

Contra la guerra

Los *Desastres* de Goya

HELMUT C. JACOBS

Traducción de
Virginia Maza

PUBLICADO POR

Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH)
C/Felipe IV, 12
28014 Madrid – Spain
www.cee.es

© Centro de Estudios Europa Hispánica, 2025
© del texto: Helmut C. Jacobs
© de la traducción: Virginia Maza, 2025

La primera edición en alemán fue publicada en 2023
por Königshausen & Neumann, Würzburg.

Diseño y maquetación
PeiPe, Diseño y Gestión

Fotomecánica
Museoteca

Impresión
Advantia Comunicación Gráfica

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Cultura:



Colabora

ICB
INSTITUTO CEÁN BERMÚDEZ

ISBN: 978-84-18760-54-9
DL: M-15449-2025

Impreso y encuadernado en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.es; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Imágenes de cubierta

De arriba abajo, detalles de *Desastre 26*, *Desastre 15*, *Desastre 5*
y *Desastre 44*, de Francisco de Goya. Instituto Ceán Bermúdez.

Frontis

Detalles de *Desastre 9* (p. 10), *Desastre 76* (p. 17) y *Desastre 32* (pp. 70-71),
Desastre 65 (pp. 324-325), *Desastre 60* (pp. 356-357) y *Desastre 62* (p. 364),
de Francisco de Goya. Instituto Ceán Bermúdez.





Introducción

ENTRE LAS OBRAS MÁS CONOCIDAS DE GOYA –JUNTO CON LOS *Caprichos*, los cuadros *El 2 de mayo de 1808 en Madrid* y *El 3 de mayo de 1808 en Madrid*, y las *Pinturas negras*– se encuentran, sin duda alguna, las ochenta y dos estampas que constituyen la serie *Desastres de la guerra*, en la que se plasman las consecuencias de la guerra de la Independencia contra las tropas napoleónicas (1808-1814) de forma descarnada, en especial las referidas a su impacto en la vida de las gentes. Los *Desastres* se elaboraron entre 1810 y 1823, pero no se imprimieron y publicaron hasta 1863, cuando así lo hizo la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Aunque se han publicado numerosas ediciones de la serie, no existe todavía una edición crítica en la que se contextualicen, expliquen e interpreten las estampas. Algunas incluyen breves explicaciones, pero suelen ser superficiales y no contribuyen demasiado a una comprensión más profunda de los grabados en toda su complejidad. Así, la brevedad de los comentarios que acompañan a las imágenes en algunas ediciones obliga a manejar varias a la vez, cotejando y confrontándolos cuando se busca información detallada sobre estampas concretas.

Tampoco existe una interpretación de los *Desastres* en su conjunto que recoja el estado de la investigación, donde la serie se analice de forma sistemática y se profundice en una interpretación exhaustiva. Javier Blas Benito ofrece un resumen de algunas propuestas interpretativas de destacados estudiosos de Goya¹. Por su parte, el segundo volumen de los *Desastres* publicado por José Manuel Matilla e Isla Aguilar en 2000 ofrece un estado de la cuestión sobre cada estampa mediante citas relevantes; si bien se recoge la bibliografía publicada, se trata de una mera relación de lecturas individuales, sin que éstas

1 Véase BLAS BENITO 1996, pp. 53-85.

I PARTE
Contra la guerra: sátira y política
en los *Desastres* de Goya



I. El trasfondo histórico de los *Desastres de la guerra*: la guerra de la Independencia

En 1807, Napoleón Bonaparte (1769-1821) concibió la acción militar estratégica que hizo posible la ocupación de España. El pretexto esgrimido fue la necesidad de que sus tropas atravesaran la Península para atacar Portugal, el aliado de su principal enemigo, Inglaterra. Un requisito importante para que el proyecto prosperase fue la debilidad política de los Borbones españoles. El reinado de Carlos III (1716-1788), que se extendió desde 1759 hasta su muerte el 14 de diciembre 1788, estuvo marcado por el progreso de las ideas y reformas ilustradas en España. Su sucesor, Carlos IV, no mostró sin embargo la misma fortaleza en el trono, y tampoco la influencia de su esposa, María Luisa de Parma (1751-1819), resultó ventajosa. Así, los reyes delegaron el poder en su favorito, Manuel de Godoy (1767-1851), quien gestionó de hecho los asuntos de gobierno y tuvo una función comparable a la ejercida por los validos de los Austrias en el siglo XVII. Por otra parte, los monarcas y Godoy mantuvieron al futuro Fernando VII (1784-1833), hijo mayor y heredero del trono, alejado de todos los asuntos gubernamentales. Como resultado, el príncipe de Asturias se convirtió con el tiempo en la figura dominante de la oposición contra Godoy y su política, y también contra sus padres¹.

