


Recuperación y resignificación de la iconografía religiosa en la serie *Desastres de la guerra* de Francisco de Goya

Carmen V. Vidaurre Arenas

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Universidad de Guadalajara ✉ 

Derli Romero Cerna

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.87556>

Recibido: 12 de marzo de 2022 / Aceptado: 11 de julio de 2023 / Publicado: 1 de enero de 2024

ES Resumen: Dentro de los objetivos del presente artículo tenemos la tarea de exponer una comparación de algunas estampas de Francisco de Goya con imágenes disponibles del arte sacro en la época del artista que ofrecen poses muy similares de los personajes centrales respectivamente. Se va a realizar la descripción iconográfica de las estampas a comparar para encontrar los detalles que nos hablan en algunos casos de posibles relaciones directas, o en otros, de estilos comunes presentes en las representaciones del arte religioso en general y su presencia en la obra de Goya. La metodología se centra en los planteamientos para los estudios en tres etapas de Erwin Panofsky y con ello nos referimos a las etapas pre-iconográfica, iconográfica y la iconológica. Se consideran en este análisis elementos que mantienen posibilidades de asociación en el terreno interpretativo de acuerdo al contexto histórico y social de producción de las obras. La recuperación de elementos propios de una tradición iconográfica religiosa no siempre se realiza desde una sola perspectiva, sino de varias.

Palabras clave: iconografía; guerra; religioso; martirio; Goya; grabado.

ENG Recovery and Resignification of Religious Iconography in Francisco de Goya's *Desastres de la guerra* (Disasters of War) Series

ENG Abstract: In the present article, we compare some of Goya's etchings with images from religious art that were available during the artist's lifetime to delineate the similarities existing between them, concerning the positions and postures of its main subjects. We describe the iconography of a selection of prints in order to find details that in some cases suggest the close relationships and, in others, the common styles existing in Goya's artwork. The methodology is centered on the statements of studies in three stages of Erwin Panofsky, with this we refer to pre-iconographic, iconographic, and iconological. This analysis considers elements that guard possible association on interpretative grounds according to the historic-social context of the artwork production. The recovery of particular elements of religious iconography it's not always carried from one perspective but from various viewpoints.

Keywords: Iconography; War; Religious; Martyrdom; Goya; Etching.

Sumario: 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Estudios. 4. Escenas del martiriológico. 5. Conclusiones. 6. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Vidaurre Arenas, Carmen V.; Romero Cerna, Derli. "Recuperación y resignificación de la iconografía religiosa en la serie *Desastres de la guerra* de Francisco de Goya". *Eikón Imago* 13 (2024), e87556. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.87556>

1. Introducción

En este trabajo estudiamos, a partir de las propuestas de Erwin Panofsky, la recuperación y resemantización (resignificación) de una iconografía religiosa en algunas de las estampas de la serie de grabados

Desastres de la guerra, realizada por Francisco de Goya. Esta iconografía religiosa le sirvió para condenar la violencia y los actos de los diversos personajes representados, con connotaciones semánticas e ideológicas específicas. Para analizar esto, hemos

realizado una selección de estampas que permiten el estudio de algunas de las diversas modalidades adoptadas por el artista, al recuperar representaciones y elementos propios de una iconografía tradicional religiosa.

Aunque dicha recuperación muestra indicios previos de haberse desarrollado antes, en los albores de la civilización griega y romana:

De acuerdo con la concepción realista del arte, este arsenal de imágenes originales fue transformado y reformado en la época más brillante de la cultura griega y sobre todo en el arte del imperio romano, donde los elementos orientales se mezclaron con las formas humanísticas del arte clásico, para formar nuevas unidades¹.

Es sabido que el abordaje plástico que a la llamada Guerra de Independencia Española (1810-1814) le dieron vencidos y vencedores, en la época y posteriormente, permite observar, de manera general, la especificidad del tratamiento que le ha dado Goya, al presentar “una visión radicalmente distinta”², y que determina algunas de las singulares características de su serie³, con respecto a otras producciones (como las de: Louis-François Lejeune, *Batalla de Somosierra*, 1810; Francisco de la Paula, *Caida y prisión del Príncipe de la Paz*, 1808; January Suchodolski, en sus escenas de la guerra franco-española, realizadas cerca de 1812; Casado del Alisal, *La Rendición de Bailén*, 1864; Joaquín Sorolla, *2 de mayo*, cercana a 1884; Federico Jiménez Nicanor, *Episodio de la Defensa de Zaragoza frente a los franceses*, 1885; Wojciech Kossak, *Escenas de la Batalla de Somosierra*, hacia 1939; César Álvarez Dumont, en sus escenas del sitio de Zaragoza, etc.). Pues, Goya no presenta vistas panorámicas de batallas heroicas, ni vistas generales de hechos destacados por la historia, nos aproxima a lo representado mediante encuadres más cercanos y completos de escenas anónimas (ya que desconocemos la identidad de los participantes, aunque en ocasiones sea posible identificar si se trata de miembros de los ejércitos, de la población civil, de hombres, mujeres, niños o ancianos) en un contexto en crisis y conflictos bélicos, muchas de ellas son escenas de marcada violencia, cuentan con un reducido número de actores,

generando en el espectador el efecto de ser testigo presencial de lo que ocurre. Los escenarios son genéricos y se limitan a un número sintético de elementos, lo que impide una identificación clara de lugares específicos. Se puede solo, en la mayoría de los casos, observar que se trata de un espacio exterior o uno interior. Glendinning señalaría al respecto: “Goya se preocupa menos por el detalle histórico preciso o por los edificios reales a distancia”⁴. Además, se representa la acción de personajes diferentes, no limitando la identificación de los actos de violencia a los militares, hay distintas escenas de victimización en las que no es siempre posible identificar el colectivo del que forma parte la víctima o sus agresores⁵, imágenes en las que se ofrece una representación de la violencia sin ningún otro tipo de referente y ésta no es ejercida sólo individualmente, pues en ocasiones un colectivo actúa para violentar, o es agredido, e incluso figura como mero observador o como fondo. Se trata, además, de imágenes con leyendas, por lo que nos encontramos con textos verbales en un contexto de imágenes, frases en una serie de grabados, que sirven de título a cada estampa, pero que también cumplen otras funciones, como la del comentario sobre lo que se representa. Dado que se ha señalado que Goya escribió las frases de puño y letra sobre los grabados realizados⁶, se trata de una resignificación precisada a *posteriori* por el propio artista.

Sobre los escritos en las obras de Goya se ha señalado:

Pero las inscripciones que acompañan a sus estampas y dibujos no están investigadas. Un poco más las de los *Caprichos*, el *Cuaderno B* o de *Bordes Negros* y los dos álbumes de Burdeos (G y H). La imagen es inherente al texto, todas van acompañadas de estas sentencias que la redondean, la explican, la rematan o le añaden ambigüedad [...]. Son libros de ideas representadas tanto por escrito como por líneas de dibujo. En otros casos, como el *Cuaderno C*, los textos pueden ser añadidos posteriores o incluso no existir [...]. Los epigramas funcionan igual que la parte gráfica, en ellos expresa sus preocupaciones e intereses: la muerte, la situación de las mujeres, la

¹ Jan Bialostocki, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes* (Barcelona: Barral, 1973), 112.

² José Manuel Mantilla e Isla Aguilar, *Desastres de la guerra* (Madrid: Museo del Prado, 2000), 1.

