.

Mientras Goya estaba grabando en Madrid las primeras láminas de la serie, la ciudad verá un notable incremento de población. Víctimas de los saqueos, incendios y violencias en las zonas en conflicto, se producirá un éxodo (44, 45) que buscará refugio tras los muros de la capital. Sin embargo, y fundamentalmente a partir de 1812, Madrid será incapaz de alimentar a toda esta población. La escasez de alimentos, unida al alza desmesurada de los precios producto también de la especulación, dejará desabastecida a la ciudad, y así el hambre se convertirá en el compañero habitual de sus pobladores. Y tras él, al igual que las plagas, llegaron las enfermedades y la muerte. Este es el hilo conductor de la segunda parte de los *Desastres*, que va desde la estampa 48 a la 64. En ellas la violencia ya no es explícita, pero Goya va a escenificar sus efectos secundarios, también con la muerte como conclusión. El resultado es un conjunto de imágenes desoladoras, sobrecogedoras por su intensa carga dramática. En un ambiente urbano de densas atmósferas, apenas esbozado con ligeras referencias arquitectónicas, Goya va a mostrar el camino que a través del hambre conduce a la muerte: los que piden en las calles (48, 55, 58), los que a duras penas subsisten de la caridad (51, 55); los moribundos (57, 60, 61); y una vez más los muertos (50, 52, 63, 64). Al tiempo la parte crítica, la denuncia de los especuladores que se enriquecen a costa de los necesitados (54, 61). La última de las estampas de este grupo muestra el cuerpo semidesnudo de una joven mujer muerta siendo cargada en una carreta camino del cementerio (64), un triste final para la belleza.

La última parte de la serie, también denominada *caprichos enfáticos*, va desde la estampa 65 hasta la 80. Estas últimas láminas debieron ser grabadas nada más finalizar la guerra, entre 1814 y 1815, pues su interpretación apunta a los diferentes aspectos de la represión y vuelta al absolutismo que supuso el regreso a España de Fernando VII, cuya máxima expresión es el Real Decreto de 4 de mayo de 1814:

Conformándome con las decididas y generales demostraciones de la voluntad de mis pueblos, y por ser ellas justas y fundadas, declaro [...] aquella constitución y tales decretos nulos y de ningún valor ni efecto, ahora ni en tiempo alguno, como si no hubiesen pasado jamás tales actos, y se quitasen de en medio del tiempo. [...] Y como el que quisiese sostenerlos, y contradixere esta mi real declaración, tomada con dicho acuerdo y voluntad, atentaría contra las prerrogativas de mi soberanía y la felicidad de la nación, y causaría turbación y desasosiego en mis reynos, declaro

reo de lesa Magestad a quien tal osare o intentare, y que como a tal se le imponga la pena de la vida, ora lo execute de hecho, ora por escrito o de palabra.

A diferencia de las estampas anteriores, más narrativas, en estas últimas regresa al lenguaje alegórico que ya había utilizado en los *Caprichos*, y que a partir de este momento, en los últimos años de vida del artista, va a constituir una constante en su obra que desembocará en los *Disparates* y en las *Pinturas Negras*. Probablemente, la actualidad de los temas tratados —la lucha entre serviles y liberales y la represión de éstos, la reinstauración de la Inquisición y la abolición de la Constitución liberal de 1812— motivaron, además del lógico desencanto del artista puesto de manifiesto en la creación de imágenes sombrías, la utilización de un lenguaje visual críptico y ambiguo, en el que las ideas críticas al gobierno absolutista no resultasen demasiado explícitas y por tanto comprometedoras para el artista. Pero también está el sentido grotesco de las imágenes, una constante que se mantendrá en su obra posterior, donde el hombre pierde su condición humana, animalizándose a consecuencia de sus acciones. La fuente de este lenguaje alegórico radica en el libro de Casti *Los animales parlantes*, donde se critica a modo de fábula animal, al poder corrupto que acaba con la libertad¹⁸. En esta animalización o deshumanización, lobos, vampiros, buitres, búhos y otros seres monstruosos a medio camino entre el hombre y el animal, reprimen y acaban con la vida de los hombres. La visión que ofrecen estas estampas no es alentadora. Una de ellas (69) muestra a un cadáver escribiendo sobre una hoja la palabra «Nada», expresión extrema de la inutilidad del sacrificio y de los frutos de la guerra. Sin embargo el final de la serie no es absolutamente desesperanzador como podría indicar el título de *Murió la verdad* (79), ya que poco después Goya incluyó dos estampas más que revelan un atisbo de esperanza: *Si resucitará* (80) y *Esto es lo verdadero* (82), donde la Paz y el Trabajo se superponen a la Guerra.

18. GLENDINNING, Nigel. A Solution to the Enigma of Goya's Emphatic caprices: n.ºs 65-80 of the Disasters of War. *Apollo*, 193, 1978, pp. 186-191.