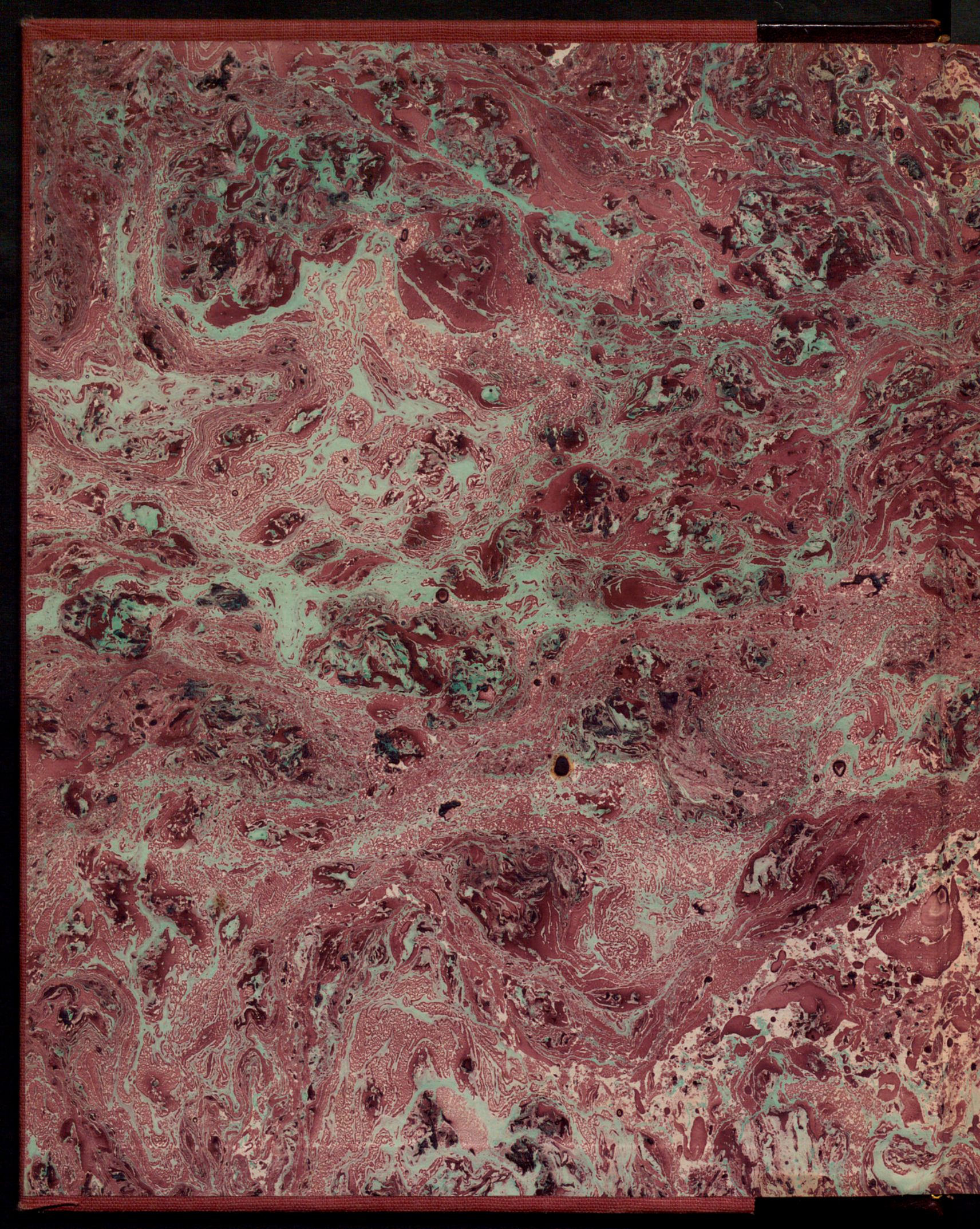
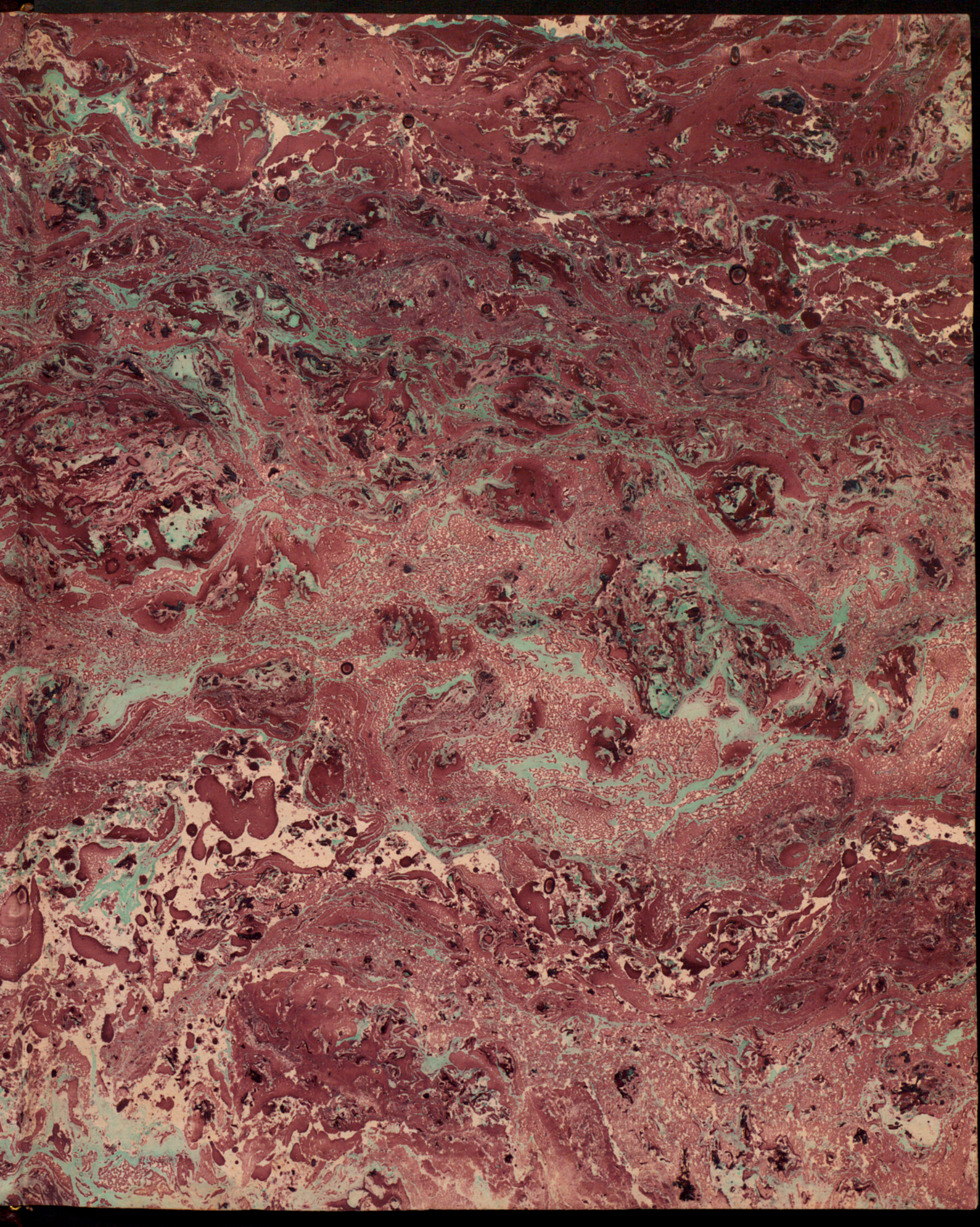
GOYA

DESASTRES
DE LA
GUERRA

PIN(18)GOY.1952.Laf





GOYA

LOS DESASTRES DE LA GUERRA

INSTITUTO AMATLLER DE ARTE HISPANICO

LOS DESASTRES DE LA GUERRA DE GOYA

Y SUS DIBUJOS PREPARATORIOS

Estudio preliminar y notas
por
E. LAFUENTE FERRARI
de la Real Academia de San Fernando
y ex Jefe de la Sección de Estampas de la
Biblioteca Nacional de Madrid

BARCELONA
MCMLII

Edición de mil veinticinco ejemplares.
25 marcados de la A a la Z,
50 numerados en cifras romanas destinados a instituciones culturales y a colaboradores,
950 numerados en cifras árabes.

EJEMPLAR NÚM. I

Los aguafuertes del presente libro reproducen la serie de pruebas del ejemplar de la primera edición que forma parte de la colección de don Federico Torelló y Cendra, de Barcelona.

Creo que por primera vez esta edición ofrece, en un mismo volumen, las láminas de *Los Desastres de la Guerra* acompañadas de la reproducción de sus dibujos preparatorios; con ello, el estudio de esta colección grabada de Goya podrá hacerse en estas páginas de manera satisfactoria para el que guste de seguir, en la comparación de dibujo y grabado, los procesos de elaboración del artista.

La colección de grabados de *Los Desastres,* por los motivos que luego indagaremos, no se publicó en vida del artista y fué, en realidad, la única entre las de su autor que sufrió tal destino, ya que, en lo que a *Los Disparates* se refiere, hay que decir que Goya no llegó a darla por ultimada; así, la serie llamada impropiamente *Los Proverbios,* debe considerarse como una fantástica sinfonía inconclusa en la obra del artista aragonés. Desde 1863, la Academia de San Fernando hizo estampar en varias ocasiones las láminas de *Los Desastres,* aunque bajando sensiblemente en calidad las tiradas por el natural desgaste de las planchas en cada edición sucesiva; podemos decir que, aproximadamente, existen en el mundo poco más de 1.000 ó 1.200 ejemplares de la bélica serie goyesca. Con todo y ser tan pocos, las gentes de la generación anterior pudieron sin dificultad adquirir ejemplares mejores o peores de

Los Desastres en módicos precios que podían oscilar en el comercio, allá por 1928, entre 1.000 y 2.500 pesetas [1]). Tales cifras, como todo lo que al mundo de hace treinta años se refiere, nos parecen hoy inverosímiles. Pero ya no se trata de precios, sino de la posibilidad misma de hallar hoy en el comercio ejemplares, *de cualquier tirada,* de *Los Desastres de la Guerra,* ocasión cada vez más difícil.

Ha aumentado entretanto en fabulosa proporción el gusto de las gentes por el Arte y la estimación del arte de Goya; era, pues, forzoso que las iniciativas editoriales se preocupasen de poder ofrecer a estudiosos y amadores, las imágenes goyescas de sus series grabadas, mundo crepitante y personal, rico en la evocación de realidades y de sueños, documento gráfico y humano perennemente vivo para la sensibilidad de los hombres de nuestros días [2]).

A ello tiende, pues, esta edición de *Los Desastres de la Guerra,* que completa su objeto con la publicación en facsímil de los dibujos preparatorios, cuya inclusión no trata sólo de satisfacer la mera curiosidad, sino que permitirá, sobre todo, a quien tenga el libro en las manos, estudiar por sí mismo, con el mínimo esfuerzo, los pasos de elaboración de *Los Desastres* y asomarse a las preferencias compositivas de Goya, siguiendo el proceso seguido por las ideas gráficas del maestro hasta llegar a la expresión definitiva de su voluntad artística en la plancha. La conveniencia de ediciones

1) De ocho a diez mil pesetas viene a ser el precio actual en el mercado de un ejemplar de *Los Desastres* en la edición de 1863.

2) Albumes de reproducción de *Los Desastres* han sido publicados en varias ocasiones en España y en el extranjero. En 1921 se publicó en Alemania una notable colección de reproducciones según pruebas del Gabinete de estampas de Berlín, con una breve introducción de 13 páginas del profesor Hugo Kehrer; la editó H. Schmidt, de Munich. Muy notable, pero de tirada tan reducida que debe ser considerada como un libro privado, es la edición fototípica del Roxburghe Club, con estudio de Campbell Dodgson en que se reproducen únicamente pruebas de estado; este libro que habrá de ser repetidamente citado en estas páginas, se publicó en Oxford en 1933. Posteriormente publicó la editorial Phaidon, de Viena, en 1938, otra reproducción en huecograbado y en 1946 y en Barcelona se inició otra por la editorial Tartessos hace unos años. Ninguna de estas ediciones reproduce los dibujos originales. Reproducciones completas de la serie grabada, muy inferiores en calidad de láminas, ofrecen: el tomo XV (IIe partie) de la obra de Loys Delteil, *Le peintre graveur illustré* (París, 1922), el álbum publicado en 1928 con el título de *Grabados y litografías de Goya,* con textos de don Miguel Velasco, y el volumen más popular que con el título de *The complete etchings of Goya,* apareció en Norteamérica en 1943 (Crown publishers), con un comentario preliminar del famoso escritor inglés Aldous Huxley.

como la presente es indiscutible, mas para que un libro semejante pueda alcanzar su completa utilidad se hace preciso resumir en el estudio preliminar el estado actual de las cuestiones a que da lugar el estudio de los grabados, no sólo en cuanto a su significación dentro de la obra y de la mentalidad de Goya o en relación con el espíritu de su época, sino en lo que a la serie misma concretamente se refiere: circunstancias históricas que la definen, contenido interno, problemas de su elaboración y cuestiones estéticas que pueden plantearse a propósito de ella, sin olvidar lo que pudiéramos llamar la historia externa de estos grabados, las vicisitudes por que han pasado hasta llegar a nosotros, su difusión y la actitud estimativa de la posteridad. Pero, en cualquier caso, no puede lícitamente esquivarse un aspecto primordial en el estudio de todo grabado, y mucho menos en el de una serie del valor de *Los Desastres* que, además, sólo fué entregada al público muchos años después de muerto su autor y después de manipulaciones en las que Goya no intervino; me refiero a la calificación y estudio de los estados de las planchas, para señalar lo que estuvo propiamente en la intención del autor y distinguirlo de lo que accidentes o colaboraciones póstumas pueden haber puesto en las estampas, tarea necesaria para dirigir adecuadamente el juicio del contemplador y ceñirle a la estimación de las calidades originales, objeto al que debe tender cualquier estudio de una obra de arte concreta, como, en general, toda información históricoartística y aun toda educación estética bien orientada.

En cuanto al estudio de los grabados mismos, la obra de Loys Delteil, publicada en 1922 [1]), ha venido haciendo fe hasta el presente a pesar de que, en lo que a Goya se refiere, su vigor ha de considerarse en buena parte caducado por la aportación de datos nuevos aparecidos desde entonces y que invalidan muchas veces

[1]) Citada en la nota anterior; a este trabajo nos hemos de referir con forzosa frecuencia en estas páginas.

sus afirmaciones. Me he esforzado por incorporar a este estudio todas estas novedades, recogiendo, completando y poniendo al día lo que se sabe sobre *Los Desastres* de Goya y he podido, además, aducir nuevas observaciones y datos no conocidos sobre los grabados de la serie y los estados de las planchas. El corto número de personas que en el mundo se dedican al estudio del grabado no era motivo para hacernos desistir de completar en lo posible esta parte de nuestro trabajo; antes bien, parecía deseable que en materia de grabados de Goya, el gran artista a la vez español y moderno, un estudio aparecido en España apareciese tan completo como el estado de los conocimientos lo permitiese para que pudiera ser manejado por los especialistas con el crédito que la atención a tales trabajos pueda concederle. Esa ha sido nuestra intención al preparar este libro.

Al editor se debe la iniciativa y el cuidado de lograr tan excelentes reproducciones de grabados y dibujos como pueden mostrar las láminas del volumen. En cuanto a los grabados, se reproduce un ejemplar, excelente, de la primera tirada académica de 1863; a nadie se le oculta el interés que hubiera tenido una reproducción selecta de pruebas de estado, por la superior y maravillosa calidad de tan raras estampaciones, hechas por el propio artista, más la extrema dificultad de lograr reproducciones de tan valiosas pruebas, hoy dispersas en manos de particulares y en colecciones españolas y extranjeras, hacía prácticamente imposible este ideal intento.

LA SIGNIFICACION BIOGRAFICA DE LAS SERIES GRABADAS DE GOYA

Cualesquiera que sean las divergencias — y son grandes, sobre todo entre españoles — que existan entre los comentaristas de Goya, creo que podemos convenir como punto de partida en que

la raíz verdaderamente genial de su arte está en expresar una visión del mundo propia y peculiar, que se nos impone con la fuerza de su imaginación y su arrolladora potencia expresiva. Esta imaginación necesitó verterse de manera febril y apasionada en dibujos que ninguna relación tienen con su obra pictórica; diferenciándose de la mayor parte de los artistas españoles, Goya dibujó mucho por íntimo afán de dar expresión a las criaturas de su fantasía, a sus reacciones ante la realidad y ante sus sueños. Mas este vertedero de su caudalosa personalidad no fué bastante para el propio artista. Estas confesiones necesitaron alcanzar lo que en escultura llamaríamos *materia definitiva,* es decir, fijarse de modo perdurable para la comunicación gráfica: llegó un momento en que Goya necesitó grabar. Que esta necesidad surgió en él con fuerza torrencial, nos lo demuestra el hecho, excepcional en la historia del grabado y mucho más en la del arte español, de que esta apetencia no fué un puro capricho técnico, un pasatiempo de virtuoso, una mera satisfacción de artista; sus preocupaciones espirituales y humanas se le impusieron en cuatro momentos de su vida y necesitaron expresarse en cuatro series de grabados que jalonan su vida desde la alcanzada madurez. Don Manuel Gómez-Moreno dió forma, hace bastantes años, a una idea que rondaba, imponiendo su evidencia, cualquier explicación de la vida y la obra de Goya, al hablarnos, en un trabajo breve pero famoso, de *Las crisis de Goya* [1]).

En la vida y la obra de Goya se dan unas cuantas crisis, unos determinados momentos cruciales, como ahora se dice, que tienen valor para su biografía y para la descripción de su obra. Tales crisis y cambios de frente en la actitud vital se dan — los historiadores de la literatura lo saben —, en los creadores de fuerte temperamento y de gran riqueza espiritual; en muchos casos estas crisis llegan a conmover los más profundos estratos del individuo y la ac-

[1]) *Las crisis de Goya* en «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid», 1935.

titud total del sujeto ante el mundo, dando lugar, acaso, a una conversión religiosa; otras veces alcanzan solamente a sectores parciales de la personalidad y singularmente, en el artista, los que afectan a la creación de su obra; en todos los casos significan que el espíritu, hostigado por preocupaciones, enfermedades o contingencias azarosas, ha remontado, a fuerza de energía, obstáculos poderosos y ha alcanzado así un nuevo horizonte vital. Las crisis, en los hombres de positiva riqueza psíquica, son una ascensión, *un ensanche* como el propio Goya decía en aquella carta tantas veces citada de 1794 y que tan gran valor tiene para la interpretación de la primera gran crisis de Goya.

En su estudio sobre *Los Caprichos,* publicado en esta misma colección, Sánchez Cantón recuerda certeramente que los primeros —y torpes— ensayos de Goya como grabador, señalados por sus interpretaciones de cuadros de Velázquez, comenzaron en 1778, inmediatamente después de la primera grave enfermedad conocida, aquella dolencia que el artista comentaba en una carta a Zapater con la frase significativa: «...he escapado de buena». Si los grabados comenzaron siendo para Goya, como es harto probable, una distracción de convaleciente, tal entrenamiento ocasional convirtióse pronto en una imperiosa necesidad de creador. Pues, según observó justamente Juan de la Encina, la actividad profesional de Goya, aceptada como en el ambiente de la España de su tiempo había de entenderse, es decir, como una especie de distinguida menestralía, dejaba inexploradas para él muchas direcciones que su espíritu anhelaba recorrer. Los grabados, ha dicho Juan de la Encina [1]), son para Goya su *expresión literaria, la obra de su espíritu.*

Si su primera grave crisis le empujó a crear *Los Caprichos,* es decir, a dar salida a su visión del mundo y a sus vagas ideas sobre

1) Juan de la Encina, «Goya en zig-zag»; Madrid, 1928, págs. 100-101.

la humanidad, así como a sus experiencias sociales, haciendo que del trance de la enfermedad se libere creando su primera serie grabada, acaso ella no hubiera tenido segunda si no hubiese acontecido, en la vida de Goya, una segunda crisis: la crisis de la guerra, en la que *Los Desastres* se engendraron. En otro lugar he expuesto mi idea de que la crisis, lo que pudiéramos llamar la crisis de la postguerra, favoreció, si es que no hizo nacer, la idea de refugiarse en un pasado placentero, recordando sucesos de su juventud en la serie de *La Tauromaquia* [1]), del mismo modo que en los años sombríos y solitarios de su última época fué gestando las extrañas imaginaciones de la serie final, que no llegó a dar por acabada, *Los Disparates*. En suma, *las series grabadas,* en mi opinión, *fueron para Goya una catarsis, una purificación, una evasión de sí mismo, de los dolores y angustias que, por motivos personales o históricos, se apoderaron de su cuerpo o de su ánimo en momentos decisivos de su existencia.* La creación de estas series grabadas le sirvió, en cada caso, para superar esos momentos de crisis humana que él atravesó repetidas veces y en los que demostró su temple de artista creador, algo más raro que el dominio y la excelencia en las técnicas de un oficio artístico.

En *Los Caprichos,* Goya superó la crisis de su enfermedad, del aislamiento a que le obligó la sordera; en suma, de todo lo que en hombre menos enérgico que él hubiera podido ser el fin de una vida, cuando aquel mazazo de una dura dolencia le sorprendió en pleno éxito, en la curva ascensional de su pintura y de su arte. Con *Los Caprichos,* queda purgado de todas las sombrías ideas que en su convalecencia le acogieron; hasta tal punto esta actividad de grabador le sirvió al artista para liberarse de sus complejos, echando

[1]) Así parece que debe interpretarse en gran parte el móvil que *ensanchó* la serie de *La Tauromaquia,* concebida primeramente como ilustración al texto de Moratín padre sobre los toros; creo haberlo demostrado en mi artículo *Precisiones sobre la Tauromaquia* («Archivo Español de Arte», 1940) y en los capítulos correspondientes de mi trabajo *Los toros en las artes plásticas,* incluído en el tomo II de *Los toros,* de José María de Cossío. A lo dicho allí me remito.

afuera, con violenta sátira de baturro, las poco halagadoras ideas que su experiencia de Corte le había hecho concebir sobre una humanidad estúpida y pecadora. Desde 1795 en adelante comienza para Goya una nueva etapa de apogeo y de plenitud que llega hasta 1808; la guerra de la Independencia, pues, sorprende a Goya en pleno éxito de pintor. Celebrado por la mejor sociedad de su tiempo, Goya domina con su arte y con su personalidad este Madrid que le ha visto triunfar de un medio más bien hostil, a través de dificultades y de intrigas; activo, gruñón, sordo y castizo, Goya, al salir de la crisis de su enfermedad y de su humor, triunfó sobre todo de sí mismo, que es el más difícil triunfo para el hombre. Elevado desde el rincón provinciano y el mediocre ambiente de la Zaragoza de su tiempo a los primeros puestos profesionales de la Corte, ha aprendido, ha viajado, ha gozado de su juventud y del mundo, ha logrado amistad con los más ilustrados hombres de su tiempo; y las mujeres, de las majas a las duquesas, le han sonreído y han posado complacientes para él. Cualquiera menos exigente hubiera dado con sólo esto por bien empleada su vida, que ya hubiera estado hecha, es decir, acabada, para cualquier otro hombre, cuando la tragedia de la guerra en 1808 le sorprende en sus 62 años. El hubiera podido, con toda justificación, hacer lo que otros hombres a su edad hallarían prudente; retirarse al descanso y, embozado en su sordera, encogerse de hombros ante un mundo loco, con ese gesto con que los viejos suelen indicar su inhibición: que arreglen otros un mundo desarreglado y estúpido. Pero no es así; en la biografía de algunos hombres geniales nos parece ver que el destino los hostiga para que den de sí todo aquéllo de que son capaces y que la pereza o la comodidad podría dejar inédito. Para estos hombres parece que no tiene el destino compasión; su trallazo los saca una y otra vez de la posibilidad de un gustoso y prematuro retiro bien ganado. Así con Goya. Él debía, tenía que crear todo aquello que

era capaz de alumbrar con su imaginación y sus capacidades. Del mismo modo que surgieron los monstruos en la crisis de su enfermedad, ahora tenía que abordar otros aspectos de su interpretación del hombre, visto ahora en la furia desenfrenada de las pasiones desatadas por la guerra. Mal que le pese, Goya tiene aún mucho que hacer; no se podrá entregar a la pasividad inhibitoria del viejo que siente que su tiempo ha pasado y que su generación debe enmudecer.

Imaginamos, pues, a Goya, resignado ya con su sordera, entregado a su pintura, orientada en los diez años que van de 1798 a 1808 en el camino de la más exaltada sensualidad cromática, atreviéndose a valentías de oficio y de síntesis que culminan en este período en el que se cuentan las pinturas de San Antonio o los mejores retratos de Corte de los años anteriores a la guerra de la Independencia. Este momento de seguridad y de reposo lo podemos seguir, adivinando por los entresijos de la biografía de Goya. Pasada su crisis de enfermedad, Goya ha alcanzado un cierto momento de culminación feliz: su vida nos representa en este momento un ideal burgués casi colmado; es el individuo que triunfa de una sociedad hostil a despecho de las viejas divisiones de clases. Goya representa la ascensión de la clase media a los puestos que se reservan al talento, es decir, algo por lo que el siglo XIX habrá luchado: el triunfo del intelectual o del artista, del hombre al que no se le pregunta de dónde procede si su talento se reconoce como digno de ser admirado y a quien sus capacidades le ganan un sitio en el banquete de la vida. En la posición personal de Goya podemos ver como al trasluz una situación histórica: el momento optimista y de subida de esa curva en la evolución social, cuyo rápido descenso estamos viviendo ahora los hombres del siglo XX. Goya ha ascendido al primer puesto de pintor de Corte; tiene una familia, consideración social, un hijo, coche, casa amplia en este Madrid so-

leado y familiar, amistades de alto copete, salones abiertos, ahorros, trabajo grato y bien remunerado. Es el momento del suspiro de satisfacción del hombre que ordena su vida para esperar reposadamente el declinar de su cuerpo, sin prisa ni preocupación, mientras se prepara una tranquila jubilación de propietario campesino que añoró toda su vida la caza, la libertad y la vida sencilla. Con su chistera encasquetada, como se nos aparece en la portada de *Los Caprichos,* Goya es el hombre *liberado,* individualista, seguro de sí mismo en esta ascensión de las clases sociales que alcanzaron un rango dirigente a favor del movimiento de la Ilustración que culminó en su tiempo con la Revolución Francesa.

LA CRISIS DE LA GUERRA EN GOYA

1808. Goya va a sufrir, de nuevo, el rudo zarpazo del destino; pero esta sacudida no la recibe ahora el artista desde dentro, en su salud física, alterada por el dolor y las lesiones que le inutilizaron una fuerte parte de su capacidad de ser sociable. Ahora es una conmoción histórica la que va a perturbar el mundo y el medio habitual de la vida de Goya, perturbación la más terrible para el hombre y más especialmente para el viejo.

Repetidas veces ha recordado Ortega y Gasset hasta qué punto la diferencia entre el hombre y los animales depende de que al hombre se le exige, por serlo, la capacidad de adaptación a nuevos ambientes y situaciones, aun los más extraños, desconcertantes y perturbadores; frente a los animales, dóciles esclavos de su medio habitual, cuyo trastorno es capaz de enloquecerlos y de llevarlos a la extinción de la especie, el hombre, al tener que decidirse sin remedio ante la circunstancia, está creando su propio destino en cada momento. Épocas y situaciones hay en que esta inexorable exigencia del destino humano se agudiza de manera dramática y

brutal; más el hombre es duro y capaz de adaptarse a los más hostiles cambios. ¿Cómo, si no, podrían soportarse por la especie humana las terribles catástrofes que suponen las guerras, las revoluciones y las alteraciones que traen a la vida las nuevas técnicas perturbadoras y las súbitas mutaciones de la historia? La guerra de la Independencia es un cataclismo para la sociedad española, reposada y tranquila, olvidada en su propio suelo de lo que la guerra era, desde hacía algunos siglos [1]). Napoleón desencadena sobre el mapa de Europa un cataclismo que acaba llegando a España. Y este azote de la intervención bélica va, como muchas veces sucede, acompañado de una revolución. En los seis años de guerra irregular que van de 1808 a 1814, un torbellino cruento trastorna a España con sus incidentes explosivos e imprevisibles, sus alternativas, sus bandos en lucha, sus contiendas ideológicas, las perturbaciones de una nación en armas; en total un brusco *shock* que desorganiza las clases, las instituciones y la estructura íntima de España.

Un comentario a *Los Desastres* de Goya obliga a plantear en conjunto la cuestión de la actitud del artista ante la invasión napoleónica y la guerra nacional de Independencia. Algunos aspectos de esta cuestión han sido ya expuestos por mí en otro trabajo [2]); al abordarla aquí me será, pues, forzoso remitirme a puntos de vista y afirmaciones allí hechas, y por ello el lector deberá, benévolamente, excusarme.

La cuestión tiene para nosotros aspectos históricos, biográficos otros y también estéticos, importante todo por referirse, en esta interpretación goyesca de la guerra, a un viraje en el proceso de la obra del pintor, capital para un entendimiento de lo que llamamos arte

[1]) Hay que hacer la excepción de la llamada Guerra de Sucesión, pero es que tal contienda hay que considerarla — a la luz de nuestra historia reciente se ve con toda claridad — como una guerra civil; y la guerra civil es casi el estado natural de las tribus ibéricas desde la protohistoria. Podríamos incluso inclinarnos a pensar que algo de tal hubo también en nuestra reconquista.

[2]) *Goya. El dos de mayo y los fusilamientos.* Volumen V de la colección «Obras Maestras del Arte Español». Barcelona. Editorial Juventud 1946.

moderno. Supone la interpretación goyesca, hay que repetirlo, una ruptura con la tradicional actitud humanística, en la que el tema guerrero o cruento se somete a la elaboración clásica, tanto en los principios de la composición de la escena como en la aportación de ese ingrediente de *heroización,* de *magnificación retórica* del asunto mismo. Goya rompe decididamente con esta elaboración tradicional que nunca fué muy acepta a los españoles y se apodera vivamente de su tema, que trata con una inmediatez desconsiderada, con una nerviosidad eléctrica, cargada ya de esa explosiva modernidad que caracterizará a las más avanzadas corrientes del arte moderno. Para Goya, el hombre ya no es el orgulloso primate que domina la creación y que mantiene su compuesta dignidad equilibrada ante los trágicos o adversos eventos. El hombre es ahora sujeto pasivo de fuerzas históricas y sociales que lo sacuden como a un pelele y que le arrebatan buena parte de aquella enfática dignidad que los filósofos y pensadores antiguos o los poetas del Renacimiento le concedían con generosa largueza. Insistía, en mi antedicho estudio, en la nota decisiva de captación de la vida, de impresionabilidad del artista ante una realidad concreta, vista y experimentada por él y transformada en materia artística por muy otros caminos que los habituales para el arte académico de receta. Esto no quiere decir, y una parte de mi mentado estudio está dedicado a ello, que no haya en Goya una profunda y original elaboración del tema por sí mismo hasta expresarlo en formas plásticas de enorme eficacia, pero nuevas también; me refiero concretamente a lo que la elaboración de los dos cuadros que allí analizo: *Ataque a los mamelucos* y *Fusilamientos,* lleva consigo de hallazgo genial, en cuanto a nuevos principios compositivos que sirven eficazmente a la intención expresiva del artista. Pues todo el arte de Goya en estos cuadros de guerra, como los propios *Desastres* que aquí van a ocuparnos, procede de una intención nueva: la de verter en el lienzo o en

el cobre de manera vivaz, una impresión de realidad dotada de unas notas de rapidez, síntesis e instantaneidad que dan a estas obras de Goya su acento genial e innovador. No se trata de documentos gráficos, ni de ilustración de hechos concretos y determinados, sino de reflejar con dinámica condensación impresiones canalizadas por el talento del artista y llevadas a la composición con una inédita violencia.

En sus escenas de guerra, pues, Goya nos ofrece visiones directas, vividas, de una inmediatez sorprendente, que se refuerza al utilizar el artista un lenguaje plástico — dibujo o color — que lleva en sí mismo una dinámica tensión apta para la captación instantánea de la sensación subjetiva y para reflejar el momento insostenible, la fugaz complejidad del suceso y del movimiento en un parpadeo que rivaliza en agudeza y supera en intencionalidad al proceso con que registra hoy la realidad una potente cámara moderna. Procede de aquí esa impresión que las imágenes de guerra de Goya — pinturas o grabados — nos dan de fugacísima realidad presente, evocada milagrosamente por una capacidad, inédita hasta el artista, de reconstituir esa imagen llevada al lienzo o a la plancha con una potencia fabulosa y una retentiva sin ejemplo de la fluencia inagotable de la vida. Las indicaciones escritas del propio Goya refuerzan esta referencia a la realidad vivida: *Yo lo vi, Esto también,* y nos dan derecho a pensar cuánta parte tuvieron en estas obras en que la guerra se refleja, además de las poderosas dotes de imaginación gráfica del artista, los recuerdos personales de su experiencia como material primario puesto al servicio de su arte. Pensándolo así, siempre ha de parecer interesante poner en relación los cuadros o grabados de guerra de Goya con noticias de la vida del pintor que nos permitieran fundadamente establecer un nexo entre el autor y sus obras, no por culto a la mera anécdota sino en cuanto pudiera ilustrarnos sobre el proceso creador en el

artista. Así lo intenté en ese trabajo dedicado a los dos grandes cuadros del Prado, el *Ataque a los mamelucos* y los *Fusilamientos*, insistiendo sobre observaciones ya hechas anteriormente, lo que quiere decir que no me cegaba el prurito de *aportar* datos que ya eran conocidos, ni siquiera el intento inocente de *documentar* dos cuadros de Goya. Por ello, aunque los datos utilizados en aquella ocasión puedan haber parecido materia de controversia y aunque esta controversia no haya anulado la licitud de tal utilización [1]), sí me interesa hacer aquí constar que, cualquiera que fuera el resultado de la discusión sobre la exactitud material de un deta-

1) Insistía en aquel trabajo mío a propósito de estos dos cuadros en que, respecto del primero de ellos, el *Ataque a los mamelucos en la Puerta del Sol*, había que recordar que don Juan Pérez de Guzmán, investigador honrado, minucioso y pormenorista, había dicho en su libro sobre *El dos de mayo* que, en un documento hallado por él en el Archivo del Ayuntamiento de Madrid, Goya aparecía como domiciliado, en 1808, en la propia Puerta del Sol. El extravío posterior de este documento ha llevado a otros investigadores de la vida de Goya a sospechar de la verdad de tal aserto. Pero la afirmación de Pérez de Guzmán es tan terminante que no caben más que dos explicaciones: o que don Juan se inventó el dato, cosa inverosímil, o bien que el documento por él aludido, consultado o manoseado por gentes curiosas, pudo simplemente traspapelarse o atraer la rapaz atención de algún coleccionista maniático. Es harto frecuente en los eruditos suponer que el dato por ellos encontrado o la hipótesis esgrimida tiene más valor que otro dato u otra hipótesis anterior; no creo que una fecha posterior en el trabajo suponga forzosamente una mayor exactitud, cuando una indiscutible evidencia no lo pruebe así. En cuanto al cuadro de los *Fusilamientos*, hube de ponerlo en relación con el texto de don Antonio Trueba que ya recordaron en sus *Retratos del Museo del Prado* (pág. 281) los señores Allende-Salazar y Sánchez Cantón, según el cual Trueba oyó de labios del criado de Goya, en un día cuya fecha puede precisarse — el domingo 1 de mayo de 1836, ocho años después de muerto el pintor — que Goya, desde una finca en los alrededores de Madrid, cerca del Manzanares, se acercó a contemplar los cadáveres de los fusilados en la Montaña del Príncipe Pío, acompañado de su propio servidor. Se trata, en el libro de Trueba, de una página más, sin otro valor para el autor que hilvanar un recuerdo más a los que el libro contiene, lo que quiere decir que su relato no tiene pretensión de aportación goyesca, ni otro móvil vanidoso o agresivo de los que en un erudito especializado pueden, a veces viciosamente, darse. Suponer que Trueba se inventó la conversación referida cae fuera de toda psicológica probabilidad, aunque bien pudo recordar defectuosamente algún detalle, lo que no invalidaría su testimonio. Pero sucede que un documento aducido hace algunos años nos hace saber que Goya *no compró* la casa de campo conocida por la Quinta del Sordo hasta el día 27 de febrero de 1819, diez años y pico después del levantamiento del 2 de mayo de 1808. Este hallazgo ha hecho que el texto de Trueba haya sido aludido con desdén al confrontarlo con tal contrato, suponiendo imposibles las afirmaciones del escritor vizcaíno si Goya *no adquirió* aquella casa hasta once años después. Me voy a permitir hacer notar que no existe incompatibilidad ninguna en los dos datos porque, en primer lugar, no es lícito hacer decir a los documentos más de lo que estrictamente afirman. Si Goya *no compró* hasta 1819 la Quinta eso no quiere decir que no haya podido *tener residencia* en 1808 en una casa de campo, en los alrededores de Madrid — él, tan aficionado a los campicos — casa que pudo ser la propia Quinta, habitada en alquiler antes de convertirse en su propietario, o bien otra cualquiera situada por aquellos parajes. Y conste además que las posibilidades de la realidad son tan ricas que aun cabrían otras veinte suposiciones distintas, en todas las cuales, aun no siendo Goya propietario legal de la llamada Quinta del Sordo en 1808, podría ser cierto lo que Trueba recordaba en el texto de su libro. No podemos creer que Trueba se inventase de la cruz a la fecha lo que dice en su libro por el mero gusto diabólico de que resultasen póstumamente burlados los estudiosos de Goya que reparasen en sus páginas y las diesen, lógicamente, algún crédito. Perdónese la excesiva longitud de esta nota porque puntualizar estos extremos me parecía enteramente oportuno en el curso de este trabajo.

lle, nunca invalidaría esta precisión los puntos de vista y las observaciones generales sobre este carácter del arte de Goya que, especialmente en sus cuadros, se impone al observador: su síntesis dinámica de sensaciones expresadas en un adecuado lenguaje personalísimo, inédito y *moderno*.

LA GUERRA VISTA POR GOYA

Dejando de lado minucias que en nada afectan a la recta interpretación general de la visión que de la guerra tuvo Goya, debemos señalar dos notas extraordinarias que la caracterizan; la primera nos ofrece a Goya en radical contradicción con la tradición anterior y con su tiempo; la segunda nos hace ver hasta qué punto la interpretación de Goya está en la mejor línea del genio nacional. En efecto, la tradición occidental desde el Renacimiento había tendido siempre a esa magnificación del hecho bélico, a que antes aludimos, es decir a un proceso de interpretación heroica de las hazañas de la historia que tendía, en suma, a sublimar la idea del hombre. En un relato histórico, literario o gráfico, la guerra es la victoria de un bando sobre otro y esa victoria se encarna en héroes; el típico cuadro de composición histórica académica suponía forzosamente el ennoblecimiento de los actores, esa teatralidad heroica que conservó hasta tiempos bien recientes el *cuadro de historia*. La propia biografía de Goya nos ofrece ejemplos; repase el lector los temas que al entonces joven aprendiz de pintor le fueron impuestos en el concurso a premios de la Academia en 1766 [1]) y comprobará lo invariable de esta tradición. No olvidemos tampoco

[1]) Los temas fueron estos: para el ejercicio *de pensado*: «Marta, Emperatriz de Constantinopla, se presenta en Burgos al rey don Alfonso el Sabio a pedirle la tercera parte de la suma en que tenía ajustado con el Soldán de Egipto el rescate del Emperador Balduino, su marido: y el monarca español manda darle toda la suma»; y para el ejercicio de repente el que sigue: «Juan de Urbina y Diego de Paredes en Italia, a vista del exército español, disputan sobre a qual de los dos se habían de dar las armas del Marqués de Pescara».

que el primer triunfo relativo de Goya en la Academia de Parma, le obligó a tratar como asunto la espectacular representación de *Aníbal en el momento de atravesar los Alpes con su ejército*. La generación de Goya conoció todavía un recrudecimiento de la actitud heroizante aplicada a la Historia. Los tribunos de la Revolución Francesa estaban embebidos de retóricas interpretaciones grandilocuentes de la historia romana, y no otra cosa significan en el campo de la pintura contemporánea David y su escuela. Y si la época de Goya tiene un nombre representativo, un personaje epónimo, es precisamente Napoleón, el héroe por excelencia, cuya juventud estuvo nutrida de lecturas de Plutarco. Frente a su época, una vez más lo diremos, Goya está solo en su interpretación antiheroica de la guerra.

El hecho es todavía más digno de ser destacado porque pocos períodos de la humanidad abundaron como el de Goya en acontecimientos espectaculares y llamativos en los que el hombre-héroe, general o tribuno, revolucionario o dictador, aparecía sobre los acontecimientos como dominando y dirigiendo el curso de la Historia. Una nueva organización de la sociedad, jefes surgidos de la nada, victorias, paces y congresos, cortejos militares de triunfadores y rápidas fortunas de los encumbrados por el torbellino de la guerra. Y dominándolo todo, como héroe ascendido a la apoteosis, la figura de Napoleón, el genio militar y político alumbrado por la revolución y domeñador de sus furias. Pues bien, nada de esto contagia a Goya cuando le llega el momento de interpretar la guerra. Podrá decirse que el punto de vista de un español era el de una nación que sufría pasivamente el choque con esta expansiva belicosidad heroica. Mas también Goethe pertenecía a una nación vencida en los campos de batalla y fué muy otra su interpretación de los acontecimientos contemporáneos y de la guerra misma; no olvidemos que el águila de Weimar se dejó impresionar por la grandeza de Napoleón.

Goya está en el polo opuesto de toda interpretación retórica. Los grandes y terribles acontecimientos de que España fué teatro desde 1808 a 1814 ni por un sólo momento contagian a Goya de ninguna actitud heroica o magnificadora. El porqué está evidentemente en el genio personal de Goya, en la calidad de su espíritu y en su visión personal del mundo y del hombre; aunque, en cierto modo, al resistirse al falseamiento grandilocuente de la realidad, Goya se mantiene en la línea de una tradición nacional española: la de Velázquez, la de Cervantes, la de la picaresca. La tradición de prescindir de la retórica para enfrentarse con *el hombre de carne y hueso*. Pues ofreciendo la guerra en España tan peculiares caracteres, incomparables con lo que en el resto de Europa hubo de ser, no hubieran faltado a Goya pretextos para una interpretación heroica, si esa hubiera sido su vocación. La batalla de Bailén y la sorprendente rendición de Dupont, los hechos de Ocaña o de Talavera, la gesta de los sitios de Zaragoza, las hazañas de las guerrillas o la acción final en el llano de Vitoria, hubieran podido inspirar a un artista de corte normal y académico, escenas concebidas con arreglo a los cánones de la interpretación tradicional de la guerra en el clásico cuadro de batalla. Pero si algún artista hubiera realizado esta recopilación en una serie de grabados, el carácter de la colección sería muy otro del que aquí estudiamos y, seguramente, nuestra pluma no se ocuparía en este momento en el comentario de una obra de semejante carácter ilustrativo que, claro está, carecería del valor que en la historia del arte representan *Los Desastres de la Guerra*. Para comprender bien el valor excepcional de la obra de Goya recordemos el carácter de las interpretaciones rusas de la guerra antinapoleónica. A Rusia, otro país marginal de Europa, que estaba plenamente saturado, en literatura y en arte, de la influencia académica francesa, le llegó el momento de luchar contra Napoleón en una guerra a la defensiva que contribuyó podero-

samente, como la de España, a hundir el prestigio napoleónico. La táctica rusa fué muy otra que la española; ejército y generales retrocedían sin cesar ante el enemigo, haciéndole el vacío y buscando la ayuda de poderosos e impersonales aliados, quiero decir buscando la superioridad que podían dar a la defensa del país, no el valor personal o los talentos tácticos, sino dos factores cósmicos: el espacio y el clima. También Rusia produjo su obra maestra para inmortalizar esta guerra, pero fué una obra literaria: la magnífica novela de Tolstoi, *Guerra y paz,* obra cumbre, posterior a los acontecimientos que narraba. Las artes plásticas, en cambio, y en especial la pintura, cuando quisieron conmemorar los hechos de armas y las escenas de la guerra contra Napoleón, cayeron en las más anodinas recetas del cuadro tradicional y adulatorio. En las pinturas de los artistas rusos que evocaron en sus lienzos la guerra de 1812, podemos ver dibujísticas composiciones sin alma, con fieles retratos del soberano ruso, rodeado de sus edecanes y generales, reuniones de estado mayor, con brillantes uniformes, condecoraciones meticulosamente dibujadas, charoladas botas e impecables plumas y bordados; y cuando alguna batalla se representa en tan muertas pinturas conmemorativas, nos hallamos con la clásica representación panorámica cuidadosamente estudiada según las fórmulas transmitidas por la tradición pictórica desde el Renacimiento [1]). En suma, la más absoluta falta de originalidad, la frialdad documental más insípida y la sumisión a la fórmula aceptada en cuadros de absoluta insignificancia y de concepto enteramente opuesto a lo que el genio de Goya, revolucionario en su arte, llegó a reflejar en sus pinturas de guerra y en su visión personal

[1]) Pueden verse reproducciones en color de las pinturas históricas de la guerra napoleónica en Rusia en la edición rusa patrocinada por Nicolás II de la historia de aquella campaña por el Conde de Ségur, publicada a principios de este siglo. Desde el punto de vista de resaltar no sólo el genio original sino la universalidad de Goya, puede ser curioso recordar, junto a *Los Desastres* del pintor español, los grabados de un violento nacionalismo patriotero que produjeron los dibujantes rusos: por ejemplo, Terebenef.

de la lucha, volcada principalmente en las láminas de *Los Desastres*.

En primer término, para Goya, buen español en esto, no hay sino el hombre de carne y hueso. En la guerra sólo al hombre ve; al hombre y a la mujer que sufren, padecen y reciben los terribles coletazos de un monstruo que puede llamarse, según el punto de vista, desastre o gloria. Lo que nos ofrece Goya en sus grabados es el puro desastre; una visión fragmentaria y episódica, si la consideramos desde el punto de vista de la heroica narración total; pero directa, sangrienta y auténtica, como sorprendida en el hecho vivo, en el incidente individual y en la tragedia concreta. Tras la acción de los individuos — hombres y mujeres — que se debaten, matan, se desangran o expiran en las láminas de Goya, nos es difícil evocar algo de lo que ennoblece con gloriosa aureola en las páginas de la Historia la lucha entre hombres. Goya no canta al héroe individual, pero tampoco se deja llevar por ese sentimiento colectivo que decora con arrebato sentimental las conmociones de un pueblo; de sus grabados no podríamos derivar lecciones de ese humanitarismo filantrópico que condena el horror de la lucha entre hombres, ni sorprender en ellos la fría imparcialidad del intelectual que se coloca *au dessus de la mêlée*. Como dijo muy bien Sánchez Rivero: «Es la trastienda de la guerra, por decirlo así, lo que a Goya le interesaba: la obra espantosa de los instintos desencadenados para ejercitarlos en el choque, detrás de la línea de fuego: la parte hipócritamente pasada por alto en los relatos históricos y en las descripciones épicas. Una y otra vez vuelven los pueblos a emborracharse con las pasiones bélicas, y a lanzarse unos contra otros como fieras voraces. El grito angustioso del individuo se pierde en el clamor de los himnos colectivos: el dolor se olvida y sólo la oriflama queda en el recuerdo. [A Goya] ... la guerra se le presentó como el imperio de la crueldad sin límites. El breve encuentro de las fuerzas enemigas significaba para él lo me-

nos. Lo terrible era la bestialidad desatada, dándose libre carrera sobre víctimas indefensas. Esa es la guerra, parece decir Goya: la fiera humana puesta en franquía por la orden de matar... La apostura marcial de las masas militares no existe para él. La guerra se le atomiza en el episodio individual, en la crueldad concreta del soldado con toda su feroz desnudez, en los dolores de hombres y mujeres cuyos rostros excava implacable la punta. El trazo es rápido, convulso como el tema; el conjunto agitado y libre de equilibrada compostura» [1]).

De la consideración de las láminas de *Los Desastres* brota, como sentimiento primario que Goya expresa y nos comunica, un desprecio infinito por la bestialidad humana; su visión supone una imprecación apasionada y violenta, corroborada por las leyendas que el artista pone a los grabados. Es la miseria y la crueldad del hombre lo que nos pone Goya ante los ojos, la tragedia en que el individuo se anega impotente, brutal e injustamente arrollado y desdichadamente miserable; el hombre es su tema, no el ejército, ni la patria ni la gloria; de sus grabados no podemos exprimir ni conceptos ni retórica, sino la emoción brutal surgida al choque con la realidad concreta, la *intrahistoria,* que decía Unamuno, aquella para cuya consideración está el español especial y agudamente dotado de una sensibilidad específica, de la que acaso se deriven muchas de sus limitaciones y algunas de sus virtudes.

Hay en *Los Desastres de la Guerra,* y esto sí que es propiamente goyesco, mucho desdén, mucha amargura y mucha violencia española también en la visión de la guerra que el artista nos presenta. El contraste tiene su valor si nos acordamos de *Los Caprichos* que habían sido la expresión amarga y sarcástica asimismo, como obra del mismo espíritu, de lo que había en nuestro artista de hombre de la Ilustración, del espíritu que aguzaba las armas de su crítica

[1]) Ángel Sánchez Rivero, *Los grabados de Goya,* («Colección popular de Arte»), Madrid 1920, págs. 36 y 37.

contra una sociedad mal organizada porque esperaba, confiado y decidido, su reforma. No hay que esforzarse mucho para ver en el contrapunto que *Los Desastres* suponen respecto de *Los Caprichos,* la desilusión profunda de aquel hijo de la Ilustración que había creído en la acción de la inteligencia, en la obra de la luz sobre las conciencias, en la eficacia inexorable de la razón. Una vez más la moraleja se nos aparece patente y es lección que bien duramente y a su costa ha aprendido, si es que la aprendió, el hombre europeo de nuestro tiempo: el culto y la confianza en la utopía suelen terminar, para la civilización, en el estallido de la catástrofe. La soberbia del hombre que se adormece, confiado en el progreso, aparentemente seguro e inevitable en las épocas felices y optimistas, cuando cree en el poder de su razón y en la eficacia de los instrumentos que inventa, vuelve a desencadenar otra vez las más pavorosas realidades, las que se creían definitivamente superadas y, por tanto, imposibles. Pues parece ser una ley histórica que siempre que el hombre se embarca confiado en estas ilusiones excesivas, la realidad viene a castigarlas sumiendo al mundo en los más espantosos desastres, teniendo a la guerra por su principal instrumento.