³ Esto se puede ver reflejado en lo que menciona La Fundación Goya en Aragón sobre la Historia de Goya: “Tras la realización de *Los Caprichos*, Goya llevó a cabo su segunda gran serie de grabados, *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra con Buona-parte. Y otros caprichos enfáticos en 85 estampas. Inventadas, dibuxadas, y grabadas por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes*, integrada por 82 estampas. Las planchas tienen unas medidas que van desde los 14.2 x 16.8 cm de la más pequeña a los 16.3 x 26 cm de la más grande”. Fundación Goya en Aragón, “Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer”, *Catálogo Fundación Goya en Aragón*, consultado el 20 de junio de 2023, <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/tristes-presentimientos-de-lo-que-ha-de-acontecer/720>.

⁴ Nigel Glendinning, *Goya y sus críticos* (Madrid: Taurus, 1982), 236.

⁵ Respecto a “¡Duro es el paso!” se señala, por ejemplo: “Eleanor Sayre, al igual que Mélida, Brunet o el Conde de la Viñaza coinciden en que esta escena representa un hecho que tuvo lugar en la guerra, las ejecuciones que se llevaron a cabo en Valencia en 1808, en las que los españoles asesinaron a más de trescientos franceses residentes acusados de colaborar con los enemigos. Sin embargo, Dérozier cree que este grabado podría ser una recreación de los ajusticiamientos de españoles que colaboraban con los franceses”. Fundación Goya en Aragón, “¡Duro es el paso!”. *Catálogo Fundación Goya en Aragón*, consultado el 20 de junio de 2023, <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/duro-es-el-paso/740>.

⁶ “Los títulos de cada una de las estampas que integran la serie de *Los Desastres* no fueron grabados en las planchas metálicas, sino que fueron escritos a mano por el propio Goya en las estampas, primeras y únicas de las que tenemos conocimiento en el momento de su realización. Antes de abandonar España para ir a Burdeos en 1824, Goya regaló estas estampas a su amigo el ilustrado Juan Agustín Ceán Bermúdez”. Fundación Goya en Aragón, “Desastres de la guerra”, *Catálogo Fundación Goya en Aragón*, consultado el 20 de junio de 2023, <https://fundaciongoyaenaragon.es/catalogo/title:Desastres%20de%20la%20guerra>.

violencia, la guerra, los marginados, la vejez... En resumen, la condición humana [...]. No hay un consenso para denominar estas frases. Matilla habla de ellas de manera coloquial como títulos, al menos funcionan así [...], pero reconoce que para Goya nunca cumplieron esta función, no son lo que se entiende como título [...] “Los ingleses lo llaman *captions*”, señala el comisario (como para los comentarios [...]). En las fichas catalográficas son consideradas inscripciones⁷.

2. Metodología

Panofsky observa la tradición como algo real y objetivo que se debe estudiar, y en su estudio el conocimiento de la historia de la cultura y de las mentalidades desempeñan un papel de primer orden⁸. Destaca también la importancia que la significación de los signos adquiere en la cultura y sus relaciones implicadas en las diversas producciones de las que el ser humano es capaz de tomar conciencia⁹. Es ampliamente conocido el método que propuso para el estudio de las producciones culturales que se valen de signos iconográficos, no solo propios de las artes visuales o plásticas, pero en cuyos ámbitos realizó importantes aportaciones. Sin embargo, de modo muy esquemático recuperaremos aquí la descripción general que él mismo hace de su metodología, al establecer tres etapas de estudio: la preiconográfica, la iconográfica y la iconológica, siendo la última la más importante.

El método de Panofsky nos ofrece el trazado para delimitar el área de análisis, tal vez desde la delimitación preiconográfica, pero la teoría no depende de una secuencia de orden para aplicarse. Aquí la selección de estampas corresponde al criterio iconológico que explica las relaciones iconográficas entre una escena de la guerra con una o varias representaciones de la vida de los santos en el pasado. Por ello y con las evidencias que se presentarán, en este ensayo se estudiaron siete estampas de la serie *Desastres de la guerra*.

3. Estudios

En el caso de la primera estampa, “Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer”¹⁰, las relaciones específicas entre el enunciado y la imagen otorgan al escrito una función explicativa que orienta la lectura del receptor sobre los signos iconográficos. La imagen representa a una figura masculina en el umbral de lo que parece una cueva (por la luz que baña al personaje y las formas de los planos posteriores), en postura de rodillas y con los brazos abiertos en gesto implorante, el rostro dirigido hacia arriba (el cielo). La

leyenda transforma esta escena, en la representación del momento de un presagio, de presentimientos contrarios a la alegría, connotando a la figura de una capacidad análoga a la de un profeta o vidente, que intuye el acontecer futuro. Este fenómeno cobra un sentido concreto, debido a una tradición cultural marcada por un fuerte catolicismo, vigente en el contexto social en que se produce el grabado. El peso semántico del escrito es importante, pues contribuye a mitificar al hombre representado, al dotarlo de una capacidad propia de ascetas, profetas, etc. Y esto se alimenta del conocimiento de Goya acerca de la tradición católica medieval vinculada al estoicismo: que se basa en el temor de Dios y en conocerse a sí mismo¹¹. Una interpretación muy certera sobre el profeta de la primera estampa de la serie de *Desastres de la guerra* es la siguiente: “[...] presente los castigos divinos que aún están por llegar y que todavía serán mucho más terribles que los figurados”¹². Con lo anterior no sólo queda aclarada una capacidad sobrehumana, en su comparación con “Jesucristo en Oración en el huerto de los Olivos”, sino la fortaleza para aceptar los designios más tortuosos del destino. Al mismo tiempo, el escrito anuncia la naturaleza de los acontecimientos futuros. De modo que, tal y como se señala en la ficha museográfica de la obra, la estampa “actúa a modo de frontispicio o declaración de intenciones”¹³ de lo que el receptor podrá ver en los aguafuertes que componen la serie.

En el grabado se representa a un hombre que viste harapos, se puede identificar una larga camisa clara muy desgastada. El atuendo es un tanto atemporal, pues no permite señalar una época específica y no podemos tener la certeza de que lleve pantalón, podría tratarse de una especie de túnica desgarrada. Sus ropas connotan pobreza, deterioro, sugieren cierta ligereza y manifiestan asimetría, incompletitud y ruptura. El atuendo del personaje no expresa tampoco indicadores de identidad nacional. La vestimenta puede ser expresión transitoria individual o moda como distintivo de un grupo social en una época, y se hace presente para identificar los rasgos pertenecientes a determinado grupo social como un ejército, el pueblo, los ricos, los clérigos, etc. Tenemos como ejemplo la estampa, “Tampoco”, donde apreciamos objetos como el sombrero cilíndrico con adornos en diagonal o abajo en la misma lámina, lo que parece una bota larga, pero vemos que el soldado porta zapatos y la prenda de arriba se trata de un forro de piel ceñida a las pantorrillas usada por varias divisiones del ejército francés, así como el sombrero es de los fusiladores de la octava infantería usado entre 1807 y 1812. Por otro lado, la vestimenta del personaje de la primera estampa, o la túnica desgarrada tiene dos propiedades; una física que corresponde al papel del

⁷ Rut de las Heras Bretín, “Los escritos de Goya en sus dibujos: intencionados, literarios y muy misteriosos”, *El País Digital*, 24 de septiembre de 2020, consultado el 20 de junio de 2023, <https://elpais.com/especiales-branded/vivir-con-arte/2020/los-escritos-de-goya-en-sus-dibujos-intencionados-literarios-y-muy-misteriosos/>.

