

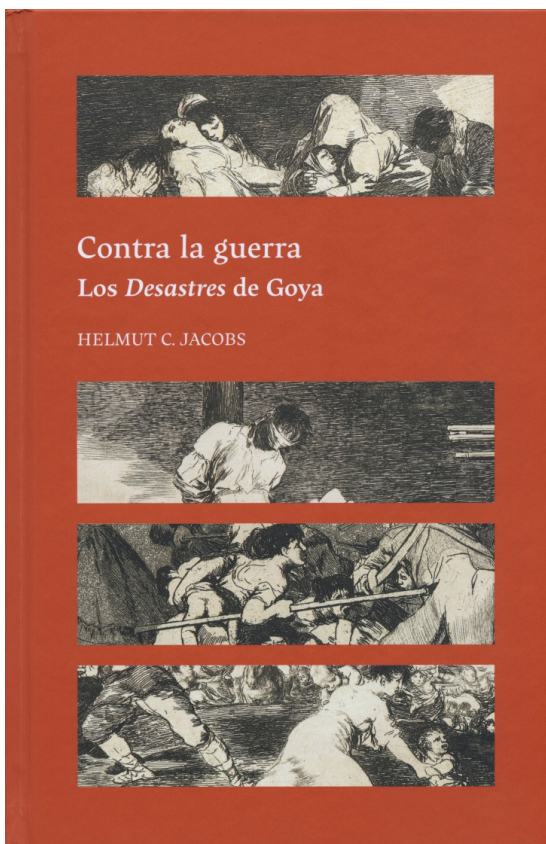
Helmut C. JACOBS, *Contra la guerra: Los Desastres de Goya*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2025 (traducción de Virginia Maza), 367 págs.

Presentamos la edición española del libro *Gegen den Krieg*, publicado en Würzburg (Alemania) en 2023 por Helmut Jacobs, catedrático de Literaturas Románicas en la Universidad de Duisburg-Essen (Alemania) y conocido estudioso de la española del periodo de la Ilustración y Romanticismo. El interés de Jacobs¹ por la producción de Francisco Goya (1746-1828) viene de atrás y cuenta con referencias como la monumental enciclopedia de *Caprichos*, realizada en colaboración con Mark Klingenberg y Nina Preyer en 2017, cuya publicación en lengua española corrió por cuenta de la Institución Fernando el Católico en 2019-2020; la traducción es igualmente

de Virginia Maza (Jacobs, Klingenberg y Preyer, 2019 y 2020), o los tres volúmenes que integran sus *Goya-Studien* (Würzburg, 2024). En este mismo sentido, el de la interpretación y estudio de las series gráficas de Goya, es en el que se inscribe esta reciente publicación del profesor Jacobs.

Como el autor explica en la introducción, el libro lo organizó en dos apartados: el primero, la sección más breve pero indispensable del libro (págs. 17-69)

¹ Un resumen de su currículo en el portal «Hispanismo» del Instituto Cervantes o en la reseña de «Autores» del Centro de Estudios de Europa Hispánica.



está dedicada a contextualizar y acompañar la vida del artista con los acontecimientos glosados en *Desastres*, a trazar la historia de las láminas, su edición, estructura narrativa y de contenidos y, por último, a discernir las fuentes y motivaciones de su creación, dedicando un apartado a la influencia de Giambattista Casti (1724-1803) y su poema *Gli animali parlanti* (París, 1802), ya advertida por Glendinning en 1978, para la inspiración de algunos de los llamados «caprichos enfáticos» (excelente denominación debida al ingenio de Ceán Bermúdez). Los «caprichos enfáticos» son las composiciones que cierran el álbum y patente designio de lo que veremos en *Proverbios*, la serie gráfica emprendida por Goya a continuación. *Énfasis* (y su adjetivo *enfático*) es un lema que ya recoge la primera edición del *Diccionario de la lengua española* (*DRAE*, 1780). En la quinta, de 1817, leemos: «Figura retórica que sirve para dar a entender más que lo que significan las palabras con que se expresa alguna cosa» (*DRAE*, 1817). Queda claro que Ceán nos está diciendo que el sentido y la interpretación de estas láminas van más allá de lo que Goya representó en ellas. La segunda parte corresponde a la edición comentada, estampa por estampa, de la serie. Es la sustancial del trabajo y abarca hasta la página 323. El resto está reservado al índice bibliográfico y la tabla onomástica. No quisiera pasar por alto un detalle en el que pocas personas reparan: el colofón. En esta ocasión, el editor (el CEEH) dedica un emotivo y sincero recuerdo a August Liebmann Mayer (el relevante hispanista alemán, muerto en el campo de exterminio nazi de Auschwitz en 1944, otra víctima de las calamidades de la guerra y de la crueldad humana), conmemorando el centenario de la versión española de su monografía *Francisco de Goya* en 1925.