LO QUE FUE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

Por otra parte, la realidad histórica de lo que fué la guerra de la Independencia española sólo podía salvarse adecuadamente en el arte por medio de una visión como la que Goya tuvo de ella. Cuando un escritor francés ha querido en un libro reciente presentar, en un volumen, una síntesis de lo que la guerra de España supuso, no ha encontrado mejor título para su libro que éste: «*Ce qu'a vu Goya*» [1]). Con sensibilidad agudizada por su genio y sus humores, Goya atendió anhelante a esa terrible realidad de

[1]) Lucas-Dubreton. *Napoléon devant l'Espagne. Ce qu'a vu Goya.* París.

la guerra que durante seis años se abatió por España. La guerra fué vivida total e íntegramente por Goya; la guerra que empezó en las calles de Madrid y que él reflejó en algunos de sus cuadros, la que devastó el territorio español entero y sembró por ciudades, campos y sierras la destrucción y la muerte. Permítaseme a este propósito transcribir de mi anterior trabajo ya citado, un párrafo que considero ahora pertinente: «El estudio de la obra de Goya nos deja una poderosa convicción de que el pintor viajó por España en alguna ocasión, en la época de la guerra, viaje que pudo completar la visión alucinante del trágico paso de la muerte y la devastación no sólo por Madrid, sino por los pueblos y los campos asolados de España. Son *Los Desastres* los que nos confirman decididamente en esta convicción. Entre sus aguafuertes hay muchos que pueden referirse a aspectos de la guerra contemplados en el mismo Madrid: sin duda alguna, los episodios del hambre de los años 1811 y 1812, que llenan la mayor parte de las estampas de *Los Desastres* comprendidas entre los números 48 y 64 inclusive. Otras podrían referirse, sin dificultad, a aspectos de la lucha en las calles en el mismo día 2 de mayo, pero hay algunas estampas que rebasan estas localizaciones y hacen pensar en los sitios de Zaragoza y en escenas de la guerra contempladas en aldeas españolas. Pues además de la estampa número 7 en que puede verse sin dificultad un recuerdo del episodio de Agustina Zaragoza, vemos en ciertos aguafuertes escenas de evacuación o de huída ante la aproximación de un ejército enemigo. Precisamente las dos estampas 44 y 45 de *Los Desastres,* que llevan los epígrafes reveladores de *Yo lo ví* y *Esto también,* son dos escenas de huída, a través de los campos, de mujeres aterrorizadas, niños y aldeanos cargados con fardos y utensilios de cocina; hasta los animales domésticos con alocada carrera contribuyen a acentuar esta nota de pánico y evasión. En la lámina 44, el fondo está más acabado que en la mayor

parte de las estampas: escasos árboles en un escueto paisaje, fondo de colina con las edificaciones de una aldea y un castillo sobre una cima... Ante apuntes semejantes y la corroboración de los letreros puestos por el artista, nuestra conclusión no puede ser dudosa: *Goya vió la guerra,* no solamente desde su rincón madrileño, sino desde otros más peligrosos observatorios; con su curiosidad visual de artista, acrecentada por la sordera, sorprendió las más variadas escenas de sangre, terror y espanto, en la ancha extensión de la tierra española, se asomó a los campos desolados y a las aldeas incendiadas y acaso también a la devastada Zaragoza. Ningún aspecto de este dramático capítulo de nuestra historia dejó de estar presente en su recuerdo a la hora de crear sus tremendas escenas, y, aunque sus cuadros y grabados no tengan en absoluto carácter de crónica ni intención narrativa, porque supo elevarse siempre sobre lo episódico, Goya tomó su material de una impresión viva y directa, la única que podía servirle a él para dar impulso a sus nerviosas y espeluznantes creaciones. No es la *documentación,* pues, lo que nos interesa acentuar en sus cuadros de guerra, porque ello sería empequeñecer el alcance de su obra, pero sí la *impresión,* la huella insustituíble de una realidad vivida, innegable y vibrante en las escenas de guerra de Goya, impresión, eso sí, elaborada y transformada en arte por un genio del buril y del pincel» [1]).

Pues no es posible aislar a Goya y a su obra de la realidad histórica en la que ésta se engendró. Suspendamos por un momento la consideración de Goya como fenómeno estético puro, y hagamos alguna referencia a lo que fué la guerra misma de España y su carácter. Releyendo los cronistas de aquellos años, las memorias y los recuerdos de gentes que fueron testigos presenciales de los hechos, una conclusión se impone como evidente: algo hubo en la guerra de España que la hizo diferente de todas las guerras napo-

1) Ob. cit., págs. 20-21.

leónicas. Factores diversos pero muy claros influyeron en ello. Estamos dispuestos a poner en primer término lo que pudiéramos llamar *el hecho diferencial,* quiero decir aquello que hace que el país español resulte, dentro de lo europeo, algo extraño, insobornable y distinto dentro del concierto de Occidente. País de lo imprevisto, imperio de la paradoja, España resalta desde el primer momento con caracteres de tremenda personalidad y rareza a los ojos de un extranjero. Contemos entre los factores del hecho diferencial a la propia geografía: un país de tierra áspera y fragosa, llena de contrastes, con altas mesetas y valles profundos, erizado de montañas y donde el suelo de roca aflora ruda y descaradamente, sin cortesías de capa vegetal. Tierra difícil para el viajero, con caminos imposibles donde no pueden medirse ni el tiempo ni las distancias con el ritmo normal en Europa; gentes bravas y de indómita condición que gustan más de la rebeldía que de la sumisión y, en suma, población sobria y poco refinada, pero apegada hasta la muerte a las tres o cuatro cosas que juzga fundamentales en la vida y por las cuales está dispuesta siempre a perderla. Gentes como éstas no las había encontrado Napoleón en sus victoriosas campañas a lo ancho de la Europa Central. Allí desarrolló el afortunado Bonaparte sus batallas entre ejércitos regulares, guerras profesionales en las que se ponía en juego la destreza táctica del general y en las que la superioridad de sus talentos le otorgaron la victoria. Pero descontado el tanto por ciento de males que la guerra lleva consigo y que impone a los infelices mortales que con ella entran en contacto, las campañas de Napoleón en Alemania o en Italia no infligían a la población civil de los pueblos o de las ciudades, el terrible azote devastador en que consistió la guerra española. A lo ancho de Europa los ejércitos luchaban en el campo, había derrotas y victorias, se acordaban armisticios y se firmaban paces, mientras las gentes no movilizadas veían pasar aquel turbión, lo

más ajenas posible al inquietante espectáculo. Recordemos que en alguna ocasión Bonaparte precipitó paces con Austria por temor a que, derrotado el ejército de los Habsburgos, pudiera brotar de los estados del vencido una guerra nacional que Napoleón trató de evitar a toda costa, porque conocía sus peligros.

Los errores de Napoleón brotaron, como casi siempre sucede con España, de un profundo desconocimiento del país. También en esto la Historia se repite; España es un país marginal y absurdo para el resto de las naciones de Europa, en el que suceden cosas extrañas que no concuerdan con la lógica de los sucesos que en otra parte del mundo ocurren; y como el comprender realidades complejas exige siempre un esfuerzo y un mínimo de buena voluntad, la reacción ante el ilógico cariz de las cosas de España despierta con frecuencia en el extranjero una reacción de indiferencia o apartamiento. Nación que atravesaba a fines del XVIII una etapa de barbecho histórico, sin política propia, ambiciones ni fuerza, España no contó nunca para Napoleón, que sólo se dignó lanzar una ojeada por encima de los Pirineos cuando las ambiciones de redondear su dominio en Europa y, sobre todo, su política antiinglesa de *bloqueo continental,* le hicieron pensar que nuestro país, por lo menos geográficamente, tenía que ser un peón en aquel juego. Antes de este momento, España no había preocupado a Napoleón. Nos lo dice expresamente su propio secretario Bourrienne: «Estuve muy al corriente de los acontecimientos y puedo afirmar que Napoleón no se había ocupado nunca de España en la época en que su grandeza no era aún más que un proyecto» [1]). Cierto es que el camino se lo facilitaron los sucesos lastimosos de la Corte española; la privanza de Godoy, el descontento del pueblo, la falta de altura de aquellos Borbones decaídos y lamen-

[1]) Tomo estos pasajes de Bourrienne de una traducción de sus Memorias publicada en París por la casa editorial Hispano-Americana. Véase el tomo titulado *Napoleón emperador,* pág. 119.

tables, y hechos como el proceso de El Escorial, inspiraron a Napoleón un profundo desdén y le hicieron creer que el país dirigido por tales gobernantes era tan despreciable como ellos, una presa fácil para su política de expansión. Pero siempre se han equivocado con España los que la juzgaron por sus equipos gobernantes. Por muy emperador que se hubiese coronado, Napoleón era, a pesar de todo, un hijo de la revolución y en sus prejuicios entraba como un dogma el lugar común de que nuestro país era una nación atrasada y retrógrada, una sociedad anacrónica, gobernada por curas y frailes y que sólo merecía un escobazo. Así se deduce de las manifestaciones del propio Napoleón, incluso en la época en que la contrición y el destierro de Santa Elena ponían en sus palabras una prudencia inspirada por las lecciones del destino [1]). Había que regenerar a España, pero sin contar con ella; de aquí vino el error napoleónico. Pero además de este error de apreciación, Bonaparte sufrió otros muy graves errores subjetivos. La biografía napoleónica es un ejemplo admirable de vida de César, de la existencia del hombre que asciende a cimas insospechadas por su energía y su talento hasta que su encumbramiento fabuloso le somete a los espejismos de la soberbia y a los vapores de la adulación, y le conduce a la sima de la catástrofe. Napoleón es un héroe admirable, un hombre de Plutarco, hasta que alcanza el consulado vitalicio; entonces comienza para él esa etapa fatal y lamentable de megalomanía que suele perder a los dictadores. En este momento de involución, el hombre ascendido por su genio viene a caer en los peligros que él mismo, en períodos de mayor clarividencia, había señalado como fatales; es la historia de las grandes caídas. En los comienzos de su carrera y en una memoria presentada a la Convención, Napoleón se ocupaba de España para disuadir a los

[1]) Véase el *Memorial de Santa Elena* del Conde Las Cases, tomo II, pág. 138; cito ahora, al no tener otra a mano, por escribir en el campo, según la detestable versión castellana publicada en 1920 por la Casa Calleja.

gobernantes de entonces de la idea de intervenir en nuestro país. «España, decía el futuro emperador, era una nación temible si se la oprimía. En una cabeza serena no puede entrar la idea de tomar Madrid. Jamás se debe atacar a España». Pero esta clarividencia se vió cegada después por la soberbia y la ambición que oscurecieron la clara mente de Bonaparte desde que, como dijo con gráfica frase el General Gouvion Saint Cyr, cayó el héroe en *la deplorable modestia de creerse inferior a los soberanos derrotados por él* y en querer igualarlos con un rango ficticio. Aquel sano principio de no intervenir en España, principio que en momentos bien graves de la historia reciente hemos vuelto a ver respetar [1]), se le olvidó a Napoleón y entonces, llevado por su ambición y por su vesania, vino a caer en los errores contrarios. Precipitó los acontecimientos, metió sus tropas en España con pretexto de entrar en Portugal, preparó el 19 de marzo, buscó y deseó el pretexto de una sublevación para aplastarla fulminantemente, atrajo arteramente a la familia real a Bayona y después de convertir a su hermano José en rey por decreto, llegó a creerse que un paseo militar de sus tropas por la Península le garantizaría la posesión de este apéndice de Europa. Todos los historiadores sensatos están de acuerdo en que este encadenamiento de hechos y esta intervención en España fueron la ruina para Napoleón. Con ellos, dice un historiador alemán, el Dr. Max Lenz [2]): «nos acercamos al comienzo de la catástrofe que iba a constituir el final de todos los triunfos del conquistador del mundo; la defección de España, que iba a ser para él no sólo un golpe vital sino una llaga crónica en el talón del Titán, que no curaría ya y que inmediatamente iba a atenazar su libertad de movimientos. Después del fusilamiento del Duque de

[1]) Años después de la muerte de Napoleón, Luis Felipe, Rey de los franceses decía, por su parte, ante circunstancias en que el recuerdo era oportuno: «España ha perdido a todos las gobiernos que han querido mezclarse en sus asuntos. Es un lodo en el que se hunden cada vez más a cada paso que dan».

[2]) Tomo la cita de la traducción inglesa, sin fecha, de su *Napoleón*, Londres. Hutchinson y C.ª, pág. 239.

Enghien ningún crimen tan oneroso había caído sobre el nombre de Napoleón como la perfidia desplegada contra la familia real de España en Bayona, la demoníaca astucia con que atrajo al padre y al hijo a sus redes, los incitó al uno contra el otro, y los obligó a abdicar sus derechos para apoderarse de su reino. Siempre habrá de considerarse como una justa venganza el hecho de que quien así menospreciaba todos los valores morales, tuviera que poner a prueba su fuerza precisamente por obra del pueblo que él había creído el más despreciablemente inerme de todos. No olvidemos que Napoleón había dicho de los españoles que eran tan cobardes como en tiempo de la invasión árabe».

«*Ya no hay tratados*» dijo Napoleón a unos comisionados españoles cuando se dispuso a acometer, con mano dura, a un país que comenzaba a resistirse. Pero la realidad es que el 18 de abril de 1807, fecha en que cruzó el Bidasoa la primera división francesa que entró en España, dió principio, dice nuestro Conde de Toreno, «al tropel de males y desgracias, de perfidias y heroicos hechos que sucesivamente nos va a desdoblar la Historia». Si el pretexto para la invasión de España fué la intervención en Portugal, los generales franceses que mandaban las divisiones que, so capa de amistad y de alianza, cruzaban el Bidasoa, sí debían saber a lo que venían y ello explica la insolencia con que Dupont y Moncey, que entraron meses después en nuestro país con intenciones de ir a Portugal, se condujeron respecto de los españoles y su gobierno. No hizo falta el 2 de mayo para saber a qué atenerse; alevosamente Napoleón dió orden a sus tropas de que se apoderaran, con engañosa sorpresa, de las principales plazas fuertes, y las intrigas urdidas desde Francia — las grandes potencias son siempre así — preparaban los pretextos de franca intervención en nuestro país [1]). Pero el nuevo

1) La correspondencia de Murat y Napoleón nos deja ver hasta qué punto entraba en los cálculos del Emperador provocar un movimiento popular, y unas manifestaciones antifrancesas que dieran pretexto a una brutal represión. El 7 de marzo de 1808 daba instrucciones Napoleón a Junot recomendándole cierta moderación «hasta que se

error estaba, como siempre también, en ilusionarse sobre los propios medios y en desconocer los del enemigo; es el error de la *Blitzkrieg*. Surgiría un incidente, se ahogaría con rapidez y Napoleón, ya sin escrúpulos, sería dueño de España. Cuando la guerra comenzó y las partidas empezaron a molestar a los convoyes franceses, Napoleón, irritado, escribió: «los españoles no saben lo que es el ejército francés; pronto acabará eso», y fué Napoleón el que se acabó. España era duro país; Napoleón sólo pensaba en el ejército, y el español era ciertamente casi inexistente entonces. A pesar de ello, han sonado en aquellos anales victorias como la de Bailén; pero no era en campo abierto donde los españoles tenían que hacer su guerra; hizo su aparición el recurso ibérico, la partida, la guerrilla, es decir, lo que Napoleón temió siempre: *la guerra nacional*. Porque a esta guerra nacional no se la liquidaba con un espectacular y apoteósico tratado de paz y, sobre todo, porque con esta obstinada resistencia al poder napoleónico, España mostraba a los demás pueblos la posibilidad de ponerle un límite, quebrando su línea de victorias. Quedaba así confirmado aquel principio histórico de Ranke, de validez constante: «Todo poder tiene tendencia a expansionarse hasta que un obstáculo exterior se levanta contra su avance». Años después, en sus soliloquios de Santa Elena, Napoleón, cuenta Les Cases, lo reconocía sin reservas: «Esa desdichada guerra de España ha sido una verdadera llaga y la primera causa de la desgracia de Francia. *Eso es lo que me ha perdido*». Y acaso recordando su ligereza al remontarse al recuerdo de la invasión árabe, repetía: «Nos hemos equivocado con España».

Atacada España, los ingleses, tras su talanquera marina, la que

pronunciasen los sucesos que él calculaba habrían de estallar hacia el 17 o 18 de marzo». Recuérdese que el 19 fué el Motín de Aranjuez. Por lo demás, las instrucciones a Murat eran tajantes: «Si hay movimiento en Madrid, reprimidlo con el cañón y haced un severo castigo». Así pues, aunque lo que el 2 de mayo ocurrió en Madrid fuese más de lo que Napoleón quería en cuanto a síntoma, un incidente semejante estaba siendo ardientemente deseado desde París. La historia es siempre la misma y sin remedio se repite.

durante tantos siglos los ha defendido, se frotaron las manos. Sheridan decía: «Bonaparte no se ha enfrentado hasta ahora más que con príncipes sin dignidad, soldados sin valor y pueblos sin patriotismo; ahora sabrá lo que es combatir a una nación entera animada de odio unánime contra él». He aquí un comediante que veía más lejos que un gran general. Por su parte, si Napoleón se equivocó, algún espíritu más sagaz había sabido ver quince años antes de 1808 lo que España podía significar en una guerra europea; en una ojeada general sobre los pueblos de Europa, Alfieri había dicho que *sólo creía al pueblo español dotado de bastante energía para luchar contra un dominio extranjero*.

Así fué. Napoleón acuarteló sus divisiones en nuestras ciudades y llegó, incluso, en simulacro de guerra, a apoderarse de Madrid; pero por primera vez en la historia de sus campañas la conquista de la capital no suponía la sumisión de la nación invadida. Desorganizado el estado, ausente la familia real, reducido a la nada el ejército, quedaban *los españoles*, que en España cuentan más como individuos que como súbditos de un poder o números de una estadística. Esta fué la historia de las guerrillas. La guerra de España no se presentó como un duelo de ejércitos, es decir, de fuerzas organizadas que buscan el aniquilamiento del enemigo con arreglo a lo que pudiéramos llamar la razón militar o estratégica; no es una lucha de número, técnica o armamento; es la historia de un ejército ocupante, mordido y erosionado constantemente por la acción espontánea de un pueblo en armas. Cierto que los españoles ganaron alguna batalla de modo tan inesperado como la de Bailén, o contribuyeron a ganar otras en cooperación con sus aliados ingleses y portugueses, pero ninguna de aquellas batallas, cualquiera que fuese el vencedor, hubiera tenido eficacia bastante para decidir nuestra guerra. Las que ganaron los generales franceses, que tampoco fueron muy brillantes, quedaban inmediatamente compensa-

das de manera oscura y anónima por mil y mil incidentes sangrientos: asaltos, emboscadas, sorpresas en las que el ejército francés, atacado en fragmentos, llevaba casi siempre las de perder. La guerrilla es el producto de la acción aislada de bandas conocedoras del terreno, dotadas de agilidad y de astucia, de ingenio y de fuerza a la vez, que descomponen los convoyes, detienen los carros, dificultan los abastecimientos y las comunicaciones y contrarrestan, en suma, las victorias espectaculares. Toda esta lucha, admitámoslo, fué escasamente comparable con lo que en nuestros días se ha llamado la *resistencia,* acción irregular utilizada en las guerras de hoy, porque las armas automáticas y los explosivos poderosos dan hoy a una guerrilla una acción enormemente más importante y, desde luego, más impune. En toda aquella *guerrilla* de nuestra lucha contra Napoleón sólo contaba, como elemento decisivo de eficacia, la acción y la bravura individual. Este tipo de lucha constituía la desesperación de los generales que peleaban atenidos a las reglas del arte; así los de Napoleón. Los ataques de los guerrilleros exasperaban a estrategas y a tácticos, con su carácter de sorpresa y su ninguna posibilidad de previsión [1]); en estas acciones el mejor ejército se erosiona y desgasta, la moral del soldado se rebaja y el pavor engendra la crueldad. Las represalias son terribles y engendran venganzas espeluznantes sobre pueblos inermes e indefensos, salvajadas inútiles que vagamente se justifican con una supuesta ejemplaridad de castigo; al final, tales atrocidades no hacen sino excitar de nuevo la venganza de los nacionales que las toman terribles, cuando por azar o por astucia logran hacer sentir su fuerza al enemigo. Este diálogo de crueldades se exacerba; las guerrillas contestan con crecido furor; nos lo dice el propio consejero de

[1]) El principio de la guerrilla da la ventaja siempre al pequeño grupo de gran movilidad que ataca súbita e inesperadamente: «si los enemigos son muchos, huir; si son pocos, atacar». Como un pequeño indicio estadístico Geoffroy de Grandmaison (vol. III, pág. 216), recuerda que sólo en la provincia de Ávila hubo en 50 días (de noviembre de 1811 a enero de 1812) 82 incidentes con la guerrilla española.

José Bonaparte, Miot de Melito [1]): «El encarnizamiento de estas bandas, las crueldades que llevaban a cabo y los horrores de todo género a los que se entregaban, probaban hasta qué punto había llegado la exasperación y el odio contra los franceses; y la nación entera, con esperanzas reavivadas por nuestra derrota y por la guerra contra Rusia, compartía estos sentimientos y los hacía manifiestos en todas partes». Mucho más eficaces que las acciones del ejército español aliado fueron para la derrota francesa estas acciones de las guerrillas [2]). Los generales franceses creyeron poder ahogar en sangre esta acción atomizada de la guerrilla, fusilando sin piedad a los que caían en sus manos o ejerciendo represalias contra los pueblos; pero a su vez la tropa española, regular o no, tuvo que advertir repetidas veces a los generales franceses que ante estas injustas y crueles medidas respondería adecuadamente, y así se comenzaba una y otra vez una feroz carrera de represalias. Se distinguieron especialmente Soult y Macdonald en este furor contra las guerrilla, pero la respuesta también fué dura [3]).

Podría formarse una terrible antología de atrocidades con hechos acontecidos en la historia de nuestra Guerra de la Independencia. Algo de esto ha intentado el mencionado escritor francés Lucas-Dubreton; tomemos de sus páginas un ejemplo sobre las

1) *Memoires du comte Miot de Melito*, París 1858. Tomo III, pág. 225.

2) Convencidos de ello, muchos oficiales del ejército español dejaban su situación y se hacían jefes de partidas. Véase TORENO, tomo III, pág. 290.

3) Ante las crueldades de Macdonald, el general español Marqués de Campoverde dió orden a las partidas de gente armada que no dieran cuartel a ningún individuo del ejército francés cogido en las cercanías de un pueblo que hubiera sido saqueado, incendiado o diezmado por los napoleónicos. Del mismo modo el general Lacy envió a Macdonald una enérgica comunicación que terminaba diciendo: «Amo como es debido la moderación; mas no seré espectador indiferente de las atrocidades que se ejecuten con mis subalternos. Haré responsable de ellas a los prisioneros franceses que tengo y pueda tener en mi poder». Véase TORENO, tomo IV, págs. 131 y 255. Del mismo modo, Mina en Navarra mantuvo este feroz diálogo con las tropas francesas. He aquí un ejemplo: los franceses descubren un día en Pamplona a tres españoles que fabrican pólvora, los ahorcan, pero en las propias horcas aparecen al día siguiente tres granaderos franceses. Estos, por venganza, condenan a muerte al día siguiente a quince frailes. Día tras día sigue la terrible pugna en que cada cual intenta superar las atrocidades d los otros. Un general francés advierte que por cada francés muerto fusilará diez españoles y el guerrillero Mina contesta que por cada soldado español, 20 franceses serán muertos y cuatro oficiales por cada oficial. El cura Merino llegó a decir también a los franceses que por cada fusilado de los suyos caerían veinte enemigos. Todo, como se ve, puro desastre goyesco.

crueldades francesas en La Mancha y la contestación española. Los franceses entran en Valdepeñas, pueblo vinícola si los hay; los soldados saquean, incendian, matan, se emborrachan; hubo algunos que se ahogaron, ahitos, en las propias cubas de vino. En El Viso se asalta el pueblo y el ejército deja tras sí escombros y ruinas desoladas. L.-D. transcribe la reflexión de un oficial francés ante estos espectáculos: «¡Cómo deben aborrecernos, Dios mío! ¡Qué maldiciones echarán sobre nuestras cabezas!». Mientras tanto, en La Carolina, el pueblo se venga enterrando vivos a soldados franceses, aserrando a los prisioneros o tostándolos al fuego.

Ante los terribles incidentes de los sitios de Zaragoza el mariscal Lannes escribía a Napoleón: «Esta es una guerra que da espanto». Y recordando la lucha en nuestro país, años después, el general Foy decía: «La guerra entre ejército y pueblo participa de la naturaleza de las guerras civiles; los males con que hemos abrumado a España me envenenan la vida» [1]).

No hubo, además, la menor rectificación; así fué hasta el final y aun pudiéramos decir que todo fué en *crescendo*. A la ocupación, a los avances y retiradas añadíanse las exacciones que oficial y privadamente caían sobre una España esquilmada; los generales de Napoleón sólo buscaban enriquecerse; robaron y saquearon nuestro país con tal descaro y escándalo que al propio Napoleón, al que llegaban noticias de los abusos de sus mariscales, se le ve inquieto y malhumorado en su correspondencia. Las circunstancias contribuyeron además a hacer de la guerra de España una guerra de religión; pues soldados y mariscales procedían en su mayor parte de

[1]) Por su parte, el mariscal Ney decía a Girardin que esta lucha con las guerrillas conducía al ejército a derivar hacia una guerra de caníbales; «si el rey José, decía, quiere gobernar en paz, habrá que destruir a la población de España». En las memorias de la Duquesa de Abrantes — la esposa de Junot —, se confirma esta impresión de pesadilla que los generales franceses traían del frente español. He aquí un pasaje que traduzco de la edición antológica de la Col. Nelson (vol. 2, pág. 277): «Al volver mi marido de España — escribe la mariscala Junot —, herido y enfermo, reflejaba en su rostro, siempre sonriente ante el emperador, una impresión sombría, fatídica, sobre el porvenir. Esta actitud era común en todos los que venían de la Península, y parecía una censura amarga contra esta guerra, tan deseada por Napoleón, de quien era anhelo acariciado, utopía favorita...»

la revolución y estaban saturados de principios antirreligiosos. Si Napoleón, general bajo la República, procuró en sus campañas de Italia afirmar en muy primer término el respeto a la religión y a las creencias, el ejército napoleónico en España demostró desde el primer momento un decidido anticlericalismo; anticlericales eran en su mayor parte y deseosos de profundas reformas, los afrancesados españoles; y aun el propio y prudente José I no contribuyó a mejorar la situación con sus decretos de expulsión de frailes y cierre de conventos. Nadie puede extrañarse de que el ejército invasor fuese a la vez considerado como enemigo de la independencia nacional y de la fe secular en los pueblos de España; esto dió un papel activo en la guerra española al elemento religioso y, en muchos casos, curas y frailes no dudaron en dejar los hábitos para combatir con armas en mano a un invasor al que consideraban impío y que fomentaba activamente la propaganda irreligiosa por medio de la francmasonería, de la que fué agente activo el ejército francés [1]). La actitud anticlerical se exacerbaba en los franceses al encontrarse en primera fila entre sus enemigos a la Iglesia y a sus ministros y, en muchos casos, crueldades cometidas con sacerdotes, monjes y frailes quedarán como ejemplo del feroz carácter de aquella guerra [2]). Frente a las inculpaciones francesas que reclamaban de los eclesiásticos una actitud evangélica más en consonancia con su vocación, Toreno justifica, en un pasaje de su historia, la actitud combativa de nuestro clero: «¿Por qué no sería lícito a los eclesiásticos, dice, tomar las armas en una guerra de vida o muerte para la patria? Castigáraseles en buen hora si cometieron

[1]) El hecho es harto conocido para que haya que menudear referencias. Mencionaré, no obstante, una concisa nota sobre las logias masónicas que la guarnición francesa fundó en Salamanca en las memorias de don Joaquín Encinas Zahonero; véase el libro de FERNANDO ISCAR-PEYRA, *Ecos de la francesada*, Salamanca, 1927, cap. XXII, págs. 138 y sgtes. En cuanto a la logia que los franceses establecieron en Sevilla en el antiguo caserón de la Inquisición, véanse las *Mémoires d'un apothicaire sur la guerre d'Espagne*, 1828, I, págs. 363 y sgtes.

[2]) Toreno relata (tomo III, pàg. 64) cómo fué arcabuceado el obispo de Coria, don Juan Álvarez de Castro, anciano de 85 años al que los soldados sacaron de su cama para matarlo, durante la campaña de Soult en Extremadura.

otros excesos, mas no por oponerse a la conquista del extranjero» [1]).

Pero si la guerra en España tuvo un cariz distinto de las demás luchas en el Continente, no fué sólo a causa de la actitud española; también Napoleón tuvo la debilidad de cometer un tercer error, engendrado asimismo quizá en el desprecio al valor humano de los españoles. Nótese que Napoleón no vino a España sino cuando la necesidad se lo impuso absolutamente, que no entró aquí personalmente con sus tropas por creer harto sencilla la victoria y que cuando vino y tomó contacto con la tierra y comprendió por sí mismo los caracteres de la lucha en la Península, desconcertado y nervioso descargó su malhumor sobre subordinados e incluso sobre su propio hermano, y volvió grupas hacia Francia sin querer acometer por sí mismo aquel hueso duro de roer. Todo lo que la guerra de España suponía no lo había previsto su genio; ni la geografía, ni el clima, ni la insumisa condición de la gente, ni la pobreza del suelo, ni las dificultades de comunicación, y lo que es más importante, ni el abastecimiento de los propios ejércitos. Es un testimonio francés valiosísimo el que nos lo dice. En las memorias de Miot de Melito, el amigo y consejero de José Bonaparte, hallamos denunciada la tremenda realidad y la culpa de Napoleón; la guerra de España, según Miot, supuso una pérdida total de las virtudes del ejército francés. He aquí sus palabras: «Desde esta época puede señalarse el manifiesto cambio operado

[1]) Este párrafo de Toreno, en la página 200 de su tomo III, lo inserta a propósito de la conducta del general Sebastiani que ahorcaba indefectiblemente a todo fraile cogido con armas. Lo propio hizo Suchet en Valencia. Ello nos lleva a relacionar esta conducta con láminas como las estampas números 46 y 47 de los Desastres. En las ciudades sitiadas la combatividad de los frailes era notable; así sucedió, por ejemplo, en el sitio de Zaragoza, donde cada convento era una fortaleza en la que los propios profesos contribuían activamente a la defensa. Recuerdo a este propósito un pasaje de las Memorias del general Lejeune (pág. 168), en que relata, de paso, un incidente del ataque al convento de Santa Engracia: «Uno de nuestros soldados polacos, dice, fué derribado de una escalera por un fraile a golpes de crucifijo». Pero he aquí, en contrapartida, una terrible descripción de Miot de Melito que prueba el trato que daban los franceses a la religión en España, incluso cuando se trataba de los más venerables monasterios de pacíficas religiosas: se trata aquí de las Huelgas de Burgos. «El más rico y noble convento de monjas de Castilla la Vieja, dice, convertido en cuadra; los sepulcros de la iglesia y del claustro habían sido violados para descubrir los tesoros que la avidez suponía ocultos y los cadáveres de las monjas que se contenían en ellos arrastrados por el polvo, abandonados en el suelo cubierto de osamentas y rotos sudarios» (Miot, tomo III, pàg. 22).

en la moral de las tropas francesas del Imperio. La resolución que habían tomado los habitantes de abandonar los pueblos y aun las ciudades [1]), tenía por resultado la imposibilidad de asegurar cualquier servicio regular para la subsistencia del ejército, en medio de un país desierto; el soldado, entregado a sí mismo para procurarse medios de resistir, dejó de estar contenido por freno alguno; ya no supo otra cosa que batirse y saquear; toda disciplina militar desapareció y el emperador, testigo de estos desórdenes, al no poder organizar abastecimientos diarios, se vió forzado a tolerarlos» [2]).

Desde el punto de vista de la historia militar vista en grande, en la historia de la guerra de España falla por primera vez la retórica gloriosa que acompañó a las acciones de Napoleón en toda Europa. Ninguna batalla ganada por los franceses, y fueron muchas, resuena con esplendor que pueda halagar la vanidad de los vencedores; los españoles sufren revés tras revés, y sus reveses son catástrofes espantosas: Zaragoza, Gerona, Cuenca... Desastre puro todo, pero a los ocupantes se les hace, desde luego, la vida imposible. Sobreviene el alzamiento nacional, la guerrilla, a la que los espectaculares ejércitos napoleónicos no estaban acostumbrados. Desde el comienzo, atrocidades y represalias de unos y otros, comienzan un crescendo aterrador; recién empezada esta carrera de venganzas un agente francés hizo observar que si la guerra continuaba con este cariz pronto se convertiría en una serie de horrores y crueldades particulares. Córdoba, Jaén son entregadas al pillaje

1) *Mémoires* de Miot, III, pág. 23.

2) Sobre la ejemplar disciplina del ejército francés antes de 1808, véase al propio Miot, tomo II, pág. 278. «En esta época, dice Miot, refiriéndose a 1806, el ejército era tan disciplinado como valiente, lo que no ocurrió después, pues el sistema de guerra que el Emperador adoptó en las campañas posteriores arruinó la disciplina». El párrafo que hemos transcrito en el texto es de las mencionadas *Mémoires du Comte Miot de Melito*, París, 1858, tomo III, pág. 23. En este clima de indisciplina y de desorden que tuvo la guerra de España conviene recordar aquí que en estos mismos pecados incurrieron también las tropas inglesas. Me remito a párrafos muy significativos sobre los desórdenes del soldado inglés en textos de Toreno, tomo I, págs. 222 y 223 y del propio Miot de Melito, tomo III, pág. 251. El mismo Wellington hubo de confesar en alguna ocasión la falta de disciplina de sus tropas. Conviene recordar estos hechos porque todas las tremendas historias de aquella guerra cruel han sido exclusivamente achacadas a las guerrillas españolas; así lo hace, con superficial ligereza, Lucas-Dubreton.

por el ocupante sin haber ofrecido resistencia; el saqueo de Córdoba duró diez días, los horrores se sucedieron por todas partes; Cuenca y Rioseco se recuerdan como sucesos espantosos todavía en el mismo comienzo de la guerra [1]). Desastre tras desastre, la guerra española fué una pesadilla sin ejemplo y Napoleón hubo de sentir que nuestro país era una tierra y un pueblo fuera de serie, para los que no servía su experiencia de genial estratega.

Los sucesos de la guerra de España no se pueden narrar de una manera justa y completa, en un relato ordenado a razón, como lo es el de las otras campañas napoleónicas, sino que se atomiza, se disgrega en estas pequeñas acciones, en estos desastres que el individuo siente con todo su horror inmediato, pero que poseyendo un enorme sentido carecen del aire rotundo y compuesto habitual en las páginas de la gran Historia. Lo genial en *Los Desastres de la Guerra* es precisamente que Goya supo ver y captar esta realidad efectiva de nuestra guerra de la Independencia con toda su cruda tragedia de desastre. Sus estampas parecen salvar sucesos recogidos en relatos cuchicheados al oído o murmurados en las cocinas de los pueblos; por ello mismo nos transmiten la impresión auténtica de horror con que un testigo presencial es capaz de hacernos revivir estos sangrientos incidentes bestiales que la historia no suele recoger. Se necesitaba para ello una serie de circunstancias que en Goya se dieron. Pues no basta que encontremos justificado y veraz el relato gráfico de Goya en *Los Desastres de la Guerra;* es que Goya se encontraba en circunstancias realmente excepcionales, quiero decir en la situación histórica justa para comprender en todo

[1]) En Cuenca, los regidores de la ciudad salen con bandera blanca; el ejército francés los recibe a cañonazos. Lo que siguió lo resume Toreno así: «Espantáronse con su ruido los vecinos y casi todos se fugaron, quedando solamente los ancianos y enfermos y cinco comunidades religiosas; después los vencedores no perdonaron casa ni templo que no allanasen. No hubo mujer por enferma y decrépita que fuera que se libertase de su brutal furor». Y sobre Rioseco escribe lo siguiente: «Allanaron los franceses las casas, los conventos y los templos, destruyeron las fábricas, robándolo todo y arruinándolo. Quitaron la vida a mozos, ancianos y niños, a religiosos y a varias mujeres, violándolas a presencia de sus padres y maridos», párrafo que nos recuerda las estampas 13 y 19 de *Los Desastres* de Goya.

su valor lo que la guerra de España significaba, pues, repitámoslo, Goya sentía profundamente las realidades nacionales, lo cual es algo más justo y exacto que decir meramente que Goya era un patriota, ya que la palabra patriota está muchas veces teñida de un tanto de retórica ante la Historia. Goya, como hombre de su época — en otro lugar lo he justificado — ilusionado más o menos por la propaganda de las ideas de la razón, acaso pudo esperar de la intervención francesa un correctivo a lo que él y sus amigos sentían como males en el diagnóstico de la España de su tiempo. Pero las ilusiones progresistas, acariciadas en las tertulias de los intelectuales en épocas de paz, nada tienen que ver con la brutal realidad de un ejército invasor haciendo sentir bárbaramente su bota sobre el cuerpo de una nación abandonada por sus gobernantes. La ocupación por sí misma ya es una fuente de atropellos y de brutalidades y ante ellas el español, más individualista que otros pueblos de Europa, dispuesto siempre a reducir al absurdo de su situación personal cualquier compleja realidad histórica, vió avivados todos los posibles motivos de odio y de venganza por el torpe comportamiento de Napoleón respecto de los monarcas españoles y por la sucesiva y vejatoria actitud de las tropas francesas. Los afrancesados sintieron muy pronto la impotencia de su situación frente a un pueblo que no quería saber nada sino de Fernando y venganza; cierto que hubo altos y bajos en la guerra y en las esperanzas de los afrancesados, agrupados en torno a José I, pero el pueblo español, en su gran mayoría, con una tozudez que no conocía razones, — la tozudez del general *No importa* — se obstinó en no querer saber nada de una solución pacífica, o de una acomodación oportunista a situaciones ineluctables [1]). Luchó y luchó hasta el fin con fiereza aun superior a la constancia, con arriesgada energía más que

[1]) «L'opinion, toujours inflexible, repoussait tout ce qui venait de nous, *même les bienfaits*», dice Miot, III, página 74.

con plan y orden, con impulso incontenible más que razonable y ligada cohesión. Hay que poner en la contra de esta historia la tremenda e innegable vocación española por la insumisión y la rebeldía. Este *echarse al campo* del hombre español, este levantar en alto la bandera de su independencia personal, llevada a trance de fuego y de muerte, es algo soterrado en las más profundas capas de la realidad española que, como un volcán, hubo de salir a flote siempre en cualquier momento de nuestra Historia. Es la lucha por la lucha, el deporte de la insumisión y del ataque, la apetencia de jugarlo todo a una carta sin componendas ni razones, el sentido de la vida como aventura y como drama. Póngase de un lado esta idiosincracia española, esta actitud, anacrónica ya, en pleno siglo de la razón y de las luces, del pueblo español, y, del otro, los planes de Napoleón que cuenta con España como un peón abstracto de su sistema continental que vienen a imponer unas tropas victoriosas en cien batallas, pero con su moral ya relajada y mandadas por generales ex revolucionarios ávidos de botín y de riquezas. ¿Qué otra cosa podía producir sino *desastre* el encuentro explosivo de fuerzas tan dispares? Goya supo ver esto y expresarlo en un lenguaje gráfico personal, sin precedentes, *moderno*. Este fué su acierto genial [1]).

LA FECHA DE LA SERIE

La serie de *Los Desastres de la Guerra,* como es bien sabido de los estudiosos de Goya, no fué publicada en vida de su autor. Quedó inédita hasta 1863 y sólo circularon algunas pruebas de estado, tiradas de ensayo del artista, por las que el mundo de los aficiona-

[1]) Un anticipo de algunas de estas páginas sobre lo que fueron las campañas napoleónicas en España, en relación con *Los Desastres* de Goya, vió la luz en el número de la revista *Clavileño*, correspondiente a marzo-abril de 1951, bajo el título: *La Guerra de la Independencia y Goya*.

dos o estudiosos pudo tener alguna idea de lo que era esta obra de Goya. Cuando en 1842 Piot publicó un primer intento de catálogo de la obra de Goya incluía, tras la descripción de las 80 láminas de *Los Caprichos* y las 33 de *La Tauromaquia,* la mención de sólo 20 grabados de la serie de *Los Desastres* que pudo conocer por alguna de estas pruebas sueltas llegadas a mano de coleccionistas franceses [1]). Hemos de creer que Goya voluntariamente decidió no publicar la colección y no sería a ello ajena la situación de los tiempos; las alusiones a cosas que no eran la guerra, en los últimos grabados de la serie y de los que, sin duda, Goya, por escrúpulo de fidelidad a su propio pensamiento, no quiso prescindir, haría peligrosa la edición. Goya sabía algo de esto desde la época de *Los Caprichos* [2]). Pienso, pues, si el indicio de dar publicidad a *Los Desastres,* señalado por el llamado ejemplar de Ceán Bermúdez de que luego nos ocuparemos, debe relacionarse con un cambio en la situación política. Más claro; si Goya en 1814 desistió de dar a la luz *Los Desastres* ante la reacción fernandina, acaso en 1820 al proclamarse de nuevo la Constitución vió propicio el momento para dar a conocer la colección; entonces prepararía el ejemplar de pruebas que, completo, pasó a manos de Ceán Bermúdez para su aprobación y visto bueno. Y acaso también — seguimos en el terreno de la hipótesis — las oscilaciones y excesos de aquellos tres confusos años de época constitucional y el lamentable final que tuvo, hicieron a Goya desistir de su intento antes de haberlo llevado a término.

El hecho es que, de las cuatro series grabadas de Goya, sólo dos vieron la luz, *Los Caprichos* y *La Tauromaquia,* ésta última en 1816

[1]) El trabajo de Piot fué publicado en el *Cabinet de l'Amateur*, vol. I, pág. 346, con el conocido prefacio de Gautier; incluye mención total de 163 grabados de Goya frente a los 290 admitidos por Beruete. Piot no solamente desconoció la mayor parte de *Los Desastres*, sino también las láminas llamadas *inéditas* de la *Tauromaquia*, y todos *Los Disparates*, más algunas otras piezas sueltas. La información que comenzó a completar el conocimiento de los grabados de Goya se debió a Carderera en sus dos artículos de la *Gazette de Beaux Arts* de 1860 y 1863. El *Essai* de Lefort, de fecha 1877 y punto de partida de toda catalogación seria, incluía ya mención de 278 piezas en su catálogo de la obra grabada de Goya.

[2]) No olvidemos, como a veces parciales biógrafos quieren hacer, la frase de Goya en su carta a Ferrer de 1825; me refiero a aquello de «*me acusaron a la santa*» refiriéndose a la Inquisición, con motivo de la publicación de *Los Caprichos*.

según Beroqui demostró [1]); quedando inéditos *Los Desastres* por decisión del artista y *Los Disparates* por no haberse dado por terminados. Pero ahora queremos plantearnos la cuestión de la fecha de producción de *Los Desastres*. Que en plena guerra fueron proyectados y grabados nos lo afirma la fecha 1810, única que aparece en las planchas [2]) aunque repetida en tres grabados (números 20, 22 y 27 de la serie). Es la única precisión cronológica asentada en la obra misma; a ella no obstante podemos añadir la alusión repetida que una parte de sus láminas, a partir del número 48, hace al largo período de hambre y escasez que la capital de España sufrió en los años 1811 y 1812. Observemos que no existe en la serie referencia concreta a los sucesos del 2 de mayo y que en cambio alguna de las primeras escenas nos llevan a pensar en la Zaragoza sitiada. Si damos por cierto el viaje a Aragón en el otoño de 1808 podremos decir que éste fué el suceso determinante que impulsó a Goya a dibujar, grabar y acaso a pintar sus escenas de guerra.

El examen que haremos después del contenido mismo de las láminas de *Los Desastres* nos permitirá puntualizar hipótesis y posibilidades, en cuanto a la marcha de la serie y a sus límites cronológicos, pero antes hemos de examinar lo que puede deducirse de testimonios u opiniones ya emitidas. Acudamos, en primer término, a Carderera; en su artículo de la *Gazette* de 1863 nos dice de *Los Desastres* don Valentín que constituyen la tercera serie grabada de Goya y que fué ejecutada de 1810 a 1820. Su afirmación ha sido aceptada sin discusión, aunque no veamos motivo alguno para decir que fué precisamente el año 1810 el de su comienzo ya que igual podría haber sido 1808 ó 1809. En cambio, lo de la «tercera» sí merece por nuestra parte comentario. Supone ello aceptar,

[1]) *La fecha de la Tauromaquia de Goya*, Archivo Español de Arte y Arqueología, 1929, pág. 287.

[2]) Von Loga dijo erróneamente que aparecía también en alguna lámina de *Los Desastres* la fecha 1813 (véase su *Francisco Goya*, 1903, pág. 120).

como acepta Carderera, que la *Tauromaquia* es anterior en su conjunto a *Los Desastres;* pero sucede que la única fecha que en la goyesca serie taurina aparece en las de 1815, posterior en cinco años a la única que figura en algunas planchas de *Los Desastres.* La explicación está en el texto del propio Carderera quien sentó la afirmación de que la *Tauromaquia* «fué comenzada por Goya en los primeros años del siglo». Discutida por mí la cuestión en otro trabajo, expondré aquí escuetamente cuál es mi criterio sobre el asunto. La *Tauromaquia*, en efecto, pudo ser comenzada en una fecha anterior a 1808, aunque solamente en alguna de las primeras láminas, las de carácter ilustrativo en relación con la carta de Moratín [1]), pues creo que la mayor y mejor parte de la *Tauromaquia* debió de ser trabajada por Goya después de la terminación de la guerra, hacia 1815, y así lo indica esa cifra que en alguna de sus láminas aparece. Como algunas de las estampas de *Los Desastres* bien pudieran ser, siguiendo la opinión de Carderera, de data posterior a esa fecha, tendríamos que, aunque comenzada la *Tauromaquia* años antes, las estampas principales de esta serie se habrían ejecutado después del lote mayor de las escenas de *Los Desastres.* Estas aclaraciones, aunque parezcan prolijas, tienden solamente a puntualizar lo que hay de relativo en decir que la *Tauromaquia* fué la *segunda* de las series grabadas de Goya y *Los Desastres* la *tercera.*

CONCEPCION, COMPOSICION Y TEMAS EN LA SERIE DE *LOS DESASTRES*

¿Cómo fué concebida por Goya la serie de *Los Desastres?* Nos es forzoso admitir que sólo como serie copiosa pudo ocurrírsele a Goya la idea de grabar escenas de la terrible etapa de la historia

1) Véanse mis trabajos *Precisiones sobre la Tauromaquia* (Archivo Español de Arte, 1940) y *Los toros en las Artes plásticas* (t. II de *Los Toros,* de J. M.ª de Cossío).

española que va de 1808 a 1814. En definitiva, el nombre de Goya como grabador ha quedado justificadamente adscrito a cuatro series famosas que tienen indiscutible intencionalidad y fisonomía propias. Si estas series constituyeron para Goya la expresión literaria o ideológica del genio del artista, su estudio interno y detenido nos revela que Goya partió para iniciarlas de un impulso ocasional que luego fué cobrando desarrollos acaso no sospechados inicialmente por el propio artista. En *Los Caprichos*, las picantes observaciones extraídas del álbum de Sanlúcar, o al menos de los cuadernos así llamados, mezcladas con su grano de sátira social impregnada de ideas de la Ilustración, vinieron a convertirse en algo más grave, por lo menos de más alcance, e incluso la serie llegó a complicarse con otra serie de motivaciones que hubieran dado justificado pretexto a otra serie distinta: me refiero especialmente a las *brujerías,* que Goya hubiera podido y acaso debido agrupar en una colección especial, pero que quizá incluyó en *Los Caprichos* con plena conciencia de que podían servirle para introducir en ellos una vena de pura fantasía intrascendente que produjera un confusionismo encubridor de más serias y peligrosas intenciones. En cierto modo *Los Disparates* fueron, pasados los años, un nuevo intento de fundir lo que en *Los Caprichos* estaba meramente yuxtapuesto: arbitraria fantasía desbordante y oscuro alcance simbólico. Del proceso de elaboración de *La Tauromaquia* he hablado ya en otro trabajo; Goya partió de una intención meramente ilustrativa, la de servir al texto de Moratín para acabar dándonos, en blanco y negro, su poema gráfico de los toros, esmaltado de hazañas fabulosas dentro de la historia de la Fiesta. En cuanto a *Los Desastres* no creo que sea difícil imaginar que a Goya, tanto por motivos espirituales como por apetencias de artista, la guerra se le impuso como un tema propicio y apasionante. Impresionista nato, fogoso de técnica y de rápida ejecución, la guerra era tema para Goya; era además un

derivativo de su ocio forzoso en los años terribles y sus escenas podían además servirle para reiterar con vivaces acentos la menguada idea de la humanidad que ya había expresado en *Los Caprichos*.

Si queremos pensar además en el impulso ocasional que hiciera surgir en Goya la idea de la serie, podemos utilizar muy bien para el caso la noticia de don Agustín Alcaide, el historiador zaragozano, ya mencionada por mí en otra ocasión. Goya estuvo en Zaragoza poco después de terminado el primer sitio, lo que quiere decir que hubo de saturarse, tanto por impresión visual de las ruinas y destrozos, testimonios de la heroica defensa, como por los relatos y narraciones que habría de escuchar allí, de lo que había significado aquel tremendo capítulo de la lucha. Dícese que el propio Palafox requirió a Goya para que pintase episodios de la guerra inspirado por esta documentación, e incluso llegó el propio Alcaide a afirmar que realizó Goya varios bocetos y a puntualizar el asunto de alguno de ellos que, por cierto, coincide con una lámina de *Los Desastres* [1]). Leyendo en el libro de Alcaide la historia del primer sitio y saturándonos de sus incidentes, los que Goya oiría relatar entre las ruinas todavía humeantes de la ciudad en que pasó sus años mozos, cálidas aún de emoción las voces de los testigos presenciales, los que fueron actores o víctimas de asaltos, sorpresas, explosiones, bombardeos, escaseces y miserias, se nos afirma la idea de que, si el artista realizó, como parece, tal viaje, tuvo que ser este contacto con la Zaragoza recién liberada de los horrores del asedio lo que empujó a Goya a crear *Los Desastres de la Guerra*. Su imaginación de artista y sus sentimientos de hombre reaccionaron así ante la impresión causada por todo lo que aquella

1) Según Alcaide, Goya llegaría a Zaragoza a fines de octubre de 1808. Dícese que en el boceto a que nos referimos en el texto Goya representó un suceso del 4 de agosto de aquel año; los cadáveres de los franceses muertos aquel día en el asalto a la ciudad fueron arrastrados por las calles de Zaragoza, lo que nos recuerda la estampa número 29 de *Los Desastres*. Véase AGUSTÍN ALCAIDE IBIECA, *Historia de los dos sitios que pusieron a Zaragoza... las tropas de Napoleón*, tomo III, página 51. El pasaje aludido se transcribe y se comenta en mi estudio *Goya. El Dos de Mayo y los Fusilamientos*, publicado en la colección «Obras Maestras del Arte Español», tomo V. Véanse las páginas 19-21 y 50-51.

lucha había tenido de inaudito, de espontáneo e individual. Fué quizá este viaje a través de los campos de Aragón y su estancia en la destrozada Zaragoza los que le mostraron en todo su horror el cariz espantoso de la guerra y su aspecto de catastrófico desastre en el que naufragaban los frágiles apoyos que mantienen al hombre en un provisional nivel de civilización para hacerle caer en la fiereza de los instintos y en las más bestiales pasiones. El hecho es que, a partir del propio año de 1808, nuestro Goya, a quien las circunstancias privaban de trabajo profesional, si exceptuamos algunos retratos [1]), dedicó lo mejor de su actividad a dibujos, grabados y cuadros en motivos de la guerra inspirados. No hay inconveniente, pues, en suponer que nuestro artista, testigo en Madrid de los sucesos del 2 de mayo y de la represión que les siguió, bajo la impresión del espectáculo de su Zaragoza medio arrasada por el primer sitio, y llena su mente y su memoria de los sucesos que pudo ver y oír en sus jornadas a Aragón, comenzase su intensa actividad de intérprete de la feroz guerra española, que culminó en los grabados de *Los Desastres*.