⁸ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales* (Madrid: Alianza Forma, 1987), 22.

⁹ Panofsky, *El significado en las artes visuales*, 13-44.

¹⁰ Francisco de Goya, “Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer”, en *Desastres de la guerra* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1863).

¹¹ José Manuel B. López Vázquez, “Algún partido saca...con la oración: Goya, los *Desastres de la guerra* y el Oficio de difuntos”, en *Goya la imagen inquieta*, ed. Frédéric Prot (Francia: Parcours Universitaires, 2017), 119-138.

¹² López Vázquez. “Algún partido saca”, 120.

¹³ José Manuel Matilla. “Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer”, en *Goya en tiempos de guerra*, ed. Manuela Mena Márquez (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008), 280-281.

viento pues en la zona de los muslos parece agitarse ligeramente ante el desdibujamiento de los pliegues de una manta más sólida. Y tiene, además, una propiedad inmaterial que es la noción del transcurso del tiempo debido al desgaste tan evidente y a que se rasga ya con los movimientos de los brazos. Pero aquí no aludimos a una época donde un número considerable de individuos se visten así, y sería una antimoda contra todos los vestuarios que siguen en la guerra, la miseria o en los disparates. La claridad del manto contribuye a la representación de un personaje en el que se concentra la luz intrínseca (derivada del color) y la iluminante (focalizada).

También se observa que la zona inferior, más próxima al personaje, es otro espacio de claridad, aunque de menor intensidad, en tanto el entorno es más oscuro en diversos grados. La oscuridad se muestra más intensa en la parte lateral baja y a la izquierda de la figura, ubicación que responde a dos zonas con significación específica, pues la oscuridad no solo contribuye a producir la impresión de que la cueva tiene profundidad, la oscuridad se ubica en áreas relacionadas convencionalmente con un simbolismo altamente socializado en el contexto cultural de producción de la obra (la zona “sinistra” e inferior del campo visual).

La centralidad del personaje también permite identificar códigos convencionales otorgados al espacio en el grabado. A partir de esa centralidad notamos una división de planos en la espacialidad de la escena, a la derecha en el fondo y en el suelo hay una zona más oscura que la de la parte izquierda; a grandes rasgos tenemos dos intensidades de tono distintas. El personaje con los brazos extendidos forma un límite inferior de las figuras y formas indefinidas del cielo con gran dinamismo. El pecho desnudo del personaje, sus rasgos somáticos y fisonómicos permiten identificar en él a quien ya no es joven, de constitución física delgada, y que estando de rodillas en el umbral de una cueva, levanta el rostro y dirige la mirada hacia un punto indefinido (fuera del campo visual) en lo alto. Su figura contrasta cromáticamente con el fondo que constituye el contexto espacial y que puede verse en un plano posterior inmediato. Se caracteriza por sus superficies irregulares, representadas por sombras de diferente valor y densidad. La pose del personaje connota a quien súplica al cielo, ante una necesidad o padecimiento, de ahí que, al relacionarse con la referencia a los presagios, refuerce el contenido semántico del conjunto.

El tratamiento dado a la imagen del hombre y al fondo es similar al de la sanguina realizada como trabajo preparatorio del aguafuerte; sin embargo, hay algunas diferencias importantes no sólo derivadas de las distintas técnicas. En el grabado el estado del atuendo es más desgastado, en la sanguina corresponde más claramente a una túnica o hábito, se observa una distribución distinta de las zonas de luces y sombras, y en el grabado se nota la sugerencia atenuada de rostros o figuras, en la parte superior

media e izquierda del campo de la cueva. Elementos que han dado lugar a que algunos estudiosos relacionen este aguafuerte con otro de otra de las series de Goya: “El sueño de la razón”. Dato que se registra en la ficha museográfica del grabado. Este efecto se puede considerar como un “trucaje”, una intervención efectista en la imagen.

La puesta en escena creada por el artista plástico hace visible en el nivel de los signos gestuales del personaje, la presencia de una retórica religiosa, parcialmente secularizada, pues el personaje no súplica o ruega ante una imagen religiosa, esta parcial secularización deriva también de que la imagen forma parte de un conjunto de grabados que refieren a un acontecimiento histórico, la guerra. El título de la serie determina, en gran medida, la lectura de todo el conjunto de estampas y no puede ser ignorado. Sin embargo, la escena puede ser relacionada con varias tradiciones iconográficas religiosas, la más notable de ellas es sobre San Antonio Abad. Francisco de Goya se había comprometido o fue encargado a pintar una obra sobre San Antonio Abad¹⁴, finalmente realizaría dicha obra (hacia 1780), pero no desarrollaría el tema de las tentaciones, sino el de la glorificación y el éxtasis del santo, por lo que podemos estar seguros que estaba familiarizado con las convenciones de representación de las escenas de la vida del santo. Sin embargo, pese a la presencia de la figura de una especie de anacoreta en el umbral de una cueva en cuyo interior se sugieren formas “monstruosas”, no podemos decir que el grabado refiera de modo directo a la representación de las tentaciones de San Antonio, aunque haya en él una parcial relación con las convenciones utilizadas en las ilustraciones pictóricas de la escena hagiográfica. Esto, porque al comparar la estampa con otras obras del artista se hacen visibles similitudes notables con el dibujo que Goya hiciera de *San Isidro Labrador*, y con el óleo sobre tela *Cristo en el huerto de los olivos*. Aclaremos que estas dos relaciones iconográficas han sido señaladas en la ficha museográfica del grabado. Ahí también se señala otra obra que tiene pocos puntos de contacto con la que nos ocupa (el óleo sobre tela titulado *La última comunión de San José de Calasanz*). Sin embargo, no se ha indicado la relación que el grabado de Goya (fig. 1) guarda con uno de los pocos dibujos que se conservan de Francisco Ribalta, *San Antonio de Padua* (fig. 2), obra que también forma parte del Museo del Prado. No se trata de un intertexto¹⁵, pues este tipo de representaciones constituyó un tópico de representación presente en la iconografía de abundantes obras de otro santo, San Francisco de Asís, particularmente de su estigmatización (como el óleo sobre lienzo de José del Castillo, del siglo XVIII; el de Alonso Cano, realizado hacia 1651 y conservado en el Museo del Prado; el de Bartolomé Esteban Murillo del Museo de Cádiz; el de Orazio Borgianni datado hacia 1605; e incluso con el trabajo de Giotto, realizado entre 1295 y 1300), por lo que podemos señalar la recuperación de una iconografía religiosa en él.

¹⁴ De acuerdo con declaraciones de Manuela Mena y la restauradora de la obra, Almudena Sánchez. Susana Quadrado, “El museo de Zaragoza exhibe un nuevo Goya avalado y restaurado por el prado”, *La Vanguardia Digital*, 7 de junio de 2017, consultado el 20 de junio de 2023, <https://www.lavanguardia.com/vida/20170607/423245289756/el-museo-de-zaragoza-exhibe-un-nuevo-goya-avalado-y-restaurado-por-el-prado.html>.

¹⁵ Gerard Genette define el concepto de intertexto de otra manera. Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989), 10.



