



Premio Internacional 2005

La Coronelia Guardas del Rey

Año VI NUMERO 29 2008



Dia de la Unidad 2008



“Hijos somos del ínclito Marte”



DIRECTOR

Coronel D. Juan Valentín-Gamazo de Cárdenas

COORDINADOR Y REDACTOR

Capitán D. José Román del Álamo Velasco

COLABORACIÓN ESPECIAL

Profesor Dr. D. Guillermo Calleja Leal

COLABORADORES

Dr. D. José Miguel Martínez Barrera

Coronel D. Alejandro Hernández Martínez

FOTÓGRAFO

Sdo. D^a Mónica Blázquez García

CORRECTOR DE ESTILO

Comandante D. Jesús María González del Saac

DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN

Capitán D. José Román del Álamo Velasco



Esta revista está abierta a todo el personal que desee colaborar en la misma. Los trabajos publicados representan, únicamente, la opinión personal de los autores.

Deposito Legal: M-54.655.2002

[Http://www.et.mde.es/inmemorial/](http://www.et.mde.es/inmemorial/)

[Http://www.coronelia-guardas-del-rey.com](http://www.coronelia-guardas-del-rey.com)

Redacción

Este mes tenemos un magnífico artículo sobre Goya y la Guerra de Independencia, un estupendo final a un año muy intenso en celebraciones del Bicentenario. Por otro lado tenemos un interesante artículo sobre el FBI, que es realmente, como se estructura y cuáles son sus funciones, además de su evolución histórica.

En cuanto a las actividades institucionales del Regimiento han sido muy intensas con motivo de las diferentes celebraciones del Bicentenario de la Guerra de Independencia. Este peso lo ha llevado la Unidad de Música que ha tenido que ofrecer conciertos a lo largo y ancho del territorio. El pasado día 24 celebramos la ya tradicional comida de hermandad de todos los antiguos componentes del Inmemorial, aunque, en este caso, han sido mayoría los miembros de la antigua Agrupación de Tropas. Asistieron 90 personas de fuera del Regimiento, y se celebró en nuestra Unidad de Automoviles. El día 25 celebramos en el Acuartelamiento General Cavalcanti el día de la Unidad, en ese acto se otorgaron los diplomas de Caballeros de la Coronelia Guardas del Rey.

Esta revista cierra el año 2008, así que nuestro próximo número será en febrero. Aprovechamos para felicitar el año y desearles lo mejor para el próximo 2009.

Sumario



Regimiento 4



Colaboraciones
*FBI Federal Bureau of
Investigations* 7



Curiosidades Históricas
*Algunas consideraciones sobre
la micofilia en Cataluña.....*21



Ventana Abierta
No perder la calma33



Nuestra Historia
*La Guerra de Independencia a
través de la visión de un artista
genial* 35

Regimiento

Día de la Unidad 2009

El pasado día 25 celebramos el ya tradicional Día de la Unidad. Este día importante para nosotros, especialmente por la imposición de condecoraciones y la entrega de distinciones de Caballeros de la Coronelía Guardas del Rey.

El acto consistió en una misa en honor a la Virgen del Rosario, antigua patrona del Inmemorial del Rey, un acto militar presidido por el General de Brigada Excmo. Sr. D. José Carlos de la Fuente Chacón, la entrega de condecoraciones, entrega de distinciones de Caballeros de la Coronelía Guardas del Rey que este año han recaído en el General de División Excmo. Sr. D. Ángel



Gil Barbera, el Coronel D. Manuel Ayora Santisteban y el Comandante D. Félix Moreno Sánchez, seguido de un acto a los que dieron su vida por España, finalizando con un desfile. La Unidad de Música nos deleita con

un Tatroo, palabra que mucha gente desconoce su significado, pero que se refiere según el diccionario a retreta militar, tamboreo o parada militar a toque de corneta, aunque en las músicas militares de todos los países se trata de variaciones de marcha con música militar adaptada.

A este emotivo acto acudieron alrededor de 350 personas entre asistentes y familiares.



Regimiento

LA COMPAÑÍA DE RESER- VISTAS PARA EL DESFILE DE LA HISPANIDAD DEL 2.008



Capitán D. Manuel Ortiz del Pecho

Mi Teniente Coronel me dijo: “Manolo, te haces cargo de los reservistas”, con estas palabras he iniciado una de mis experiencias más gratificantes desde que estoy en el Ejército, ya que el personal que ha estado a mis órdenes durante estos días viene dispuesto a aguantar todo lo que le venga “sin pedir ni rehusar”: rozaduras de calzado, tirones, desmayos, etc..., con el único objetivo de desfilar ante SS.MM. Los Reyes en la Castellana en el día de la Hispanidad.

Se podría llenar páginas con las 89 personas que se presentaron en la AALOG. 11 para constituir la Compañía de Reservistas Voluntarios, que cambiando su indumentaria civil por el uniforme militar desde el 1 al 12 del presen-

te, todos: antiguos legionarios, paracaidistas, esquiadores, mecanizados, aquellos que no han realizado el servicio militar, y cuyas edades oscilan entre: el Sold. Pastor que con sus 57 primaveras, fue campeón nacional de remo en el 2.007, orgulloso de que su hija es Alférez de Ingenieros y que su hijo también es reservista; y la más joven que es la Sold. Caparrós, con 28 años que me dijo: “es la mejor experiencia que he tenido, ya que siempre he querido ser militar”; el Sargento Abdelkader se abrazó en la explanada de Getafe con su hijo que estaba des-

filando en unas de las Compañías de Cadetes. El otro día la Sold. Varela se lesionó con el cuchillo bayoneta en el brazo y antes de ser evacuada en Getafe nos dijo: “lo que más me duele es no poder desfilar el domingo”, esperamos que lo consigas al año que viene. Durante un alto la policía aérea vino a comunicar un mensaje a la Sold. Vega, había fallecido un familiar muy allegado, aún así me dijo:” Mi Capitán con su permiso me voy, pero vuelvo para desfilar el domingo”. El Sold. Moreno se levantó el sábado con la rodilla hinchada, y durante todo el sábado



Regimiento



Doy las gracias a la AALOG. 11 que nos ha acogido como si fuéramos una de sus Unidades, a pesar de todos los cometidos y misiones que tiene encomendados; también quiero agradecer a los miembros de mi Compañía de reservistas su esfuerzo, entusiasmo y “ardor guerrero” que me han contagiado, y finalmente a mi equipo del Bon. “Guardia Vieja de Castilla” que se han dedicado en cuerpo y alma para conseguir nuestro objetivo: Sgto. 1º López, Blanco, Cañadas; Cabo 1º Moreno, Cabo Varela, Crespo, Rascón; Sold. Docón y Calonge que estaba dispuesto a desfilar con la Cía. en caso de ser necesario.

¡Reservistas, hasta la próxima!

intentó por todos los medios poder pisar, aunque su mente le decía que era prácticamente imposible. Tenemos varios abuelos, entre ellos el Cabo Carnerero que tiene tres nietos, el mayor de siete años. Finalmente el Tte. Padrón, que en 1.978 era Alférez efectivo en el Rgto. Canarias Nº 50, y que en la actualidad es profesor de educación infantil, ha recordado en estos días su época anterior, pues gracias a un telediario se informó del reservismo voluntario, y hoy en día presta sus servicios en la Escuela de Guerra.

esa falta de preparación física que en algunos casos experimentan estos días.

El domingo se logró el objetivo, excepto el Capitán, la Compañía estaba formada totalmente por personal reservista, y todos disfrutaron, olvidándose algunos de sus penurias físicas, aunque se acordaron de sus compañeros caídos en el camino.

Los Sargentos Gómez y Rioja me comentaron que tienen una Asociación de Reservistas Voluntarios con sede en Sevilla, que por medio de Internet pretenden unificar criterios para una mínima preparación física, habiendo participado entre otros eventos deportivos en los 101 Km. de Ronda. Aunque he podido apreciar que hay unos valores morales, como el amor a nuestros símbolos, al Ejército que les empuja y suple



Colaboraciones

F.B.I. FEDERAL BUREAU OF INVESTIGA- TIONS

*José Miguel Martínez Barrera
Dr. en Ciencias Policiales y de
Seguridad
Phoenix International University
Cnl. OSP-RCME/LF*

F.B.I., para los niños de mi generación esas siglas eran sinónimo de muchos tebeos o novelas ilustradas, en donde siempre se tenía la certeza de que por mucho que hicieran los villanos, nunca un agente del F.B.I. pararía hasta atraparlo, eso también se comprobó después en aquellos televisores de marca Iberia de un solo canal y en blanco y negro, donde la serie de TV del mismo nombre (1965 a 1974), mostraba las peripecias del Inspector Lewis Erskine interpretado por Efrem Zimbalist Jr, al cuál ya habíamos visto en otras series de ese tiempo, como Intriga en Hawai, Maverick o 77 Sunset Strip.

En aquella serie se veían las cosas tan reales, primero porque contaba con la cooperación completa del F.B.I. para ello, aportando para los guiones casos reales, segundo porque su Director



*Efrem Zimbalist Jr en el papel del
Inspector Lewis Erskine
en la serie de TV FBI de 1965*

John Edgar Hoover pre-aprobó cada script personalmente diciendo además que Efrem Zimbalist Jr era el prototipo del perfil físico e intelectual de un Agente Especial del F.B.I., lo cuál la convertía poco menos que un anuncio-oficina de reclutamiento para dicha Agencia Federal y un dato anecdótico que supe después en mi primera visita al John Edgar Hoover Building, es que los Agentes Especiales conocidos como G-Men de la serie



*El Inspector Lewis Erskine
con parte de su equipo de investigaciones del Bureau 1965*

conducían Fords brillantes, nuevos y relucientes, porque Ford era el

patrocinador de serie.

Obviamente eso queda en la ficción infantil de los heroes que uno quiere perfilar para ese futuro incierto y su abstracto “cuando sea grande”, como la B.I.C española en películas como “Han matado a un cadaver” vordado en papel del Comisario Ribera por el gran actor ya desaparecido Ángel Picazo, pero que no parece cuando menos viable o es posible vislumbrar en ese tiempo ideal, que al correr de los años, uno pueda tener que tratarse o visitar las instalaciones de la Agencia Federal dependiente del Departamento de Justicia en la Avenia Pensylvania o su no menos famosa Academia en la Base Naval de Quantico. Hoy siguiendo en la tónica de mis colaboraciones anteriores voy a desarrollar para las páginas de Coronelia, parte de la realidad del F.B.I. de hoy, a fin de que a la información general que existe sobre el, pueda aportar yo mi personal visión del mismo.

Como referí en mi primera colaboración, durante los últimos días de la 1ª Guerra del Golfo en el mes de Febrero de 1991, formé parte de la Cobertura de Seguridad de una Delegación en su Viaje a USA, durante la estancia y al hacerse oficial el fin de la guerra, fui invitado como el resto de Profesionales de Seguridad de los varios Países asistentes a la reunión, a visitar Agencias Metropolitanas, Estatales y Federales tanto en Florida como después en Washington D.C., en donde pude comparar los sistemas

Colaboraciones

y metodologías encargadas de analizar, valorar y organizar la Escolta y Custodia de Mandos, asesorar y planificar la Seguridad de Entidades e Instituciones o formar a Unidades directamente ligadas a Presidentes y Primeros Ministros, este último apartado como ya dije, me vino muy bien nueve años después en África (Golfo de Guinea).



1999 África (Golfo de Guinea).

En esta colaboración me suscribiré a los Departamentos y Secciones de su organigrama que conozco técnicamente desde aquel momento en Florida, posteriormente en diferentes visitas hoy ya lejanas o en el seguimiento actual para mantenerme al día, pero no puedo comenzar hoy sin echar una mirada al pasado para el lector, es decir a su historia y desarrollo desde su fundación para muchos desconocida.

F.B.I. AYER

Esta organización Federal obtuvo su primer nombre hace ya

98 años y no era FBI, veamos pues cómo el nombre evolucionó hasta llegar a serlo, algo más complejo de lo que comúnmente se podría pensar en la creación de una División.



Stanley Finch

En el día 26 de julio de 1908 cuando el Fiscal General Charles Bonaparte creó la entidad, simplemente, carecía de nombre al anunciarla en el informe anual de 1908, fue creada para desarrollar un conjunto de investigaciones y pesquisas que hasta ese momento se hacían por medio de Agentes del Servicio Secreto dependientes del Departamento del Tesoro (ver n.º de esta publicación), pero que al no tener una dependencia directa de la Fiscalía entorpecía toda la labor investigativa, para ese fin contrato 9 detectives, 13 investigadores para cuestiones de derechos civiles y 12 contadores para investigar casos de fraude y violaciones de las leyes de comercio, asignando a un Jefe evaluador del Departamento de Justicia el liderazgo de la misma, este hombre se

llamaba Stanley Finch y puede decirse que fue su primer “Agente Especial”.

La Jurisdicción de este Grupo inicial de 34 Agentes fue nacional y no circunscrita a cada Estado de la Unión, lo que en su época se consideró como muy controvertido, dado el carácter Federal de la Constitución del país sobre la creación de un Ente Policial de ámbito Federal, pero fue lo que se denominó en Estados Unidos “la Era Progresista” a comienzos del Siglo XX, lo que permitió la existencia de un respaldo político suficiente, que basaba su mensaje en la necesidad de comprensión por parte del ciudadano, de la naturaleza de los cambios que se imponían en los nuevos medios de transporte y comunicación ¿anecdótico verdad?.