Goya concibió la serie con un cierto aliento que tenemos derecho a llamar poemático. Si en el desarrollo interior de *Los Desastres* esa intención puede quedar oscurecida o menoscabada por reiteraciones, trivialidades o alusiones oscuras, que de todo hay entre sus láminas, no cabe negarla, con todo, a una colección de grabados que comienza con las graves notas de los *Tristes presentimientos* y termina con el esperanzador acorde de *Esto es lo verdadero*. Bastaría atender a estas dos láminas para afirmar el alcance que el propio Goya daba a la serie de *Los Desastres*, a su disposición sinfónica mejor o peor lograda, a las intenciones expresivas de su visión del mundo que el artista confiaba a las láminas de la serie. Cierto

1) Recordemos que el único cuadro de composición y de encargo oficial de esta época, la Alegoría que pintó para el Ayuntamiento de Madrid y que contenía un medallón con la efigie de José Bonaparte, fué precisamente ejecutada por Goya en el propio año de 1810 en que trabajaba ya en *Los Desastres*.

que Goya era incapaz de plantearse como cuestión primaria e importante la de la disposición interior de su poema gráfico, la de la proporción de sus capítulos, si podemos hablar así, y la de los matices o aspectos que en cada uno de ellos habían de ser tocados. Para que la obra de Goya poseyera todas estas excelencias tendría que haber estado dotado su autor de talentos para la composición literaria, digámoslo así, que no hay por qué exigir a un gran artista gráfico, y, en todo caso, de un sentido de la proporción y la medida que no contaba entre las dotes de un artista más genial que disciplinado. Goya se deja llevar en cada lámina por un impulso concreto que le hace complacerse en una concreta escena, sin sacrificar nada a esa superior ordenación poemática que, servida con rigor, le hubiera exigido deberes y limitaciones. A lo largo de las 82 láminas, una composición concebida más literaria o más unitariamente al menos, hubiera requerido mayor matización, una graduación en los efectos, variaciones acordadas, recursos de clímax; en suma, algo de esa elemental y eterna retórica, si no queremos llamarla meramente técnica, con la que literatos o músicos disponen en buen orden su materia artística. Mas no podemos exigir a Goya, genial artista gráfico, el dominio de los recursos y los talentos que a músicos o escritores son precisos para llevar a buen término sus obras. Y, sin embargo, nos es forzoso referirnos a ello porque no hay manera de soslayar, en ésta o en otras obras grabadas de Goya, ese elemento que, para designarlo de alguna manera, llamaremos literario o poemático y del que algo, en efecto, había en las intenciones del artista.

Concebidos *Los Desastres* como una exposición que tiene un *leit motiv* y una unidad superior, no es incongruente hablar de su composición interna y criticar sus aciertos y sus defectos. El principal de estos últimos es, sin duda, la reiteración. Veloz captador de la impresión, Goya se complace en el grupo dramático, en la escena

vivazmente concebida en la que se propone y consigue un determinado efecto expresivo. Pero una vez logrado, Goya nos ofrece, muchas veces, en la lámina siguiente y aun en otras posteriores, versiones repetidas de un mismo trágico motivo, a veces con insistencia que puede parecer excesiva [1]). Hay, por ejemplo, en *Los Desastres,* hasta siete escenas cuyo asunto en cierto modo se repite: el soldado francés que intenta forzar a hembras españolas; así lo vemos en las láminas 4, 9, 10, 11, 13, 19 y 31, más la inédita lámina de la colección Stirling titulada *Infame provecho*. En otras once láminas, Goya nos presenta, con variantes diversas, cadáveres amontonados; así en los números 12, 16, 18, 21, 22, 23, 27, 48, 62, 63 y 64 de la colección. Tres escenas de fusilamiento: 15, 26, y 38; cuatro de recogida de heridos (estampas 6, 20, 24 y 25). Entre asuntos de agarrotados y ahorcados, con otros más irregulares suplicios, contamos nueve (láminas 14, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37 y 39); escenas de fuga o huída hay cinco (láminas 41, 42, 43, 44 y 45). Los asuntos que se refieren al hambre de 1811 y 1812 comprenden las láminas 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60 y 61, si no agregamos a esta causa o a sus consecuencias al menos, las láminas 62, 63 y 64. En dos estampas (números 28 y 29) nos presenta Goya cadáveres arrastrados por las turbas. Sólo en tres hallamos incidentes que pueden aludir a un combate regular; me refiero a las láminas 6, 8 y 17. Solamente en una contemplamos los efectos de un bombardeo (lámina 30), y en otra, (lámina 7), un episodio de encarnizada defensa en el que una mujer sirve y dispara un cañón; aun en este caso hemos de observar que esta lámina, glorificación de una individual hazaña, nos presenta a la

[1]) Censurando la falta de medida del artista aragonés en lo que a esta insistencia o reiteración se refiere, don José Ortega y Gasset, muy sensible a estos defectos internos en la concepción serial de *Los Desastres*, me decía en conversaciones sobre estos asuntos cuán poco gratas le eran lo que él llamaba *las monsergas de Goya*. En páginas posteriores tratamos de comprender y explicar este aspecto que puede aparecer menos afortunado del arte de Goya y concretamente de la serie de *Los Desastres*.

heroína casi de espaldas, oculto su rostro, con lo que su heroísmo se impersonaliza. En sólo cuatro estampas del comienzo de la serie representa Goya escenas de lucha cuerpo a cuerpo entre españoles y franceses (láminas 2, 3, 4 y 5), mas siempre son acciones irregulares en que los nacionales son gente del pueblo y no soldados, y aun en dos de ellas las que combaten son mujeres (láminas 4 y 5). Terminemos esta enumeración diciendo que las estampas incluídas en ella constituyen el total de las que tienen un valor realista y concreto, pues las restantes y no mencionadas tienen otro alcance más oscuro, político o simbólico.

Por último, para resumir y presentar a la vista un cuadro de la temática goyesca en *Los Desastres*, incluyo a continuación un índice, ordenado según alfabeto, de los asuntos y conceptos que tienen representación o alusión gráfica en sus láminas; una ojeada a esta lista nos hace ver sinópticamente el repertorio de imágenes e ideas con que Goya se expresa en torno a la guerra. La mera relación escueta nos habla de su complejidad y de su limitación, de las preocupaciones del autor también. He aquí el índice:

Adulación, lám. 73.
Agarrotados, 34, 35.
Aguila, 76.
Agustina Zaragoza, 7.
Ahorcados, 14, 31, 32, 36.
Aves nocturnas, 1, 69, 71, 72, 73, 75.

Batallas (aspectos, incidentes), 6, 8, 17.
Bombardeo, 30.

Caballos, 8, 17, 44, 78.
Caridad, 49, 51, 57, 59.
Combates cuerpo a cuerpo, 2, 3, 4, 5.
Charlatanismo político, 75.

Eclesiásticos, 14, 28, 42, 43, 44, 46, 47, 49, 68, 70, 73, 74, 75, 77, 79, 80.
Exacciones, 65.
Ex-votos, 68.

Frailes (fugitivos, combatientes, víctimas), 14, 42, 43, 46, 47.
Fusilamientos, 15, 26, 38.

Gatos, 73.
Guerra (simbolizaciones), 1, 40, 76, 81.

Hambre, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61.

Heridos, 12, 20, 21, 24, 25.
Hospitales, 25.
Huída (Escenas de), 41, 42, 43, 44, 45.
Humanidad, 1, 74, 82.

Imágenes, 67.
Incendio, 41.

Justicia, 69, 79.

Leyes, 71, 74.
Lobos, 74, 78.

Mal gobierno, 71, 73, 74.
Monstruos, 1, 40, 69, 71, 75, 81.
Muerte, 69.
Muertos amontonados, 7, 12, 18, 22, 23.
— arrastrados por las turbas, 28, 29.
— despojados, 16, 18, 27.
— en acciones de guerra, 6, 7, 12, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 25.
— en las calles, 28, 29, 48, 50, 52, 53, 56, 60, 62, 63, 64.
— enterrados, 27, 64.
Mujeres luchando con franceses, 4, 5, 9, 10, 11, 13, 19, 31 (más la *inédita:* Infame provecho).
Mutilaciones, 31, 33, 37, 39.

Napoleón (simbolización), 76.
Niños, 5, 11, 26, 30, 41, 44, 45, 48, 50, 51, 55, 56, 57, 60, 61, 63, 76.

Papa, 77.
Paz, 82.
Perros, 65, 78.
Política, 70, 71, 72, 73, 74, 75.
Presos, 70, 74.
Pueblo, 1, 82.

Religión, 66, 67, 68, 69, 75, 77.
Reliquias, 66.
Resultados de la guerra, 72.

Saqueos, 47.
Simbolizaciones, 1, 40, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82.

Trabajo, 82.

Verdad, 79, 80, 82.

LA ORDENACION DE LA SERIE

Al tratarse de la interna composición de la serie de *Los Desastres,* no podemos tampoco esquivar la cuestión del orden en que se representan las escenas, o sea a su situación dentro de la colección. Cada una de las estampas de *Los Desastres* pasó por diversos estados, — cuyo detalle va en la parte de catálogo de este trabajo — que en gran parte de las planchas pueden reducirse a tres esenciales; terminado, a satisfacción de Goya, el grabado mismo (I), ideó Goya una ordenación, y grabó un número que aparece en la parte infe-

rior izquierda de la lámina (II); en un tercer momento, al darse por ultimada la serie y preparar su posible edición futura, las láminas fueron agrupadas en otro orden y numeradas con arreglo a él, con una cifra que aparece en la parte superior izquierda de la estampa (III). Esta numeración fué definitiva, pero la anterior, a pesar de algunos intentos poco eficaces de hacerla desaparecer, subsiste y suele ser visible en casi todas las pruebas. Según la segunda y adoptada numeración figuran ya los grabados en orden en el llamado ejemplar Ceán Bermúdez, en el que muchos de dichos números, creemos recordar, están consignados a lápiz, bien por Ceán o por el propio Goya. Hubo, pues, un primer intento de ordenación indicado por esa numeración inicial, cuyo valor negativo en punto a la agrupación de asuntos quedará luego plenamente evidenciado. Quiero suponer que Goya intentó una primera ordenación, a su modo, que no satisfizo a Ceán Bermúdez, quien debió de aconsejar a Goya la conveniencia de un arreglo, el definitivo, que, en gran parte, debió ser inspirado por Ceán. Debo decir que, lógicamente, hube de pensar en algún momento si la ordenación primitiva, según los numerales que llamo del segundo estado, pudiera haber correspondido a un orden cronológico de la creación de las láminas. Formé para ello una lista correlativa según esta primera numeración e inmediatamente me convencí de que ninguna luz podían darnos tales números primeros respecto de la cronología de los grabados; con un solo ejemplo podrá el lector percatarse de esta convicción. Detrás del número 1, *Tristes presentimientos,* encontramos que el número 3 de la ordenación primitiva correspondía al grabado que lleva el número 59 actualmente con el rótulo *De qué sirve una taza*. Aludiendo esta escena inequívocamente a la época terrible del hambre en Madrid de los años 1811-1812, era evidente que nadie podía creer a este grabado de los más antiguos, siendo así que existen varios fechados en 1810 (números

20, 22 y 27). De todos modos, por si a alguien interesa y como mera curiosidad, ofrezco al lector en un cuadro adjunto esta lista de los grabados de *Los Desastres*, según el orden de la primera numeración desechada. Un rápido recorrido de esta relación prueba evidentemente que si esta lista no nos sirve para la cronología tampoco se deduce de ella ninguna lógica en cuanto a agrupación de los asuntos. Sólo puede advertirse en ella lo que ya era sabido, es decir, que a partir de la lámina 65 los grabados no tuvieron más que una sola numeración, lo que parece confirmarnos, primero, que estas láminas deben de ser, en efecto, las finales; segundo, que en éstas ya no se dudó sobre el orden y, por último, que fueron pensadas para rematar la colección desde el primer momento.

LISTA DE *LOS DESASTRES DE LA GUERRA* EN EL ORDEN DE LA NUMERACIÓN DESECHADA

1.ª numeración	2.ª numeración	TÍTULO
1	—	Tristes presentimientos.
3	59	De qué sirve una taza.
4	16	Se aprovechan.
5	57	Sanos y enfermos.
7	22	Tanto y más.
8	20	Curarlos y a otra.
8	8	Siempre sucede.
10	41	Escapan entre las llamas.
11	27	Caridad.
12	24	Aún podrán servir.
13	25	También éstos.
14	23	Lo mismo en otras partes.
15	44	Yo lo vi.
16	18	Enterrar y callar.
17	17	No se convienen.
18	11	Ni por esas.
18	3	Lo mismo.
19	10	Tampoco.
20	13	Amarga presencia.

1.ª numeración	2.ª numeración	TÍTULO
21	30	Estragos de la guerra.
21	19	Ya no hay tiempo.
22	15	Y no hay remedio.
22	35	No se puede saber por qué.
23	14	Duro es el paso.
24	12	Para eso habéis nacido.
25	21	Será lo mismo.
26	6	Bien te se está.
27	26	No se puede mirar.
28	28	Populacho.
28	5	Y son fieras.
29	29	Lo merecía.
29	9	No quieren.
30	56	Al cementerio.
31	60	No hay quien los socorra.
32	37	Esto es peor.
32	31	Fuerte cosa es.
33	47	Así sucedió.
34	4	Las mujeres dan valor.
34	34	Por una navaja.
34	58	No hay que dar voces.
35	61	Si no son de otro linaje.
36	2	Con razón o sin ella.
37	55	Lo peor es pedir.
38	64	Carretadas al cementerio.
39	36	Tampoco.
40	43	También esto.
40	40	Algún partido saca.
41	7	Qué valor.
42	33	Qué hay que hacer más.
42	42	Todo va revuelto.
43	53	Expiró sin remedio.
44	63	Muertos recogidos.
45	54	Clamores en vano.
45	45	Y esto también.
46	51	Gracias a la almorta.
47	48	Cruel lástima.
49	32	¿Por qué?
50	52	No llegan a tiempo.

1.ª numeración	2.ª numeración	TÍTULO
51	39	Grande hazaña, con muertos.
53	46	Esto es malo.
56	49	Caridad de una mujer.
57	38	Bárbaros.
62	62	Las camas de la muerte.
65	50	Madre infeliz.
65	65	Qué alboroto es éste.
66	66	Extraña devoción.
67	—	Esta no lo es menos.
68	—	Qué locura.
69	—	Nada.
70	—	No saben el camino.
71	—	Contra el bien general.
72	—	Las resultas.
73	—	Gatesca pantomima.
74	—	Esto es lo peor.
75	—	Farándula de charlatanes.
76	—	El buitre.
77	—	Que se rompe la cuerda.
78	—	Se defiende bien.
79	—	Murió la verdad.
80	—	Si resucitara.
81	—	Fiero monstruo.
82	—	Esto es lo verdadero.

DESARROLLO Y PROCESO DE *LOS DESASTRES*

Pues la ordenación definitiva, en la que suponemos que asesoró Ceán, tiene, en efecto, una cierta lógica y corresponde a un principio de composición o de secuencia, al menos, que merece ahora nuestra atención. Antigua es la observación hecha ya por Carderera [1]) de que en *Los Desastres de la Guerra* sólo 68 láminas se referían a la guerra misma, estando saturadas las otras, dice don Valentín, de las *intenciones filosóficas de Los Caprichos*; «Goya

[1]) Artículo de la *Gazette des Beaux Arts*, de 1863, pág. 243.

ataca en ellas, añade, con violencia, a ciertas instituciones y tres llegan a ser de un desilusionado escepticismo».

Un recorrido sumariamente hecho, si el lector lo comprueba con la visión de los grabados mismos, será conveniente para poner de relieve en qué consiste esta definitiva ordenación de la serie de *Los Desastres* y su aproximado proceso expositivo. Después de la lámina primera que hemos considerado como simbólica obertura, Goya, con una brusquedad muy suya, nos presenta súbitamente una escena de lucha cuerpo a cuerpo. Testigo en Madrid de los sucesos del 2 de mayo que él había de inmortalizar después en los dos famosos cuadros del Museo del Prado, el artista podría lógicamente haber comenzado sus *Desastres* con escenas que recordasen el levantamiento popular madrileño, suceso que constituyó la explosión de la tragedia y que confirmó plenamente los tristes presentimientos aludidos por la lámina primera. Pero nada nos autoriza a localizar en Madrid este incidente rotulado por Goya *Con razón o sin ella* (lámina 2), pues el artista, con esas sumarias indicaciones de paisaje, reducidas, generalmente, a una referencia a horizonte lejano, nos da a entender que la escena sucede en el campo y no en las calles de una ciudad. Incidentes de la lucha con soldados de morrión o llevando los peludos gorros de los polacos, hallamos en las tres láminas siguientes. Con este grupo Goya parece introducirnos en *Los Desastres* ofreciéndonos, por medio de estos cuatro incidentes, aspectos de lo que era la realidad que su colección quería reflejar: un pueblo desarmado, sorprendido y entregado por sus gobernantes a un ejército extranjero, contra cuya ocupación reacciona de modo elemental y espontáneo. Esto queda evidentemente claro a la luz de estas cuatro composiciones primeras, y para acentuar el carácter indomable y sin cuartel de esta lucha contra un invasor, Goya da entrada a las mujeres en dos de estas cuatro láminas que, si no son de las mejores de la serie, con-

tienen algunos hallazgos gráficos muy expresivos, dentro de su carácter introductorio. Uno de ellos, el aldeano que en la lámina 3 empuña con furor y desesperada energía el hacha que va a descargar contra el soldado de Napoleón; pero aun le supera—hasta el punto de convertirse en uno de los símbolos más acertados de la guerra española contra el invasor francés,—la figura de mujer que, en la lámina 5, acomete y derriba con ímpetu tremendo, pica en mano, a un soldado francés, mientras sujeta y defiende tras su cintura a un niño semidesnudo.

Que hay batallas campales, sitios de ciudades, cargas de caballería y todos los demás incidentes espectaculares de la guerra grande que pasa a las historias, es lo que nos vienen a decir las tres láminas siguientes (6, 7 y 8). Pero Goya nos lo dice de su manera escorzada y elusiva, presentándonos incidentes menudos o aislados, a escala humana, minúsculos a veces, aunque cargados siempre de una significación reforzada por el imprecatorio epígrafe en el que parece dialogar el artista con sus propias imágenes, o desarrollar, en otras ocasiones, un obsesionado soliloquio. En la lámina 6 y en un rincón de la estampa, un oficial superior francés parece agonizar, asistido por sus subalternos; la batalla está lejos, la acción de guerra pudo haber sido grande o pequeña, pero ello, ante la muerte, es igual; el francés muere y Goya, encarándose con él le dice, seca e incorrectamente, *Bien te se está;* frase que, por cierto, los comentadores franceses, desde Lefort a Delteil, tradujeron sin entenderla [1]). Aceptamos que en la lámina 7 hay una alusión a Agustina, la improvisada artillera defensora de Zaragoza, pero su glorificación se hace de modo un tanto distante e impersonal; en todo caso, hagamos notar que Goya, para quien la mujer constituyó parte tan capital y aun obsesiva en su vida y en su obra, de-

[1]) «Qu'elle te soit un bien» traducen los dos autores; el mismo sentido viene a dar la traducción alemana de Hofmann; el sentido de la frase de Goya es *Te está bien empleado,* es decir, *Te has merecido la* muerte.

dica a la mujer la única página heroica y gloriosa de *Los Desastres*. En la lámina 8, para darnos idea de una batalla, Goya emplea procedimiento análogo al que usaría un cineasta moderno: un primer plano episódico, el coracero que cae de su corcel en primer término, accidente individual de una carga de caballería.

Hasta aquí, los motivos empleados por Goya han sido como una exposición introductoria para ponernos ante los ojos tales primeros planos, suficientes para que de ellos podamos inducir la guerra, lo que ella significa y como se presenta en su aspecto episódico y humano sobre la tierra de España. A partir de la lámina 9 el artista se encara con otros desastres, concretos e individuales también, y que se deducen como lógica consecuencia de la tremenda situación en un país ocupado por la fuerza. La fuerza triunfa o aspira a triunfar, incluso en las relaciones humanas más animales y primarias; las del apetito genésico que lanza a los soldados sobre las mujeres a las que quieren hacer su presa, a veces con ultraje para sus propios varones, vencidos y prisioneros. Goya, al pasar a las primeras consecuencias de la guerra cuyas premisas ha expuesto en las 8 láminas iniciales, insiste, con su habitual reiteración, en este aspecto de la bestialidad de la soldadesca, en el eterno motivo del hombre y la mujer enfrentados en lucha feroz de instintos, la guerra de los sexos agravada por la situación de guerra nacional. Pero ellas, se apresura a decirnos Goya, *no quieren* (lámina 9); ni en un caso, ni *tampoco* en otro (lámina 10), que nos diseña a renglón seguido para reiterar este aspecto de la resistencia española: el de la virtud femenina, que con los más feroces y elementales medios se defiende, y aun avasallada por las superiores fuerzas de los soldados libidinosos, *ni por esas* se rinde. A la descripción de estos incidentes que pone tan en primer término (láminas 9, 10, 11, 13 y 19), Goya hace seguir ejemplo tras ejemplo de los otros desastres que la lucha acarrea. En las ciudades o en el campo, los patriotas caen,

en acciones de guerra o de guerrilla, en las horcas improvisadas al lado de los caminos o en los tablados de ejecución de las ciudades, tras leves simulacros de sumaria justicia. En todas sus formas, la muerte reina sobre los campos de España. *Duro es el paso* (lámina 14) de morir en una horca o agarrotado y expuesto al público por poseer *una navaja* (lámina 34) o por otros especiosos motivos que el ocupante administra, *sin que se pueda saber por qué* (láminas 35, 32 y 36). *No hay remedio* (lámina 15) si el enemigo enfila hacia sus víctimas los cañones del piquete de ejecución, espectáculo lamentable sobre todo cuando la ferocidad militar se abate sobre inocentes prisioneros civiles, paisanos inermes, mujeres o niños (lámina 26). Por todos los campos de España la guerrilla existe y desconcierta a los franceses que ensayan y prueban los medios de acabar la guerra de partidas; el ejército napoleónico, acostumbrado a vencer espectacularmente en batallas sonadas que llevan consigo arengas elocuentes, partes victoriosos, menciones laudatorias, ascensos y honores, se agota en una lucha ingloriosa que hostiga y desgasta a las divisiones imperiales. Los propios invasores *no se convienen* (lámina 17), disputan y disienten entre sí; esta lámina de Goya, en esta parte de la serie, tiene por misión reflejar esa irritación, ese hastío y desaliento que los generales de Napoleón experimentan ante una guerra extraña y desconcertante. La guerrilla actúa, pero Goya no quiere ser su cronista, ni glorificarla tampoco; de esta guerra atomizada, sin victorias, que está siempre en sus comienzos y que nada resuelve, Goya sólo ve las catástrofes; instintos desatados, lamentables padecimientos, tragedia para el individuo... y, sobre todo, cosecha de muerte. Montones de muertos (láminas 12, 16, 18, 21, 22, 23 y 27), atroces crueldades (19, 31, 33, 36, 37, 38 y 39), heridos que, mal apañados, *aun podrán servir* (20, 21, 24, y 25). Ni la muerte se respeta; tras ella, el despojo (16) o el trato más impío (27). La oleada sangrienta llega a las ciudades que ven

el feroz espectáculo de las venganzas, represalias o suplicios en que no basta la muerte para el enemigo o el supuesto traidor; el *populacho* (lámina 28) arrastra cadáveres por las calles, se ceba en ellos y los veja e insulta sin respeto al augusto misterio de la muerte. Pero Goya sabe desconcertarnos cuando, después de imprecar a las turbas feroces que así tratan a un semejante ya caído, declara expresamente, ante otro caso análogo, en que otro sacrificado por ellas es paseado por las calles con una cuerda atada a sus pies, que el sujeto victimado *lo merecía* (lámina 29).

Hemos visto a las mujeres frente a frente con el invasor en contienda armada o en la no menos feroz lucha bestial de los sexos, pero también ellas caen, como víctimas pasivas de la guerra impersonal de los sitios y los bombardeos. En revuelto paquete humano, con vigas, muros y muebles, niños y mujeres caen en el derrumbamiento de una casa bombardeada, en su lámina 30, *Estragos de la guerra,* en la que he señalado en otro lugar [1]) la complacencia que pone Goya en la descripción del cuerpo femenino aun en estas escenas de tragedia y devastación. Este elemento, muy característico del artista, nunca indiferente ante el eterno femenino y que he calificado de *sensualidad en lo terrible*, se deja ver asimismo no sólo en otras láminas de *Los Desastres* (láminas 11, 13, 41, 50, y 64), sino en cuadritos de guerra de la serie de la Romana.

Otra vena inédita descubre la serie goyesca en esta parte central de la obra: una receptividad especial del artista para el horror cruento, que fué rara vez superado o aun igualado en la historia del arte, pero que resulta aún más impresionante por la manera directa, inmediata y brutal de ponernos Goya delante de los ojos estas escenas de suplicio, de inauditas y crueles mutilaciones. Sin duda, la guerra de la Independencia ofreció repetidos y vergonzosos casos,

1) En mi trabajo *Las pruebas de estado de «Los Desastres de la guerra» en la Biblioteca Nacional* (vol. II del «Homenaje a Mélida» en el *Anuario del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, 1934, y tirada aparte, págs. 19-20).

deshonrosos para la humanidad, de tales horrores, pero Goya, que despreció como asunto las batallas, los hechos gloriosos y apoteosis de la historia vista con el prejuicio heroico y humanista, no volvió los ojos de casos tan espantosos y, antes bien, deseó incluirlos en su obra. Y esta *receptividad para lo espantoso* que llega en Goya casi a morbosa vocación, aunque fuera despertada por hechos y relatos de casos acaecidos en la guerra española, entró sin duda ya en el repertorio normal de lo goyesco; sólo así se explica que Goya no tuviese empacho en pintar, fuera de toda relación con la francesada, cuadros tan horribles de asunto como aquellos dos, prodigiosos de técnica, pero inverosímiles por el repelente asunto, que conserva el Museo de Besançon y que representan el despedazamiento de unos eclesiásticos por caníbales que se suponen del Canadá [1]). Algunas láminas de *Los Desastres* representan esta vena de vocación por la descripción de las más horribles crueldades y mutilaciones, imposibles de suponer a principios del siglo XIX, en la guerra entre dos pueblos de viejo y noble abolengo en la cultura occidental. Al describirlas Goya nos está diciendo su pesimismo respecto del hombre, su amargo y desconsolador escepticismo sobre todas las hipocresías de la civilización, y, sobre todo, su falta absoluta de ilusiones sobre los efectos de la guerra, capaz por sí sola de volver a soltar los más bestiales apetitos del hombre. Las terribles y cobardes mutilaciones que soldados franceses ejecutan sobre prisioneros o heridos (láminas 19 y 33) son ejemplo de esta bestialidad desencadenada; en el epígrafe de uno de estos grabados, el propio Goya lo comenta: *¿Qué hay que hacer más?*, es decir ¿a qué extremo de ferocidad

[1]) Se han expuesto, y con esta ocasión hemos podido verlos, en la exhibición de pintura española celebrada en Toulouse en la primavera-verano de 1950. Véase el catálogo *L'Espagne des peintres*, Musée des Augustins, 1950. Catalogue, núms. 10 y 11, pág. 23. Después de escrito este estudio se han expuesto también en el Museo del Prado en julio de 1951. Véase sobre estos cuadros una indicación de Sánchez Cantón en su discurso en el Instituto de España en 30 de marzo de 1946 (*Bicentenario de don Francisco Goya y Lucientes, conmemorado por el Instituto de España...* Madrid 1946, pág. 51). Que los descuartizados son eclesiásticos lo afirman, en cualquier caso, las prendas de vestir esparcidas en primer término en una de las pinturas y, especialmente, un zapato de hebilla, inconfundible.

puede llegarse mayor que el que describe, en repelente escena, el grabado 33 de *Los Desastres?* Para la represalia *cruel* y la venganza, la muerte es poco; el cadáver empalado y desmembrado de la lámina 37 nos lo está diciendo: *Esto es peor*, peor cien veces que la muerte para la pobre víctima supliciada — aquí, al parecer, un guerrillero español —, y peor también para la calificación moral de los verdugos. Que no sabemos, por cierto, si son franceses o españoles en cuanto a los que cometieron la feroz salvajada de desmembrar así a uno de los cadáveres que cuelgan de un árbol en la lámina 39, aunque por los rasgos de la desgajada cabeza, por sus anchos pómulos y bigotuda faz suponemos que la barbaridad ha corrido aquí a cargo de los guerrilleros españoles. Goya no permanece indiferente e increpa en la leyenda la cobardía de la acción: *¡Grande hazaña! ¡Con muertos!* Mas, desgraciadamente, para escarmiento y contrición de una humanidad engreída, de nuevo la historia próxima a nosotros, los hombres de hoy, y la experiencia reciente de crueles y devastadoras guerras y persecuciones, nos dicen que tales horrores no son privativos de ningún pueblo, y que la guerra vuelve a descubrir en el fondo de los hombres los más espantosos instintos y a impulsarlos a las más repulsivas crueldades.

Es al llegar la lámina 40 de *Los Desastres* cuando, como un cierto descanso de esta sucesión de estragos y tragedias, Goya nos da su primera estampa simbólica, definiéndose aquí por primera vez claramente una velada tendencia que, entre brujerías y encubiertas intenciones, había apuntado ya en *Los Caprichos.* En la plancha que titula *Algún partido saca,* una figura humana, femenina acaso, aunque forma y ropaje no nos lo precisen demasiado, lucha con todo su esfuerzo por domeñar a un fiero animal híbrido, de especie poco clasificable. No olvidemos que en todos los Apocalipsis llega siempre el momento de la Gran Bestia; los hombres, para simbolizar males desmedidos, propenden a encarnarlos en un informe monstruo,

fuera de serie, desemejante a todos los conocidos entre la fauna que puebla la tierra. Dos veces recurrió Goya al monstruo apocalíptico en la serie de *Los Desastres* con este simbólico sentido (láms. 40 y 81). En la estampa que comentamos actualmente, el feroz animal se hinca al suelo con sus garras, mientras aúlla y resopla resistiendo la acometida que intenta, quizás en vano, estrangularle. Por la relación entre fuerzas, nada segura nos parece la victoria del atacante, pero en todo caso *algún partido saca* y eso es lo que Goya ha querido expresar. En la mitad justa de la serie, cuando el artista ha extendido ante nosotros la baraja casi completa de los males y estragos que aporta consigo la guerra, cuando la lucha desesperada de nuestro pueblo, inerme y desamparado contra el poderío napoleónico, ha dado lugar a heroísmos y decepciones, a fracasos y esperanzas, Goya parece decirnos que en el desolador panorama que se ofrecía a un español, allá por el promedio del largo período de seis años que duró la guerra, aun había motivos para un balance favorable. *Algo se sacaba* con aquella loca y desesperada resistencia que aun perdiendo casi todas las batallas, no se daba por vencida. Goya estaba en lo cierto y coincidía en ello con Ranke, cuya ley, antes recordada, nos parece de validez indiscutible. Si todo poder histórico tiende indefectiblemente a una expansión hasta que encuentra una resistencia, la que Napoleón encontró en España por primera vez, fué, como el propio emperador reconocía después en Santa Elena, el origen y la causa de su declinación y su caída. La interpretación, pues, de esta lámina 40 y su colocación a la mitad de la serie de *Los Desastres,* me parece que están llenas de sentido, aunque no sea demasiado afortunada la fórmula gráfica con que Goya expresó su idea.

Pero la guerra dura y Goya quiere hacer aparecer en su serie otros males y estragos desencadenados por ella sobre el suelo español. Nadie se hace ya ilusiones; todos saben lo que el ejército na-

poleónico lleva consigo: muerte, desolación, incendio, saqueo y violencia. Por ello, cuando la noticia de la aproximación de los franceses llega a los pueblos, el impulso es sólo huir. Los testimonios históricos están todos de acuerdo; el propio Miot de Melito, que viaja en el séquito del rey José, nos dice, hablando de su recorrido a través de Castilla: «todos los pueblos del camino estaban enteramente desiertos» [1]). Lo mismo en Cataluña; cuando el general Saint Cyr entró en Vich no encontró sino ancianos, impedidos y algún eclesiástico. Así lo relata Toreno. Goya tenía que hacer un lugar en sus *Desastres,* si quería reflejar la realidad española a la manera que a él le interesa, a estas escenas de huída aterrorizada y de fuga presurosa ante el ejército devastador que se acerca. Las láminas 42 a 45 comprenden aspectos de este capítulo. En algunos casos los vecinos de un pueblo, advertidos a tiempo, llevando sobre sí todo lo que pueden de sus parcos bienes transportables (lám. 45), se ponen a salvo sin demasiada urgencia. En otro (lám. 44), la angustia de lo inminente aprieta con espanto a los fugitivos; en otra lámina (41), los desdichados habitantes de un villorrio lo abandonan en plena noche, llevando en sus rostros el horror, a la luz del incendio de su aldea, pasto de las llamas. En dos láminas contiguas (42 y 43), son frailes los que huyen en pleno campo, y aquí tanto puede referirse la fuga a la proximidad de un enemigo que se acerca como a simbolizar la hostilidad francesa a las órdenes religiosas que llegó hasta la exclaustración, decretada por el rey intruso; la comparación de estos grabados con los dibujos preparatorios puede inclinarnos a relacionar estas estampas con tales hechos, como puede verse en el lugar correspondiente. Pero además observaré que en estas láminas de *Los Desastres* en las que comienzan a aparecer eclesiásticos, apunta también de nuevo, como

[1]) Tomo III, pág. 21. Al llegar a Miranda, dice Miot, «encontramos la ciudad casi desierta, saqueadas las casas. El paso de las columnas francesas, que había durado tres días consecutivos, acababa de arruinar al país y los soldados habían cometido espantosos desórdenes».

ya lo había hecho en *Los Caprichos,* la nota caricaturesca o sarcástica; en suma, la veta anticlerical de Goya, más próximo en esto a las ideas de los invasores. Pero él es imparcial, quiero decir que no se abstiene de reflejar en sus *Desastres* lo que hubo en la conducta del ejército francés de atrocidades y latrocinios respecto de la iglesia y los religiosos. Dos láminas le bastan para ello (números 46 y 47), muy desiguales de calidad y ejecución, pero impresionantes las dos en cuanto a fuerza de expresión; en una de ellas, de muy grosero dibujo y poco feliz mordido, un soldado francés, ante la fría impasibilidad de dos camaradas, asesina a mansalva a un fraile, al parecer, franciscano. La segunda, de las más acertadas y tremendas de la colección, es una escena de trágico saqueo de convento, de las que salpican con relatos espeluznantes las páginas de los historiadores de la guerra de la Independencia.

Después, Goya da entrada a una de las realidades que más le entraron por los ojos en el Madrid de la guerra y la ocupación: el hambre, consecuencia fatal de todo el trastorno que a la vida económica normal trae la violencia de las situaciones bélicas prolongadas. Madrid, como siempre, ha estado destinado a sufrir especialmente de escasez en tales trances que, durante la guerra de la Independencia, llegaron a extremos espantosos en los años 1811 y 1812. Traigamos aquí un pasaje de Miot de Melito, el consejero de José Bonaparte varias veces citado en estas páginas, por ser testigo de excepción en lo que a estos acontecimientos se refiere: «El hambre, que desde los primeros meses de 1811 presagiaba la carestía del pan en Madrid, se hizo general al fin de este año en la capital y sus alrededores. El ejército de Portugal, al pasar el Tajo, había llevado consigo todos los cereales que encontró, agotando las provincias de Toledo y Talavera que suministraban parte del aprovisionamiento de Madrid, mientras que las bandas que operaban en la Mancha y en la provincia de Cuenca no nos dejaban llegar ningún convoy.

El precio del pan subió de tal manera en Madrid que se hizo inabordable para las clases inferiores y medias de la población y llegamos a contemplar el terrible espectáculo de ver morir a las gentes auténticamente de hambre en las calles». Y en una nota impresionante nos dice lo siguiente: «la resignación y la paciencia de la población de Madrid durante esta hambre, fueron realmente extraordinarias. No hubo ningún motín y el propio pan que se veía en los mercados donde no encontraba compradores a causa de su precio excesivo, se lo volvía a llevar tranquilamente el vendedor a través de una población hambrienta sin que nadie pusiera el menor obstáculo» [1]).

Si queremos cotejar estas afirmaciones de un francés bien situado y respetuoso con la verdad, con lo que nos dicen los escritores españoles, hay que traer aquí el tan citado párrafo de Mesonero Romanos [2]), en el que la misma terrible realidad se evidencia: «El espectáculo, en verdad, que presentaba la población de Madrid —dice el Curioso Parlante— es de aquellos que no se olvidan jamás. Hombres, mujeres y niños de todas condiciones, abandonando sus míseras viviendas, arrastrándose moribundos a la calle para implorar la caridad pública, para arrebatar siquiera no fuese más que un troncho de verdura, que en época normal se arroja al basurero; un pedazo de galleta enmohecida, una patata, un caldo que algún mísero tendero pudiera ofrecerles para dilatar por algunos instantes su extenuación y su muerte; una limosna de dos cuartos para comprar uno de los famosos *bocadillos* de cebolla con harina de almortas que vendían los antiguos barquilleros, o algunas castañas o bellotas de que solíamos privarnos con abnegación los muchachos que íbamos a la escuela; este espectáculo de desesperación y de angustia; la vista de infinitos seres humanos expirando en medio de la calle

[1]) *Mémoires*, tomo III, pág. 210.
[2]) *Memorias de un setentón*, pàg. 86. Beruete recordó este párrafo y lo transcribió en su *Goya grabador*, pág. 69.

y en pleno día; los lamentos de las mujeres y los niños al lado de los cadáveres de sus padres y hermanos tendidos en las aceras, y que eran recogidos dos veces al día por los carros de las parroquias; aquel gemir prolongado, universal y lastimero de la suprema agonía de tantos desdichados, inspiraba a los escasos transeúntes, hambrientos igualmente, un terror invencible, y daba a sus facciones el propio aspecto cadavérico. La misma atmósfera, impregnada de gases mefíticos, parecía extender un manto fúnebre sobre toda la población, a cuyo recuerdo solo siento helarse mi imaginación y embotarse la pluma en mi mano. Bastárame decir como un simple recuerdo, que en el corto trayecto de unos trescientos pasos que mediaba entre mi casa y la escuela de primeras letras, conté un día hasta siete personas entre cadáveres y moribundos, y que me volví llorando a mi casa a arrojarme en los brazos de mi angustiada madre, que no me permitió en algunos meses volver a la escuela».

Goya, vecino de la villa, se saturó de aquellos horrores, de los que fué testigo a diario durante largos meses en que la miseria, la muerte y la peste eran el impresionante espectáculo de las calles de la desdichada capital de España; a ello, sin duda, se debe que dedicase a este capítulo de *Los Desastres* la más larga rapsodia de la serie. Hasta 18 aguafuertes reflejan en las planchas de la colección las escenas de desolación y espanto de aquellos meses (láms. 48 a 64), aunque las tres últimas, sólo son en realidad escenas de muerte, triunfadora total y absoluta, en grabados que pueden entrar en la antología de lo más logrado y expresivo que salió del buril de Goya. Varia es la calidad de las 18 láminas de la serie del hambre dentro de *Los Desastres* y varios son los matices que Goya nos ofrece de temática tan repetida y poco propicia a grandes novedades de hallazgo gráfico. Montones de gentes que imploran un socorro en alimentos, cuerpos esqueléticos que tienden su mano o

su sombrero, modestas caridades que tratan de aliviar tanta miseria, cuerpos que desfallecen y entregan su ánima, agotada toda resistencia, insinuados contrastes entre miserables y afortunados... Mas a pesar de la repetición, Goya tiene en esta parte de su serie hallazgos de composición, estampas de una sobriedad y una eficacia desprovista de anécdota que pueden resistir la comparación con lo mejor que salió de mano del maestro.

Pero es aquí, al terminar con los horrores del hambre, cuando la serie de grabados toma un extraño sesgo como si el hilo conductor se perdiera, o como si un efectivo hiato se acusara en el proceso creador de *Los Desastres*. ¿Se cansó Goya, interrumpió su trabajo o dió por terminada su recapitulación de horrores? ¿Ocuparon su espíritu ahora con preferencia los ecos de la lucha política en que allá, en el exento rincón gaditano, libres del invasor, se ensayaban en su encarnizada oposición los bandos que habían de prolongar en España durante el siglo XIX una situación de contienda civil, presagiada ya en la propia guerra de la Independencia y en los acontecimientos que le abrieran camino? Bajo la tragedia que ensangrienta los campos de la tierra peninsular, bajo el sobrehaz de la guerra nacional, con sus guerrillas, batallas, reveses y victorias, hambres y venganzas, los españoles que no asisten al propio y vivo espectáculo en la Cádiz apenas sitiada, pueden, aun de lejos, percibir los preludios de otra lucha, encarnizada también, que esboza entre compatriotas una escisión política que no espera a que el enemigo abandone el territorio de la patria ocupada. Es ello, si así lo admitimos, lo que puede explicarnos que comiencen a surgir ahora en *Los Desastres* viejas y tozudas actitudes de Goya que asomaron la cabeza en *Los Caprichos* y que ahora en esta serie pudieran parecernos poco congruentes... Si progresistas y absolutistas, liberales y serviles, se combaten agriamente en torno a la Constitución del 12, que los teorizantes políticos condimentan para un pueblo

que no la pedía, ausente el Rey, en la isla atlántica a la que los obuses franceses apenas alcanzan, Goya escucha de lejos la llamada, y desde el primer momento sabe dónde está su partido. Sólo así nos explicamos la súbita aparición en *Los Desastres* de sus resabios de hombre de la Ilustración y sus prejuicios de anticlerical dieciochesco. Mas si todo esto contenía en sí la guerra de España —una revolución larvada, una estrangulada guerra ideológica— ello tenía que reflejarse en *Los Desastres* de Goya para que fueran íntegramente expresivos de lo que llevaron dentro aquellos terribles años. Así, pues, aunque padezca nuestra idea de lo que una composición más equilibrada y armónica de la serie goyesca hubiera podido producir, aceptemos la compleja realidad como ella es y admitamos la inevitable inclinación con que Goya da entrada a sus preocupaciones políticas de ideólogo y aun de sectario en una serie poemática que quiere reflejar las calamidades traídas por la invasión, y los complejos y explosivos ingredientes que hervían en la caldera de la guerra que puso fin al antiguo régimen y a toda una etapa de la civilización occidental.

La transición, que no lo es, entre las escenas de hambre y miseria y el mero grupo de láminas cargadas de intenciones ideológicas y políticas, está constituída por un solo grabado de los menos logrados de la serie, el número 65 *(¿Qué alboroto es éste?)*, de poco clara expresión y menos afortunado de composición gráfica. Aquellas mujeres que se mesan los cabellos ante la indiferente petulancia de un oficial francés, acaso están recibiendo la noticia de su ruina, decretada por el invasor so pretexto de penalidades, contribuciones o exacciones violentas. Si es así, se trata de otro aspecto de la guerra no cruento pero igualmente brutal, en cuanto lleva consigo abuso de poder. Pero sólo esta lámina nos enfrentaría, entonces, con tal faceta de la opresión del ocupante; con ella Goya se despide de lo que la guerra es en sí misma.

¿Qué significa entonces el grupo siguiente de tres láminas con sus alusiones a la devoción y a las prácticas piadosas? La aparición es súbita y, aunque pueda tener su explicación, poco justificada. De nuevo la vieja actitud de *Los Caprichos* aparece en estas láminas; el sectario aguza aquí su punta, que ya no expresa nobles y simples reacciones humanas ante la inhumanidad de la guerra sino que toma parte en una lucha de ideas y sentimientos. El culto de las reliquias, las procesiones y las ofrendas y ex-votos (láms. 66, 67 y 68) son aquí aludidos con ninguna simpatía y aun con despreciativo sarcasmo. ¿Qué tiene esto que ver con la guerra? Algo tiene si admitimos que en aquella contienda latía también una pugna de ideas entre tradición y utopía, entre continuidad imposible y desapoderado deseo de reformas. Y es aquí cuando nos interesaría precisar, para poder esclarecer la actitud de Goya al grabar estas láminas, el momento en que fueron concebidas por el artista. ¿Se trata de una fecha anterior a 1814? Entonces el artista, agitado por el partidismo constitucionalista, toma posición contra los *serviles*. ¿Se ha terminado ya la guerra? Entonces es que Goya comienza su sorda y apasionada protesta contra el retorno de lo antiguo, agravado ahora por las persecuciones de los patriotas liberales. Pero ante la famosa lámina siguiente (69), tenemos que pensar que la guerra ya ha terminado y Goya, después de su ex abrupto antidevoto lanza, escupe mejor, su negación descreída y su desilusión de los hombres y de las esperanzas de justicia. Los hombres se agitan, luchan, padecen y hacen padecer a los demás; ríos de sangre corren; desastres y estragos traídos por la ambición de poder y el ansia de dominio esparcen la ruina por el mundo. Y cuando, en un breve armisticio, la tragedia parece encalmarse, el ánima consciente de Goya se encara con la experiencia feroz por la que España acaba de pasar y se pregunta para qué ha sido todo ello, qué bienes o qué lecciones han podido aportar a los españoles los dolores pasados. La respuesta

que encuentra dentro de sí mismo es desoladora y amarga: *para nada*. Los hombres no aprenden. Y para un utopista como Goya, un liberal a ultranza, un amigo de la *raison*, un materialista, en suma, cuya máxima ilusión estuvo puesta en organizar un poco mejor este mundo, en limpiarlo de prejuicios y errores, en fomentar entre los hombres la igualdad, el saldo negativo es sin remedio si el individuo no puede elevarse por exigencia de su espíritu a pedir y encontrar a los dolores del mundo un sentido trascendente.

Si Goya quiso expresar el resumen de sus experiencias y las conclusiones de su amarga filosofía ante la guerra, bien pudo haber terminado *Los Desastres* en esta lámina, que los hubiera rematado rotundamente. Pero no fué así. Por velocidad adquirida o por una incontenible necesidad, entrenado por las 69 láminas anteriores en salvar su impresión y expresar su comentario de la realidad histórica que iba desfilando ante él, el artista añade 13 láminas más a su colección de *Los Desastres*, en años posteriores al regreso de Fernando VII. En ellas, porque la materia se lo exige y la prudencia se lo recomienda, Goya se refugia en veladas fórmulas gráficas, cargadas de intenciones simbólicas. No estoy seguro de que todas ellas correspondan a este período aunque todas sean de última época; acaso Goya incluyó en este último apartado de *Los Desastres* todos los grabados que no cabían en los grupos anteriores por no presentar espectáculos de guerra, propiamente dichos. Así, la lámina 77; la alusión al Papa, que, como comprueba el dibujo, es evidente, pudo ser realizada en 1811 con motivo de las graves cuestiones entre Pío VII y Napoleón, que llevaron a éste a suprimir radicalmente el poder temporal del Pontífice e incluso a apoderarse de su persona y a conservarle en efectivo cautiverio. Por cierto que, ante este concreto suceso, la estampa poco respetuosa y la intención que expresa parecen querer decirnos que Goya estaba aquí más bien al lado del invasor de su país.

No es posible, sin atreverse a hipótesis excesivas, abrigar seguridad alguna sobre el sentido de alguna de las láminas de este grupo. Así, en el grabado número 70, dudamos si aquella cuerda de personajes, importantes por sus hábitos, uniformes o vestiduras, son los españoles que regresan de la cautividad de Francia sin saber todavía qué partido tomar ante la realidad nacional, o bien los que, castigados por liberales por Fernando VII, emprenden, en cuerda de delincuentes, el camino de los presidios de Africa. Y para esta segunda interpretación no sería inconveniente el hecho de que en la escena figuren eclesiásticos y frailes, porque los hubo muy liberales en las cortes gaditanas, y también recibieron su pena. De alcance más general son las láminas 71 y 72 en las que vuelven a hacer su aparición agorera las aves nocturnas, los monstruos que poblaban el sueño de la razón en *Los Caprichos;* no hay, pues, que extrañarse que hasta en la técnica haya algo que recuerde aquí la primera serie grabada del artista. Los poderes de la reacción son, para mí, sin duda alguna, los que Goya quiere simbolizar en la primera de estas estampas, legislando *contra el bien general.* En cuanto a *Las resultas* (lámina 72) bien a la vista está que se trata del cuerpo del país despedazado por la interna división y las persecuciones, tanto como por la guerra misma. Los tres grabados siguientes (73, 74 y 75) aluden, sin duda, al nuevo estilo de gobierno y a las camarillas gobernantes. Confesaré aquí que alguna vez he dudado si, asignando a estos grabados fecha anterior a 1814, no pudiera pensarse que haya aquí alusiones a los poderes interinos que asumieron la representación de España en ausencia de Fernando VII y que, pomposa y enfáticamente, se atribuyeron títulos, dignidades y tratamientos. En la Regencia y en las Cortes de Cádiz pudiéramos pensar ante las láminas 73 y 75 *(Gatesca pantomima* y *Farándula de charlatanes).* Pero pantomimas de servilismo y adulación charlatanesca fueron cosas que se prodigaron harto a la vuelta del Rey y, por otra parte, en

la lámina 74 me parece evidente la alusión a los castigos y depuraciones que trajo consigo la vuelta del Deseado.