Figura 1. Francisco de Goya, "Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer" (1814-1815), n.º 1, serie *Desastres de la guerra*, estampa al aguafuerte, buril, punta seca, y bruñidor, estampación con entrampado en papel avitelado, de 178 x 220 mm. Fuente: Fundación Goya en Aragón, *Catálogo Fundación Goya en Aragón*, consultado el 20 de junio de 2023. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/tristes-presentimientos-de-lo-que-ha-de-acontecer/720>



Figura 2. Francisco Ribalta, *San Antonio de Padua* (siglo XVII), aguada parda, pluma, trazos de lápiz sobre papel agarbanzado, 359 x 293 mm. Fuente: Museo del Prado, consultado el 20 de junio de 2023. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-antonio-de-padua/36341844-f25f-4d69-98b7-0ef2a80198df>

Esta recuperación de una iconografía religiosa no escapa tampoco a la penúltima y antepenúltima de las estampas de la serie (en su edición completa y que forman parte de los llamados *Caprichos enfáticos*, considerados como colofón de la serie), "Murió la Verdad" y "Si resucitara", que conforman una secuencia narrativa y en las que se ha representado a una figura femenina recostada y de la que se desprende claridad, mientras está rodeada por un conjunto de personajes que dirigen sus miradas y rostros hacia ella, pues en esta representación, no solo se lleva a efecto una personificación de un concepto, la Verdad¹⁶, se identifican un conjunto de elementos iconográficos propios de las representaciones tradicionales del tránsito o la dormición de la Virgen María, presentes en muy diversas obras (el óleo de Mateo Gilarte de 1651, el de Jerónimo Rodríguez Espinosa del Museo de Bellas Artes de Valencia; el temple de Bartolomé Bermejo, las obras de Duccio, Hugo van der Goes, y la de Hans Mutt Schor, etc.). Sin embargo, la iconografía religiosa se ve alterada en las estampas señaladas, porque la figura femenina muestra el pecho descubierto (la Verdad se suele representar desnuda) y los personajes que la rodean tienen características distintas a las que suelen acompañar a María, estos elementos, unidos a la leyenda, secularizan la imagen e impiden que sea leída como una subversión de la iconografía religiosa de la que se ha valido el artista.

La recuperación de una iconografía religiosa, secularizada en todo o en parte, y resignificada por las leyendas que acompañan a las imágenes, como por elementos presentes en el conjunto de grabados, era patrimonio de la memoria cultural de los receptores, que le sirve al artista para expresar e ilustrar, lo

que correspondería a escenas alegóricas ilustrativas de los hechos históricos, aunque esto no atañe a todas las estampas del conjunto.

En otro de los grabados, con la leyenda "¡Duro es el paso!"¹⁷ (fig. 3) se observa la recuperación de diversos elementos iconográficos presentes en obras medievales y del temprano Renacimiento sobre el descendimiento del cuerpo de Cristo, se puede comparar la escena del aguafuerte con la obra plástica del Maestro de Forli realizada entre 1300 y 1305, con el trabajo de Simoni Martini (1335-1337), el de Duccio del siglo XIV (fig. 4), o el de Fiorentino Rosso, de 1521, por ejemplo. Sin embargo, aquí es el vestuario y las figuras de los ahorcados sirven para hacer contemporánea y resignificar la escena que representaría una acción inversa a la de la tradición religiosa, pues en ella tres personajes conducen a la horca a un hombre maniatado, al que ayudan a subir las escaleras de espaldas. El condenado agacha la cabeza, delante de la figura de un fraile que alza la mano con el índice extendido. En un plano posterior se balancean los cuerpos de los ahorcados, detalle que permite la interpretación de la escena. A la derecha, algo más atrás, varios hombres forman otro conjunto a ras de piso. Sobre la interpretación de la estampa se ha señalado:

[...] no sería una imagen descriptiva de unos hechos sino una crítica hacia aquellos sectores tradicionales de la sociedad española que quisieron hacer del conflicto bélico una guerra de religión [...] La escena está llena de gestos que expresan con efectividad el dramatismo del momento. Por ejemplo, el lenguaje de las manos, inmerso en la tradición de la pintura religiosa, ayuda a entender la trascendencia

¹⁶ Goya realizaría diversas personificaciones o alegorías, seis de ellas sobre actividades humanas (Agricultura, Industria, Comercio, Ciencia, Poesía y Filosofía). Folke Nordström, *Goya, Saturno o la melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya* (Madrid: Visor, 2013), 116-140.

¹⁷ Francisco de Goya, *Desastres de la guerra* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1863).

de la escena [...] Los rostros también muestran las diferentes actitudes de cada uno: abatimiento, esfuerzo, sorpresa o poder. El título es también muy elocuente: el paso que conduce a la muerte es tan duro que el condenado no puede darlo por sí mismo¹⁸.

La resignificación que se hace en la estampa de la iconografía religiosa sirve a la crítica de los representantes del clero y de las políticas represoras.



Figura 3. Francisco de Goya, "¡Duro es el paso!" (1810-1815), n.º 14, serie *Desastres de la guerra*, estampa al aguafuerte, lapis, bruñido, punta seca y buril, estampación con entrampado en papel avitelado, de 14,3 x 16,8 cm. Fuente: Fundación Goya en Aragón, "¡Duro es el paso!", *Catálogo Fundación Goya en Aragón*, consultado el 20 de junio de 2023. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/duro-es-el-paso/740>



Figura 4. Duccio di Buoninsegna, *Descendimiento del cuerpo de Cristo* (c. 1308-1311), temple sobre madera, 50,5 x 53,5 cm. Opera del Duomo. Fuente: Wikimedia Commons, consultado el 20 de junio de 2023. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6b/Duccio_di_Buoninsegna_-_Deposition_-_WGA06815.jpg

Como resulta claro, por la comparación de las imágenes, existe un amplio desarrollo sobre el significado del dolor y el martirio cristianos que sustentan varios modos de expresión en el arte de Goya. Ese conjunto de aspectos formales que el autor presencié durante su vida y a lo largo de sus viajes por Europa a través de colecciones y acervos museísticos en Italia, le ayudaron, después de un largo proceso de madurez, a seleccionar las unidades iconográficas recuperadas en relación con los eventos bélicos frente a los cuales se asume una postura específica. Pero tales relaciones son, en parte, una reelaboración de materiales figurativos previos de la historia del arte, fuertemente vinculados al ámbito religioso. Los intereses de divulgación, empatía y asimilación de los conceptos religiosos se favorecieron por la inventiva de los artistas que trabajaron en la iconografía cristiana, sin que se limitaran en variantes, reafirmadas en diversas producciones, y que pasarían a constituir nuevos significados culturales acordes a la visión y circunstancias de cada época.

4. Escenas del martiriológico

Hemos señalado que Goya destaca en sus grabados la participación de pocos personajes que contribuye a producir el efecto de escenas íntimas donde el receptor es testigo, pero también se destaca la enorme violencia representada en algunas de las imágenes. Podríamos pensar que tales elementos provienen de la realidad histórica o de las fuentes visuales y escritas que preceden su enfoque crítico sobre la guerra, y entonces tendríamos que tomar en cuenta obras que han sido señaladas como antecedentes del trabajo del artista. Entre tales obras se encuentran los grabados de Jacques Callot, *Les Grandes Misères et les Malheurs de la Guerre*, serie de dieciocho aguafuertes acompañados por leyendas, publicados en 1633, que aborda probablemente la Guerra de los Treinta Años. Pero, observamos que, en esta obra, aunque se representan escenas de ejecuciones y agresiones violentas, hay pocos puntos de contacto con el tipo de imágenes que ofrece el artista español. Diferencias en el formato, en la distancia de observación o encuadramiento de las escenas, y en el número de participantes en las mismas, e incluso, en el tipo específico de escenas de violencia.