El 10 de diciembre de 1807 las primeras tropas francesas entraron en España y fueron ocupando de forma sistemática todo el país, aunque al principio esta ocupación no se percibió como tal: la Iglesia veía en Napoleón un pilar del catolicismo, los nobles esperaban preservar sus privilegios y su posición social, y los militares estaban deslumbrados por los éxitos militares del corso².

1 MARTÍ GILABERT 1972, pp. 26-33.

2 *IBIDEM*, pp. 47-48. Sobre los diversos aspectos de la imagen de Napoleón en España, véase DUFOUR 1984.



Fig. 14 Francisco de Goya, *Escena violenta contra dos mujeres*. 1808-1812. Óleo sobre tabla, 30 × 39 cm. Fráncfort del Meno, Städel Museum.

a su víctima contra el suelo; tiene los brazos musculosos y a la vista, con la camisa remangada. Justo detrás de esta dramática escena de violencia y brutal crueldad, hay otro hombre de pie y algo inclinado hacia delante; en la mano derecha sostiene un cuchillo cuya hoja apunta hacia arriba. No está claro si se limita a observar la escena o se propone intervenir. Al fondo a la izquierda se ve una densa arboleda, donde varios cuerpos desnudos cuelgan de unas ramas por los pies y con las piernas abiertas.

La escena central de la violación recuerda a otras escenas comparables de los *Desastres* 9, 10, 11 y 19. A su vez, las víctimas desnudas de la tortura y el asesinato que cuelgan de las ramas de los árboles recuerdan por su pose y desnudez al hombre del *Desastre* 33, aunque la forma de tortura representada en esta pintura no tiene equivalente directo en ninguna de las estampas de los *Desastres de la guerra*.

Escena violenta contra dos mujeres (fig. 14) presenta de nuevo dos formas de violencia contra las mujeres, que también recuerdan a los *Desastres* antes mencionados. Ahora, en primer plano, un hombre tira al suelo a una joven madre e intenta llevarla a rastras. Ella tiene el torso desnudo y parece inconsciente. El gesto de la cara es de miedo y desesperación. Su hijo yace en el suelo justo a sus pies; se aferra a su vestido y grita. Al fondo a la derecha se distingue vagamente a un hombre que parece encorvado sobre otra víctima de violación.

II PARTE
Edición comentada de
los Desastres de la guerra



> *Desastre 9*

No quieren

1810-1814. Fecha de estampación: 1863

Aguafuerte, aguatinata, punta seca y buril sobre papel avitelado

156 × 209 mm

Madrid, Instituto Ceán Bermúdez



Desastre 9. No quieren.

El tema del presente grabado es la violación de mujeres durante la guerra. Este tipo de agresiones fueron frecuentes y aterrorizaron a la población civil. Tras la batalla de Uclés (Cuenca) del 13 de enero de 1809, que se saldó con una derrota y grandes pérdidas para las tropas españolas, los soldados franceses asaltaron la ciudad y cometieron un sinfín de atrocidades, sobre todo violaciones, como atestigua una noticia publicada en la *Gazeta del Gobierno* el 24 de abril de 1809:

[...] emprendieron juntar de todas partes las mugeres casadas, solteras y religiosas que había en el pueblo, cuyo número llegaría a trescientas, y sugetándolas con los mas violentos medios, y los más desconocidos aun de las gentes más bárbaras, abusaron de ellas sin valerlas sus lágrimas, sus voces y honrada resistencia. Sufocaba el eco de estos lamentos la gritería escandalosa de la infame soldatesca, que dexaba a las infelices espirar de pena. De resultas del pesar, y de los esfuerzos que habían hecho para librarse de este brutal insulto, han muerto después muchas de ellas.

> *Desastre 10*
Tampoco

1810-1814. Fecha de estampación: 1863
Aguafuerte y buril sobre papel avitelado
150 × 219 mm
Madrid, Instituto Ceán Bermúdez



Desastre 10. Tampoco.