Siendo la edición elegante y lujosa (como todas las del Centro de Estudios Europa Hispánica), me parece que las reproducciones podrían haber aumentado su tamaño sin perjudicar el diseño del volumen, sacándolas algo de caja, con lo que se habría ganado en calidad y riqueza de detalles, algo tan indicado para el análisis y disfrute de las muestras del arte gráfico y que agradecen los fatigados ojos de los lectores consumidos por los monitores. Las figuras impresas (salvo las dos últimas láminas del álbum, números 81 y 82) son las de la primera edición de *Desastres* (Madrid, 1863), propiedad de la escogida colección del Instituto Ceán Bermúdez.

Al igual que otros hispanistas (recordemos al inolvidable Nigel Glendinning, 1929-2013), el profesor Jacobs ha llegado al estudio de la vida y obra de Francisco Goya a partir de la literatura (y también de la música). Porque la literatura es, con diferencia, el más fiel, el mejor acercamiento a la realidad de cada momento. Esta proposición, aparente paradoja, resulta flagrante en las manifestaciones gráficas de Goya, donde el artista combina expresivas imágenes con textos proverbiales, en un alarde de imaginación y de cavilación que

sorprende por su carácter sentencioso y reflexivo. Esta peculiaridad eleva la caracterización de Goya del mero plano artístico al intelectual.

Goya, intelectual: un clásico intemporal

La feliz combinación de textos ilustrando imágenes, o sea, hacer glosa de lo figurado, situó a Goya por encima de cualquier artista contemporáneo. De esta manera, pasó de simple recreador (componedor de imágenes) a intérprete de la realidad, vivida o imaginada, a hacer historias gráficas. Así procede un intelectual (un filósofo, como se decía en su tiempo),² discuriendo acerca de lo que acontece a su alrededor.

En una entrevista a la revista *Ars Magazine* (número 47, 2020) el profesor Jacobs afirmaba que «Goya es un fenómeno insondable. Su estudio no tiene fin». No podemos estar más de acuerdo, como tampoco de la certeza de que Goya es el más universal y excelente artista que ha dado el genio nacional.

Esta postura censora y severa que Goya adoptó frente a la índole humana tiene su continuidad, al menos en el ámbito español, en la figura de Andrés Bernaldo de Quirós, *Ops* y ahora *El Roto*, una suerte de Goya (*mutatis mutandis*) de nuestros días. Queda dicho.

El álbum

Como es sabido, *Desastres de la guerra* es una colección de ochenta y dos estampas calcografías realizada por Francisco Goya entre 1810 y 1823 que, por motivos fácilmente comprensibles, derivados de la situación política española (guerra de la Independencia, Sexenio Absolutista y Trienio Liberal), hubo de quedar inédita. Además, nada de heroico, patriótico ni épico hay en ella. Todo lo contrario: más bien es un alegato «contra la guerra», como acertadamente Jacobs tituló el presente estudio. El álbum fue publicado por primera vez en 1863, a expensas de la Academia de San Fernando, propietaria de las láminas.

Pocas series gráficas de Goya tienen un tono tan testimonial, cercano e inequívoco. Solo la podemos equiparar (aunque en otro sentido) con *Tauromaquia* y los *Toros de Burdeos*, pues el resto (*Caprichos* y *Proverbios*) enmascaran y disimulan su significado, convirtiéndolas en enigmas, auténticos desafíos para la inteligencia y penetración de los científicos.