La primera gran expansión se produce con la llamada Ley Mann (sobre la esclavitud blanca) en el mes de Junio de 1910, transformando en un Delito Federal el transportar mujeres de un estado a otro para “propósitos inmorales”, dando con ello atribuciones al Gobierno Federal para que pudiera investigar a delincuentes que violaban las Leyes Estatales, aunque no hubieran transgredido Leyes Federales, ampliando así la jurisdicción. Durante este periplo inconcreto, recibió al unisono las denominaciones de División de Investigaciones y Oficina de Investigaciones y un año después en que ya disponía de 70 empleados, el Fiscal General denominó a

Colaboraciones

la Organización simplemente como Oficina de Investigaciones ampliándose cuatro años después y hasta 1933 como Oficina de Investigaciones de los Estados Unidos,

Pero retomemos el tiempo y espacio del contexto en que se desarrolla el presente texto, el número de agentes especiales aumentó a más de 300 en los siguientes años, creándose las Oficinas Locales del FBI en las principales Ciudades del País, cada una de las cuales estaba a cargo de un Agente Especial, que era responsable ante la Central de Washington, muchas Oficinas se instalaron en ciudades próximas a la frontera mexicana especialmente, a fin de controlar el contrabando, las violaciones de neutralidad y desarrollar Operaciones de Inteligencia sobre la Revolución Mejicana, para ello, fue complementado el despliegue con otros 300 empleados designados como personal de apoyo.

La entrada de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial en el año de 1917, incrementó las labores de la Agencia que tuvo que dedicarse a investigaciones relacionadas con el espionaje, actos de sabotaje e investigación de extranjeros de países enemigos lo clásico en estos casos, en esa época el número de agentes del FBI con dominio de ciertos idiomas y experiencia investigativa aumentó bajo la administración de Woodrow Wilson notoriamente.



William J. Flynn, Director del FBI en 1919.

Y el antiguo Jefe del Servicio Secreto William J. Flynn asumió en 1919 la Dirección de la Oficina de Investigaciones de los Estados Unidos, siendo el primero que utilizó de forma oficial la denominación de Director, el cuál recibió como regalo para empezar, una nueva ley que dió a la Agencia instrumentos legales para perseguir delinquentes que cruzaban las líneas estatales, fue la dedicada al robo de vehículos motorizados. Durante este período la 18ª enmienda había prohibido la venta y fabricación de alcohol cuya prohibición era controlada y perseguida por la Oficina de Prohibición del Departamento del Tesoro (recordará el lector a Elliot Ness y sus Intocables o la serie del mismo título protagonizada por Robert Snack que también en aquellos 60 era de culto los sábados por la noche), hasta 1929 en que fue absorbida y trasladada al Departamento de Justicia.

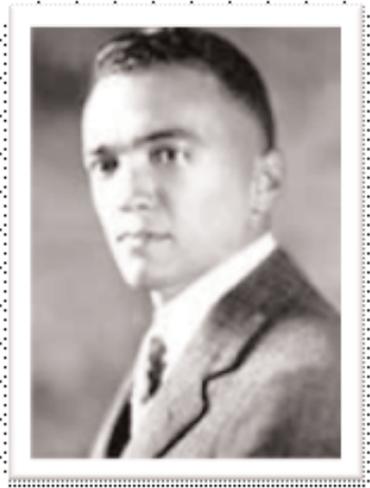
Los años sin ley con la

“prohibición“, como se denominó al período que va de 1921 a 1933 que convertía en ilegal la venta e importación de bebidas alcohólicas, originó cruentos actos violentos a causa del italo-gangsterismo mafioso reinante y el desprecio mostrado por el público por la “prohibición“, por lo que estas investigaciones y otras más tradicionales hicieron que además de Elliot Ness y sus “Intocables“, la Oficina de Investigaciones de los Estados Unidos ganara prestigio y nivel ante los ciudadanos, al adaptarse a combatir delitos que por demarcación eran Locales en su ejecución pero Federales por naturaleza, como el resurgimiento del Ku Klux Klan y su racismo radical.

El Director de la Oficina de Prohibición de la época William J. Burns, nombró como Director Asistente a un joven graduado en leyes de la Universidad George Washington en aquel entonces de 26 años cuyo nombre era John Edgar Hoover, el mismo había trabajado en el Departamento de Justicia desde 1917 y se encargó de frenar a funcionarios poco honestos y mal calificados para los cargos que ocupaban, que habían originado una ola de escándalos de corrupción bajo la administración Harding. Calvin Coolidge sucesor de Harding reemplazó al Procurador General y a muchos de los funcionarios nombrados por su antecesor, nombrando como nuevo Procurador General a Harlan Fiske Stone y este a su vez nombró el 10

Colaboraciones

de mayo de 1924 a John Edgar Hoover como Director de la Oficina de Prohibición.



J. Edgar Hoover en 1924.

Durante los diez primeros años se reforzó en las principales ciudades del país la presencia la Oficina de Investigaciones de los Estados Unidos, creando nuevas centrales divisionarias en San Francisco, Nueva York, Portland, San Antonio, Baltimore, Chicago, Atlanta, Kansas City, Cincinnati, estableciendo Inspecciones regulares de las operaciones en todas las oficinas principales del país despidiendo a los Agentes que consideraba inadecuados e incrementando la profesionalización del Bureau.

Para el final de la década de los 20 el sistema de Inspección de las Oficinas Locales de la Oficina de Investigaciones de los Estados Unidos estaba funcionando de forma efectiva y se recolectaban y compilaban Estadísticas Criminales por y para todo el país,

a través de la División Nacional de Identificación e Información, por otra parte, el Adiestramiento de los Agentes Especiales estaba institucionalizado a través de un Programa formal de entrenamiento establecido en 1928 al cuál podían acceder, los solicitantes con una media entre los 25 y 35 años, primando los que tuvieran conocimientos legales y contables.

En 1932 se publicó el primer ejemplar del Boletín de la Oficina de Investigaciones de los Estados Unidos para el Cumplimiento de la Ley, llamado en ese entonces Fugitives Wanted by Police, la gran depresión de 1929 aumento de la criminalidad a raíz de la pobreza generalizada a todo el país lo que repercutió también en el aumento de las atribuciones en 1933 de los Organismos de Jurisdicción Federal por orden del Presidente Franklin Delano Roosevelt, originado a su vez un aumento del interés del público por la forma de como las Agencias combatían el crimen y cuyos resultados podían verse a diario en los periódicos, por ello Hoover se volvió adicto a publicitar el trabajo del Bureau y este enfoque en poco tiempo consiguió que la mera identificación con la Oficina de Investigaciones de los Estados Unidos, fuera un motivo especial de orgullo para sus empleados atrayendo un reconocimiento y respeto instantáneo por parte del público.

En la primavera de 1933, más concretamente en el mes de

Junio y recién elegido Presidente Franklin Roosevelt, ordenó la formación de una División de Investigación integrada por la la Oficina de Investigaciones de los Estados Unidos y la Oficina de Prohibición, reorganizándose el Departamento de Justicia y paso a llamarse con el nombre desechado en un primer momento, es decir, División de Investigaciones, poniendo al frente a John Edgar Hoover que ya había sido nombrado en 1924 Director de la Oficina de Prohibición. En el otoño de ese mismo año, la 18ª Enmienda fue derogada y la Oficina de Prohibición se extinguió dispersando a sus Agentes que fueron trasladados o despedidos, sólo un pequeño grupo permaneció y fue la raíz del FBI.

No encontramos en que la Oficina de Investigación se ha convertido ya en la División de Investigaciones, pero ello origina una gran confusión ya que en el Gobierno Federal de entonces había varias "Divisiones de Investigación" y viendo esto, John Edgar Hoover, pidió que su División recibiera un nombre distintivo inconfundible abordando la cuestión el Fiscal General Cummings delante del Presidente Roosevelt y el Congreso. Por fin en 1935, el Congreso reconoció oficialmente la Oficina Federal de Investigaciones (Federal Bureau of Investigation o FBI) dependiente del Departamento de Justicia y el nombre como ha llegado a nuestros días se oficializó, siendo conocida con este nombre desde

Colaboraciones

entonces, era el día 22 de marzo y el Presidente la firmó junto al Proyecto de la Ley del Crédito, oficializándose también su conocido emblema.



1991, En la puerta de la Sede Central del FBI
En la Av. Pensilvania

Aquí abriré un pequeño paréntesis para definir su sinbiología ya que cada símbolo y color tiene un significado especial y el sello del FBI no podía ser menos. El azul dominante de la junta y las escalas progresivas en el escudo representan la Justicia, así como el círculo de 13 estrellas que denota la unidad de objetivos de los 13 Estados originales. La hoja de laurel, desde el principio de la civilización, simboliza el lado académico del honor, la distinción y la fama o la victoria por lo que hay exactamente 46 hojas en las dos ramas, ya que había 46 estados en la Unión cuando el FBI fue fundado en 1908. La importancia del rojo y blanco con franjas paralelas radica precisamente en sus colores, rojo tradicional-

mente significa coraje, valor, fuerza, mientras que en blanco expresa la limpieza, luz, verdad y paz por ello, al igual que en la Bandera americana, las tres barras rojas son superiores en número a las dos de color blanco. El lema, “Fidelidad, Valentía e Integridad”, describe la fuerza que motiva en profundidad a los hombres y mujeres de la FBI.

El rafagado en bisel que circunda el sello simboliza los muchos desafíos con los que se enfrenta el FBI y la fuerza de la Organización, siendo su color oro el reflejo de su valor.

Retomando de nuevo el contexto del texto diré, que la Segunda Guerra Mundial como entorno político internacional sumó en ello las secuelas que la Gran Depresión gestó en Estados Unidos, surgiendo movimientos políticos radicales tal como había acontecido a finales de la década de los 30 desembocando en la Guerra Civil Española, la Movilización Alemana contra Polonia, el Pacto Germano-Ruso, Francia e Inglaterra, invasión alemana a Rusia, a pesar de ello los Estados Unidos continuaban manteniéndose neutrales ante dichos acontecimientos políticos y militares que se sucedían con rapidez, pero notando ya el peso de la inestabilidad laboral, los conflictos raciales y la simpatías hacia los republicanos españoles que hicieron que el Partido Comunista ganara miembros en los Estados Unidos, el FBI comenzó a vigilar

a estos grupos por considerarlos una amenaza a la seguridad del país ya fueran fascistas o comunistas, para ello la Agencia ya tenía Oficinas en 42 Ciudades y empleaba ya a 654 Agentes Especiales y 1.141 empleados de apoyo.



El Presidente Franklin Delano Roosevelt

La autorización oficial para investigar a estos grupos llegó en 1936 año en que comenzó la guerra civil española, dando al FBI atribuciones adicionales con el visto bueno del Presidente Roosevelt a través de un Decreto Presidencial de 1939 año en que finalizó la misma, que aumentó la autoridad del FBI para investigar grupos considerados subversivos en Estados Unidos y en 1940-1941, cambian su postura neutral frente a la guerra dando apoyo efectivo a los aliados, lo que el Congreso reforzó con la promulgación de la Ley Smith de 1940, declarando ilegal a todo Grupo que promoviera la remoción de las autoridades por la fuerza, mientras que se reestablecía por parte del Congreso el

Colaboraciones

reclutamiento obligatorio y se asignaba al FBI la tarea de localizar remisos y desertores, vigilancia y control de inmigrantes pertenecientes a países del Eje, búsqueda y captura de saboteadores, labores de inteligencia y de búsqueda de información, por lo que el número de Agentes de Campo aumentó a 4.000 y funcionarios a 13.000.



Placa de los Agentes Especiales del FBI

Si bien la gran mayoría del personal del FBI participó en situaciones o casos criminales relacionados con la guerra, un grupo de agentes selectivo tuvo una misión única y especial, ya que separados de la nómina de la Agencia por posibles filtraciones y fugas de información, estos Agentes, con la ayuda de los consejeros legales del FBI, crearon el Servicio Especial de Inteligencia (SIS) en América Latina, que no se debe confundir con el S.I.S. o MI-6 Británico. Establecido por el presidente Roosevelt en 1940, el SIS

se creó para proporcionar información sobre actividades del Eje en Sudamérica y destruir sus redes de inteligencia y propaganda ya que varios miles de alemanes o sus descendientes y numerosos ciudadanos japoneses residían en América del Sur, los que buscaban simpatías en pro de sus respectivos países y apoyo a centros de comunicación pro Eje, las acciones emprendidas por el SIS en estos países, sin embargo, lograron que en 1944 disminuyera el apoyo continuo hacia los nazis o se volviera inefectivo.



J. Edgar Hoover hacia 1950.

Una vez finalizada la guerra en 1945, el FBI se vio enfrentado a un mundo muy diferente a aquel de 1939 ya que el aislacionismo estadounidense había terminado definitivamente y en el ámbito económico, el país se había convertido según se dice en el más poderoso del planeta, internamente, las organizaciones laborales habían adquirido un sustento sólido y los afroamericanos disfrutaban de una igualdad sin precedentes debido a la escasez de mano de obra durante la guerra, desarro-

llando aspiraciones y medios para lograr objetivos que eran impensables antes de la guerra, por otra parte, el Partido Comunista de los Estados Unidos había desarrollado una enorme seguridad en sí mismo, mientras en ultramar la Unión Soviética aumentaba su influencia y presencia en Europa Oriental, dejando claro a los Estados Unidos que su propósito era continuar la expansión del comunismo en todo el mundo, iniciando de esta forma la llamada Guerra Fría que cayó con la Puesta de Brandenburgo.

