

CENTRO DE  
**ARTE**  
Y EXPOSICIONES  
EJEA DE LOS  
CABALLEROS



**GOYA**  
**Desastres**  
**de la**  
**guerra**

23.6./23.10.2022



Ayuntamiento de  
Ejea de los  
Caballeros



DIPUTACIÓN  
D ZARAGOZA

# Francisco de Goya y Lucientes

## *Desastres de la guerra*

1810-1815

El 2 de mayo de 1808, grupos del pueblo de Madrid, instigado por sectores de la nobleza y la Iglesia, se levantaron en armas contra las tropas napoleónicas que ocupaban, desde principio de año, las principales ciudades españolas. La rebelión trajo como consecuencia una represión que no haría sino generalizar los levantamientos populares al resto de las ciudades de la Península, ciudades que tarde o temprano fueron doblegadas por los ejércitos imperiales, en muchos casos tras un largo y doloroso asedio. Zaragoza padeció uno de los más feroces asedios al tiempo que realizó la más heroica de sus defensas. Entre el 15 de junio y el 14 de agosto de 1808, la ciudad mandada por el general Palafox sufrió un primer asedio que pudo resistir sangrientamente, a juzgar por las terribles consecuencias que supuso para su población. En octubre de ese mismo año, Palafox mandó llamar a Goya junto a otros artistas para «ver y examinar las ruinas de aquella ciudad, con el fin de pintar las glorias de aquellos naturales, a lo que no me puedo excusar por interesarme tanto en la gloria de mi patria», según comentó el propio Goya unos años más tarde. Es evidente que la ruina y desolación que Goya pudo observar durante su estancia en Zaragoza —no superior a dos meses, puesto que la ciudad fue de nuevo sitiada el 20 de diciembre— hubo de causar una honda impresión en el pintor. La coincidencia temática de muchos de los primeros *Desastres* con las relaciones impresas de lo acontecido en la ciudad, así como otras estampas inspiradas en estos mismos sucesos —la serie de las *Ruinas de Zaragoza*, grabada por Gálvez y Brambila, presentes junto a Goya en Zaragoza— ponen de manifiesto el interés de Goya en estos sucesos; no tanto en dejar constancia de hechos concretos, sino de captar la esencia de los mismos. No en vano, las primeras láminas de los *Desastres* están fechadas en 1810, tal y como dejan constancia grabada tres de ellas; es decir, solo un año después de lo visto en Zaragoza.

Es indudable que el origen de la serie se basa en los hechos acaecidos y vividos por Goya en estos años. Pero ello no quiere decir que el artista fuera testigo de todos y cada uno de los sucesos representados a lo largo de las estampas de la serie. Incluso cuando en una de ellas nos dice con su título *Yo lo ví* (44) y en la siguiente *Y esto también* (45), no son sino formas de garantizar la veracidad de lo representado al convertirse él mismo en testigo ocular de lo ocurrido. Goya se sitúa de este modo en un plano contiguo a la acción, tomando parte en el suceso como nunca hasta ahora artista alguno había realizado. De ahí también la proximidad de las figuras que protagonizan cada uno de los *Desastres*, monumentales, muy cercanas a nuestro plano de visión, y que apenas dejan espacio para lo anecdótico de los fondos.

Buscar hechos concretos que dieran origen a cada lámina de la serie puede sin embargo ser un error. Lo que acontecía en estos años estaba en boca de todos, en la calle, en la prensa, en los panfletos, en la literatura e incluso en el teatro. Goya es capaz de crear imágenes completamente nuevas a partir de estos hechos y de la información que generaron; partiendo de la realidad, la transforma en imágenes nuevas, sin equivalente formal hasta entonces, y que se van a convertir en referentes universales de los desastres que genera la guerra. Podemos afirmar que, del mismo modo que las estampas de su serie de los *Caprichos* (1799) muestran comportamientos universales del ser humano, los *Desastres* son la máxima expresión que un artista haya sido capaz de realizar de la irracionalidad de la violencia y de sus terribles consecuencias sobre el hombre. Hasta tal punto esto es cierto que no sería tarea imposible ilustrar cualquiera de las guerras sobre las que informan los medios de comunicación actual exclusivamente con las imágenes creadas doscientos años atrás por Francisco de Goya. Lo esencial de estas obras es su intención de universalizar el tema de la violencia, de mostrar la esencia del mal que acarrea, y de brindarnos unas imágenes ante las que no podamos permanecer indiferentes, ya que su mera contemplación es como un puñetazo a nuestra conciencia. Es muy razonable pensar que fue esta la razón última por la que la serie no fue editada en vida de Goya; nadie debía estar dispuesto a comprar, después de años de sufrimiento, unas imágenes, políticamente incorrectas, ya que no solo no conmemoraban ningún hecho heroico sino que sobre todo recordaban con gran crudeza los padecimientos sufridos por militares y civiles de ambos bandos. Pero además en un ambiente de represión no serían vistas con buenos ojos las críticas vertidas a los vencedores y a las funestas consecuencias de la política absolutista fernandina.

Otro aspecto esencial de esta serie son los títulos. Como ya ocurriera con los *Caprichos*, estas lacónicas expresiones que acompañan a las imágenes en su parte inferior distan mucho de los descriptivos textos que acompañaban al resto de estampas editadas durante la guerra y en años posteriores con fines conmemorativos. En ocasiones una sola palabra le basta a Goya no solo para sintetizar la idea expresada en la imagen sino también para informarnos sobre la calificación moral que le merecen estos actos.

*Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos*, fue el prolijo título escrito por Goya en el ejemplar regalado a su amigo el célebre crítico Ceán Bermúdez. La represión política absolutista que coincidió con la conclusión de la obra y los anteriores fracasos económicos de Goya como grabador (las copias de Velázquez y los *Caprichos* no se vendieron bien) dejaron inéditos los *Desastres* casi medio siglo, hasta 1863. Redescubierta entonces por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, esta serie se convirtió en paradigma para los aguafuertistas de creación. Hoy, a casi dos siglos de su invención, las estampas

mantienen íntegro su valor, gracias a su significado universal e intemporal y a su insuperable expresión estética.

Goya comenzó a grabar las láminas hacia 1810, fecha que consta en varias planchas, tras conocer el frente en una estancia que hizo en Zaragoza, llamado por Palafox, desde octubre de 1808 hasta los primeros meses de 1809; se aplicó con decisión a la tarea de abrir los cobres, variando poco la primera idea de los dibujos preparatorios, que en su mayoría guarda el Museo del Prado. La serie se concibió, primero, como un álbum de estampas patrióticas sobre la Guerra de la Independencia, aunque de forma muy original; el lento avance de la obra y la evolución política de España sugirieron a Goya extender la serie a otros sucesos, y así nació el núcleo de los *Caprichos enfáticos*. Las investigaciones sobre las técnicas y el papel utilizados y sobre el contexto histórico-artístico de las imágenes han fijado la cronología de los *Desastres* entre 1810 y 1815, mejor que en los años 1810- 1823, fecha de la liquidación del régimen liberal y comienzo de la Ominosa Década absolutista. Esta cronología corta abunda en la cohesión de la serie, sin cortes bruscos entre sus tres partes: el primer bloque, dedicado a la guerra (hasta la estampa 47); el siguiente, a la hambruna sufrida por Madrid en 1811 y 1812 (n.º 48-64); y el tercero, los *Caprichos enfáticos*, referidos al régimen represor de Fernando VII (del n.º 65 al final). Los *Desastres*, por lo tanto, fueron grabados a la vez que preparaba Goya la *Tauromaquia* (puesta a la venta en 1816) y los dibujos de los *Disparates*, serie, esta última, redescubierta también póstumamente (1864) cuya edición no dejó ultimada el artista.

Los *Desastres* dan rienda suelta a una de las categorías estéticas fundamentales de la modernidad: el patetismo. Goya, a diferencia de la mayoría de sus coetáneos, no fija ninguna crónica seriada y sistemática de los hechos, lo que dificulta la interpretación de las imágenes. Por el contrario, transforma o elimina lo anecdótico para llegar a una visión universal.

