



La guerra total y los cuadros de historia. (Farsa y tragedia en Goya)

Mariano de Blas Ortega

Arte e Investigación (N.º 19), e067, mayo 2021. ISSN 2469-1488

<https://doi.org/10.24215/24691488e067>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

LA GUERRA TOTAL Y LOS CUADROS DE HISTORIA (FARSA Y TRAGEDIA EN GOYA)

THE TOTAL WAR AND THE HISTORICAL PAINTINGS (FARCE AND TRAGEDY IN GOYA)

MARIANO DE BLAS ORTEGA | mariabla@ucm.es

Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. España

Recibido: 13/12/2021 | Aceptado: 3/4/2021

RESUMEN

Frente a una representación idealizada de la guerra, el artista Francisco de Goya la presenta como una tragedia desnuda de artificio. Seres anónimos, civiles y militares, sufren y se embrutececen. Sus protagonistas son representados como seres reales, no como héroes. En contraposición se muestran bellas batallas, donde todo es sublime y hermoso. La escenografía del cuadro ilumina a los héroes en forma de victoria alada, incluso disfrazados de generales. Goya también se vale del disfraz y la máscara en algunos de sus retratos, pero precisamente para poner de manifiesto una farsa. Como epílogo, dos obras de artistas contemporáneos que redundan en los argumentos visuales desmitificadores que empleó Goya, con lo que se refuerza la idea de su lucidez y pertinencia actual.

PALABRAS CLAVE

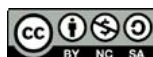
Violencia; tragedia; representación sublimada; representación descarnada

ABSTRACT

Faced with an idealized depiction of the War, Goya presents it as a tragedy without artifice. Anonymous people, civilians and military, suffer and become brutalized. Its protagonists are depicted as real beings, not like heroes. In contrast, beautiful battles are shown, where everything is sublime and beautiful. Their heroes are illuminated by scenery in the form of a sort of winged victory, even disguised as generals. Goya uses also costume and mask in some of his portraits but just because to unveil a farce. As an epilogue, two works of contemporary artists are related to the demystifying version of Goya's visual arguments, thereby highlighting his lucidity and current relevance.

KEYWORDS

Violence; tragedy; sublime representation; realistic representation



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Este trabajo versa sobre las, en su momento, novedosas aportaciones de los trabajos de Francisco de Goya sobre la representación de la guerra. El hilo conductor se sustenta en un texto sobre el discurso visual, mediante las aproximaciones a diversas obras paradigmáticas de este artista, contrapuestas a los cuadros de batallas y retratos heroicos, en donde se idealiza y se ensalza la guerra y su violencia en forma de representaciones gloriosas. Esta dicotomía se relaciona con dos conceptos de la guerra total. Se complementa significativamente con dos lúcidas interpretaciones actuales del tema que hacen gala de una potente imagen pictórica. El ámbito en que se desarrolla este estudio es el de la cultura europea en sentido amplio, no se tratan otras de igual importancia dentro del marco de este ensayo.

GUERRAS TOTALES

El concepto de guerra total se puede referir a las guerras revolucionarias y napoleónicas (1792-1815), en las que se instaura una leva masiva. Del ejército profesional se pasa al pueblo armado. Lo inicia la Francia revolucionaria y, a regañadientes —por el miedo a armar al pueblo—, lo continúan las monarquías absolutistas y después las repúblicas; solo el imperio británico lo llevará a cabo recién en la Primera Guerra Mundial. Este fenómeno social conduce al concepto de nación, que podía implicar una motivación colectiva, de pueblo, para participar en la guerra de forma masiva.

Otra definición supone que la guerra total es la que no distingue a los civiles de los militares, ya que considera a aquellos enemigos a destruir. Es un paso más hacia la idea de guerra total, porque ahora se suma el pueblo militarizado por la recluta, los civiles y sus propiedades.

En esta indiferenciación va a incidir este estudio mediante el análisis del único artista que realiza un trabajo bajo este contexto de guerra total, con una postura lúcida, inédita hasta entonces y prolongada en el tiempo hasta la actualidad.¹ Es la idea de la guerra como algo destructivo sin hacer concesiones a una simbología del honor, heroica y sublime, que se corresponde, respectivamente, a los valores del Antiguo Régimen de monarquías absolutistas (barroco y neoclásico) y a las luchas revolucionarias del siglo XIX bajo el discurso romántico y la pervivencia del neoclasicismo, que habría de culminar con el predominio de la burguesía. Valores que ya se representan bajo el concepto de guerra total como reclutamiento masivo, pero con el mismo sistema iconográfico simbólico de los cuadros de batallas que conmemoran laudatoriamente la guerra.

¹ Porque se continúa a través de películas y discursos que embellecen la guerra. La película *Salvar al soldado Ryan* (1998), de Steven Spielberg, constituye un hito contrapuesto.