Con la reserva y salvedades que me parecen de rigor, me atrevería a decir que pudiéramos ver en las láminas 76 y 78 alusiones al Napoleón caído y hostigado por sus enemigos, que le recluyeron, con sus alas cortadas, en la isla de Elba y que, todavía durante los cien días, mostró *que sabía defenderse bien.*

Pero la serie toca a su fin y Goya, que concibió un preludio digno de su tema en sus *Tristes presentimientos,* empuña bien la sinfónica batuta para terminar su recapitulación de *Desastres.* El artista, a pesar del *Nada* desolador arrancado a su comentario por los primeros asaltos de las decepciones, quiere serenarse, expresar sin ilusiones la situación, pero también abrir camino a la esperanza. *La Verdad ha muerto;* durante una guerra, es el circunstancial vencedor el que la sojuzga, pero una vez terminada es el vencedor quien la entierra. Esto nos dice con aguda profundidad, pocas veces alcanzada por Goya, la lámina 79, en la que nuestro artista da paso a sus propios sentimientos; si la Justicia, moza tan robusta y pechugona como la propia Verdad difunta, y como le gustaban en la realidad a Goya, llora en un rincón, un excesivo estado mayor eclesiástico que asiste a la fúnebre ceremonia nos dice, bien a las claras, quiénes son los que, en opinión de Goya, entierran la Verdad. Mas sus enemigos no la creen bien muerta; temen *que resucite* (lám. 80); lo que para tales gentes es un temor, es para Goya una esperanza. Resplandores emanan del cuerpo de la Verdad muerta y no creemos sea antojo injustificado el adivinar tras de sus rayos la poco noble cabeza de Fernando VII, con expresión preocupada. Pensando así, pudiera creerse que la Verdad es la Constitución del 12, cuyo resurgimiento tanto temen los reaccionarios que rodean a Fernando VII desde su retorno.

Para terminar, en las dos láminas que la colección académica

no incluyó, Goya alza su batuta para arrancar los dos contrastados acordes que dan fin a su lamentable poema de *Desastres*. Una brusca confrontación nos presenta en anverso y reverso el mal pasado y la esperanza futura; la guerra, fiero monstruo apocalíptico (lám. 81) cuyo estéril cuerpo ahito vomita víctimas sin cuento, y, junto a él, como lección y moraleja, un programa de felicidad futura también *razonable* y materialista. He aquí que la Paz (lám. 82), robusta madama vestida con lujoso y recargado atuendo que nos recuerda los pomposos uniformes de la corte napoleónica, avanza confianzuda para poner la mano sobre el hombro del nuevo héroe que Goya nos presenta. No es el general victorioso, ni el profeta inspirado por visiones sobrenaturales, ni el filósofo contemplativo, ni siquiera el hombre de ciencia que trata de comprender las leyes del universo: el fuerte, barbudo y bondadoso proletario que, en una etapa histórica curada de quimeras, arrancará a la tierra los frutos que aseguren un bienestar material a los hombres fatigados de estériles luchas y reconciliados ahora por una igualdad fraterna. Con esta lámina Goya remataba y daba sentido a todo su vejamen de la guerra y, al mismo tiempo, a toda una lamentable situación política y social que amargó, entre 1814 y 1820, sus convicciones de progresista ardoroso. Goya terminaba su serie y alimentaba su esperanza con la estampa, un tanto ingenua, de la nueva utopía que se alzaba sobre la Europa de la Restauración.

LAS LEYENDAS

La unidad poemática o interna de *Los Desastres* está, además, reforzada por las leyendas que Goya puso a cada uno de los grabados. Comentario directo y brusco a cada una de las escenas, los letreros de Goya nos dan idea de lo que podemos llamar el lado literario del genio goyesco. Es una literatura singular, más bien un

monólogo adusto y destemplado por el brusco humor, el mal genio pudiéramos decir, del sordo baturro. No hay que sacar las cosas de quicio para estimar la fuerza expresiva de esta manera que Goya tiene de apostrofar a sus propias creaciones; los comentaristas de la obra grabada del artista han hecho justicia a este aspecto de su talento, a estas gráficas y rotundas expresiones del maestro, puestas al pie de sus famosos aguafuertes. Uno de los primeros comentaristas de la serie, Enrique Mélida, para mientes en ello y nos dice: «las leyendas puestas al pie de cada plancha son notables también y dignas de mención y las estimo como el complemento de la composición misma». En el preámbulo que la Academia puso a su edición de *Los Desastres,* de 1863, hace justicia también a este aspecto del genio de Goya y dice en el tal prefacio lo siguiente, con la pluma de uno de los más distinguidos académicos, aunque envuelto en el anónimo: «Para que nada falte a esta singular colección las leyendas puestas a cada lámina son otro rasgo más del genio de su autor: concisas, incisivas y picantes añaden carácter, si añadírselo es posible, a lo que ya consignó el lápiz del artista: una breve frase, y a veces una palabra sólo, revelan, con su misma rapidez, la idea fugaz que su mente concibiera en un momento y su mano representara en poco más de otro». El propio Carderera nos advertía de estos epígrafes que figuran escritos de mano de Goya en el ejemplar Ceán Bermúdez, que *son breves, incisivos y de un acento de amargura verdaderamente impresionante.* Por su parte Campbell Dodgson, uno de los últimos comentadores de *Los Desastres*, estima este aspecto del talento de Goya nada menos que con estas palabras: «maestro de la leyenda, patético, cínico, enigmático o de una claridad cristalina, pero siempre eficaz y conciso, Goya se adelanta a Daumier y a Forain».

Estas leyendas constituyen, como antes he dicho, un verdadero monólogo o acaso más bien un diálogo del artista con sus propias

creaciones. Monólogo porque la ilación entre un epígrafe y el siguiente está patente y voluntariamente expresada por el autor; *Las mujeres dan valor*, dice al pie de una de sus láminas, y en la siguiente, ligando la frase con la anterior por el copulativo, refuerza y comenta: *Y son fieras*. En otro grupo de láminas en que las mujeres también resisten de manera más humana y privada a los ataques de los vencedores, la ilación corre a lo largo de tres láminas: *No quieren*, dice en una; *Tampoco*, en la otra; *Ni por esas*, en la tercera. Encarado con la imagen de un montón de cadáveres y agonizantes que expiran tras una acción de guerra, el sarcasmo le arranca una frase imprecatoria: *Para eso habéis nacido*, comentario en el cual no hay desprecio, sino el amargo reconocimiento de que para morir ha nacido siempre el hombre. Otra vez, ante la inminente ejecución de un patriota atado al poste ante los fusiles franceses, exclama dolorido frente a su propia estampa: *Y no hay remedio*. Ante escenas de hospitales de sangre o de recogida de heridos, Goya comenta con amarga ironía: *Aun podrán servir*, y en la siguiente lámina: *También éstos*. En nuestro comentario a los grupos que impone la composición interna de los *Caprichos*, nos hemos referido a la matización que Goya insinúa ante dos estampas del mismo género; me refiero especialmente a las láminas 28 y 29; en las dos las turbas arrastran el cadáver de un enemigo por las calles, con una soga atada a sus tobillos; en el primer caso Goya condena el hecho: es obra del *Populacho*, nos dice el epígrafe. En la otra, en cambio, presente en su mente un hecho concreto cuyas circunstancias no nos comunica, nos advierte su aprobación: *Lo merecía*, dice. Ante grupos de españoles supliciados por los franceses, en la lámina 35, comenta la arbitrariedad y la injusticia con que fueron llevados a la muerte: *No se puede saber por qué*. Y en la siguiente, ante una larga hilera de ahorcados en pleno campo por el ejército enemigo, nos dice: *Tampoco*. Pero *Esto es peor*,

nos advierte en la siguiente lámina, en que a la muerte se añade el bárbaro suplicio.

Harto he comentado en varias ocasiones cuánto nos impresiona la afirmación casi documental de Goya que, ante la estampa de evacuación o fuga de los vecinos de un pueblo al acercarse el ejército invasor, nos asegura en el epígrafe del testimonio fidedigno que nos ofrece: *Yo lo ví*. Y en la siguiente escena, de tipo semejante: *Y ésto también*. En la lámina 47, en que soldados franceses saquean un convento y salen cargados con objetos de culto después de haber asesinado a un fraile, nos dice lapidariamente: *Así sucedió*. Su sentimiento se expresa ante el patetismo de las escenas representadas en sus estampas *(Madre infeliz, Expiró sin remedio, Lo peor es pedir, De qué sirve una taza,* etc.). Y cuando en las últimas láminas se encara de manera más velada con realidades políticas que le enojan, llega Goya en los epígrafes al denuesto y casi hasta el insulto: *Farándula de charlatanes,* dice ante una reunión de cretinos, asnos y cotorrones que simbolizan, sin duda, a políticos de su tiempo. El tono interrogativo o apodíctico modula la expresión que Goya quiere conferir a sus estampas. *¿Si resucitará?,* nos dice esperanzado, en la ya comentada lámina 80. Pero cuando la serie termina en aquella moraleja final, aurora de paz y de trabajo, nos afirma rotundo y sin rodeos: *Esto es lo verdadero*. En suma, en los epígrafes de *Los Desastres* asistimos a un monólogo, expresado con elementales pero auténticos y lícitos recursos retóricos, de los sentimientos y de las ideas que Goya quiere transmitirnos, y ello nos ratifica en atribuir a esta colección, más que a ninguna otra de los grabados del maestro, este valor literario, persuasivo o, como dirían en otras épocas, *filosófico*. Ni que decir tiene que estas elementales pero evidentes calidades literarias del espíritu de Goya son en él compatibles con una mal informada ortografía; de ello tenemos hartas pruebas a través de documentos y cartas del maestro. Sin

duda alguna, corrigió Ceán Bermúdez los esbozos de epígrafes que Goya le sometió en el ejemplar de las 85 estampas de que tanto se hablaron, pero creo positivamente que esta corrección no alcanzó sino a la ortografía, y no siempre.

POR QUÉ *LOS DESASTRES* QUEDARON INÉDITOS

Hemos aludido al momento en que Goya sometió a Ceán su colección; hemos de preguntarnos ahora cuándo pensó Goya, si realmente llegó a decidirlo, editar la serie de *Los Desastres*. Lo que un análisis detenido nos hace ver, especialmente en las últimas láminas de la serie, nos dice positivamente que era muy difícil que Goya se decidiese a dar a la publicidad su colección, recién terminada la guerra, bajo el reinado del deseado Fernando VII. Si alguna vez volvió a pasar por su mente esta idea, tuvo lógicamente que ser después del pronunciamiento de las Cabezas de San Juan. Unicamente en el período de la libertad de imprenta, en la etapa constitucional de 1820 al 23, hubiera podido Goya, sin peligro, entregar al público la colección de *Los Desastres*, en la que a partir de la lámina 66 las gentes bien pensantes habrían de encontrar motivos suficientes para señalar a Goya como su enemigo político. No sé si en este momento y por consejo de Ceán se dulcificó el epígrafe de la famosa estampa 69, el *Nada* escéptico y demoledor de aquel muerto que sale de la tumba, o el *Nada, ello lo dice* de su epígrafe manuscrito que acaso con cautela le corregiría Ceán Bermudez, atenuado luego por la Academia en *Nada, ello dirá,* con su futuro problemático. Corta y agitada fué la etapa constitucional y en sus últimos tiempos cualquier espíritu sensato podía ver en el horizonte nuevos presentimientos para la vida de la libertad en España, ahora en forma también de intervención francesa, la que efectivamente vino con los 100.000 hijos de San Luis y el duque de

Angulema a *liberar* al pobre Fernando. Pero, como es bien sabido, los constitucionales españoles hicieron muy mal uso de aquellas libertades con sus excesos y disparates, atrayendo sobre sí, en definitiva, el rayo que las amenazaba. No tenemos la menor duda de los sentimientos liberales de Goya, de su simpatía por las ideas de constitucionalismo y de progreso; negarlo o disimularlo es hipocresía circunstancial en la que un historiador no debe nunca caer. Pero tampoco tenemos derecho a dar por supuesta cuál sería la reacción personal de Goya ante la experiencia constitucional, cuáles fueron los matices de su posición ante las inepcias y majaderías de sus correligionarios; su idealismo brusco y generoso, desilusionado acaso de nuevo con esta experiencia lamentable, pudo muy bien hacerle reaccionar en su vejez hacia un más radical escepticismo. En definitiva, la Constitución, de la que él se preguntaba *si resucitaría* cuando la reacción fernandina del 14 la enterró, había vuelto a la vida para engendrar nuevas decepciones en las gentes de buena fe. ¿Acaso Goya fué de éstos y antes de que las tropas de la Santa Alianza cruzaran el Bidasoa, había renunciado definitivamente a sus esperanzas y a la publicación de *Los Desastres?* El hecho es que las 82 láminas, creación admirable aunque desigual del genio de Goya, quedaron condenadas por el propio autor, sin duda, a un ostracismo que quizá él pensó definitivo. Goya marchó a Francia y en Madrid quedarían los cobres de *Los Desastres;* sepultadas en los cofres en que, desatento para la gloria de su padre, hubo de guardarlas Javier Goya, quedaron las planchas hasta la muerte del propio Javier. Sería, pues, Marianito, el nieto disoluto y calavera, el que, con menos respeto todavía para la memoria del famoso abuelo, hizo almoneda de aquellas piezas inestimables. La historia nos dice que pasaron después a manos de don Román Garreta, de quien, andando el tiempo, hubo de adquirirlas la Academia que, dándose cuenta del tesoro que había ido a parar a sus manos, preparó, con buen

acuerdo, la edición de las estampas de 1863, primera que dió a conocer públicamente la magnífica serie grabada de Goya. Pero el ejemplar Ceán Bermúdez y lo que hoy sabemos, nos confirman que la colección tuvo en la intención de Goya 82 láminas al menos. Quiere esto decir que las dos últimas láminas, 81 y 82, se habían extraviado ya cuando las adquirió Garreta y no pasaron, por tanto, a la Academia. Fué Lefort quien tuvo la fortuna de que fueran a parar a sus manos, nunca dijo de qué manera, esos cobres finales de la serie. El crítico francés, tan apasionado de Goya, después de haber tirado de ellos unas cuantas pruebas, los regaló a la Academia que, por cierto, jamás los incluyó posteriormente en las ulteriores tiradas que de *Los Desastres* realizó, bajo su dirección, la Calcografía.

LAS EDICIONES DE *LOS DESASTRES*

La edición de la Academia constituyó, para el mundo del arte, una verdadera revelación; ya hemos visto que el público francés, enamorado de Goya, de *Los Caprichos* y de las litografías desde los años siguientes a la muerte del artista, ignoraba, cuando Piot publicó su esbozo de catálogo, el alcance y la verdadera extensión de *Los Desastres de la guerra*. Las noticias exactas pero demasiado sumarias que Carderera proporcionó en sus artículos de la *Gazette des Beaux Arts* de 1860 y 63, no pudieron llenar esta laguna, que sólo la publicación académica hubo de satisfacer. Desde ahora, la sensibilidad de las gentes retendrá el nombre de Goya grabador más como el dramático creador de *Los Desastres* que como el sarcástico imaginador de *Los Caprichos*. Sólo ahora se vió que Goya era un verdadero precursor de la sensibilidad moderna, de la interpretación que entonces se decía *romántica* del mundo y de la vida, pues si *Los Caprichos* podían encontrar su filiación en la ideología de la Ilustración y en la vena caricaturesca del XVIII, el artista de *Los Desas-*

tres se mostraba como un artista más desligado de tradiciones, más exaltado y fogoso y, en definitiva, tanto en la concepción como en la técnica, osadamente moderno y romántico.

En la edición académica ocurrieron particularidades que han dado que comentar a los catalogadores de Goya y que aquí deben recogerse. Cuando las planchas llegaron a ser propiedad de la Academia de San Fernando, estaban todavía desprovistas de epígrafes. Carderera, académico y autoridad sobre Goya que reconocerían sus compañeros de corporación, pudo ayudar eficazmente a la edición proyectada, aportando el ejemplar que fué de Ceán Bermúdez, con los letreros manuscritos de mano de Goya y con la pauta para la ordenación de las láminas. De acuerdo con este ejemplar se grabaron las leyendas [1]) y se tiraron las pruebas, no sin que hubiera todavía algún titubeo en cuanto a la ordenación definitiva. En otro lugar he comentado el hecho de que existió una confusión entre la lámina 17, *No se convienen* y la lámina 77, *Que se rompe la cuerda,* por mala inteligencia de los números correspondientes. Algunos ejemplares fueron tirados con el indicado error y con este orden comentaba Enrique Mélida la colección, en su muy citado artículo aparecido en la revista *El Arte en España* [2]). Pero Mélida observaba justamente que a la lámina 17 no le convenía, por su asunto, la inclusión entre las láminas finales de la serie, con lo que debió de convencer a los académicos que preparaban la edición, porque definitivamente aceptaron la justa observación de Mélida [3]).

Las 80 láminas de la edición académica suelen conservarse en el grueso volumen que forman una vez encuadernadas, pero la publicación original hízose, en realidad, en ocho cuadernos, o sea

[1]) Excepto en el caso antes recordado del *Nada, ello lo dice* (núm. 69).

[2]) Volumen II, 1863, págs. 266-281.

[3]) Don Ángel Barcia, el antiguo y benemérito conservador de la Sección de Estampas en la Biblioteca Nacional de Madrid, incurrió en esta misma confusión al encuadernar en un álbum 41 pruebas de estado sueltas de *Los Desastres*, según hice notar en el estudio que dediqué a esta colección de pruebas en 1934.

agrupadas las estampas por grupos de diez, que llevan cada uno una cubierta, sin letra alguna, de color azulado o verdoso, sobre la que aparece solamente el número de orden del cuaderno respectivo. Es muy raro encontrar ejemplares que conserven aún esta división en cuadernos, deshecha por casi todos los bibliófilos y coleccionistas al encuadernar la serie en un solo volumen, pero en la colección de la Sección de Estampas, en la Biblioteca Nacional, se ha conservado uno hasta nuestros días en esta disposición, ejemplar que yo he descrito en un trabajo mío, harto citado a lo largo de estas páginas.

La edición académica se hizo con cobres que habían ya sufrido roces o erosiones en el largo encierro soportado en los cofres de los descendientes del maestro aragonés. Ello obligó a retoques, no siempre discretos, y a manipulaciones que, naturalmente, desvirtuaron algo el carácter de algunas láminas, con adiciones de aguatinta que no presentaban las pruebas tiradas en vida de Goya. En 1862 la Academia comenzó sus tiradas de pruebas; en algunas los cobres figuran aún sin letra, rareza estimada por los coleccionistas. Hay muy pocos ejemplares completos de tales tiradas de prueba. Hofmann conoció una de estas series, que procedía de la colección Madrazo y que fué a parar, a principios de este siglo, al librero alemán Hiersemann. Como nota curiosa añadiremos que algunas de estas pruebas hechas mientras se ensayaba la edición académica, se tiraron en al reverso de impresiones de los grabados de Piroli, según los dibujos de Flaxman, para ilustrar la *Ilíada* y el *Dante* en edición española, aparecida en Madrid en 1860 [1]). Para la edición académica se dispuso de un papel con la filigrana J. G. O. y una concha estilizada, marca de la casa José García Oseñalde, fábrica de papel que ha continuado su vida hasta nuestros días. Quinientos

[1]) Estas pruebas sin letra se tiraron en papeles desiguales; para alguna se echó mano de estas láminas de Flaxman, pero otras llevan el papel definitivamente usado para la edición académica.

ejemplares se hicieron de esta tirada, en la que se utilizó una tinta de tono caliente, muy característica; por cierto que, al grabar los letreros, como ya desde antiguo se había hecho observar, se cometieron errores ortográficos, cuya lista incluyó Pedro Vindel en su librito publicado en 1928. La lista de estos errores va a continuación.

Lám.	9. *No quiren,*	en lugar de	*No quieren.*
»	32. *Por que?*	»	*Por qué?*
»	34. *Por una nabaja.*	»	*Por una navaja.*
»	35. *No se puede saber porque*	»	*No se puede saber porqué.*
»	39. *Grande hazaña. con muertos.*	»	*Grande hazaña! Con muertos!*
»	47. *Asi sucedió.*	»	*Así sucedió.*
»	49. *Caridad de una muger:*	»	*Caridad de una muger.*

Vindel admitió que tirados algunos ejemplares [1]) completos de *Los Desastres* se advirtieron los errores ortográficos, que fueron corregidos en lo que él llama segunda tanda.

En el libro *Los Aguafuertes de Goya,* por Andrés Laszló (Barcelona 1946), se llega a considerar, con evidente ligereza, que la corrección de tales erratas caracteriza no ya una segunda tanda, como dice Vindel, sino una segunda edición, a la que hipotéticamente asigna la fecha de 1866 (!). Las observaciones que hice en mi estudio de 1934 eran, me parece, suficientes para no haber incurrido en esta hipótesis gratuita. Insistiré en que los errores ortográficos se corrigieron cuando ya habían sido tirados varios ejemplares de las respectivas láminas y a medida que fueron advertidos, encuadernándose después indistintamente láminas corregidas con otras que no lo estaban. Aunque pueda parecer prolijo entrar en estos detalles, quiero de una vez deshacer ese fantasma de la *segunda tanda*

[1]) Excepto en el *No quiren,* errata evidente del grabador de los epígrafes, en los demás casos el artífice encargado de esta misión se limitó a copiar la ortografía defectuosa de Goya. Los académicos debieron de darse cuenta cuando ya se habían tirado pruebas y acudieron a rectificar a Goya. Es posible que la lista de errores sea más extensa de lo que indica Vindel; en la lámina 36, Goya (ejemplar Ceán) escribió *Tan poco* y así se debió de grabar, pues en la letra puede observarse que el último rasgo de la *m* está añadido a lo que primitivamente fué una *n*. No me extrañaría que alguna prueba conservara el error.

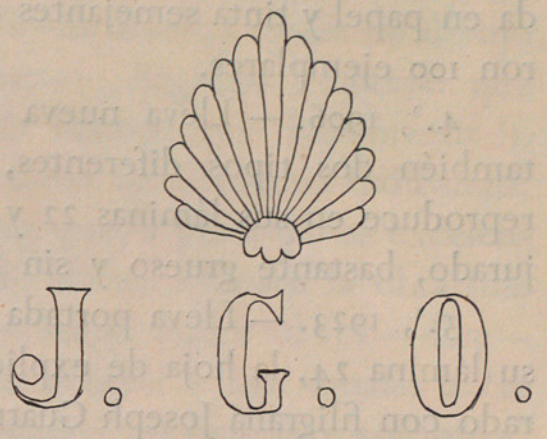
que, como hemos visto, llega ya a querer convertirse en edición, aduciendo el ejemplo, comprobable por cualquiera que tenga interés en ello, de los dos ejemplares de la edición de 1863 conservados en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid; en los dos existen láminas con error ortográfico y láminas ya corregidas que se incluyeron de manera caprichosa; no hay, pues, derecho a hablar de tandas. Para detallar más, he aquí la lista de las láminas controvertidas en el estado en que aparece su letrero en los mentados dos ejemplares de la Biblioteca para que la cosa pueda quedar más patente.

	Ejemplar A	Ejemplar B
Lám. 9.	*No quiren.*	*No quiren.*
» 32.	*Por que?*	*Por qué?*
» 34.	*Por una nabaja.*	*Por una navaja.*
» 35.	*No se puede saber por que.*	*No se puede saber por qué.*
» 39.	*Grande hazaña. con muertos.*	*Grande hazaña! Con muertos!*
» 47.	*Asi sucedió.*	*Asi sucedió.*
» 49.	*Caridad de una muger.*	*Caridad de una muger.*

Pero no es esto lo único que hay que decir acerca de los letreros, puesto que observamos otros errores ortográficos, especialmente de acentos, que no llegaron a corregirse, al menos que yo sepa; por ejemplo, en la lámina 22, *Tanto y mas,* en que el *más* no lleva acento, e inconsecuencias ortográficas como las de escribir con *i* la palabra *hay* en las láminas 15 y 33 y con *y* en las láminas 19, 58 y 60. Pero además los letreros o epígrafes, sin que sepamos por qué razones, presentan indicios en algunas ocasiones de haberse grabado dos veces, acusándose rasgos de la primera bajo la actual leyenda; así se observa, por ejemplo, en los números 1, 2, 32, 36, etc. Los supersticiosos de los estados podrían tener aquí pretexto para aumentar con estas modificaciones la lista de ellos, abuso al que nos resistimos justificadamente. Diremos también, que algu-

nas láminas sueltas de las que llevan errores ortográficos llegaron a entrar en colecciones particulares con supervaloración de rareza que en realidad no merecen [1]).

Desde 1863 la Calcografía Nacional realizó varias tiradas bajo la dirección de la Real Academia de San Fernando, no sin que los cobres fueran paulatinamente gastándose en las sucesivas impresiones hasta quedar prácticamente agotados en la actualidad, lo que hace muy posible que no vuelvan a realizarse más tiradas de *Los Desastres de la Guerra* de Goya. La diferencia entre las tiradas es notable y pudiendo estudiarlas en comparación se observa en las estampas esta decadencia de los cobres. Así, pues, la diferencia de calidad artística y, por lo tanto, de estimación en el mercado de cada una de estas ediciones es muy grande. Describimos a continuación estas diversas ediciones, indicando las características que pueden servir para distinguirlas.



1.ª, 1863. — Portada tipográfica y hoja de explicación impresa. Contiene 80 láminas; la tirada fué de unos 500 ejemplares sobre papel marquilla con la filigrana J. G. O. y una concha, según aparece en el facsímil de esta página. En las anteriores páginas hemos indicado algunas particularidades de esta edición, que fué presentada en 8 cuadernos conteniendo cada uno 10 láminas, y que llevan cubiertas de papel de color que han desaparecido normalmente al ser encuadernados los ejemplares.

2.ª, 1892. — Papel verjurado sin filigrana y tinta más oscura que la de la primera edición; las planchas habían sido aceradas. La tirada constó de 100 ejemplares.

[1]) Delteil señala pruebas en la colección del Dr. Hupka.

3.ª, 1903. — Con nueva portada tipográfica que lleva el escudo de la Real Academia, como la edición anterior. Vindel dió a conocer la existencia de dos portadas distintas para esta edición, cuya diferencia podrá observarse comparando las láminas 20 y 21 del libro de Vindel. Lleva también una hoja de explicación y está tirada en papel y tinta semejantes a los de la anterior edición. Se tiraron 100 ejemplares.

4.ª, 1906. — Lleva nueva portada tipográfica de la cual hay también dos tipos diferentes, según los ejemplares; Vindel las reproduce en sus láminas 22 y 23. La tirada se hizo en papel verjurado, bastante grueso y sin filigrana; se tiraron 275 ejemplares.

5.ª, 1923. — Lleva portada tipográfica que reproduce Vindel en su lámina 24, la hoja de explicación, y está tirada en papel verjurado con filigrana Joseph Guarro y un castillo. Se tiraron 100 ejemplares.

6.ª, 1930. — Portada tipográfica y papel verjurado con filigrana Arches.

7.ª, 1937. — Aparece como editora la Dirección General de Bellas Artes, habiéndose tirado también en la Calcografía Nacional. Los ejemplares corrientes, unos 100, van tirados en papel Arches, pero se hicieron 20 ejemplares selectos en papel japón.

LA COMPARACION CON *LOS CAPRICHOS*

Los críticos de la obra grabada de Goya han suscitado, a veces, ociosas comparaciones al intentar la estimación de *Los Desastres*. Nunca se sabe hasta qué punto influye la rutina o la falta de un criterio, histórico y estético a la vez, en la perpetuación de ciertos juicios superficiales. De Carderera vienen estos peros con que los críticos descontentadizos parecen objetar a *Los Desastres*. De la serie, decía Carderera en su artículo de 1863 que, ciertamente, las

facultades de Goya parecían haberse rejuvenecido ante estos trágicos temas inspiradores de sus nuevos grabados a pesar de ser «fruto de su vejez y aunque no ofrezcan siempre en la ejecución el mismo encanto que *Los Caprichos*». Verdad es que a renglón seguido el propio Carderera escribía: «estas escenas poseen en su mayor parte una gran fuerza de concepción, una incomparable firmeza de dibujo y una vivacidad de punta sorprendente», llegando a afirmar que alguno de sus dibujos merecía estar firmado por Rembrandt [1]). Beruete sigue casi literalmente la opinión de Carderera indicando, frente a los que prefieren *Los Desastres,* que, a pesar de las excelencias de esta serie, «parece aventurado afirmar que sea la obra más completa de Goya en su aspecto de grabador. Podrá tal vez —dice— superar a sus otras obras grabadas en general y casi igualar a *Los Caprichos,* a los que no llega, no obstante, en belleza y encanto». Por su parte, Mayer estima rotundamente que *Los Desastres de la Guerra* son la mejor obra grabada de Goya. Frente a esta disputa de opiniones me parecería injusto no aducir la muy aguda y precisa del malogrado Angel Sánchez Rivero, en un párrafo que voy a transcribir: «*Los Caprichos* —dice— ofrecen quizás más encanto de entonación, pero están a mil leguas del trazo vivo y ardiente de *Los Desastres.* La inspiración y la técnica se compenetran en éstos hasta parecer una misma cosa. Obtiene las más extensas y variadas expresiones con la mayor sobriedad y justeza de línea; los planos se modelan enérgicos con el mínimo de recursos. Goya, dibujante, iguala aquí los más sintéticos apuntes de Rembrandt. Otro paso esencial señalan además *Los Desastres:* la conquista del movimiento. *Los Caprichos* están concebidos en general de una manera estática; la técnica contribuye por su parte a acentuar esta impresión. En *Los Desastres* el movimiento es el personaje principal. La forma apaisada, en contraste con *Los Caprichos,* parece elegida para esta inter-

[1]) *Gazette des Beaux Arts,* 1863, pág. 243.

pretación dinámica. Y con el movimiento, su expresión negativa, la inmovilidad pesada del cadáver derrumbado en tierra por el choque de la muerte. Algunas de estas hojas muestran hasta lo increíble el dominio de Goya sobre la expresión gráfica. Los más confusos barullos son interpretados con una especie de impresionismo imaginativo que reconstruye la escena en toda su momentaneidad fugitiva». Suscribo íntegramente las apreciaciones del malogrado crítico, antecesor mío en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid. En efecto, son *Los Caprichos* especialmente gratos de mancha por su suave entonación, sobre todo en el entintado delicioso de la primera edición, con su aguatinta delicada y rubia. Pero, no cabe duda que en la estimación por *Los Caprichos* entra un poco la variedad anecdótica de su contenido, la picante e intencionada sátira, lo que la colección comporta de pamfleto gráfico y añadido a todo ello su raro elemento fantástico e imaginativo en las escenas de brujería y sortilegio. En *Los Caprichos* adivinamos, aunque no los precisemos, los dardos malignos de las alusiones, las encubiertas historietas que pueden envolver, el ácido humor con que Goya presenta los vicios humanos y las lacras sociales, así como la intención agresiva que inequívocamente se desprende de algunas de sus láminas; todo ello contribuye ciertamente al éxito de la primera serie grabada de Goya. Pero no cabe dudar que en *Los Caprichos* hay lo que pudiéramos decir menos problema gráfico; las escenas agrupan pocas figuras, casi siempre muy en primer plano y, la mayor parte de los efectos espaciales o lumínicos, muy simples, se confían al aguatinta y no al dibujo mismo. Goya, todavía un hombre del XVIII en esta época, no está maduro para dejar libre a su innovadora originalidad en la concepción de las escenas y en su manera de componerlas. Predominan en *Los Caprichos* soluciones barrocas en diagonal en la ordenación de las láminas, que están concebidas según el espíritu de su época. Aparte esto, el for-

mato vertical de los grabados de *Los Caprichos* se presta menos a las soluciones afortunadas y revolucionarias que Goya adopta en sus otras tres series que están resueltas, las tres, en formato apaisado.

De *Los Caprichos* a *Los Desastres* Goya ha aprendido mucho, y se atreve a más. ¡Cuánta mayor riqueza en las láminas de *Los Desastres,* en la agrupación de las figuras, en la expresión del movimiento, en el drama puro y plástico de las masas contrapuestas, equilibradas o en desequilibrio! En composición y en dibujo la superioridad de *Los Desastres* es para mí positiva. Sin negar el valor, excepcionalmente bello, de muchas láminas de *Los Caprichos,* reconozcamos, no obstante, que las hay detestables; no sería difícil, recorriendo las páginas de esta serie goyesca, reunir una antología de lo feo en la que podríamos seleccionar unas cuantas desdichadas composiciones de muy torpe y pobre dibujo. No así en *Los Desastres.* El dibujo es siempre de una gran finura y alcanza una calidad mantenida generalmente sin desmayo, con muy pocas excepciones. En un libro que contiene las reproducciones de los dibujos preparatorios, apenas hace falta insistir en detalle sobre este punto. En los esbozos para *Los Desastres,* Goya, dice Carderera [1]), «parece haber querido dar un mentís genial a los que le acusaban de ignorancia en el dibujo; los cadáveres desnudos han sido estudiados por él del natural y sus formas tienen, a veces, una nobleza y una elocuencia desconocidas por los pintores realistas, incluído Rembrandt». El propio Beruete, aun después de haberse inclinado a *Los Caprichos,* reconoce que en *Los Desastres* «el dibujo es, en efecto, magistral», afirmando que «en ninguna otra obra ha superado Goya el dibujo que luce en *Los Desastres;* llega con él hasta la perfección en los detalles, mostrando al mismo tiempo un absoluto conocimiento de la Anatomía y de la Perspectiva. Todo está en alguna de estas láminas, dicho y acabado...».

[1]) Artículo de la *Gazette des Beaux Arts*, 1860, pág. 226.

Pero ahora no quiero tratar de los dibujos mismos, sino más bien sentar algunas premisas útiles para que quien tenga este libro entre las manos pueda entrar por sí mismo, con alguna utilidad, en el análisis de los procedimientos de composición por Goya utilizados en esta serie.

GRUPOS Y FORMATOS EN LOS GRABADOS

Todos los que con algún rigor se han enfrentado con las láminas de *Los Desastres* han observado que podían formarse, en ellas, varios grupos cuya discriminación se hace fácilmente hojeando el álbum de Goya. Beruete reconocía dos grupos, uno con predominio de figuras grandes, en primer término, y otro en que las figuras son más pequeñas y en que se busca, dice, más horizonte: a éste pertenecerían, según él, las mejores piezas de la serie. Con otro criterio, Campbell Dodgson apartaba algunas láminas, muy perfectas y acabadas, de otras que dan la impresión de estar ejecutadas más abocetadamente. Por otra parte, es evidente que el formato mismo de las láminas varía y ya a este respecto el crítico inglés señalaba como muy caracterizado un grupo de estampas más cuadradas que la mayoría de las que componen la serie.

En lo que respecta al formato pueden distinguirse en *Los Desastres* hasta tres grupos. Un grupo que llamamos A, está formado por estampas cuyas dimensiones oscilan alrededor de un formato — el más frecuente en los grabados de la serie —, cuyas dimensiones aproximadamente son 13 cm. de alto por 18 ó 19 de ancho [1]). Este primer grupo es el más numeroso y corriente. Un segundo grupo, B, ofrece estampas más estrechas y alargadas con dimensiones variables pero que no suelen pasar a lo alto de los 12 cm. mientras su an-

1) A veces el alto puede ser de 14 cm. y por excepción la lámina 82, que creo es la mayor de la serie, tiene 15 por 19 cm. No me entretengo ahora en detallar milímetros.

chura puede llegar hasta los 20 cm. [1]). Observaremos que en este grupo abundan las obras maestras dentro de la serie. Por último, un tercer grupo C incluiría esas estampas de dimensiones diversas pero de formato cuadrado al que hemos aludido anteriormente y del que pueden darse como ejemplos las láminas 13, 14, 15, 30 y 81. Por cierto que las diferencias entre las medidas que dan para las estampas los diversos catalogadores de la obra de Goya, presentan entre sí márgenes de alguna entidad; ello me ha movido a dar en un cuadro comparativo, que aquí se incluye, la relación de las medidas, en milímetros, consignadas por Viñaza, Hofmann y Beruete, para que puedan estimarse estas diferencias como lo que son, es decir, como producto de apreciaciones subjetivas. Por esta razón he preferido no dar una nueva medición que hubiera probablemente diferido de estas tres.

DIMENSIONES DE LOS GRABADOS DE *LOS DESASTRES DE LA GUERRA* SEGUN VIÑAZA, HOFMANN Y BERUETE

Número del grabado	TÍTULO	Dimensiones según Viñaza	Según Hofmann	Según Beruete
1	Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer.	147 × 189 mm	147 × 189 mm	148 × 189 mm
2	Con razón o sin ella . .	138 × 197 »	140 × 196 »	138 × 194 »
3	Lo mismo	146 × 198 »	146 × 198 »	145 × 197 »
4	Las mujeres dan valor .	136 × 187 »	136 × 187 »	135 × 186 »
5	Y son fieras	133 × 180 »	135 × 180 »	133 × 181 »
6	Bien te se está	121 × 189 »	123 × 189 »	120 × 189 »
7	¡Qué valor!	138 × 187 »	138 × 187 »	136 × 187 »
8	Siempre sucede	148 × 195 »	150 × 196 »	146 × 195 »
9	No quieren	140 × 196 »	141 × 199 »	139 × 191 »
10	Tampoco	125 × 191 »	126 × 191 »	124 × 191 »
11	Ni por esas.	137 × 161 »	139 × 189 »	137 × 186 »
12	Para eso habéis nacido .	126 × 192 »	127 × 192 »	125 × 191 »

[1]) Por excepción, las láminas 24 y 25, pertenecientes a este grupo apaisado, tienen 11 cm. de alto por 19 cm. de ancho.

Número del grabado	TÍTULO	Dimensiones según Viñaza	Según Hofmann	Según Beruete
13	Amarga presencia . . .	139 × 188 mm [1]	128 × 161 mm	128 × 159 mm
14	¡Duro es el paso! . . .	126 × 156 »	126 × 157 »	126 × 156 »
15	Y no hay remedio . . .	127 × 155 »	127 × 155 »	127 × 155 »
16	Se aprovechan	131 × 196 »	131 × 196 »	132 × 196 »
17	No se convienen	128 × 194 »	125 × 194 »	128 × 194 »
18	Enterrar y callar	132 × 197 »	133 × 197 »	132 × 197 »
19	Ya no hay tiempo . . .	132 × 199 »	132 × 199 »	130 × 198 »
20	Curarlos y a otra	121 × 193 »	122 × 192 »	121 × 193 »
21	Será lo mismo	125 × 192 »	126 × 192 »	126 × 193 »
22	Tanto y más	123 × 199 »	125 × 198 »	124 × 200 »
23	Lo mismo en otras partes .	122 × 198 »	123 × 197 »	122 × 198 »
24	Aun podrán servir . . .	131 × 211 »	131 × 211 »	131 × 210 »
25	También estos	117 × 195 »	117 × 194 »	116 × 195 »
26	No se puede mirar . . .	120 × 186 »	121 × 186 »	121 × 186 »
27	Caridad	130 × 192 »	131 × 193 »	131 × 193 »
28	Populacho	150 × 197 »	150 × 196 »	148 × 197 »
29	Lo merecía	150 × 204 »	151 × 203 »	150 × 105 »
30	Estragos de la guerra . .	128 × 156 »	128 × 156 »	128 × 156 »
31	¡Fuerte cosa es!	137 × 189 »	137 × 189 »	137 × 190 »
32	¿Por qué?	134 × 189 »	135 × 188 »	136 × 190 »
33	¿Qué hay que hacer más?	140 × 187 »	140 × 186 »	139 × 186 »
34	Por una navaja	138 × 186 »	138 × 185 »	137 × 186 »
35	No se puede saber por qué	126 × 178 »	128 × 178 »	126 × 178 »
36	Tampoco	140 × 191 »	140 × 189 »	140 × 190 »
37	Esto es peor	136 × 185 »	137 × 183 »	139 × 184 »
38	¡Bárbaros!	139 × 190 »	139 × 188 »	136 × 189 »
39	¡Grande hazaña! ¡Con muertos!	139 × 187 »	138 × 186 »	137 × 187 »
40	Algún partido saca . . .	138 × 187 »	138 × 187 »	138 × 188 »
41	Escapan entre llamas . .	133 × 197 »	132 × 196 »	133 × 198 »
42	Todo va revuelto . . .	155 × 202 »	154 × 201 »	153 × 201 »
43	También esto	137 × 195 »	137 × 193 »	137 × 194 »
44	Yo lo vi	124 × 195 »	124 × 194 »	124 × 195 »
45	Y esto también	135 × 191 »	134 × 190 »	133 × 195 »
46	Esto es malo	138 × 187 »	137 × 186 »	139 × 187 »
47	Así sucedió	140 × 187 »	139 × 187 »	138 × 188 »
48	¡Cruel lástima!	130 × 183 »	131 × 182 »	132 × 184 »

[1] Así dice el texto de Viñaza pero es, sin duda, por errata.

Número del grabado	TÍTULO	Dimensiones según Viñaza	Según Hofmann	Según Beruete
49	Caridad de una mujer .	129 × 179 mm	129 × 179 mm	130 × 180 mm
50	Madre infeliz	130 × 174 »	131 × 172 »	129 × 173 »
51	Gracias a la almorta . .	129 × 175 »	128 × 174 »	127 × 175 »
52	No llegan a tiempo . .	130 × 180 »	129 × 179 »	130 × 180 »
53	Espiró sin remedio . . .	129 × 165 [1] »	129 × 175 »	127 × 176 »
54	Clamores en vano . . .	127 × 177 »	128 × 177 »	128 × 178 »
55	Lo peor es pedir . . .	129 × 180 »	129 × 154 [2] »	129 × 182 »
56	Al cementerio	135 × 182 »	135 × 182 »	135 × 184 »
57	Sanos y enfermos . . .	130 × 183 »	129 × 182 »	131 × 182 »
58	No hay que dar voces . .	127 × 181 »	128 × 181 »	127 × 182 »
59	¿De qué sirve una taza? .	127 × 179 »	127 × 181 »	126 × 180 »
60	No hay quien los socorra .	129 × 176 »	130 × 176 »	128 × 178 »
61	Si son de otro linaje . .	133 × 175 »	132 × 185 »	132 × 185 »
62	Las camas de la muerte .	146 × 188 »	146 × 186 »	147 × 189 »
63	Muertos recogidos . . .	132 × 179 »	132 × 179 »	132 × 179 »
64	Carretadas al cementerio .	129 × 182 »	131 × 182 »	128 × 181 »
65	¿Qué alboroto es éste? .	144 × 193 »	144 × 191 »	144 × 193 »
66	¡Extraña devoción! . .	151 × 193 »	152 × 194 »	151 × 194 »
67	Esta no lo es menos . .	145 × 190 »	143 × 189 »	144 × 189 »
68	¡Qué locura!	135 × 190 »	135 × 191 »	135 × 192 »
69	Nada. Ello dirá	142 × 197 »	144 × 196 »	144 × 196 »
70	No saben el camino . .	149 × 190 »	147 × 190 »	148 × 192 »
71	Contra el bien general .	149 × 190 »	147 × 189 »	148 × 193 »
72	Las resultas	145 × 187 »	144 × 187 »	146 × 189 »
73	Gatesca pantomima . . .	155 × 198 »	155 × 197 »	153 × 198 »
74	Esto es lo peor	151 × 194 »	151 × 192 »	151 × 193 »
75	Farándula de charlatanes .	149 × 197 »	148 × 196 »	147 × 197 »
76	El buitre carnívoro . . .	156 × 199 »	155 × 199 »	155 × 201 »
77	Que se rompe la cuerda .	153 × 195 »	154 × 196 »	151 × 196 »
78	Se defiende bien	157 × 201 »	157 × 202 »	157 × 202 »
79	Murió la verdad	144 × 172 »	173 [3] × 220 »	144 × 183 »
80	¿Si resucitará?	145 × 183 »	142 × 186 »	143 × 186 »
81	Fiero monstruo	151 × 194 »	152 × 195 »	151 × 149 [4] »
82	Esto es lo verdadero . .	152 × 191 »	151 × 192 »	152 × 191 »

[1] La segunda cifra es errata en Viñaza.
[2] Errata en Hofmann.
[3] Errata en Hofmann.
[4] Errata en Beruete.

LA COMPOSICION EN *LOS DESASTRES DE LA GUERRA*

Las diferencias de composición entre las láminas de *Los Desastres* son grandes, y variadas las soluciones. En algunos grabados se nos presenta la escena en un plano muy próximo y con figuras grandes; cuando a esto se une falta de efectos espaciales, rayado escaso y carencia de sombras, entonces recordamos, en cierto modo, las peores láminas de *Los Caprichos* o las primeras, tan poco afortunadas, de la *Tauromaquia*. Me refiero a escenas como las que se representan en los números 9, 29, 31, 42 ó 65 de la serie. Acierta, en cambio, Goya plenamente cuando se plantea su problema gráfico como perfecta adecuación entre el grupo de figuras y un espacio. De aquí que en estas láminas, de figuras pequeñas justamente encajadas en una referencia espacial, estén la mayor parte de las mejores láminas de *Los Desastres* (láms. 2, 8, 12, 15, 16, 18, 22, 23, 27, 39, 41, 44, etc.). Esta indicación de espacio ambiental o de paisaje puede ser mínima y estar reducida a un detalle de último término, a una línea de horizonte o a un detalle de vegetación (láms. 2, 8, 18, 22, 37, 55, 60 y 76), pero con tal fuerza y justeza apuntada que basta para la evocación de un ambiente y a veces incluso para situarnos ante una dilatada lejanía. Singular eficacia tienen, sobre todo, esas composiciones cobijadas por una amplia curva de cueva o de arco por las que Goya, como Rembrandt, tuvo verdadera predilección [1]). En ocasiones, Goya, en plena posesión de sus recursos, atreviéndose con desenfado a audacias que no tienen ejemplo en *Los Caprichos*, prescinde de precisiones espaciales y nos instala la escena en un ambiente misterioso, como mágico, evocado por el sencillo procedimiento de presentar sus figuras sobre un fondo os-

[1]) Es recurso que Goya utilizó también en sus pinturas, especialmente en los cuadritos de gabinete o de *imaginación*, como él decía; hay notables ejemplos en los cuadros de la Academia de San Fernando y en la serie de asuntos de guerra que posee el Marqués de la Romana. Por cierto que en este tipo de pinturas del artista, es frecuente también el formato apaisado del que hemos llamado grupo B en *Los Desastres*.

curo granulado por el aguatinta; las láminas así conseguidas no han atraído hasta ahora muchos elogios de los comentaristas de la serie cuando, en realidad, en mi opinión, constituyen una de las notas más modernas y atrevidas de *Los Desastres* en composiciones como las láminas 4, 5, 38, 50, 53, 59 ó 60.

Las escenas que Goya representa en *Los Desastres,* como justamente observó Sánchez Rivero, están, congruentes con sus asuntos, llenas de movimiento y de energía. Escenas de lucha y de batalla habían presentado antes que Goya muchos pintores y grabadores de otros siglos, pero nadie antes que él supo expresar la nerviosa condensación del movimiento, la eléctrica energía de que están cargados los miembros de sus figuras ni el tremendo dinamismo que parece agitar en torbellino a alguno de los grupos que él representó. En detalles aislados, observe el contemplador atento la tensión con que empuña su hacha, presto a descargar un golpe a vida o muerte, el personaje de la lámina 3 *(Lo mismo)* o, en la propia estampa, la condensada y diestra energía con que dirige su cuchillo el mozo que a la izquierda sujeta con sus piernas a un soldado francés que caerá, sin duda, bajo tal golpe. Las figuras de Goya atacan, apuñalan, muerden, caen o expiran con gestos, actitudes y crispaciones cargadas hasta el máximo de energía y dinamismo. Sin duda, no tiene rival en la historia del arte este aspecto expresivo de *Los Desastres.* No valen por eso prejuicios de composición académica para tener derecho a condenar las composiciones de Goya, porque él rebosa en todas sus dimensiones los estrechos cuadros de las recetas escolásticas. Un ejemplo: describiendo la lámina 10, *(Tampoco),* dice Beruete que *la composición es liosa, embarullada y las siluetas son desdichadas por todos conceptos.* Me permito disentir de esta opinión; más aún, creo que en pocos grabados ha llegado Goya a expresar de manera más impresionante y adecuada la resistencia a la fuerza mostrada aquí en ese frenético y bestial debatirse entre

cuerpos humanos. Es evidente que si Goya quiere presentarnos gráficamente la brutalidad de los soldados poseídos de feroces deseos, a la vez que la desesperada resistencia de las mujeres que no quieren rendirse, el problema gráfico que se le planteaba no podía ser resuelto con languideces a lo Greuze ni elegancias a lo David [1]).

Si Goya rebasa con sus novedades todas las recetas de la Academia, ello no supone que, de una manera más o menos consciente, sus composiciones no contengan, o puedan contener, dentro de sí, lo mejor de la tradición del pasado. El aparente descuido y realismo con que están concebidas las escenas de *Los Desastres,* no quiere decir que cada una de ellas no lleve dentro de sí una estructura de composición, una retícula de geometría o, como se dice ahora, *una tectónica.* Lo que sucede es que en hombre de la riqueza de recursos de Goya esta interna ley de composición de sus grabados ni se muestra con ostentación ni se exhibe con pedantería. Más bien se encubre y el espectador distraído puede creer que aquello ha salido así porque sí. En otra ocasión me esforcé y creo que no inútilmente, por demostrar de qué manera en los dos cuadros de Goya que se estimaban más fogosos, descuidados y espontáneos, existía con rigor un principio de composición emanado de la propia economía gráfica de las escenas [2]). Un análisis detenido de las láminas de *Los Desastres* o, al menos, de las más logradas entre ellas, nos conduciría a un resultado semejante; no es posible detenerse en este análisis que el lector podrá, con más provecho y satisfacción, hacer por sí mismo. Pero habremos de recapitular aquí unas cuantas observaciones que puedan servir de principio orientador. Digamos, en primer término, que Goya se sirve de soluciones muy variadas para resolver sus composiciones; es decir, que cada escena es para Goya un caso distinto, concebido desde un punto de vista

[1]) Por cierto que este grabado es uno de los que presentan con mayor eficacia el grupo en primer término, destacado, casi en abstracto, sobre un fondo de espeso rayado negro.