La muerte, el sufrimiento y la persecución ideológica muestran un mundo negativo al que es imposible sustraerse. No son estampas «propagandísticas», sino obras abiertas.

La técnica, casi en exclusiva al aguafuerte, vive en sabia unión con la punta seca y la aguada; el aguatinta, tan usual en los *Caprichos*, apenas aparece, quizás por la falta de medios causada por la guerra. Todo ello acentúa el patetismo de la imagen y refuerza con el dominio técnico los valores estéticos, a pesar de los defectos de las planchas, descuidadas por sus herederos, en la primera edición de 1863.

[J. M. Matilla, «Los Desastres de la guerra de Francisco de Goya. Una mirada independiente», en *Nghê Thuật thời Chiên Tranh. Arte en tiempos de guerra. Art in Times of War. Francisco de Goya y Lucientes*, Hanói: Vietnam Fine Arts Museum; Madrid: España Cooperación Cultural Exterior, 2008, pp. 39-45]

1ª edición, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1863  
Propiedad de la Diputación Provincial de Zaragoza

### **1 *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer***

Aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor. 178 × 220 mm

Un hombre arrodillado y suplicante, vestido con andrajos, se humilla y mira hacia lo alto; lo rodea un entorno no menos angustioso cuya negrura (física y simbólica) parece poblada de seres monstruosos, preludio de la sinrazón que vendrá. Goya seculariza la tradicional iconografía de Jesús en el Huerto de los Olivos (recurso también empleado en la estampa 16) y así pinta: «¡Qué cuadro tan lastimoso presentaba la España en los años de 1806 y 1807! ¡Con qué colores tan negros, con que imágenes tan lúgubres hubiera pintado Tácito la triste situación de esta agonizante monarquía, si hubiera escrito la historia de sus desastres!» (anónimo, Valencia, 1809).

### **2 *Con razón o sin ella***

Aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor. 150 × 209 mm

Un pelotón de soldados napoleónicos se dispone a fusilar a un par de patriotas españoles que se defiende hasta la muerte (el del primer término abraza una lanza y esgrime un cuchillo mientras la sangre chorrea de su rostro). Entre los personajes del fondo la lucha continúa. Perdida la razón, facultad que modera las pasiones según el pensamiento ilustrado, el hombre se convierte en una bestia, apelativo aplicable a ambos bandos (la máquina de matar profesional e impersonalizada de los franceses contrapuesta a la de los patriotas, provistos sólo de arma blanca).

### **3 *Lo mismo***

Aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor. 162 × 223 mm

El título hace referencia a la anterior estampa, el dominio de la sinrazón. Un patriota cuyo rostro recuerda la fisonomía de un loco, blande horriblemente su hacha. «Ame-mos ciegamente nuestra patria hasta la locura» fue una consigna de la época (M. Freyre, 1810). La «locura» por la patria le hará ejecutar al soldado francés caído a sus pies a pesar de las súplicas de este y de su compañero. Al fondo, otro español se dispone a propinar una buena cuchillada al enemigo. El dramatismo de la escena alcanza el patetismo, una de las categorías estéticas más destacadas de la modernidad.

### **4 *Las mugeres dan valor***

Aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor. 157 × 207 mm

Una mujer propina una mortal estocada a un soldado napoleónico mientras la compañera se defiende como puede del enemigo que la ase de los pelos. Es una visión dramática, fundamentada en numerosos relatos históricos, de la participación de la mujer en la guerra, posición extremada en una actividad tradicionalmente reservada al hombre.

## 5 *Y son fieras*

Aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca. 158 × 210 mm

Goya critica en esta estampa los efectos de sinrazón que produce en las clases menos preparadas y débiles la desesperación, estado pasional que puede volcar a la agresión más pura y sin freno, como la de la mujer que por defender a su hijo hiere mortalmente con un chuzo al francés. Pero la desesperación también puede volverse contra uno, si el objetivo de la misma no se alcanza, como recuerdan los tratadistas de la época; así, a la izquierda, una mujer se dispone a autoinmolarse cual Lucrecia. Piedras, cuchillos, espadas y chuzos no son bastantes para combatir a un ejército profesional y bien pertrechado como el de la estampa. Título y aguafuerte continúan el sentido de la estampa anterior.

## 6 *Bien te se está*

Aguafuerte, aguada y buril. 144 × 210 mm

Un militar napoleónico agoniza rodeado por sus compañeros en pleno campo de batalla cuyo fragor se observa al fondo, en el grupo de la izquierda. Goya, con su particular empleo de la gramática, ironiza acerca de la gloria no alcanzada por muchos militares, muertos anónimos a la postre. La lámina está firmada en el ángulo inferior izquierdo.

## 7 *Qué valor!*

Aguafuerte, aguatinta, punta seca, buril y bruñidor. 158 × 209 mm

Antítesis de la estampa 5, la razón —y no la desesperación— rige el acto calmoso de prender la mecha del cañón que sembrará la muerte en las filas enemigas. Se necesita valor, virtud que se apoya física y simbólicamente en el montón de cadáveres de los defensores que sirven de apoyo a la anónima mujer artillera. Esta representa a todas las heroínas de la guerra (y no a Agustina de Aragón en particular, aunque la escena esté directamente inspirada en su hazaña), por esta razón da la espalda al espectador ocultando su rostro que de soslayo resulta irreconocible por el efecto del abundante rayado del aguafuerte; esta significación ejemplar y emblemática, Goya la concibió con claridad desde el principio como lo atestiguan los dos dibujos preparatorios (Gassier, 168 y 169).

## 8 *Siempre sucede*

Aguafuerte y punta seca. 178 × 219 mm

Un coracero o dragón napoleónico junto con su caballo caen estrepitosamente en el campo; detrás de este descalabro, un grupo de jinetes pasa al galope. Atravesar así pueblos y ciudades dominados, o sus alrededores, fue costumbre usual de los ocupantes franceses; el caballo al galope es utilizado como símbolo de fuerza y dominación. Pero esta velocidad puede traer fatales consecuencias como la representada en la lámina que podría hacer una velada alusión a la derrota de Bailén (22-VII-1808).

## **9 No quieren**

Aguafuerte, aguainta, punta seca y buril. 156 × 209 mm

Un soldado napoleónico intenta raptar a una doncella; descuidado por la soledad del paraje (una aislada casa rural, sensación sugerida por la primitiva noria de arcaduces de la izquierda), ha bajado la guardia y no ve cómo una mujer vieja se acerca con un puñal. La violación sexual es un tema recurrente dentro de los horrores de la guerra que aparece en otras estampas de la serie así como en los grabados de otros artistas. El acierto plástico de la escena radica en el forcejeo de la joven con el soldado (blanco contra negro, pictórico a la vez que simbólico), al que aparta poniendo una mano en su rostro; la vieja, por el contrario, está inspirada en la iconografía teatral de la época.

## **10 Tampoco**

Aguafuerte y buril. 150 × 219 mm

Reiteración del tema de la estampa anterior donde se ha dado comienzo a la descripción de los horrores de la guerra. En medio de un amasijo dramático de cuerpos, una mujer se defiende como fiera del rapto de los soldados napoleónicos. Firma invertida en el ángulo inferior derecho.

## **11 Ni por esas**

Aguafuerte, aguada, punta seca y buril. 162 × 213 mm

Tema similar al de los dos aguafuertes precedentes. Un militar napoleónico arrastra al interior de un porche o cueva oscuros a una madre que deja desatendida en el suelo a su hijita; al fondo otro soldado trata de raptar a otra mujer que le implora sin resultado; a la izquierda se observa la silueta de una ermita o iglesia. El dramatismo de la escena está subrayado por la diagonal que forman los personajes del primer término y el uso teatral de la luz. Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

## **12 Para eso habéis nacido**

Aguafuerte, aguada, punta seca y buril. 163 × 237 mm

Dentro de la representación de los horrores de la guerra y tras la representación de la violación de mujeres, Goya graba la primera tanda de cuerpos sin vida entre los que se eleva un hombre que, vomitando sangre por la boca, pronto se unirá a estos. La utilización de un paisaje yermo, sin más horizonte que el de la muerte, refuerza su patetismo.