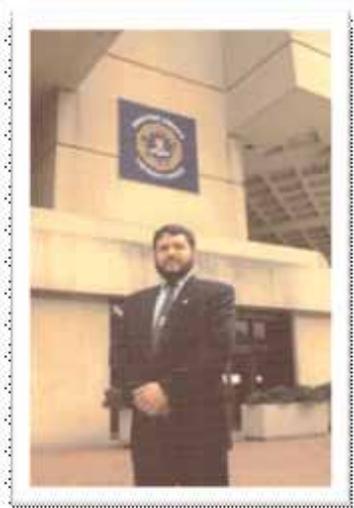
FBI HOY

Un año después de mi visita al finalizar la Cobertura de Seguridad de una Delegación en su Viaje a USA, en 1992 y habiendonos presentado oficialmente un Senador en la Office of Public and Congressional Affairs de los Estados Unidos, volvi a visitar la Sede Central acompañado de Ofic. OSP en donde pudieron ellos mismos comprender que es el F.B.I. y comparar los sistemas y metodologías encargadas de analizar, valorar y organizar la Escolta y Custodia de Mandos, asesorar y planificar la Seguridad de Entidades e Instituciones.

Hoy la misión del FBI podría resumirse en diez aspectos principales:

Apoyar al Gobierno Federal, Estatal, Local y Organizaciones Internacionales Asociadas.

Colaboraciones



1991, en la puerta de la Sede Central del FBI en la Av. Pensylvania

Combatir la corrupción de los servicios públicos en todos los niveles.

Proteger los derechos civiles.

Combatir organizaciones y empresas de carácter criminal nacionales y transnacionales.

Combatir el crimen de guante blanco, estafas corporativas, fraudes financieros, robo de identidad, etc...

Combatir crímenes violentos que conmocionen al opinión pública.

Y desde 2001

Proteger a los Estados Unidos de ataques terroristas.

Proteger a los Estados Unidos de operaciones extranjeras de espionaje e inteligencia.

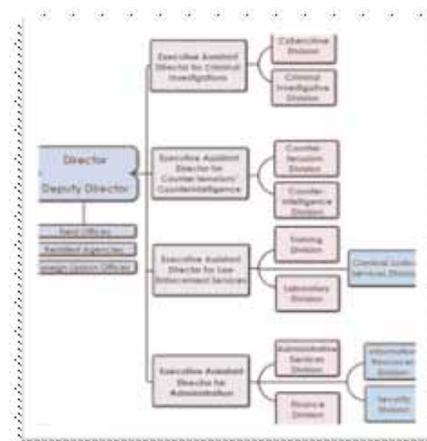
Proteger a los Estados Unidos de ciberataques y crímenes de alta tecnología.

Mejorar su tecnología para asegurar el éxito de sus actos.

La Oficina Federal de Investigación es el principal brazo de investigación del Departamento de Justicia de los Estados Unidos seguida de la Oficina de los Comisarios Federales (Marshalls) y está dirigido por un Director, que puede ejercer su cargo por un máximo de 10 años después de establecer la inconveniencia de que se pudiera repetir una situación como la de John Edgar Hoover, que estuvo en el cargo 48 años. El director es nombrado por el Presidente de los Estados Unidos y confirmado por el Senado, siendo actualmente y desde el 10 de Agosto de 2001 el abogado Robert S. Mueller III que ocupó el puesto de Fiscal de Distrito en California y Massachusetts.

Hoy, el FBI tiene jurisdicción investigadora sobre más de 200 categorías de Crímenes Federales, ya que el Artículo 28 del Código de los Estados Unidos en su Sección 533, autoriza al Secretario de Justicia (Ministro) para “designar a funcionarios para descubrir crímenes... contra los Estados Unidos” y otros Estatutos Federales dan la autoridad al FBI y la responsabilidad de investigar crímenes específicos, convirtiéndola de esta forma en la Agencia de Policía Federal más grande del mundo,.

Los Agentes Especiales, Ejecutivos, Profesionales y Personal que trabajan en la Sede Nacional en Washington, organi-



zan y coordinan las actividades del FBI en todo el mundo. Esto incluye:

- Establecer las prioridades y las políticas de la Agencia.
- Velar por la centralización y coordinación en sus niveles más altos y efectivos.
- Liderar la lucha contra el terrorismo actuando como un Centro de Inteligencia e Información.
- Proporcionar operacionales y administrativos de apoyo a las divisiones y las oficinas externas
- Tomar la iniciativa en el seno del FBI en tiempos de Crisis Nacional o de Emergencia, dirigiendo los casos importantes o las operaciones de los mismos.

Desde su creación en 1908 como la Oficina de Investigación hasta 1975, las oficinas principales de la Oficina Federal de Investigaciones (FBI) habían estado situadas en el Departamento de Justicia. La primera solicitud de un edificio del FBI se produjo en 1939 y a pesar de que la Agencia de Edificios Públicos había puesto

Colaboraciones

en marcha Planes para un Edificio del FBI en 1941, la entrada en la Segunda Guerra Mundial fue necesario pospuso todos los Proyectos de construcción y la siguiente petición al Congreso para un Edificio separado no se hizo hasta 1961.

SEDE DEL FBI

Hoy la Sede del FBI se encuentra en Washington DC, en la Avenida Pennsylvania, rodeada de muchas casas de funcionarios, Edificios de Servicios de Soporte de Divisiones, que trabajan juntos para efectuar la Coordinación Nacional e Internacional. EL Trabajo en el Edificio de la Sede del FBI está organizada en cinco ramas principales, cada una de las cuales se compone de múltiples divisiones que llevan a cabo las misiones de la Agencia.



Sede Central del FBI

Treinta y ocho años después de la primera propuesta de un

edificio del FBI y 15 años después de que el Congreso aprobó la construcción de la Avenida Pennsylvania, a través de Derecho Público 92-520 que el Presidente Richard Nixon había firmado el 4 de mayo de 1972 dos días después de la muerte del Director. de Hoover, los primeros empleados del FBI se trasladaron al nuevo Edificio, era el día 28 de junio de 1974. Posteriormente el día 30 de mayo de 1975, el Director y el Director Asociado se trasladaron al edificio que recibió su nombre oficial el J. Edgar Hoover Building FBI cuando el Presidente Gerald Ford lo dedicó el 30 de septiembre de 1975, los últimos empleados se trasladaron al edificio en junio de 1977.

Para observar el conglomerado de Divisiones, Sub-Divisiones, Secciones y Departamentos que se aglutinan en el interior de la Sede, reflejaré:

- N.S.B. Subdivisión de Seguridad Nacional
- C.I.D. División de Contrainformación
- C.T.D. División de Lucha Contra-Terrorista
- D.I. Dirección de Inteligencia
- C.I.B. Subdivisión de Investigaciones Criminales
- C.I.D. División de Investigaciones Criminales
- C.D. Cyber División
- L.E.S.B. Rama de Servicios de Refuerzos de la Ley.
- C.I.R.G. Grupo de Respuestas en Incidentes Críticos.
- L.D. División de Laboratorio
- O.I.O. Oficina de Operaciones

- Internacionales
- O.L.E.C. Oficina de Coordinación para el Refuerzo de la Ley.
- División de Operaciones Tecnológicas
- División de Formación y Desarrollo
- Subdivisión de Administración
- División de Servicios Administrativos
- División de Servicios de Instalaciones y Logística
- División de Finanzas
- División de Gestión de Documentos
- División de Seguridad Interior
- Oficina del Oficial Jefe de Información
- División de Operaciones y Tecnología de la Información
- Oficina de Preparación y Planificación Política
- Oficina del Programa de Gestión de TI
- Oficina de Desarrollo de Sistemas de TI

También puedo decir, que hay varios importantes Divisiones y Oficinas que reportan directamente al Director y al Director Adjunto:

- Director Adjunto de la Oficina de Planificación
- División de Inspección Nacional
- Oficina de Asuntos Públicos y del Congreso
- Oficina de Asuntos para la Igualdad de Oportunidades en el Empleo
- Oficina del Asesor General
- Oficina del Defensor del Pueblo
- Oficina de Responsabilidad Profesional

Colaboraciones

Oficina de Asuntos Públicos

El FBI tiene 56 oficinas desplegadas sobre el terreno, situadas en zonas céntricas en las principales áreas metropolitanas de los EE.UU. y Puerto Rico, teniendo también posicionados 400 organos residentes en las pequeñas ciudades y pueblos en toda la nación. Cada Oficina de Campo es supervisado por un Agente Especial al Cargo, con excepción de las oficinas en Los Angeles, Nueva York y Washington, DC, que son gestionados por un Subdirector al Cargo debido a su gran tamaño, teniendo Áreas separadas y supervisadas por las mismas Oficina sobre el terreno:

Occidental:

Alaska. Arizona. Hawaii, Guam, Saipan. Los Angeles, CA. Montana, Idaho, Utah. New Mexico. Oregon. Sacramento, CA. San Diego, CA. San Francisco, CA. Washington. Wyoming, Colorado.

Central

Arkansas. Dallas, El Paso, Houston, San Antonio, Louisiana. Minnesota, North Dakota, South Dakota. Missouri (Este). Missouri (Oeste). Nebraska, Iowa. Oklahoma.

Norte Oriental:

Albany, New York, Vermont. Buffalo, Chicago, Illinois.



1996, Con fondo del Lincoln Memorial, el grupo de Ofic. OSP-RCME/LF tras la visita al FBI

Cincinnati, Cleveland, Connecticut. Maryland. Massachusetts, Rhode Island, New Hampshire, Maine. Michigan. New Jersey. Philadelphia, Pennsylvania. Springfield, Illinois. Washington, DC. West Virginia, Pittsburgh Pennsylvania. Wisconsin.



1992, En los alrededores la Casa Blanca.

Centro de Operaciones de Información Estratégica (SIOC)

Primigeniamente en 1987

es creado el Centro de Operaciones de Emergencia para situaciones concretas de crisis como los levantamientos de las Cárceles en Oakdale, Luisiana, Atlanta y Georgia, que había dejado claro en el FBI HQ que necesitaba un Centro de personal permanente que pudiera manejar varias crisis a la vez.

Posteriormente y para analizar y supervisar todos los grandes eventos en relación con la toma de posesión del Presidente George H.W Bush, se crea en 1989 el Centro de Operaciones de Información Estratégica o SIOC tras un estudio de viabilidad por el Instituto de Análisis de Defensa.

El SIOC fue diseñado como un puesto de mando, capaz de llevar a cabo una amplia gama de funciones de gestión de crisis de con un Grupo de Mando y un Equipo de Acción de Crisis de manera simultánea, coordinado y en constante contacto con los Comandantes sobre el terreno y otros organismos encargados de hacer cumplir la ley.

El aumento de responsabilidades, la necesidad de personal y los esfuerzos de coordinación Inter-Institucional surgidos posteriormente a través de directivas presidenciales, órdenes federales y leyes, motivaron en el año 1995 al FBI para llevar a cabo una iniciativa de mejora del SIOC y en consecuencia, el en aquel momento Director Freeh solicitó ante las condiciones necesarias para cum-

Colaboraciones

plir la creciente misión en todo el mundo de aplicación de la ley y asuntos de seguridad nacional, que el FBI pudiera mejorar su Centro de Operaciones.

El 20 de noviembre de 1998 y con ocasión del 90 aniversario de la creación del FBI el ex Presidente George H.W. Bush inauguraba el nuevo SIOC al llevar este su nombre, es decir "George Bush Centro de Operaciones de Información Estratégica", en recuerdo de que el SIOC original fue creado para su 41ª toma de posesión como Presidente de los Estados Unidos.

El nuevo SIOC está asentado en un Complejo de 40.000 pies cuadrados sub-dividido en 30.000 para el propio Centro, 10.000 para los Sistemas de Información de Apoyo, 380 escaños en el Centro, 50 en la ISS y 20 salas para las operaciones de apoyo en los teatros de información, incluyendo el despliegue 60 kilómetros de cable de fibra óptica; 225 terminales de computadora, con acceso a la LAN 3, FBI-NET, Internet, 8 grandes pantallas de vídeo, 1.110 líneas telefónicas y el Sistema de Información de Inteligencia.

Las principales investigaciones que manejan el nuevo SIOC fueron:

Air Manila (1995)
Atentado de Oklahoma City (1995)
Bombardeo de Khobar Towers en Arabia Saudita (1996)

Embajada de los EE.UU. atentados en Kenia y Tanzania (1998)
Investigaciones penales en Kosovo (1999)
El Y2K Rollover (1999-2000)
Borderbom (1999-2000)
9/11/2001 ataques en contra de Estados Unidos.

Si en este momento tuviéramos que hacer una evaluación final y conclusiva, lo que en mis tiempos se denominada síntesis y análisis, de los últimos acontecimientos con los que el Bureau se ha enfrentado, reorganizado, actualizado y preparado con respecto a la trágica y triste fecha del 11 de Septiembre, tal vez y de forma sucinta se desarrollaría con el siguiente perfil.

11 de septiembre de 2001

El FBI organiza en 24 horas de reloj y sobre la marcha, el Centro de Gestión de Crisis a raíz de los ataques terroristas contra Nueva York y Washington, con la misión de apoyar y supervisar la activación operacional de sus 11.000 Agentes Especiales y miles de personal de apoyo sobre el atentado de las Torres Gemelas, aperturando el Expedient PENTTBOM (Diminutivo de Pentágono).