Desastres de la guerra son una excepcional indagación en lo más siniestro de la condición humana, observada y manifestada por un sexagenario y en unas

² «Por extensión, la opinión particular o modo de aprehender o discuir en alguna determinada cuestión o punto de esta ciencia» (es la segunda acepción de FILÓSOFO en *DRAE*, 1780).

circunstancias extremas: la guerra de la Independencia, la primera guerra moderna, una guerra total, sin cuartel y de desgaste. El carácter autobiográfico de la serie se hace patente desde la primera estampa, en varios epígrafes y en la presencia de inequívocos autorretratos. En cambio, los «caprichos enfáticos» (las dieciocho láminas que cierran el álbum) son un anticipo de *Proverbios o Disparates*, lo que pasa es que las referencias a situaciones concretas vividas durante la convulsa Restauración y larvada guerra civil en la que España se vio sumida, las relacionan con los acontecimientos bélicos y políticos acaecidos durante la guerra de liberación.

La elección del formato apaisado, más apropiado para la narración y la exposición discursiva que el vertical empleado en *Caprichos*, corrobora el valor testimonial que Goya confirió a este álbum; la fuerza de las figuras, los recursos perspectivos y enfoques de planos largos con que trata los temas llevan a identificarnos con las víctimas en un elemental reflejo de humanidad.

¿Conoció o manejó Goya *Les misères et les malheurs de la guerre* (1633) de Jacques Callot? Creo que sí. Aunque en el *Catálogo raciocinado de las estampas* formado por Ceán Bermúdez en 1819 (Biblioteca Nacional de España: Mss. 21458/1, fol. 203r/51r) no se registra expresamente este ciclo, consta que poseía nada más y nada menos que ciento seis estampas de este grabador lorenés. Por tanto, podría ser que hubiese alguna estampa suelta de *Misères* entre las reseñadas por Ceán como de «varios asuntos» en su *Ensayo para el arreglo por escuelas o reynos de una colección de estampas* de 1791 (BNE: Mss. 21457, pág. 16). Aunque también Goya pudo conocer este álbum durante su periodo italiano, frecuentando la Académie de France en Roma o en otros momentos.

A propósito del libro: análisis de algunas estampas

La lectura atenta y entusiasta reavivó algunas reflexiones que ya llevaba hechas sobre este famoso y estremecedor porfolio y dio pie a nuevos razonamientos que ahora veo oportuno dar a conocer, no como crítica o enmienda del libro, sino como glosas a considerar y que podrían ayudar a entenderlo mejor.

Si la asociación de referentes literarios con imágenes es una de las aportaciones del trabajo de Jacobs, no debemos soslayar la influencia de las imágenes previas (los «temas de encuadre», en la feliz denominación y convincente definición de Białostocki) y que para un pintor resultan inexcusables. Esto mismo abordó Jesusa Vega en el estudio preliminar al catálogo de una exposición de *Desastres* (Vega, 2015: 23-24). En este sentido, no me cabe duda de que Goya conoció (y, sin duda, le perturbaron) los diez *Martirios de los apóstoles* (lienzos, 43 x 35 cm) del pintor barroco emiliano Luigi Amidani (Parma, 1591-*post* 1629),

cuya presencia en la Academia de San Fernando ya está acreditada en 1796 (números de inventario 473, 753-760 y 775). Pero esta serie hubo de llegar antes, quizás de la mano de Antonio Ponz, quien probablemente la trajo del noviciado jesuita de Sevilla. Dentro de la cultura occidental, los martirios de santos son los arquetipos más reconocidos de violencia.³ La crueldad y forma del *Martirio de santo Tomás* (Academia, inv. 757) nos recuerda vivamente la feroz acometida de *Con razon ó sin ella*, la estampa número 2, o el agónico cuerpo a cuerpo de *Y son fieras*, la número 5 de *Desastres*; lo mismo que el de *San Judas Tadeo* (Academia, inv. 759) no desmerece de otras escenas de tortura, mutilación y profanación de cadáveres abiertas por Goya (*Desastres*, 33, 37 o 39). O, en fin, el martirio sacrílego de *San Mateo* (Academia, inv. 756) con lo figurado en *Esto es malo* (número 46).