No se va a entrar en el debate acerca de si en el siglo XVIII (Duffy, 1988) la guerra era menos horrible que después con las guerras entre naciones, sino en su representación. Desde luego, los cuadros de batallas del siglo XVII al XIX, incluso XX y XXI,² con sus guerras de religión, entre monarquías, entre naciones e incluso entre ideologías,³ son similares en su representación declamatoria de la guerra como algo heroico, bello y sublime. Solo Francisco de Goya con algunas de sus obras, presididas por *El dos de mayo* (1814), presenta una visión diferente. En la época de la revolución francesa «la guerra era vista como algo *normal* y, hasta cierto punto, incluso estaba asimilada como forma deseable de interacción humana» (Bell, 2012, p. 25); esa *guerra limitada* cambia con la leva masiva que la radicaliza y la extiende.

EL BELLO CAMPO DEL HONOR

Se comienza con un ejemplo paradigmático de representación de cuadro de batalla que idealiza la guerra. La figura 1A trata de la batalla de Borodino, librada el 7 de septiembre de 1812 a las puertas de Moscú (en Francia se la denomina batalla del río Moscova). Se enfrentaron las fuerzas del impero napoleónico (incluso participó un regimiento español, el José Napoleón) y el imperio ruso del zar Alejandro I. Fue una de las más sangrientas de la época, de 250 000 soldados participantes hubo casi 75 000 bajas. Curiosamente, el pintor era entonces un militar, general de brigada y jefe de Estado Mayor. Louis-François Lejeune estuvo allí, participó y vio la terrible carnicería, pero lo que hace es mostrar una enorme panorámica realizada por el cielo surcado de columnas de humo. Se contempla desde la distancia, como en el cine que vendrá después. La escena está subrayada por un pequeño arroyo, el Moscova, a cuya orilla (parte inferior derecha) un granadero francés valientemente da una patada a una bomba a punto de estallar, hacia el río, para que se apague la mecha, mientras vigila a unos prisioneros rusos, que se lamentan y admiran al enemigo que les ha vencido. Al fondo, los franceses atacan al gran reducto ruso, filas ordenadas de soldados, uniformes fidedignos, prisioneros rusos en estado de abatimiento, el regimiento de cosacos de la guardia rusa huye ominosamente (lado izquierdo, vestidos de rojo). Hay dos escenas singulares, el ruso (con uniforme verde) que se rinde inclinándose a Napoleón (el emperador gustaba de ir vestido con un sencillo abrigo gris), que acepta la rendición graciosamente. Este ruso está seguido de compañeros prisioneros como él. El emperador Napoleón está rodeado de su rutilante guardia imperial, sus lanceros, de azul los polacos, de rojo los holandeses, casi toda Europa con él contra Rusia. En la parte inferior central (detalle en la figura 1B), la luz se centra en una muerte entrañable: el general Jean Ambroise Baston de Lariboisière contempla a su moribundo hijo Fernando que recibe la legión de honor; el joven, con 21 años, servía como oficial de carabineros,

² Por ejemplo, los grandes pintores-ilustradores Keith Rocco de Estados Unidos y Augusto Ferrer-Dalmau de España.

³ «“Guerra total” alude sobre todo a un fenómeno político que se nutre de la lógica de la radicalización política, tal como se manifestó primero durante la era de las revoluciones» (Bell, 2012, p. 25).

la elite de la elite de la caballería acorazada francesa. A su izquierda, otro herido está siendo atendido por el muy apreciado médico Dominique Larrey. La tragedia limpia de horror de casquería, la muerte sublime, con gloria y honor. Todo aquí es bello, los soldados matándose en rutilantes uniformes, los generales iluminados por la luz de los cielos, la naturaleza misma conjuga un escenario maravilloso en el que se ensalza el triunfo de un bando, los franceses, dirigidos por la singular figura del emperador.



Figura 1. A) *La batalla de Borodino* (1822), Louis-François Lejeune B) Detalle C) *Muerte de Pedro Velarde y Santillán durante la defensa del Parque de artillería de Monteleón* (1884), Joaquín Sorolla

A la derecha, figura 1C, una escena del aciago 2 de mayo de 1808 en Madrid, la defensa del cuartel de artillería de Monteleón en la versión de un joven brillante de 21 años, Joaquín Sorolla. Esta obra se va a comparar con la representación que realiza Goya sobre ese mismo día, aunque referido a otro lugar, en la Puerta del Sol, porque —enseguida se explicará— se ha perdido la obra que parece ser que pintó sobre Monteleón. En la de Sorolla aparecen con gesto grandilocuente el capitán de artillería Pedro Velarde (con uniforme azul y señalando) y, a su izquierda, un teatral moribundo⁴ soldado de infantería (con uniforme blanco). Detrás, un granadero de infantería en un anacrónico uniforme de 1812; en primer término, a la derecha, se apilan los cadáveres de los franceses, a la izquierda los de los civiles, una mujer muerta, otra empujando un cañón, todos gesticulantes, parecen actores gritando en el escenario/película. A diferencia del cuadro de Borodino, en el de Monteleón aparecen civiles, hombres y también mujeres, lo que resulta todavía más significativo. Efectivamente, en la defensa participaron civiles de ambos sexos, esto rompe con las reglas de la guerra en donde solo habrían de luchar militares y varones.