La leyenda «Tampoco» une esta estampa con la que la precede en la serie, dando continuidad al contenido. Vemos otra vez cuerpos enredados y forcejeando. Tres soldados se abalanzan sobre unas mujeres que están tendidas en el suelo, aunque sólo se distingue a dos de ellas, que se defienden de sus agresores. Vemos las piernas y los pies de la mujer de la izquierda y el rostro de la que está a su lado; tumbada boca abajo, con los ojos y la boca muy abiertos, trata de incorporarse sobre el codo derecho y, con la otra mano, tira de su agresor hacia atrás por el muslo. Los hombres han dejado la mochila a la izquierda. Al otro lado, sobre el suelo, hay dos sables con las hojas superpuestas por la punta y un sombrero de copa. Las mujeres llevan ropa de tonos claros. Abajo a la izquierda se distingue un fardo. ¿Son unas telas o las piernas amputadas del cadáver de un hombre con los pantalones todavía puestos?

> **Desastre 15**

Y no hai remedio

1810-1814. Fecha de estampación: 1863

Aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor sobre papel avitelado

142 × 168 mm

Madrid, Instituto Ceán Bermúdez



Desastre 15. Y no hai remedio.

La estampa 15 de la serie presenta la ejecución de unos combatientes españoles por pelotones de fusilamiento del ejército francés. Sucede en un paisaje yermo y árido, sin puntos de referencia. La imagen guarda ciertas similitudes con el cuadro *El 3 de mayo de 1808* (véase fig. 2): el fusilamiento de los detenidos tras el alzamiento contra las tropas francesas en Madrid.

En el *Desastre 15*, el condenado que ocupa el centro de la composición va vestido con tonos claros, tiene los ojos vendados y está atado a una estaca. Goya lo ha captado justo antes de que lo fusilen, en sus últimos momentos de vida. Tiene la cabeza caída hacia delante y lleva atada a la nuca la venda, que le cubre no sólo los ojos, sino también la nariz. Por el margen derecho de la estampa asoman las bocas de tres fusiles que destacan sobre el fondo oscuro. Los dos cañones de arriba apuntan a la cabeza de condenado y el de abajo, directo al corazón.

> **Desastre 27**
Caridad

1810-1814. Fecha de estampación: 1863

Aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor sobre papel verjurado

163 × 236 mm

Madrid, Instituto Ceán Bermúdez



Desastre 27. Caridad.

Tres hombres lanzan unos cadáveres de cabeza y desnudos a un enorme hoyo negro que ocupa casi dos tercios de la parte inferior del grabado, como si se abrieran ahí las amenazadoras fauces del abismo. El centro de la imagen está ocupado por la espalda de un cadáver, vívidamente moldeada e iluminada por la luz. Por detrás del grupo principal un hombre observa la acción con los brazos cruzados, como si tomase distancia ante el terrible espectáculo. Se ha visto en él un autorretrato de Goya¹, y, aunque sería factible, no hay modo de confirmarlo.

La leyenda alude a una de las tres virtudes cristianas: «Caridad». Pero ¿en qué consiste la caridad en esta estampa? ¿Es un acto de caridad enterrar cadáveres así? ¿Lo es arrojar los cuerpos desnudos a una fosa común? ¿Es caridad que los españoles entierren de esta manera a sus muertos? ¿O son saqueadores que se deshacen de sus víctimas para ocultar las huellas de sus atropellos? Si es así, la leyenda tendría un tono sarcástico. Además, la mirada atenta revela que las

1 Véanse BOELCKE-ASTOR 1954, p. 253; VEGA 2008a, p. 100; y PROT 2017c, p. 165, n. 80.



Fig. 28 Francisco de Goya, *Caridad*. 1810. Sanguina y lápiz compuesto sobre papel verjurado, 189 × 237 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

víctimas han sido decapitadas, lo que transmite la brutalidad de los combates. En sus memorias escritas en 1815, Jakob Klaus (1788-1866) recogía el siguiente episodio sobre los combates callejeros en el primer sitio de Zaragoza:

Avanzando un par casas, un campesino español, que estaba encaramado sobre un enorme muro de piedra de una casa derruida, con la pierna izquierda destrozada por un tiro y completamente cubierto de sangre, nos disparó y mató de un tiro al camarada que iba a mi lado. Corrimos hacia el tipo y lo bajamos por la fuerza del muro. Uno de nosotros, llamado Lutz y natural de Rhodt, cogió el sable y le cortó la cabeza. Luego la cogió y la puso en lo alto de una entrada junto a la puerta. Cada vez que pasábamos por ahí, los franceses nos echábamos a reír².

Así pues, la caridad a la que apela la leyenda contrasta con el contenido de la estampa. En el dibujo preparatorio, sin embargo, los dos hombres que están de pie visten a la francesa, de modo que la escena podría representar un acto de caridad donde los enemigos se unen para enterrar a los muertos³ (fig. 28).