## **13 Amarga presencia**

Aguafuerte, aguada, buril y bruñidor. 143 × 169 mm

Amarga presencia la del varón maniatado de espaldas, de la izquierda, probable marido de la mujer a la que en el centro de la composición intentan violar dos soldados napoleónicos; a la derecha, otro militar yace con una mujer, allegada de los anteriores. Los porches relacionan esta escena con la violación de la estampa 11 *Ni por esas*, lo que

confiere a los espacios arquitectónicos de esta serie un valor dramático más que técnico. Goya grabó este *Desastre* reaprovechando el dorso de la mitad de la lámina original del paisaje con una gran roca y edificios (antes de 1810; Harris, 23); la otra mitad se empleó en el *Desastre* 15. Firmada en el ángulo inferior izquierdo.

#### **14 Duro es el paso!**

Aguafuerte, aguada bruñida, punta seca y buril. 143 × 168 mm

Un condenado a la horca es conducido por una escalera con la ayuda de tres sayones; a la par, un fraile intenta reconfortar espiritualmente al reo. Dos ahorcados se balancean al fondo; a la derecha otro reo parece prepararse para el paso. Como en la escena siguiente, Goya intenta transmitir la sensación de simultaneidad de Ja muerte. Esta vez, la pena capital es infligida a presuntos colaboracionistas de acuerdo con los artículos II y III de un Decreto de principios de 1809. Goya grabó este *Desastre* reaprovechando el dorso de la mitad de la lámina original del paisaje con una gran roca y cascada (Harris, 24); la otra mitad se empleó en el *Desastre* 30.

#### **15 Y no hai remedio**

Aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor. 142 × 168 mm

Un prisionero español va a morir fusilado por las tropas napoleónicas; detrás suyo, un camarada muere por la descarga de un segundo pelotón; al pie del protagonista, otro patriota yace muerto. Goya consigue así transmitir Ja sensación de la simultaneidad de la muerte, en el espacio y en el tiempo, continuación del asunto tratado en el anterior grabado. La máquina de matar de la guerra —tan anónima como los cañones de los fusi les que asoman por la derecha de la estampa— es imparable, constante... y no hay remedio. Goya grabó este *Desastre* reaprovechando el dorso de la mitad de la plancha original del paisaje con una gran roca y edificios (antes de 1810; Harris, 23); la otra mitad se empleó en el *Desastre* 13.

#### **16 Se aprovechan**

Aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor. 162 × 237 mm

Una pareja de soldados napoleónicos despoja de sus vestiduras a los prisioneros muertos. Triste botín del que se aprovechan estos militares; el cadáver yacente del centro presenta una secularización del tema evangélico de la *Deposición de Cristo muerto*, recurso ya utilizado en la primera estampa. Firmada en el ángulo inferior izquierdo.

#### **17 No se convienen**

Aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor. 148 × 218 mm

En medio del fragor de la batalla, sugerido por la lid y los muertos de la derecha, dos oficiales napoleónicos no se ponen de acuerdo respecto a las órdenes que han de cursar: en definitiva, no se convienen. Firmada por dos veces: la primera, casi oculta debajo del caballo, cerca del margen; la segunda, debajo del fusil del soldado muerto de la derecha.

## **18 Enterrar y callar**

Aguafuerte, aguada bruñida, punta seca y buril. 163 × 237 mm

Una pareja desconsolada se tapa las narices para no oler el aire putrefacto que desprende el montón de cadáveres hediondos y desnudos que se arracima a sus pies. La muerte, en medio de un espacio desolado protagoniza la estampa, una de las más patéticas y de mejor resolución plástica de la serie. La composición tiene relación con la de la estampa 60. Firmada junto al margen inferior izquierdo.

## **19 Ya no hay tiempo**

Aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor. 166 × 239 mm

Un oficial mameluco, ya sea para restablecer la disciplina, ya para avisar de la proximidad del enemigo, provoca el cese de la violación de las mujeres en manos de la soldadesca: ya no hay tiempo. Los hombres que las defendían han muerto; al de la derecha, agonizante, un mameluco se dispone a infligirle un terrible tajo con su sable, acción que parece interrumpir la presencia del oficial. Firmada en el ángulo inferior izquierdo, debajo de la pierna del soldado napoleónico.

## **20 Curarlos y a otra**

Aguafuerte, aguada, buril y bruñidor. 162 × 237 mm

Soldados franceses heridos, casi moribundos, son curados para su pronto regreso al frente. Envuelve la escena un paisaje de cadáveres y una naturaleza tan patética como la propia enfermedad de los militares: la silueta de dos árboles se recorta mostrando sus simbólicas ramas rotas (cf. 16 *Se aprovechan*). La composición del soldado herido de la izquierda parece preludiar la del lienzo Goya atendido por Arrieta (Minneapolis Institute of Arts, EE. UU., 1820) a la par que seculariza la iconografía de la Piedad cristiana. Firmado y fechado en 1810 abajo a la izquierda, disimulado por el rayado del aguafuerte.

## **21 Será lo mismo**

Aguafuerte y aguada bruñida. 148 × 218 mm

Una pareja de hombres apilan los cadáveres de un grupo de guerrilleros —obsérvese la canana de uno de ellos— muertos en alguna acción, mientras una mujer llora amargamente estas muertes. El sentido de esta lámina no está claro; de nuevo domina el patetismo de la muerte afirmado por una luz expresiva. Firmado por dos veces en el ángulo inferior izquierdo.

## **22 Tanto y más**

Aguafuerte, aguada y buril. 162 × 253 mm

Reitera Goya en esta lámina el protagonismo patético de la muerte imperante en treinta y cuatro aguafuertes de la serie. Un grupo de cadáveres de guerrilleros yacen junto a sus armas, sables y fusiles; el conjunto forma el horizonte de la composición, recurso expresivo repetido a lo largo de toda la serie con claros valores simbólicos. Al fondo solo se observa el esbozo de unas arquitecturas. Firmada y fechada en 1810, en el ángulo inferior izquierdo.

### **23 *Lo mismo en otras partes***

Aguafuerte, aguada, punta seca y buril. 162 × 240 mm

Lo mismo de la anterior en otras partes. Hay dos variantes significativas entre el dibujo preparatorio y el aguafuerte: la composición en un espacio cueva, típico de algunas de las pinturas de esta época, (como la serie bélica del marqués de la Romana); en el dibujo hay un único guerrillero vivo que parece alcanzado por un disparo, el cual se transforma en el cadáver tendido de espaldas de la derecha, intensificando el efecto patético de la muerte. Firmada dos veces junto al margen inferior, hacia la izquierda: una vez bajo el rayado del aguafuerte; la definitiva, en el blanco.

### **24 *Aun podrán servir***

Aguafuerte y bruñidor. 163 × 260 mm

Un grupo de militares españoles acaba de dar una batalla junto a una fortaleza; los heridos, que más bien representan a muertos, son recogidos por varios civiles. Si sanan aún podrán servir. Firmada en el ángulo inferior izquierdo.

### **25 *También estos***

Aguafuerte, punta seca y buril, 165 × 236 mm

Continuación de la estampa anterior; esta vez la acción se desarrolla en un hospital de campaña donde junto a los enfermos también se representa a la muerte. Es notable el juego de personajes vivos, convalecientes o muertos compuestos en escorzo, recurso que da a la escena una paradójica dinamicidad. Firmada junto al margen lateral izquierdo.