Las obras emblemáticas, cuadros normalmente de formato grande —idóneos para ser colgados en espacios públicos—, han representado la guerra como algo sublime y heroico, dedicadas a ensalzar la grandeza de las monarquías, al principio, y de las naciones, ya en el siglo XIX. Es en este contexto de la nación como ideología social,

⁴ Muere, como aparece en las películas, mirando hacia arriba. Esto lo denuncia el fotógrafo de guerra Tony Vaccaro que luchó como soldado de infantería en la Segunda Guerra Mundial e hizo 8000 fotos de guerra. Vaccaro afirma que cuando se es alcanzado y se muere, se cae y se mira hacia abajo, movido por la gravedad de un cuerpo que ya no responde (Lewkowicz, 2016).

que Sorolla puede y quiere representar al pueblo combatiendo cuando pinta el cuadro en 1884. Efectivamente, los civiles lucharon en 1808, pero sin el sentido de nación posterior.

EL HORRIBLE CAMPO DE BATALLA

El dos de mayo [Figura 2A] muestra una enconada batalla entre militares y civiles. Los cuadros de batallas siempre son entre militares y sus comandantes. En Goya no hay líderes, se trata de una masa anónima en lucha. En la pintura oficial siempre hay un general o un rey —o ambos—, iluminados literalmente por el pintor, que son los auténticos protagonistas. Este es un esquema que se puede ya experimentar con el arte egipcio o el asirio.



Figura 2. A) *El dos de mayo* (1814), Francisco de Goya B) *Duelo a garrotazos* (1823), Francisco de Goya C) *Duelo a garrotazos, serie espacios ocultos II, pintura española* (2008), José Manuel Ballester

En este caso, se representa una lucha enconada entre civiles españoles y soldados franceses. No se incluyen militares españoles. Hasta hace poco tiempo se pensaba que Goya había escogido dos escenas, el dos y el tres de mayo, para sus dos obras con ese título que precisamente no tenían participantes militares españoles. Hoy sabemos que probablemente pintó otras dos obras desaparecidas que trataban de *la defensa del cuartel de artillería de Monteleón* (tema de la Figura 1D) y del levantamiento de los patriotas ante el Palacio Real (Buendía, 1994). Si esto fuera así, Goya probablemente, en la desconocida obra del cuartel de artillería, habría pintado militares españoles. Sea como fuere la iconografía de los combatientes, la escena no idealiza la lucha, sino que la representa como un crudo drama entre personas enloquecidas por el miedo y la violencia que produce la guerra.

La escena no presenta distancia con el espectador. Así la composición genera un espacio que introduce en ella al que lo ve, que ya no contempla, sino que es agarrado por la imagen que lo hace partícipe de lo que está ocurriendo. La imagen presenta y hace sentir el tumulto de los jadeos y aullidos, de los olores corporales de la sangre, del sudor, del polvo. Todo es confusión, instinto de supervivencia y miedo, mucho miedo. En los otros cuadros de batallas, las masas del bando del pintor avanzan serenas y victoriosas sobre un enemigo que huye, la muerte es reposo y es limpia y bella, parece casi como un premio. Es el resultado de un triunfo. Proclaman los tópicos de que siempre serán los héroes muertos recordados, alabados, recompensados con la gloria eterna.

ARTÍCULOS

La cercanía del espacio hace participar en una descripción realista del sufrimiento y la muerte. Goya es un burgués que enfatiza, como ya estaban haciendo los románticos, la experiencia individual y las emociones personales, acortando la distancia patricia con la realidad propia de la aristocracia que así lo cree y así se hace mostrar por encima del común de la humanidad. El 2 de mayo de 1808, el vulgo, la canalla, como se decía entonces, comenzó a protestar que un Infante fuera sacado del palacio real e introducido en una carroza para reunirse con el resto de la familia real que ya estaba en Bayona (García Fuentes, 2008). Entonces, el comandante en jefe de los franceses, el temperamental Mariscal Joaquín Murat, cuñado de Napoleón, reaccionó a cañonazos y después con una carga de caballería contra el pueblo concentrado en la Puerta del Sol. Esta es la escena que se supone que describe el cuadro. Después vendría la reacción violenta de la gente, que se extendió por toda la ciudad e implicó a algunos (pocos) militares, iniciando una espiral de violencia, de acción y reacción. El epílogo fueron los fusilamientos de la madrugada del día siguiente.

En el cuadro no se ensalza a ningún personaje especial, sea cabecilla civil, oficial, general y menos aún rey. Las obras de otros artistas sobre el mismo día destacan a los héroes, a los capitanes de artillería Luis Daoiz y Pedro Velarde y al teniente de infantería Jacinto Ruiz. Es significativo que los levantamientos populares —aunque instigados y manipuladores por la iglesia y la aristocracia— anteriores al español de 1808, como el de la Vendée (1793), Calabria (1806) o el Tirolo (1809) (Broers, 2010), sean similares al español en la terrible violencia practicada. Sin embargo, su representación, las pinturas sobre el tema, sigue el mismo patrón que los cuadros de batallas entre ejércitos convencionales.

Los otros cuadros de historia sobre la guerra contemporáneos, anteriores y posteriores a Goya, solo retratan batallas en donde siempre aparece el héroe que es también gran líder, usualmente militar o de la nobleza y la realeza, vestidos a su vez de militares. En estos casos, lo relevante es la guerra sublime, con héroes, con la muerte dulcificada y el miedo teatralizado. Como mucho, tenemos detalles secundarios, los citados en *Borodino* [Figura 1B].