Octubre 2001

Se transmite la orden a todas las Oficinas locales del Director Mueller, para la creación de un Programa conjunto que aglutine contra el terrorismo todas las fuerzas disponibles, activando

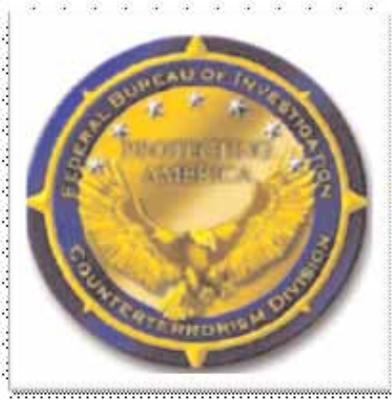
de inmediato los Grupos de trabajo para coordinar esfuerzos en la lucha.

Se cambian también las prioridades generales del FBI a través de una relación en importancia de las mismas, con tres principales prioridades:

- 1) Proteger de ataques terroristas a los Estados Unidos.
- 2) Proteger contra la Inteligencia Extranjera y las Operaciones de Espionaje a los Estados Unidos.
- 3) Proteger contra la Ciber-ataques y Crímenes Tecnológicos a los Estados Unidos.

La firma de la Ley PATRIOT contra el Terrorismo favoreció a las Agencias y especialmente al FBI para adquirir recursos adicionales como contratar nuevos Agentes y personal de Apoyo Crítico que buscara información adicional acerca de los posibles terroristas más fácilmente, compartiendo la Información sobre las investigaciones con otros investigadores y funcionarios del gobierno penales, así como trabajando con otras Agencias Federales, Estatales o Metropolitanas para asegurar las Fronteras y enfrentar delitos como el lavado de dinero internacional, para lo que se aprobaron escuchas telefónicas contra Terroristas potenciales o Crimen Organizado.

Colaboraciones



Division Contraterrorista del FBI

Emblema de la División Contraterrorista del FBI

Diciembre de 2001

Se crea una Dirección de Inteligencia en el seno del FBI dentro de la División de Lucha Contra-Terrorista (CTD) a partir de la propia Ley PATRIOT, estructurando su capacidad de forma significativa en favor de la Operaciones de Lucha y la de los Socios de Estados Unidos a tenor del objetivo de la Ley, que se basa en la unión y el fortalecimiento mediante el suministro de los adecuados instrumentos que se requieran para interceptar y obstruir el Terrorismo.

Enero de 2003

La División de Inteligencia amplió su campo de acción integrándose en el resto de Programas del FBI (Criminal o CID), (Cyber o Cyd), (Lucha contra Terrosita o CT), y (Contrainteligencia o CD), unificando así toda la lucha bajo un nuevo pabellón del FBI con un

Director Ejecutivo Auxiliar de Inteligencia o EAD-I dirigiendo todas las actividades de inteligencia del FBI, hacía la Comunidad de Inteligencia de Estados Unidos.

Octubre 2003

Se organizan y posicionan Grupos de Inteligencia de Campo en cada Oficina, con la misión de administrar, gestionar, coordinar y ejecutar las funciones de inteligencia del FBI sobre el terreno.

Julio de 2004

Se publica el Informe de la Comisión Nacional sobre Ataques Terroristas a los Estados Unidos conocida como "The 9 / 11 Comisión" en donde se analizan y examinan todos los esfuerzos desarrollados y se formulan en consecuencia, las recomendaciones para fortalecer capacidad de la Inteligencia del FBI.

Noviembre de 2004

La Dirección de Inteligencia el FBI (DI) se oficializa a través del llamado Memorando Presidencial dirigido al Fiscal General, presentando la Dirección con el título "Nueva Oficina Federal de Fortalecimiento para las Capacidades de Investigación".

Diciembre de 2004

La Dirección de Inteligencia del FBI (D.I.) amplía la autoridad sobre la Inteligencia

relacionada con sus funciones a través de la llamada Ley Consolidada firmada por el Presidente a los efectos, en razón a los importantes avances realizados por el FBI en la mejora de sus capacidades de inteligencia en la Prevención del Terrorismo desde los ataques del 11 de septiembre de 2001, incluyendo sobre el terreno, la supervisión de las operaciones de Inteligencia y la coordinación de la fuente de desarrollo y gestión.

Febrero de 2005

A través de Comunicación Electrónica el FBI establece formalmente a su DI.

Marzo de 2005

Se emite un informe de la Comisión sobre las Capacidades de Inteligencia de los Estados Unidos que recomienda al FBI crear un Servicio de Seguridad Nacional al mando de un Subdirector Ejecutivo, en dicho Servicio quedarían integrados las Divisiones de Lucha Contra-Terrorista, la División de Contrainteligencia y la Dirección de Inteligencia, quedando sujeta a la coordinación y el presupuesto del Director de Inteligencia Nacional (DNI), función que desarrolla el Director de la CIA.

Junio de 2005

El Fiscal General recibe instrucciones para asignar el nuevo Servicio de Seguridad

Colaboraciones

Nacional encabezado por un alto oficial del FBI, la responsabilidad dentro del FBI para la recogida, tratamiento, análisis y difusión de Inteligencia en pro de la Seguridad de la Nación a través de Memorando Presidencial, dicho documento enfatiza la comisión de combinar las misiones, capacidades y recursos de la Lucha Contra-Terrorista, la Contra-Inteligencia y la Inteligencia en el nuevo Servicio de Seguridad Nacional del FBI, aplicándolas de igual forma al gran peligro de las armas de destrucción masiva.

Septiembre de 2005

El nuevo Servicio de Seguridad Nacional del FBI se estructura y convierte el 9/12/05, en la Sub-División de Seguridad Nacional integrado por la División de Lucha Contra-Terrorista (CTD), la División de Contrainteligencia (CD), y la Dirección de Inteligencia (DI), encabezada por Arthur M. Cummings II como Director Ejecutivo Auxiliar

Junio de 2006

El FBI recibe la notificación del Congreso aprobando oficialmente la Sub-División de Seguridad Nacional (NSB), como parte de la gran reorganización del FBI.

Julio de 2006

La Sub-División de Seguridad Nacional del FBI inte-

gra dentro de sus competencias las armas de destrucción masiva (WMDD) como parte de la misión del NSB.

La Subdivisión de Seguridad Nacional (NSB) es por tanto la respuesta a la directiva presidencial para establecer un "Servicio de Seguridad Nacional" que facilite una óptima posición del FBI para proteger a los EE.UU. de los ataques terroristas, las operaciones de inteligencia extranjera y de espionaje y contra las armas de destrucción en masa, priorizando:

- La Investigación e Inteligencia contra actividades actuales o futuras emergentes que amenacen la Seguridad Nacional.
- EL proporcionar la información y el análisis hacia una Inteligencia útil y oportuna en la aplicación de la Ley.
- El desarrollo efectivo a través del Fiscal General y el Director Nacional de Inteligencia de las capacidades, los procesos y la infraestructura, de conformidad con las Leyes aplicables.

CONCLUSION:

Hoy en día, el FBI es parte de un vasto aparato nacional e internacional dedicado a derrotar al terrorismo, trabajando conjuntamente con todas las Agencias de aplicación de la ley, Inteligencia, Ejército y Círculos Diplomáticos, la misión es neutralizar a células

terroristas operativas en EE.UU. y para ayudar a desmantelar las redes terroristas en todo el mundo.



Emblema del FBI en una Entrada de su Sede Central

En consecuencia, la misión del FBI es proteger y proteger a los Estados Unidos contra el Terrorismo y las amenazas de Inteligencia extranjeros, para defender y hacer cumplir las Leyes Penales y para proporcionar el liderazgo y la justicia penal a los Servicios Federales, Estatales, Metropolitanos, los Organismos Internacionales y los Asociados de Refuerzo de la Ley.

Para llevar a cabo su misión, el FBI emplea una serie de herramientas básicas, incluyendo las técnicas de investigación, medicina forense, las tecnologías de la información y las asociaciones estratégicas, siendo la Inteligencia uno de los principales instrumentos que como tal, es una parte integral de la investigación y forma parte del día a día en el trabajo del FBI, desde el inicio de las investigaciones preliminares a las

Colaboraciones

escalas estrategias de investigación.

Las amenazas que enfrentan están evolucionando, son globales y a menudo proceden de empresas transnacionales que se basan en una sofisticada tecnología de la información, por tanto la Inteligencia/Contra-Inteligencia es más importante que nunca en la actual amenaza, ya que trasciende las fronteras geográficas, así como los límites de las autoridades de cada país.

El FBI tiene mandatos del Congreso, el Presidente, el Fiscal General y el Director Nacional de Inteligencia (DNI) para proteger la Seguridad Nacional mediante la producción de inteligencia en apoyo de su propia misión de investigación, las prioridades nacionales de inteligencia y las necesidades de otros países amigos, que hace más eficaces sus investigaciones para la seguridad nacional, la seguridad de la patria y la aplicación de la ley, al tiempo que satisface las necesidades externas de análisis e información del FBI.



1996 con el fondo de la Casa Blanca

La Dirección de Inteligencia (DI), es la encargada de gestionar la totalidad de las actividades del FBI de inteligencia, desde asegurar que los Agentes Especiales puedan recoger el tipo de información en el ámbito que Estados Unidos y sus socios de las Comunidades de Inteligencia y Aplicación de la Ley necesitan, asegurando que la información llega a manos de los encargados de adoptar decisiones.

Como componente clave de la Seguridad Nacional de la Subdivisión (NSB) en todas las oficinas del FBI, que asegura que los servicios de inteligencia están presentes en todas las Investigaciones de Lucha Contra-Terrorista, Contra-Inteligencia, Peligro de Armas de Destrucción Masiva, Cibernética, Delitos Penales y en todas las oficinas exteriores (Post-Liaison).

El FBI y las demás organizaciones que componen Comunidad de Inteligencia los EE.UU. (USIC) utilizan el término “inteligencia” de tres maneras diferentes:

Inteligencia es un producto que consiste en la información que se ha perfeccionado, para satisfacer las necesidades de los encargados de formular políticas.

Inteligencia es un proceso mediante el cual esa información es recopilada, identifica y analiza.

Inteligencia se refiere tanto

a las distintas organizaciones que dan forma a los datos brutos de inteligencia en beneficio de los encargados de adoptar decisiones y la comunidad de estas organizaciones.

La evolución de la inteligencia del FBI

Desde el 9 / 11, los Agentes Especiales del FBI hombres y mujeres, han puesto en marcha un plan global que transforma poco a poco la organización mejorando su capacidad para predecir y prevenir el terrorismo, revisando constantemente las operaciones y la ampliación de la capacidad de inteligencia en ellas, así como una mejor coordinación con las Autoridades Federales, Estatales, Metropolitanas y tribales.

El FBI se ha comprometido a llevar a cabo su misión en conformidad con las protecciones previstas por la Constitución, ya que las actividades de inteligencia llevadas a cabo en los Estados Unidos, requieren una consideración especial porque afectan directamente a los derechos de privacidad y las libertades civiles protegidos por la Constitución y otras leyes.

Los Agentes del FBI están capacitados para entender y apreciar la responsabilidad de respetar y proteger el derecho, además de una amplia instrucción en derecho constitucional, derecho procesal penal, y sensibilidad a otras culturas, cada nuevo agente del FBI

Colaboraciones

visita a los U.S. Holocaust Memorial Museum de Washington, DC, para ver por sí mismos lo que puede suceder cuando la aplicación de la ley se convierte en un instrumento de opresión.

Por otra parte, la globalización de la delincuencia, ya sea Terrorismo, el Narco-Tráfico, Contrabando, Delitos cibernéticos ha obligado a integrar las actividades en todo el mundo y eso significa, tener a Agentes Especiales que trabajan directamente en casos de interés mutuo con sus homólogos en el exterior, no sólo resolviendo crímenes que se han cometido, sino previniendo delitos y actos de terror, mediante el intercambio de información en tiempo real.

Dicha presencia internacional está compuesta por los Agregados Legales, comúnmente conocido como Legal Attache, cada oficina se establece a través de un acuerdo mutuo con el país anfitrión y se encuentra en las Embajadas de los Estados Unidos en esa nación con cobertura en más de 200 países, territorios e islas, pero también hay sub-Oficinas en los más pequeños, situadas en más de 70 principales ciudades del mundo.

La principal misión de los Legal Attache es:

Detener la delincuencia extranjera en las costas de América como sea posible.

Ayudar a resolver crímenes internacionales que ocurren tan rápidamente como sea posible.

Dotar con Agentes y personal de apoyo.

Coordinar las investigaciones internacionales con sus colegas.

Garantizar la seguridad del ciudadano estadounidense en el extranjero.

Actividades conjuntas e intercambio de información a través de acuerdos formales entre los Estados Unidos y el Legal Attache en el país anfitrión.

Coordinar clases de capacitación y apoyo para la policía en sus zonas geográficas de influencia.

Favorecer el apoyo a Asociaciones de Refuerzo de la Ley.

El Agregado Jurídico es supervisado por la Oficina de Operaciones Internacionales encabezada por un Director Adjunto en la Sede del FBI en Washington, DC. , manteniéndose en estrecho contacto con otras Agencias Federales, la Interpol, Policías de otros países y los Oficiales de Seguridad de aplicación de la ley en Washington nacionales e internacionales, así como Asociaciones de Refuerzo de la Ley.

Aprovecho al finalizar esta colaboración, para reflejar mi eterno agradecimiento por su apoyo a J.E. Collingwood Inspector in Charge Office of Public and Congressional Affairs, C.B. Smith Supervisory Special Agent, J. Faith Liaison Analyst, B. Linch Special Agent, así como a los Legal Attache E. Ghimenti y D. Shrimp, los cuales en mis diferentes periodos de estancia en USA o en mis visitas a la American Embassy, no escatimaron esfuerzos por mostrar la verdadera imagen del F.B.I. hoy y la colaboración que despliega para las Entidades de Refuerzo de la Ley.