Por los estudios existentes, sabemos que Goya vivía en Madrid y había hecho un viaje a Zaragoza entre el día 2 y el 8 de octubre de 1808, a petición del general liberal Palafox, para conocer y representar los sucesos de los Sitios de Zaragoza¹⁹. En el transcurso de este trayecto Goya pudo contemplar escenas de guerra que se supone dieron origen a sus obras. No vamos a poner en duda este dato, sin embargo, tampoco podemos ignorar la presencia de registros signícos y convenciones iconográficas de tipo religioso que se ha manifestado en la primera estampa de la serie y que puede localizarse también en otros de los grabados, y que nos permiten comprobar la mediación de convenciones iconográficas

¹⁸ José Manuel Matilla, *¡Duro es el paso! Goya en tiempos de guerra* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008), 300.

¹⁹ Ángel Canellas López, *Francisco de Goya diplomático* (Zaragoza: Librería General, 1981), 92; Juan Carrete Parrondo, *Goya. Estampas, grabado y litografía* (Barcelona: Efecto, 2007), 378; Clemente Barrera, Javier Blas, Juan Carrete y José Miguel Medrano, *Caligrafía nacional: catálogo general* (Madrid: Real Academia de San Fernando, 2004), II: 425-484.

religiosas en la representación que hace el artista de los hechos históricos. Algunos de los modelos iconográficos manifiestos de manera muy evidente, por los referentes visuales, y otras que deben sacarse a la luz mediante análisis comparados, y que provienen de un asunto muy importante en la iconografía religiosa, el del martirio, que figura en varios de los grabados, aunque de manera secularizada, pero sin dejar de referir a las convenciones de representación religiosa. Para precisar este punto nos detendremos en algunos de los casos específicos.

La escena representada en la estampa “Lo merecía”²⁰ tiene lugar en un espacio exterior relativamente neutro, sugerido por un terreno irregular, sobre el que dos figuras masculinas, representadas de perfil, jalan conjuntamente una cuerda atada a los pies de una figura humana que es arrastrada sobre el suelo. En planos posteriores se vislumbran otros personajes, uno de ellos, de pie y detrás de la figura que es arrastrada, levanta en su mano derecha un palo; otro personaje más, visto parcialmente y ubicado detrás de los hombres que jalan la cuerda, esgrime una daga en dirección del personaje que es arrastrado. En el siguiente plano se observan otras figuras, casi a ras del suelo, que se disponen en conjuntos relativamente diferenciados. Las ropas de los personajes son bastante neutras y únicamente nos permiten suponer que se trata de civiles y son figuras masculinas. El personaje que es arrastrado está semidesnudo y parte de sus ropas cubren su rostro, nada indica que se trate de un soldado, ni es posible determinar su género, aunque su calzado parecería corresponder al de un hombre. La imagen va acompañada por la leyenda que, además de servir de título a la obra, comenta lo que se muestra en el grabado.

Sobre esta estampa, los estudiosos han hecho las siguientes observaciones:

[...] se han buscado hechos concretos a los que pudiera referirse esta estampa, pero, como demostró Lafuente Ferrari, son tantos que es quizá más verosímil pensar que Goya realiza una labor de abstracción para mostrar un suceso que [...] se convirtió en una de las fatales consecuencias de la guerra. Este deseo de abstracción, o más bien de universalización, se aprecia en los cambios que realizó en el paso del dibujo a la estampa. En el primero se aprecia la localización en un ambiente urbano [...], en la segunda Goya suprime toda referencia espacial, a excepción del plano del terreno [...]. La figura en blanco del personaje que tira con fuerza, dirige su vista hacia la víctima, a la que llegamos a través de la tensa cuerda que lo levanta y arrastra por los pies²¹.

Al margen de si lo representado constituyó o no una de las consecuencias repetidas de la guerra, debemos destacar que Jan Luyken, pintor y grabador neerlandés, ilustró con aproximadamente 104 grabados en cobre, *Espejo de los Mártires* (edición de 1685)²², y podemos observar que la escena

representada por Goya (fig. 5) en esta estampa guarda un conjunto de elementos iconográficos que están presentes en la representación del “Martirio del evangelista Marcos en Alejandría” (1685), que forma parte de la obra del neerlandés, grabado en el que también figuran hombres que arrastran con cuerdas atadas al cuerpo derribado del evangelista, quien mientras es arrastrado por el suelo es también agredido por dos hombres, uno de ellos visto parcialmente y que se aproxima a herirlo.



Figura 5. Francisco de Goya, “Lo merecía” (1810-1812), n.º 29, serie Desastres de la guerra, estampa al aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor, estampación con entrapado en papel avitelado, de 18 x 22 cm. Fuente: Fundación Goya en Aragón, *Catálogo Fundación Goya en Aragón*, consultado el 20 de junio de 2023. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/lo-merecia/769>



Figura 6. Jan Luyken. “Martirio del evangelista Marcos en Alejandría” (1685), serie: *Espejo de los Mártires*, estampa xilográfica. Fuente: Wikimedia Commons. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/Mark_Martyr.jpg

Si bien, la perspectiva de la escena es distinta y hay otras diferencias con respecto a la obra de Goya, esta iconografía sobre el martirio del santo que utiliza Luyken (fig. 6) tiene antecedentes significativos en obras de temática religiosa, por ejemplo, en la

²⁰ Francisco de Goya, “Lo merecía”, en *Desastres de la guerra* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1863).

²¹ Matilla, *¡Duro es el paso!, Goya en tiempos de guerra*, 316.

²² Jan Luyken, “Märtyrerspiegels. El catálogo definitivo de la obra de Luiken es de P. van Eeghen”, en *Het Werk van Jan en Casper Luyken*, ed. Pieter van Eeghen y Johan Phillip van der Kellen (Amsterdam: Frederik Muller, 1685), consultado el 20 de junio de 2023, <https://mla.bethelks.edu/holdings/scans/martyrsmirror/>.

obra plástica que hiciera Jacopo Negretti Palma il Giovane (en Santa María en Oporto, Ravenna), en la que en otra perspectiva más próxima a la que emplea Goya, dos hombres arrastran, con cuerdas atadas al cuerpo del santo, su figura por el suelo, en tanto otros dos hombres más se inclinan hacia él. Antes de estos artistas, un maestro flamenco desconocido pintó una escena similar en una obra titulada como *La tortura de San Víctor* (1490). Tanto San Marcos, como San Víctor fueron representados sufriendo el martirio específico que Goya ilustra en su estampa y podríamos suponer que el mismo se produjo no solo en el marco de una tradición iconográfica religiosa, pero este fenómeno de recuperación de una iconografía religiosa se manifiesta también en otros grabados de la serie de Goya.



