

Raquel Gallego

Goya. *Los desastres de la guerra*

52 págs. Barcelona:
Ediciones de La Central,
Cuadernos de Arte, 2011
EAN 9788493887551



HELMUT C. JACOBS

En su pequeño libro sobre los *Desastres de la guerra*, Raquel Gallego quiere ofrecer al lector una introducción general a esta serie de 82 grabados en los que Francisco Goya y Lucientes (1746-1828) consiguió transformar sus experiencias e impresiones de las atrocidades de la Guerra de la Independencia contra los franceses en una forma y una expresión artística que ha fascinado a los espectadores desde su primera publicación póstuma, en el año 1863, hasta hoy día. Los *Desastres de la guerra* afectan a todos los hombres; también al artista, el cual ya no escoge como tema de su arte su propia persona, sino que observa la guerra y representa sus consecuencias con un verismo implacable.

La investigación se divide en una breve introducción y ocho partes. En la introducción, Raquel Gallego contrapone los *Desastres de la guerra* como «una nueva manera de abordar el tema de la violencia en el ámbito de la creación artística» (pág. 5) al concepto del hombre con una bondad innata principal, elaborado y preconizado por Jean-Jacques Rousseau. Destacando su riqueza y complejidad de contenidos y alusiones, valora la serie no solo como máximo exponente de las obras de Goya, sino también como obra central en los inicios del arte moderno.

En la primera parte, titulada «Ilustración, revolución y frustración», la autora esboza algunos acontecimientos históricos relevantes, como la difusión de las ideas de los ilustrados franceses sobre el ser humano autónomo en el pueblo francés, y la famosa Revolución francesa, hacia la política imperialista de Napoleón cuyas consecuencias fueron para España la invasión del país por las tropas francesas, el levantamiento de los madrileños ante estas, el 2 y 3 de mayo de 1808 y, enseguida, la atroz Guerra de la Independencia, que duró hasta 1814.

La segunda parte, «*Los desastres de la guerra*: técnica, cronología y difusión», está dedicada a la caracterización de los diversos tamaños de los grabados de la serie, de sus condiciones precarias de producción entre los años 1810 y 1823 (debido a la carestía, Goya se vio obligado a reutilizar algunos cobres de trabajos anteriores cortándolos por la mitad) y de la bipartición de la serie y de su producción: una primera fase entre 1810 y 1814, con los 64 primeros grabados sobre las «fatales consecuencias de la sangrienta guerra con Buonaparte», como lo denominó Goya en su título original de la serie, y una segunda fase entre 1820 y 1823, con los otros grabados, denominados *Caprichos enfáticos*. La

autora menciona que las leyendas de los grabados, ausentes en los cobres originales, fueron primeramente escritas a lápiz en un ejemplar que Goya regaló a su amigo Juan Agustín Ceán Bermúdez, hoy en el fondo de la British Library de Londres. Solamente para la primera edición publicada e impresa por la Academia de San Fernando en 1863 se añadieron estos títulos en las planchas y desde entonces figuran en los grabados.

Uno de los pasajes más interesantes del librito lo constituye la tercera parte, «Francisco de Goya: el artista y su aproximación a la guerra». Raquel Gallego traza de una manera muy sugerente y comprensiva la actitud de Goya hacia un fenómeno tan inhumano y cruel como la guerra y la transformación artística de estas experiencias. Discute una cuestión fundamental en este contexto: el grado de las aportaciones personales de su propia experiencia como testigo ocular en relación con una parte inventada en la plasmación artística de los grabados. Quizá una mezcla de impresiones directas de las atrocidades bélicas con muchos aspectos inventados, aunque seguramente inspirados en hechos que presenció el artista como testigo, conduzca a este resultado artístico que la autora caracteriza como abstracción y sublimación, pues es exactamente lo que da «el carácter universal» (pág. 18) a su obra. En este contexto Raquel Gallego remite a los bocetos de algunos grabados conservados en el Museo Nacional del Prado, aunque sin ejemplificarlos.

En la cuarta parte, «Estructura narrativa», la serie de los *Desastres de la guerra* se interpreta como continuación de los *Caprichos*, pero desde otra perspectiva: así como Goya en los *Caprichos* demuestra «especialmente el mal uso del poder» (pág. 20), los *Desastres de la guerra* muestran la guerra como consecuencia del mal gobierno. En cierto contraste con la bipartición del ciclo que la autora describe en la segunda parte de su libro, en la cuarta parte distingue tres grupos de grabados en la serie los *Desastres de la guerra*; a primera vista es un poco desconcertante y contradictorio porque el resultado de la subdivisión de lo que trata antes como la primera parte de la serie no es mencionado, desafortunadamente. Por consiguiente, se distinguen tres grupos de grabados: los *Desastres de la guerra* 1 a 47 sobre la guerra en general, los 48 a 64 sobre la hambruna en Madrid en los años 1811 y 1812, y los 65 a 82 como los *Caprichos enfáticos* que caracterizan las condiciones en España bajo el reinado de Fernando VII. También demuestra la autora mediante ejemplos cómo algunos grabados se refieren a otros.