En la *Batalla de Marengo* (1801), también de Lejeune, aparece un personaje herido que se mete una pistola en la boca para suicidarse. A su lado, un cadáver desnudo en escorzo, como de figura clásica, es llorado por un perrito que aúlla, o en obras sobre la retirada francesa de Rusia de 1812 en donde difícilmente se podría enmascarar la tragedia se construye una pose heroica. En todos los cuadros de batallas la luz ilumina a los héroes de una escena sublime, adjetivo que el diccionario de la Real Academia Española (RAE) define como ‘excelso, eminente, de elevación extraordinaria’. En *El dos de mayo* no hay concesiones, no hay personajes con nombres importantes que el pincel ilumina para destacar, todos están pasando miedo, inclusive los caballos. Todos, dominados por la adrenalina

y el terror, se acuchillan, la imagen está cercana al espectador. En los cuadros ortodoxos es una panorámica en donde el espectador es ajeno y solo contempla la escena. Con Goya, el que lo ve se introduce en el suceso, no puede quedarse contemplándolo, se le implica en él.

La imagen de *El dos de mayo* acontece al principio de la mañana. El sol aparece detrás de los edificios recortados. Estos podrían identificarse con la plaza de la Puerta del Sol y la cúpula con la basílica de San Francisco El Grande, relativamente cercana. Lo que sí es cierto es que participó en la refriega un destacamento de la caballería de la guardia imperial francesa, aparecen en el cuadro los cinco mamelucos y el dragón del regimiento de la emperatriz. Pero lo que le interesa a Goya es mostrar un hecho genérico, seres humanos asesinándose. El centro lo ocupa un caballo blanco con su jinete cayendo acuchillado por un enfebrecido paisano, mientras otro hace lo propio con el caballo. Por cierto, los mamelucos no tuvieron bajas ese día.

En el suelo yacen cadáveres de civiles y un soldado de infantería francesa degollado. El grupo de jinetes se defiende ferozmente de la angustiada presión que ejercen las dos filas de civiles que parecen que los van a estrujar, al tiempo que les asaltan, como el de pantalones cortos (zaragüelles) típicos de los campesinos valencianos, que valientemente salta sobre el jinete ya con el gesto desencajado del dolor. Sangre por doquier, el terror y el instinto de supervivencia, la escenografía del miedo que las personas construimos en momentos de enajenación. No hay belleza en esta tragedia, pero esto también es arte.

Este énfasis en la violencia por la violencia, sin concesiones a la belleza ni a la idealización de la guerra, continúa con uno de los cuadros que Goya pintó diez años después, en 1823, *Duelo a garrotazos* [Figura 2B]. Parece ser que está inacabado y que por eso las piernas de los contendientes parecen enterradas (Tomlinson, 1992), sea como fuere, esto hace más descarnada y terrible la escena. Los contendientes no pueden escapar de su violencia. El miedo y la muerte infligida se muestran pornográficamente, sin sutileza, en toda su crudeza. Los verdugos son sus propias víctimas, ya no caben subterfugios ni excusas, son hombres enloquecidos por la violencia, poseídos por la acción de la muerte. Esto en una época en donde los duelos, como las batallas, eran lances de honor, de demostrar la valía, la honra. La violencia desbocada será todavía, más si cabe, mostrada hasta apurar el cáliz del dolor de las personas borrachas de muerte con *Los desastres de la guerra*.

Ahora póngase un espacio a la reflexión y al sosiego en la fotografía manipulada de la figura 2C del artista José Manuel Ballester. Después de lo tratado, los angustiosos espacios de los cuadros de Goya y los bellos cuadros de batallas, ese espacio desnudo de figuras ya no es inocente. Ahora no se puede evitar tener presente lo que ha pasado o ha de pasar allí. Ahora la narración silenciosa del espacio vacío está dominada por la invisible presencia del drama, del susurro de la muerte.

ARTÍCULOS

En la serie de aguafuertes *Los desastres de la guerra* (1811-14) de Goya, los civiles asesinan, los soldados hacen lo mismo y los hombres destrozan a mujeres y a niños. Sin maquillar la guerra, ese es su resultado, sus medios, por muy loables que se quieran presentar sus fines en la propaganda de los cuadros de batallas, de los retratos de los héroes.

Los cuadros de historia de batallas permiten atisbar los desastres de la guerra mediante aspectos marginales cuando ensalzan la heroicidad de los generales y sus soldados sublimando las circunstancias, masas de soldados felices de luchar (y de morir) por su bando victorioso, retratando, de paso, al contrario derrotado. Las ilustraciones y estampas sí han mostrado los horrores de la guerra, pero siempre desde una postura maniquea. Por ejemplo, los grabados de matanzas de las terribles guerras de religión del siglo xvii en donde los civiles del contrario eran tratados sin piedad, producidos principalmente por lado protestante. En estas estampas, siempre hay una sola víctima identificada, la protestante, y los malvados siempre son los católicos, cuando desgraciadamente la realidad repartía por igual el odio y la destrucción inmisericorde hacia el enemigo. Un ejemplo son las estampas del francés Jacques Callot, tituladas *Las miserias de la guerra* (1633). Goya crea escenas que, de igual forma, muestran atrocidades, pero a diferencia de Callot, el pintor español no se distancia de la violencia, sino que mantiene al ajusticiado en primera línea, muestra la muerte sin formalidades y prácticamente exenta de todo orden (Rose-Marie & Rainer Hagen, 2003).