Figura 7. Francisco de Goya, "¿Qué hay que hacer más?" (1812-1815), n.º 33, serie *Desastres de la guerra*, estampa al aguafuerte, lavis, punta seca, buril y bruñido, estampación con entrapado en papel avitelado, de 15,4 x 20,7 cm. Fuente: Fundación Goya en Aragón, *Catálogo Fundación Goya en Aragón*, consultado el 20 de junio de 2023. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/que-hai-que-hacer-mas/775>

En la estampa "¿Qué hay que hacer más?"²³ se representan en primer plano dos hombres con atuendos militares, a cada lado de la figura de un hombre ubicado en el centro, desnudo y de cabeza, una de sus piernas es sujeta por uno de estos hombres, en tanto el otro sostiene lo que parece ser un sable saraceno, colocado sobre la entrepierna del hombre cabeza abajo, cuyo torso está en posición diagonalizada, y sus piernas están separadas, pues otro hombre en segundo plano, sujeta su otra pierna (fig. 7). Se observa otra figura delante del tronco de un árbol, y otras figuras más en planos posteriores, todas con sombreros²⁴. La escena representada por Goya se corresponde en numerosos puntos con la iconografía de un dibujo atribuido a Giovanni Lanfranco titulado *Martirio de San Simón* (c. 1638-1646) de 12,6 x 15,2 cm, que muestra una iconografía tradicional mediante la cual se representaba, desde la Edad Media,

el martirio de San Simón, conocido como Simón el Cananeo o Simón el Zelote en los evangelios canónicos, y de cuyo martirio existen diversas tradiciones. Sin embargo, es significativo que uno de los atributos del santo sea el instrumento que tradicionalmente se considera se habría utilizado para cortarlo verticalmente en dos, tradición que ofrece variaciones representadas por ejemplo en la xilografía de Lucas Cranach el Viejo en "San Simón" (1511 c.a.), que forma parte de la serie *El martirio de los doce apóstoles*. El tópico iconográfico figura en abundantes obras anónimas y fue recuperado también en la obra gráfica del siglo XVII de Giovanni Lanfranco, *Martirio de San Simón* (fig. 8).



Figura 8. Giovanni Lanfranco, *Martirio de San Simón* (c. 1638-1646), dibujo, de 12,6 x 15,2 cm. Fuente: Google Arts and Culture, consultado el 20 de junio de 2023. <https://artsandculture.google.com/asset/martyrdom-of-saint-simon-giovanni-lanfranco/dAEUVH9gYCOjvA>

Debemos considerar, además, que no siempre existe unidad en las iconografías del martirio: "El martirologio es una obra 'abierta', dinámica y en permanente actualización, que se modifica con cada nueva edición para insertarse en los panoramas locales en busca de mayor eficacia [...] pueden pensarse como conjuntos heterogéneos"²⁵.

En el grabado con la leyenda "Esto es peor"²⁶, figura en primer plano el cuerpo de un hombre desnudo en posición vertical (aunque con las piernas separadas), mutilado y encajado en la rama de un árbol, cuyo tronco y otra de las ramas truncas quedan en un plano posterior inmediato al personaje, todavía vivo pues su rostro se dirige hacia el espectador potencial con gesto de dolor (fig. 9). Más atrás y como fondo de la terrible escena, se observan otras figuras empedregadas con uniformes militares y sables levantados, así como otro cuerpo sobre el terreno. Goya ha recuperado aquí elementos de varias fuentes iconográficas religiosas, por una parte, elementos de las representaciones del martirio de San Sebastián y otras presentes en la iconografía sobre el martirio de San Judas Tadeo. Botticelli pintaría a

²³ Francisco de Goya, "¿Qué hay que hacer más?", en *Desastres de la guerra* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1863).

²⁴ Lo que permite identificarlos como miembros de la milicia invasora.

²⁵ Carlos Arturo Salamanca Villamizar, "Religión, política y espectáculo: narrativas del martirio en la primera modernidad", *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 38, no. 109 (2016): 103.

²⁶ Francisco de Goya, "Esto es peor", en *Desastres de la guerra* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1863).

San Sebastián semidesnudo y atado delante de un árbol, muy por encima de la base del tronco, descansando sus pies en salientes o tocones del tronco. Este tipo de representaciones en las que el cuerpo del santo queda ubicado, muy elevado por encima de la base del tronco del árbol, se pueden encontrar en manuscritos iluminados y reaparece en las obras de Girolamo Genga y la de Luca Signorelli. La postura de su cuerpo varía de una obra a otras, pues mientras Durero lo representa de tres cuartos de perfil, casi de pie y con las manos atadas por arriba de su cabeza, Tiziano lo representa con las rodillas semidobladas y los brazos atados a un tronco, uno arriba de su cabeza y otro abajo; Leonardo lo dibuja en una torsión forzada singular, El Greco hace que el santo descansa su rodilla izquierda sobre una roca y que uno de sus antebrazos quede doblado y oculto detrás de su cuerpo, José de Ribera probó en sus dibujos diversas posturas. Aunque en todas las representaciones enumeradas el santo se encuentra semidesnudo, podemos también encontrar representaciones en las que figura totalmente desnudo, como la de Perugino y la de Giuseppe Cesari Cavaliere d'Arpino. En todos los casos, el cuerpo del santo es penetrado por las flechas²⁷. Esta recuperación de la iconografía del martirio de San Sebastián resulta más evidente si se compara la imagen del grabado de Goya, con la representación que hiciera Francisco de Zurbarán del martirio del santo (fig. 10).



Figura 9. Francisco de Goya, "Esto es peor" (1812-1815), n.º 37, serie *Desastres de la guerra*, estampa al aguafuerte, lavis y punta seca, estampación con entrampado en papel avitelado, de 15,5 x 20,8 cm. Fuente: Fundación Goya en Aragón, *Catálogo Fundación Goya en Aragón*, consultado el 20 de junio de 2023. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/esto-es-peor/779>

El muñón del brazo, en cambio, resulta tan violento como el que figura en la obra de Luigi Amidani, *Martirio de San Judas Tadeo* (fig. 11), óleo sobre tela, del siglo XVII que formará parte de otra serie sobre el *Martirio de los apóstoles*.

En este caso, aunque el artista español remite a elementos iconográficos que pueden localizarse en las iconografías sobre martirios de santos, incorpora una reelaboración más radical, que se hace muy visible en la postura del cuerpo del personaje torturado. Sin embargo, este tipo de imágenes conservan parte

importante de las funciones didáctico-morales que se buscaba cumplieran dentro de la tradición católica. Al transformar a los actores de la guerra, en mártires sujetos a suplicios terribles, el pintor expone un rechazo a la violencia. Carlos Arturo Salamanca Villamizar, quien ha estudiado diversas series sobre el martirio, en lo que él denomina la primera modernidad, observará sobre ellas: "El interés en la representación del martirio no era nuevo y se constituyó a partir de la recuperación de distintos elementos de varias épocas y tradiciones, entre los que sobresalen, por una parte, legados medievales [...] temáticas provenientes de obras como la *Masacre de los inocentes* o leyendas [...]"²⁸. Al estudiar martiriológicos de los siglos XVI y XVII, tanto de origen católico como protestante, sitúa su resurgimiento en un contexto de "adelantos técnicos, polémicas religiosas e intensificación de la conquista y la colonización"²⁹. Se trata de un contexto afín al que priva, aunque con otras características, en la época en que Goya produce su serie.



Figura 10. Francisco de Zurbarán, *San Sebastián Mártir* (c. 1650-1655), óleo sobre tela, 190,7 x 105,4 cm. Fuente: ArtHive, consultado el 20 de junio de 2023. https://arthive.com/es/franciscodezurbaran/works/527187~El_martirio_de_san_sebastian

Hay otro punto aportado por Salamanca que debemos considerar aquí y se refiere al papel que los impresos tuvieron en la difusión de los martiriológicos y las imágenes de la violencia:

Un mayor acceso a los círculos editoriales sumado a la necesidad creciente de elaborar

²⁷ No se representa nunca una forma de penetración tan violenta como la representada en el grabado.