[2]) Véase mi estudio, ya citado, *Goya, el Dos de Mayo y los Fusilamientos*, págs. 26 y sgtes.

estrictamente plástico o gráfico. Quiero, al decir esto, salir al paso de los que, de algún modo, achacan a *Los Desastres* el defecto de la monotonía, pues si bien es cierto, y ya lo hemos hecho antes notar, que Goya repite asuntos análogos a lo largo de la serie (mujeres asaltadas por soldados, fusilamientos, suplicios y ahorcados, escenas de hambre, etc.), el asunto, como es bien sabido, constituye un mero pretexto para el artista que, en cada escena por él acometida, considera primordialmente no el *qué* de su tema, sino el *cómo* de su resolución en cuanto a la agrupación de las figuras, al arabesco de las líneas y a la distribución de luces y sombras.

Si en *Los Caprichos* la composición de Goya se atiene principalmente a principios mucho más sencillos, es porque Goya no había desarrollado aún íntegramente su genialidad, porque Goya no era todavía el Goya moderno, innovador y creador que ya es plenamente en la época de *Los Desastres*. Muchas composiciones de *Los Caprichos,* cualesquiera que sean sus encantos de mancha, son pobres y poco variadas; el único principio que en ellas sorprendemos con alguna eficacia es el de la diagonal barroca que predomina en gran parte de sus composiciones. En *Los Desastres* la diagonal deja aún sentir su fuerza, especialmente en los grabados que podemos suponer más antiguos, predominando en la primera parte de la serie (láminas 3, 8, 14, 17, 28, 29 y 32). Pero los asuntos mismos le exigen a Goya nuevas soluciones. No abundan, a pesar de lo que pudiera suponerse, en *Los Desastres,* las escenas de lucha o de batalla en que un grupo de franceses y españoles se enfrentan cara a cara, en contienda abierta o batalla campal; pero cuando sucede como en la lámina 2, *Con razón o sin ella,* vemos organizarse una composición muy trabada en lo que pudiéramos llamar paralelogramo de fuerzas [1]). Pronto observamos

[1]) Véase otro ejemplo en la lámina 38, *¡Bárbaros!*

en *Los Desastres* que Goya se va aproximando, para resolver sus composiciones, a esquemas definidos de un cierto rigor geométrico dentro, naturalmente, de lo que cabe en una solución artísticamente libre. A veces las más dinámicas agrupaciones de figuras tienden a resolverse en un triángulo más o menos ostensible; sucede así incluso en aquellas escenas que, por su agitado movimiento, parecerían más incompatibles con cualquier esquema lineal. Valga, por ejemplo, la lámina 4, *Las mujeres dan valor*. Casi descaradamente, el triángulo, en lucha con la diagonal, se insinúa en la lámina 7, *¡Qué valor!* y va definiéndose en láminas como la 15 o la 16 para llegar a su máximo rigor en algunas de las escenas del hambre en Madrid en las que, a veces, no falta ni la recta de base, claramente definida; véanse especialmente las láminas 51, *Gracias a la almorta;* 53, *Expiró sin remedio;* 56, *Al Cementerio;* 59, *De qué sirve una taza,* etc. [1]). A veces las líneas cuya dirección pudiera darnos la base del triángulo se incurvan o se comentan por otras líneas secundarias y entonces aparece uno de los esquemas más felices en Goya: la agrupación de figuras dibuja aproximadamente un rombo irregular, descentrado, figura que abunda en la segunda parte de la serie; lo hallamos en la lámina 47, *Así sucedió* o en la afortunada composición *Madre infeliz,* número 50; en el número 58, *No hay que dar voces;* en el número 59 en el que más bien que un triángulo, como a primera vista pudiera parecer, resume su composición el indicado rombo. Ejemplos claros de ello son también las láminas 60, *No hay quien los socorra,* o 62, *Las camas de la muerte*. En otras escenas, más rebeldes a un encuadramiento geométrico, podemos ver insinuada la composición parabólica que ya hicimos notar en cuadros del maestro. Mas Dios nos libre de querer forzar las cosas para que entren todas las composiciones de *Los Desastres* dentro

[1]) Podrían multiplicarse los ejemplos con otros grupos de la serie: núm. 68, *¡Qué locura!;* 71, *Contra el bien general;* 76, *El buitre carnívoro;* etc.

de esquemas a priori o artificiosamente fabricados por nosotros; hay en *Los Desastres* composiciones maravillosas para las que no encontramos fácil ajuste en ninguna figura geométrica clara y que, sin embargo, son dechados de eficacia compositiva y de maestría impresionante en los que nada sobra ni falta para producir con justeza la emoción que el autor nos transmite. Sirva como ejemplo la lámina 39, aunque quepa observar en ella una cierta inclinación a la diagonal, o la lámina 63, *Muertos recogidos,* que acaso pudiera intentar explicarse por el ya aludido esquema parabólico.

DEL DIBUJO A LA PLANCHA

Del mismo modo que hemos observado en la *Tauromaquia,* la comparación entre dibujos y grabados es de gran interés para revelar la consciente preocupación compositiva de Goya, la eficaz autocrítica que el autor ejercía sobre sus dibujos preparatorios y, en suma, el proceso de concentración que los diseños sufrían al grabarse y en cuya virtud los aguafuertes son, con pocas y discutibles excepciones, superiores al esbozo preparatorio. La comparación entre unos y otros puede hacerla cómodamente el lector repasando las ilustraciones de este volumen; las observaciones concretas que hacemos en la parte de catálogo, nos dispensan de entrar aquí ahora en prolijos detalles. Ha sido gran fortuna que Javier Goya, tan poco interesado en la difusión de la obra de su padre, guardase cuidadosamente, acaso más por espíritu conservador que por devoción filial, los dibujos del maestro. A la muerte del hijo de Goya en 1854, el tesoro de los diseños del padre comenzó, según parece, a dispersarse, enajenado por Marianito, el nieto del pintor. Una circunstancia feliz ha hecho que todos los dibujos conocidos para *Los Desastres de la Guerra* hayan ido a concentrarse en el Museo del Prado. Carderera, en su tantas veces mencionado

artículo de 1860 [1]), afirmaba poseer 72 de estos dibujos. De los 82 grabados de la serie, existen en el Prado [2]) dibujos preparatorios para 60 láminas, pero de dos de ellas hay dobles diseños indicando variantes en la idea, con lo que su número asciende a 62. Otro dibujo, también en el Prado y rotulado por Goya *Infame provecho,* llegó a grabarse, según probó en 1934 Campbell Dodgson, al hallar en la colección Stirling en Escocia, una prueba única de plancha que, sin duda, habría de estropearse posteriormente. Pero los dibujos que Goya hubo de hacer para preparar su serie de *Los Desastres,* sin duda, fueron más numerosos que las láminas que efectivamente grabó, porque todavía el Museo conserva 9 esbozos que no se grabaron y que corresponden enteramente, por el formato y los asuntos, a la concepción de *Los Desastres.*

Hablando de los dibujos de su propiedad, Carderera escribía en 1860: «Están ejecutados a lápiz rojo sobre papel en 4.° apaisado y sólo cinco en lápiz negro o tinta, como si hubiese requerido estos tonos fúnebres en apoyo de su imaginación conmovida». En realidad, sólo tres de los que el Prado guarda actualmente están realizados por otro procedimiento que no sea la sanguina o lápiz rojizo. Son los que corresponden a las láminas 11, 30 y 69; en ellos la tinta y la mancha de sepia extendida con pincel dan a estos diseños el carácter tan distinto que los hace destacarse entre los restantes. Los dibujos nos hablan, en general, de la seguridad de concepción de Goya y de sus escasos titubeos al idear las composiciones. Cierto es que hay algunos diseños mejores que otros, pero todos ellos muestran una ejecución rápida y decidida que se realiza con rapidez suma

[1]) *François Goya. Sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes*, en *Gazette des Beaux Arts*, 1860, pág. 226.

[2]) Como es sabido, los dibujos de Goya en el Museo del Prado tienen dos procedencias. Vienen unos de la colección de Carderera y fueron comprados a los descendientes de don Valentín en 1886. Los restantes fueron adquiridos a otro gran acaparador de piezas goyescas, un don Román Huerta, que vendió los dibujos por él coleccionados al Museo de la Trinidad en 1866. A juzgar por la afirmación de Carderera, todos los diseños para *Los Desastres* que conserva el Museo, proceden de esta colección, dado el total que cita en su poder. El Catálogo de la Sala de los Dibujos de Goya, publicado en 1928, no indica la procedencia respectiva de cada uno de los dibujos allí incluídos.

para fijar una composición que pasa inmediatamente a la plancha con muy pocas variantes. Y si éstas existen se trata de pequeñas rectificaciones que mejoran con mucho la primera idea revelada por el dibujo; valgan como ejemplos muy señalados los dibujos para las láminas números 55, *Lo peor es pedir;* 59, *De qué sirve una taza*, ó 60, *No hay quien los socorra.* Observemos que algunos de los mejores y más cuidados diseños están entre los que contienen desnudos y que sólo en dos láminas números 7, *¡Qué valor!* y 20, *Curarlos y a otra,* Goya necesitó de dos dibujos para plasmar definitivamente la idea que grabó. Los dibujos más ligeramente por él ejecutados, casi podemos decir los peores de la serie, abundan entre los de la última parte de *Los Desastres;* mencionemos como ejemplo los diseños para las láminas 73 y 75, ligerísimas ideas y casi informes borrones que fueron muy completados y, naturalmente, mejorados al grabarse. Excepto en tres o cuatro casos [1]) los dibujos, a pesar de la ligereza de ejecución y del grano o polvillo de la sanguina, que por el frote o roce puede llegar a convertirse en mancha informe, están bien conservados.

LA TECNICA Y LA EJECUCION DE LOS GRABADOS

La ejecución de los grabados de *Los Desastres* también ha sido, a veces injustamente, objeto de algún disfavor al ser considerada en parangón con *Los Caprichos.* Beruete reconocía que, a pesar de mostrar Goya mayor dominio de la técnica y mayor posesión de su arte, *Los Desastres*, —dice— «carecen, en general, de tintas intermedias, no porque no haya medias tintas, sino porque son poco varias y están atenuadas, pasando a menudo del blanco a sombras oscuras hechas con rayado y de éstas a negros sin matices y con-

[1]) Por ejemplo, los diseños para las láminas 12 y 13 que son los menos importantes de la serie, han llegado a nosotros en mal estado.

siguientemente con pocas finezas de mancha. La línea — sigue — al determinar las sombras, es más decidida pero más recta que en *Los Caprichos* y por consiguiente es más igual, menos expresiva y graciosa. El sombreado es asimismo más semejante, más monótono en esta serie de *Los Desastres*». Estas frases de Beruete tienen alguna positiva validez en lo que tienen de observación, pero no en lo que a la comparación entre *Caprichos* y *Desastres* se refiere, y fueron muy atinadamente objetadas por Mayer en una página de su *Goya*. «Es cierto, dice el crítico alemán, que la línea, a pesar de su energía, no es siempre tan expresiva como en *Los Caprichos* e indudablemente las sombras son más monótonas. Pero estos caracteres derivan de la esencia misma de la obra; el estilo de esta epopeya exigía otros contrastes, un tono de mayor acritud... La gracia en *Los Desastres* — termina Mayer — sería un contrasentido».

Mayer tiene razón; las suaves delicadezas del aguatinta de las que casi exclusivamente procede la belleza del grabado en *Los Caprichos,* nada tenían que hacer en *Los Desastres* por no convenir ni al asunto de las escenas ni al dramático dinamismo de sus composiciones. Del mismo modo que Goya concibe en otro formato su nueva serie grabada, supo muy bien desde el primer momento que debía emplear recursos técnicos muy distintos. El drama, la lucha y el gesto debían ahora ser confiados no a la mancha sino al dibujo y éste había de traducirse en la plancha por el enérgico trabajo del aguafuerte, reforzado todavía por expresivos toques a punta seca. Las sombras debían, pues, conseguirse con rayados espesos, que acusaran el contraste entre luces y sombras de una manera más enérgica y aún pesada que lo que suponía en *Los Caprichos* la mancha delicada del aguatinta a la que en aquella serie se le confía siempre la misión de sombrear.

De todos modos, en *Los Desastres* abundan, como era lógico,

las escenas de aire libre y en este aspecto Goya ha sabido, con su sobria utilización del rayado, dar espléndida idea de ambientes soleados, de dilatadas extensiones y de puras atmósferas. Así lo vemos, para citar algún ejemplo, en la lámina 7, en la carga de caballería de la lámina 8, en las trágicas ejecuciones de *Duro es el paso* (lám. 14) o en las escenas de fuga y evacuación (láms. 42, 43 y 44). Esta serenidad de la atmósfera en el paisaje, acusada por el campo blanco del grabado, junto a las fuertes sombras aisladas sobre el suelo es un elemento de contraste que Goya utiliza sabiamente para acentuar el terrible efecto que nos producen escenas como las descritas en las láminas 37 y 39. Pero al mismo tiempo y en otros casos, Goya utiliza el rayado profundo, espeso y monótono para lograr una adecuación con su asunto en una escena dramática de agitación y lucha. Así lo vemos en las láminas 10, 30 o en la escena nocturna de *Escapan entre las llamas* (lám. 41). Otras veces es este contraste entre zonas claras de luz y rayados espesos, el que debe coadyuvar con su dramática elocuencia a la expresividad de la escena misma (láms. 6, 11, 13, 15, 23, 26, etc.). Alguna vez nos acordamos de *Los Caprichos* cuando un acusado efecto de aguatinta adquiere una importancia especial; en la lámina 47 *Así sucedió,* pero es que en este caso la mancha relativamente informe envolviendo la trágica escena, tiene por misión evocar la penumbra de un interior de iglesia o de convento, como teatro del terrible suceso. Todavía en otras láminas Goya recurre con acertada eficacia a un grano grueso de aguatinta para cubrir el fondo de la plancha y destacar sobre él una tremenda escena que así queda potenciada hasta el máximo, acentuando con su misterio el dramático efecto. El recurso se utiliza, ya lo hemos dicho, en algunas magistrales estampas de la serie, al menos, en cuanto a la expresión (láms. 4, 38, 50, 53, 59, 60 y 63).

Lo que caracteriza evidentemente a *Los Desastres* es un empleo

de las sombras totalmente de acuerdo con el carácter de la serie misma. Ya hemos indicado que en *Los Caprichos* se buscan en general suaves efectos de aguatinta que, con su efecto líquido y transparente, bastan para establecer los delicados contrastes que Goya requería en aquel caso. En *Los Desastres* Goya necesita negros intensos que den a su nota profunda de misterio y de drama, el drama del peligro, de la lucha y de la muerte. Pero, nada sistemático, emplea Goya para estos oscuros profundos dos sombras distintas: o bien el rayado de la plancha, acentuado por el mordido de aguafuerte o el aguatinta misma, empleada con muy distinto sentido que en *Los Caprichos;* es preciso detenerse en esto para comprender la adecuación entre expresión y técnica que constituye uno de los máximos aciertos de *Los Desastres*. Desde el principio de la serie comprendió que esta adaptación de la técnica era esencial para lograr lo que se proponía, pero sin duda, Goya, de sentir algún titubeo, requirió algunos ensayos para llegar a fórmulas que servían plenamente a su intención. Así en la estampa número 1 de la serie, aunque no sea la más antigua, diremos que intentó dramatizar los oscuros del fondo con espesos rayados enérgicos que llegan en el cruzado de las líneas casi al negro denso total. Hablo de titubeo porque si estos rayados oscuros no me convencen demasiado en esta lámina, tampoco me parece acertado el uso del aguatinta en la mencionada estampa. Más eficaz es el empleo del rayado espeso por medio de líneas horizontales grabadas casi con furia en la estampa número 10, *Tampoco,* censurada por Beruete, en mi opinión equivocadamente. De semejante recurso echa mano en algunos otros grabados de los que citaré simplemente como ejemplo los números 21, *Será lo mismo,* muy semejante en su concepción al número 10 antes citado; 62, *Las camas de la muerte,* etc. Este rayado horizontal se emplea, a veces, no como uniforme telón de referencia sino con matizaciones muy

varias, para establecer contrastes de los que Goya saca partido eficazmente. Ejemplos de ello son las estampas con fondos de arcos o cueva o simplemente con curvas de acusada intención a las que nos hemos referido en el curso del texto. Así, por ejemplo, la lámina número 6, *Bien te se está;* 11, *Ni por esas;* 12, *Para eso habéis nacido;* 13, *Amarga presencia;* 23, *Lo mismo en otras partes,* etc., etc. En algún caso incluso se trata de grises que tienen un valor en la acentuación expresiva del asunto; por ejemplo, en el número 45, *Y esto también.* Pero casi diría que lo propio de *Los Desastres* es la utilización de dos recursos enteramente opuestos: uno es el de destacar las figuras aguda y netamente definidas con la punta, sobre la plancha, ante un fondo blanco claro, sobre el que destacan con una nitidez extraordinaria de la que no hay ejemplo en *Los Caprichos* aunque sí en la *Tauromaquia.* Este procedimiento lo utiliza Goya para definir lo que pudiéramos llamar la tragedia en campo abierto, para contrastar figura y paisaje, suceso individual y espacio dilatado. Hay muchos ejemplos de esto en estampas de *Los Desastres;* citaremos la número 2, *Con razón o sin ella;* la 34, *Por una navaja;* la 39, *Grande hazaña;* la 43, *También esto;* la 54, *Clamores en vano;* la 61, *Si son de otro linaje* o la 76, *El buitre carnívoro.*

Pero más original y más nuevo es un procedimiento que Goya emplea con singular eficacia en *Los Desastres* y que creo es peculiar del artista. Me refiero a la técnica de cubrir todo el fondo del cobre, es decir, todo aquello no ocupado por el grupo de figuras del asunto, con un grueso grano de aguatinta. Esta técnica consigue los más dramáticos y sombríos efectos de la serie de *Los Desastres,* con la vibración especial que presta este granulado de mancha oscura y sus asteroides más claros destacados en miriadas sobre la mancha total de la plancha. Creo que como técnica, las estampas en que Goya emplea este procedimiento son las más originales e impresionantes de la serie, aquellas en que el efecto con-

seguido nos parece más sorprendente e inédito. Aun en este recurso técnico Goya sabe emplear muy oportunamente matizaciones que varían sutilmente los efectos. En un caso, el que hemos descrito en general, el aguatinta de grano grueso cubre la superficie de la plancha enteramente; así lo vemos en los números 4, *Las mujeres dan valor;* 46, *Esto es malo;* 50, *Madre infeliz;* 53, *Expiró sin remedio;* 59, *De qué sirve una taza;* 63, *Muertos recogidos.* A veces, este aguatinta tiene un granulado más fino dando un efecto más gris, que expresa a su modo y por otro camino el aire libre, pero un aire libre aquí más dramático; así conviene perfectamente a la estampa número 5, *Y son fieras.* Pero en otro caso este granulado cubre sólo parte de la plancha porque se busca un efecto de contraste. Pondré como ejemplo los números 38, *Bárbaros;* 48, *Cruel lástima;* 60, *No hay quien los socorra* y 69, *Nada.* En otros casos, por último, el aguatinta cubre totalmente la plancha, pero es muy ligero para dar un efecto de penumbra como conviene a su vez a la estampa número 47, *Así sucedió.* Estas gradaciones corresponden, en mi opinión, a intenciones expresivas de Goya, sutilmente dosificadas y que sirven para realzar la composición misma de una habilísima y lograda manera. Me atrevería a comparar estos efectos de fondo que Goya busca, para armonizar con las dramáticas composiciones de primer plano, con lo que buscan hoy en nuestros días y con enorme habilidad también, los fondos musicales de los films que, escogiendo o inventando un panorama sonoro, suave, delicado, dramático o terrible, según los momentos en que al director le convenga utilizar este recurso, contribuyen poderosísimamente al efecto expresivo que las imágenes visuales persiguen.

En suma, Goya, que es un artista genial y no un virtuoso del cobre, emplea la técnica, como es lo justo, al servicio de su intención expresiva; no quiere lucir recursos y deslumbrarnos con delicadezas fuera de lugar, sino conseguir una calidad que realce con

justeza eficaz el efecto buscado. Con intuición certera Goya utiliza los registros que le son necesarios para conseguir su obra y no cabe duda que la misión del grabado en *Los Desastres,* al servicio de las realidades sangrantes y terribles que presentan, tenía que ser muy otra que la que le asignaba en una serie como *Los Caprichos* en la que gracia amable, levedad y agudeza en el lenguaje formal debían envolver, con delicada frase gráfica, intenciones menos inocentes de crítica agresiva.

Por otra parte, en el juicio sobre estos grabados, hay que tener en cuenta que las planchas de *Los Desastres,* condenadas por su autor a reclusión forzada, permanecieron más de 40 años apiladas en cajones, en casa de Goya primero y de su hijo después, antes de que salieran a la luz para que los tórculos extrajeran de ellos la llamada primera edición de *Los Desastres* en 1863. De los cofres de Javier Goya pasaron los cobres, es decir, 80 de ellos, a manos de don Román Garreta [1]) de quien los adquirió la Academia de San Fernando. La tirada de 1863, publicada por dicha institución utilizó, pues, unas planchas que no estaban ya en su pristino estado; más o menos algo habían sufrido en sus años de reclusión de roces, erosiones y desgastes, a los que hubo que añadir retoques y manipulaciones que hubieron de experimentar los cobres al ser hecha la edición por los técnicos de la Calcografía, que trabajaron con excelente resultado pero no sin *colaborar,* en cierto modo, con Goya. Comparar, por ello, las ediciones primeras de *Los Caprichos,* hechas por el artista mismo o vigiladas por él, con la *primera* edición de *Los Desastres,* dispuesta por la Academia 35 años después de muerto Goya y cerca de 50 de grabados los cobres, es algo totalmente fuera de lugar. Por ello, para juzgar adecuadamente de la calidad de grabado de *Los Desastres de la Guerra* es preciso haber estudiado la serie sobre pruebas de estado tiradas por el propio autor y no

1) Viñaza: *Goya, su tiempo, su vida y sus obras,* pág. 129.

por la corriente edición académica de 1863, aunque ella sea ciertamente meritísima, porque salvó del olvido una colección capital para la historia del grabado en el mundo, y uno de los testimonios decisivos del genio del gran artista de Fuendetodos.

LOS EJEMPLARES COMPLETOS DE PRUEBAS DE ESTADO

Recelos, desilusiones o los acontecimientos políticos de España hicieron desistir a Goya de publicar la serie de sus grabados de guerra, dejando inédita la para nosotros inestimable colección. Póstumas, por tanto, han de considerarse todas las tiradas que han dado a conocer *Los Desastres* desde la edición académica inclusive. De aquí, repetimos, el interés que poseen las pruebas de estado que, sueltas o en colecciones, existen de *Los Desastres de la Guerra*. Pues, caso excepcional en la historia de los grabados de Goya, sucedió que el artista preparó, con destino a algunos de sus amigos, unas colecciones de pruebas de estado cuyo valor no necesita ponderación. El primero y más famoso de estos ejemplares, del que todo el mundo habló desde Carderera hasta nuestros días, aunque muy pocos lograron tenerlo en sus manos, es el que Goya destinó a su buen amigo don Juan Agustín Ceán Bermúdez para que éste lo revisase y diese su visto bueno a la ordenación y a los epígrafes. A manos de Carderera fué a parar el valiosísimo álbum con un inestimable fondo de grabados y dibujos de Goya; don Valentín afirmaba poseerlo ya en el artículo que se publicó en la «Gazette des Beaux Arts» de 1863, pero lo describió a la ligera e, incluso, con error [1]). Así, pues, las primeras noticias exactas sobre el

[1]) Véase pág. 263. Carderera afirma fundadamente que el ejemplar es único, pero añade a renglón seguido que se compone de 80 láminas, siendo así que como todo el mundo sabe hoy, tiene 85 grabados. Me inclino a creer que, en esta afirmación de Carderera, más que un lapsus o una mera errata, hay que ver acaso una corrección inoportuna de Philipe de Burty, quien tradujo al francés el texto de don Valentín y que conocería ya la tirada académica compuesta solamente de 80 estampas.

tal ejemplar se las debemos a Lefort. Probablemente Ceán Bermúdez aconsejó a Goya en la ordenación de los grabados y a estos consejos se debió la segunda numeración que las láminas llevan en la parte superior del margen, números estos que en las pruebas del ejemplar Ceán van indicados a lápiz, como a lápiz también y en escritura autógrafa de Goya van los epígrafes que no llegaron a grabarse hasta la edición académica. Doy a conocer estos detalles por primera vez, pues los autores que de *Los Desastres* se han ocupado se limitaron a repetir con Lefort que el ejemplar contenía las 82 estampas de la serie más las tres de los prisioneros encadenados y que el ejemplar llevaba una portada manuscrita cuyo texto pudo copiar el crítico francés. Desde Lefort a nuestros días el ejemplar Ceán Bermúdez ha sido siempre citado sin ninguna precisión ulterior y aún amontonando inexactitudes sobre su paradero. Viñaza dijo que el ejemplar había sido adquirido por el Estado [1]), von Loga lo dió por perdido y Hofmann le rectificó diciendo que estaba en la Biblioteca Nacional de Madrid. Ninguna de las tres cosas era cierta, pero todavía, cuando en 1918 publicó Beruete, hijo, su libro sobre *Goya grabador,* lanzó una nueva cortina de humo sobre el asunto, afirmando misteriosamente que el álbum estaba en el extranjero y que su paradero sólo era conocido del librero Vindel. Fué Delteil más afortunado al poder dar sobre el ejemplar Ceán alguna ulterior precisión vedada a Beruete, la de que el valioso volumen se hallaba en poder de uno de los herederos de Carderera y en Madrid, no en el extranjero. Ya localizado, don Miguel Velasco logró que su propietario prestase el inestimable ejemplar para que figurase en una vitrina en la exposición de la obra grabada de Goya que organizó la Sociedad de Amigos del Arte en 1928, con motivo del primer centenario de la muerte del gran artista. Mas la aparición del

[1]) El Estado había ciertamente adquirido de los herederos de Carderera un importantísimo lote de estampas y dibujos entre los que había otros de Goya, pero no entró en ese lote el ejemplar completo de pruebas de *Los Desastres*.

ejemplar a la vista del público no produjo otra consecuencia, quiero decir que no fué estudiado su contenido con la atención que requería el caso. Publicóse años después la adición de reproducciones de *Los Desastres* preparada por Campbell Dodgson y costeada por los hermanos Stirling; consultado por el crítico inglés en este momento sobre las pruebas de estado de *Los Desastres* que conservaba nuestra Biblioteca, de cuya colección de estampas era entonces conservador el que esto escribe, pude darme cuenta de que este otro interesante lote no había sido adecuadamente estudiado por nadie, ni siquiera por Beruete, por lo que me pareció obligado publicar un breve estudio con el Catálogo puntual de las pruebas de la Biblioteca [1]). Con este motivo me interesó lograr acceso al ejemplar Ceán, cosa que conseguí afortunadamente por mediación de mi buen amigo don Javier de Salas y benevolencia especial de sus propietarios la señora viuda de don Eduardo Carderera y su hijo. Creo, pues, que he sido el único en estudiar con alguna detención las pruebas de este ejemplar y las notas tomadas en aquella ocasión me han permitido incorporar al Catálogo que acompaña a este estudio, la oportuna mención de los estados en que aparece allí cada una de las pruebas del citado y famoso ejemplar [2]).

La colección de pruebas de Ceán-Carderera se halla encuadernada en pasta española con un tejuelo que dice «Capricho de Goya» (sic) y acompañada de una cuartilla manuscrita por el propio don Valentín e incluída al final del ejemplar que dice así: «Este egemplar es el único que se arregló completo para que D. Ag. Cean Bermudez escribiese los epígrafes y la portada o frontispicio. Así

1) He citado ya repetidas veces este trabajo mío cuyo título completo es éste: *Las pruebas de estado de «Los Desastres de la Guerra» en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1934, y que fué publicado en el «Homenaje a Mélida», vol. II del «Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos».

2) Quince años hace que pude repasar durante unas horas el famoso álbum Ceán en casa de sus propietarios y tomar ante él unas rápidas notas en un examen no tan detallado como hubiera sido mi deseo. Hago esta salvedad para justificar alguna inexactitud que pueda haberse deslizado en mis observaciones, pero me ha parecido inexcusable incorporarlas a este trabajo para aprovechar de una vez sus datos en el conocimiento de las pruebas de estado de *Los Desastres*. Véase mi estudio *Miscelánea sobre grabados de Goya*, en el «Archivo Español de Arte», 1951.

debe tenerse en mucha estima. Los epígrafes están escritos al lápiz por Goya, sobre ellos debía dho Bermudez escribirlos con buena ortografía, lo que no llegó a verificarse» [1]). El álbum que describimos ahora lleva en su portada el título tantas veces citado y que transcribimos literalmente: «Fatales consecuencias / de la sangrienta guerra en España / con Buonaparte / Y otros caprichos enfáticos / en 85 estampas /. Inventadas, dibuxadas y grabadas, / por el pintor original / D. Francisco de Goya y Lucientes / En Madrid. / » A esta portada acompaña una nota manuscrita de Carderera que, en cierto modo, repite la que antes hemos transcrito y que dice así: «Este egemplar es el único que se arregló y encuadernó completo para que D. Agustín Ceán Bermúdez corrigiese los epígrafes y esta portada. Así debe tenerse en mucha estima. — Los epígrafes son de mano de Goya». Siguen a esto las pruebas de los grabados en el estado en que el artista debió de darlos por terminados en cuanto a la elaboración artística, según se describen en el catálogo que se incluye al final de este trabajo en el que por primera vez se mencionan individualizadamente. Como antes he dicho, a las 82 estampas de *Los Desastres* siguen aquí las tres láminas de los prisioneros cargados de cadenas, de muy distinto formato y concepción que los grabados de guerra; su inclusión revela que Goya tenía intención de publicarlos juntamente con *Los Desastres* y, en todo caso, que los consideraba ligados a la serie y de inspiración afín, al menos, a la última parte, caracterizada por las alusiones políticas. Estos tres grabados aparecen en el primer estado conocido y llevan epígrafes autógrafos que rezan así: *La seguridad de un reo no exige tormento* (Beruete, número 13); *Si es delincuente que muera presto* (Beruete, número 14) y *Tan bárbara la seguridad como el delito* (Beruete, núme-

[1]) A renglón seguido y a lápiz, dice, de mano de don Valentín: «*Libro que he prestado a la Acad.ª de S. Fernando y debe recogerse*», lo que quiere decir que Carderera prestó este ejemplar cuando se preparaba la edición de 1863 para que, teniéndolo a la vista, se ordenasen las láminas y se grabasen los epígrafes. Viñaza insinúa también que a la pluma de don Valentín se debe el texto breve con que la Academia hizo preceder su edición. Véase su *Goya*, pág. 130.

ro 12). Las dos últimas estampas llevan retoques a pincel de mano de Goya.

Stirling, según una nota dada a conocer por Campbell Dodgson y basada probablemente en comunicaciones de Carderera, decía que el hijo de Goya había conservado uno o dos ejemplares completos de *Los Desastres* formados por el artista con pruebas de estado; uno de ellos se ha citado varias veces como habiendo ido a parar a la colección del Infante don Sebastián. Por su parte, Beruete habló de otro ejemplar completo que Goya habría ofrecido a un amigo suyo y que conservaba en su poder don Pedro Gil Moreno de Mora, descendiente del afortunado poseedor primero. Desgraciadamente, aunque tuve la fortuna de conocer personalmente, hace años, a don Pedro Gil, distinguidísimo grabador que había conseguido hacerse un nombre muy estimado como ilustrador de ediciones de bibliófilo, no pude nunca llegar a ver este valioso ejemplar que su dueño conservaba en su casa de París, ya que, fallecido poco después, con prematura muerte, no hubo para mí ocasión de poder conseguirlo [1]).

Aparte la existencia de estos ejemplares completos de pruebas de estado de los que, en realidad, sólo podemos afirmar con seguridad la existencia de dos (Ceán y Pedro Gil), existen lotes de pruebas de estado de *Los Desastres de la Guerra* en diversas colecciones públicas y privadas. Nos parece obligado mencionar aquí algunas de los más importantes.

1) Don Pedro Gil Moreno de Mora era hombre de gran fortuna, muy conocido en los medios financieros españoles por su relación con importantes empresas eléctricas de nuestro país. Ligado, por su familia, a Tarragona, residía parte del año en una finca de campo cerca del Monasterio de Poblet, interesándose mucho por la restauración de este magnífico monumento a cuyo patronato tutelar pertenecía. Pero su capacidad y vocación de artista eran en él predominantes; conozco pocos grabadores contemporáneos que hayan manejado como él la punta seca. Su obra de grabador debe de ser considerable y merecería un estudio que no creo nadie le haya consagrado. En Madrid realizó una Exposición en 1935 y después de la guerra española ilustró, con agilísimos dibujos, el libro homenaje que se dedicó al ingeniero don Carlos Mendoza, iniciador de la empresa del Metropolitano madrileño; pero la principal obra de Gil se realizó en París, donde ilustró ediciones de lujo, de clásicos franceses principalmente, muy estimadas por los bibliófilos. Murió Gil, joven aún, hace unos años y supongo que el ejemplar de *Los Desastres* seguirá en poder de sus herederos. En todo caso, las pruebas de este ejemplar fueron estudiadas ya por Delteil, quien incorporó a su catálogo la mención detallada a la que me atengo en el que sigue a estas páginas.

OTRAS COLECCIONES DE PRUEBAS DE ESTADO

Me referiré en primer término a la colección conservada en nuestra Biblioteca Nacional de Madrid que fué objeto, como antes he dicho, de una catalogación del que esto escribe, publicada en 1934. De este lote se habían dicho cosas inexactas y, como pude demostrar hace años, nadie lo había estudiado cumplidamente, logrando deshacer en mi estudio varios y graves errores acerca de nuestras pruebas. Hasta fecha reciente se conservaban en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional 44 pruebas de estado, de 42 láminas de *Los Desastres de la Guerra* [1]). Estas láminas debieron llegar a la Biblioteca sueltas y don Angel Barcia, el sabio y benemérito conservador de la Sección, en el último tercio del siglo pasado, las hizo encuadernar en un álbum en el que sustituyó las láminas que faltaban para constituir una colección completa, con hojas de papel de barba en blanco de manera que el álbum viene a ofrecer, por su exterior, un grueso semejante al de la colección entera, si completo estuviese. Pude comprobar, al trabajar sobre las pruebas, que Delteil, único que las citaba con algún escrúpulo de precisión pero que no debía de haberlas estudiado personalmente, incurría en numerosos errores. No voy a entrar aquí en detalles sobre los estados de cada una de las pruebas allí conservadas porque esto se hace de la manera sumaria que es precisa en el catálogo al final de este trabajo. No pude poner muy en claro la procedencia de estas pruebas que no llevaban sello que indicase habían sido adquiridas con la colección Carderera; una indicación de von Loga señalaba como procedencia de estas pruebas la de la colección de don Cristóbal Ferriz, y aunque no pude puntualizarlo, sospecho que don Angel Barcia sería el que indicase al escritor alemán esta procedencia.

[1]) Hay dos pruebas de la lámina núm. 23, *Lo mismo en otras partes*, que describo en mi primer estudio citado; de la lámina 78, *Se defiende bien*, además de una prueba suelta aparece una maculatura de la misma plancha al reverso de una prueba del núm. 74, *Esto es lo peor*. De aquí esta totalización de 44 láminas hecha en el texto.

Contenía el álbum 44 pruebas de 42 grabados de *Los Desastres,* pero después de publicado mi trabajo y en fecha reciente han ingresado en la Biblioteca Nacional otras 9 pruebas de estado, de *Los Desastres,* muy valiosas y de todo interés, correspondientes a los números 6, 12, 16, 18, 19, 23, 24, 44 y 56. De la singularidad de alguna de ellas trataremos después al estudiar las filigranas, pero de todas ellas me ocupo en el catálogo al final de este estudio [1]).

Otros importantes fondos de pruebas de estado existían en París; el fondo más considerable es el del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional que comprendía, cuando yo lo estudié, 39 pruebas de estado de 38 láminas, por existir también una duplicada. Junto a ésta era notable la serie conservada por la Bibliothèque de l'Université de Paris, hoy incorporada a la importantísima Bibliothèque d'Art et d'Archéologie; de todas estas pruebas parisienses se da detalle en la obra de Delteil, así como en el catálogo que incluye este libro. Muy valiosa era la colección de pruebas de estado de *Los Desastres de la Guerra* conservada en el Kupferstichkabinet de Berlín, fondo que había sido particularmente estudiado por Hofmann y que constituía uno de los más considerables lotes, por el número total de tales pruebas. Este fondo procedía, en su núcleo principal, de Madrid, y acaso viniese también de alguno de los herederos de Carderera; el hecho es que el conocido coleccionista y aficionado madrileño don Félix Boix logró reunir en los primeros años del siglo, un lote selectísimo de 106 pruebas de estado de *Los Desastres de la Guerra* que vendió al gabinete berlinés, cuyos conservadores me confirmaron personalmente esta procedencia cuando tuve interés en puntualizar el origen de este tesoro.

El acontecimiento más sensacional fué la publicación del álbum con reproducciones de *Los Desastres* hecho por Campbell Dodgson en 1933, libro al que nos hemos referido muy repetidas veces en el

[1]) Véase mi artículo *Miscelánea sobre grabados de Goya,* antes citado.





Primeros estados de *Los Desastres* núms. 12 y 69, en la Biblioteca Nacional de Madrid.

curso de este estudio. La novedad de este libro consistía en dar a conocer otro tesorillo de pruebas de estado de *Los Desastres de la Guerra* que conservaban en su casa patricia de Keir, en Escocia, los hijos del famoso hispanista Sir William Stirling-Maxvell, pruebas de las que dió relación precisa el estudio del antiguo conservador del Gabinete de Estampas del British Museum. La colección de Keir conservaba 70 pruebas de estado de 67 láminas de *Los Desastres*, pero entre ellas había 12 estados nunca descritos, cinco de ellos anteriores al hasta entonces considerado primero, más dos pruebas en las que era dudoso si se trataba o no de un nuevo estado. Pero, sobre todo, apareció allí un grabado desconocido e inédito, no incluído en la colección de *Los Desastres* y que, según el dibujo conservado en el Prado y reproducido por D'Achiardi, había de titularse *Infame provecho;* el álbum de Campbell Dodgson reprodujo esta inédita estampa, que también se incluye entre las ilustraciones de este libro, juntamente con el dibujo correspondiente [1]). También procedía de Carderera este importantísimo lote y Campbell Dodgson pudo hallar la documentación y descubrirnos, — ¡oh vergüenza! — que Carderera había enajenado este lote a sir William por el ridículo precio de 3 francos y acaso 3 pesetas cada una de las pruebas (!). Pero aunque esto nos parezca inverosímil, lo que no acertamos a explicarnos es cómo enajenó don Valentín una prueba única como es el caso del *Infame provecho*. La edición de Campbell Dodgson no sólo contenía esas ya muy importantes novedades relativas al tesoro de la colección Stirling, sino que daba a conocer también otro lote antes nunca citado de pruebas de es-

[1]) La primera noticia de tales hallazgos y la reproducción del grabador desconocido las dió Campbell Dodgson en un artículo publicado en el «Print-collector's quarterly» de 1927, pág. 31. La mencionada publicación, con reproducciones de estado de *Los Desastres de la Guerra*, fué privada edición de los hermanos Stirling para el Roxburghe Club que, como es sabido, es un selecto cenáculo de bibliófilos, de limitadísimo número, que adquieren el compromiso de editar, a todo coste y en edición limitada a los socios, un libro de gran rareza. Esta serie de *Los Desastres* fué la contribución de los hermanos Stirling, miembros del Club, a sus deberes sociales. Los editores tuvieron la gentileza de regalar a la Biblioteca Nacional de Madrid uno de los pocos ejemplares *extra* de tan valiosa edición.

tado de *Los Desastres* que había podido estudiar en la colección Georges Provôt de París. No las describe todas, aunque sí da noticias detalladas de 35 de esas pruebas, entre las 50 que constituían la totalidad de este fondo, en el que también descubre el crítico inglés algún estado no descrito hasta aquel momento.

Mas he aquí que en 1935 salía a la venta, en el Hotel Drouot, un importantísimo lote que comprendía 110 piezas de aguafuertes y litografías de Goya; la venta tuvo importancia suficiente para merecer que se imprimiera, con cierto lujo, un catálogo en el que se incluían algunas excelentes reproducciones [1]). Confieso que desde el primer momento me intrigaron las iniciales P.G. que constan en la portada; cierto que son bien conocidos los ardides de los comerciantes de arte y el encubierto misterio con que muchas veces esquivan la procedencia de las colecciones que pasan por sus manos. Pero esas letras P.G. me parecían, sobre enigmáticas, intencionadas y propicias a hipótesis atrevidas; P.G. eran las iniciales de don Pedro Gil, el coleccionista y grabador a que antes nos hemos referido y cuyas pruebas de estado de *Los Desastres de la Guerra* habían sido repetidamente citadas; mas, desde luego, no se trataba en absoluto de la colección de dicho señor, al menos éstas fueron mis noticias. Podía también pensarse en que invirtiendo las letras, se pudiera tratar de la colección de Georges Provôt, algunas de cuyas piezas acababan de ser reveladas por Campbell Dodgson; el abanico de las hipótesis podía abrirse. El hecho es que el lote que salió a la venta en aquel momento era de toda importancia y comprendía piezas rarísimas, desde los primeros ensayos de aguafuerte de Goya hasta los famosos toros de Burdeos, litografías de

[1]) La portada del catálogo reza así: «Très Importante Collection. D'eaux-fortes et de lithographies/dessinées et gravées par Francisco Goya./Composant la Collection de Monsieur P. G./dont la vente aura lieu à Paris./Hotel Drouot, Salle num. 10 / Le Mercredi 10 Avril 1935, à 2 heures précises./Commissaire-Priseur: M.e Etienne Ader/Expert: M. Maurice Rousseau. / Successeur de M.es Maurice Ader et F. Lair Dubreuil / 6, rue Favart, 6 / Libraire de la Société pour l'Étude de la Gravure française / 25, rue de Châteaudun, 25. / Exposition Publique: Le Mardi 9 Avril, Salle num. 10, de 2 heures à 6 heures».

su época final [1]). Debía, al parecer, entenderse que todas las pruebas, cuya procedencia no se indicaba especialmente, procedían de la colección indicada por esas misteriosas letras P.G. indicadas en la portada, ya que de algunas piezas se mencionaba concretamente colección conocida de procedencia, entre otras las del grabador, pintor y fondista tan conocido en Madrid, Lhardy, más algunas otras del señor González Martí, el actual Director del Museo de Valencia; un par de ellas de don Félix Boix y—aquí viene lo que especialmente nos interesa—una selectísima colección, no completa, de pruebas de *Los Desastres de la Guerra* que se decía proceder de la colección de la señora Duquesa de Marchena, viuda de Borbón, y procedente de la del Infante don Sebastián. De esta procedencia se anunciaban, en el mencionado catálogo, hasta 48 pruebas de estado de la serie que ahora estudiamos. Recordemos que al Infante don Sebastián se le había mencionado como afortunado poseedor de un ejemplar completo de pruebas de estado; si ese ejemplar existe y el catálogo de la venta Drouot decía verdad, es que, además, el Infante poseía pruebas sueltas que constituían el lote, completo o no, anunciado en este catálogo de 1935. Queden aquí las conjeturas, pero no puedo por menos de advertir al lector que en el estudio que hice del citado catálogo pude advertir que 2 de las pruebas allí anunciadas no mencionaban procedencia; si esto era un error y procedían también de don Sebastián, o sea de la Duquesa de Marchena, entonces el total ascendía a 50, y 50 eran también las que Campbell Dodgson mencionaba en la colección Provôt, las iniciales de cuyos nombres podían coincidir con las que indicaba el catá-

[1]) Incluíase, por ejemplo, una prueba del primer grabado de Goya, la Huída a Egipto, otra de San Francisco de Paula, la colección de las copias de Velázquez, un *Agarrotado*, los dos paisajes, los tres prisioneros, el *Dios se lo pague*, otros varios grabados sueltos, un *Coloso*, pruebas de estado de *Los Caprichos* (3), 51 pruebas de estados de *Los Desastres*, dos ejemplares de *Los Proverbios*, uno de ellos acompañado de un estudio inédito de Sánchez Gerona, 15 pruebas de estado de *La Tauromaquia* procedentes de las colecciones de los señores González Martí y Lhardy, varias litografías sueltas y las cuatro de los toros de Burdeos. En total, 110 piezas, más la litografía de F. de la Torre que representa a Goya en su lecho de muerte.

logo de la venta. Puesto a realizar comprobaciones hallé que todas las que Campbell Dodgson cita en la colección Provôt estaban también anunciadas en dicho catálogo y poco más o menos en los mismos estados, porque, naturalmente, la catalogación de la venta citada no estaba hecha con demasiado escrúpulo y llevaba la marca de un cierto sensacionalismo comercial que afectaba desconocer las catalogaciones de Campbell Dodgson. Confieso todo esto para descargo de mi ignorancia porque, en definitiva, no pude poner en claro si las supuestas pruebas de don Sebastián eran o no las mismas que se citaban en la colección Provôt, aunque había entrado en fuertes sospechas de que así fuera. En la duda y dejando para un investigador más afortunado la puntualización de estos extremos, menciono en el catálogo que va al final de estas páginas, cuando hay caso, la prueba Provôt, según los datos de Campbell Dodgson y la prueba supuesta de don Sebastián, según los datos del catálogo citado, no sin alguna rectificación en casos en que me ha parecido necesaria.

Afirmábase hasta ahora que las pruebas de estado de *Los Desastres de la Guerra* se tiraron todas en papel verjurado de la fabricación Serra, filigrana que era conocida en tiradas de otros grabados goyescos. En mi catalogación de las que a la Biblioteca de Madrid pertenecen, indiqué siempre este dato cuando era el caso y lo mismo hace Campbell Dodgson al catalogar las de Keir, así como el catálogo Drouot al reseñar las que salieron en dicha venta. Parecía, pues, que sólo este papel se había utilizado para las tiradas de taller realizadas bajo Goya en los estados de *Los Desastres*. El mismo papel Serra había sido utilizado también por Goya en las tiradas de la *Tauromaquia*. Pero así como al reseñar algunas pruebas de estado de esta goyesca colección taurina hallé alguna filigrana no descrita por los autores que se habían ocupado antes de este asunto, puedo ahora decir que en las pruebas de estado adquiridas recientemente por la

Biblioteca Nacional de Madrid aparece asimismo una filigrana nunca descrita en grabados de Goya; la filigrana consiste en un círculo que contiene las iniciales I, H, S, círculo rematado por un ave y terminado en otros ornamentos florales más la inscripción ROMANI [1]) que aparece cortada por la mitad en las pruebas que han revelado esta filigrana, cuyo facsímil doy en reproducción.





Todavía se han mencionado pruebas de estado en otras colecciones; alguna hay en Bruselas, alguna en Boston, así como en otras colecciones alemanas; quiero advertir al lector de que excepto el importante lote de Berlín, cuyas pruebas cito en su lugar correspondiente, he prescindido de referirme a las colecciones alemanas y austríacas por motivos fácilmente explicables, ya que, en la mayor parte de los casos, sería difícil en este momento localizar su situación, si es que existen. Advertiré, como hice en mi trabajo de 1934, que hay que considerar, en lo que a pruebas de estado de *Los Desastres* se refiere, una cierta zona de penumbra que se presta al equívoco. Al hablar de pruebas de estado, quiero decir en éste y en cualquier caso, que se trata de una tirada contemporánea del autor y en la que se refleja un momento de elaboración de la plancha, anterior al considerado como definitivo y hecho público por las tiradas corrientes. En *Los Desastres* se mencionan, a veces, como pruebas de estado, algunas que, propiamente y empleando la palabra en este su riguroso sentido, no lo son; como es sabido, Goya, que pensó y redactó los títulos para

[1]) Según me comunica mi buen amigo don Juan Ainaud, Director de los Museos de Arte de Barcelona, se trata de una fabricación catalana que ha continuado y continúa hasta nuestros días en propiedad de la misma familia, Romaní de apellido.

todas sus láminas, no llegó a grabarlos en las márgenes inferiores de la plancha; pues bien, cuando los cobres pasaron a poder de la Academia de San Fernando y se preparaba la edición de la serie, se hicieron algunas tiradas de las estampas antes de la letra, rareza que vino a ser catalogada como prueba de estado, aunque en sentido absoluto no lo sea. Se han citado ejemplares completos de estas pruebas antes de la letra, tirados antes de la edición y Hofmann se detuvo en el estudio de esta rareza por la circunstancia de que pudo estudiar algunos de estos ejemplares; el propio autor austríaco poseyó una colección que procedía de Madrazo y que adquirió del librero Hierseman en 1905 por la suma de 1500 marcos. Las pruebas van tiradas en papeles desiguales, algunos semejantes a los de la edición corriente con la filigrana J. G. O. y otros en las reproducciones de los dibujos de Flaxman para la Ilíada y para el Dante, a que nos hemos ya referido, según una edición española de grabados de Piroli publicada en Madrid de 1860 [1]). Ni que decir tiene que todavía pueden considerarse menos como tales pruebas de estado, las láminas de *Los Desastres* que se imprimieron con los errores ortográficos que hemos reseñado anteriormente.

Me referiré, por último, al problema de las firmas; estudiando la colección de la *Tauromaquia* pude, hace años, convencerme del descuido con que los más minuciosos catalogadores de la obra de Goya parecen haber estudiado las láminas del maestro; no ya Lefort, ni Beruete, sino hasta el mismo Hofmann que es, en mi opinión, el que más aplicación y escrúpulo puso en el estudio de los grabados de Goya, dejaron pasar por alto en sus incompletas catalogaciones, la mención de firmas incluídas por Goya en sus láminas. Creo haber apurado en este sentido mis observaciones y poder incluir en el cuadro adjunto, además de consignar los datos en el catálogo corres-

[1]) Otro ejemplar semejante de pruebas antes de la letra poseyó Burty; Stirling compró uno que había pertenecido a Charles Leblanc y Hofmann estudió otro en la colección Jay de Francfort.

pondiente, la lista completa, si no he incurrido en alguna omisión semejante a la de mis antecesores, de las firmas de Goya que aparecen en las láminas de *Los Desastres de la Guerra*, lista que va enriquecida con alguna observación nunca hecha antes.