### **26 *No se puede mirar***

Aguafuerte, aguada, punta seca y buril. 145 × 210 mm

Fusilamiento de un grupo de patriotas, hombres, mujeres y niños. Como en otras escenas de la serie, la acción se desarrolla en un espacio cueva, bajo una luz expresiva, no naturalista, y sin que se muestre a los actores de la ejecución (el anonimato de la máquina de matar) de los que únicamente se conoce el extremo de sus fusiles armados con bayonetas recurso compositivo también usado en 15 *Y no hay remedio*. Firmada en la parte inferior izquierda, parcialmente oculta por el rayado del aguafuerte.

### **27 *Caridad***

Aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor. 163 × 236 mm

Continuación del asunto de la estampa 18 *Enterrar y callar*. Los cadáveres ya aprovechados son arrojados desnudos a una profunda y tenebrosa fosa común. Hay razones de salubridad ya indicadas en el aguafuerte 18 (el personaje masculino que se tapa la nariz) y ahora se hace referencia —quizás con ironía— a la virtud de la caridad. Los desnudos masculinos muestran la excelencia del dibujo académico de Goya, a la sazón profesor de la Academia de San Fernando. Firmada y fechada en 1810, en el ángulo inferior izquierdo.

## 28 *Populacho*

Aguafuerte, aguada, buril, punta seca y bruñidor. 177 × 220 mm

Un presunto traidor, tras haber sido arrastrado por las calles, es apaleado por una pareja con la connivencia del vulgo, entre el que destaca un eclesiástico con sombrero de teja; populacho, lo llama despectivamente Goya, que consiente este tipo de desmanes que equiparan su barbarie con la del enemigo. Tadeo González Mateo escribe en la Gaceta de 16-X-1808: Persuádetes pues, a que nada bueno se puede esperar de los crímenes y de los excesos; todo ha de ser malo y perjudicial a la patria: el que halla placer en arrastrar vivo a un hombre que no conoce, hasta hacerle dejar la vida entre las piedras y estacas [...].

## 29 *Lo merecía*

Aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor. 180 × 220 mm

Continuación de la estampa anterior, esta vez con un sentido irónicamente aprobatorio. En este par de aguafuertes reitera Goya el tema de la sinrazón del hombre que puede provocar la bestialidad más absoluta (cf. 2 *Con razón o sin ella* y 3 *Lo mismo*). La violencia física que parece desprenderse de la escena no es menos vívida que la de la descripción de González Mateo: [el] que se recrea en ver saltar su sangre [la del arrastrado]; que oye con serenidad, cuando no con algazara, sus últimos lamentos y suspiros; y que acaba sufriendo diversión con llenar de carne humana los huecos de las calles, quemando el resto para aventar sus cenizas, es capaz de cometer más atrocidades que las que se pueden imaginar.

## 30 *Estragos de la guerra*

Aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor. 141 × 170 mm

Una bomba ha destruido una casa y provocado la voladura de todo su interior, donde destaca el cuerpo de una joven que cae sobre un grupo de cadáveres retorcidos por el efecto de la explosión. Inspirada en los sucesos del primer sitio de Zaragoza, Goya crea una escena convincente, llena de dramatismo. Firmado en la parte inferior izquierda, oculta por el rayado. Goya grabó este *Desastre* reaprovechando el dorso de la mitad de la plancha original del paisaje con una gran roca y cascada (Harris, 24); la otra mitad se empleó en el *Desastre* 14.

## 31 *Fuerte cosa es!*

Aguafuerte, aguainta bruñida y punta seca. 155 × 208 mm

Un soldado napoleónico, visiblemente indignado, se dispone a cortar con su sable las sogas de las que cuelgan tres presuntos afrancesados, ahorcados por patriotas españoles; a las espaldas de este militar, otro sostiene las piernas del ajusticiado para amortiguar la caída del cadáver. Como en otras estampas de la serie (32, 33, 37, etc.) el árbol subvierte su antigua significación como elemento placentero de la naturaleza para convertirse en medio de tortura. A la izquierda, otro soldado sostiene a una mujer mientras un segundo militar se abalanza sobre esta, en un grupo confuso y mal resuelto.

### **32 Por qué?**

Aguafuerte, aguada, buril y bruñidor. 157 × 209 mm

Tres militares napoleónicos ahorcan a un patriota. La crueldad de la acción ha sido condensada en el rostro agónico y el pelo encrespado del desgraciado español que es ahogado de la forma más patética: dos soldados tiran de sus piernas mientras el tercero lo empuja con la pierna apoyada en el hombro; todos hacen fuerza y estiran del cuerpo atado al árbol, de nuevo convertido en instrumento de tortura. La tensión de la escena se transmite mediante una composición dinámica a base de diagonales.

### **33 Qué hai que hacer mas?**

Aguafuerte, aguada, buril y bruñidor. 157 × 207 mm

Un grupo de mamelucos sujeta por las piernas a un prisionero desnudo al que otro soldado se dispone a mutilar en la ingle. Más cuerpos mutilados aparecen en las estampas 37 *Esto es peor* y 39 *Grande hazaña ¡Con muertos!* Para Goya toda esta serie de cruentísimas barbaridades está provocada por efecto de la sinrazón que convierte al hombre en una bestia como ya expuso en la estampa 2 *Con razón o sin ella*.

### **34 Por una navaja**

Aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor. 157 × 208 mm

El garrote fue generalizado como método de ejecución por el rey intruso José I, en 1809. Su empleo, que venía de antiguo, lo recoge Goya en una estampa suelta anterior, *El agarrotado* (1778-1780), pero en este contexto de los *Desastres* cobra una nueva dimensión crítica. La posesión de una insignificante arma blanca (la navaja que cuelga sobre el pecho del reo, por encima del texto de la sentencia) puede conducir a un hombre cualquiera, tal vez ni siquiera un patriota, al patíbulo. Eso sí, debidamente asistido por los auxilios de la religión (el crucifijo en sus manos). El pueblo contempla la pena impotente, entre los sollozos de alguna figura.

### **35 No se puede saber por qué**

Aguafuerte, aguada bruñida, punta seca y buril. 154 × 256 mm

Un grupo de españoles han sido agarrotados. Se supone que por la tenencia ilícita de las armas que cuelgan de sus cuellos, o por actuar como espías, caso de los que tan sólo portan el papel de su delito. Siendo estas dos faltas graves y motivo suficiente para la ejecución como proclaman los edictos y las sentencias. Los rostros de estos ajusticiados, con sus semblantes de «pobres diablos», hacen a Goya ironizar sobre la pretendida justicia francesa que según se divulga no persigue otro fin salvo «que los buenos descansen sobre la protección de las leyes, teman el castigo los malos y sirva de ejemplo a todos» (*Gaceta de Madrid*, 8-II-1810).

### **36 Tampoco**

Aguafuerte, aguainta bruñida, punta seca y buril. 157 × 208 mm

El título de la estampa continúa el sentido de la anterior: Tampoco se puede saber por qué. Un presunto 'guerrillero' cuelga ahorcado por su propia correa de un árbol seco (la simultaneidad de la muerte que se repite en los ahorcados del fondo). Al escarnio de una muerte tenida por infame -desde 1809 se ha generalizado el método del garrote- se suma la posición caída de los pantalones. Sin embargo, frente al dramatismo de la pena des taca la actitud entre melancólica y meditabunda del polaco —paradigma del horror y el espíritu sanguinario en las filas napoleónicas—, único elemento vivo presente en la escena. La indolencia del ser humano ante los horrores de la guerra lleva a una especie de patetismo del que careció la estampa que probablemente sirvió a Goya de inspiración directa: el grabado 11 de *Les Miseres et les Malheurs de la Guerre* de J. Callot (1611).