²⁸ Salamanca Villamizar, "Religión, política y espectáculo", 101.

²⁹ Salamanca Villamizar, "Religión, política y espectáculo", 97.

narrativas de los sucesos, convirtieron la impresión en medio y lugar de la confrontación en el cual la violencia se constituyó como un espectáculo necesario de evocar, narrar, conmemorar, y hacer ver. Nobles, sacerdotes y ministros, artistas y mecenas, católicos o protestantes contribuyeron a la elaboración de diversas representaciones y narrativas sobre la violencia. En ese contexto, la figura del martirio adquirió un lugar preponderante³⁰



Figura 11. Luigi Amidani. *Martirio de San Judas Tadeo*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, serie *Martirio de los apóstoles*. 43 x 35 cm. Fuente: Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, consultado el 20 de junio de 2023. <https://www.academiacolecciones.com/pinturas/inventario.php?id=0759>

De modo análogo a como en los martiriológicos se reivindicaba la figura del mártir, Goya ha reivindicado la figura de las víctimas de la violencia, del mártir y la figura religiosa que imita la victimización de la fue objeto la figura de Cristo, pero no para ofrecer el arquetipo opuesto del creyente y sus enemigos, sino para recuperar la contraposición víctima y victimario dentro de una comunidad que reúne a los bandos opuestos, ambos víctimas y victimarios en las distintas estampas, apelando así a una condena de la guerra y a la violencia que es la causal de esa situación. Esta perspectiva moral, secularizada solo parcialmente, tiene sus fundamentos en una reinterpretación ética derivada de una tradición religiosa y de una estrategia ideológica utilizada por siglos, pero

aquí para buscar un universalismo y una trascendencia humanista fundada en la razón, extiende la historia ejemplar a sus contemporáneos y hacia las generaciones futuras, al proyectar el arquetipo moral en un tiempo actual (a veces sugerido por los atuendos o los tipos de armas), y un espacio más amplio, impidiendo la identificación de la escena con lugares específicos, restringiendo también la posibilidad de sacralización del martirio, al constituir parte de una escena de un conflicto bélico, que se condena, y resaltando la dimensión colectiva del acontecimiento, mediante figuras anónimas.

Esto no significa que el artista se valiera únicamente de una iconografía religiosa para crear las estampas de la serie, se puede observar la presencia de fuentes diversas, que no permiten descartar el acontecer histórico verificado y atestado. Además, en las estampas, la recuperación de elementos propios de una tradición iconográfica religiosa no siempre se realiza desde la misma perspectiva, lo que se hace evidente porque las figuras identificables como frailes o sacerdotes, por sus atuendos, lo mismo aparecen como víctimas de la violencia (“Esto es malo”, “Así sucedió”), que como figuras paródicas (“Contra el bien general”, “Esto es lo peor”, “Farándula de charlatanes”, “Qué se rompa la cuerda”).

Podría parecer contrario al pensamiento ilustrado esa recuperación de una tradición iconográfica religiosa que se verifica en *Desastres de la guerra*, sin embargo, Juan Francisco Fuentes, observa que la ilustración española se caracterizó por: “un amplio debate nacional entre progreso y tradición, debate abierto a todas las esferas del pensamiento y de la actividad social”³¹, y que se planteaba en un contexto donde “la tradición barroca, todavía muy viva y popular”³² constituía parte fundamental de la identidad cultural española, lo que generaba un “cruce de influencias foráneas y nacionales [que] se aprecia igualmente en [...] el *Fray Gerundio de Campazas*”³³. Lo mismo ocurre en el teatro “concebido con fines didácticos, [donde] se reitera una y otra vez la necesidad de mantenerse cada uno en su esfera, por cuanto, ‘en la medida en que así lo quiere Dios, la única actitud posible ya no es la rebeldía contra la injusticia de la fortuna, sino la conformidad cristiana ante la justicia divina’”³⁴.

El pensamiento ilustrado promovía “junto a la exaltación del progreso, de la ciencia [...] valores como la tolerancia y la filantropía”³⁵, valores por los que abogan en su crítica muchas de las estampas al ilustrar las conductas opuestas a ellos en forma condenatoria, al mismo tiempo que propician una empatía profunda hacia las víctimas, independientemente del colectivo del que formen parte, al equiparar implícitamente con mártires. Antonio Morales Moya observa, distinguiendo entre miembros del clero extremadamente conservadores, la presencia importante de miembros del clero ilustrados y señala: “Esta Iglesia ilustrada hará posible la aparición de

³⁰ Salamanca Villamizar, “Religión, política y espectáculo”, 100-101.

³¹ Juan Francisco Fuentes, “Luces y sombras de la Ilustración española”, *Revista de educación*, n.º extra 1, (1988): 18.

³² Fuentes, “Luces y sombras”, 19.

³³ Fuentes, “Luces y sombras”, 19.

³⁴ Antonio Morales Moya, “Ideología de la Ilustración española”, *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, no. 59 (1988): 66.

³⁵ Fuentes, “Luces y sombras de la Ilustración española”, 19.

un espíritu de tolerancia, insólito hasta entonces”³⁶. Jorge Campos, en su estudio *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, destaca que según Jovellanos en el teatro deberían utilizarse las estrategias de los *ejempla*, y mostrar las consecuencias de las conductas reprobables³⁷.

La Ilustración española ha sido calificada como una “modernización conservadora”³⁸, por las siguientes razones: “En primer lugar, parece claro que las reformas ilustradas no podían alterar sustancialmente el marco social y político imperante, cuando son las propias clases dominantes del Antiguo Régimen las que alientan las reformas. El fin de esa política era, precisamente, afianzar las viejas estructuras del país [...] mediante una cierta renovación”³⁹. La pervivencia de estructuras y prácticas del pasado se manifiesta también en las artes y ha sido identificada por otros estudiosos.

En relación en otras obras de Goya y el tema que nos ocupa, Folke Nordström, al estudiar *Los fusilamientos*, destaca la gestualidad del personaje heroico de camisa blanca presente en la obra, no solo observa que su actitud gestual guarda relaciones con el Cristo en la cruz, añade: “Igualmente, si miramos con mayor detenimiento las manos del hombre veremos que las palmas están agujereadas”⁴⁰. Agrega un dato importante en relación con nuestras observaciones:

Naturalmente, en la tradición pictórica española anterior a Goya, de la que Ribera era su más destacado representante, existía por así decirlo una tradición que trasladaba los acontecimientos sacros y el martiriológico de los santos cristianos al mundo realista cotidiano, retratando con frecuencia a los santos bajo la apariencia tosca de un campesino. Indudablemente los problemas no eran en absoluto los mismos de la gran pintura de Goya, pero esta tendencia bien pudo preparar el terreno para la composición que estamos analizando. Algo más adelante (de 1810 a alrededor de 1820) Goya hizo un ciclo de dibujos de los cuales, al menos dos están basados en composiciones religiosas, si bien Goya los rehizo de acuerdo con sus intenciones. Así, como ha señalado recientemente López-Rey, su dibujo *Al desierto para ser un santo, amén* se basaba en la representación convencional de San Jerónimo y *Su amante ha muerto y ella se va al convento* en la representación de la Magdalena penitente.⁴¹

Estas informaciones se tornan más significativas porque el periodo de producción al que se refiere el autor es el mismo en que se produjeron las estampas de *Desastres de la guerra*.