En *Los desastres de la guerra* todos son víctimas y verdugos. Los civiles lo son de unos delirantes soldados que solo se parecen al ejército imperial francés, participan de una cierta indefinición como en el cuadro del *tres de mayo* (De Blas, 2013), e inciden, de ese modo, en la idea de que la soldadesca, de cualquier uniforme, siempre está embrutecida, porque la guerra degrada y para poder matar hay que despojarse de la humanidad y de la piedad. Goya, además, en otras escenas cambia los papeles. Los civiles, se supone que los suyos —los españoles—, también aparecen como verdugos, como torturadores sin piedad, hombres y mujeres. No hay maniqueísmo en este artista, solo denuncia de la deshumanización de la guerra, de las acciones crueles justificadas por el pensamiento obnubilado en el odio y la demagogia. El autor se sustenta en la compleja mal llamada Guerra de la Independencia (porque España ya era independiente cuando la invasión francesa). Como bien relata Benito Pérez Galdós (2020) en sus dos primeras series de los *Episodios nacionales*, había españoles en los dos bandos. De hecho, Goya pasó la guerra en Madrid al servicio de José Bonaparte (Dufour, 2008). El artista participa de la confusión intelectual de un liberal del momento. Como ideología comparte la francesa, pero rechaza las crueldades y el abuso de su ejército de ocupación. Y es que siempre, un ejército de ocupación, en mayor o menor grado, es opresor. Cuando este ejército sufre los ataques de la población indignada responde tomando represalias, iniciando una cadena de venganzas, de unos y otros, que

llegan a un estado de violencia catastrófico. Se transforma en una guerra en la que no se sabe en dónde está y quién es el enemigo. Para rematar lo complejo del tema español, muchos militares y guerrilleros que lucharon en el bando pro Fernando VII, apodado entonces el Deseado, fueron luego por él exiliados (Expoz y Mina) o ejecutados (el Empecinado).

EL HÉROE, EL MITO Y EL MONSTRUO

Napoleón hace la guerra no por el honor del rey, sino por su gloria y por la nación. Él siempre escribe «mis ejércitos». Para ello busca la destrucción del enemigo, esto sorprendió a las coronas tradicionales que, en principio, no querían destruirse, ya que preferían la maniobra al enfrentamiento directo para no desgastar sus ejércitos y así meramente cumplir objetivos limitados (Bell, 2012). Sin embargo, esto no se traduce en un cambio en la representación de los cuadros de batallas, ni formal ni conceptual, solo varía la denominación de los símbolos: de héroes al servicio del rey a paladines de la patria, de banderas monárquicas a enseñas nacionales, de la bandera blanca del rey de Francia a la tricolor de la República y del Imperio.

Goya sí entiende el nuevo concepto de la guerra que posee la Ilustración y lo lleva a la práctica con su obra. El comprenderla como algo antinatural, primitivo e irracional (Enciso, 2001) sustituye el considerarla como algo «inevitable y ordinario de la existencia humana», como la exhibición de valores autocráticos del esplendor y la cortesía (Bell, 2012, p. 33). Se pasa del héroe *noble*,⁵ por encima del pueblo y por la gracia de Dios o el Destino, al mito del héroe que está y emana del pueblo.

Antoine-Jean Gros pinta [figura 3A] a un héroe nuevo, ese que proviene del pueblo. El entonces general Napoleón aparece como la victoria alada, la Niké, la hija de Zeus. La bandera nacional (la tricolor) son sus alas. Horace Vernet en 1825 lo representa de la misma manera en su *Napoleón liderando a sus tropas en la batalla del puente de Arcole*, y también Pierre-Narcisse Guérin, quien en 1816 pinta así al héroe contrarrevolucionario de la Vendée, *Henri de La Rochejaquelein*, solo que con la bandera blanca realista. Los tres pintores emplean la iconografía del modelo clásico del heroísmo, pero bajo la personalidad única y original, el genio. Es un héroe transcendente que supera el modelo de perfección aristocrática, aunque la factura pictórica sea similar: el Neoclasicismo.

Eugène Delacroix [Figura 3B] emplea ya la pintura abierta (Romanticismo) que no se construye desde el dibujo (Neoclasicismo), como en los tres ejemplos anteriores, sino que el color genera la forma. Ya no es la representación de una persona, sino la de una idea: la libertad, pero bajo la forma de belleza clásica (*Venus de Milo*,

⁵ Noble, como clase social, la medieval y la aristocracia, pasando posteriormente a ser sinónimo de 'preclaro, ilustre, generoso' (Diccionario de la Real Academia Española, RAE).

Victoria de Samotracia). La libertad es representada como una genérica mujer francesa, la Marianne.⁶ El cadáver del soldado (el ejército ha traicionado a Francia) convive con los civiles, el burgués (sombrero de copa) y los obreros. El desnudo del segundo cadáver exhibe la obscenidad de la muerte, la bandera ondea de nuevo como una victoria alada, escena de ruinas y caos bajo el fondo de Notre Dame. Las expresiones están enardecidas por los ideales, no crispadas por la tragedia y el terror, como en Goya. Delacroix se acerca a Goya, al que admiraba, aunque mantiene elementos de los cuadros de batallas.