### **37 Esto es peor**

Aguafuerte, aguada y punta seca. 157 × 208 mm

Un prisionero español desnudo ha sido empalado en un árbol seco a la par que mutilado de sus extremidades superiores; al fondo, en un plano inferior, en parte oculto, dos militares napoleónicos, uno con el sable, el otro con un cuchillo, parecen mutilar a un prisionero. A la izquierda, un militar arrastra un cadáver en dirección al grupo. Este aguafuerte que representa la barbarie francesa tiene su contrapunto en el 39 *Grande hazaña! Con muertos!* donde se expone la de los patriotas. En ambos, el árbol se transmuta en objeto de tortura (cf. 32 ¿Por qué?).

### **38 Bárbaros!**

Aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca. 155 × 208 mm

Un par de arcabuceros napoleónicos se dispone a fusilar de espaldas y atado a un árbol a un prisionero; en un segundo plano inferior, recurso de composición utilizado también en la estampa precedente, el resto del destacamento contempla la escena. El título dado por Goya deja fuera cualquier duda la intención de todo este grupo de aguafuertes (32-39): *Bárbaros*.

### **39 Grande hazaña! Con muertos!**

Aguafuerte, aguada y punta seca. 156 × 208 mm

Los cadáveres mutilados (los dos de la izquierda han sido castrados) pendientes del árbol deben ser identificados con los de tres presuntos traidores. La muerte deshonrosa (horca, degüello, etc.) y el posterior troceamiento de los miembros del cuerpo para su exhibición pública en caminos y lugares públicos, constituyó una práctica salvaje del populacho 'patriota' hacia los que designó de modo sumarisísimo como traidores, asunto del que se ocupan gacetas y memoriales de la época. Goya arremete de nuevo contra la ignorancia, presentando a la reflexión del espectador este «monumento de barbarie y atrocidad». La firma Goya aparece grabada en el ángulo inferior izquierdo.

#### **40 *Algún partido saca***

Aguafuerte, punta seca y buril. 177 × 221 mm

Un hombre descalzo, representación del empobrecido pueblo español, lucha contra el *Bull Dog* (en español «perro toro») británico que bufa enseñando sus afilados colmillos. Los aliados británicos con Wellington a la cabeza, algún partido sacan por su intervención armada en la Guerra de Independencia (Peninsular War) como se queja la prensa de la época, que menciona las destrucciones y saqueos innecesarios causados por las tropas aliadas. Este aguafuerte marca un punto de inflexión en mitad de la serie.

#### **41 *Escapan entre las llamas***

Aguafuerte y buril. 162 × 236 mm

Como en la estampa 30 Estragos de la guerra, de nuevo vuelve Goya ha mostrar los efectos dramáticos de un bombardeo, admirablemente sugerido con el rompimiento de luz del fondo que siluetea los cadáveres del horizonte, entre los que destacan un par de pies desnudos como en 18 *Enterrar y callar*. En relación con la estampa anterior, se podría interpretar este incendio como el producido por la destrucción de la llamada Casa de la China, manufactura real de porcelanas del Buen Retiro destruida por los ingleses. Firmado en el ángulo inferior izquierdo, disimulado bajo el rayado.

#### **42 *Todo va revuelto***

Aguafuerte y buril. 178 × 220 mm

Un grupo de frailes dominicos y capuchinos corre en todas direcciones; al fondo, a la izquierda, uno lleva una alforja bien repleta; a la derecha, otro monje contempla el escudo del Santo Oficio (la espada y el ramo de olivo). Todo va revuelto, según los interesados, desde la supresión de la Inquisición, en 4 de diciembre de 1808, por el intruso José I.

#### **43 *Tambien esto***

Aguafuerte y aguatinta bruñida. 157 × 209 mm

Continuación de la anterior, frailes de varias órdenes vagan por un espacio campestre, unos corren (los franciscanos del primer término), otros conversan o simplemente reposan como los del fondo, a la derecha. El aguafuerte es una clara alusión al decreto de supresión de las órdenes regulares de José I, en 18-VIII-1809.

#### **44 *Yo lo vi***

Aguafuerte, punta seca y buril. 161 × 239 mm

Un variado gentío, encabezado por un sacerdote con su bolsa, abandona precipitadamente por temor a las tropas invasoras, una población cuyo caserío aparece diseminado en lontananza. Escenas como esta debió verlas Goya en su viaje a Zaragoza o a Piedrahita durante Ja guerra. Sin embargo, la locución *Yo lo vi* es un lugar común en la retórica de la época que no sirve para objetivar, en un hecho concreto, esta composición. Firmada en el ángulo inferior izquierdo.

#### **45 *Y esto también***

Aguafuerte, ¿aguada?, aguainta, punta seca y buril. 166 × 222 mm

Continuación del tema anterior, la composición se ha centrado en un detalle de las gentes huidas que portan algunos de sus bienes, sus hijos e incluso animales como el marrano de la izquierda. El abandono de las poblaciones ante el anuncio de la invasión francesa fue un hecho generalizado que obligó a dictar severas medidas conmiatorias dirigidas a los habitantes de dichos núcleos. Firmada en el ángulo inferior izquierdo.

#### **46 *Esto es malo***

Aguafuerte, aguada, aguainta bruñida, punta seca y buril. 156 × 208 mm

Un soldado napoleónico, ante la mirada impasible de dos de sus camaradas, mata a un fraile, de un certero sablazo; detrás del agresor yace en escorzo otro monje muerto. Esta escena tiene relación con la siguiente y ambas describen las infamias de la religión profanada y las riquezas de la iglesia pilladas a las que hacen constante y tónica referencia las gacetas de la época.

#### **47 *Así sucedió***

Aguafuerte, aguada bruñida, punta seca, bruñidor y buril. 156 × 209 mm

Un par de soldados bonapartistas roban el tesoro de una iglesia: varios candelabros, un cáliz, una cruz procesional, una imagen de la Virgen con corona de plata, etc. Los ladrones anónimos huyen inclinados por el peso del botín; atrás dejan a un fraile derribado junto a la barandilla del comulgatorio, doblado hacia adelante por acción del dolor físico de la herida en el vientre que le han infligido los infantes, probablemente al resistirse a la entrega de los objetos preciosos. El saqueo de los templos fue frecuente, y las gacetas y púlpitos hicieron ruido con algunos. Sin embargo, Goya no objetiva el hecho y presenta a las partes sin rostro, en el final de la fechoría.

#### **48 *Cruel lástima!***

Aguafuerte, aguada bruñida y buril. 151 × 208 mm

Un hombre en pie y descubierto contempla un grupo de cadáveres yertos en el piso, en medio de un paisaje patéticamente desolado; entre estos, una madre sostiene en su regazo a su hijo, probablemente muerto. La escena posee una solución compositiva similar a la de 18 *Enterrar y callar*. A partir de esta estampa y hasta el comienzo de los caprichos enfáticos [aguafuertes 65 al final] Goya presentó una nueva serie de las fatales consecuencias de la guerra: el hambre y sus hijuelas, la enfermedad y la muerte.

#### **49 *Caridad de una mujer***

Aguafuerte, aguada, bruñidor y buril. 156 × 208 mm

Una mujer completamente cubierta porta un plato de comida hacia un grupo de menesterosos, en presencia de una mujer y un obeso sacerdote. A partir de 1811, el ham-

bre fue un hecho generalizado tanto en Madrid como en toda la Península; a pesar de las medidas benéficas adoptadas en la capital del reino por el rey intruso, no se pudo paliar la escasez, para la que se reclamó el concurso de los particulares como nos muestra esta escena, relacionable temáticamente con la 59 ¿*De qué sirve una taza?*

### **50 Madre infeliz!**

Aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca. 157 × 206 mm

Una joven madre muerta es conducida por tres hombres ante el llanto de su hijita que sigue al cortejo fúnebre; al fondo, otra moribunda pronto seguirá los pasos de la anterior. De nuevo, Goya recurre a una composición en un yermo tenebroso, en el que una luz expresiva, no naturalista, inunda las figuras de los tristes protagonistas.