La quinta parte, «Las guerras y la “guerra” de Goya», está dedicada a la tradición pictórica de la representación de la guerra (Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, Albrecht Altdorfer). Aunque Goya no conoció estos famosos antecedentes, sí estaban a su alcance la *Rendición de Breda* de Diego Velázquez, que demuestra el momento después del conflicto bélico, y los grabados sobre la guerra de Jacques Callot. En comparación con todos estos precursores Raquel Gallego caracteriza la originalidad de Goya en una nueva perspectiva mediante la cual el artista aragonés «destaca algunos aspectos, como si observara con una lente de aumento que le permitiera resaltar la dimensión humana de los episodios que representa» (pág. 30).

En la sexta parte, «La universalidad de *Los desastres*: lo sublime de la catástrofe», la autora desarrolla la idea del

carácter universal de la serie, ya descrita en la tercera parte de su texto, dedicándose a los conceptos académicos de la representación del cuerpo. Ejemplifica estas ideas mediante unas reflexiones de Johann Wolfgang von Goethe sobre la escultura del *Laocoonte*, hallada en 1506 en Roma. Lo sublime le parece a la autora el concepto estético clave de Goya para comprender y representar una catástrofe humana como la guerra. En contraste con los antecedentes, Goya no representa la guerra como resultado de un poder sobrenatural, sino como «fruto de la propia maldad humana y del pésimo gobierno» (pág. 38).

La séptima parte, titulada «Cuerpo y naturaleza», se refiere a la representación del cuerpo en los *Desastres de la guerra*. Goya muestra abiertamente cuerpos desnudos, pero de vez en cuando también cuerpos que se ocultan con ropajes o rostros casi enmascarados por sus vestiduras o capuchas. La naturaleza la representa de forma hostil e inhóspita, de modo que los árboles funcionan casi como «un arma mortal en que se empala y se ahorca» (pág. 40). En este contexto la autora pone como ejemplo el *Desastre de la guerra* 39 (*Grande hazaña! Con muertos!*), uno de los grabados más famosos de la serie. Mencionando su alusión formal al *Torso de Belvedere*, que Goya conoció durante su estancia en Italia y bosquejó en su cuaderno italiano, muestra la influencia italiana sobre Goya también en los *Desastres de la guerra*. En cuanto a la naturaleza, se puede añadir el hecho de que en este grabado el árbol (naturaleza) y los hombres fragmentados y destrozados se mezclan en una unión casi inseparable,¹ mostrando cómo la hermosura clasicista y académica puede destruirse de forma vil y miserable. Como

1. Véase BOZAL, V., «El árbol goyesco», en GARCÍA DE LA RASILLA, I.; CALVO SERRALLER, F. (eds.), *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a En-*

antecedentes Raquel Gallego menciona la *Crucifixión de Polícrates* de Salvator Rosa y el *Martirio de san Alberto* de Jusepe Ribera, pero en referencia al *Desastre de la guerra* 39 quisiera yo proponer otro modelo específico y aducir el cuadro *Apolo y Marsias* de Ribera, de 1637, que nos permite ver este grabado en el contexto pictórico del mito de Marsias.² Ribera muestra la situación antes de la tortura de Marsias; Goya, por el contrario, representa el resultado de tan atroz tortura.

En la octava parte, «Los “Caprichos enfáticos”», Raquel Gallego destaca «una intensificación del lenguaje alegórico, destinado a criticar la realidad política española tras la guerra» (pág. 42), ejemplificándolo mediante unos ejemplos significativos. En este contexto menciona también al escritor italiano Giambattista Casti y su obra *Gli animali parlanti*, que Goya conoció a través de la traducción española de 1813.

En resumen, el libro de Raquel Gallego, escrito en un estilo claro y muy sugestivo, constituye una introducción muy sugerente a los *Desastres de la guerra*, con muchas informaciones que pueden motivar al lector a profundizar sobre este tema.

rique Lafuente Ferrari. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, págs. 119-132, en concreto pág. 130.

2. Véase SCHOLZ-HÄNSEL, M., *Jusepe de Ribera (1591-1652)*. Colonia: Könemann, 2000, págs. 53-54, il. 44 e il. 46. Véase también RENNERT, U.; SCHNEIDER, M. (eds.), *Häutungen. Lesarten des Marsyas-Mythos*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2006; SEEMANN, L., *Marsyas und Moira. Die Schichten eines griechischen Mythos freigelegt mit Hilfe der archäologischen und literarischen Quellen ausgehend von zwei antiken Sarkophagen*. Marburg: Diagonal-Verlag, 2006; JACOBS, C.J., «Goyas Darstellungen der Folter», en *Marter - Martyrium. Ethische und ästhetische Dimensionen der Folter*, Bonn: DenkMal Verlag, 2009, págs. 101-146, en concreto págs. 137-139.