LAMINAS FIRMADAS Y FECHADAS EN *LOS DESASTRES DE LA GUERRA*

N.º	TÍTULO	Situación	Observaciones
6	Bien te se está	Ángulo inferior izquierdo.	
10	Tampoco	Ángulo inferior derecho .	Firma invertida; no vista por Lefort, advertida por Hofmann.
11	Ni por esas	Ángulo inferior izquierdo .	No vista por Lefort.
12	Para eso habéis nacido .	Tercio inferior izquierda.	
13	Amarga presencia . .	Parte inferior, a la izquierda.	
16	Se aprovechan	Tercio inferior izquierda.	
17	No se convienen . . .	Parte inferior junto a la raya de recuadro . . .	Dos firmas: una, bajo el caballo, nunca advertida.
18	Enterrar y callar . . .	Zona inferior a la izquierda	
19	Ya no hay tiempo . . .	Tercio inferior izquierda .	No vista por Lefort; advertida por Hofmann.
20	Curarlos y a otra . . .	Zona inferior izquierda .	Con fecha 1810; no vista por Lefort, advertida por Hofmann.
21	Será lo mismo	Ángulo inferior izquierda .	Firmada dos veces una a continuación de otra.
22	Tanto y más	Zona inferior izquierda .	Con fecha 1810.
23	Lo mismo en otras partes	Zona inferior izquierda .	Firmado dos veces.
24	Aun podrán servir . .	Zona inferior izquierda.	
25	También éstos	Tercio inferior izquierda.	
26	No se puede mirar . .	Ángulo inferior izquierda.	
27	Caridad	Ángulo inferior izquierda .	Con fecha 1810.
30	Estragos de la guerra .	Zona inferior izquierda.	

N.º	TÍTULO	Situación	Observaciones
39	¡Grande hazaña! ¡Con muertos!	Junto al ángulo inferior izquierda.	
41	Escapan entre las llamas	Zona inferior izquierda.	
44	Yo lo vi	Zona inferior izquierda.	
45	Esto también	Zona inferior izquierda . .	Firma más cursiva y grande que las demás.
51	Gracias a la almorta . .	Junto al ángulo inferior izquierda	Nunca advertida por estar sobre la sombra y muy oculta por rayado y aguatinta.
55	Lo peor es pedir . . .	Ángulo inferior izquierda.	La y invertida.
80	Si resucitará	Junto al ángulo inferior izquierda.	

* * *

A la hora de corregir estas pruebas puedo aún añadir a ellas la mención de algunos esclarecimientos que debemos a una investigadora alemana especialmente interesada en grabados de Goya, Frau Catharina Astor von Boelcke [1]) que ha seguido la historia de las planchas de Goya en fondo tan poco recóndito como el Archivo de la Academia de San Fernando. Como sucede siempre, es lo más ignorado aquello que se tiene más cerca. De la documentación estudiada venimos a saber que 80 planchas de *Los Desastres* y 18 de *Los Disparates,* eran ofrecidas a la Academia en 1862 como propiedad de don Jaime Machén y que en octubre del mismo año eran adquiridas al precio de 28.000 reales. En seguida se preparó la tirada académica de *Los Desastres* que fué estampada no por la Calcografía sino en el establecimiento de don Laureano Potenciano; se tiraron 500 ejemplares con el papel de la filigrana J. G. O., más otros

[1]) *Sobre la adquisición y estampación de «Los Desastres de la Guerra» y de «Los Proverbios»*, trabajo publicado en el «Archivo Español de Arte», núm. 95, 1951, págs. 263-264.

doce en papel extranjero de más cuerpo, sin cola. Las planchas 81 y 82 de la serie fueron ofrecidas a la Academia por Lefort en el precio de 2.000 reales cada una en enero de 1870. Lefort terminó ofreciéndolas en donativo a la Academia, quien obsequió al donante con series de Goya y otras publicaciones de la corporación.

No deja de ser curioso, por cierto, que nunca se hicieran tiradas de estas planchas para incluir las láminas en las nuevas tiradas que la Academia, ya poseedora de ambos cobres, realizó a partir de 1891. Sin duda por ello nadie volvió a acordarse de tales planchas ni las echó nadie de menos. Porque es el caso que desaparecieron. Así lo ha declarado don Adolfo Rupérez, estampador de la Calcografía durante muchos años. Los cobres 81 y 82 de la serie de *Los Desastres* no están en la Calcografía ni estaban ya hace 40 años, según Rupérez, mientras todos los que de *Los Desastres* escribían afirmaban su conservación en aquella dependencia de la Academia. Consten, pues, aquí estas aclaraciones que he podido incorporar a este estudio en el último momento.

* * *

El estudio analítico en el que nos hemos detenido en las páginas anteriores, no nos exime de aludir, en unas palabras finales, al valor histórico y representativo de la serie de *Los Desastres* como tal. Dejando aparte cualquier minucia técnica o erudita, considerando la obra de arte que es en conjunto la serie de guerra de Goya en su valor significativo y total, no podemos por menos de sentir en ella también el aldabonazo de un nuevo espíritu. *Los Desastres* nos anuncian una crisis en la historia de la humanidad que Goya expresa a su manera desde su rincón ibérico, pero que corresponde a todo un movimiento al que podemos aludir pronunciando juntos los nombres de cuatro hombres representativos de aquella ge-

neración. Es el tiempo de Napoleón, de Goethe, de Beethoven, de Goya. Poca cosa sería que Goya nos anunciase un arte nuevo si no fuera a la vez síntoma de un viraje definitivo en la historia universal. Un tiempo vivo, dramático, apasionante, caracterizó la historia de aquellos tiempos de crisis entre un mundo que desaparece y otro que adviene y que se manifiesta preñado de inquietudes y de futuro. El hombre emancipado por la *raison* comienza a sentir el drama de su soledad en el mundo; años después esto se llamará romanticismo; si a la música nos referimos recordaremos que la figura de Beethoven, el que ha expresado con ritmos y sonidos, por primera vez quizá, el drama y las angustias del hombre moderno, nos parece hermanada con la de Goya, a pesar de las diferencias entre sus dos genios, acentuadas por las que existen en el lenguaje de las artes que respectivamente cultivaron. También Goya siente el drama del hombre, quiero decir, esa indagación en el individuo hacia adentro, hacia profundidades no conocidas hasta ahora, que es lo que va a caracterizar, de una manera pasional y hasta morbosa, el arte de nuestros días, para llegar en la expresión literaria a Dostoyewski o Sartre o hasta las exasperadas manifestaciones del arte vanguardista de nuestros días. Se trata, en todo caso, de una exploración de fuerzas incógnitas, de selvas del espíritu en las que se abre paso el arte y van a constituir su más apasionante atractivo. Todo un mundo abierto a la fantasía individual, a la imaginación exasperada, a la pasión y al movimiento. Goya, como nadie, representa esta tendencia y de aquí la calificada genialidad que, pese a sus defectos, hemos de otorgarle siempre. He abierto las páginas de un libro modesto, pero que me era interesante releer para la elaboración de estos capítulos: la historia de los Sitios de Zaragoza citada ya en pasajes anteriores, redactada por un paisano y contemporáneo de Goya, el cronista aragonés don Agustín Alcaide Ibieca; pues bien, su capítulo primero comienza con ese noble an-

dante que todavía adoptaban para sus escritos muchos de los hombres que nacieron en el siglo XVIII: «El objeto más noble de la Historia es observar y pintar los hombres en las situaciones en que las almas se ven más violentamente agitadas y, de consiguiente, todas sus facultades puestas en movimiento». Nadie podrá extrañar que este párrafo me llevase velozmente a pensar en su exactísima aplicación al arte de Goya; otros dirían que este párrafo, salido a luz en 1830, está ya impregnado de radicales esencias románticas, pero es a Goya a quien queremos concretamente aplicarlo. La vocación, el temperamento, la época y las circunstancias exigieron a Goya que dedicase su arte nervioso y expresivo a pintar a los hombres en situaciones en que sus almas se hallan violentamente agitadas y sus facultades puestas en movimiento. A ninguna obra goyesca se aplican mejor estas calificaciones que a *Los Desastres de la Guerra*. Nos encontramos, pues, en un momento de crisis del espíritu occidental, en una ruptura de equilibrio del cual Goya es uno de los testimonios más vivaces. Nunca lo comprenderemos mejor que si recordamos, a renglón seguido, las conclusiones de un gran historiador del arte francés de las catedrales, en ese siglo XIII en que culmina la civilización cristiana occidental: «La catedral, dice Emile Mâle, fué el libro abierto en el que el pueblo podía aprender todo lo que le era necesario saber. Estamos en el siglo de la certidumbre, y por ello, el arte, que refleja siempre el fondo de nuestras almas, era todo serenidad. Todos los sentimientos violentos quedan lejos; lo que se lee sobre el rostro de las estatuas no es ni el sufrimiento, ni la angustia, ni el tormento del infinito, sino la paz profunda, la fuerza en reposo, el amor en silencio. La muerte misma se concibe con una belleza suprema, como un encanto más. Extendidos sobre sus tumbas, los muertos se representan con la gracia de la juventud y en lugar de cerrar los ojos los abren a una luz que los mortales no vemos todavía».

El que salte de estas exactas y maravillosas definiciones a las trágicas y feroces estampas de *Los Desastres de la Guerra,* podrá tener, en escorzo, una imagen viva y patente de esa crisis del espíritu humano de la que Goya fué, en su tiempo, uno de los más geniales y exasperados exponentes.

CATALOGO DE GRABADOS, PRUEBAS DE ESTADO Y DIBUJOS PREPARATORIOS DE «LOS DESASTRES DE LA GUERRA»

Incluímos en esta parte de nuestro trabajo el catálogo individualizado de las láminas, en el cual, naturalmente, se aprovechan, con la concisión necesaria, puntos de vista y concreciones a que se ha llegado en el estudio anterior. Si un catálogo de este tipo ha de ser útil al estudioso del grabado, parecía imprescindible, al que esto escribe, hacer un estudio lo más exacto posible, pero, sobre todo, puesto al día de lo que se sabe hoy sobre los estados de las planchas en cada una de las estampas. La utilidad de este catálogo es indiscutible, especialmente para el lector español que no encuentra fácilmente en el mercado libros que puedan ofrecérsela. Los autores que se preocuparon de estas puntualizaciones, las hicieron en libros agotados y hoy muy difíciles de encontrar. El mismo Beruete no incluyó en su *Goya grabador* catálogo de estados, y los libros de Hofmann y Delteil son incompletos en este aspecto. El catálogo de estados incluído en las páginas siguientes completa notablemente los dos anteriores porque a él se incorporan precisiones y datos que dichos autores no conocieron. Estas aportaciones de nuestro catálogo son principalmente cinco.

1.ª Las descripciones de nuevos estados dadas a conocer por Campbell Dodgson en la edición tantas veces citada a lo largo de estas páginas, publicada en Oxford en 1933 y en la que se dan a conocer muchos estados nuevos y muchas pruebas no conocidas de colecciones francesas e inglesas.

2.ª La catalogación puntual de las pruebas de estado de la Biblioteca Nacional, aparecida ya en un trabajo del que esto escribe publicado en 1934.

3.ª La mención de las pruebas de estado que se citan como procedentes de la colección del infante don Sebastián en el catálogo de venta del Hotel Drouot, que ha sido ya citado en las páginas del texto, aunque advirtiendo que nos hemos permitido corregir algunas de las afirmaciones de dicho catálogo.

4.ª La referencia a las pruebas de estado del famoso y tantas veces citado ejemplar de *Los Desastres de la Guerra* que perteneció a Ceán Bermúdez y que pude estudiar en 1935.

5.ª La mención de algunas nuevas pruebas de estado adquiridas recientemente por la Biblioteca Nacional, algunas en estados desconocidos hasta el presente.

En lo que respecta a las pruebas del infante don Sebastián y al ejemplar Ceán, debo de hacer alguna oportuna advertencia.

He hecho observar en el texto mi duda sobre la posibilidad de que las pruebas a que se refiere Campbell Dodgson, de la colección Provôt, pudiera constituir el mismo lote aparecido a la venta en 1935 como procedente del infante don Sebastián. En duda lo dejo, porque no he podido precisarlo y, por ello, me ha parecido obligado citar las dos dejando la resolución a quien pueda un día averiguar el paradero de este interesante lote. En cuanto al ejemplar Ceán, el rápido examen que de él pude hacer hace bastantes años es causa de que, a veces, ante las notas entonces tomadas, se me susciten dudas que me es obligado confesar. Pido perdón por esta incertidumbre, ya que no me ha sido posible aclararla al aparecer este trabajo, pero, en todo caso, me ha parecido preferible incorporar estos datos a mi catálogo, aunque puedan contener algún error de detalle, que prescindir de su inclusión. Ellos podrán servir de subsidio a un catalogador futuro, lo que me decide sin reparo a publicar mis notas sobre el tan citado como escasamente conocido ejemplar de Ceán Bermúdez. La incorporación de estos datos nuevos hará útil al estudioso el esfuerzo realizado para completar el catálogo que se incluye en las páginas siguientes y que, desde luego, es mucho más detallado y exacto que el de Delteil. Ya he dicho que en la mención de las pruebas de estado de cada uno de los grabados de Goya no he intentado agotar las citas, no recogiendo sino aquellos datos en que se trata de colecciones estudiadas recientemente o de colecciones públicas cuyo paradero puede precisarse con alguna seguridad en el revuelto mundo de nuestros días. Por estos motivos, repito, he prescindido de referencias a la colección alemana que no sea la de Berlín, y esto por motivos especiales que en el texto se explican.

Ni que decir tiene que he ahorrado al lector la descripción de las láminas mismas, cosa que no tiene objeto alguno cuando se presenta ante sus ojos una reproducción excelente. Sólo en algún caso he llamado la atención sobre algún detalle significativo. Esta edición tiene la novedad y el interés de ofrecer, al propio tiempo que las láminas de *Los Desastres*, las reproducciones de los dibujos que sirvieron a Goya para proyectar su serie, cuando ellos se conservan; de esta manera se ofrece la posibilidad al lector de realizar por sí mismo una comparación — en la que el goce se aumenta y la crítica se afina —, entre la primera idea y la obra definitiva de Goya en la plancha. Para hacer más útil esta comparación, me ha parecido interesante poner de manifiesto lo que Goya ha alterado en la composición al grabar su dibujo para destacar, en lo posible, el proceso de elaboración en estas creaciones del artista aragonés. Para facilitar cualquier búsqueda sobre los dibujos, se incluyen dos referencias esenciales: la del número que el diseño lleva en el catálogo correspondiente del Museo del Prado y el de las láminas en que el dibujo se reproduce, bien en la publicación de D'Achiardi o en los dos volúmenes de dibujos inéditos publicados por el propio Museo.

Núm. 1. TRISTES PRESENTIMIENTOS DE LO QUE HA DE ACONTECER

Lefort y Hofmann, 145 [1]); Beruete, 103; Delteil, 120.

Aguafuerte con retoques a punta seca; alguna ligera aguatinta en la tirada moderna.

La lámina fué ideada, sin duda alguna, como portada de la serie a la cual había de servir de introducción o de obertura. Hay que suponer por ello que no fué, ni con mucho, de las primeras realizadas; en cuanto a concepción y técnica, hay que aproximarla al número 69, el fatídico *Nada* que acaso fué pensada en un primer momento como remate final de la serie. En esta primera estampa, Goya quiere expresar la inquietante amenaza que sobre España se cernía en los años anteriores al 1808; revolución en Francia, guerra con la República, intrigas palatinas, ambiciones napoleónicas, asechanzas inglesas, corte minada por el desenfreno, la inmoralidad y la discordia. La nube se oscurecía, en efecto, sobre una España abandonada por sus gobernantes. Es de notar que Goya para expresar este presentimiento, no ha encontrado otra fórmula plástica que la de un hombre de rodillas, mirando al cielo en una actitud inconfundiblemente religiosa. Este hombre, abandonado y andrajoso, agobiado por la angustia y por el temor, eleva sus ojos y se humilla con gesto de oración y súplica. Aun suponiendo que Goya fuese a sus horas descreído, con ese descreimiento superficial de los días de euforia y de soberbia, el artista no encuentra para comunicarnos los sentimientos que esta lámina expresa sino la actitud de una invocación emocionada al Padre común. El dolor engendra la angustia; la angustia la humildad, y ésta no halla otra salida sino la esperanza, esperanza fuera de la razón y de la ciencia. Pero como ni descreimientos ni fe son en Goya absolutamente puros, he aquí que en esta lámina se introduce algo también de lo que puso el artista en la famosa estampa de *Los Caprichos* relativa al *Sueño de la razón;* aquí no es la razón la que duerme, que bien despierto tienen al personaje de Goya la angustia y el temor; pero entre las nieblas del sombrío paisaje en el que se arrodilla esta lastimosa encarnación de la España que barrunta la guerra, aparecen también extrañas figuras que nos recuerdan las aves agoreras y los monstruos que acechaban a la razón dormida en la anterior serie grabada del maestro aragonés [2]). La lámina es evidentemente una de las mejores

[1]) La numeración de Hofmann sigue la de Lefort en lo que a los Desastres respecta, por lo que la cita a Lefort, abreviada en L., servirá de referencia al catálogo del autor alemán, sin más repeticiones. Las menciones a Beruete y Delteil se harán en lo sucesivo con las iniciales.

[2]) Después de escrito este trabajo, dispuesto para la imprenta desde hace años, ha llegado a mis manos el libro de Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19 und 20 Jahrhunderts als sympton und symbol der Zeit* (Wien 1948), en el que el autor, coincidiendo con ideas que expusimos en nuestro trabajo *La situación y la estela del arte de Goya* (Madrid 1947), considera a Goya como el artista que expresa en sus obras la quiebra del concepto humanístico de la vida, la crisis que en su época comienza; por ello y no por adjetivas notas de temperamento pictórico o de factura, es el verdadero precursor del arte moderno. Para Sedlmayr esta primera lámina de *Los Desastres* «que muestra la desesperación del hombre, de rodillas ante las tinieblas del caos y de la noche, significa claramente, la versión laica, *la secularización del tema religioso del Cristo en la oración del Huerto*».

composiciones de Goya y excelente, además, como grabado; no obstante, hubiera acaso ganado de prescindir de esa alusión a monstruos y fantasmas que confusa y torpemente se dejan adivinar entre el rayado del fondo.

Se conocen cuatro estados de la plancha, correspondiendo los tres primeros a pruebas de estado propiamente dichas y el cuarto a la tirada de la Academia (1863). Su descripción es la siguiente:

I. Antes de la letra, sin número y antes de algunos retoques en el pecho, debajo del brazo y en la parte inferior de las ropas del personaje arrodillado. Existe prueba en la Biblioteca Nacional de Madrid, dada a conocer en mi trabajo *Las pruebas de estado de los Desastres de la guerra en la Biblioteca Nacional* (Madrid, 1934).

II. Antes de los retoques pero con el número 1. París, Cabinet des Estampes; Berlín, 1906; Pedro Gil; Ceán [1]).

III. Con retoques de líneas oblicuas pero todavía antes de la letra. Col. Stirling, Keir.

IV. Con la letra; desde la edición de la Academia (1863). La letra fué grabada dos veces.

El dibujo preparatorio se conserva en el Museo del Prado (Cat., núm. 117) y lo reproduce D'Achiardi en la lámina XLV de su obra *Les dessins de don Francisco de Goya y Lucientes, au Musée du Prado à Madrid*, Roma, 1908. Es un apunte ligero a la sanguina en formato más apaisado que el grabado, simple esbozo para fijar la idea, que sufrió diversas modificaciones al grabarse; véase, por ejemplo, la disposición de la camisa del personaje que en el grabado aparece más desgarrada, dejando ver el pecho desnudo. Tampoco están en el dibujo detalles como la piedra que figura a la izquierda en el grabado.

Núm. 2. CON RAZON O SIN ELLA

L., 146; B., 104; D., 121.

Aguafuerte y punta seca; ligera aguatinta en las tiradas modernas.

De los angustiosos presentimientos, Goya salta sin transición a la escena viva y palpitante ante los ojos; ya está aquí la guerra, y la guerra, como ya hemos dicho, no es una lucha entre ejércitos: son los hombres del pueblo, descamisados y sin armas, los que están aquí frente a frente en desigual contienda con los soldados de Napoleón, vencedores en toda Europa. Nótese en este aguafuerte uno de los diversos procedimientos gráficos que Goya emplea en la serie: figuras grandes muy en primer término, con pocos oscuros, y francamente destacadas sobre un fondo claro. *Con razón*

[1]) En mis notas ante el ejemplar hallo la observación de que me pareció ver claramente sobre la cabeza del personaje una cabeza de ave nocturna. Sobre el hombro del personaje se perciben dos rayas paralelas con trazos en parte seguidos y en parte con puntos que no se ven en otras pruebas.

o sin ella, estos dos españoles que aquí simbolizan a la nación toda y que luchan por un espontáneo sentimiento contra una opresora invasión, van a caer ante una fuerza superior movida por los complicados hilos de la política de Napoleón. Adviértase que, en contra de lo que dijo Delteil, los españoles ni son soldados ni llevan fusil; uno de ellos tiene un cuchillo en la mano, el otro maneja un chuzo.

I. Antes de la letra, del número y de nuevos trabajos (rayas horizontales de sombra en el segundo personaje del segundo término a la izquierda; toques suplementarios en la montaña del fondo, entre los dos españoles y en las ropas del español que lucha, a la derecha). Estado descrito por primera vez por Hofmann según la prueba del Gabinete de Estampas de Berlín, procedente de la colección de don Félix Boix (adquirida en 1906).

II. Como el anterior, pero con el número 36. Madrid, Biblioteca Nacional; París, Cabinet des Estampes; París, Bibliothèque de l'Université [1]); Pedro Gil; Berlín (según Campbell Dogdson); infante don Sebastián [2]).

III. Con los retoques indicados y grabado ya el núm. 2: París, Cabinet des Estampes; Berlín; Col. Stirling, Keir; Ceán [3]).

IV. Con la letra; 1863 y siguientes ediciones. La letra fué grabada dos veces, y en la primera algún rasgo invadía el campo de la estampa; se percibe el rasgo superior de la *C* inicial.

No se conserva el dibujo preparatorio.

Núm. 3. LO MISMO

L., 147; B., 105; D., 122.

Aguafuerte con ligera aguatinta.

Como Goya no trata de darnos idea de batallas compuestas, ordenadas y panorámicas, si quiere reflejar lo que la lucha fué en el suelo español tiene que repetir incidentes de lucha cuerpo a cuerpo, matizados diversamente. Lucha desigual; también las gentes del pueblo aprenden y no siempre llevan la peor parte; he aquí un ejemplo: aun con armas superiores, los franceses cayeron a miles bajo la furia de los españoles que luchan como pueden — la estampa lo dice —, con puñales, con hachas o a mordiscos.

[1]) Las pruebas que Delteil menciona en la Bibliothèque de l'Université están hoy, según mis noticias, en la actual Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, antigua fundación Doucet: téngase en cuenta en las sucesivas citas.

[2]) Ya se ha dicho que se cita desde antiguo un ejemplar de pruebas de *Los Desastres* en poder del infante don Sebastián, de cuyo paradero nadie había hablado hasta 1935, en que salió a la venta en París un lote importantísimo de pruebas de *Los Desastres* que se decía proceder de la colección del Infante, y directamente de su heredera la duquesa de Marchena; a ello nos hemos referido en el texto.

[3]) Si mis notas tomadas ante el ejemplar de Ceán no yerran, la prueba de esta colección supondría un estado intermedio entre el II y el III; sin los retoques, pero con el número 2; mas no puedo precisar si este número, como en otras pruebas del mismo ejemplar, está escrito con lápiz o ya grabado.

I. Antes de toda letra y de todo número y de algunos retoques (cabeza del hombre con el hacha y retoque a la derecha del torso del mismo personaje para corregir la silueta un tanto absurda del primer estado). París, Bibliothèque de l'Université.

II. Con número. Por cierto que todos los autores suelen indicar que tal número es el 18, lo que no es así, sino un numeral de la decena 40 que puede parecer, o bien el mismo 40, y así me pareció en el ejemplar de Ceán Bermúdez, o bien el 43 o 48. No hemos visto prueba de este estado ni se cita paradero de ninguna.

III. Con el número 3; el número antes mencionado ha sido recubierto por algún rayado que oscurece las cifras como se ha indicado. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; infante don Sebastián; Ceán.

IV. Sin letra aun, pero con la línea que encuadra la composición. Es prueba de tirada realizada en 1863. Prueba en Keir.

V. Con letra; desde la tirada de 1863.

No se conserva el dibujo preparatorio.

Núm. 4. LAS MUJERES DAN VALOR

L., 148; B., 106; D., 123.

Aguafuerte con aguatinta.

Particular asombro causó, a los que siguieron de cerca la guerra de España, el papel que en la defensa enconada y espontánea tuvieron las mujeres. Textos y pasajes abundan y demuestran cómo desde el primer día — 2 de mayo — las hembras tuvieron parte decidida en la lucha contra el francés. He aquí dos de ellos: Mesonero, en sus *Memorias*, describe (pág. 42) el asalto a los mamelucos en la Puerta del Sol el día 2 de mayo... «Las mujeres — dice — se metían por bajo de los caballos para hundir las navajas en las tripas, mientras los hombres se encaramaban a la grupa y daban muerte a los jinetes», y en las memorias del general Lejeune (*De Walmy à Wagram*, pág. 197; se refiere al sitio de Zaragoza) leemos lo que sigue: «Cierto número de mujeres, más exaltadas que los hombres, llevaban el furor guerrero hasta el extremo. Ningún sentimiento de afecto conyugal o de ternura maternal moderaba su exasperación; en medio del peligro veíaselas excitar en la lucha a sus maridos que caían a su lado y expiraban en sus brazos».

La estampa muestra otro de los procedimientos gráficos usados por Goya en *Los Desastres:* grupo de figuras grandes, sin referencia concreta a un espacio, que destacan sobre un fondo de grueso grano de aguatinta.

I. Antes de letra, número y aguatinta. Ninguna prueba conocida.

II. Con aguatinta y sin número. Descrito por primera vez por Campbell Dodgson en la colección Stirling, Keir; colección Provôt; infante don Sebastián.

III. Con el número 34.

IV. Con número 4, el número 34 casi borrado. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; Ceán; colección Stirling, Keir.

V. Con la letra; desde 1863.

Núm. 5. Y SON FIERAS

L., 149; B., 107; D., 124.

Aguafuerte, aguatinta y punta seca.

Las mujeres no sólo se defienden, sino que atacan. Si caen en la lucha, también hacen caer al enemigo. Esta lámina de Goya es una de las más vivaces e impresionantes de la serie; el grupo de primer término con la mujer que sin dejar a su hijo, al que sujeta con su brazo, ataca al francés, hiriéndole con la pica en el vientre, es una terrible estampa de lo que la lucha de la Independencia fué en el suelo español.

I. Antes de la letra, del número y de algún rayado suplementario en el pantalón del soldado del primer término. No se señala paradero de ninguna prueba.

II. Con el número 28 y los retoques en el pantalón del soldado. Biblioteca Nacional, Madrid; París, Cabinet des Estampes y Université; Berlín; colección Stirling, Keir; colección Provôt; infante don Sebastián.

III. Con el número 5. Además de este detalle, Delteil lo describe así: «El número precedente 28 subsiste pero semiborrado o mal entintado; antes de la letra, pero los márgenes han sido limpiados y reforzado el grano de aguatinta». El estudio de la prueba del ejemplar Ceán no confirma enteramente esta descripción; el aguatinta rebasa los márgenes izquierdo e inferior. No me parece seguro que el aguatinta haya sido reforzada, pero, en todo caso, aparece ya — y Delteil no lo indica — el trazo de recuadro. Ceán; colección Stirling, Keir; París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil.

IV. Con letra; desde 1863.

No se conserva dibujo para este grabado.

Núm. 6. BIEN TE SE ESTÁ

L., 150; B., 108; D., 125.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo. Aguafuerte con aguatinta.

Se trata, al parecer, de un jefe francés que ha caído en acción de guerra. Enrique Mélida, en su afán por relacionar las láminas de Goya con episodios conocidos, lanzó la hipótesis, un poco gratuita, de que puede tratarse del general Dupré, que murió en la batalla de Bailén. Pudo ser éste o cualquier otro de los miles de oficiales fran-

ceses que cayeron en la guerra de España. El grabado nos muestra otro de los recursos que Goya utiliza en la serie; un grupo en primer término, destacado sobre un fondo oscuro, con rayado de nubes, de arquitectura o de cuevas, procedimiento que también empleó en los cuadritos de guerra de la serie de la Romana. Observemos que si, como parece no haber duda, se trata de una batalla, Goya nos presenta un incidente minúsculo y lastimoso, alejado del campo de la acción misma.

I. Aguafuerte pura sin aguatinta. Sin letra y sin número. Berlín (1906) [1]).

II. Dado a conocer por Campbell Dodgson. Con aguatinta pero sin número. Colección Stirling, Keir.

III. Con el número 26 y el aguatinta. Madrid, Biblioteca Nacional; París, Cabinet des Estampes y Université; colección Provôt; colección del infante don Sebastián; Ceán (márgenes sin limpiar).

IV. Con el número 6. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir.

V. Con la letra; desde 1863; lleva, además, algún retoque en el cuerpo del oficial moribundo.

No se conserva el dibujo preparatorio.

Núm. 7. ¡QUÉ VALOR!

L., 151; B., 109; D., 126.

Aguafuerte; el aguatinta, añadido al hacerse la tirada de la Academia.

Es uno de los pocos grabados en que Goya parece querer aludir claramente a un incidente determinado; aquí se trata, sin duda, de la famosa Agustina, la muchacha aragonesa que intervino activamente en el primer sitio de la ciudad del Ebro y que se destacó en su defensa contra el ataque francés del 1 de julio de 1808. Los artilleros que defendían la Puerta del Portillo habían caído todos, uno tras otro junto a sus cañones ante el furioso ataque de los franceses, quienes, al observar que callaban las bocas de fuego avanzaban ya seguros de tomar la puerta. «Agustina Aragón — dice Alcaide —, que permanecía en el sitio movida de un impulso extraordinario y deseosa de vengar la pérdida de tantos valientes que entre el día anterior y aquella mañana habían perecido, al mirar que el último artillero expiraba y que los franceses iban a lograr sus intentos, tomó gallardamente la mecha y disparando el cañón de a veinte y cuatro cargado á metralla causó una destroza y mortandad extraordinaria» (tomo I, pág. 130). Otros testimonios franceses y españoles (Toreno y Lejeune), coincidentes, nos dicen que esta joven, entrenada en la puntería del cañón

[1]) Siempre que mencionamos Berlín, al tratar de una prueba de estado, se entiende que nos referimos a la colección del Kupferstichkabinet; la indicación — entre paréntesis — de la cifra 1906, quiere decir que la prueba citada fué adquirida en la indicada fecha con el lote procedente de la colección de don Félix Boix.

y del fusil, en la que adquirió gran destreza, fué a llevar víveres a una batería muy castigada por el fuego del enemigo y terriblemente diezmada; viendo flaquear a sus defensores, se precipitó entre los muertos y heridos y cogiendo, dicen, una mecha de las manos de un artillero agonizante, disparó una pieza del 24 y juró no separarse del cañón mientras estuviera viva. El ejemplo fué eficaz y los españoles contraataca-ron vigorosamente a los franceses. No fué el único caso; otra aragonesa de 24 años, Manuela Sancho, disparó cañones en la defensa de Zaragoza; una calle de la ciudad lleva hoy el nombre de esta improvisada artillera.

Se trata, por tanto, en la serie de *Los Desastres*, del único caso en que un factor heroico entra conscientemente en una estampa de Goya; quizá ello hace, asimismo, que la composición de este grabado sea más clásica, es decir, más de acuerdo con lo admitido tradicionalmente para una escena de guerra. La eficacia del grabado está confiada al contraste de la rotunda silueta de cañón y figura sobre fondo blanco, pues, según parece, hasta la edición académica no se oscureció el fondo de la estampa.

I. Aguafuerte pura antes del número y el aguatinta. Ni Hofmann ni Delteil mencionan el paradero de ninguna prueba.

II. Como el anterior pero con el número 41 y todavía antes de nuevos trabajos en la plancha. Madrid, Biblioteca Nacional; París, Cabinet des Estampes y Bibliothèque de l'Université; Berlín; Bremen; colección Stirling, Keir; infante don Sebastián [1]).

III. Con el número 7 y nuevos trabajos en la plancha no descritos por Delteil, modificaciones en cabeza, peinado, cuello y corpiño de la mujer; algún rayado más en la silueta del seno así como más definida la cureña del cañón, apenas apuntada en los dos anteriores; en ellos aparecen unas rayas parásitas en la parte superior que los nuevos trabajos en el busto de la heroína dejan encubiertos casi totalmente en este tercer estado. Lleva, además, raya de recuadro. Berlín; Pedro Gil; Ceán.

VI. Con aguatinta. París, Cabinet des Estampes; colección Stirling, Keir.

V. Con la letra; desde 1863.

El Museo del Prado conserva dos dibujos preparatorios en anverso y reverso de una misma hoja de papel que se catalogan en su sala con los números 455 (la primera idea) y 430. Este último, reproducido por D'Achiardi, lámina XLVI, presenta notables variantes en el tamaño del cañón, en la proporción entre cañón y figura y en el grupo de muertos, nerviosamente esbozado a la sanguina. Si se comparan dibujo y grabado, podrá observarse cuánto ha mejorado la composición en este último y con qué seguro instinto Goya ha hecho más firme y trabada la relación entre las masas.

[1]) No se trata, pues, en esta prueba procedente de don Sebastián, de un *primer estado no descrito*, como se dice al mencionarse con el número 38 en el *Catalogue...* de la venta del Hotel Drouot, 10 avril 1935, página 10. La excelente reproducción que el propio *Catalogue* ofrece nos hace ver su coincidencia con la de la colección Stirling, que lleva también el número 41.

Núm. 8. SIEMPRE SUCEDE

L., 152; B., 110; D., 127.

Aguafuerte.

No es clara la intención que lleva el letrero de Goya; se trata, sin duda, de una carga de dragones, si es que no representa una huída; al destacar en primer término el incidente del soldado que cae derribado con su caballo, pudiera pensarse que apunta Goya a una interpretación negativa del asunto. El grabado es un ejemplo de entonación clara con rayado de aguafuerte pura y sombras ligeras.

I. Antes del número 8 y de la letra. Colección Stirling, Keir.

II. Con el número 8. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

III. Con la letra; desde 1863.

Dibujo preparatorio a la sanguina conservado en el Prado, número 118. Publicado por el Museo en el libro *Goya. Cien dibujos inéditos*, tomo I, lámina 44. Es un magnífico dibujo que más bien parece haber perdido algo de su finura al pasar a la plancha.

Núm. 9. NO QUIEREN

L., 153; B., 111; D., 128.

Aguafuerte y aguatinta.

Para el soldado desmandado, una mujer es una presa, parte del botín de guerra que su relajada moral admite, pero Goya quiere decirnos que las mujeres españolas no son fáciles de dominar por las malas y este brutal soldado que abraza a la buena moza, caerá, si no por las débiles armas de las uñas de la hembra que defiende su cuerpo, por el puñal que viene a clavarle la vieja, defensora del honor femenino. La noria del fondo, artefacto tan español, nos dice se trata de un incidente aislado, un episodio campesino sin relación alguna con la guerra *grande*.

I. Aguafuerte pura antes de letra, número y algunos retoques que se indican después. Delteil no indica paradero de ninguna prueba y, al parecer, se trataría de un estado anterior al que Hofmann indica como primero.

II. Con aguatinta. A pesar de lo que indica Delteil, el aguatinta no cubre toda la plancha. París, Cabinet des Estampes.

III. Con el número 29. Madrid, Biblioteca Nacional (filigrana Serra); colección Stirling, Keir.

IV. Con el número 9 y algunos retoques (pañoleta de la vieja debajo de su brazo levantado; rayas oblicuas en la falda de la mujer que lucha, hombrera del soldado). Berlín; Pedro Gil; Ceán.

V. Aguatinta reforzada y cubriendo toda la plancha. París, Cabinet des Estampes; colección Stirling, Keir.

VI. Con la letra y error en ella *(No quiren* en lugar de *No quieren)*. En algunos ejemplares de la tirada de 1863. Madrid, Biblioteca Nacional; París, Cabinet des Estampes.

VII. Con la letra corregida *(No quieren)*.

VIII. Con reducción en la mancha de aguatinta; tiradas posteriores a 1863.

No se conserva el dibujo preparatorio.

Núm. 10. TAMPOCO

L., 154; B., 112; D., 129.

Firma invertida en el ángulo inferior derecho; no vista por Lefort. Aguafuerte.

Goya reitera la idea del grabado anterior. La lucha entre soldados franceses y mujeres españolas se nos presenta aquí tremendamente a lo vivo; hasta el último extremo las mujeres se defienden *como fieras* también. Goya quiere impresionarnos, sin retórica, con la bestial presentación de estos cuerpos en dura y desesperada lucha; la confusión de soldados y mujeres en revuelta agitación muestra un aspecto más de la contienda sin cuartel.

I. Antes de la letra y con unos rasgos bajo el ángulo inferior izquierdo que han interpretado algunos autores como una letra G pero que quiere ser un 9, como Hofmann observó con razón. Madrid, Biblioteca Nacional; París, Cabinet des Estampes y Université; Berlín (1906); Pedro Gil; colección Stirling, Keir; colección Provôt; infante don Sebastián.

II. Con el número 19, completado con un rasgo el 9 que algunos tomaron por una G mayúscula. París, Cabinet des Estampes y Université; Ceán (mis notas tomadas ante este ejemplar me hacen dudar si el 10 que figura en la prueba está a lápiz; en este caso sería segundo estado).

III. Con el número 10. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir.

IV. Con la letra; desde 1863.

No se conoce dibujo preparatorio.

Núm. 11. NI POR ESAS

L., 155; B., 113; D., 130.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo; firma no vista por Lefort. Aguafuerte con algo de aguatinta.

Escena semejante a las dos anteriores, dramatizada aquí por la manera brutal que el soldado francés arrastra a la mujer hacia el rincón de una cueva oscura y por la niñita semidesnuda y abandonada, que yace en primer término. Goya no hurtó el rostro a estas terribles escenas en las que condensó sucesos que anduvieron, desgraciadamente, en boca de todos; de aquellos relatos espeluznantes sacó el artista estas lamentables representaciones, admirables algunas como grabado. En esta composición aparece el motivo del arco y la luz de cueva que tanto utilizó en sus escenas de guerra.

I. Antes de letra y número; los márgenes sin aguatinta todavía. Campbell Dodgson ha subdividido el primer estado de Delteil haciendo observaciones nuevas que distinguen entre las dos únicas pruebas que Delteil consideraba primer estado en Berlín y París; sólo la primera debe ser considerada como tal primer estado; es prueba de las adquiridas en 1906.

II. Con márgenes sucias de aguatinta y aguatinta también en el campanario del fondo, cuyos perfiles están duramente acusados. París, Cabinet des Estampes.

III. Con el número 18, márgenes sucias y suavizada la dureza del aguatinta en el campanario. Madrid, Biblioteca Nacional; París, Bibliothèque de l'Université; Berlín; colección Stirling, Keir; colección Provôt; Pedro Gil; infante don Sebastián.

IV. Añadido el número 11, márgenes limpias y antes de la letra. París, Cabinet des Estampes; Berlín, 1906; Ceán.

V. Con la letra; desde 1863.

El dibujo preparatorio en el Prado a tinta china y pincel; es estupendo esbozo rápidamente ejecutado, magnífico en cuanto a mancha. Está invertido respecto al grabado y presenta variantes en los detalles, aunque no en la composición general. Es muy notable el carácter rembrandtesco del diseño y la habilísima eficacia intraducible en el grabado con que Goya sabe hacer jugar los diferentes gruesos de las líneas trazadas con tinta china en contraste con los blancos del papel. Museo del Prado, número 167, D'Achiardi, lámina XLVII.

Núm. 12. PARA ESO HABÉIS NACIDO

L., 156; B., 114; D., 131.

Firmado en la parte inferior a la izquierda. Aguafuerte con ligerísima aguatinta.

La imprecación de Goya, aparentemente despectiva en su popular expresión, cobra toda su fuerza aplicada a esta tremenda escena. Un montón lamentable de soldados y paisanos muertos por el enemigo; viene a actualizar el drama la figura del moribundo que se apresta a caer arrojando su sangre por la boca en fatal estertor final. En mi opinión, es uno de los buenos grabados de la serie; por curioso contraste, Goya extremó la finura de su dibujo y de su rayado en las más trágicas y terri-

bles escenas de *Los Desastres*. Nótese la eficacia del arbitrario rayado del fondo que parece diseñar nubes y que da derecho, por la afinidad de la mancha, a incluir la estampa entre las del grupo que hemos caracterizado por la *cueva* del fondo.

I. Anterior al primero de Delteil y dado a conocer por Campbell Dodgson. Antes de terminar el rayado, apareciendo aquí casi todo el primer término en blanco; antes de la firma también. La única prueba citada hasta ahora era la de la colección Stirling, Keir. La Biblioteca Nacional de Madrid acaba de adquirir una, espléndida, tirada en papel que lleva filigrana distinta de todas las descritas hasta ahora en pruebas de estado de Goya: ROMANI (cortada por la mitad en el borde de la prueba).

II. Es el primero de Delteil; primer término completo y con firma; antes de letra y número. París, Bibliothèque de l'Université; Berlín (1906); Pedro Gil; colección Provôt; colección Stirling, Keir; infante don Sebastián.

III. Antes de la letra, pero con el número 24. Ningún ejemplar citado.

IV. Con el número 12, pero antes de la letra. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir; Ceán.

V. Con la letra, que no tiene sentido interrogativo ni lleva el signo correspondiente con que lo transcribieron Lefort y Hofmann. Campbell Dodgson vuelve a incurrir en este error en el pie de la lámina de su edición a pesar de que Delteil había hecho la oportuna corrección. Desde la edición de 1863.

El dibujo preparatorio a la sanguina se conserva en el Museo del Prado, número 119 (D'Achiardi, XLVIII). Es un apunte ligero en el que Goya logró desde el primer momento la composición, respetada con muy pocas variantes en las figuras caídas, al grabarse. La conservación del dibujo es muy defectuosa pues hay figuras, como la principal — el moribundo —, enteramente borrosas.

NÚM. 13. AMARGA PRESENCIA

L., 157; B., 115; D., 132.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo. Aguafuerte con ligerísima aguatinta bajo el arco.

La amarga presencia es la del varón que, maniatado, a la izquierda, contempla o va a contemplar, el ultraje a las propias mujeres de su familia y de su casa. En estas escenas, grabadas como en algunos de sus cuadros de guerra de esta época, Goya parece como que se complace en la descripción del cuerpo y las formas de la mujer en tan amargos trances. Ni aun en los asuntos trágicos, Goya deja de ser Goya y de sentir el cuerpo de la mujer como tema propio. La eficacia del grabado está confiada, principalmente, a la mancha blanca que la mujer forma en el centro del grabado y a la pesada raya oscura de los arcos del fondo. Es una de las estampas de formato más pequeño y cuadrado, como la siguiente. El grabado está realizado en

el reverso de la mitad del cobre en que Goya había ejecutado antes el extraño paisaje de la gran roca (Delteil, 22).

I. Antes del aguatinta, de la letra y del número. Una prueba en Berlín (1906). Delteil se equivoca al citar pruebas en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la Bibliothèque de l'Université de París, que son del segundo estado.

II. Con un ligero tono de aguatinta bajo los arcos. París, Cabinet des Estampes; Berlín, 1906 (filigrana SERRA); Madrid, Biblioteca Nacional; colección Stirling, Keir; París, Bibliothèque de l'Université; Pedro Gil; colección Provôt; infante don Sebastián; otra prueba, procedente de la colección Félix Boix, se anunció en el Hotel Drouot, abril 1935.

III. Con el número 20 y algo reducido el campo del grabado hacia la izquierda, debajo de la firma.

IV. Con el número 13. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir; Ceán.

V. Con la letra, desde 1863.

El dibujo preparatorio, a la sanguina e invertido respecto del grabado, con variantes (diversa silueta del personaje en primer término, más atractiva en el dibujo aunque acaso más expresiva en el grabado; dintel en vez de arco en el vano principal; fusiles junto al muro en primer término, etc.); se conserva en el Museo del Prado, número 120. Se reproduce en el tomo I del Museo, *Goya. Cien dibujos inéditos*, lámina 51.

NÚM. 14. DURO ES EL PASO!

L., 158; B., 116; D., 133.

Aguafuerte con muy fina aguatinta.

Cuando no es la matanza, la horca. Mélida hizo observar que no se ven en la estampa soldados franceses. Pero la horca funcionó con demasiada profusión en aquella guerra para que sea preciso intentar documentar este paso tan duro. La estampa, que como la anterior pertenece a ese grupo de formato más pequeño y cuadrado, es excelente como composición. El grabado está realizado sobre un cobre que tuvo en su anverso el paisaje grabado por Goya, *La Cascada*, Delteil, número 23.

I. Antes de letra y número. París, Cabinet des Estampes y Bibliothèque de l'Université; Berlín (1906); Pedro Gil; colección Stirling, Keir; colección Provôt; infante don Sebastián.

II. Con el número 23.

III. Con el número 14. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir; Ceán.

IV. Con la letra; desde 1863.

El dibujo preparatorio se conserva en el Prado, número 121; D'Achiardi, lámina XLIX. Presenta variantes en casi todas las figuras, y, en general, puede decirse que ha mejorado al grabarse, ganando en silueta y, sobre todo, en efecto espacial, por la manera de tratar el paisaje del fondo.

Núm. 15. Y NO HAI REMEDIO

L., 159; B., 117; D., 134.

Aguafuerte y punta seca; mordido nuevamente en las sombras de la parte derecha.

Pertenece el grabado al grupo de formato más cuadrado como se ha indicado en los dos anteriores. Magnífico de mancha y de emoción, la escena no necesita comentario. El fusilamiento de patriotas y guerrilleros españoles fué repetido por Goya en su obra de estos años; está aquí eficazmente logrado el contraste de sombra y luz en una estampa que parece deber su concepción a las enseñanzas de Rembrandt. Goya empleó en varios cuadros y estampas con escenas de fusilamiento el recurso de presentar cortados por el recuadro los cañones de los fusiles, recurso que, al impersonalizar la ejecución, acentúa la fuerza dramática del momento. El grabado está realizado en el reverso de la mitad del cobre del paisaje de Goya *La gran Roca* (Delteil, 22).

I. Antes de letra y número. Madrid, Biblioteca Nacional; París, Cabinet des Estampes y Bibliothèque de l'Université; Berlín (1906); Pedro Gil; colección Stirling, Keir; colección Provôt; infante don Sebastián.

II. Con el número 22.

III. Con el número 15. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir; Ceán.

IV. Con la letra y algún rayado más en pantalón y blusa del hombre atado al poste; desde 1863.

No se conoce el dibujo preparatorio.

Núm. 16. SE APROVECHAN

L., 160; B., 118; D., 135.

Firmado en la parte inferior a la izquierda, sobre el suelo en sombra. Aguafuerte.

Se trata de una de las mejores estampas de la serie en cuanto a mancha, a composición y a emoción de horror. Después de la muerte, el despojo; los caídos son privados por los soldados vencedores hasta de las prendas íntimas de vestir, lamentable operación que Goya presenta aquí en toda su crudeza repugnante.

I. La prueba recientemente adquirida en la Biblioteca Nacional, superior a todas las conocidas hasta el presente por su calidad, revela un primer estado absoluto, anterior a los descritos. En las dadas a conocer hasta ahora, como primer estado (véase la reproducción en el álbum de Campbell Dodgson), aparece, en el terreno del primer término y entre los dos cadáveres del centro de la estampa, una zona borrosa que ha hecho desaparecer el vigor del rayado como si fuera efecto de una erosión o de alguna manipulación ulterior en la plancha, lo que obligó a unos retoques posteriores, visibles en la lámina que reproducimos. La prueba de la Biblioteca Nacional de Madrid no presenta tal defecto y es de una pureza de rayado absoluta, por lo que creo debe considerársela como un verdadero primer estado; aparece tirada en papel con la filigrana ROMANI, que está cortada por el borde de la hoja.

II. Será, pues, el primero de Delteil y Campbell Dodgson con el indicado defecto, producido por un trabajo ulterior en el terreno de primer término. La prueba de la Biblioteca Nacional y la de la colección Stirling, que Dodgson reproduce, presenta en el margen superior una superficie rayada y manchada que ya señaló Hofmann como si el artista hubiera trabajado más allá de la línea del recuadro. Madrid, Biblioteca Nacional (filigrana SERRA); París, Cabinet des Estampes; Berlín (1906); colección Stirling, Keir; colección Provôt; Pedro Gil; infante don Sebastián; Bremen.

III. Con el número 4. Ceán. (No se percibe el 4, pero puede no haberse entintado; el número 16 en lápiz.)

IV. Con el número 16 (la cifra 6 al revés). París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir.

V. Con la letra; desde 1863.

El dibujo preparatorio a la sanguina del Prado, núm. 122 (D'Achiardi L), es uno de los más admirables de la serie, ejecutado con una finura de trazo y una justeza impresionante en el estudio de los desnudos; como en otros casos, la composición ganó al grabarse por el efecto espacial logrado con la sutil indicación de lejanía en el paisaje.

NÚM. 17. NO SE CONVIENEN

L., 161; B., 119; D., 136.

Firmado; no se ha observado hasta ahora que lleva dos firmas, una bajo el caballo, en la sombra, junto al margen inferior, no señalada nunca, y otra hacia el centro bajo el fusil del soldado muerto a la derecha. Aguafuerte y aguatinta.

El grabado, un tanto insignificante, es de los pocos en que se alude a una batalla o acción de guerra. Los que *no se convienen* son, sin duda, dos jefes en desacuerdo sobre la marcha de la operación; este desacuerdo fué casi constante en nuestra guerra de la Independencia, tanto en el mando francés como en el español.

Al hacerse por la Academia, en 1863, la tirada de los *Desastres*, se ordenaba esta lámina detrás del número 76 de la colección, por interpretarse mal la cifra grabada, tanto en esta estampa como en la verdadera 77 «*Que se rompe la cuerda*», que se interpretaba, con error, como 17. Así se describió en el artículo sobre *Los Desastres* publicado por Enrique Mélida en el *Arte de España* en 1863, al aparecer la edición académica. El propio Mélida observó que por el asunto esta lámina debía agruparse con las de la primera parte de la serie, como efectivamente se hizo ya al aparecer la edición académica en 10 cuadernos.

I. Antes de letra y número. Madrid, Biblioteca Nacional; París, Bibliothèque de l'Université; Berlín (1906); colección Stirling, Keir; Pedro Gil; colección Provôt; infante don Sebastián.

II. Con el número 17 en la parte baja a la izquierda.

III. Con el número 17 repetido en la parte alta a la izquierda. Ceán; París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir.

IV. Con la letra; desde 1863.

No se conserva el dibujo preparatorio.

Núm. 18. ENTERRAR Y CALLAR

L., 162; B., 120; D., 137.

Firmado en la parte baja izquierda. Aguafuerte, retoques de punta seca y aguatinta fina.

Soberbia estampa que puede considerarse como una de las obras maestras del grabado de todos los tiempos, especialmente cuando se contemplan las admirables pruebas de estado que conservan toda la prístina belleza del rayado y del admirable dibujo.