PROXIMAS COLABORACIONES :

- RUSIA Y SUS SISTEMAS DE SEGURIDAD en el antes y el después.

- ISRAEL Y SUS SISTEMAS DE SEGURIDAD en el antes y el después.

- INGLATERRA Y SUS SISTEMAS DE SEGURIDAD en el antes y el después.

Curiosidades Históricas

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA MICOFILIA EN CATALUÑA. UN RASGO CULTURAL DISTINTIVO DE LARGA TRADICIÓN.

Prof. Dr. Guillermo Calleja Leal.
Universidad Antonio de Nebrija.

El bolet neix l'octubre però és fill de l'agost.

(La seta nace en octubre, pero es hija de agosto).

Proverbio catalán.

1.- Cataluña, una tierra micófila por tradición.

Aunque España es un país esencialmente micófilo por tradición cultural, cuenta con Cataluña y el País Vasco como excepciones, ya que ambas poseen una profunda y tradición micófila que debe considerarse como un rasgo cultural diferenciador. Además, la mayoría de los catalanes sabe hoy distinguir perfectamente los hongos y los recoge para su propio consumo, regalo o venta. Se trata de un alimento exquisito y muy estimado en la gastronomía catalana. Mas eso no es todo, pues en Cataluña, como en cualquier zona micófila euroasiática, los hongos constituyen asimismo una comida festiva y casi “mágica” tan plena



de connotaciones y peculiaridades muy especiales que la hacen más próxima a la carne de caza que cualquier otro alimento. Para el micófilo, un buen plato de hongos tiene una carga afectiva muy difícil de explicar y que no sólo está relacionada con el mero hecho de ser un alimento de temporada.

De las 1.458 especies de hongos recolectables, en Cataluña se conoce unas cien, lo cual es algo que consideramos muy loable. Su población rural suele distinguir unas veinte, mientras que su población urbana entre unas siete y doce.¹ No obstante, lo más significativo para nosotros es que se han registrado cerca de trescientos nombres populares de hongos en toda Cataluña² y este gran número constituye precisamente una característica esencial de los pueblos de tradición micófila, como también la prueba de que existe un conocimiento extenso, antiguo y muy arraigado en su cultura. Por poner algunos ejemplos: el *oriol foll* – oropéndola loca – (*Amanita muscaria*), el *ou de reig* – huevo de acequia – (*Amanita caesarea*), el *bolet de pi* – hongo del pino – (*Hypoloma fasciculare*),

el *bolet de fens anellat* – hongo del estiércol anillado – (*Stropharia semiglobata*), el *moixernó de primavera* – *mojardón de primavera* – (*Tricholoma Georgii*), el *gírgola vermella* – *gírgola roja* – (*Tricholoma rutilans*), el *fredolic* o *fredeluc* – *friolero* – (*Trilochoma terreum*), la *candela de bruc* – *cirio de cerezo* – (*Clitocybe geotropa*) o el *bolet d'esca* – hongo de yesca – (*Fomes fomentarius*). Incluso en la lengua catalana existe el sustantivo *boletaire*, derivado de *bolet* – seta, hongo – para designar al aficionado que busca hongos en el campo.

2.- La *Amanita muscaria* en la Cataluña actual: “estar tocado por el hongo”.

La *Amanita muscaria* tiene un sombrerete rojo manchado o moteado de puntos blancos, que son restos de la volva que protege el carpóforo cuando aún es pequeño. Tanto el pie como el anillo y las láminas de debajo del sombrerete son de un blanco inmaculado. Suele alcanzar unos 25 cm. de altura y unos 20 cm. de diámetro, por lo que su aspecto es formidable. Toma el nombre de *Amanita* (su género de pertenencia) del latín, como también el de *muscaria* (de “moscas”). En francés se llama *tue-mouche* (matamoscas) y también *fausse orange* (naranja falsa). En inglés se conoce como *fly-agaric*, palabra compuesta por *fly* (mosca) y *agaric*, antiguo género de hongos. Su nombre en alemán es *fliegenschwamm*, palabra compuesta de *fliegen*, *netz* (mata-

Curiosidades Históricas

moscas) y de *schwamm* (hongo). En ruso se denomina *mukhomor*, término formado por el prefijo *mukho* (mosca) y la raíz *mor* (muerte).³ Sus nombres más comunes en catalán son: *oriol foll* (oropéndola loca), *matamosques* (matamoscas), *reig bord* (oronja falsa) y *reig de fageda* (oronja de hayal).



Amanita muscaria.

La *Amanita muscaria* debe su nombre a “musca”, voz del latín que hace referencia al efecto paralizador de sus neurotoxinas en las moscas, al igual que lo tiene en otros los insectos. En cuanto a su apelativo popular de *matamosques* se debe a la falsa creencia popular de que es un insecticida eficaz. En realidad, el procedimiento consiste en desmenuzar la seta y colocar sus trozos en un recipiente con leche: las moscas acuden a esta leche intoxicada y durante hora son incapaces de reaccionar por el mencionado efecto paralizador y menos aún de volar, por lo que pueden ser matadas entonces con gran facilidad.⁴ *Oriol foll* (oropéndola loca) es otro apelativo que recibe este hongo por su color rojo anaranjado que nos recuerda al de la oropéndola (*oriol* en catalán), y a sus propiedades enteógenas, las

cuales provocan a su consumidor una locura aparente y pasajera.⁵ Y finalmente, también se llama *reig de fageda* (en castellano pseudo-vulgar, amanita de hayal), porque se hospeda en los hayales; y *reig bord* (oronja falsa), por su similitud morfológica con el *ou de reig* (huevo de acequia), la deliciosa *Amanita caesarea*, uno de los hongos más apreciados en la gastronomía desde los tiempos del Imperio de Roma.



Oropéndola. *Oriolus oriolus.*

La hermosa *Amanita muscaria* fue empleada como enteógeno en todo el territorio euroasiático ruso, desde el extremo más oriental, en las lejanas y frías tierras de Anadyr, cerca de la península de Chukotka, pasando por las tribus de los extensos valles de los ríos Obi y Yenisey, y por los territorios de la península de Escandinavia. Sus manifestaciones más occidentales las encontramos esencialmente en Cataluña y en el País Vasco.

Esta *Amanita* crece durante el otoño en los bosques de abedules (*Betula pendula*), de pinos negrales (*Pinus uncinata*) y de hayas (*Fagus sylvatica*), que son bosques limpios de hierbajos y sotobosque. En ellos, por encima

de las hojas ocreas que caen en dicha época, se distinguen a simple vista y a cierta distancia unas manchas rojas, de carmín intenso y brillante, moteadas de un intenso blanco inmaculado.

La expresión común “*Estàs tocat del bolet*” (estàs tocat del hongo) tiene hoy entre los catalanes unas connotaciones simpáticas y muy excusables; no obstante, en lo concerniente a su origen, no indicaba otra cosa que un estado mental de euforia producido por un agente muy conocido por todos y juzgado con una predisposición buena que no ofrecía ningún género de duda. Según el *Diccionari Alcover-Moll*, la expresión “*Estàs tocat del bolet*” se tomó del verbo *tocar*: “*estar afectado, influido por una cosa; contaminarse de ella, tomar una parte de ella*”. De ahí que la contracción “pel” puede sustituirse por la contracción “del”, y más aún tratándose de épocas pasadas. Por tanto hoy decimos, por ejemplo, “*estar tocado por el frío*”; o también, “*estar tocado por los gusanos*” cuando nos referimos a una fruta o verdura.



Amanita muscaria.

“*Estar tocado*” o “*influido*” por el hongo hace clara alu-

Curiosidades Históricas

sión a una práctica antaño aceptada y vista gran simpatía, que consistía en ingerir hongos embriagantes o enteógenos. Pero además, se sabe con plena certeza que dicha expresión tan común hacía referencia de forma inequívoca a la *Amanita muscaria*, consumida y aceptada antiguamente por los catalanes al igual que en otros pueblos micófilos, refiriéndose a la fase de euforia cinética que provoca la ingestión del *matamosques* u *oriol foll*. En la actualidad, la acepción más adecuada hace alusión a quien está temporalmente exaltado o con un vigor desmesurado; aunque resulta oportuno destacar que en modo alguno indica estados de abstracción y de excentricidad silenciosa o marginal. Así pues, se dice que un individuo está “*tocado por el hongo*” cuando ha ingerido *Amanita muscaria* y comienzan a desatársele los bloqueos psíquicos, convirtiéndose en una persona locuaz y eufórica; cuando realiza saltos y esfuerzos inusuales de forma gratuita e inesperada; y también, por ejemplo, al hechos de reír, bailar o realizar grandes esfuerzos como el cortar una gran cantidad de leña con una energía fuera de lo común. En definitiva, “*estar tocado por el hongo*” se dice de aquel individuo que actúa de forma análoga debido a una intoxicación producida por la muscarina o muscinol de la *oropéndola loca*.

Además, el propio sentido literal de la expresión muestra una clara y estrecha relación entre “*estàs tocat del bolet*” y el consumo del enteógeno fúngico, algo social-

mente aceptado. Por tanto, insistimos en que no se trata de una fórmula poética ni tampoco metafórica como algunos erróneamente han creído.

Sin embargo, creemos así mismo oportuno precisar que el consumo de hongos con fines enteógenos, en concreto la *Amanita muscaria*, no ha seguido ni mucho menos un camino tradicional que ha estado al alcance de todos en Cataluña. De su uso arcaico pudo mantenerse a través de prácticas sacro-mágicas y de hechicería; aunque por supuesto, en círculos muy cerrados y marginales que la han consumido desobedeciendo la prohibición cultural o inquisitorial que imperaba. Por eso, tal conocimiento pasó a través de las generaciones sin que la mayoría del pueblo realmente lo supiese.

Estudios actuales han constatado la creencia de que un número estimable de jóvenes de pequeños pueblos del Pirineo conocen y han experimentado los efectos del *oriol foll* o *matamosques*, consumiendo este hongo en privado o en grupo. En la gran mayoría de sus casos, tal información no les ha llegado por tradición cultural, sino por su interés particular en consumir enteógenos como un conocimiento nuevo.

Pero lo cierto es que la sabiduría antigua relativa al consumo de la *Amanita muscaria* ha ido desaparecido en la mayor parte de la Europa Occidental junto con los hombres que habitaban en los bosques, los carboneros y los pastores. Esto es, la gente que vivía

marginada en el interior de los bosques, pantanos y pastizales. Se trataba de un conocimiento muy antiguo que fue en gran parte interrumpido en España en los años 30 y que curiosamente, a través de un camino propio y diferenciado, en los años 90 ha sido por unos jóvenes que han saltado dos generaciones hacia atrás y que aún se mantiene vigente en estos primeros años del siglo XXI. Tal circunstancia nos permite pensar en que cada cultura, e incluso en cada generación, siempre hay individuos dispuestos a buscar su enteógeno apropiado para su consumo individual o colectivo.

No obstante, como contrapunto a esta realidad reciente, el empleo tradicional de la *Amanita muscaria* como enteógeno se ha mantenido a través de los siglos y hoy sigue vivo en el Pirineo catalán, aunque de forma soterrada y oculta. El consumo de este hongo como enteógeno fue perseguido por la Inquisición, al considerar que iba unido a experiencias místicas y estados extáticos o incursiones psíquicas, que no podían ser otra cosa que obra del Maligno. Luego, su consumo sufrió también un rechazo frontal cada vez mayor como consecuencia de la industrialización, ya que se adoptó una postura muy crítica a todo cuanto no tuviera un aire de modernidad y progreso, y naturalmente el consumo de la *Amanita muscaria* no lo tenía, considerándose que ésta y muchas otras tradiciones culturales eran producto de la incultura y la superstición. Y finalmente, hoy su consumo es objeto de persecu-

Curiosidades Históricas

ción policial por relacionarse con las drogas ilícitas.

Pese a todos los factores contrarios al empleo de la *Amanita muscaria* como enteógeno, se ha mantenido desde hace más de trescientos años con variaciones en muchos aspectos. En nuestra opinión, sería de un gran interés promocionar las investigaciones etnomicológicas en España, sobre todo en Cataluña y en el País Vasco, y aun siendo plenamente conscientes de las enormes dificultades que supondría hacer un estudio científico serio y profundo sobre una tradición muy oculta de la que apenas existen datos estadísticos. Con todo, conviene destacar que siempre se contaría con algunos trabajos científicos que son de una importancia extraordinaria.

Entre los trabajos de investigación etnomicológica que se han realizado en España hay que destacar los realizados por Josep Maria Pericgla, ya que han aportado nuevas luces sobre la extraordinaria tradición micófila catalana y, sobre todo, del uso enteógeno de la *oropéndola loca* en el Pirineo catalán, lo cual constituye un aspecto cultural singular y nada desdeñable.

3.- El mundo de los gnomos y la *Amanita muscaria*.

El consumo de la *Amanita muscaria* ha generado símbolos y otras manifestaciones culturales. Existe un vínculo estrecho entre el mundo simbólico y este hongo; y precisamente, el estudio de la inte-

rrelación entre ambos es lo que nos revela el origen fantástico de los gnomos, tan familiares y entrañables en las tradiciones catalanas al igual que en otros pueblos micófilos. Tanto en Cataluña como en Occitania y Andorra, los gnomos o duendes reciben el nombre de *martinets*, término que traducido literalmente al castellano viene a ser “mazo” o “martinete”. ¿De dónde procede tal denominación? Y, sobre todo, ¿qué posibles conexiones tiene con el consumo de la *Amanita muscaria*?