Otro «tema de encuadre» advertimos en la lámina 69 (*Nada. Ello dirá*), una traslación escéptica (diríase nihilista) de la postrimería *Finis gloria mundi* de Juan de Valdés Leal, pintura que Goya contemplaría con Ceán Bermúdez en Sevilla en 1793 y 1796. Como en el cuadro del Hospital de la Caridad, en la estampa también hay una balanza (atributo, en este caso, de la justicia de los hombres, no de la divina). Pero el acto de escribir el pronombre indefinido que da título a la lámina revela otra coincidencia erudita: la de la Muerte como genio (especie de Fama póstuma) que proclama la futilidad de los empeños de la vida, porque *nada* son, como atestigua desdeñosamente el cadáver con su desmayada pluma. Esta disimulada alegoría ya la había empleado Bernini en la tumba de Urbano VIII y quizás la impresión que aquélla produjo en Goya durante su estancia en Roma (1769-1771), sugirió ya en la vejez esta composición.

De la misma experiencia juvenil italiana podemos conceptuar el cadáver que centra la composición de *Se aprovechan* (*Desastres* 16), una bellísima academia extraviada entre la desolación y la brutalidad. Su silueta y configuración traen a la memoria los mejores ejemplos del clasicismo seiscentista y no desmerece de Annibale Carracci y su fecunda escuela.

Con el fin de evitar aquello que Salvatore Settis denominó «iconólogos de manga ancha» (Settis, 1990: 16), pasamos a plantear unas reflexiones acerca de varias deducciones contenidas en el libro. Me parece muy exagerada y escabrosa la que Jacobs hace de la estampa 68 (*Que locura!*). Soy de la opinión de que las explicaciones más sencillas son siempre las más oportunas y, por ello, las que más pueden acercarse a la verdad e intención del artista. Asimismo, la crítica puede hacerse, y de hecho Goya la hizo, sin faltar al decoro. Considero muy extremo descifrar la presencia de un cucharón en clave sexual y como insinuación de prácticas homosexuales en el seno de los conventos. Lo que Goya

³También están los castigos de las *Furias* y *Titanes* o las despiadadas venganzas de los dioses.



Luigi Amidani, *Martirio de santo Tomás*, anterior a 1630; lienzo, 43 × 35 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. 757).



Francisco Goya, *Con razon ó sin ella*, 1810-1814; estampa número 2 de *Desastres de la guerra*; calcografía. Real Academia de San Fernando.



Francisco Goya, *Y son fieras*, 1810-1814; estampa número 5 de *Desastres de la guerra*; calcografía. Real Academia de San Fernando.

representó en realidad en esta lámina es un fraile marmitón (un lego, acaso) defecando en una necesaria convertida en trastero del convento (de qué, si no, el rimero de cuadros, estampas, exvotos y el almacén de una imagen de candelero amontonados a la derecha). Porque, en efecto, la estancia es una letrina donde hay un orinal (y no un bacín petitorio, como supone el autor) delante de un montón de máscaras hacia las que el fraile vuelve desdeñosamente el rostro, como interrogándose de su presencia y significado. Estas sí que están fuera de contexto y podrían responder a la interpretación que hace Goya de la vida conventual en aquellos tiempos tan revueltos, donde el ejercicio de la doctrina de la caridad (el cucharón que empuña el fraile sugiere la sopa boba o rancho que cotidianamente repartían las casas religiosas) a menudo convive con la mayor relajación de la doctrina, aludiendo, por tanto, a la hipocresía y fingimiento que supone la religiosidad formal de ciertos religiosos. Esto último, además, resulta comprensible en el contexto de la política secularizadora emprendida por José I Bonaparte a raíz del decreto de 18 de agosto de 1809, que supuso la extinción de las órdenes religiosas en España, decreto recordado por Jacobs, precisamente, en el comentario al desastre 42, *Todo va revuelto*. Del proceso, sus consecuencias, así como de los detalles, Goya estaría informado por su amigo Ceán Bermúdez, que era jefe de división (director general) del Ministerio de Negocios Eclesiásticos desde el 30 de agosto de 1809 hasta finales de mayo de 1813. Por tanto, el fraile de la estampa (a punto de aseglarse) se está ciscando (perdón por la expresión) en todo lo que significó el ministerio de su religión: así cobra sentido la exclamación (¡qué locura!) que da título a la composición. Al respecto, hay un proverbio español que podría aplicarse a esta disparatada escena: «Aquella ave es mala, que su nido caga». Y ave a punto de emprender su vuelo parece este cucarro o falso fraile: las sombras pasantes de otros hermanos que al fondo se distinguen dan a entender un desalojo. O este otro, popular y de origen incierto: «Para lo que me queda en el convento, cago dentro» (variante de «Esto pasa y dentro, en casa»). Pero hay más refranes que, asimismo, podrían venir de molde: «Judío para la mercadería y fraile para la hipocresía»; «En la necesaria caga, y en la mesa, come y calla»; «Quien mucho come (o traga), mucho caga», o este otro, más agraz, molesto y ofensivo: «Dios os dé solluzo y cámaras con pujo, y ganas de cagar, muchas agujetas y lejos del corral; y si esto no bastare, Dios os dé más males».⁴ En otro orden de cosas, con la extinción de las casas religiosas, el rancho de los conventos, del que dependía para su sustento gran parte de la población y particularmente la madrileña durante el periodo de la guerra, quedó seriamente comprometida.