Por otro lado, los cadáveres son cuerpos jóvenes y bien proporcionados, que responden al ideal clásico. La representación de los desnudos masculinos de espaldas, boca abajo y en caída libre conduce a un contraste irreconciliable entre la belleza humana y la destrucción de la vida y lo bello.

² Citado en KERMANN 1989, pp. 83-84.

³ Véase MENA MARQUÉS 2008, pp. 322-323.



Fig. 32 Luis Egidio Meléndez, *Autorretrato*. 1746. Óleo sobre lienzo, 119 × 82 cm. París, Musée du Louvre.

Para presentar la destrucción de la belleza del cuerpo humano, Goya cita en esta estampa un modelo antiguo que se consideraba el ideal del cuerpo masculino: el torso del Belvedere⁴. Esta referencia es claramente reconocible en la espalda del hombre empalado⁵. Goya tuvo ocasión de ver el modelo en Roma durante

4 Sobre el torso del Belvedere y su recepción, véase URIBE HANABERGH 2012.

5 Sobre el torso del Belvedere y Goya, véanse HOLLÄNDER 1995a, pp. 121-161; STOICHITA Y CODERCH 1999/2000, pp. 103-107; KRÜGER-FÜRHOFF 2001, pp. 49-54; y VEGA 2014.

> **Desastre 41**

Escapan entre las llamas

1810-1814. Fecha de estampación: 1863

Aguafuerte y buril sobre papel avitelado

162 × 236 mm

Madrid, Instituto Ceán Bermúdez



Desastre 41. Escapan entre las llamas.

Muchas personas huyen del fuego; entre los que corren para salvarse, hay quien trata de rescatar a otros. La leyenda es puramente descriptiva. En el centro de la imagen, dos hombres acarrean a una joven que ha perdido el conocimiento (lleva la cabeza caída) y la ponen a salvo. Se le ha bajado el vestido y tiene el pecho al descubierto. A la derecha, un hombre carga sobre la espalda a una anciana con un pañuelo en la cabeza que se agarra a su cuello con los ojos cerrados. En el tumulto se distinguen las cabezas de varios niños con la boca abierta, llorando de miedo. La mujer de la izquierda se tapa los ojos con las manos. Un hombre corre hacia ella y la agarra para alejarla del peligro. Otros no se han podido salvar de las llamas: al fondo se ven las plantas de los pies descalzos de una persona tendida de espaldas, y, a su derecha, el cuerpo sin vida de un hombre boca abajo, con la cabeza girada hacia un lado, para que podamos distinguir el perfil de su rostro. En el extremo derecho, una anciana ha caído y yace indefensa de espaldas, con los brazos en alto. Su vida está en peligro, ya que la multitud que huye de las llamas corre hacia ella y es de imaginar que le pasará por encima.

> **Desastre 70**

No saben el camino

1810-1814. Fecha de estampación: 1863

Aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor sobre papel avitelado

177 × 220 mm

Madrid, Instituto Ceán Bermúdez



Desastre 70. No saben el camino.

Una cadena humana formada por hombres de diferentes estados y condiciones, atados unos a otros por el cuello con una larga cuerda, avanza tambaleándose en fila india hacia un desfiladero. En el extremo izquierdo, dos monjes con hábito claro se distinguen de la hilera de figuras oscuras. Algunos hombres llevan peluca y ropas anticuadas, lo que los identifica como nobles o ricos burgueses. La leyenda de la imagen incide en su desorientación.

Llaman la atención los ojos cerrados de los hombres, sobre todo el que encabeza la procesión, que parece ciego. ¿Un ciego está guiando al grupo? Es un motivo de larga tradición, que ya aparece en los Evangelios de san Mateo y san Lucas cuando recogen la siguiente parábola de Jesús: «Dejadlos, son ciegos,



Fig. 61 Pieter Brueghel el Viejo, *La parábola de los ciegos*. 1568. Óleo sobre tabla, 86 × 154 cm. Nápoles, Museo di Capodimonte.

guías de ciegos. Y, si un ciego guía a otro ciego, los dos caerán en el hoyo»¹. En la historia de la pintura, la obra más famosa sobre dicho asunto es *La parábola de los ciegos* (1568), de Pieter Brueghel el Viejo (1525/1530-1569)² (fig. 61). En este cuadro, un grupo de seis ciegos, encabezados por otro ciego, caminan en fila. El primero ya ha caído a un hoyo y arrastra a los demás en su caída.