### **51 Gracias á la almorta**

Aguafuerte y aguatinta bruñida. 156 × 205 mm

Un grupo de menesterosos de ambos sexos acuden con sus escudillas al socorro de una mujer completamente velada que reparte unas gachas a base de harina de almorta como nos aclara el título. Esta legumbre cuyos granos tienen forma de muelas descarnadas («diente de muerto», nombre este último de donde proviene su étimo) era habitualmente consumida como pienso para los animales, por su poco precio, pero la guerra convirtió este producto en sustento principal de los más desfavorecidos. Firmada en el ángulo inferior izquierdo, en la sombra, muy disimulada por la acción del rayado del aguafuerte y el aguatinta.

### **52 No llegan á tiempo**

Aguafuerte, aguada, punta seca y buril. 157 × 207 mm

Una mujer mayor (idéntica a la caritativa protagonista de las estampas 49 y 51) sostiene por las axilas, con la ayuda de otra más joven, a una madre muerta en cuyo auxilio no llegan a tiempo. Al fondo, un hombre con sombrero yace muerto en el piso. La composición vuelve a secularizar el tema cristiano de la *Piedad*.

### **53 Espiró sin remedio**

Aguafuerte, aguada, aguatinta bruñida, buril y bruñidor. 156 × 209 mm

La persona muerta que espiró sin remedio no es mostrada al espectador, oculta por las seis personas que la rodean, en una típica escena callejera (obsérvese a la joven sirvienta con su cesta para la compra, interrumpida en su recado). El tema patético de la muerte, reiterado en esta estampa, es presentado con un recurso teatral al que contribuyen la luz expresiva.

### **54 Clamores en vano**

Aguafuerte, aguada, buril y bruñidor. 157 × 208 mm

En vano son los clamores del grupo de menesterosos de la izquierda ante el paso de

las personas de buena condición, como la figura del oficial napoleónico que, altivo, con mostacho y tocado con un gran bicornio, no hace caso de las lamentaciones de estos pobres esqueléticos arrebujados a la sombra del tejadillo de un pobre edificio. [...] las casas, las calles, los templos, todos resuenan con los clamores de los dolientes o necesitados [...] publica la *Gaceta de Madrid* en 8-V-1812.

### **55 Lo peor es pedir**

Aguafuerte, aguada y bñidor. 156 × 208 mm

La guerra atrajo el hambre, en especial a las urbes como Madrid. Un grupo de famélicos contempla el paso de una joven prostituta que cruza sin mirarlos; al fondo, un bigotudo soldado napoleónico contempla a la hetaira. En el dibujo preliminar (Gassier 204), la meretriz, acompañada por una alcahueta, es conducida por un soldado bonapartista y las figuras esqueléticas alzan la mano para pedir. En el aguafuerte, Goya ha simplificado la composición, enmascarando la acción de la joven a la que no critica. La firma del artista está 'emboscada' entre las hierbas del ángulo inferior izquierdo (la *g* está invertida).

### **56 Al cementerio**

Aguafuerte, aguada y punta seca. 156 × 208 mm

Un par de hombres conducen un cadáver al cementerio como aclara el título. Al fondo, una madre con su hijito, recuerdo iconográfico de la Virgen con el Niño. Los muertos en Madrid fueron tantos que los servicios públicos no daban abasto en recoger y enterrar los cadáveres. De nuevo Goya seculariza una iconografía cristiana: *El entierro de Cristo*. Se inspira en la *Deposición* de Rafael en Roma que pudo conocer Goya en su original romano, a través de copia o de los abundantes grabados que la difundieron.

### **57 Sanos y enfermos**

Aguafuerte, aguatinta, buril y bruñidor. 157 × 209 mm

La hambruna provocada por la guerra redujo la dieta de los menesterosos a la ingestión de pan como único alimento. En seguida surgieron especuladores que fabricaron el alimento con harinas de muy diversa especie y condición, produciendo un pan insalubre. De resultas, la población madrileña sufrió de penalidad añadida. Goya representa a enfermos y sanos en un espacio arquitectónico envuelto por luces y tinieblas, las mismas que limitan cada grupo. En la retórica de la época, el adjetivo sano también se aplicó en ambos bandos (bonapartistas y patriotas) a la parte de la nación española legítima y antagonista de la otra, matiz que confiere una doble lectura política de la lámina.

### **58 No hay que dar voces**

Aguafuerte, aguatinta, buril y bruñidor. 157 × 211 mm

No hay que dar voces de queja porque no las oigan los franceses del fondo, elegante-

mente vestidos, el de espaldas con un carrik (sobretudo de esclavina) y tocado con sombrero de copa bajo; los oficiales del horizonte, con bicornios a la moda. Contraste del patetismo de la miseria del primer término con la elegancia de la clase superior del fondo, ajena a la hambruna; interesante variación del aguafuerte 54 *Clamores en vano*.

### **59 De qué sirve una taza?**

Aguafuerte, aguada y aguainta bruñida. 157 × 207 mm

Una mujer socorre con un tazón de comida a una joven madre agónica cuyo rostro desfallecido es sostenido por otra mujer más mayor; a su alrededor, un grupo de cadáveres entre los que destaca un par de criaturas. La escena es presentada en un yermo con una iluminación tenebrosa conseguida a través de un aguainta muy gruesa. La caridad ya inútil de esta mujer [¿De qué sirve una taza, si está casi muerta?] se relaciona temáticamente con la estampa 49 *Caridad de una mujer*.

### **60 No hay quien los socorra**

Aguafuerte, aguainta, buril y bruñidor. 154 × 207 mm

Una pareja de adultos y otra de niños, todos muertos o en la agonía, yertos sobre el suelo por inanición, provocan la desesperación de un pobre hambriento que se lleva la mano al rostro con horror. Los efectos del hambre, visibles en el grabado esquelético de las extremidades, han producido esta situación terminal. El patetismo de la escena ha sido reforzado por Goya presentando a estos menesterosos en medio de un paraje desierto, lejano de los centros de beneficencia de la ciudad o de cualquier otro socorro. Mediante un fondo logrado por el bruñido de la aguainta, se crea la ilusión de un amanecer que ya no verán estas personas.

### **61 Si son de otro linaje**

Aguafuerte, aguada, punta seca, bruñidor y buril. 156 × 208 mm

Un grupo de pobres, del que se eleva el más menesteroso, tendiendo la mano para pedir limosna, se enfrenta, en simetría casi exacta, al grupo de los burgueses. El del bicornio, elegante y a la moda, representa a la clase especuladora, enriquecida por la guerra como glosó la *Gaceta de Madrid* en 1812: «Vimos levantarse de la nada colosos de poder y de riqueza; vimos cubrirse con el andrajoso manto de la indigencia a otros que en algún tiempo habían nadado en la opulencia». A estos últimos, representaría la figura del burgués con sombrero de copa, serio y avejentado. Oportunamente lo ha grabado Goya en un plano inferior, para mostrar su desventaja social respecto del nuevo rico que vuelve la espalda a los pobres, a los que no puede sacar nada, como si fueran de otro linaje o condición humana. Entre los dialogantes se encuentra el rostro de una joven hermosa que mira al espectador fijamente, ajena a todo y a todos.

### **62 Las camas de la muerte**

Aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor. 177 × 221 mm

Los muertos cubiertos por una sábana se almacenan en espera de su entierro. Por

medio de esas camas de la muerte deambula un persona cubierta con una harapienta sábana con la que se emboza y protege del hedor putrefacto (compárese con la figura femenina de 18 *Enterrar y callar*).

### **63 Muertos recogidos**

Aguafuerte y aguatinta bruñida. 155 × 208 mm

Un montón de cadáveres espera su entierro; junto a ellos un par de ataúdes, un lujo por aquellos días. Son muertos recogidos, como anota Goya con amargo sarcasmo. Un cambio importante ha realizado el artista en el paso del dibujo al cobre; ha vestido todos los cuerpos, desnudos en el dibujo [cf. Gassier, 212], y ha suprimido los cuerpitos de cuatro niños.