⁴Todos estos refranes los recogió el maestro Correas a comienzos del siglo XVII. Correas es autoridad que Jacobs conoce y cita (pág. 113, y bibliografía, pág. 333).

En el plano de la violencia sacrílega, resultan bien claros los títulos *Esto es malo* (o *va malo*) y *Así sucedió* (números 46 y 47): son comentarios inequívocos de lo errados que iban los franceses atentando contra la religión y sus ministros, lo que les acarreó un nuevo motivo de odio de la población española. En *Extraña devoción!* (número 66), la acémila va suelta, no la gobierna nadie, pues lo que Jacobs cree «un personaje encapuchado que oculta su rostro» (pág. 241) no son más que los pliegues delanteros de la manta que engalana la montura.

Abundando en la defensa de la sencillez interpretativa, fuera de lugar me parece la explicación del desastre 11 (*Ni por esas*). El cuadro de espanto es tan elocuente y palmario que no hace falta cargarlo de la simbología fálica y genital que Jacobs ve en una torre con dos campanas. Ni la una ni las otras. La silueta que se recorta a contraluz a la izquierda es el hastial de una ermita o de una capilla, como su espadaña de un solo ojo proclama con una campana en su yugo. Por tanto, el título *Ni por esas* alude a que aquellas pobres e inocentes mujeres de nada les valió refugiarse en un lugar sagrado para evitar la violencia de la chusma soldadesca.

Descifrar en clave simbólica todos los motivos que aparecen en las láminas no parece juicioso. Por ejemplo, y en este caso recurriendo a Ripa, ver un símbolo de la impiedad de los invasores en la gallina (o gallo) que lleva una mujer en *Y esto también* (*Desastres* 45) carece de sentido. Goya representa a gente huyendo de sus pueblos ante el avance de las tropas y salvando, como se dice, los muebles y sus pertenencias más valiosas que, en las guerras, son siempre los comestibles. Además, para cualquier español un pollo siempre nos recordará las fantasías y delirios del demacrado Carpanta, la genial invención para el tebeo de José Escobar (1947), epítome del hombre aquejado de hambre violenta.

En *Al cementerio* (*Desastres* 56), lo que Goya figuró a la derecha, en el margen inferior de la lámina, no es un cepillo para las limosnas, sino un marmolillo, frecuentes en las portadas para evitar el paso de carruajes. Siendo así, no parece descabellado identificar la tapia de aquél (así como el pilar del pórtico de la estampa 58, *No hay que dar voces*) con la del cementerio del Norte o de Fuencarral, el más antiguo de Madrid y en servicio durante todo el conflicto bélico.