Figura 3. A) *Bonaparte en el puente de Arcole* (1796), Antoine-Jean Gros B) *La Libertad guiando al pueblo* (1830), Eugène Delacroix C) *El Coloso* (1808-12), Francisco de Goya

*El Coloso*⁷ [Figura 3C] supera al héroe y al mito laico. Aquí la guerra es representada por un terrible monstruo, enorme, mientras los civiles huyen atropelladamente. No hay heroicos soldados ni maravillosos generales/reyes/paladines iluminados (literalmente) por la paleta del pintor. El Coloso es oscuro, amorfo, emerge y está en la oscuridad, es inmenso como el dolor de la guerra.

LOS PERSONAJES, DE LA IDEALIZACIÓN A LA VERACIDAD

Cuando Fernando VII recupera el trono, encarga al pintor de cámara de su padre, Goya, que le haga dos retratos. En uno se hace representar vestido de rey con capa de armiño y corona, todo de guardarropía pues José Bonaparte lo había robado, así que se usan los de mentira de una compañía de teatro. Para continuar con la farsa, en el segundo retrato [Figura 4A] el rey se muestra como un general con un fondo de briosos caballos. Él, que nunca comandó un ejército ni estuvo en batalla alguna, además de ser un cobarde que zalameramente felicitaba a Napoleón por sus victorias cuando este le tenía *hospedado*. Los reyes se han mostrado a menudo de esta guisa,

6 Los aristócratas contrarrevolucionarios llamaban *marianos* a los revolucionarios representantes del pueblo, aludiendo a la influencia del pensamiento del jesuita español Juan de Mariana (1536-1624), filósofo del derecho natural moderno que fue profesor en París (1569-1574) (Suárez, 2012).

7 Discrepando con grandes especialistas como Nigel Glendinning, Jesusa Vega, Sarah Symmons o Valeriano Bozal, la restauradora Manuela Mena Marqués (2011) afirma que no lo pintó Goya. Ver argumentos y bibliografía en pro o en contra en Fundación Goya en Aragón (s.f.). El investigador más respetado, Nigel Glendinning (2017), reconoce y demuestra la autoría de Goya.

disfrazados de lo que nunca fueron en donde nunca estuvieron, lo que corrobora la representación del poder aristocrático mediante la simbología de la guerra. No solo las bellas batallas son irreales y falsas, sino también los personajes encubiertos con augustas coronas. Goya, en estos ejemplos, trascurre de la tragedia a la farsa.



Figura 4. A) *Fernando VII, con uniforme de Capitán General* (1814), Francisco de Goya B) *Fernando VII* (1812), Vicente López C) *Duque de Wellington* (1812), Francisco de Goya

Goya no hace concesiones, no tiene ni respeto ni piedad en mostrar la fealdad, la maldad y la falta de inteligencia de este rey de mirada torva. No es de extrañar que no le volviera a encargar más retratos. Le sucede Vicente López, que le pinta el mismo año que Goya, 1814. Ahora, el tirano cruel y vengativo (incluso con sus padres) se convierte en un personaje afable. Hay dos fabulaciones, la de la apariencia para definir el carácter —curiosamente López le retrata más viejo y más gordo—, y la del disfraz de general en campaña, por aparecer en el campo en ambos casos. La representación de la guerra era tan importante y valorada que los reyes a menudo se hacían parecer como generales, cuando no solo no lo eran, sino que nunca habían asistido a las batallas. Así tenemos las armaduras ornamentales y la parafernalia del rango del rey guerrero que nunca fue en Carlos III,⁸ o como generales de pacotilla en Felipe IV y su valido (primer ministro) el conde duque de Olivares⁹ por el maestro de la veracidad, Diego Velázquez. El que en sus cuadros mitológicos muestra a los dioses como pueblo del común: *El triunfo de Baco/Los borrachos*, *Fragua de Vulcano*/representando herreros trabajando, *La fábula de Aracne/Las hilanderas*.¹⁰ Cuando Velázquez hubo de representar una batalla con la *Rendición de Breda* durante la espantosa guerra de Flandes (el Vietnam español), se valió de una escena cortesana de intercambio de saludos entre generales (miembros de la nobleza, por supuesto), al tiempo que los soldados contendientes se contemplan amistosamente.

8 Al contrario, y como ejemplo, los retratos de Carlos V (1547) y de Felipe II (1551) por Tiziano no son el caso porque ambos comandaron ejércitos en batallas y se vistieron con armaduras.

9 Al que además le disimula la chepa en su retrato ecuestre de 1636.

10 En cursiva los títulos de los cuadros, el oficial y el popular, vgr. *El triunfo de Baco/Los borrachos*.

Goya no hace concesiones a la cruda realidad. Cuando realiza el boceto de Wellington (National Gallery) y el retrato [Figura 4C], el duque aparece con mirada huidiza y complejidad psicológica. Compárese con los artistas ingleses que le retratan bello y radiante, siempre sereno, mitificando una imagen laudatoria, idealizada, creando un mito. Por ejemplo, el de Thomas Lawrence, de 1815-16, expuesto en la antigua mansión de Wellington, Apsley House.