### **64 Carretadas al cementerio**

Aguafuerte, aguatinta, buril y bruñidor. 156 × 209 mm

Unos hombres cargan sobre una carreta llena de cuerpos sin vida, el cadáver de una joven hermosa cuyo grácil cuerpo conmueve; detrás, otros funcionarios acarrearán más muertos. Mesonero Romanos recuerda en sus memorias como en Madrid, en aquella época, tan alto era el número de los muertos por el hambre y la enfermedad que las carretas municipales pasaban hasta dos veces al día, a recoger los cadáveres depositados en las iglesias y calles.

### **65 Qué alboroto es éste?**

Aguafuerte, aguatinta bruñida y/o aguada, buril y bruñidor. 180 × 221 mm

No está clara la explicación de esta estampa, pues, a partir de aquí, el lenguaje empleado por Goya es el simbólico propio de los caprichos enfáticos. Un militar interrumpe su tarea de anotar sobre unos papeles, para contemplar cómo dos mujeres son hostigadas por sendos canes furiosos; al fondo, más personas parecen formar una cola. El conjunto podría referirse a la evacuación de Madrid ante la inminente entrada de las tropas aliadas al mando de Wellington.

### **66 Extraña devoción!**

Aguafuerte, aguatinta bruñida o aguada, y bruñidor. 177 × 222 mm

Un asno carga con una urna en la que yace el cuerpo incorrupto de un personaje venerable; en derredor, los devotos asistentes a la procesión se arrodillan y rezan ante la reliquia. El asno es símbolo de ignorancia y estupidez; a tenor de ciertas fábulas de la época (Samaniego e Ibáñez de la Rentería) se podría interpretar la estampa como una sátira moral contra la vanidad, entendiendo que el asno [paradigma literario de la estulticia] cree que él es el objeto de veneración de las gentes y no la momia de sus espaldas. Sin embargo, Goya critica veladamente el sometimiento del pueblo a los usos y costumbres del Antiguo Régimen, en particular los de la Iglesia, ya periclitados (tal como el cadáver venerado) y su sometimiento servil fruto de la ignorancia (el asno), tema recurrente en los *Desastres*. Este capricho enfático está en relación con el 67.

### **67 *Esta no lo es menos***

Aguafuerte, aguada y/o aguatinta bruñida, punta seca, buril y bruñidor. 179 × 220 mm  
Un trío de viejos aristócratas, ataviado a la moda del setecientos, soporta una imagen de vestir de la que se puede apreciar la armadura y las ruedas de la plataforma; la procesión continúa y otro personaje porta una segunda imagen. Las vírgenes son identificables con la de la Soledad y la de Atocha (la del fondo). Goya intensifica con la crítica en esta extraña devoción el poder del clero y su poder reaccionario, fuente continua de luchas entre serviles y liberales.

### **68 *Que locura!***

Aguafuerte, aguada y buril. 160 × 222 mm  
Un fraile se dispone a defecar tras haber comido como denota la cuchara en su diestra; mira, a su derecha, a un conjunto de máscaras junto a un orinal; a su izquierda, una pila desordenada de estampas devotas (se aprecian una Virgen y la aparición milagrosa de otra), exvotos de cera y reales (por ejemplo, unos pantalones junto a una muleta), un maniquí con ropas femeninas... Al fondo, en la penumbra, sus compañeros frailes forman en procesión. Este capricho enfático critica —como los 66 y 67— las costumbres religiosas atávicas del Antiguo Régimen; el fraile vive a la sopa boba gracias a la ignorancia de la feligresía crédula en supersticiones (los exvotos e imágenes de la derecha) y a la manipulación que de aquella lleva a cabo esta clerigalla (las máscaras).

### **69 *Nada. Ello dirá***

Aguafuerte, aguatinta bruñida, aguada y punta seca. 155 × 201 mm  
La Muerte escribe al fin Nada (título nihilista dado por Goya, alterado por la Academia de San Fernando en la primera edición) vencida por un ejército de espectros, entre los que destaca por su iluminación un clérigo con cabeza de perro, símbolo de la avaricia; la Muerte sostiene una corona de paja, símbolo de la gloria pasajera del poder. La Justicia, al extremo opuesto, lee ajena mientras sostiene su balanza característica y resplandece en su débil halo. Simboliza este desastre el retroceso social y político dado a la vuelta de *El Deseado*, tras una esperanzada espera sostenida durante la Guerra de Independencia; sólo permanece el nombre de Ja Justicia. Este grabado guarda cierta relación con una popular vanitas barroca de Valdés Leal, *Finis gloriae mundi*, probablemente contemplada por Goya en Sevilla, en 1790.

### **70 *No saben el camino***

Aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor. 177 × 220 mm  
En fila india, atados por el cuello, carnina un grupo de hombres formado por nobles (uno de ellos con tricornio, peluca de coleta, calzones cortos y casaca, moda más que obsoleta en la época en la que la grabó el artista), monjes (en hábito blanco), curas (con sombrero de teja) y otros. Discurren por un paisaje abrupto, cabizbajos y el que Jos guía parece estar ciego. No saben el camino constitucional parece la explicación más satisfactoria. Esta cuerda de reaccionarios posee inspiración bíblica (Job 12: 24-

25; Mateo 15:14 y Lucas 6:39] pero también constituye un lugar común en la literatura liberal; así Gallardo, liberal y amigo de Goya, escribe: «Las sendas de la virtud, para que podamos bien seguirlas, han de estar alumbradas por la luz de la sabiduría: el entendimiento guía a la voluntad: con los ojos vendados y la cadena al pie no se puede hacer gran jornada en el camino de la perfección».

### **71 *Contra el bien general***

Aguafuerte y bruñidor. 177 × 221 mm

Un fraile tocado con alas de murciélago (vampiro) y de largas uñas (símbolo de avaricia) escribe en un gran libro al tiempo que levanta la mano siniestra y dirige el dedo índice hacia arriba (el cielo, Dios); se halla sentado en una antigua silla del Seiscientos (tan anticuada como su pensamiento); sus pies apoyan en una gran bola, símbolo del orbe. Al fondo, un grupo de personajes se desespera y aflige (el pueblo). Goya critica abiertamente al clero reaccionario que con más poder que antes de la guerra, vampiriza al pueblo ignorante y se restaura en sus antiguos privilegios que este amanuense eclesiástico escribe por designio divino contra el bien general, giro liberal habitual en la época. La intención de este grabado se extiende por los *Desastres* 72 y 73.

### **72 *Las resultas***

Aguafuerte. 179 × 220 mm

En relación con la estampa anterior, un hombre yerto, amortajado, casi exánime, agoniza mientras un par de vampiros le chupan la poca sangre que le queda; a su espalda, una bandada de más vampiros se aproxima. Estas son las resultas de la restauración del Antiguo Régimen en España. La acción de los vampiros es metáfora de los nuevos impuestos reinstaurados por Fernando VII, en especial, los eclesiásticos (diezmos, derecho de estolas, etc.) que 'sangran' a la población sumida todavía en la miseria de la posguerra.

### **73 *Gatesca pantomima***

Aguafuerte, buril y bruñidor. 179 × 219 mm

Un fraile se arrodilla servilmente ante un gato echado sobre un ara atiende a un búho que revolotea en torno a él. En la oscuridad del fondo, otros personajes atienden la escena. Goya hace uso del lenguaje de la fábula para plasmar esta gatesca pantomima; el gato (ágil depredador, símbolo del robo) es el rey que sobre un escabel (fusión plástica del Trono y el Altar) recibe el consejo del búho que aquí representa, por antítesis, a la ignorancia y no a la sabiduría, como es tradicional; en derredor sus consejeros-humana nos, entre los que es bien visible el fraile del primer término y otro, al fondo; estos personajes simbolizan la renombrada camarilla de Fernando VII, sumida metafórica y plásticamente en la oscuridad producida por el intenso rayado del aguafuerte. Partiendo del texto de Casti también podría ser interpretada esta escena como el tribunal formado para las depuraciones políticas en que la delación está a la orden del día (el gato sería un soplón rodeado de espías).