En cambio, en otras láminas se puede apreciar el sentido de la crónica, el comentario a un acontecimiento concreto y decisivo en la guerra y en la capitulación de Madrid ante el emperador Napoleón. Así, en *Siempre sucede* (*Desastres* 8), enunciado con el que Goya viene a expresar que siempre hay que contar con imprevistos, se detalla el lance decisivo de la batalla de Somosierra (30 de noviembre de 1808), en la que, contra todo pronóstico, en un paraje escarpado y gozando de la ventaja del terreno, la artillería del general Benito de San Juan fue desbaratada y el ejército español puesto en fuga por

la inopinada carga de la caballería ligera polaca, ciento veinticinco jinetes al mando del comandante Jan Koziatowski, al que el artista representó cayendo de su montura, percance que, en efecto, le sucedió. Esta lámina es un prodigio, una de las mejores muestras de la capacidad técnica que alcanzó Goya, pues, hasta la aparición de las instantáneas fotográficas, nadie (salvo William Turner, 1775-1851) había llegado tan lejos en la captación y reproducción del instante y de la velocidad.

Tampoco en *Estragos de la guerra* (*Desastres* 30) habría que remitirse al primer asedio de Zaragoza: Madrid también sufrió un inusitado bombardeo, ordenado por Napoleón, los días 2 y 3 de diciembre de 1808. Y otro en octubre de 1812, con la retirada de las tropas británicas de la capital.

Yo lo vi y *Esto también* (*Desastres* 44 y 45) son composiciones genuinas que inciden en la índole testimonial del álbum. Probablemente, se trata de situaciones vividas por Goya en su viaje a Zaragoza en el otoño de 1808, con ejércitos en marcha y población civil huyendo de los pueblos devastados. En *Yo lo vi* y a diferencia de otras láminas, el artista muestra con bastante detalle el emplazamiento, pero ¿se puede identificar el sitio? Creo que sí y que éste podría ser el entorno de la villa de Jadraque (Guadalajara), cuyo caserío se extiende en la ladera del castillo hoy llamado del Cid, la fortaleza que remata el cerro. Otra localización posible es Atienza (en la misma provincia), aunque esta villa está en la ruta a Pamplona. Jadraque no se encuentra en la carretera de Madrid a Zaragoza, pero sí en el ramal occidental que Goya pudo haber seguido en noviembre de 1808, desde Renales (localidad en la que estuvo con su ayudante Luis Gil y Ranz) a Piedrahita (Ávila), donde, al parecer, pasó el invierno de 1808-1809, evitando Madrid. Esta contingencia es aceptada por Jacobs (págs. 25-26), pero no por todos los historiadores, que retrasan la estancia en Piedrahita al año 1812, momento en que Goya dató la estampa con el alfabeto dactilológico que Jacobs reprodujo (pág. 26, fig. 3).

El mismo carácter tienen las escenas de arrastre de cadáveres (*Desastres* 28 y 29: *Populacho* y *Lo merecía*), de cierto contempladas en Zaragoza, como ya advirtió Lafuente Ferrari (1946: 19-21 y 50-51, nn. 21-25). La vesania y profanación de muertos ilustra la crueldad, pero también la cobardía y ruindad del populacho. En este sentido, viene bien recordar un conocido refrán que, en cierto modo, corresponde con las láminas anteriores y esclarece la leyenda *Grande hazaña con muertos* (*Desastres* 39) y es «A moro muerto, gran lanzada», que ya lo trae Correas y repiten nuestros clásicos.

Sensible a las diferencias sociales se muestra Goya en las estampas 20 a la 25 (*Curarlos, y à otra, Serà lo mismo, Tanto y mas, Lo mismo en otras partes, Aun podrán servir y Tambien estos*), en las que representó hospitales de sangre

para cuatro tipos de combatientes: los paisanos, los guerrilleros, la tropa y la oficialidad y clases.