Pueblo de Martinet, en la provincia de Lérida.

El pueblo ilderdense de Martinet, que hasta hace no muchos años pertenecía al término municipal de Montellà, se encuentra en la comarca pirenaica de la *Baixa Cerdanya* (Baja Cerdaña) y cuyo nombre oficial es *Cerdanya* (Cerdaña).⁶ Hoy el municipio de Montellà i Martinet (Montella y Martinet), situado en el Pirineo de Lérida, está formado por las poblaciones Béixec, Estana, Martinet, Montellà y Víllec. Precisamente una de las características más interesantes de este pueblo del Pirineo ilderdense o leridano es que se halla

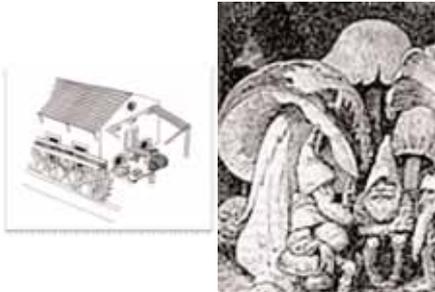
inmerso en uno de los pocos bosques de abedules que todavía quedan en Cataluña; y durante el otoño, las suaves laderas de las montañas que rodean Martinet se llenan de hongos y entre ellos la *Amanita muscaria*.⁷

Las tradiciones populares de la comarca de la *Baixa Cerdanya* nos hablan del gran prestigio que siempre han gozado los herboristas de Martinet por sus eficaces remedios curativos y también por poner a la venta en los mercados de los pueblos vecinos y lejanos a unos seres pequeños o duendes. Según dichas tradiciones, si el comprador era capaz de congeniar con el duende o *martinet*, en muy poco tiempo podría hacerse muy rico. Pero también conviene añadir que numerosos cuentos y leyendas de Olot, capital de la comarca gerundense de la Garrotxa, nos hablan de estos duendes que los herboristas de Martinet vendían en el mercado local cada 18 de octubre con motivo de la feria de San Lluc.⁸

Pero por otra parte, la voz *martinet* tiene un segundo significado en la lengua catalana, correspondiendo en castellano al término “martinete” en su acepción de mazo. Se denomina así al pequeño mazo que golpea la cuerda del piano; así como también al mazo de gran peso que se utiliza en las fraguas para forjar o batir los metales, el mazo que se emplea para abatanar los paños, etc. Luego, por extensión, se llama asimismo martinete al edificio industrial o taller metalúrgico en el que se utiliza esta clase de mazo de

Curiosidades Históricas

gran resistencia. Y finalmente, existen otras acepciones de “martinete” relacionadas con la mecánica, ya que un martinete es un mecanismo basado en un sistema de cremallera empleado para cargar la ballesta o levantar grandes pesos; y también una maquinaria que clava estacas y pilotes en el mar y en los ríos.



Martillete de forja de Vistalegre.

Gnomos o *martinets*.

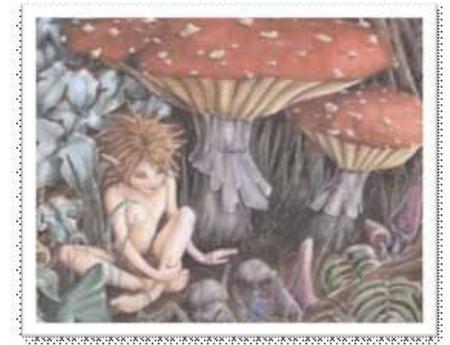
Si dejamos a un lado la acepción relacionada con el topónimo, podremos comprobar que todas las demás acepciones guardan una interesante y estrecha relación con las características peculiares que se atribuyen a estos seres tan fantásticos como misteriosos llamados *martinets* en catalán, puesto que son: activos en extremo, laboriosos y capaces de realizare trabajos inverosímiles como desviar el cauce de un río, hacer pozos muy profundos, trasladar de lugar una montaña, levantar piedras muy pesadas (la tradición popular los relaciona con los monumentos megalíticos), segar un trigal de enorme extensión en sólo un instante, etc. Dicho esto, no debiera de extrañarnos el que

en la zona montañosa del norte de la Cerdanya y el Pallers se llame *martinet* al individuo que ha estado trabajando de forma incansable, lo que no es más que una clara alusión a los duendes o *martinets*.

Por otra parte, conviene también recordar que el nombre más común que reciben estos duendes del mundo euroasiático es el de gnomos. De dicho término, que procede etimológicamente de la voz griega *gnomon* (sabio), se derivan numerosas palabras que hacen referencia al conocimiento: gnosis, gnóstico, cognitivo, cognición, incógnito... Precisamente el significado de *gnomon* guarda una estrecha relación con los gnomos, que como chispas o lucecitas se muestran a través de las tradiciones como seres de una profunda sapiencia y siempre dispuestos a dar órdenes sabias; lo cual guarda también relación con la actitud que durante un tiempo adopta el individuo que permanece “*tocado por el hongo*”: cree tener una lucidez superior a la que posee en su estado normal, está seguro de poder realizar trabajos pesados y fatigosos con gran ligereza y, tras el trabajo, siempre está dispuesto a la diversión o a emprender otra nueva tarea.⁹

En Cataluña se llama también *follet* (loquito) al duendo o gnomo. Este apelativo cariñoso guarda una relación estrecha con los efectos psicoactivos de la seta enteógena: los *foc follets* (fuegos locuelos), que en catellano se llaman fuegos fatuos. Según las tradiciones populares catalanas, el *follet* es un duende pequeño que

resplandece por la noche como una esfera luminosa, que corre a gran velocidad, da saltos y flota en el aire.



Follet. Duende relacionado con los fuegos fatuos.

El *follet* es además muy travieso e incluso se le considera como algo maléfico por sus continuas travesuras: atormenta a las personas para que no concilien el sueño de noche, ata las colas de los caballos, esparce el grano por el granero, hace ruidos en las casas, traslada la leña de una casa a otra para provocar enfrentamientos entre los vecinos, etc. Aunque también existen tradiciones populares catalanas que presentan al *follet* como protector de una familia dada, para lo cual exige un buen trato y ser bien alimentado. En este caso, el *follet* se integra de lleno en la vida familiar: ayuda a las mujeres holgazanas en las labores domésticas, aunque luego las zurra en las nalgas cuando están desprevenidas; mueve los cacharros de la cocina y la vajilla provocando a veces un ruido con-

Curiosidades Históricas

siderable que asusta a todos, aunque nunca rompe nada; etc.

La denominación de *foc follet* (fuego locuelo) es quizás la mejor forma de definir las chispas o lucecitas que parecen cobrar vida en aquel individuo que se halla bajo los efectos de la *Amanita muscaria*. En efecto, es en la *oropéndola loca* y en los efectos enteógenos o psicoactivos que provoca la ebriedad muscarínica donde podemos hallar las bases fosfénicas¹⁰ o biológicas de las visiones de los gnomos, duendes o enanos que posteriormente se han convertido en elaboraciones artísticas, tradicionales o populares; producciones mentales que han tenido relación con el mundo religioso, mítico, médico, folklórico, económico, etc.; y creaciones del propio pueblo que lo ha vivido como algo suyo de una forma directa. Este mundo habitado por duendes no sólo se halla en Cataluña, sino también en los Países Bajos, en Escandinavia, en los pueblos de la taiga siberiana... e incluso en zonas de España donde existe una cierta tradición de gnomos, como Asturias, Navarra y el País Vasco.

A partir de los efectos psicoactivos (visuales o caracteriológicos) de la *Amanita muscaria*, se elaboró una iconografía antropomórfica de estos seres fantásticos y familiares. Llevan un gorro de forma cónica y color rojo brillante (a veces parecido al gorro frigio), y el cuerpo de color blanco inmaculado, incluyendo una gran barba. ¿Acaso no son los mismos colores de la *Amanita muscaria*?

De ahí que la tradición cultural establezca en muchos casos que los *martinets* son el mismo espíritu de la *oropéndola loca* o *mata-moscas*.



Gnomo.

Por último, sólo añadir que en la comarca septentrional de Pallars¹¹ hallamos otra acepción de duendes y que son los llamados *minairons* o *menairons*. Como nos lo aclara este término, son gnomos específicos que la tradición popular los sitúa en el interior de las cuevas y de las minas, donde construyen sus hogares.¹² Por lo general, se les suele representar con las herramientas propias de los mineros: pico, pala, maza y carretilla. Son traviesos, trabajadores incansables, huidizos e hiperactivos. Otra de sus características más esenciales es que carecen del carácter doméstico de los otros gnomos, puesto que viven solitarios en las montañas.

4.- El genial arquitecto Antoni Gaudí. ¿Consumía realmente *Amanita muscaria*?

Los estados modificados de consciencia, aceptados por el

consenso social y la vía o método para acceder a ellos, constituyen una de las bases sólidas a partir de las cuales se generan las tradiciones más perdurables y los símbolos rituales de condensación de un pueblo. Tales vías o métodos no desaparecen en modo alguno con facilidad, sino que se arraigan en la sociedad y son resistentes a las prácticas tabú, como también a la superposición de otros valores hegemónicos posteriores. Una vez que estas vías o métodos para modificar la consciencia se pierden parecen irrecuperables; no obstante, al final surgen de una u otra forma.

Por otra parte, en los últimos años se ha venido entablando una encendida polémica sobre si el genial arquitecto catalán Antoni Gaudí consumía o no la *oropéndola loca*, por lo que no hemos querido terminar estos breves apuntes sobre la micofilia en Cataluña sin abordar este tema.

Antoni Gaudí y Cornet nació el 25 de junio de 1852 en una masía llamada *La Caldereta* y que estaba ubicada en Riudoms, localidad tarraconense del término municipal de Reus. El hecho que naciera en una masía, que viviera la mayor parte de su vida en Cataluña (una tierra de tan arraigada tradición micófila) y la aparición de la polémica biografía que escribió Joan Llarch con motivo del CXXX aniversario de su nacimiento (1852-1982),¹³ se ha extendido la idea de que Gaudí, una de las figuras universales y cumbres del Modernismo, tuviera por costumbre ingerir la embriaga-

Curiosidades Históricas

dora *Amanita muscaria*; y también, que su extraordinaria obra arquitectónica estuviera inspirada bajo los efectos de este enteógeno fúngico, quedando plasmado en ella.



Antoni Gaudí y Cornet.

En primer lugar, en lo referente a su obra arquitectónica, puede comprobarse que sólo existe una única representación evidente de la *Amanita muscaria* en la torre que corona el edificio que se encuentra situado en la misma la entrada del Parque Güell de Barcelona. Esta torre tiene la forma inequívoca de una *oropéndola loca* en el previo estado a abrirse el sombrerete. Se trata de una cúpula formada por una semiesfera roja con algunos apliques intermitentes de cerámica blanca muy reluciente: una *oriol foll*.

De que la representación de la *Amanita muscaria* del Parque Güell es exacta es algo que no admite ninguna duda, puesto que es la fiel reproducción de este hongo enteógeno a gran escala. No obstante, si bien algunos han afirmado de forma categórica que es

la prueba concluyente de que la *oropéndola loca* o *matamoscas* constituye un elemento importante de la iconografía gaudiniana, pensamos que no es así porque en realidad se trata de un único ejemplo. No hay más. Y además, por otra parte, debemos tener en cuenta que Antoni Gaudí empleó también numerosas formas estilísticas: orgánicas, helicoidales, curvas muy complejas... e incluso cúpulas muy similares a la mencionada del Parque Güell barcelonés, pero de color azul y con similares incrustaciones de cerámica blanca.



Antoni Gaudí. Parque Güell de Barcelona.

Joan Llach escribió una biografía de Antoni Gaudí muy interesante y sugestiva, que además tuvo un gran éxito editorial; pero tenemos que ser cautos ante sus intentos por demostrar que Gaudí ingería *Amanita muscaria* para lograr iluminaciones, éxtasis y genialidades. El autor, para apoyar su tesis, presupone a la ligera que el arquitecto tenía un conocimiento muy profundo de la antigua tradición cultural de este enteógeno fúngico, porque nació en una masía, amaba la vida campes-

tre y hacía excursiones a la montaña; sin embargo, tal suposición no está probada, ni documentalmente ni tampoco a través de las informaciones que nos han dejado sus contemporáneos.

Según Llarch, el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia guarda una estrecha relación con los antiguos templos solares y la forma de herradura de la superficie del altar guarda un extraordinario parecido con Stonehenge. Además, escribió lo siguiente sobre el emplazamiento del aún inconcluso templo barcelonés:

“Trazando una recta desde el Montjuich, donde estuvo emplazado un desaparecido dolmen, hasta el otro asimismo desaparecido dolmen que estuvo situado en el Camp de l’Arpa, zona donde se eleva el templo de Gaudí, la recta enfila precisamente al punto donde está levantándose la Sagrada Familia. Sus gigantescas torres, erguidas como menhires colosales, semejan completar megalíticamente a los dólmenes perdidos. Curiosamente, el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, tal como indicó en su tiempo el mismo Gaudí, está situado en el centro geométrico de la ciudad. Curiosamente también la zona denominada Camp de l’Arpa, llamábase antiguamente Camp de l’Arca (Campo del Arca). ¿No podría ser asimismo una contracción de Campo de la Arca-dia, es decir: donde se encontraba el sol en el arco del día o mediodía, si se tiene en cuenta que el arco apuntado al espacio tiene su saeta trazando un ángulo recto con el

Curiosidades Históricas

cielo?”.¹⁴



Antoni Gaudí. Templo Expiatorio de la Sagrada Familia. Barcelona.