#### **74 *Esto es lo peor!***

Aguafuerte y bruñidor. 179 × 220 mm

Una zorra firma un decreto, ayudada por un eclesiástico arrodillado que sostiene el tintero, en presencia de un variado gentío donde destaca el preso harapiento y maniatado de la izquierda. Las palabras escritas sobre el papel son: «Miseria humanidad / la culpa es tuya / Casti» (estrofa 57, canto XXI). Este autor italiano, probablemente leído por Goya (de aquél realizó un dibujo, Gassier 350) en la traducción española de su obra principal *Animales hablando, poema épico* (Madrid, 1813) escribe rotundo: «Esta fuera de duda, sin embargo, que el género humano tiene extremada simpatía por la esclavitud, ¿a qué pues gastar el aliento en vanas palabras? Si se halla bien con la esclavitud que no la suelte».

#### **75 *Farándula de charlatanes***

Aguafuerte, aguada o aguainta, punta seca y buril. 177 × 222 mm

El ave rapaz del centro viste ropas de eclesiástico y se arrodilla en actitud sumisa; al fondo, un grupo de figuras animalescas, una de ellas con una máscara en la nuca. La interpretación no está clara, pero parece representar al cardenal Luis María de Barbón (hijo del infante Luis de Barbón y la aragonesa Teresa Ballabriga, antaño protectores del joven Goya) que aunque partidario de los liberales, reconoció a Fernando VII como rey aun antes de jurar la Constitución, en el acto de su recibimiento oficial en Valencia. El ave está tocada con la tiara de los persas, gorro que hace referencia al adulator *Manifiesto de los Persas* presentado por los diputados conservadores ante el rey. Las figuras del fondo representarían la camarilla del rey.

#### **76 *El buitre carnívoro***

Aguafuerte, buril, bruñidor y ¿punta seca? 177 × 221 mm

Un colosal buitre es empujado por un hombre provisto de una horca; a este lo sigue un gentío de personas de diversa condición (eclesiásticos, seglares...) y sexo, algunos de los cuales parecen alegres. El buitre se refiere a las tropas francesas expulsadas por el pueblo; unos versos del poeta Arriaza en su *Profecía del Pirineo* (1808) son la clave: «Y huye entre tus guerreros / como en banda de buitres carniceros». La caída de Napoleón supuso la firma de Fernando VII del manifiesto de 4-V-1814, y la vuelta a las luchas entre serviles y liberales.

#### **77 *Que se rompe la cuerda***

Aguafuerte, aguada o aguainta bruñida, y punta seca. 178 × 221 mm

Una dignidad eclesiástica camina haciendo equilibrios en la cuerda floja a punto de ceder, ante la atención expectante del público que lo contempla, uno de cuyos observadores señala el punto por el que rompe la maroma. En el dibujo preliminar (Gassier 225) el dignatario grabado es claramente el papa Pío VII, con tiara y enguantado. De nuevo Goya apunta en su crítica contra la Iglesia, esta vez a su cabeza temporal, Pío

VII, el pontífice que antaño coronó a Napoleón en París y que se significó por su apoyo ideológico al régimen teocrático restaurado por Fernando VII.

### **78 Se defiende bien**

Aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor. 179 × 219 mm

Una jauría de lobos acosa a un caballo que se defiende como puede ante la quietud de cuatro mastines. El caballo blanco representaría al pueblo libre (la España liberal) sitiado por sus enemigos reaccionarios fernandinos, los lobos, ante la impasibilidad de los cuatro perros guardianes, uno de los cuales mira hacia otro lado. Como en otros de los caprichos enfáticos, Goya acude al lenguaje de la parábola mediante personajes de fábula [cf. 73 *Gatesca pantomima*, 74 *Esto es lo peor!*, 75 *Farándula de charlatanes* y 76 *El buitre carnívoro*].

### **79 Murió la Verdad**

Aguafuerte y bruñidor. 176 × 221 mm

Una mujer joven y hermosa, coronada de laurel y con los pechos desnudos, símbolo de la Constitución y de la Verdad, yace muerta a los pies de un nutrido grupo de frailes-uno de los cuales se apresta impaciente a arrojar sobre el cadáver la primera palada de tierra- y eclesiásticos. Preside el entierro un obispo que, lejos de bendecir el cadáver, señala al cielo como si se tratara de un designio divino (la misma actitud del *Desastre* 71 *Contra el bien general*). A la derecha, la Justicia llora desconsolada la muerte de la Verdad (Fernando VII derogó en 1814 la Constitución); la balanza, su atributo, permanece enredada. La luz sobrenatural que irradia la Verdad no es naturalista y los personajes que componen la escena están iluminados o en penumbra, en función de su papel expresivo.

### **80 Si resucitará?**

Aguafuerte y bruñidor. 178 × 220 mm

Continuación de la estampa anterior, la Constitución parece volver a la vida: ha movido la cabeza y parece incorporarse, además, su luz, la Verdad, no se ha extinguido. No hay losa que la pueda contener. Sin embargo, los enemigos que la acechan son todavía poderosos; en la penumbra, un grupo de eclesiásticos, algunos con cabeza de animal (a la izquierda se destaca un sacerdote tocado con sombrero de teja y cara de gorrino), se disponen a matarla de nuevo: uno la amenaza con un mamotreto y el fraile de la derecha blande un palo mientras coge una piedra; al fondo, revolotean varios vampiros. Ilumina el halo de la Verdad a un personaje amordazado que ruega por la resurrección.



El Centro de Arte y Exposiciones de Ejea de los Caballeros, de la Diputación Provincial de Zaragoza, se configura como uno de los principales escaparates del arte actual en la provincia de Zaragoza y Aragón. Se inauguró en 2016 con una clara vocación de fomento y dinamización de la cultura contemporánea en el medio rural zaragozano. Para ello cuenta con unas punteras instalaciones de más de 2.000 m<sup>2</sup> de superficie repartidas en varias plantas articuladas en torno a un gran patio central acristalado de arquitectura diáfana y contemporánea.

El Centro abrió sus puertas con una muestra constituida por una selección de la valiosa *COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ZARAGOZA* (22 diciembre 2016 – 11, junio 2017) en la que se admiró la *Crucifixión* de Antonio Saura, la mejor obra de la colección de la Diputación. Le siguió *PLASTIC. ARTES PLÁSTICAS Y DISEÑO EN LA ESCUELA DE ARTE DE ZARAGOZA* (22 junio-15 octubre 2017) y para terminar el año *MIRAR OTRA VEZ. COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍA SPECTRUM SOTOS* (26, octubre 2017 – 7 enero 2018). En 2018 expuso el zaragozano *IGNACIO MAYAYO* (28 febrero –25 junio 2018), exhibición a la que siguió una reivindicativa *CON M DE MUJER. JÓVENES CREADORAS DE LA ESCUELA DE ARTE DE ZARAGOZA* (5, julio –19 octubre 2018). En 2019, el artista zaragozano becado por la Diputación Provincial de Zaragoza en la Casa de Velázquez de Madrid *ALEJANDRO RAMÍREZ ARIZA. THE FORGOTTEN TRILOGY* (1 marzo – 26 mayo 2019) y para conmemorar a la mujer trabajadora y creadora *LOS DERECHOS DE LAS MUJERES SON DERECHOS HUMANOS. CARTELES INTERNACIONALES SOBRE IGUALDAD, VIOLENCIA Y DISCRIMINACIÓN DE GÉNERO* (7 junio – 13 octubre 2019). Cerró el año, el siguiente becario de la Casa de Velázquez, *ALEJANDRO AZÓN BALLARÍN. CAMINAR Y EL OBJETO ENCONTRADO* (24 octubre 2019 – 26 enero 2020). Y tras el primer año de la pandemia reabrió el Centro con la obra de *VÍCTOR MIRA. COLECCIÓN JUGLANSS*.