En *Que hai que hacer mas?* (*Desastres* 33) no se describe la castración de un cadáver (para emascular no se emplea un sable; sí, un cuchillo) sino su desmembramiento para exhibir los despojos, como Goya muestra en la ya recordada estampa *Grande hazaña con muertos* (que en ediciones posteriores se transformó en *Grande hazaña! Con muertos!*). La práctica de exhibir despedazados los cadáveres de los forajidos y reos de la justicia como modo de disuasión y aleccionamiento estaba muy extendida. Richard Twiss, a principios de marzo de 1773, contempló a las puertas de Valladolid los despojos de un ajusticiado (Twiss, 1999: 57). El verbo *descuartizar*, empleado hoy día, se recoge por vez primera en el *Diccionario* de Terreros (1786) y en la quinta edición del de la Academia (1817); hasta entonces se decía *despedazar* (Covarrubias, *Autoridades* y siguientes).

Dos láminas del apartado conocido como «caprichos enfáticos» (números 72 y 78: *Las resultas* y *Se defiende bien*) podemos deducirlas como consecuencias de la restauración fernandina, nutriéndose vampíricamente del cadáver de la nación, la primera, o figurando la inhibición de los ministros del rey (caracterizados por los cuatros dogos de caza con collares que recuerdan a los de las regias jaurías)⁵ en la defensa de los más nobles y esforzados vasallos, aquí encarnados en el valeroso y noble caballo.

Las composiciones de *Murió la Verdad* y *Si resucitará?* (*Desastres* 79 y 80) guardan estrecha semejanza con el cuadro *Santa Isabel de Portugal curando a una enferma*, grisalla pintada por Goya en 1816 para el tocador de la reina (temple, 169 × 129 cm. Madrid, Galería de las Colecciones Reales. Gassier-Wilson, 1994, núm. 1568). En este último trabajo de Goya para palacio, creo que expresó la confianza en que la naturaleza bondadosa de María Isabel de Braganza (1797-1818), segunda esposa de Fernando VII, contribuyera a apaciguar el acerbo carácter de su marido, como tiempo después hará María Cristina de Borbón-Dos Sicilias.

Es de notar que a los soldados franceses siempre se les representa desaliñados, sucios, con pelambreira y pobladas barbas (por ejemplo, *Fuerte cosa es!* estampa 31), atributos de su ferocidad y salvajismo (como lo fueron las máscaras de guerra) y anticipación de aquellos *poilus* de la Primera Guerra Mundial. Como desoladores nos parecen los números 18 (*Enterrar y callar*) y 12 (*Para eso habeis nacido*), prefiguraciones de las instantáneas y fotogramas que los aliados hicieron de las fosas comunes al liberar los campos de exterminio nazis en la primavera de 1945.

⁵ Véase el collar del *pointer* de *Carlos III en cazador*, retrato pintado por Goya hacia 1786 (Prado, 737).

Con «el hambre de Madrid» (láminas 48 a 64), se relacionan los doce bodegones de cocina (de carnes y pescado) pintados por el artista. Considero que tienen más concomitancias con la carestía que con cualquier alusión a la muerte y a la violencia, como se han querido interpretar. Así como el fallecimiento de su esposa, Josefa Bayeu (1812), como consecuencia de las calamidades que trajo aparejada la hambruna. El rigor de estas escenas nos perturba y conmueve, pues el testimonio de Goya es intemporal: ahí están las insoportables imágenes de la reciente invasión de Giza...

Soy del parecer que resulta indispensable la formación literaria y lingüística de un historiador. Jacobs no adolece de ello. Así, son frecuentes las referencias a las ediciones antiguas del *Diccionario de la lengua castellana* para explicar conceptos. Sin embargo, siempre remite al de *Autoridades* (1726-1739), formado tres cuartos de siglo antes de la realización de *Desastres*. Hasta 1817, se cuentan cinco ediciones más (1780, 1783, 1791, 1803 y 1817) que el investigador solo en una oportunidad cita. Si digo esto es a propósito del comentario etimológico de la lámina *No se convienen* (número 17). «La leyenda» no «es ambigua» (págs. 127-128) pues, en su forma pronominal, *convenir* ya significaba ponerse de acuerdo, «ajustarse, componerse o acordarse» (*Autoridades*, y lo mismo en la edición de 1817). Y, en efecto, la falta de entendimiento de los mandos en el ejército aliado (anglo-hispanoportugués) propició algunas derrotas o victorias pírricas, como las de Talavera de la Reina (27-28 de julio de 1809), la inmediata de Puente del Arzobispo (8 de agosto de 1809) o la sangrienta de La Albuera (Badajoz), el 16 de mayo de 1811.