En una estrofa del poema *Exclamación y querella de la gobernación*, que se publicó por primera vez en 1511 en el *Cancionero general de Hernando de Castilla*, el poeta Gómez Manrique (1412-1490) hablaba de los ciegos como caudillos políticos:

La fruta por el sabor
se conoce su natío,
y por el gouernador
el gouernado navío.
Los cuerdos huyr deurían
do los locos mandan más,
que quando los ciegos guían,
¡guay de los que van detrás!³

1 Mateo, 15:14, CEE. Véase Lucas, 6:39: «Les dijo también una parábola: ¿Acaso puede un ciego guiar a otro ciego? ¿No caerán los dos en el hoyo?».

2 Sobre el tema de la caída de los ciegos en la emblemática, véase SEBASTIÁN 1995, pp. 43-44.

3 CANCIONERO GENERAL DE HERNANDO DE CASTILLA 1511/1882, p. 187.

> **Desastre 71**
Contra el bien general

1810-1814. Fecha de estampación: 1863
Aguafuerte y bruñidor sobre papel avitelado
177 × 221 mm
Madrid, Instituto Ceán Bermúdez



Desastre 71. Contra el bien general.

Sentada en una silla, vemos en el centro de la imagen a una criatura fantástica e híbrida, con rasgos humanos y animales. Lleva ropas de clérigo y tiene unas alas de murciélago en la cabeza, a modo de orejas, desplegadas y en alto. Escribe en un voluminoso libro que tiene abierto en el regazo. El respaldo de su asiento está acolchado, como prueban los botones del tapizado que asoman por el lado derecho. La criatura levanta el índice de la mano izquierda, con garras afiladas como las de un ave de presa; la uña de este dedo es muy larga y punzante, y con ella apunta directamente hacia el cielo. Los dedos de los pies le asoman por debajo del hábito, que le llega hasta el suelo, y también ellos tienen garras afiladas. Descansan sobre un globo terráqueo del que vemos la parte superior (aunque en el dibujo preliminar de esta obra, conservado en el Museo del Prado, estaban



CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

© 2025 Städel Museum: figs. 13, 14 • Album / Alamy: fig. 21 • Album / Museo Nacional del Prado, Madrid, España: figs. 1, 2, 28, 35, 42 • Album / Oronoz: figs. 23, 40 • © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado: p. 318; figs. 30, 33, 41, 58; Desastres 77, 81 y 82 • Bayerische Staatsbibliothek Munchen, Múnich: fig. 9 • © BNE: figs. 16, 24, 25, 36, 45, 46, 47, 49, 60, 63, 64, 65, 67 • © BnF: fig. 50 • © Colección particular: figs. 8, 27, 29, 39, 62 • Courtesy National Gallery of Art, Washington: fig. 51 • Erich Lessing / Album: fig. 61 • Foto cedida por el Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid: fig. 3 • Galleria d'Arte Moderna, Milán: fig. 11 • Grand Palais Rmn (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi: fig. 32 • © Instituto Ceán Bermúdez, Madrid: pp. 10, 17, 70-71, 84, 92, 102, 129, 133, 141, 153, 161, 170, 173, 182, 197, 199, 201, 205, 209, 213, 216, 225, 281, 284, 296, 324-325, 356-357, 364; figs. 15, 17, 20, 26, 31, 38, 44, 52, 53, 55, 56a-b, 57, 59; Desastres 1-76, 78-80 • Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura: fig. 48 • © João Musa / Museu de Arte de São Paulo: fig. 12 • Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: fig. 54 • © Musée de l'Histoire vivante, Dist. Grand Palais Rmn / image Grand Palais Rmn: figs. 4, 5 • Musée du Louvre, París: fig. 19 • Museo Calasancio, Pinacoteca de los Padres Escolapios: fig. 18 • © Museo Lázaro Galdiano, Madrid: figs. 10, 43 • Rijksmuseum, Ámsterdam: fig. 22 • Royal Museums of Fine Arts of Belgium (Brussels), inv. 3445 / © Photo: J. Geleyns: fig. 37 • Staatliche Bibliothek Passau: fig. 66 • Staatliche Museen zu Berlin: fig. 34 • © The Metropolitan Museum of Art. Harris Brisbane Dick Fund, 1917: fig. 68 • © The Trustees of the British Museum: figs. 6, 7



Este libro se terminó de imprimir en octubre de 2025,
cien años después de la publicación del libro *Francisco de Goya*,
de August L. Mayer, el mayor conocedor alemán del aragonés
en la primera mitad del siglo XX.