Para Llarch, Gaudí poseía un conocimiento extenso y profundo del *Diccionario de Arquitectura* de Violet Le Duc; le relaciona nada menos y de forma directa con la antigua secta de Los Asesinos del Islam y de los ismaelitas; y sobre todo, le hace depositario espiritual e incluso transmisor de los conocimientos de la Orden del Temple.¹⁵ En nuestra opinión, aunque tales afirmaciones resultan muy discutibles ante un riguroso análisis histórico, cabe asimismo señalar que Josep Maria Feriçgla asegura que Joan Llarch parece desconocer con profundidad los productos y las sustancias alcalóidicas de la *Amanita muscaria*, la cual supuestamente, según el propio Llarch, había despertado las geniales iluminaciones gaudinianas.



Josep Pla.

En realidad, Llarch pretende demostrar que Gaudí empleaba enteógenos basándose en citas, como ésta:

“En el volumen II de las obras completas de Josep Pla; en su serie Homenots – entre los que figura una aguda y amena semblanza del arquitecto Antoni Gaudí – el autor nos dice respecto al biografiado, que su amigo el arquitecto Joan Bergós (se refiere en realidad a Bonet Garí),¹⁶ le manifestó su perplejidad al explicarle que había sorprendido a Gaudí tomando leche con lechuga, una práctica poco usual... Gaudí sabía, sin duda, que entre las propiedades de la lechuga figura la de su poder somnífero. Cuando se corta, la lechuga segrega un látex que, recogido adecuadamente, no tarda en secarse y que macerado debidamente, puede ser utilizado como somnífero. No obstante, la lechuga es también un antiafrodisiaco. Evita los sueños lujuriosos que, surgiendo del inconsciente, pueden acometer al más casto. Los

*fantasmas de la lujuria sexual se disuelven. Que no se escandalice nadie erróneamente que tales especificaciones atentan a la imagen mitificada de la espiritualidad de Gaudí”.*¹⁷

Josep Pla, el genial escritor de Palafrugell (1897-1981) y uno de los periodistas más brillantes de la historia del periodismo español, nos ofrece el siguiente relato sobre Gaudí en su libro *Homenots*, que aparece publicado dentro de su *Obra completa*:

*“Este sostenimiento se matuvo en los límites de la más absoluta exigüidad, entre otras razones porque Gaudí fue practicante de las doctrinas alimentarias e higiénicas del sacerdote alemán Kneipp. Dormía con la ventana abierta. Caminaba mucho. Era vegetariano. Un día el arquitecto Bonet Garí lo encontró comiendo lechuga bañada en leche. ¡Extraña combinación! No es preciso decir que cualquier forma de alcohol o de tabaco fue excluida de su alimentación”.*¹⁸



Gaudí en las obras de la Sagrada Familia, junto a una prueba de flexión de materiales.

Curiosidades Históricas

Sabemos que Gaudí era un hombre de costumbres muy austeras, casi “espartanas”. Pero no por ello podríamos afirmar que fuera un hombre excéntrico por el simple hecho de ser uno de los numerosos seguidores del célebre sacerdote y médico alemán Kneipp, precisamente porque sus prácticas higienistas y dietéticas eran muy conocidas y observadas en toda Europa a finales del siglo XIX y principios del XX.

Para Josep Pla, el que Gaudí mojara lechuga en la leche era una de sus muchas rarezas y, quizás, consecuencia de la miseria en que vivía. Esto último es cierto, pues vivió en la miseria y desde la muerte de su sobrina se despreocupó por completo de su persona, dedicándose por completo a su única obsesión: la construcción del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia. Sabemos por todos sus biógrafos que no recibió ninguna suma importante y que gastaba lo mínimo de sus muy escasos recursos económicos en su manutención. Incluso durante los últimos años de su vida llegó a instalarse en el oratorio del templo, aún en construcción, y era asistido por la portera.

La propia vestimenta de Gaudí era la de un indigente. Por ello, tras el accidente mortal que sufrió el 7 de junio de 1926 al ser atropellado por un tranvía, fue internado en el Hospital de la Santa Cruz de Barcelona junto a unos mendigos y nadie le reconoció hasta pasado un tiempo.¹⁹



Templo Expiatorio de la Sagrada Familia en 1928.

Así debió verlo cuando murió dos años antes.

Por otra parte, creemos oportuno hacer algunas puntualizaciones sobre las afirmaciones de Joan Llarch al relato mencionado de Josep Pla.

En primer lugar, como señala Josep Maria Fericgla,²⁰ sabemos que el lectuario, principio activo del látex segregado por la lechuga silvestre antes de florecer, posee propiedades hinópticas. Si en realidad pudiera alguien probar que Gaudí conociera dichas propiedades, entonces cabría pensar en la posibilidad, aunque nunca la certeza, de que fuera aficionado a las sustancias enteógenas. Pero conviene insistir en que no existe ninguna prueba de que consumiera lechuga silvestre con fines hinópticos.

Y en segundo lugar, el que Gaudí mojara lechuga en leche según el testimonio de su amigo el arquitecto Bonet Garí, ya fuera a consecuencia de su miseria material, por su condición de seguidor

de Kneipp, o simplemente como una excentricidad,²¹ nada prueba que fuera consumidor de enteógenos para “inspirarse”. Baste simplemente recordar que en Cataluña, al igual que en otras comunidades autónomas españolas y en los países hispanoamericanos, se mantiene la muy antigua costumbre de bañar por la noche a los niños pequeños con agua en la que se ha puesto a hervir lechuga silvestre (*Lactuca virosa*) o común (*Lactuca sativa*) para que duerman mejor. Existe incluso un remedio casero en el campo para facilitar el sueño y vencer el insomnio, que incluso muchos consideran aún mejor que la valeriana, y que consiste en tomarse una infusión caliente de lechuga.

Uno de los episodios más conocidos de la vida de Gaudí fue la entrevista que le concedió a Miguel de Unamuno en el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia. Según los biógrafos de Gaudí, aquel encuentro resultó muy desagradable para ambos debido a la lógica confrontación que se produjo entre dos personalidades tan opuestas.

Mientras Unamuno escuchaba la explicaciones de Gaudí, se mantuvo meditabundo doblando con cuidado un papel que tenía en sus manos. Aunque Unamuno fue un gran aficionado a la papiroflexia y tenía por costumbre dejar pajaritas de papel por donde iba, nos llama mucho la atención que en tal ocasión un taburete de papel sobre una mesa al tiempo que expresó al arquitecto su opinión personal sobre la Fachada del

Curiosidades Históricas

Nacimiento: “No me gusta. Es una obra delirante, como el efecto de una embriaguez...”. ¿Creía realmente Unamuno que dicha “embriaguez” era consecuencia de haber ingerido Gaudí algún enteógeno? ¿Existe alguna posible relación entre el taburete de papel que hizo Unamuno en el transcurso de su entrevista con Gaudí y algún enteógeno fúngico, y más concretamente la *Amanita muscaria*?



Miguel de Unamuno y Antoni Gaudí.

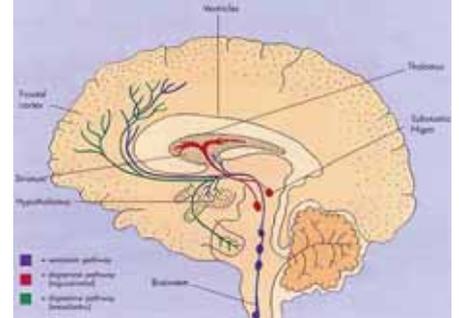
Miguel de Unamuno, catedrático y más tarde Rector de la Universidad de Salamanca era un políglota consumado y el inglés era uno de los idiomas que hablaba. Por ello, resulta un tanto curioso el hecho de que en inglés las voces *stool* y *toad* significan, respectivamente, “taburete” y “sapo”; y si juntamos ambas obtendremos la palabra compuesta *toadstool* (taburete de sapo), que significa “seta venenosa” y refiriéndose de forma muy especial a la *Amanita muscaria*. Partiendo de este hecho, Joan Llach pretende haber “adivinado” que Gaudí ingería *oropéndola loca* y que este enteógeno era lo que en definitiva le proporcio-

naba la “inspiración”:

“Singularmente, el subconsciente de Unamuno adivinó la motivación de la obra y lo expresó en el lenguaje gestual de los dedos y psíquicamente, construyendo el taburete de papel en el que, posiblemente ignorándolo de modo racional, su subconsciente revelaba con el pequeño objeto de papel que la causa delirante no era otra cosa que la ingestión de un alucinógeno... La ponzoña que el sapo arroja por sus glándulas sudoríferas es la bufotenina, producto que, a su vez, se encuentra en el hongo *amanita muscaria*, por donde vemos que el mismo producto químico hállese en una planta que es un animal. Posiblemente de haber sabido inglés, Gaudí hubiese advertido la revelación implícita en el pasatiempo de Unamuno. Sin embargo, hay constancia de que conservó el taburete de papel durante algún tiempo como muestra de su orgullo herido, por lo que había considerado en Unamuno un racionalismo equivocado”.²²

La *Amanita muscaria* y el sapo comparten la característica de tratarse de seres tabú en casi todo el Viejo Mundo, prohibición cultural que se remonta a tiempos muy arcaicos debido a que ambos producen sustancias enteógenas.

La bufotenina (C₁₂ H₁₆ N₂O) es un alcaloide segregado por las glándulas carótidas de los sapos. Esta sustancia enteógena (derivado N-simetilado de un neurotransmisor importante llamado serotonina, 5-hidroxitriptamina, hormona cerebral empleada como alucinógeno en Medicina, C₁₂ H₁₂



N₂O), es estructural y funcionalmente similar a la muscimola (C₅ H₁₅ NO₃) que sintetiza la *Amanita muscaria*. En este sentido, el poder embriagador de los sapos es muy conocido y empleado como enteógeno en todo el mundo, como puede verificarse a través de los estudios etnográficos, etnológicos y etnolingüísticos.

En el caso concreto de la etnolingüística, en muy diversas lenguas podemos hallar términos con los se puede denominar a la *Amanita muscaria* y que nos permiten descubrir una asociación muy reveladora entre este hongo enteógeno fúngico y el sapo, y a veces con la rana. Así, por ejemplo, los daneses y los noruegos llaman *sombrero de rana* a la *oropéndola loca*, lo mismo que ocurre en el antiguo bretón. En euskera, además de la actual denominación *kuloto falsoa*, existe también la voz arcaica *amoroto* (sapo). Antes vimos como los anglosajones, además de *fly-agaric*, también llaman *toadstool* (taburete de sapo) a la *Amanita muscaria*, que según Robert Gordon se extendió antiguamente a todos los hongos (el nombre genérico de todos es *mushroom*). También podríamos añadir que los hindúes llaman *asiento*

Curiosidades Históricas

de sapo a la *Amanita muscaria*, los alemanes bávaros la llaman *excremento de sapo* y en Galicia recibe el nombre popular de *pan de sapo*.

Partiendo de todos estos hechos, ¿pretendió Unamuno expresar con su taburete de papel (*stool*) que Gaudí ingería *Amanita muscaria* (*toadstool*)? ¿El que hiciera el taburete de papel fue una acción producida por su subconsciente? En nuestra opinión, creemos que nadie puede saberlo porque no existe ni una sola prueba de que Gaudí dejara secar la *oropéndola loca* o *matamoscas* y la consumiera como enteógeno para incrementar su ya de por sí prodigiosa capacidad creativa. En este sentido, nadie le vio consumirla, ni se dispone de ningún comentario oral de sus allegados que lo asegure y que nos haya llegado, ni tampoco existe documento alguno que lo pruebe.

Por último, sabemos que Gaudí era un hombre introvertido en extremo, con muy pocas amistades íntimas (generalmente arquitectos y religiosos) y que ningún testimonio de sus allegados, oral o escrito, nos permite demostrar que consumiera *Amanita muscaria*.

También sabemos que tenía una mirada extraña, como de “iluminado”, pero esa mirada tan especial podría deberse a muy diversas causas. Es cierto que podría tenerla a consecuencia de una midriasis, ya que aumenta la dilatación de la pupila, y que ésta pudo ser provocada por la atropina que se halla en la *oropéndola loca*; o también, debido a una posible adicción a los opiáceos. Sin

embargo, ¿por qué no podría deberse al quiasma óptico o que tal mirada fuera producida por un tumor cerebral? Podría tratarse asimismo de la mirada característica de los místicos, tal como la apreciamos en los retratos de algunos santones o gurús espirituales de la India: Viveka-Ananda, Ramacharaka, Yoga-Ananda, Krisnamurti y tantos otros. En cuanto a la midriasis característica de los alcohólicos, ésta queda descartada por completo porque Gaudí además de vegetariano era abstemio. Así pues, aunque la mirada de “iluminado” de Antoni Gaudí haya hecho afirmar o suponer a algunos que consumió *Amanita muscaria*, tenemos que concluir afirmando de forma categórica que no existe ninguna prueba documental ni testimonio alguno que pueda demostrarlo.

NOTAS

¹ FERICGLA, Josep Maria: *El hongo en la génesis de las culturas*. Barcelona, Los libros de la liebre de marzo, 1994, pp. 133-134. Datos tomados de la encuesta realizada por el autor de este libro.

² *Memorias de la Real Academia de las Ciencias de las Ciencias de Barcelona*. Barcelona, 1960.