En ocasiones, Jacobs trae a colación los dibujos preparatorios, pero no para la estampa de *Yo lo vi* (*Desastres* 44), donde la idea inicial (Prado, D. 3972) enfatiza la mezquindad del párroco (con un pesado fardo sobre los hombros) y del hacendado, espoleados en su huida por la codicia y egoísmo y ajenos a la compasión por esa madre del primer plano, trágica alegoría de la caridad y ejemplo de abnegación. ¡Qué bien retratadas quedan las mujeres en esta serie! ¡Cuánta simpatía hacia ellas! Ejemplos hay en cantidad, al margen del icónico y repetido *Que valor!* (número 7), y todos los destaca Jacobs. Pero ¡qué épica transmite aquella mujer con el botafuego pegado al oído del cañón de la estampa número 7! ¿Acaso no prefigura algunos de los más emotivos fotogramas de la filmografía de John Ford?

La de Goya es una obra abierta (clásica, universal e intemporal, dijimos) y cada época tuvo, tiene y tendrá medios de interpretarla, a veces contradictorios. No obstante, estudios como este nos ponen en los umbrales de lo que ha de ser una edición razonada y crítica de este famoso álbum, distintivo del humanismo sustancial y telúrico y emblema de la cultura universal. Y esta debe incluir no

solo el estudio de los dibujos preparatorios (setenta y cinco identificados) y de las pruebas de estado conservadas, sino también el de las pinturas con motivos del conflicto bélico (exceptuando los encargos institucionales y los retratos) para comprender lo mejor posible tanto el testimonio de un testigo de aquella guerra de liberación española y de la restauración fernandina, como su diagnóstico de la parte más siniestra del género humano. En fin, tal edición deberá detallar cuántos juegos de *Desastres* publicó la Academia en 1863 y en las ediciones posteriores (1892, 1903, 1906, 1923 y 1937) analizadas por Harris (1964), así como identificar los estampadores, calidades del papel y precios de venta al público.

Bibliografía

- Autoridades: Diccionario de la Lengua Castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua...* Compuesto por la Real Academia Española (seis tomos), Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726, 1729, 1732, 1734, 1737 y 1739.
- BIAŁOSTOCKI, Jan (1973), «Los “temas de encuadre” y las imágenes arquetipo» [1961], en *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores (traducción de José M. Pomares. 1.^a ed.: Dresde, 1966).
- CORREAS, Gonzalo (1924/2000), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana* [1627], Madrid, Real Academia Española, 1924 (2.^a ed.). Nueva ed. de Luis Combet, Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu, Madrid, Castalia.
- DRAE: Diccionario de la Real Academia Española* (varias ediciones).
- GASSIER, Paul, Juliet WILSON y François LACHENAL (1994), *Goya. Life and Work*, Colonia, Benedikt Taschen (1.^a ed.: Friburgo, 1971).
- HARRIS, Tomás (1964), *Goya. Engravings and Lithographs*, Oxford, Bruno Cassier, 2 vols.
- JACOBS, Helmut C., Mark KLINGENBERGER y Nina PREYER (2019 y 2020), *Los comentarios manuscritos sobre los Caprichos de Goya. Edición, traducción e interpretación*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 3 vols.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1946), *Goya. El Dos de Mayo y los Fusilamientos*, «Obras maestras del arte español, V», Barcelona, Juventud.
- SETTIS, Salvatore (1990), *La Tempesta interpretada. Giorgione, los comitentes, el tema*, Madrid, Akal (traducción de Juan Calatrava Escobar. 1.^a ed.: Giulio Einaudi, 1978).

- Twiss, Richard (1999), *Viaje por España en 1773*, Madrid, Cátedra.
- Vega, Jesusa (2015), «Goya y el dolor de la guerra de España», en *Francisco de Goya: Desastres de la guerra*, Madrid, Fundación Mapfre, págs. 9-41.

JAVIER GONZÁLEZ SANTOS