Goya siempre, sin concesiones a su poder, desenmascara a su retratado. En el retrato del inglés, se atreve a mostrar a un militar veterano cansado y estresado (Fernández-Fontecha, 2015). Su rango queda patente en su uniforme de gala con despliegue de bandas, medallas y condecoraciones, pero detrás de la parafernalia de la exhibición del papel superior, está la persona con su carnalidad y humanidad, y ahí Goya iguala a todos, a los luchadores de *El dos de mayo*, al rey fanteche y al general victorioso, todos tienen rostros y expresiones despojadas de artificio.

EL HÉROE. EL GENIO. EL MUÑECO Y EL SIMULACRO

A continuación, se muestran pinturas como ejemplos de simulacros, copias de un modelo, en este caso, del héroe ya como genio, esa invención conceptual romántica que inició Immanuel Kant. El genio original, individual, que todo lo que crea es especial y apreciado, porque lo lleva a cabo él. El entonces general Napoleón cruzó los Alpes en invierno en 1800, arropado y pasando mucho frío, en una pacífica mula.¹¹ Jacques-Louis David lo representa como la victoria alada [Figura 5A]. El gran conductor de ejércitos señala la dirección que coincide con el viento, el viento de la historia, detrás de las montañas está la gloria en las batallas y en la conquista, el héroe-genio lidera y conduce.



Figura 5. A) *Napoleón cruzando los Alpes* (1801) 2.ª versión, Jacques-Louis David B) *Retrato ecuestre del Duque de Wellington* (1812), Francisco de Goya C) *Napoleón conduciendo al ejército sobre los Alpes* (2005), Kehinde Wiley

¹¹ Como se puede ver en el cuadro *Napoleón cruzando los Alpes* (1850), de Paul Delaroche.

El retrato ecuestre de Goya de Wellington [Figura 5B], expuesto en Apsley House, está pintado sobre otro retrato, probablemente de José Bonaparte o incluso anterior, de Manuel Godoy. Las radiografías señalan que se aplicó pintura con una espátula para cubrirlo más (Art UK, s. f.). Pintó el rostro sobre el sombrero del anterior retrato, lo que hace parecer más pequeño al caballo (compárese con el de Napoleón). Wellington está pintado de manera abocetada, casi sin repasar. Como el artista ha pintado la cabeza sobre el cuerpo de otra persona queda un cuerpo muy ancho (Apsley House, s. f.). El resultado es un muñeco. Goya pinta una máscara, una simplona copia de un rostro de carne y hueso. La cara parece inexpresiva mientras el escorzo de su mano derecha sosteniendo el tricornio, en vez de señalar, parece un apéndice flácido. No es el héroe alado que indica el camino porque está en un decorado que, ahora sí, desenmascara el de las grandes batallas, el de los grandes hombres, «Dios nos libre de caer en manos de héroes» dijo Mariano José de Larra (Pérez Reverte, 2019, p. 138). Goya consigue aportar otra aproximación al recrear qué hay detrás de la guerra, ahora con la tramoya burda del muñeco montado en un caballo que parece de cartón. De pronto Napoleón, todo bello, él, su ropa, su caballo, se descubren como lo que son, la apariencia de un drama. No es que haya un drama primero que se repite como una farsa,¹² sino que todo, desde el principio, es una tragedia que se quiere representar como algo sublime y por eso es una farsa. Ninguna de las guerras, incluyendo las napoleónicas, son sublimes. Todas son y fueron una tragedia envuelta en bellos cuadros de historia y de retratos de generales y jefes, de héroes, que constituyen una farsa porque no hay belleza en la muerte, solo ausencia. Los cuadros son hermosos, lo que representan no. Son estupendas obras de arte, pero artefactos engañosos como contenido temático.

La versión del artista afroamericano Kehinde Wiley, que se autorretrata de Napoleón [Figura 5C], no parece ahora una parodia del original, sino más real que su modelo. Un alegato contra la hiperrealidad porque es capaz de inducir a la conciencia a distinguir la realidad de la fantasía. Al apropiarse de la imagen de Napoleón, pone de manifiesto que el protagonista de la pintura está tan disfrazado de héroe como el artista mismo que se muestra en tan magnífico cuadro. Él no pretende simular una gran gesta, solo mostrar sin subterfugios que es una pintura de otra pintura, de ahí la importancia del ampuloso marco. En la época de las marcas, de los *influencers*, esta es la marca de un artista en su cuadro. La imagen no connota, porque la belleza de la imagen no conlleva la idea de la guerra como algo sublime, enmascarando su drama total. Al contrario, Wiley denota porque significa que se ha disfrazado de héroe en un hermoso cuadro que indica a otro cuadro. Ahora Goya parece más actual, el duque de Wellington se ha disfrazado de héroe, igual que Fernando VII, y los dos son muñecos; mientras tanto, las personas de *El dos de mayo*, de *Los desastres*, de *Los duelistas*, están desencajadas de miedo

12 De la famosa frase de Karl Marx: «La historia ocurre dos veces: la primera vez como una gran tragedia y la segunda como una miserable farsa» en *18 de brumario de Luis Bonaparte* (1852), refiriéndose a Napoleón I y III (Zizek, 2012).

y violencia, al tiempo que sir Arthur Wellington en su busto [Figura 4C] parece cansado y un poco asustado. El resto son terribles, pero maravillosas bellas ficciones.