I. Anterior al descrito hasta ahora como tal según una prueba recién adquirida en la Biblioteca Nacional de Madrid, anterior al rayado del primer término y de algunos trabajos en los cuerpos desnudos de los caídos (vientre y pierna derecha del personaje desnudo a la derecha, bajo el brazo del que parece tendido a la izquierda; los zapatos, que aparecen a la derecha, de la estampa, apenas indicados). Márgenes sucias; filigrana con círculo con las letras IHS y rematado por un ave. La diferencia entre la prueba descrita y la de Berlín ha sido comprobada con la comparación con la reproducción de esta última incluída en la edición de Campbell Dodgson.

II. Antes del número, de la letra y un ligero tono del aguatinta. Es el que Delteil describe como primero. Berlín (1906).

III. Estado no descrito por Delteil y dado a conocer por Campbell Dodgson como segundo. Fuerte aguatinta que llega hasta las márgenes. Colección Stirling, Keir.

IV. Con el aguatinta reducida y limpias las márgenes, más un ligero tono de aguatinta en el cielo. París, Cabinet des Estampes y Bibliothèque de l'Université; Pedro Gil; Berlín (1906); colección Stirling, Keir; colección Provôt; infante don Sebastián.

V. Con el número 16. Este debe ser el estado del ejemplar Ceán que lleva el 18, al parecer, con lápiz.

VI. Con el número 18. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir.

El dibujo preparatorio a la sanguina, en el Museo del Prado, número 123 (D'Achiardi, LI). Hay en el grabado una figura más que no está en el dibujo (cabeza de hombre tendido, casi a la derecha). Variada también la iluminación al grabarse; el cielo desnudo sobre el que destacan las figuras en el aguafuerte está sombreado en el dibujo, sombra suprimida al grabar, lo que es modificación feliz que ha mejorado mucho la composición en la que ahora el efecto espacial acentúa su vigor expresivo. El dibujo es uno de los mejores de la serie por la fina ejecución, especialmente cuidada en el estudio de los cuerpos desnudos. Un detalle impresionante aparece en el grabado y no en el dibujo: los pies desnudos de un cadáver del que sólo ellos se ven, junto al borde de la estampa, a la izquierda de la composición.

Núm. 19. YA NO HAI TIEMPO

L., 163; B., 121; D., 138.

Firmado en la parte baja izquierda. La firma, no vista por Lefort, fué señalada por Hofmann. Aguafuerte con ligera aguatinta en el cielo y algunos trabajos de punta seca en las figuras.

Otra vez soldados franceses enfrentados a mujeres españolas. Los hombres han caído y las mujeres han de enfrentarse ahora con la concupiscencia del enemigo. Beruete interpreta la escena en el sentido de que el oficial de mamelucos del primer término parece advertir a sus subordinados que el enemigo se acerca. Mélida lo interpretaba en el sentido de que el oficial viene a restablecer la disciplina, a impedir el bárbaro atentado. Obsérvese que el feroz personaje uniformado, a la derecha, casi arrodillado, parece en disposición de infligir una horrible mutilación al hombre herido o muerto que cae junto a él. Goya ha insinuado en su dibujo lo bastante para que no tengamos duda de la cruel barbarie del soldado.

I. No descrito por Delteil y dado a conocer por Campbell Dodgson. Antes del sombreado del primer término. Colección Stirling, Keir.

II. Con el sombreado del primer término completo, pero antes del aguatinta, de la letra y del número. París, Bibliothèque de l'Université; Berlín (1906 ?); Pedro Gil; Ceán.

III. Estado no descrito por Delteil; fué dado a conocer por Campbell Dodgson. Con aguatinta, pero antes del número. Colección Stirling, Keir.

IV. Con el número 21.

V. Con el número 19. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir.

VI. Con la letra; desde 1863. Se observa que se ha corregido la letra *y*; probablemente se grabó primero una *i*.

El dibujo preparatorio a la sanguina, en el Museo del Prado, número 124 (D'Achiardi, LII). Variantes importantes en el fondo, con otra distribución de luz y sombra; el soldado del sable en la mano carece de morrión en el grabado; fino y expresivo dibujo.

Núm. 20. CURARLOS, Y A OTRA

L., 164; B., 122; D., 139.

Firmado y fecha «*Goya 1810*» en la parte baja a la izquierda. Aguafuerte y punta seca.

No se ceja en la lucha. Terminada la acción, los que no han muerto, aunque estén malheridos, habrán de ser curados para volver a empezar. El conciso y rotundo epígrafe es de un desenfado netamente goyesco.

I. Anterior al primero de Delteil y dado a conocer por Campbell Dodgson. Antes de un nuevo mordido y de intenso rayado en la oscura masa a la izquierda, cuya forma, como bloque, aparece sin perfilar aún; antes de nuevos trabajos en los cuerpos tendidos que figuran en esa parte del grabado; el primer término a la derecha aparece aún en blanco, sin el rayado que lo oscureció posteriormente. Colección Stirling, Keir.

II. Con esos nuevos trabajos antes aludidos, pero antes de la letra y número. Madrid, Biblioteca Nacional (dos pruebas); París, Cabinet des Estampes y Bibliothèque de l'Université; Berlín (1906); Pedro Gil; colección Stirling, Keir; colección Provôt; infante don Sebastián.

III. Con el número 8. Ceán; lleva el número 20 a lápiz.

IV. Con el número 20. París, Cabinet des Estampes; Berlín (1906); colección Stirling, Keir.

V. Con la letra; desde 1863.

El Museo del Prado conserva dos dibujos preparatorios; el número 125 (D'Achiardi, LIV) es una primera idea a la sanguina que incluye algunos trazos de lápiz negro. El dibujo definitivo, casi enteramente coincidente con el grabado excepto en la definición más clara en este último de las lejanías del paisaje, lleva en el Prado el número 126 (D'Achiardi, LIII).

Núm. 21. SERÁ LO MISMO

L., 165; B., 123; D., 140.

Firmado dos veces junto al ángulo inferior izquierdo [1]). Aguafuerte y aguatinta.

El título de la lámina, estoico y despectivo, no nos aclara la intención que Goya puso al aplicárselo a esta escena; sin duda, una partida de guerrilleros — véase el hombre muerto a la izquierda con su canana en el cinturón — ha intervenido en una acción; se recogen los muertos mientras una mujer llora desesperada al fondo.

Es uno de los más representativos grabados del grupo de figuras grandes, concentradas en masa y sin fondo.

I. Antes de letra y número. La única prueba conocida en la Biblioteca Nacional de Madrid. Tirada en papel de menores dimensiones (282 × 196 mm.) que las corrientes en las pruebas de estado que la propia Biblioteca conserva y que suelen tener 305 × 220 mm.

II. Con el número 25. París, Cabinet des Estampes y Bibliothèque de l'Université; colección Stirling, Keir; colección Provôt; infante don Sebastián.

III. Con el número 21. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

IV. Con la letra; desde 1863.

No se conserva el dibujo preparatorio.

Núm. 22. TANTO Y MAS

L., 166; B., 124; D., 141.

Firmado y fechado, «*Goya 1810*», a la izquierda. Aguafuerte.

Excelente grabado. Otra vez el grupo lamentable de muertos caídos junto a sus armas en trágico y confuso montón. Un vago fondo de arquitectura lejana parece indicar que una acción de guerrillas ha tenido lugar en las inmediaciones de un pueblo.

I. Anterior al primero de Delteil y antes de letra, número, firma y fecha y de sombrear el primer término. Colección Stirling, Keir.

II. Con el primer término sombreado y nuevo mordido de la plancha, firma y fecha. París, Cabinet des Estampes y Bibliothèque de l'Université; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; colección Provôt; Ceán; infante don Sebastián.

III. Con el número 7.

IV. Con el número 22. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir.

[1]) Las dos firmas aparecen una junto a otra y en la segunda parece leerse *F.º Goya*.

V. Con la letra; desde 1863.

El dibujo preparatorio a la sanguina, en el Museo del Prado, número 127 (D'Achiardi, LV). La composición se ha simplificado algo al grabar, pero se ha dado más importancia en cambio a la figura en la sombra que ocupa la cima del grupo de muertos, con lo que se ha mejorado totalmente la fuerza expresiva del grabado.

Núm. 23. LO MISMO EN OTRAS PARTES

L., 167; B., 125; D., 142.

Firmado dos veces a la izquierda en la parte cubierta por el rayado y un poco más hacia el centro, sobre el blanco. Aguafuerte con algunos retoques de punta seca.

Típico ejemplo de la composición con arco de cueva y delicado estudio de luz. Otra vez la escena de muerte y desolación, después que unos españoles han caído luchando contra el enemigo. *Lo mismo en otras partes;* escena repetida y leyenda indican que Goya quiere darnos idea de que toda España está sembrada de desolación y de muerte.

El grabado presenta desde los primeros estados fallos de mordido en la parte superior derecha cuyo rayado encubre líneas de figuras o detalles esbozados pero ocultos en nuevos trabajos sobre la plancha. Como este grabado está, además, firmado dos veces por Goya, una sobre fondo blanco y otra encubierto por el sombreado del primer término a la izquierda, no es inverosímil pensar que haya de la estampa un estado anterior, del que pueden o no conservarse pruebas, antes de estos rayados que oscurecen las masas del primer término a la izquierda y fondo superior a la derecha. La composición del espacio en cueva, muy característica de Goya en esta época de su vida, presenta afinidades con ciertas pinturas de guerra del propio artista, por ejemplo, algunas de la colección del Marqués de la Romana.

I. Antes de la letra y del número. Madrid, Biblioteca Nacional. Tres pruebas; una de ellas, recientemente adquirida, presenta huella digital en el ángulo superior derecho. En las otras dos pruebas de la Biblioteca, hacía notar en mi estudio de 1934 algunas diferencias que no me decidí a separar tajantemente como estados, porque para ello hubiera tenido que comprobarlos con las otras pruebas conocidas, cosa que no he podido hacer hasta el presente. «En la prueba que llamaré A — decía entonces —, toda la parte media inferior está limpia de aguatinta y apenas si se adivina un ligerísimo tono en los espacios sin rayas de la parte superior. En la B, el aguatinta se percibe ya claramente y está visiblemente acusada en el espacio en blanco del centro del grabado junto a la cabeza del hombre cuyo perfil destaca sobre claro.» Así se ve también en la prueba de París, Cabinet des Estampes, que reproduce Camp-

bell Dodgson. Pruebas en la Bibliothèque de l'Université de París; colección Provôt; Pedro Gil; Ceán (?) [1]; infante don Sebastián.

II. Con el número 14.

III. Con el número 23. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirliny, Keir.

El dibujo preparatorio a la sanguina en el Prado, número 128, tan variado al grabarse que parece solamente una primera idea, muy modificada. En todo caso es, sin duda, el ejemplo más patente de cómo de una idea mediocre pudo Goya llegar a una obra maestra de grabado como lo es la estampa número 23 de *Los Desastres*. D'Achiardi reprodujo también el dibujo, lámina LVI.

Núm. 24. AUN PODRÁN SERVIR

L., 168; B., 126; D., 143.

Firmado en la parte inferior izquierda. Aguafuerte.

Otra vez el duro y descarnado latigazo de Goya. Unos soldados españoles acaban de librar una acción junto a un castillo; se recogen los heridos que, si sanan, *aun podrán servir*.

I. Antes de letra y número y antes de reforzar la raya del recuadro, especialmente en la parte superior. Madrid, Biblioteca Nacional; París, Bibliothèque de l'Université; colección Stirling, Keir; colección Provôt; infante don Sebastián. El examen de la prueba de la colección Pedro Gil hace dudar a Campbell Dodgson de si se trata de un estado aun anterior a éste considerado primero a causa de ciertos rayados en el cielo que no se hallan en el estado descrito.

II. Con el número 12. Ceán, con el número 24 a lápiz.

III. Con el número 24. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir.

IV. Con la letra; desde 1863.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, número 129 (con alguna corrección de lápiz negro). Al grabarse se han añadido algunas figuras pequeñas en segundo término, se ha variado también el efecto de luz en los primeros términos y se ha definido, con fortuna, la silueta del castillo al fondo. Lo reproduce D'Achiardi, lámina LVII.

[1]) Cuando, al mencionar la prueba del ejemplar Ceán, pongo a la cita una interrogación, quiero indicar mi duda sobre si se trata del estado sin número o si del siguiente por no haberse entintado la cifra. Las pruebas de este valioso ejemplar suelen aparecer en el estado en que ya figura el primero de los números que se grabaron y antes de que se grabe el segundo, que en muchas de sus láminas aparece indicado a lápiz.

Núm. 25. TAMBIÉN ÉSTOS

L., 169; B., 127; D., 144.

Firmado a la izquierda, junto al margen. Aguafuerte y punta seca.

También podrán servir después de curados; es una escena de improvisado hospital de guerra en el que reina heterogénea confusión. Buen grabado.

I. Antes de la letra, número y firma de Goya. París, Bibliothèque de l'Université.

II. Con la firma, pero antes del número. Madrid, Biblioteca Nacional; París, Cabinet des Estampes; Pedro Gil; colección Provôt; infante don Sebastián (filigrana Serra).

III. Con el número 13. Ceán (con el número 25 a lápiz).

IV. Con el número 25. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir.

V. Con la letra; desde 1863.

El Museo del Prado conserva el dibujo preparatorio a la sanguina (núm. 130). Tanto en el dibujo como en el grabado se representa la sala de un hospital, pero hay variantes en la iluminación, ya que en el diseño la luz viene de un vano claramente indicado a la izquierda, mientras que el grabado presenta un semicírculo de sombras sin determinación del foco luminoso. Lo reproduce D'Achiardi, lámina LVIII.

Núm 26. NO SE PUEDE MIRAR

L., 170; B., 128; D., 145.

Firmado en la parte inferior izquierda. Aguafuerte y aguatinta.

Escena de fusilamiento que recuerda el cuadrito de asunto parecido en la colección del Marqués de la Romana. Acertados contrastes de luz y sombra centran nuestra atención en los amenazadores cañones de los fusiles — por segunda vez repite Goya este recurso en la serie —, en la mancha blanca de la joven y hermosa mujer a la que apuntan los fusiles, y en la madre que, amparando a sus hijos, se cubre el rostro para no contemplar la muerte tan próxima.

I. Antes de la letra, del número y del aguatinta en el cielo. Berlín (1906).

II. Dado a conocer por Campbell Dodgson. Con aguatinta pero antes del número. Colección Provôt. Otra prueba de procedencia no indicada se anunció en el Catalogue del Hotel Drouot, ya citado, abril 1935.

III. Con el número 27. Madrid, Biblioteca Nacional; París, Cabinet des Estampes y Bibliothèque de l'Université; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

IV. Con el número 26 (con el 6 al revés). Algo aclarada el aguatinta en algu-

nos lugares, especialmente sobre el hombre de rodillas, en primer término. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir.

V. Con la letra; desde 1863.

No se conoce el dibujo preparatorio.

Núm. 27. CARIDAD

L., 171; B., 129; D., 146.

Firmado y fechado en 1810 en el ángulo inferior izquierdo. Aguafuerte y punta seca.

En este espléndido grabado, uno de los mejores de la serie, hay también amarga ironía en el título puesto por Goya. Son cadáveres de enemigos que se ocultan; en todo caso, estos muertos, desnudos, que se arrojan a una sima empujándolos con picas o agarrándolos irrespetuosamente por las piernas, no son tratados con mucha *caridad* por sus enterradores.

I. No conocido por Delteil; fué señalado por Campbell Dodgson. Antes del aguatinta, de la firma, de la fecha y de nuevos trabajos en la plancha (sombreado el vestido y sombrero del hombre a la izquierda y nuevo mordido en la plancha de algunas rayas paralelas sobre el centro de la línea inferior del recuadro). Colección Stirling, Keir.

II. Antes de letra y número pero ya con los retoques indicados y con la firma y la fecha, pero antes de nuevos rayados en los cuerpos desnudos y en el terreno a la izquierda que continúa casi enteramente en blanco. París, Cabinet des Estampes.

III. Con aguatinta y los nuevos rayados en desnudos y suelo, pero todavía antes de letra y número. París, Bibliothèque de l'Université; Berlín (1906); Pedro Gil; colección Stirling, Keir; colección Provôt; infante don Sebastián. A pesar de lo que dice Delteil, no hay prueba de este estado en la Biblioteca Nacional de Madrid.

IV. Con el número 11. No hay tampoco prueba en la Biblioteca Nacional de Madrid, aunque lo dice Delteil; Ceán (?).

V. Con el número 27. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir.

VI. Con la letra; desde 1863.

El dibujo preparatorio, a la asnguina, en el Museo del Prado, con el número 132; presenta con el grabado algunas ligeras variantes. Lo reproduce D'Achiardi, lámina LIX.

Núm. 28. POPULACHO

L., 172; B., 130; D., 147.

Aguafuerte con rastros de aguatinta y retoques de punta seca.

Goya condena aquí, con su epígrafe, la impía acción de arrastrar por la calle un cadáver en el que el pueblo se ensaña. Sin duda, aquí la víctima es un francés o un afrancesado, acaso más bien esto último, y los agresores son españoles. Se ha puesto esta lámina en relación con la muerte del marqués de Perales, el aristócrata majo, relatada con sus causas por el Conde de Toreno; desgraciadamente, en casi todas las provincias españolas ocurrió algún incidente parecido y en Madrid mismo se repitió con el intendente Viguri, tachado a la vez de afrancesado y de amigo de Godoy.

I. Antes de la letra, del número y de algunos retoques en la plancha. Estado hipotético supuesto por Delteil, pero del que no se conoce ninguna prueba.

II. Antes del aguatinta y los retoques, pero ya con el número 28. Colección Pedro Gil; infante don Sebastián.

III. Con el aguatinta y nuevos rayados en la parte inferior por bajo de la cuerda, así como en el lado derecho. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir; Ceán.

IV. Con la letra; desde 1863.

El dibujo preparatorio, muy ligero y a la sanguina, en el Prado (núm. 131). Hay variantes; en el dibujo, el edificio de la izquierda acusando las grandes ventanas o balcones, sube hasta el borde superior de la composición. Se han detallado, al grabar, las cabezas del grupo de la izquierda, vagamente indicadas en el dibujo. Una cabeza apuntada en el diseño, entre las dos figuras centrales, se ha sustituído por otra lejana de la que apenas se ve el gran sombrero; ha cambiado también el carácter de las figuras que se ven a la derecha. Con todo, y a pesar de lo sumario del dibujo, su vigor y su expresividad parecen más bien haber perdido al grabarse y para ser conservadas hubieran necesitado otra técnica: la de la litografía, si Goya la hubiera conocido ya por aquellos años. Lo reproduce D'Achiardi en su lámina LX.

Núm. 29. LO MERECÍA

L., 173; B., 131; D., 148.

Aguafuerte con ligera aguatinta en el suelo y algún retoque de punta seca; defectuosamente mordido y acaso inacabado.

Si el asunto de esta estampa es muy semejante al anterior, aquí Goya no insulta a los ejecutores, sino que asiente a la venganza. Mélida expresa su hipótesis de que pudiera tratarse de la muerte del general Filangieri, cuyo asesinato en Villafranca del

Bierzo relata Toreno en su Historia (I, pág. 202). Pero la lista de los que cayeron víctimas del furor popular, siempre feroz y casi siempre injusto, es demasiado extensa para que pueda intentarse identificación alguna. Más o menos así murieron el Marqués del Socorro en Cádiz; Lomas, el Corregidor de Jaén; en Badajoz, el Conde de la Torre del Fresno; el Barón de Albalat, en Valencia; el Corregidor de Villena o aquel don Pedro Trujillo que vivía tranquilamente en Granada, casado con una hermana de Pepita Tudó..., etc. Goya se erige en juez, en este caso, para decirnos que alguna de estas víctimas de la tremenda justicia popular, *lo merecía* en efecto...

I. Antes de la letra, del número, de la aguatinta y de algunos rayados en el cielo. Única prueba conocida en la colección Stirling, Keir, que tiene correcciones a lápiz en la figura en pie a la izquierda, correcciones que fueron grabadas en el segundo estado.

II. Con algún rayado nuevo bajo el brazo y en la cadera del personaje en pie a la izquierda y ya con el número 29. París, Bibliothèque de l'Université; Pedro Gil; colección Provôt; Ceán; infante don Sebastián.

III. Con aguatinta y algunos rayados nuevos en el cielo y en la cabeza del personaje de segundo término. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Colección Stirling, Keir.

IV. Con la letra; desde 1863.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, número 134 (D'Achiardi, lámina LXI). Ha ganado enormemente la composición al grabarse, cambiando algunas figuras, suprimiendo otras y dejando destacarlas sobre el cielo, sin planos de referencia que distraigan, como sucede en el dibujo.

Núm. 30. ESTRAGOS DE LA GUERRA

L., 174; B., 132; D., 149.

Firmado en la parte inferior izquierda. Aguafuerte con ligera y delicada aguatinta y punta seca; defectuosamente mordido.

No estoy conforme con Beruete, que estimaba muy poco esta estampa; en primer lugar, creo que es la primera vez que se presenta en la historia del arte, con esta inmediatez impresionante, una escena de bombardeo de que es víctima la población civil; pero además del excelente dibujo, el contraste de mancha clara y oscura está logrado eficazmente; la vivacidad, la instantaneidad que Goya persigue, no eran, desde luego, compatibles con una académica composición correcta. Obsérvese una vez más la complacencia con que Goya describe las bellas formas de la mujer, en la joven que cae semidesnuda en primer término. La escena está probablemente inspirada en sucesos y relatos de lo acaecido en el primer sitio de Zaragoza.

Es lámina del pequeño formato cuadrado del que ya se han señalado otros ejemplos (núms. 13, 14 y 15).

El grabado se realizó en la mitad del reverso del cobre que sirvió para el paisaje de Goya, *La Cascada* (D., 23), después de partido en dos trozos.

I. Antes de letra y número. Madrid, Biblioteca Nacional (filigrana SERRA); París, Bibliothèque de l'Université; Berlín (1906); Pedro Gil; colección Provôt; infante don Sebastián.

II. Con el número 21; Ceán (?).

III. Con el número 30. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir.

IV. Con la letra; desde 1863.

Se conserva el espléndido dibujo a pincel con tinta sepia, invertido respecto de la estampa y de un gran carácter rembrandtesco. Presenta alguna variante, por ejemplo, el sillón que cae se añadió en el grabado; es detalle que acaso hizo a Beruete hablar de ingenuidad al tratar de esta estampa, magnífica en mi opinión y que no perdió nada sino más bien ganó en claridad y expresión al grabarse. Figura el diseño en el Museo del Prado con el número 436 y fué reproducido por D'Achiardi, lámina LXII.

NÚM. 31. FUERTE COSA ES!

L., 175; B., 133; D., 150.

Aguafuerte con aguatinta y retoques de punta seca.

En mi opinión, es uno de los peores grabados de la serie, como algunos otros de los que tienen estas figuras grandes, con dibujo flojo y desflecado. Por otra parte, el grupo de la izquierda está confuso y mal resuelto. La escena es espantosa; mientras el soldadote parece ir a envainar satisfecho su sable, su compañero termina la piadosa tarea de ahorcar a un patriota tirando de sus pies para acelerar la operación. Pero más *fuerte cosa* es lo que sucede a la izquierda: un mílite sujeta a una mujer derribada para que se le acerque otro soldado con inequívocas intenciones (!).

I. Antes de la letra, el número, el aguatinta y de algunos trabajos de punta seca en la falda de la mujer a la izquierda y del soldado junto a ella, así como en el cuerpo y las piernas de los ahorcados. Estado hipotético del que no se conoce prueba alguna pues son inexactas las referencias de Delteil a las que dice existir en París y en Madrid.

II. Con aguatinta, pero antes del número. París, Cabinet des Estampes; Ceán.

III. Con el número 32. Madrid, Biblioteca Nacional y Bibliothèque de l'Université; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; infante don Sebastián (filigrana SERRA).

IV. Con el número 31. Reforzada el aguatinta y con los retoques de punta

seca que se indican en el primer estado. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir.

V. Con la letra; desde 1863.

No se conoce el dibujo preparatorio.

Núm. 32. POR QUÉ?

L., 176; B., 134; D., 151.

Aguafuerte con ligera aguatinta y algún trabajo de punta seca.

Presenta alguna semejanza con el anterior en cuanto al tamaño y proporción de las figuras y a la mancha del grabado, pero está, en general, mejor resuelto, especialmente la inolvidable cabeza del ahorcado con su abierta boca y sus erizados cabellos, trozo admirable de dibujo que contrasta con el resto de las figuras. Se repite también el motivo del tronco de árbol grande y próximo que emplea en algunas otras láminas o en cuadros de guerra como la *Fabricación de balas* y la *Fabricación de pólvora en la Sierra de Tardienta*, pinturas de 1813.

I. Antes de letra, número y tono de aguatinta. Colección Provôt; infante don Sebastián. El Catálogo Drouot, donde se anunciaron estas pruebas en 1935, pretende que se trata de un estado anterior al primero de Delteil, pero su descripción no es convincente [1]). Según Campbell Dodgson, la prueba Provôt tiene un ligero lavado de tinta china para indicar el trabajo de aguatinta.

II. Con aguatinta y antes del número. Estado dado a conocer por Campbell Dodgson según una prueba de la colección Stirling, Keir.

III. Con el número 49.

IV. Con el número 32 y retoques de líneas horizontales en el primer plano a la izquierda. Berlín; Pedro Gil; Ceán.

V. Con aguatinta reforzada. París, Cabinet des Estampes; colección Stirling, Keir.

VI. Con error en la letra: «Por que?» Primeras pruebas de 1863.

VII. Con la letra corregida: «Por qué?».

No se conoce el dibujo preparatorio.

Núm. 33. QUÉ HAY QUE HACER MÁS?

L., 177; B., 135; D., 152.

Aguafuerte con ligera aguatinta y algún trabajo de punta seca.

Bárbara escena de mutilación presentada por Goya en un grabado de los menos

[1]) Esta misma descripción acentúa las sospechas de que las pruebas Provôt y las supuestas procedentes del infante don Sebastián puedan ser las mismas; véase el número 61 del mencionado catálogo.

afortunados de la serie. En proporción de figuras y rayado, es comparable a los dos anteriores. También figura en segundo plano el motivo del gran tronco de árbol.

I. Antes de la letra, del número y del aguatinta. Colección Provôt; infante don Sebastián (el Catálogo Drouot de 1935 pretende que sea un primer estado anterior al de Delteil). La prueba de la colección Provôt lleva un ligero grabado de tinta china como indicación para el trabajo de aguatinta [1]). Como observa Campbell Dodgson, ninguno de los catalogadores de la obra de Goya han podido indicar en qué estado se introdujo por primera vez el trabajo del aguatinta.

II. Con el número 42.

III. Con el número 33. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

IV. Con la línea de recuadro y letra; desde 1863.

No se conserva dibujo para esta lámina.

Núm. 34. POR UNA NAVAJA

L., 178; B., 136; D., 153.

Aguafuerte y punta seca.

Goya trata otra vez el tema del agarrotado que había inspirado su famoso aguafuerte de fino rayado plateado en su primera época de grabador. La estampa, aunque bien compuesta, no oscurece el recuerdo de aquélla. Como es sabido, en los momentos más duros de la ocupación francesa, a partir de los días luctuosos que siguieron al 2 de mayo, bastaba que se encontrase un arma en los bolsillos de un paisano español para que fuera condenado a la última pena. El bando de Murat sometía a las comisiones militares y condenaba, por tanto, a muerte a todo el que fuere detenido con armas cualesquiera o incluso objetos punzantes, «sobre todo si son puñales».

I. Antes de letra, número y de numerosos trabajos adicionales rayados sobre la plataforma del cadalso. También rayado horizontal sobre las figuras de segundo plano y toques de punta seca del cartel que lleva el agarrotado. París, Bibliothèque de l'Université; Berlín (1906); infante don Sebastián.

II. Con rayado horizontal en las figuras de segundo plano a la derecha. París, Cabinet des Estampes; colección Stirling, Keir.

III. Con el número 34, nuevas rayas en el fondo y en la plataforma, así como en la ropa del condenado que ha sido ligeramente alargada en la izquierda hacia abajo y con los retoques a punta seca en el cartel. No se indica paradero de ninguna prueba.

1) Véase la nota puesta al número anterior; la observación que allí hacemos puede repetirse a propósito de esta prueba.

IV. Con algunas líneas de rayado en el cielo. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; Ceán.

V. Borrados los trabajos en el cielo, nuevas rayas en la ropa del agarrotado. La línea de recuadro reforzada. Berlín; colección Stirling, Keir.

VI. Con la letra, pero con error ortográfico: *Por una nabaja*, cometido en algunas pruebas iniciales de la tirada de la Academia.

VII. Con la letra corregida: *Por una navaja;* desde 1863.

No se conserva el dibujo preparatorio.

Núm. 35. NO SE PUEDE SABER PORQUÉ

L., 179; B., 137; D., 154.

Aguafuerte con aguatinta y punta seca.

Es el mismo caso del grabado anterior pero ahora multiplicado en repetición impresionante. Algunos de los condenados llevan colgada al cuello el arma que originó la sentencia, pero otros fueron ejecutados con pretextos oscuros y confusos, y, en realidad, *no se puede saber porqué* fueron condenados a su trágico final. Goya presenta en bloque un grupo de patriotas sacrificado por las comisiones militares del ejército napoleónico.

I. Antes de letra y número y de nuevos rayados en diversas partes de la plancha y especialmente en las ropas de siete de los agarrotados. Madrid, Biblioteca Nacional; París, Cabinet des Estampes y Bibliothèque de l'Université; Berlín (1906); Pedro Gil; colección Stirling, Keir; infante don Sebastián.

II. Con el número 22; Ceán (núm. 35 con lápiz).

III. Con el número 35. París, Cabinet des Estampes; Berlín.

IV. Con la letra: *No se puede saber por que*. Pruebas iniciales de la tirada de 1863.

V. Con la corrección: *No se puede saber por qué*.

No se conserva el dibujo preparatorio.

Núm. 36. TAMPOCO

L., 180; B., 138; D., 155.

Aguafuerte, aguatinta y algunos retoques de punta seca.

A lo largo de los caminos de España, los árboles ofrecían su cosecha de muerte; patriotas a los que el ejército francés ahorcaba con el menor pretexto. Lucas Dubreton menciona esta estampa, al hablar de las terribles represalias de los franceses en Lerma; según él, el soldado que contempla al ahorcado es, por su uniforme, un polaco. Por mi parte, recuerdo ante esta lámina un pasaje de las Memorias del ge-

neral Lejeune. Hablando de los guerrilleros, dice (pág. 250): «A los que eran cogidos con armas en la mano, se les ahorcaba inmediatamente en los árboles del camino». Y añade: «Uno de estos cuerpos mutilados colgado de una rama y agitado por el viento como un trapo, me impidió el paso en un sendero que tenía que atravesar».

I. Antes de la letra, del número y de algunos retoques (raya de pliegue en la camisa del ahorcado y sombras en el brazo, cuello, etc.). En la mano no se han indicado las falanges de los dedos. Estado hipotético supuesto por Delteil, que no cita ninguna prueba.

II. Con el número 39. Berlín (1906). Una prueba cuya procedencia no se indica, con filigrana SERRA, salió a la venta en 1935 en el Hotel Drouot, anunciada en el *Catalogue...*, ya citado, en el que se anunciaron también las pruebas procedentes de la colección del infante don Sebastián. Este mismo catálogo describe otra prueba procedente de la colección del Infante, cuyo estado pretende ser intermedio entre el segundo y el tercero de Delteil, con algunas rayas horizontales del follaje por encima de la pierna del soldado que no figuran en el segundo estado.

III. Con el número 36 y los retoques antes indicados. París, Cabinet des Estampes; París, Bibliothèque de l'Université; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán (la letra manuscrita dice «*Tan poco*»).

IV. Con la letra y línea de recuadro y reforzado el tono de aguatinta; tirada de 1863. La letra grabada dos veces, acaso porque en la primera se escribió según Goya apuntó en su manuscrito.

No se conoce el dibujo preparatorio.

NÚM. 37. ESTO ES PEOR

L., 181; B., 139; D., 156.

Aguafuerte con muy delicada aguatinta y ligeros trabajos de punta seca.

La impresionante estampa, excelente como grabado, nos pone ante los ojos el refinamiento de la crueldad humana capaz de avanzar más allá de la muerte; desgraciadamente, en la guerra de España se dieron repetidos casos de estas salvajes represalias. En los historiadores españoles y franceses y en las memorias de las gentes de la época se registran bestialidades semejantes, recordadas con horror por los que las conocieron de visu o de ellas tuvieron noticia.

I. Aguafuerte pura antes de letra y número. Berlín (1906); colección Stirling, Keir; prueba retocada por Goya con carboncillo y difumino y que lleva por detrás una inscripción, al parecer, autógrafa que dice: «*el de Chinchón*», lo que parece aludir a un hecho real, conocido por Goya.

II. Estado no conocido por Delteil y citado por Campbell Dodgson; con aguatinta y sin número. Colección Stirling, Keir.

III. Con el número 32 y nuevos trabajos a punta seca en la pierna y muslo del hombre empalado. Ninguna prueba citada.

IV. (III de Delteil). Con el número 37. Colección Pedro Gil; Berlín; París, Cabinet des Estampes; colección Stirling, Keir. Al parecer y según las indicaciones de Campbell Dodgson, el tercero y cuarto estado de Delteil serían el mismo, pues este autor creía que el aguatinta no aparecía hasta su cuarto estado, siendo así que, según el autor inglés, aparece ya en el que citamos como segundo, intermedio entre el primero y segundo de Delteil. Por mi parte, diré que en la prueba del ejemplar Ceán, correspondiente al tercer estado de Delteil, no observé aguatinta.

V. Con la letra; desde 1863.

No se conoce el dibujo preparatorio.

Núm. 38. BÁRBAROS!

L., 182; B., 140; D., 157.

Aguafuerte y aguatinta.

Otra escena de fusilamiento con figuras grandes y no demasiado cuidadas. Ahora es un fusilamiento por la espalda, en pleno campo, consecuencia, sin duda, de una acción de guerrillas.

I. Aguafuerte pura, antes de la letra, número y retoques en el uniforme del soldado. Ninguna prueba citada por Delteil, aunque Hofmann la menciona en París, Cabinet des Estampes, confundiéndola, sin duda, con una que allí existe del segundo estado.

II. Con aguatinta. París, Cabinet des Estampes; colección Stirling, Keir.

III. Con el número 57.

IV. Con el número 38. Berlín. Prueba tirada en tinta rojiza. Las descripciones de Hofmann, Delteil y Campbell Dodgson inducen a gran confusión entre los estados de esta lámina, pues no se precisa cuándo se reforma la línea de silueta en el uniforme del soldado. Para Delteil, esta novedad aparece en el cuarto estado; pero si éste se caracteriza por la aparición del número 38, tales nuevos trabajos no deben de estar en la prueba de Berlín que Hofmann cita con toda precisión. Estos retoques no los cita Hofmann hasta su quinto estado, que no coincide ni con el cuarto ni con el quinto de Delteil. Damos esta lista de estados a base de una hipotética discriminación entre estos dos autores, aunque con las reservas necesarias, por no haber podido examinar las pruebas citadas por ellos. El ejemplar de Ceán lleva el número 38.

V. Reducido el campo del aguatinta unos milímetros, 4 a 5 según Hofmann, único autor que habla de este estado mencionando una prueba en Francfort, colección de Mrs. Jay.

VI. Con línea de recuadro y margen ensanchado hasta 8 y 9 milímetros (quinto estado de Delteil y de Hofmann que cita una prueba en su propia colección).

VII. Con los retoques que cambian la silueta en la levita del soldado y con la leyenda. De las indicaciones que hace Hofmann en su quinto estado, parece deducirse que estos retoques hubieron de hacerse después de tener ya grabada la letra en la estampa, o sea en 1863, mientras que Delteil afirma que esta rectificación está hecha antes de llevar letra; Campbell Dodgson parece confirmar esto último al citar una prueba del cuarto estado de Delteil en la colección Stirling, Keir.

Un dibujo preparatorio en lápiz rojo con variantes y muy borroso, que no incluyó D'Achiardi, y que publicó el Museo (*Goya*, II: Dibujos inéditos y no coleccionados, lám. 117), se conserva en el Prado, número 454; está esbozado al reverso del dibujo preparatorio para el número 43 de *Los Desastres, «También esto»*; Prado, número 431.

Núm. 39. GRANDE HAZAÑA! CON MUERTOS!

L., 183; B., 141; D., 158.

Firmado junto al ángulo inferior izquierdo. Aguafuerte y punta seca.

Terrible escena que insiste en el aspecto de la barbarie cruel presentada por la lámina 37. Lucas Dubreton recuerda en algún pasaje, página 177 (mutilaciones de Manzanares, en la Mancha), casos espantosos a los que la escena de Goya pudiera servir de ilustración.

I. Antes de letra, número y de algunos trabajos a punta seca sobre los cuerpos desnudos. Berlín (1906); colección Stirling, Keir.

II. Con el número 51.

III. Con el número 39 y algunos retoques a punta seca. París, Cabinet des Estampes; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

IV. Con la letra y trazo de recuadro. La inscripción reza: «*Grande hazaña, con muertos*». Primeras pruebas de 1863.

V. Con la leyenda corregida tal como se transcribe en el título. Pruebas corrientes de la tirada académica.

No se conoce el dibujo preparatorio.

Núm. 40. ALGÚN PARTIDO SACA

L., 184; B., 142; D., 159.

Aguafuerte con algún ligero toque de punta seca y algún rastro de aguatinta en el cielo.

«Tal vez alude a algún afrancesado», dijo Mélida con incomprensible comentario. Beruete se preguntaba qué simbolizaba este animal en el que veía acaso representada la guerra misma con sus males. No sería imposible que en ese prurito de representación simbólica que acomete a Goya de vez en vez, el artista haya querido representar la lucha desigual de un pueblo desarmado con una fuerza muy superior, como era el caso de la nación española contra los ejércitos napoleónicos. Que, a pesar de lo desigual de la lucha, *algún partido sacaban* los españoles de sus resistencias, es tan cierto como el propio Napoleón llegó a reconocer en su día cuando afirmó que en la guerra nacional española comenzó a gestarse la ruina de su imperio.

I. Antes de la letra, del número y del aguatinta. Colección Stirling, Keir; prueba retocada a lápiz por Goya.

II. Con el número 40. Madrid, Biblioteca Nacional; Pedro Gil; Ceán.

III. Con aguatinta y algunos retoques a punta seca. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir.

IV. Con la letra; desde 1863.

Dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, con el número 135, reproducido en el libro editado por el Museo, *Goya. Cien dibujos inéditos*, lámina 45.

Núm. 41. ESCAPAN ENTRE LAS LLAMAS

L., 185; B., 143; D., 160.

Firmado en la parte inferior a la izquierda. Aguafuerte, aguatinta y punta seca.

Es uno de los buenos grabados de la colección; el contraste de claro y oscuro tiene aquí por misión expresar los siniestros reflejos sobre un cielo nocturno de las llamas que devoran una ciudad incendiada por los franceses. Mélida recordaba ante esta lámina el incendio de Torquemada por las tropas del general Lasalle en su marcha sobre Valladolid, pero sucesos como éste tuvieron lugar en toda España. El relato de alguno de ellos pudo impresionar a Goya, aunque su intención no fué nunca concretamente ilustrativa. En todo caso, también podría recordarse el terrible incendio de Manresa en el que ardieron hasta los hospitales, hazaña perpetrada por los soldados de Macdonald que Toreno relata en su Historia (tomo IV, pág. 130). Obsérvese que, como en otras láminas semejantes, los blancos de la plancha están reservados a las mujeres representadas en primer término y que, aun en asunto tan terrible, Goya se complace en el desnudo femenino muy dentro de los cánones del propio artista.

I. Antes de la letra, del número y de nuevo rayado en líneas horizontales en el primer término. La única prueba citada en la colección Stirling, Keir, aunque Campbell Dodgson duda si puede tratarse aun de un estado anterior al primero de Delteil. Posteriormente, en el catálogo Drouot de 1935 se anuncia una prueba del

infante don Sebastián, que pretende ser también primer estado. Según el autor inglés, antes del segundo estado admitido, la plancha ha vuelto a ser trabajada con ácido.

II. Descrito primeramente por Campbell Dodgson; con el nuevo mordido, pero aun sin terminar. Colección Provôt.

III. Con los indicados retoques en el suelo, con la firma y con un nuevo mordido en la plancha. Berlín (1906); París, Université; Pedro Gil.

IV. Con el número 10. Ceán (el número 41, con lápiz).

V. Con el número 41. París, Cabinet des Estampes.

VI. Con la letra; desde 1863.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, se conserva en el Prado con el número 136 (D'Achiardi, LXIII). Presenta el grabado algunas variantes respecto del diseño, principalmente la figura de mujer que escapa tapándose el rostro, que en el dibujo lleva un niño en brazos; se han aumentado además varias figuras en el grupo de la derecha.

Núm. 42. TODO VA REVUELTO

L., 186; B., 144; D., 161.

Aguafuerte.

Estampa del grupo con figuras grandes en primer término y técnica de aguafuerte. *¿Qué es lo que va revuelto?* Por lo pronto, las órdenes religiosas en el propio grabado goyesco: dominicos, capuchinos, etc. Esta confusión de frailes no parece aquí representar una escena de huída o evacuación; pienso si habrá una alusión al decreto de José Bonaparte de 18 de agosto suprimiendo todas las órdenes religiosas. Los dos dominicos de primer término parecen responder a movimientos contrarios; uno de ellos, grueso y compungido, señala a la derecha con la mano abierta; el otro, más vigoroso y fuerte, parece como si marchase a la izquierda, apretando los puños. ¿Va acaso a tomar las armas? Nótese que junto al borde derecho de la estampa y en segundo término, otro fraile, que parece haber tomado su partido, figura llevando en las manos un estandarte — ¿bordándolo acaso? — en el que aparece, en vez de símbolo alguno religioso, una espada. Vocación y profesiones, todo va revuelto. Pero Goya no puece reprimir su viejo anticlericalismo; como Mélida observó justamente, las figuras derivan a lo caricaturesco.

I. Antes de letra y número. Colección Stirling, Keir.

II. Con el número 42. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

III. Con letra y recuadro completado; desde 1863.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, se conserva en el Museo del Prado con el número 137 (D'Achiardi, lám. LXIV). Ha sido algo simplificado al grabarse los grupos de derecha e izquierda de la composición.

Núm. 43. TAMBIEN ESTO

L., 187; B., 145; D., 162.

Aguafuerte y aguatinta.

Insiste Goya, con su acostumbrada tendencia a la reiteración, en la misma idea del número anterior. Una legión de frailes que huyen o, acaso mejor, que se echan al campo; en silueta y en gestos, Goya pone también su nota de caricatura. Es de los aguafuertes de entonación clara. Muy eficazmente apuntado y muy luminoso, el sobrio paisaje.

I. Antes de la letra, del número y el tono de aguatinta. Ningún ejemplar citado.

II. Con el número 40 y con aguatinta. Madrid, Biblioteca Nacional; París, Cabinet des Estampes y Université; Pedro Gil; colección Provôt; colección Stirling, Keir; Ceán (núm. 43 con lápiz); infante don Sebastián.

III. Con el número 43. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir.

IV. Con la letra; desde 1863.

Una primera idea para este grabado en un dibujo del Museo del Prado que lleva el número 431 (D'Achiardi, LXV). Las variantes son numerosas. En el dibujo, los frailes, que llevan remangados sus hábitos, mostrando al aire sus piernas, parecen salir de una iglesia cuya puerta se ve a la derecha, en lo que pudiera verse alusión a la expulsión decretada por José I. No hay, en cambio, referencia a paisaje alguno, ni se ve el grupo del fondo.

Núm. 44. YO LO VI

L., 188; B., 146; D., 163.

Firmado en la parte inferior a la izquierda. Aguafuerte y punta seca.

Aquí no es dudosa la interpretación. El enemigo se acerca a un pueblo y todos los habitantes huyen. Todos los testimonios franceses de alguna seriedad coinciden en la impresión que causaba a los invasores esta unanimidad en la huída y este vacío hecho al ejército invasor. «Los habitantes de los pueblos, dice el general Lejeune, huían ante nosotros y abandonaban sus casas, sus conventos y sus iglesias». Miot de Melito, en su viaje hacia Madrid, anota: «Todos los pueblos del camino estaban enteramente desiertos». Si Goya vió una escena semejante, debió, sin duda, ser en el viaje que hizo a Zaragoza en el otoño de 1808 entre el primero y segundo sitio de la ciudad, cuando acompañado de su discípulo Gil Ranz atravesó las comarcas de Guadalajara. También se aludió alguna vez a un viaje de Goya a Piedrahita durante los años de la guerra. Bella estampa en términos y paisaje; Goya ha reservado su ma-

ligna intención caricaturesca a la descripción del pobre clérigo, especie de grueso don Bartolo, que huye apretando su bolsa sobre el pecho.

I. Antes de letra y número. Madrid, Biblioteca Nacional (adquisición reciente, filigrana ROMANI); París, Cabinet des Estampes y Université; Berlín (1906); Pedro Gil; colección Stirling, Keir; infante don Sebastián (filigrana SERRA); Ceán.

II. Con el número 15.

III. Con el número 44. París, Cabinet des Estampes; colección Stirling, Keir.

IV. Con la letra; desde 1863.

El Museo del Prado conserva el dibujo preparatorio a la sanguina, con el número 138 (D'Achiardi, LXVI). Las variantes principales en el paisaje, más cuidado en el grabado, que indica, además, algún arbolado a la izquierda. Ha cambiado también la actitud del clérigo que en el grabado aprieta una bolsa con sus manos, pero que en el dibujo parece llevar sobre su cabeza un fardo que sostiene con la diestra.

NÚM. 45. Y ESTO TAMBIEN

L., 189; B., 147; D., 164.

Firmado en la parte inferior izquierda con letra más cursiva y grande de lo habitual. Aguafuerte y aguatinta.

La escena de huída, con su bajo horizonte, su cielo con nubarrones y sus figuras muy en primer término, tiene un ritmo andante más sereno y menos descriptivo que la estampa anterior.

I. Antes de letra y número. París, Cabinet des Estampes.

II. Con el número 45 pero antes del aguatinta. Pedro Gil; colección Stirling, Keir.

III. Con aguatinta. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir; Ceán.

IV. Con la letra; desde 1863.

Dibujo preparatorio, a la sanguina, del Museo del Prado, algo simplificado al grabarse; Prado, número 139 (D'Achiardi, LXVII).

NÚM. 46. ESTO ES MALO

L., 190; B., 148; D., 165.

Aguafuerte y aguatinta. Defectuoso de mordido.

Dijo Mélida que el rótulo de la estampa pudiera aplicarse no sólo al asunto, sino también a su ejecución. En efecto, si el grupo, muy en primer término, no

deja de tener cierta eficacia compositiva, el detalle del dibujo es francamente detestable. Gestos y rostros son quizá de lo peor que salió de mano de Goya.

No cabe negar que el ejército francés, hijo de la revolución y fomentador de las logias, alimentaba fuertes sentimientos anticlericales. Por otra parte, la idea del saqueo atraía especialmente al soldado francés hacia los conventos; todos los motivos, pues, contribuyeron a que las matanzas de frailes alcanzasen un número espantoso. Rioseco, Uclés, Cuenca, Valencia y tantos otros lugares españoles mostraron el ensañamiento de los soldados franceses con las órdenes religiosas.

I. Antes de letra y número y algunas modificaciones en el brazo del personaje que está detrás del fraile, así como de nuevos rayados en el pantalón del soldado que mata. París, Cabinet des Estampes; colección Stirling, Keir.

II. Con el número 53.

III. Con el número 46 y con los retoques antes descritos. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

IV. Con la letra; desde 1863.

No se conoce el dibujo preparatorio.

Núm. 47. ASÍ SUCEDIÓ

L., 191; B., 149; D., 166.

Aguafuerte y aguatinta con algún trabajo de punta seca.

Mélida y Lucas Dubreton recordaron, ante esta lámina, el terrible asalto de Cuenca por la brigada Caulaincourt, que en el saqueo de la ciudad se distinguió especialmente por expoliar los conventos y robar los vasos sagrados. Aunque no con intenciones de *documentar* la estampa, me lleva esta lámina a recordar un pasaje de las Memorias de Lejeune relatando un asalto a Zaragoza, «al limpiar el suelo de los muertos españoles..., encontramos el cadáver de un joven religioso que tenía en la mano el copón con las hostias consagradas que valerosamente había llevado a los expirantes en medio de la matanza» (pág. 173). Observaré que, como en otros grabados de Goya puede notarse, es compatible una importante y acertada composición como ésta, resuelta con la fórmula del rombo descentrado, y excelente de *mise en cadre*, con un dibujo flojo y descuidado como el que aquí nos ofrece Goya.

I. Antes de letra y número y algunos retoques; con aguatinta. Única prueba conocida, en la Biblioteca Nacional de Madrid.

II. Con el número 33. París, Cabinet des Estampes y Université; Pedro Gil; colección Provôt; colección Stirling, Keir; infante don Sebastián.

III. Con el número 47, pero antes de los retoques y de reducir la mancha de aguatinta. Estado nunca descrito, representado por la prueba del ejemplar Ceán Bermúdez.

IV. Como el anterior, pero con la reducción del aguatinta para dejar márgenes y con los retoques que agrandan el hábito del fraile por debajo; más rayados oblicuos en el morrión del soldado. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir.

V. Con error ortográfico en la letra: *Asi sucedió;* pruebas iniciales de 1863.

VI. Con el error corregido: *Así sucedió.* Pruebas corrientes de la tirada académica.

Núm. 48. CRUEL LÁSTIMA!

L., 192; B., 150; D., 167.

Aguafuerte y aguatinta; defectuoso mordido.

Comienzan aquí las escenas de hambre que se refieren al terrible período de escasez que empezó a sentir desde 1811 y que los comentadores de *Los Desastres de la Guerra* consideran como una segunda parte de la serie. La composición es muy semejante, aunque sea otro el asunto, al *Enterrar y callar*, número 18 de la serie, pero el dibujo del grabado que ahora comentamos notoriamente inferior; en cambio, en esta parte de su obra Goya consigue composiciones más sobrias, con notas verticales destacando sobre horizontales, que tienden a encerrarse en un triángulo.

I. Antes de la letra, número y retoques. Con el rostro de la joven sentada visto enteramente de perfil; aguatinta desbordando los márgenes. París, Cabinet des Estampes; colección Stirling, Keir.

II. Con el número 47. París, Cabinet des Estampes. Delteil indica también algunos nuevos trabajos, sin mencionar exactamente cuáles.