5. Conclusiones

Panofsky destaca que: “Todo descubrimiento [...] y toda nueva interpretación de [...]lo] ya conocido, o bien encajarían dentro de la concepción general que predomine, corroborando y enriqueciendo de esta forma, o bien introducirán en ella una alteración radical, o un detalle, proyectando una luz nueva sobre lo sabido anteriormente”⁴², y este es el propósito de la investigación.

Aunque sin referirse específicamente a la serie que estudiamos, Moffitt había señalado: “Donde la pintura de historia tradicional por lo general celebra una triunfal conquista dinástica, la mutación moderna de Goya pone un tema cristiano tradicional, la matanza de los Inocentes, en un contexto del todo contemporáneo que es anónimo, pero secular, y con toda claridad politizado”⁴³, es decir que, los diversos estudiosos de la obra de Goya no han dejado de percibir las relaciones que muchos de sus trabajos establecen con una tradición religiosa, bien sea para ofrecer versiones ortodoxas, renovadas o radicalmente resignificadas, pero esas relaciones atañen a una tradición iconográfica renovada, que pasa a significar concepciones distintas, en parte, de las que les fueran previas. Entonces hay una recuperación de la tradición religiosa iconográfica parcialmente secularizada que condena la violencia con escenas más próximas al combate y a la miseria provocada por la guerra. La tradición iconográfica está resignificada por las leyendas que acompañan la imagen; además, debemos prestar atención a los elementos iconográficos de las obras medievales, como el descendimiento del cuerpo de Cristo en varios pintores, que constituyen otro punto de asimilación de Goya para replantear el discurso de su denuncia social de manera contemporánea y con nuevos elementos como las figuras de ahorcados, como mencionamos antes. Otra fuente de modelos que Goya reelabora es el tema del martirio en la tradición religiosa que toma a los actores de guerra y los transforma en mártires sujetos a suplicios, donde también se hacen variantes que empujan hacia una renovación de la representación de la violencia de guerra.

6. Declaración de la contribución por autoría

Conceptualización: C.V.A., D.R.C.; Metodología: C.V.A.; Software: C.V.A.; Validación: C.V.A.; Análisis formal: C.V.A.; Investigación: C.V.A., D.R.C.; Recursos: C.V.A., D.R.C.; Curación de datos: C.V.A., D.R.C.; Redacción (borrador original): C.V.A.; Redacción (revisión y edición): D.R.C.; Visualización: C.V.A., D.R.C.; Supervisión: D.R.C.; Administración del proyecto: D.R.C.; Adquisición de fondos: N.A.

³⁶ Morales Moya, “Ideología de la Ilustración española”, 85.

³⁷ Jorge Campos, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)* (Madrid: Moneda y Crédito, 1969), 37-40.

³⁸ Morales Moya, “Ideología de la Ilustración española”, 65.

³⁹ Fuentes, “Luces y sombras de la Ilustración española”, 20.

⁴⁰ Nordström, *Goya, Saturno o la melancolía*, 214.

⁴¹ Nordström, *Goya, Saturno o la melancolía*, 215.

⁴² Panofsky, *El significado en las artes visuales*, 25.

⁴³ John Moffitt, *Las artes en España* (Barcelona: Destino-Thames and Hudson, 1999), 185.

7. Fuentes y referencias bibliográficas

- Barrera, Clemente, Javier Blas, Juan Carrete y José Miguel Medrano. *Calcografía nacional: catálogo general*, vol. II. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004.
- Bialostocki, Jan. *Estilo e iconografía, Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral, 1973.
- Campos, Jorge. *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*. Madrid: Moneda y Crédito, 1969.
- Canellas López, Ángel. *Francisco de Goya diplomático*. Zaragoza: Librería General, 1981.
- Carrete Parrondo, Juan. *Goya. Estampas, grabado y litografía*. Barcelona: Electa, 2007.
- Fuentes, Juan Francisco. "Luces y sombras de la Ilustración española". *Revista de educación*, no. extra 1 (1988): 9-27.
- Fundación Goya en Aragón. "Desastres de la guerra". En *Catálogo Fundación Goya en Aragón*. Consultado el 20 de junio de 2023. <https://fundaciongoyaenaragon.es/catalogo/title:Desastres%20de%20la%20guerra>.
- Fundación Goya en Aragón. "¡Duro es el paso!". En *Catálogo Fundación Goya en Aragón*. Consultado el 20 de junio de 2023. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/duro-es-el-paso/740>.
- Fundación Goya en Aragón. "Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer". En *Catálogo Fundación Goya en Aragón*. Consultado el 20 de junio de 2023. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/tristes-presentimientos-de-lo-que-ha-de-acontecer/720>.
- Fundación Goya en Aragón. "Esto es peor".
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Glendinning, Nigel. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982.
- Goya, Francisco de. *Desastres de la guerra*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1863.
- Heras Bretín, Rut. "Los escritos de Goya en sus dibujos: intencionados, literarios y muy misteriosos", *El País Digital*, 24 de septiembre de 2020. Consultado el 20 de junio de 2023. <https://elpais.com/especiales-branded/vivir-con-arte/2020/los-escritos-de-goya-en-sus-dibujos-intencionados-literarios-y-muy-misteriosos/>
- López Vázquez, José Manuel B. "Algún partido saca...con la oración: Goya, los Desastres de la guerra y el Oficio de difuntos". En *Goya la imagen Inquieta*, editado por Frédéric Prot, 119-138. Francia: Parcours Universitaires, 2017.
- Luyken, Jan. "Märtyrerspiegels. El catálogo definitivo de la obra de Luiken es de P. van Eeghen". En *Het Werk van Jan en Casper Luyken*, editado por Pieter van Eeghen, y Johan Philip van der Kellen. Amsterdam: Frederik Muller, 1685. Consultado el 20 de junio de 2023. <https://mla.bethelks.edu/holdings/scans/martyrsmirror/>.
- Matilla, José Manuel. "Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer". En *Goya en tiempos de guerra*, editado por Manuela B. Mena Márquez, 280-281. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.
- Matilla, José Manuel. *¡Duro es el paso!, Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.
- Matilla, José Manuel, e Isla Aguilar. *Los desastres de la guerra*. Madrid: Museo del Prado. 2000.
- Moffitt, John. *Las artes en España*. Barcelona: Destino-Thames and Hudson, 1999.
- Morales Moya, Antonio. "Ideología de la Ilustración española". *Revista de Estudios Políticos Nueva Época*, no. 59 (1988): 65-90.
- Nordström, Folke. *Goya, Saturno o la melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*. Madrid: Visor. 2013.
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma. 1987.
- Quadrado, Susana. "El museo de Zaragoza exhibe un nuevo Goya avalado y restaurado por el prado", *La Vanguardia Digital*, 7 de junio de 2017. Consultado el 20 de junio de 2023. <https://www.lavanguardia.com/vida/20170607/423245289756/el-museo-de-zaragoza-exhibe-un-nuevo-goya-avalado-y-restaurado-por-el-prado.html>.
- Salamanca Villamizar, Carlos Arturo. "Religión, política y espectáculo: narrativas del martirio en la primera modernidad". *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 38, no. 109 (2016): 101-115.