CONCLUSIONES

Goya es el primero en abordar la representación de la guerra como un drama sin paliativos, sucio y espantoso. Coincide con un cambio de paradigma en la guerra, que pasa a ser total, lo que la hace más terrible, incidiendo en el tamaño de la tragedia y en las consecuencias sobre los civiles.

Para representarlo, Goya hace anónimos a los embrutecidos combatientes. Soldados y civiles, incluso caballos, aparecen envueltos en el lodo de la muerte. Prescinde de iluminados, héroes y jefes. Cuando a estos los retrata, lo hace sin concesiones. Sin idealizarlos, con humanidad pervertida y podrida (Fernando VII), sin embellecerles, en tensión y con mirada huidiza (Wellington). Muestra el simulacro de la representación sublime, con una máscara en un caballo que parece de cartón (Wellington). Solo un coloso oscuro e inmenso preside total el espantoso escenario mientras la gente huye.

Toda esta argumentación visual se contrasta con ejemplos de hermosas batallas de míticos generales, disfrazados o no. Finalmente, las dos interesantes y magníficas obras contemporáneas analizadas, evidencian cómo los personajes de los cuadros de batallas se disfrazan de héroes (Wiley), porque en las guerras solo es verdadero el gran vacío que deja la muerte bajo su capa espesa de dolor y miseria. El espacio vaciado de Ballester.

REFERENCIAS

Apsley House (s. f.). *The Wellington Collection* [La colección Wellington]. Recuperado de <https://www.wellingtoncollection.co.uk/collection-category/19th-century-paintings/>

Art UK (s.f.). *Equestrian Portrait of the 1st Duke of Wellington (1769–1852)* [Retrato equestre del 1º Duque de Wellington]. Recuperado de <https://artuk.org/discover/artworks/equestrian-portrait-of-the-1st-duke-of-wellington-17691852-144183>

Bell, D. A. (2012). *La primera guerra total. La Europa de Napoleón y el nacimiento de la guerra moderna*. Madrid, España: Alianza.

Broers, M. (2010). *Napoleon's other War. Bandits, Rebels and their Pursuers in the Age of Revolutions* [La otra guerra de Napoleón. Rebeldes y sus perseguidores en la época de las revoluciones]. Oxfordshire, Inglaterra: Peter Lang LTD.

Buendía, J. R. (1994). *El Prado, colecciones de pintura*. Bonn, Alemania: Lunewerg.

Dufy, C. (1988). *The military experience in the age of reason* [La experiencia militar en la edad de la razón]. Nueva York, Estados Unidos: Atheneun.

- De Blas, M. (2013). Los cuadros de fusilamientos en el siglo XIX. Una discusión de intenciones. *Bellas Artes: Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, (11), 55-79. Recuperado de <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/2402>
- Dufour, G. (2008). *Goya durante la guerra de la independencia*. Madrid, España: Cátedra.
- Enciso, L. M. (2001). *La Europa del siglo XVIII*. Barcelona, España: Península.
- Fernández-Fontecha, L. (20 de noviembre de 2015). *Ahora semanal*, (10). Recuperado de http://www.ahorasemanal.es/goya-el-retratista_
- Fundación Goya en Aragón (s.f.). *El coloso*. Recuperado de <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/el-coloso/589#bibliografia>
- García Fuentes, A. (2008). *Dos de Mayo de 1808*. Madrid, España: Inédita.
- Glendinning, N. (2017). *Goya y sus críticos*. Madrid, España: Jesusa Vega González, ediciones Complutense.
- Hagen, R. M. y Hagen, R. (2003), *Francisco de Goya*, Colonia: Taschen.
- Lewkowicz, M. (Director). (2016). *Bajo el fuego: la historia jamás contada de Tony Vaccaro* [Documental]. Estados Unidos: HBO Documentary Films.
- Mena Marqués, M. (21 de septiembre de 2011). *El coloso y su atribución a Goya*. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recurso/el-coloso-y-su-atribucion-a-goya/661a409d-72c2-48dd-9247-34a241f81f43>
- Pérez Galdós, B. [1873-79] (2020). *Episodios Nacionales*. Primera y segunda series. Madrid, España. Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/benito_perez_galdos/su_obra_episodios_nacionales/
- Pérez Reverte, A. (2019). *Una historia de España*. Barcelona, España: Penguin.
- Suárez, C. A. (18 de noviembre de 2012). Las huellas de Marianne o el itinerario republicano en el Sur de América. *Sin Permiso*. Recuperado de <https://www.sinpermiso.info/textos/las-huellas-de-marianne-o-el-itinerario-republicano-en-el-sur-de-amrica>
- Tomlinson, J. (1992). *Goya and the Twilight of Enlightenment* [*Goya, el crepúsculo del siglo de las Luces*], New Haven, Estados Unidos.: Yale University Press.
- Zizek, S. (2012). *Primero como tragedia, después como farsa*. Madrid, España: Akal.