III. Con el número 48 y cambiado el rostro de la mujer. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; Ceán (en esta prueba el grano de aguatinta no desborda los márgenes y además se perciben retoques a lápiz en el perfil de la mujer).

IV. Estado intermedio entre el tercero y cuarto de Delteil descrito por Campbell Dodgson, con un nuevo grano de aguatinta que altera el aspecto de la lámina.

V. Con la letra; desde 1863.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, con variantes, en el Museo del Prado; lleva el número 140 (D'Achiardi, LXVIII). Muy mejorada la composición al grabarse tanto en las figuras como en la luz.

Núm. 49. CARIDAD DE UNA MUJER

L., 193; B., 151; D., 168.

Aguafuerte con ligera aguatinta y algunos trabajos de punta seca.

Otra escena de hambre en la cual Mélida apreciaba el contraste intencionado entre los dos grupos que componen la escena. No sé si en esta interpretación de Mé-

lida hay demasiada sutileza, pero no deja de haber alguna nota irónica en la figura del eclesiástico.

I. Antes de letra y número. Colección Stirling, Keir. Prueba retocada con lápiz en la figura del eclesiástico a la derecha; infante don Sebastián.

II. Con el número 56.

III. Con el número 49. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

IV. Con error en la letra: *Caridad de una muger:* pruebas iniciales de 1863.

V. Corregido el error: *Caridad de una mujer.*

El dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, con el número 141 (D'Achiardi, LXIX). Numerosas variantes en figura y fondo; todo se ha cambiado menos la figura de la vieja que lleva el plato, el hombre tendido y la silueta del eclesiástico. En cuanto al fondo, parece más eficazmente resuelto en el dibujo en que las figuras, en pie a la derecha, destacan sobre fondo claro.

Núm. 50. MADRE INFELIZ!

L., 194; B., 152; D., 169.

Aguafuerte y aguatinta.

Es uno de los grabados mejores de la serie. «Morían de hambre las gentes en las calles», dicen los escritores de la época, y éste es el caso que ha descrito aquí Goya, dramatizado aún por ser una mujer joven la muerta o desfallecida y por la soledad en que deja a la niñita que llora tras el grupo.

I. Antes de letra y número. Colección Provôt; infante don Sebastián.

II. Con el número 65.

III. Con el número 50. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

IV. Con la letra y nuevo mordido de aguatinta; desde 1863.

El dibujo preparatorio en el Museo del Prado, con el número 142 (D'Achiardi, lámina LXX). La eficaz composición no se ha alterado al grabarse, pero el juego de luz en el aguafuerte es mucho más acertado. Goya repitió a lo largo de su obra este motivo de la mujer llevada en brazos.

Núm. 51. GRACIAS A LA ALMORTA

L., 195; B., 153; D., 170.

Firma no advertida hasta ahora, sobre la sombra, junto al ángulo inferior izquierdo, muy oculta por el rayado y el grano de aguatinta. Aguafuerte y aguatinta.

Uno de los recursos de la población hambrienta, en el Madrid de 1811-12, fué la harina de almortas. A repartirse las gachas que con ella se fabricaban y que algunos vecinos caritativos preparaban, acudían gentes de toda edad que mendigaban famélicos algún alimento en las calles de Madrid. Estas estampas de Goya nos hacen comprender gráficamente testimonios de contemporáneos tan impresionantes como el famoso texto, ya citado, de las *Memorias de un setentón*, de Mesonero Romanos. Obsérvese la composición triangular.

I. Antes de letra y número. Colección Provôt; infante don Sebastián.

II. Con el número 46.

III. Con el número 51. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

IV. Con la letra y nuevo grano de aguatinta; desde 1863.

Dibujo preparatorio en el Prado, con el número 143 (D'Achiardi, LXXI). Presenta variantes en las figuras y especialmente en la izquierda de la composición; cambiadas las dos figuras de los niños. Una sola figura de busto ha sustituído a un grupo lejano indicado en el dibujo.

Núm. 52. NO LLEGAN A TIEMPO

L., 196; B., 154; D., 171.

Aguafuerte y ligerísima aguatinta.

Otra mujer que muere en la calle víctima del hambre; ejemplo de la reiteración con que Goya trata un mismo tema varias veces con distintas fórmulas gráficas.

I. Con aguatinta pero antes de letra y número. Colección Stirling, Keir.

II. Con el número 50.

III. Con el número 52. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

IV. Con la letra y nuevo grano de aguatinta; desde 1863.

Dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, con el número 144 (D'Achiardi, LXXII). Con algunas variantes en el fondo y a la izquierda del grupo central; varias figuras apuntadas en el dibujo se han reducido en el grabado y, además, aparecen en éste casi cubiertas por el rayado del muro al fondo.

Núm. 53. ESPIRÓ SIN REMEDIO

L., 197; B., 155; D., 172.

Aguafuerte y aguatinta.

Aun con una muy vaga referencia espacial, basta la sirvienta con la cesta al

brazo para situarnos con toda precisión ante una escena callejera. Obsérvese la genial diferenciación expresiva llena de vida y de matiz de las únicas tres personas que dan rostro al espectador. En el grabado Goya alía, de modo no frecuente, las figuras pequeñas con el grueso grano de resina.

I. Antes de letra y número, con un grano de aguatinta que cubre los márgenes. París, Bibliothèque de l'Université.

II. Con el número 43 y márgenes limpias.

III. Con el número 53. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán; infante don Sebastián.

IV. Con la letra; desde 1863.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, con el número 145 (D'Achiardi, LXXIII). Muestra, con mayor claridad que el grabado, que se trata de una escena en la calle, pero en el aguafuerte la composición ha ganado al concentrarse, suprimiendo figuras.

Núm. 54. CLAMORES EN VANO

L., 198; B., 156; D., 173.

Aguafuerte con ligerísimos toques a punta seca.

He aquí los «hombres, mujeres y niños de todas condiciones,... arrastrándose moribundos a la calle para implorar la caridad pública...», de que habla Mesonero Romanos en el famoso pasaje de sus Memorias. Pero aquí Goya ha querido expresar sobre todo, el contraste entre el grupo de gentes hambrientas y el rozagante y bigotudo militar francés que pasa erguido y orgulloso. *En vano son los clamores* de las gentes ante el egoísmo de los bien hallados.

I. Antes de letra y número. Colección Stirling, Keir; colección Provôt; infante don Sebastián.

II. Con el número 45.

III. Con el número 54. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

IV. Con la letra; desde 1863.

Dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, número 146 (D'Achiardi, LXXIV). Es uno de los dibujos que sufrieron más modificaciones al grabarse, siempre en el sentido de concentrarse la composición suprimiendo figuras. Del grupo de famélicos a la izquierda sólo ha conservado Goya las figuras esenciales, y las cinco figuras en pie, al fondo, han sido reducidas al grupo triangular tan preferido por Goya y en el que, buscando el contraste con los desdichados hambrientos, ha acentuado la figura del militar francés que pasa altivo y desdeñoso destacando sobre el cielo claro.

Núm. 55. LO PEOR ES PEDIR

L., 199; B., 157; D., 174.

Firmado en la parte inferior izquierda; *Goya;* la *y* invertida. Aguafuerte.

De nuevo el contraste ha sido buscado por Goya, pero aquí la jovencita que pasa ante el grupo de miserables desfallecidos, baja los ojos como profundamente impresionada por el espectáculo. Mélida y Beruete suponían quizá que se trataba de una francesa, sin duda, por llevar capota y no mantilla a la española; al fondo, un oficial francés.

I. Antes de letra y número. Infante don Sebastián (filigrana Serra).

II. Con el número 37. Madrid, Biblioteca Nacional; París, Cabinet des Estampes y Bibliothèque de l'Université; colección Stirling, Keir; colección Provôt.

III. Con el número 55. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; Ceán.

IV. Con la letra; desde 1863.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, con el número 147 (D'Achiardi, LXXV). Es un dibujo excelente, pero ha sido muy modificado al grabarse siempre en el sentido de la concentración que intensifica lo expresivo y de la búsqueda de un efecto espacial. El grupo de famélicos se reduce en la estampa, tendiendo, como siempre, al triángulo; nótese que para ello Goya no ha dudado en suprimir la figura de la mujer del mantón con la mano extendida, a pesar de ser ella la que más justificaba el título puesto a la lámina. En cuanto al grupo de las tres figuras a la izquierda, a las que en el dibujo se dirigen los pobres implorando limosna, queda reducido a la muchacha de la capota que en el grabado no se vuelve de espaldas con horror o disgusto, sino que pasa junto al grupo con la cabeza baja como impresionada por la miseria, lo que aumenta el valor expresivo al propio tiempo que liga la figura al grupo central, viniendo a constituir uno de los lados del triángulo en que la composición puede encerrarse.

Núm. 56. AL CEMENTERIO

L., 200; B., 158; D., 175.

Aguafuerte.

La frase cruda e imperativa expresa el destino de este desdichado que ha caído muerto en plena calle. Famosa hizo por cierto esta misma frase el heroico defensor de Gerona, Álvarez de Castro, respondiendo a un oficial que al recibir la orden de efectuar una salida de la plaza sitiada, como preguntase adónde debía retirarse en caso de fracaso, así le contestó el inflexible general: *Al cementerio.* Grabado del tipo de figuras grandes con pocas sombras. En la prueba del ejemplar Ceán me pareció adivinar una firma junto al ángulo inferior derecho, en la parte muy sombreada.

I. Antes de letra y número. Ningún ejemplar citado.

II. Con el número 30. Madrid, Biblioteca Nacional (dos pruebas, una de ellas con las márgenes sucias); París, Cabinet des Estampes y Bibliothèque de l'Université; Pedro Gil; colección Provôt; colección Stirling, Keir; infante don Sebastián; Ceán (núm. 56 con lápiz).

III. Con el número 56. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir.

IV. Con la letra: *Al cementerio*, pero sin signo de interrogación, como algunas veces se ha indicado por error. Se ha completado el recuadro; desde 1863.

Dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, con el número 148 (D'Achiardi, LXXVI). Se ha añadido al grabar la figura de la mujer al fondo con un niño en brazos, porque Goya sintió la necesidad de ligar en la composición el grupo principal del centro con la figura del muerto a la izquierda, que quedaba demasiado suelta en el dibujo.

Núm. 57. SANOS Y ENFERMOS

L., 201; B., 159; D., 176.

Aguafuerte y aguatinta.

Grabado del tipo de escena bajo arco en sombra, composición que Goya emplea desde 1794; recuérdense los cuadros de la Academia, especialmente *La casa de locos*. El interés, concentrado en esta lámina en el triángulo central, de líneas claras, y especialmente en los niños esqueléticos.

I. Antes de letra y número y de algún retoque de la figura central en pie; con un ligero tono de aguatinta. Berlín (1906); infante don Sebastián.

II. Con aguatinta reforzada. París, Cabinet des Estampes y Bibliothèque de l'Université; colección Stirling, Keir.

III. Con el número 5.

IV. Con el número 57 y el retoque en el tocado de la mujer, de pie en el centro de modo que se redondea la mancha de luz sobre el manto que cubre la cabeza y muy especialmente a la derecha. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

V. Con la letra y completada la línea de recuadro; desde 1863.

Dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, con el número 149 (D'Achiardi, LXXVII). Ni dibujo ni grabado son de los mejores de la serie, pero la composición ha ganado bastante al grabarse, aumentando figuras y sobre todo estableciendo entre ellas una trabazón que en el dibujo no existe. Obsérvese, por ejemplo, el hombre muerto o acostado junto al pilar que une la figura central con los caminantes que pasan por fuera. Este grupo se ha concentrado también en el gra-

bado para contrastar con la referencia espacial al cielo libre. La vertical se ha transformado en curva en el espacio que cobija las figuras, para volver a la fórmula del arco o la cueva que con acusado efecto de luz repite Goya en sus composiciones de guerra.

Núm 58. NO HAY QUE DAR VOCES

L., 202; B., 160; D., 177.

Aguafuerte con ligera aguatinta.

Composición en triángulo con figuras muy expresivas. El título puesto por Goya alude probablemente a la presencia, al fondo del grabado, de varios personajes franceses; uno de ellos lleva el sobretodo de esclavina o *carrick*, que usaban entonces los elegantes.

I. Antes de letra y número. Única prueba conocida, en la Biblioteca Nacional de Madrid.

II. Con el número 34. París, Cabinet des Estampes y Bibliothèque de l'Université; Berlín (1906); Pedro Gil; colección Provôt; colección Stirling, Keir; infante don Sebastián; Ceán (con el número 58 a lápiz).

III. Con el número 58. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir.

IV. Con la letra; desde 1863.

Un dibujo preparatorio, ligero esbozo a la sanguina, en el Museo del Prado, con el número 150 (D'Achiardi, LXXVIII). Presenta variantes con el grabado en el que se han suprimido y añadido figuras para condensar la composición cuyo esquema triangular, con el vértice en el centro, es patente. El grabado, ha conseguido también notables efectos de términos y de espacio.

Núm. 59. DE QUÉ SIRVE UNA TAZA

L., 203; B., 161; D., 178.

Aguafuerte y aguatinta.

Contra la opinión de Beruete e independientemente de la mala conservación del cobre, estimo esta composición como muy afortunada, dentro de ese proceso de concentración de los grupos que llevan a Goya a muy eficaces resultados y a prescindir de todo lo anecdótico en provecho de lo esencial. Obsérvese el rombo casi perfecto que dibujan con toda claridad las líneas principales del grabado y el eficaz reparto de la mancha en claros y oscuros en el grupo; la sabiduría con que las líneas, la luz y la sombra están empleados por la intuición del artista, es algo que se impone a un examen atento y que nada tiene que ver con recetas escolásticas.

I. Antes de letra y número y con el grano de aguatinta cubriendo los márgenes. Madrid, Biblioteca Nacional; París, Cabinet des Estampes; colección Stirling, Keir (filigrana SERRA); colección Provôt; infante don Sebastián.

II. Con el número 3 y márgenes limpios.

III. Con el número 59. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

IV. Con la letra; desde 1863.

Dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, número 159 (D'Achiardi, LXXIX). La comparación del dibujo y del grabado, es muy interesante porque nos enseña mucho sobre el proceso de elaboración en Goya. El artista ha suprimido algunas figuras muy bellas de su dibujo y ha cambiado totalmente el carácter de la escena para condensar la composición en sentido triangular, logrando, con esta reducción, una de las buenas estampas de la serie. Nótese que todo lo anecdótico o ambiental del dibujo ha sido suprimido; referencias a una arquitectura, ventana, puerta, aglomeración de personajes, etc. En el grabado, las figuras parecen situadas en un espacio abstracto, infinito y sombrío; y sobre la mancha de aguatinta en la que sólo alguna indicación de luz nos lleva a pensar en una escena de aire libre en desolado paisaje, se destaca la silueta del grupo, definido en sus líneas esenciales (un triángulo que forma parte de un rombo), que concentra su valor expresivo en la figura principal.

NÚM. 60. NO HAY QUIEN LOS SOCORRA

L., 204; B., 162; D., 179.

Aguafuerte y aguatinta.

Ejemplo perfecto de la composición triangular o ligeramente romboidal a que Goya se aficiona en este grupo de láminas, así como de expresión sobriamente lograda de soledad y abandono.

I. Antes de letra y número. Con el aguatinta cubriendo toda la plancha.

II. Con el número 31. Madrid, Biblioteca Nacional; París, Cabinet des Estampes; Bibliothèque Royale, Bruselas; colección Provôt; colección Stirling, Keir; infante don Sebastián (filigrana SERRA).

III. Con el número 60. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

IV. Con la letra; desde 1863.

Dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, número 152 (D'Achiardi, LXXX). El diseño es un esbozo muy ligero y su comparación con el grabado nos hace de nuevo ver la eficacia con que Goya simplifica sus composiciones al grabar. Creo que en toda la obra de Goya no hay ejemplo más claro de la sobriedad

intensa que el artista alcanza en cuanto a procedimientos compositivos en esta época de su vida, reducción a lo esencial que sólo alcanzan los grandes artistas como resultado de una vida de creación. Cuatro figuras, tres tendidas y una en pie, con su juego de curvas y verticales, le bastan a Goya para lograr su esquema central en triángulo o, mejor, en rombo; pero esto sería nada sin la dramatización que consigue con la referencia espacial y luminosa expresada por el perfil del montículo y por la nube del fondo.

Núm. 61. SI SON DE OTRO LINAGE

L., 205; B., 163; D., 180.

Aguafuerte.

De nuevo el contraste entre miserables y felices, entre hambrientos españoles que desfallecen en un descampado y elegantes currutacos franceses o afrancesados; obsérvense los matices de que es capaz Goya en una misma lámina: al lado de la tremenda expresividad de los desfallecidos famélicos y la acentuación caricaturesca en los rostros de los caballeretes, véase el sorprendente y sereno rostro de mujer realizado con poquísimos rasgos, extrañamente situado entre los dos elegantes del fondo, mirando al espectador. Nótese la indumentaria de los elegantes, *carrick* con esclavina, botas a la Suvarof, chistera o sombrero de picos.

I. Antes de letra y número y de algún nuevo rayado en la camisa del mendigo. París, Cabinet des Estampes.

II. Con el número 35. París, Bibliothèque de l'Université; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán (núm. 61 a lápiz); infante don Sebastián (filigrana Serra).

III. Con el número 61 y algunos retoques en la camisa del mendigo junto a su mano izquierda. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir.

IV. Con la letra; desde 1863.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, número 153 (D'Achiardi, LXXXI). Al grabar sólo se mantuvieron las tres figuras principales y el niño del primer término, aunque todo ello con variantes, añadiéndose alguna figura más y precisando referencias al paisaje.

Núm. 62. LAS CAMAS DE LA MUERTE

L., 206; B., 164; D., 181.

Aguafuerte y aguatinta.

No me explico por qué Mélida se hacía problema del significado de esta lámina; se trata de cadáveres que esperando ser llevados, acaso durante días, a su última

morada, yacen piadosamente cubiertos con unas sábanas; en mi opinión, es una de las estampas más impresionantes de la serie. He aquí dos textos de las *Memorias* de Lejeune que pueden recordarse ante esta estampa, aunque se refieran al sitio de Zaragoza: «Más de doscientos muertos estaban amontonados en el patio del claustro donde parece se había intentado quemarlos»; y en otro lugar dice: «Muchas familias no tenían ni fuerzas para sacar a los muertos de sus casas, y los que podían llevarse a la calle o a las puertas de las iglesias, allí quedaban sin sepultura».

I. Antes de letra, número, de aguatinta y nuevos trabajos en la plancha. Delteil no citaba ninguna prueba de este estado, pero Campbell Dodgson ha dado a conocer una excepcional en la colección Stirling, Keir, con correcciones de mano de Goya, indicando los retoques que habían de hacerse en el segundo estado.

II. Con el número 62 y ligeras huellas de aguatinta, pero antes de los retoques. Pedro Gil.

III. Con aguatinta y retoques; líneas horizontales y oblicuas en el ángulo bajo derecho de la estampa, nuevos rayados en el manto de la mujer, especialmente rayas horizontales en la parte superior a la izquierda, sobre el rostro, en el extremo del manto que ha sido reducido a la derecha con nuevos rayados pero cuya primitiva silueta se percibe todavía, así como en el suelo, bajo los pies de la mujer. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir; Ceán (si no es un estado intermedio entre el segundo y el tercero).

IV. Con la letra; desde 1863.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, número 154 (D'Achiardi, LXXXII). Con algunas variantes al grabarse, especialmente en la silueta y manto de la figura principal.

Núm. 63. MUERTOS RECOGIDOS

L., 207; B., 165; D., 182.

Aguafuerte y aguatinta.

Impresionante estampa realizada con predominio de la sombra, a fuerza de rayado y aguatinta. Al confuso y revuelto montón de cadáveres de toda edad y sexo, vienen a añadir una nota lúgubre los ataúdes abandonados.

I. Antes de letra y número y del aguatinta. Ningún ejemplar citado.

II. Con aguatinta cubriendo todo el cobre. Delteil cita una prueba en la colección Sánchez Gerona, cuyo paradero actual ignoramos.

III. Con el número 44.

IV. Con el número 64. Berlín; París, Cabinet des Estampes; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

V. Con la letra; desde 1863.

Dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, número 155 (D'Achiardi, LXXXIII). Presenta con el grabado algunas variantes; como es frecuente, se ha atendido a concentrar el grupo, dando con ello más fuerza a la composición.

Núm. 64. CARRETADAS AL CEMENTERIO

L., 208; B., 166; D., 183.

Aguafuerte muy mordido con delicada aguatinta y algún trabajo de punta seca.

Dos veces al día, según Mesonero Romanos, los carros de las parroquias recogían en las calles a los muertos por inanición y los llevaban al cementerio, en aquel Madrid de 1812. Goya busca de nuevo el contraste al introducir en la trágica escena el cadáver de una mujer joven y hermosa que deja ver sus formas semidesnudas, al ser descendida por los improvisados enterradores.

I. Antes de letra y número y algún rayado nuevo que no aparece hasta el tercer estado. París, Cabinet des Estampes.

II. Con el número 38. Madrid, Biblioteca Nacional (margen sucio); París, Bibliothèque de l'Université; colección Stirling, Keir; colección Provôt; infante don Sebastián (filigrana Serra).

III. Con el número 64 y algunos nuevos rayados en la plancha; se ha trabajado de nuevo el ropaje del hombre sobre la carreta; rayas horizontales y verticales en el muro del fondo, detrás de la carreta y en el grupo principal, rayas horizontales en primer término, bajo la carreta. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

IV. Con la letra; desde 1863.

El magnífico dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, número 156 (D'Achiardi, LXXXIV). Algunas variantes sufrió la composición al grabarse; se conservó el grupo principal a la izquierda, pero se cambió, afortunadamente, la parte de la derecha, con lo que el grabado resulta mejor compuesto. Una vez más, una idea primera de dintel viene a ser modificada en arco; por lo demás, la arquitectura, como suele suceder en Goya, es bastante arbitraria.

Núm. 65. QUÉ ALBOROTO ES ÉSTE?

L., 209; B., 167; D., 184.

Aguafuerte y con algo de aguatinta.

La estampa ha desconcertado a los comentaristas de Goya, que no se explican bien el sentido de la composición ni su lugar dentro de la serie. Creo sin duda que, como apunta Mélida, se trata de aludir a las medidas durísimas tomadas por la ad-

ministración francesa para despojar a los habitantes del país de sus cosechas o de su dinero, o bien para aplicar represalias pecuniarias sobre las familias de los patriotas que luchaban en el bando nacional. El francés que, pluma en mano, se dispone a hacer anotaciones en un papel, sentado sobre un saco, es, sin duda, un oficial de Intendencia. No me parece de las más afortunadas estampas de la serie; su dibujo es muy descuidado y el rayado también.

I. Antes de letra, número y aguatinta y de varios retoques en las figuras. París, Cabinet des Estampes.

II. Con el número 65. Colección Stirling, Keir; Pedro Gil; Ceán.

III. Con aguatinta y retoques varios. El oficial francés parece ahora con mostachos que no llevaba antes y su hombrera derecha ha sido retocada. Hay nuevos rayados también en la figura en sombra que lleva sus manos a la cabeza, junto a la mujer vestida de blanco; completada ya la línea de recuadro. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir.

IV. Con la letra; desde 1863.

No se conoce el dibujo preparatorio.

Núm. 66. EXTRAÑA DEVOCIÓN

L., 210; B., 168; D., 185.

Aguafuerte y aguatinta.

Empieza esta estampa un nuevo grupo de composiciones que parecen no relacionarse con la guerra, teñidas todas de una actitud muy poco respetuosa para con la religión o los devotos. Sin estar seguro del sentido concreto que puso Goya en esta lámina, aunque es evidente que se refiere al culto de las reliquias de los santos, recuerdo a propósito de esta lámina y la siguiente, algún párrafo del conde de Toreno (tomo IV, pág. 233) que se refiere al período en que mandaba en Valencia el Marqués de Palacio, jefe devoto e incapaz... «cuyas providencias eran por lo común más propias de la profesión religiosa que de la de un general entendido y diligente. Pensaba mucho en procesiones, poco en las armas, pregonando inexpugnables los muros valencianos después que había en su derredor paseado a la Virgen de los Desamparados...; a este son caminaba en lo demás».

I. Antes de letra, número y aguatinta. Ninguna prueba mencionada.

II. Con el número 66. Colección Pedro Gil; colección Stirling, Keir (prueba retocada con lápiz plomo; filigrana Serra).

III. Con aguatinta. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir; Ceán.

IV. Con la letra; desde 1863.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, número 157 (D'Achiardi, LXXXV). Fué grabado con bastante fidelidad al diseño.

Núm. 67. ÉSTA NO LO ES MENOS

L., 211; B., 169; D., 186.

Aguafuerte, aguatinta y algún trabajo de punta seca.

Véase lo dicho en el número anterior; el nexo entre las dos estampas está afirmado por el propio Goya en el rótulo puesto al grabado. Estas dos y la siguiente recuerdan, con algunas otras también, alusivas a frailes (núms. 42 y 43, por ejemplo), el concepto y hasta la técnica de algunas láminas de *Los Caprichos*.

I. Antes de letra, número, aguatinta y algunos ligeros retoques. Ninguna prueba citada.

II. Con el número 67. Madrid, Biblioteca Nacional; Pedro Gil.

III. Con algún tono de aguatinta y varios retoques verticales en la pierna izquierda del personaje de frente, otro en curva modificada también la forma de la cabeza del mismo personaje. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir; Ceán.

IV. Con la letra; desde 1863.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, número 158 (D'Achiardi, LXXXVI). Sólo se ha conservado, al grabar, el grupo principal, variándose el resto.

Núm. 68. QUÉ LOCURA!

L., 212; B., 170; D., 187.

Aguafuerte y aguatinta.

Es una de las estampas que más desconcertaron a sus comentaristas. Creo, no obstante, que la alusión es clara: Goya se refiere a la piadosa ofrenda de los exvotos dedicados a las imágenes muy veneradas; manos, rostros y cuerpos de cera, muletas y prendas de vestir, mascarillas y cuadros diversos se amontonan aquí en heterogénea confusión en vez de colgar en los muros de una capilla. Pero la intención es, como en las dos estampas anteriores, aludir a prácticas devotas que, consideradas con escasa simpatía, parecieron supersticiosas y ridículas a los hombres del siglo de *la raison*. Nos dicen estas láminas que Goya, a pesar del *shock* de la guerra, no olvida sus prejuicios de hombre de la *ilustración*. Cabe pensar que estas láminas se hicieron ya después de 1814; obsérvese que no llevan doble número, es decir, que no ha habido ya titubeo, en cuanto a su colocación al final de la serie, fuera de las escenas de guerra propiamente dichas.

I. Aguafuerte pura, antes de letra y número. Colección Stirling, Keir.

II. Con el número 68. Madrid, Biblioteca Nacional (filigrana Serra); Pedro Gil.

III. Con aguatinta. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir; Ceán.

IV. Con la letra; desde 1863.

Dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, número 159 (D'Achiardi, LXXXVII). Sólo se ha conservado, al grabar, la figura principal, variándose todo lo demás, incluso el efecto de luz, pero la adición de todo el *bric-à-brac* y de las figuras del fondo no ha mejorado la composición, siendo uno de los pocos casos en que nos parece el dibujo francamente superior al grabado.

Núm. 69. NADA. ELLO DIRÁ

L., 213; B., 171; D., 188.

Aguafuerte y aguatinta.

La estampa ha sido pieza capital para las discusiones sobre la irreligiosidad o el escepticismo de Goya; por si la composición no fuera de suyo bastante significativa, recibió todavía el adobo de historias como aquella del Arzobispo de Granada que relata Matheron y que repite Mélida a propósito de este grabado. Para mí, la interpretación no ofrece duda: La guerra ha terminado; noble o ignominiosamente, centenares de miles de españoles han hallado la muerte de modo violento y nada ha mejorado en el mundo. La balanza de la justicia se desnivela otra vez con la arbitrariedad y el capricho. De toda la tragedia, no queda sino un confuso pulular de sombríos recuerdos, de dolor, de resentimiento y de malas pasiones; el balance es negativo. De *nada* ha servido el esfuerzo y la aflicción de los hombres, de *nada* la muerte y el sacrificio; son los sentimientos de desilusión de la postguerra que los hombres de nuestro tiempo hemos conocido en ocasiones repetidas. Mientras dura la lucha, frases prometedoras, afanes de libertad y de esperanza mueven ilusionados a los hombres a quienes ninguna guerra, pese a todas las retóricas, mejoró jamás de condición. Si, además de todo esto, Goya, movido su buril por las decepciones cosechadas después de 1814 y avivado su escepticismo, quiere decirnos, al modo de los existencialistas modernos, que la vida no tiene sentido y que no hay un más allá para el hombre, es problemático, aunque no imposible.

La distinción entre los diversos estados de esta plancha es capital: creo que sólo en el primer estado se ha expresado la verdadera intención de Goya, un tanto atenuada con los nuevos trabajos que ocultaron, en parte, la figura del fondo a la izquierda, que sólo puede verse claramente en la prueba de primer estado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Se trata de una figura humana en actitud de escribir y a cuyos lados está la desnivelada balanza; los nuevos trabajos oscurecieron luego esta parte del grabado que aludía, según parece claro ante dicha prueba, a la historia y a la justicia. Del mismo modo el rotundo *Nada* que grabó Goya fué atenuado también en el rótulo puesto al grabado, acaso por consejo de Ceán Bermúdez.

Nada. Ello lo dice, afirma en categórico presente el texto que Goya escribió. La Academia, asustadiza, corrigió la aseverativa afirmación para atenuar más el *Nada* primitivo, en el *Nada. Ello dirá*, que pone una problemática interrogante sobre la nuda negación, como queriendo decir: ¡Ya veremos!

I. Antes de letra, número y de todos los trabajos posteriores que complicaron y enmarañaron el fondo. Única prueba conocida en la Biblioteca Nacional de Madrid; lleva filigrana SERRA y presenta huellas dactilares que hay que suponer del propio Goya, en la parte baja a la derecha y en el margen superior izquierdo.

II. Dado a conocer por Campbell Dodgson; con numerosos trabajos en la parte izquierda de la plancha, que ha cambiado totalmente su aspecto y entonación, pero todavía no presenta algún rayado nuevo que aparece en el siguiente estado. Prueba retocada en la colección Stirling, Keir; Ceán.

III. Es el llamado segundo por Delteil. Con los números 96 y 69 y nuevos trabajos en la plancha; rayado sobre los cuernos de una de las dos cabezas bestiales que aparecen en el campo del aguatinta a la izquierda. Se perfila ahora con más claridad la figura humana que aparece en el segundo estado con su cabeza tocando a la plaqueta que lleva la inscripción *Nada;* con nuevas líneas horizontales en la frente del esqueleto. Colección Pedro Gil; Ceán.

IV. Con nuevos trabajos que forman como un recuadro a la estampa. París, Cabinet des Estampes.

V. Con la composición reducida y disminuída en la parte inferior para dejar lugar a la letra, pero todavía antes de ella. Berlín; colección Stirling, Keir.

VI. Con la letra; desde 1863.

Dibujo preparatorio, primera idea de la composición, ejecutado fogosamente con pincel y tinta china, en el Museo del Prado, núm. 169 (D'Achiardi, LXXXVIII). La única figura que responde propiamente a la idea del grabado está en sentido inverso en el dibujo que lleva toques de clarión y está ejecutado en papel gris.

NÚM. 70. NO SABEN EL CAMINO

L., 214; B., 172; D., 189.

Aguafuerte con trabajos de punta seca.

Aunque esta lámina me ha hecho recordar alguna vez que después del asalto de los franceses al convento de Uclés, se llevaron *atraillados*, dice Toreno, a conventuales y sujetos distinguidos que allí encontraron para conducirlos al suplicio, creo que sin duda el grabado está aludiendo ya a hechos posteriores a la terminación de la guerra. La explicación, no obstante, es difícil; no es probable que se represente a los afrancesados que emigraron de España y no es imposible que se aluda a la Regencia, a las Cortes o a los liberales que estuvieron torpes en su manera de abordar

a Fernando VII, pero también puede aludir de modo más general a las clases gobernantes españolas que toman las riendas del poder de nuevo bajo Fernando VII. El grupo de espectadores pudiera representar al pueblo español, a la expectativa siempre del camino que tomen sus gobernantes, que tantas veces lo ignoran.

I. Antes de letra, número y nuevos trabajos en la plancha. Prueba retocada a lápiz plomo en la colección Stirling, Keir, indicando alteraciones que se realizaron en el segundo estado.

II. Con el número 70 y algunos retoques en el suelo, bajo los pies de los personajes tercero, cuarto y quinto (de izquierda a derecha) y en el sombrero de ala levantada en primer término a la derecha. Colección Pedro Gil; Ceán (retoques a lápiz en las cabezas detrás del montículo).

III. Con retoques en las cabezas que se ven detrás del montículo en líneas curvas que contribuyen a definir su forma. París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir.

IV. Con la letra; desde 1863.

Dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, número 161 (reproducido en *Goya. Cien dibujos inéditos*, I, lám. 46). El dibujo es sólo una primera idea muy sabiamente definida al grabarse, por la claridad de la composición y el efecto espacial logrado.

Núm 71. CONTRA EL BIEN GENERAL

L., 215; B., 173; D., 190.

Aguafuerte.

Entramos, con estas estampas, en el camino de veladas alusiones o ingenuos símbolos de realidades que no son ya sociales, como en *Los Caprichos*, sino francamente políticas. Torvos poderes que influyen en la gobernación del estado y legislan *contra el bien general;* no puede ser otro el sentido.

I. Antes de letra, número y aguatinta. La única prueba mencionada fué dada a conocer por el que esto escribe en la Biblioteca Nacional de Madrid.

II. Con el número 71. París, Cabinet des Estampes; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; esta prueba lleva al reverso dibujado un apunte de la condecoración inglesa de la Orden del Baño, con notas manuscritas por Goya que dicen: «*Juncta in uno tria*» y «*encarnado*». Se trata, probablemente, de notas tomadas para el retrato de Wellington que Goya pintó en 1812; Ceán.

III. Con la letra; desde 1863.

Dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, número 160 (D'Achiardi, LXXXIX). Ha sido simplificado al grabarse, suprimiendo figuras y ganando en efecto espacial (montaña y grupo lejano).

Núm. 72. LAS RESULTAS

L., 216; B., 174; D., 191.

Aguafuerte.

Favorecidas por las nuevas leyes y exacerbadas por la guerra, estas aves nocturnas que simbolizan aspectos de la injusticia, se abaten sobre el cuerpo cansado que puede simbolizar a la España de la postguerra y se alimentan de su sangre débil y escasa. No creo, como dijo Beruete, que se trate de un cadáver, sino de un sujeto agotado y exangüe que soporta sin poder reaccionar el siniestro ataque de los vampiros. Beruete observó la semejanza de esta lámina con *Los Caprichos*, observación que puede extenderse a gran parte de las estampas de este último grupo.

I. Antes de letra y número. Colección Stirling, Keir.

II. Con el número 72. La plancha ha vuelto a ser atacada por el ácido, rayándose de nuevo algunas partes en sombra (parte superior del ala derecha del vampiro). París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; Ceán.

III. Descrito por primera vez por Campbell Dodgson. Con nuevas líneas horizontales de punta seca en la parte superior de la plancha junto al borde y el fondo punteado con pequeños rayados producidos por un nuevo mordido. Colección Stirling, Keir.

IV. Con la letra; desde 1863.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, número 162 (D'Achiardi, LXXXX). Sufrió muy escasa variación al grabarse, suprimiéndose solamente la silueta de un murciélago más, bajo el ala derecha del vampiro.

Núm. 73. GATESCA PANTOMIMA

L., 217; B., 175; D., 192.

Aguafuerte.

He aquí de nuevo a los viejos poderes instaurados en su trono; las gradas sobre las que el gato descansa no dejan lugar a duda. El felino y solapado Fernando VII recibe ahora los homenajes de la adulación y escucha al pajarraco — soplones y malos consejeros — que le dicta medidas *contra el bien general*.

I. Antes de letra y número y algunos retoques en la cabeza y vientre del gato. Madrid, Biblioteca Nacional. Única prueba conocida con márgenes sucios y huellas digitales.

II. Con el número 73 y los retoques indicados. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

III. Con letra; retocado el número; desde 1863.

Dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, número 163

(D'Achiardi, LXXXXI). Es sólo una primera idea muy alterada al grabarse. El mochuelo que en el dibujo aparece recuerda mucho al que figura en la estampa número 75 de *Los Caprichos, No hay quien nos desate.*

Núm. 74. ESTO ES LO PEOR

L., 218; B., 176; D., 193.

Aguafuerte.

De todas estas resultas de la postguerra, *lo peor* es esto: la crueldad. El lobo sanguinario está satisfaciendo su venganza. A su alrededor, junto al adulador un tanto aterrorizado que sostiene el tintero, gentes que aguardan, con esposas en las manos, un castigo. Notable es el estudio de las diversas expresiones de los personajes. Véase la mirada de profundo y desconfiado recelo de la figura del fondo junto a la cabeza del lobo. Este escribe sobre el papel su sentencia, que es como la conclusión que Goya saca de la desilusionadora postguerra. *Mísera humanidad, la culpa es tuya*, frase que, por cierto, constituye un rotundo endecasílabo.

I. Antes de letra y número. Única prueba conocida en Madrid, Biblioteca Nacional, con márgenes sucios; su reverso, una maculatura del número 78 de la serie. El papel lleva la filigrana Serra.

II. Con el número 74. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

III. Con la letra; desde 1863.

Dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, número 164 (D'Achiardi, LXXXXII). Muy modificado al grabarse, especialmente en las figuras del fondo.

Núm. 75. FARÁNDULA DE CHARLATANES

L., 219; B., 177; D., 194.

Aguafuerte y aguatinta.

Terminada la guerra y ya en seguridad, las gentes charlan, pontifican, dictaminan y se escuchan a sí mismas harto satisfechas. Es cierto que el raro pajarraco del primer término parece vestido de un hábito frailuno, pero sin desconocer la vena anticlerical de Goya, creo que lo mismo podría tratarse aquí de un magistrado o de un doctor universitario o de un militar; obsérvese que en el dibujo preparatorio el personaje lleva un sable. Lo que me parece importante y no creo haya sido observado, es que esta lámina presenta ya afinidades con la concepción de *Los Disparates* y que puede, por tanto, dentro de la obra grabada de Goya, servir de nexo entre las dos series.

I. Aguafuerte pura antes de letra y número y algunos retoques. Ningún ejemplar citado.

II. Con el número 75. Madrid, Biblioteca Nacional; Pedro Gil.

III. Mis notas ante la prueba del ejemplar Ceán otorgan derecho a hablar de un estado intermedio entre el segundo y tercero de Delteil por presentar número y aguatinta, pero no la raya de recuadro completada en la parte posterior. A este estado creo corresponde una prueba en Berlín.

IV. Con aguatinta y algunos nuevos trabajos (rayado oblicuo sobre la oreja del personaje con dos cabezas sentado en segundo término a la derecha). Colección Stirling, Keir. Estado dado a conocer por Campbell Dodgson como anterior al tercero de Delteil.

V. (III de Delteil). Como el antes mencionado, pero completada la línea de recuadro. París, Cabinet des Estampes.

VI. Con la letra y número reforzado; desde 1863.

El Museo del Prado posee el dibujo preparatorio a la sanguina, número 165 (D'Achiardi, LXXXXIII). El diseño es sólo una ligera idea que fué modificada al grabarse, conservándose únicamente la figura principal.

Núm. 76. EL BUITRE CARNÍVORO

L., 220; B., 178; D., 195.

Aguafuerte y algo de aguatinta.

No hay inconveniente en aceptar, en esta especie de aguilucho desarmado, un símbolo napoleónico. Nótese que al fondo, en la parte derecha de la estampa, vuelven la espalda, encorvados y como en marcha, un grupo de personajes que puede representar a los soldados franceses en retirada. Por otra parte, el personaje que tiene en la mano el tridente tiene un aire semimilitar y puede simbolizar la acción armada de los españoles. Muchas de las menudas cabezas del fondo recuerdan las que Goya grabó en la *Tauromaquia*, especialmente entre los espectadores. Me inclino a fechar esta lámina entre 1814 y 1816. Pudiera acaso hallarse en la intención de la estampa una alusión a Waterloo.

I. Antes del aguatinta, letra y número y de algún rayado nuevo en las alas y vientre del buitre. Ningún ejemplar citado.

II. Con el número 76. Colección Pedro Gil; colección Stirling, Keir.

III. Con ligero tono de aguatinta. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Madrid, Biblioteca Nacional; colección Stirling, Keir; Ceán.

IV. Con la letra, recuadro y número reforzado; desde 1863.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, que conserva el Museo del Prado, número 173 (reproducido en *Goya. Cien dibujos inéditos*, I, lám. 47), es sólo una primera idea, modificada y mejorada al grabarse.

Núm. 77. QUE SE ROMPE LA CUERDA

L., 221; B., 179; D., 196.

Aguafuerte con ligerísima aguatinta en las figuras.

La inequívoca alusión al Papa, confirmada por el dibujo preparatorio, llevaría a pensar en las cuestiones de Pío VII con Napoleón, que le llevaron a la pérdida del poder temporal, aunque el orden en que aparece la lámina y la propia técnica nos inclinarían a incluirla entre las posteriores a la terminación de la guerra. Obsérvese como Goya, con censura propia o ajena, no se ha atrevido a grabar los atributos del personaje que en el dibujo figuran. Lo mejor del grabado es el grupo de expresivas cabezas de los espectadores que también en gesto y proporciones nos recuerdan personajes de la *Tauromaquia*. No hay que esforzarse en combatir la extraña opinión de Viñaza, que veía en esta lámina una alusión a José Bonaparte (!).

I. Antes de la letra, número, aguatinta y algún nuevo trabajo en la plancha (líneas del perfil de la casa completadas hasta el tejado). Ninguna prueba mencionada.

II. Con el número 77. Pedro Gil; colección Stirling, Keir.

III. Con ligerísimo tono de aguatinta. Madrid, Biblioteca Nacional; París, Cabinet des Estampes; Berlín; colección Stirling, Keir; Ceán (con aguatinta, pero todavía antes de los retoques).

IV. Con letra, número reforzado y completado el trazo de recuadro; desde 1863.

El dibujo preparatorio, en el Museo del Prado, a la sanguina, figura con el número 175 (reproducido en *Goya. Cien dibujos inéditos*, I, lám. 48). Sufrió alguna modificación al grabarse; la más importante, la supresión de la tiara y el manípulo que lleva el Pontífice y que daban inequívoco carácter al personaje.

Núm. 78. SE DEFIENDE BIEN

L., 222; B., 180; D., 197.

Aguafuerte.

¿Quién se defiende bien? Alguna vez se ha dicho que representaría este caballo a la defensiva a la nación española, lo que sería un tanto incompatible con el orden en que figura colocado este grabado. ¿No representaría el caballo a la Francia que, después de haber exasperado a todos los pueblos, vencido y derrotado el imperio napoleónico, se defendió muy bien en el Congreso de Viena? La hipótesis no es absurda, si se tiene en cuenta que aquellos sucesos serían harto comentados en la España de su tiempo y los patriotas sentirían el contraste con la manera irritante y desdeñosa con que España fué tratada después de haber contribuído, como nadie en Europa, con su sangre, al descrédito y derrota de Bonaparte. Pero acaso Goya ten-

dría razón si achacaba la culpa de ello también a gobernantes *que no sabían el camino*. España, que siempre ha sido generosa en derramar su sangre, no sabe hacerse valer después ni obtener la recompensa de sus sacrificios.

I. Antes del número y la letra y de algún rayado ulterior en espacios blancos del suelo y bajo el vientre del caballo. Madrid, Biblioteca Nacional (filigrana SERRA). Cobre sin limpiar, con sucios márgenes. Hay prueba en la misma Biblioteca, en el reverso del número 74.

II. Con el número 78 y los indicados retoques. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

III. Con letra, recuadro completo y número reforzado; desde 1863.

En el Museo del Prado se conserva el dibujo preparatorio, a la sanguina, que se grabó con ligeras modificaciones, Prado, número 174 (repr. en *Goya. Cien dibujos inéditos*, I, lám. 49).

NÚM. 79. MURIÓ LA VERDAD

L., 223; B., 181; D., 198.

Aguafuerte.

La guerra termina con esto: con que la Verdad es enterrada y la Justicia llora sin consuelo. ¿Qué es lo que quiere simbolizar Goya en la Verdad? La Constitución del 12, han contestado algunos, y no es imposible, aunque acaso prefiriésemos que Goya hubiese insinuado en esta lámina algo más profundo, más humano y menos estrictamente político. Pues guerras y revoluciones resultan siempre, a despecho de lo que digan los charlatanes a quienes también atacaba Goya, en menoscabo de la verdad y la justicia. De lo que no cabe duda es de que en la ceremonia funeral Goya deja ver una vez más su punta de anticlericalismo. La composición no es desafortunada, pese a lo que dice Beruete. Subrayamos, una vez más, el gusto de Goya por estas figuras de mujer, torneadas y pechugonas, que en estas últimas láminas le sirven para cívicas simbolizaciones.

I. Antes de letra y número. Colección Stirling, Keir; única prueba citada.

II. Con el número 79. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

III. Con la letra; desde 1863.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, número 176 (D'Achiardi, XCIV). Sufrió variantes al grabarse, aumentando y definiéndose las figuras del fondo.

Núm. 80. SI RESUCITARÁ?

L., 224; B., 182; D., 199.

Firmado en la zona inferior izquierda en sentido inverso. Aguafuerte y aguatinta.

Esperanzas de Goya y temores de la camarilla gobernante. Tras la cabeza de la Verdad, muerta o adormecida, y entre los rayos de luz que despide, un personaje preocupado y atento a lo que pueda suceder, con las manos juntas, dejando ver su cabeza entre los rayos trazados a línea, me parece un apuntado trasunto caricaturesco de Fernando VII. Los asustados personajes que la rodean, temerosos de que resucite la Verdad, pueden ser la camarilla que le asesora en el desgobierno.

I. Antes de letra y número. Colección Stirling, Keir, única prueba citada.

II. Con el número 80. París, Cabinet des Estampes; Berlín; Pedro Gil; colección Stirling, Keir; Ceán.

III. Con la letra; desde 1863.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, que se conserva en el Museo del Prado con el número 177 (D'Achiardi, LXXXV), es una primera idea, muy ligera, que se ha definido y modificado al grabarse.

Núm. 81. FIERO MONSTRUO

L., 225; B., 183; D., 200.

Aguafuerte y trabajos de punta seca.

Esta lámina y la siguiente se extraviaron de las demás de la serie y no fueron a parar a la Academia, por lo que no se incluyeron en la edición que ésta preparó en 1863 de la serie de *Los Desastres*. Años después aparecieron en Francia y fueron a manos de Lefort, que las dió a conocer en su catálogo de la obra de Goya, publicado en 1877; el propio Lefort regaló en 1870 a la Academia los dos cobres cuyo actual paradero se ignora, según hemos consignado en el texto. No hay la menor duda de que forman parte de la colección de *Los Desastres*, porque pruebas de ambos grabados figuran en el ejemplar que Goya puso en manos de Ceán Bermúdez, en el que van incluídos con los números 81 y 82.

El monstruo, se ha dicho, es un símbolo de la guerra y así puede aceptarse si con esta lámina y la siguiente Goya quiere rematar el sentido y el alcance de la serie de *Los Desastres*. Acaso Goya tenía, por algún ilustrado amigo, idea de los monstruos prediluvianos cuyas osamentas preocuparon ya a los sabios del siglo XVIII.

I. Antes de letra y número y de nuevo rayado a punta seca en la cabeza del monstruo, así como en el primer plano sobre el suelo. Madrid, Biblioteca Nacional; única prueba citada (con filigrana SERRA).

II. Con el número 81 y los dos retoques mencionados; Ceán.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, figura en el Museo del Prado con el número 178 (reproducido en *Goya. Cien dibujos inéditos*, I, lám. 50).

Núm. 82. ESTO ES LO VERDADERO

L., 226; B., 184; D., 201.

Aguafuerte y aguatinta.

Lo verdadero es la Paz y el Trabajo, cuyos frutos producen, sin duda, la Abundancia, y en esto se encierra la filosofía de este hombre del XVIII, hijo de una razón tocada ya de materialismo. Toda la ideología del siglo XIX está aquí ya contenida. El hombre ya no es el caballero de la Edad Media, ni siquiera el letrado fanático de razón y de fría inteligencia del siglo XVIII, sino este barbudo proletario que parece arrancado de las páginas de Proudhon. Véase lo dicho en el número anterior respecto al paradero y vicisitudes de la plancha.

I. Antes del aguatinta y de algunos retoques en el vestido de la mujer. Se citan dos pruebas de este estado, una en la colección Pedro Gil, que lleva grabado el número 82, y otra en la colección Stirling, Keir, que no lleva el número, pero según el propio Campbell, que la dió a conocer, acaso no sea un estado anterior, pues pudo fallar el entintado del número al estamparse. La prueba de Keir tiene retoques a lápiz.

II. Con aguatinta y nuevos rayados en el vestido de la mujer y en el carnero. Madrid, Biblioteca Nacional; París, Cabinet des Estampes y Bibliothèque de l'Université; Ceán.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, del Museo del Prado lleva el número 179 (D'Achiardi, XCVI). Es un rápido esbozo, pero la composición no se ha alterado al grabarse en nada esencial.

INFAME PROVECHO

Aguafuerte.

Prueba de una estampa de *Los Desastres de la Guerra,* no incluída en la colección y desconocida hasta 1927 en que Campbell Dodgson, al encontrarla en la colección Stirling, la publicó en la revista inglesa *The Print Colector's Quarterly*, enero 1927, páginas 43-45, y después en la edición de *Los Desastres de la Guerra* preparada por dicho señor para el Roxburgue Club, por encargo de los hermanos Stirling, hijos del famoso hispanista Stirling-Maxwell. El grabado mide 132 × 193 mm. y corresponde a una plancha aproximadamente de 160 × 223 mm. Como la estampa no es inferior a otras muchas de la serie, es de suponer que fué estropeada por algún

accidente, única causa admisible para explicar su exclusión. Lo que sí es extraño es que no se conociera ninguna otra prueba de estado y que Carderera la vendiese sin hacer estima de su rareza. Por su tema y composición, la lámina está especialmente próxima a otras de *Los Desastres*, por ejemplo, al número 11, *Ni por esas*, al 13, *Amarga presencia*, o al 19, *Ya no hay tiempo*. El descubrimiento hizo ver que en el Museo del Prado se conservaba el dibujo preparatorio a la sanguina, que coincide muy puntualmente con lo que el artista grabó y que es, por otra parte, uno de los buenos dibujos de la serie. Figura en el Prado con el número 184 y fué reproducido por D'Achiardi en la lámina C. El título *Infame provecho* figuraba a lápiz en el propio dibujo.