³ El Diccionario Etimológico *Shanti* de la lengua rusa indica que con la *Amanita muscaria* se hacía un brebaje para matar moscas. Se trata de una creencia muy extendida en los pueblos micófilos y micófobos.

⁴ Los botánicos y los naturalistas aún no se han puesto de acuerdo sobre el uso de la *Amanita muscaria* como insecticida. Si nos remontamos siglos atrás, podríamos citar entre sus partidarios a Konrad von

Megenberg y su obra *Das Buch der Natur* (1349), Charles de Lechuse con *Histoire des plantes curieuses* (1601) y al célebre naturalista sueco Carl von Linné (Linneo) con su gran obra *Species plantarum* (1753). Entre los que lo niegan, tampoco podríamos olvidar a Valerius Cordus, al famoso médico y químico mallorquín Mateu Orbila Rotger con *Leçons de médecine légale* (1823) y a Robert Wasson. Este último creyó que el apelativo *matamosques* se debe a las manchas blancas del sombrerete.

⁵ El médico inglés Donald Jonson fue el primero que empleó por escrito los términos *alucinógeno* y *alucinogénico* en su opúsculo *Hallucinogenetic Drugs* (1953). Pero los tomó de A. Hoffer, H. Osmond y J. Smythies, tres médicos norteamericanos que no los emplearon hasta 1954, un año después. El verbo *alucinar*, tan empleado por los jóvenes de hoy, en su sentido original significa: *cegar, engañar o seducir*. Proviene del latín *allucinari*, esto es, *divagar mentalmente* o *hablar sin sentido*, siendo sinónimo de verbos que significan *estar loco* o *delirar*. En un artículo del prestigioso *Journal of Psychedelic Drugs* (1979), un grupo de investigadores eminentes de distintas disciplinas propuso el término *enteógeno* para designar a todas aquellas sustancias vegetales que, una vez que son ingeridas, proporcionan modificaciones de la conciencia. Este neologismo ha sido rápidamente aceptado en todos los medios científicos al considerarse una denominación que satisface las necesidades expresivas y recoge muy bien las resonancias culturales evocadas por esta clase de sustancias, muchas de las cuales son fúngicas.

⁶ La comarca de la Baja Cerdeña, hoy Cerdeña, se encuentra entre las provincias catalanas de Lérida y Gerona. Limita al norte con Andorra y la comarca histórica de la Alta Cerdeña (Francia), al este con el Ripollés, al sur con el Berguedá y al oeste con el Alto Urgel. Forma junto con la Alta Cerdeña el territorio histórico del Condado de Cerdeña y cultural de la Cerdeña, dividido a consecuencia del Tratado de los Pirineos de 1659. La capital comarcal es Puigcerdá.

Curiosidades Históricas

⁷ La evolución demográfica (1900-1986) del municipio Montellà i Martinet ha sido la siguiente: 1900, 784 habitantes; 1930, 791; 1950, 1.018 (máxima población en el siglo XX); 1970, 686; 1981, 561; y 1986, 562.

⁸ Existe una bibliografía muy abundante sobre el fantástico mundo de los gnomos en las tradiciones catalanas. Entre los muchos autores y obras disponibles merecen citarse: Joan Amades, *Folklore de Catalunya (Costums i creences)*, Barcelona, Selecta, 1980; Josep Maria Batista i Roca, *Costums de Catalunya*, Vilanova i la Geltrú, Institut Gràfic de Vilanova, s/f.; Joan Guillaumet, *Bruxeria a Catalunya*, Barcelona, Ediciones del COTAL, 1983; Valeri Serra i Boldú, *La rondalla del dijous*, Barcelona, 1924; y Ramon Violant i Somorra, *Etnología pallaresa. La Pobla de Segur*, Escudella-2, 1981.

⁹ Nos parece muy interesante el advertir que Muscario era uno de los nombres populares que recibían Júpiter y Hércules en la mitología romana. El dios Júpiter y especialmente Hércules eran divinidades poderosas y físicamente muy fuertes, por lo que parecen gozar del estado muscarínico durante el período de la intoxicación que provoca una fuerza inusitada o más bien la sensación de tenerla. Por otra parte, el término “hércules” se empleaba antiguamente en Medicina a aquellas personas que sufrían de ataques de esquizofrenia o epilepsia; esto es, aquellos que sufrían alteraciones del estado ordinario de consciencia, aunque fuera de forma patológica y no voluntaria. En ambos casos la relación existente con los efectos de la *Amanita muscaria* como enteógeno parece muy clara.

¹⁰ El fosfeno es un término que se emplea para designar a las impresiones luminosas producidas en la retina por una causa diferente a la luz. Por ejemplo, al ingerir un enteógeno o simplemente al comprimir el globo ocular con un dedo.

¹¹ Pallars es un territorio ribereño del río Noguera Pallaresa, situado entre los Pirineos y la sierra del Montsec, en la provincia de Lérida; y su capital histórica es Sort. En la división comarcal estableci-

da en 1936, el territorio de Pallars quedó subdividido en las comarcas de Pallars Sobirà en la zona septentrional y Pallars Jussà con capital en Tremp. En dicha división, se agregaron a la comarca de Pallars Jussà los territorios ribereños del Noguera Ribagorzana de la provincia de Lérida. La división comarcal de 1988 segregaría estos territorios del Pallars Jussà y les otorgaría la consideración de comarca con el nombre de *Alta Ribagorça* (Alta Ribagorza), con capital en Pont de Suert.

¹² En el cuento de Blancanieves y los Siete Enanitos, éstos son mineros y recuerdan a los *minairons*. No obstante, su vivienda no está bajo tierra o en el interior de las cuevas sino en una casita del bosque.

¹³ LLARCH, Joan: *Gaudí. Biografía mágica*. Barcelona, Plaza y Janés, 1982.

¹⁴ LLARCH, Joan: “Gaudí. Un arquitecto a la búsqueda de la gran tradición”. En la revista *Tierra insólita*. Gnosis S.A., 1981, nº 0, pág. 16.

¹⁵ LLARCH, Joan: *Gaudí. Biografía mágica*, ob. cit., pág. 206; y “Gaudí. Un arquitecto...”, ob. cit., pp. 16-21.

¹⁶ Joan Llarch se equivoca de personaje. No se trata de Joan Bergós, sino de Bonet Garí, también arquitecto y amigo de Antoni Gaudí. PLA, Josep: *Homenots*. En su *Obra completa*. Barcelona, Destino, 1980. Vol. XI, pág. 227.

¹⁷ LLARCH, Joan: *Gaudí. Biografía mágica*. Ob. cit., pp. 208-209.

¹⁸ PLA, Josep: *Homenots*. En: *Obra completa*. Ob. cit., vol. XI, pág. 227.

¹⁹ En el Hospital de la Santa Cruz se creyó que Gaudí era un mendigo y fue internado con el nombre de “Antonio”. Al ser finalmente reconocido, desfilaron ante su cama las más altas representaciones de la sociedad barcelonesa de entonces. Antonio Gaudí y Cornet falleció el 10 de junio de 1926 y fue enterrado dos días después en la capilla de Nuestra Señora la Virgen del Carmen, que está en la cripta del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, donde en la actualidad reposan sus restos.

²⁰ FERICGLA, Josep Maria: Ob. cit., pp.

172-174.

²¹ A los saharauis les encanta, por ejemplo, mojar sardinas en leche.

²² LLARCH, Joan: “Gaudí. Un arquitecto...”. Ob. cit., pp. 21-22.

Ventana Abierta

“No perder la calma”

Pater Alejandro

El mundo bursátil está viviendo una etapa de pánico. Las grandes bolsas internacionales: Nueva York, Tokio, Londres, París... han sufrido tan profunda crisis que ha hecho tambalear la economía mundial con bajadas históricas que han descabalgado hasta las producidas en la Gran Depresión de 1.929. Nuestras cenicientas españolas, inmersas también en esa debacle y crac generalizado, han provocado en sus accionistas el lógico nerviosismo y el quebranto de sus inversiones. Cada día se van produciendo secuencias en una caída gradual, cuando no de vértigo, que provocan mayor preocupación, jalandondo el camino con términos cada vez más preocupantes: crisis económica, crisis financiera, crisis crediticia, recesión económica...

Si nos vamos a otro campo menos dramático y, para algunos, incomprensible y sin interés, también encontramos las consecuencias de la crisis de resultados deportivos. Equipos de fútbol, apenas comenzado el campeonato liguero, a falta de éxitos y lugares de privilegio en las tablas clasificatorias, anhelados, por otra parte, por sufridas aficiones, han destituido y cambiado entrenadores, pensando encontrar en ello el remedio a sus males, sin dilatar

por más tiempo la espera y paciencia para comprobar el fruto de los sistemas y esquemas de juego implantados al inicio del campeonato.



En un pequeño y superficial repaso a los medios de comunicación social de nuestro entorno, descubrimos sucesos que inquietan, la crisis económica en la que estamos inmersos, incrementos substanciales de acciones delictivas de violencia doméstica, de malos tratos y de delitos contra la vida, paro que alcanza cada día a más familias, el terrorismo que sigue golpeándonos duramente, la capa de ozono que se destruye con riesgo para la vida en el planeta, los partidos políticos que no se entienden, jóvenes que pierden la ilusión... son más motivos para nuestra preocupada intranquilidad.

Ante las anteriores situaciones, y aquellas otras preocupaciones constantes y diarias que nos afectan más directamente, querría que recordásemos y tuviéramos en

cuenta una frase que encontramos en el Evangelio: **“NO PERDÁIS LA CALMA”**, y también el momento en que es pronunciada. Jesús dirige este mensaje a los Apóstoles al despedirse de ellos durante su última cena. Es conocedor de su inminente muerte y de la delicada situación en que van a quedar los suyos al faltarles su apoyo y presencia. Jesús les hace la advertencia de no perder la calma en unos momentos en que las cosas marchan mal, para Él y para los suyos. Son momentos dramáticos. Jesús sabe que lo van a matar. Es un acontecimiento trágico, grave y de especial dureza: su condena a cruz. Los Apóstoles que habían dejado casa y familia por seguirle se van a quedar solos, sin el Maestro, y sus planes rotos. Ante lo que se les viene encima Jesús les recomienda calma.

Hay que reconocer que a nosotros tampoco nos faltan motivos para perder la calma ante las situaciones tan acuciantes como las anteriormente descritas y, de hecho, muchas veces la perdemos. Nos ponemos demasiado nerviosos.

“No perdáis la calma” debería ser no sólo una frase que, en nuestras actuales circunstancias, tendríamos que estar repitiendo constantemente para no caer en depresiones inútiles, sino una máxima creadora eficaz de aquel estado de ánimo que nos permita actuar con decisión, encontrando así la paz y el sosiego necesarios cuando perdemos con tanta facilidad la tranquilidad ante noticias negativas que nos afectan de modo

Ventana Abierta



nuestro alrededor, en nuestras familias y en nosotros mismos existen abundantes miedos: miedo al futuro, pánico ante la crisis económica en la que dicen que estamos inmersos, miedo a que los hijos pierdan el trabajo y el “norte”, miedo a la llegada de una enfermedad incurable, miedo a no poder hacer frente a la hipoteca que tenemos con el banco...

El secreto de la calma que pide Jesús se encuentra, para los que tienen fe, en Dios. Éste es el aval, la garantía y el gran valedor en nuestras crisis porque, antes de permitir las cruces a llevar, prepara espaldas dispuestas a cargar con ellas. Por eso se trata de una calma activa, no la calma del apático, del pasota o del insensato; es la calma del que vive y se sabe envuelto en un mar de problemas, que los siente y quiere solucionar, pero que, a pesar de todo, mantiene su mirada confiada en el horizonte de Dios permaneciendo en la brega y lucha, sin caer en el desánimo ni, mucho menos, en la desesperanza.

Y, si a Dios lo dejamos aparcado al borde de nuestro camino, confiemos al menos en la sabiduría de nuestro refranero; “*tras la tempestad llega la calma*”, nos dice. Por otra parte, la historia nos enseña que, tras las crisis, por muy profundas que hayan podido ser, siempre han llegado tiempos de bonanza.

grave. Ello no es resignación ni dejación de nuestro derecho y deber a enfrentarnos con las realidades que inciden injustamente en nuestras perspectivas esperanzadas.

Para mantener la calma es necesario disponer de cimientos firmes, contar con apoyos apropiados, encontrar soportes que nos transmitan tranquilidad, exigir que aquellas instituciones que tienen el deber de garantizar nuestra seguridad y futuro trabajen eficazmente en su consecución. Algunos particularmente buscarán su seguridad en el poder, en la cuenta corriente, en sus habilidades personales, en la fuerza que les imprime el sentirse los mejores y con más cualidades, en no perder el trabajo o en ver incrementado el sueldo... También los Gobiernos de las Naciones más poderosas, y otros Organismos e Instituciones económico-financieros... se han puesto a trabajar al unísono para poner remedio a la actual debacle sin

alcanzar la solución adecuada, porque de día en día la crisis parece agravarse.

“**Ventana Abierta**” quiere sumarse en esta lucha contra el pánico que prolifera por doquier y abrirse paso a la esperanza. Los caminos propuestos están alejados de lo estrictamente material y económico ya que todo lo humano puede ser mirado y analizado desde una perspectiva de trascendencia, sobre todo, cuando el ser humano y sus creaciones han mostrado su incapacidad para atajar nuestros males.

El Papa Benedicto XVI, en su reciente viaje a París ha vuelto a lanzar un mensaje de esperanza al mundo de la política y de la cultura en línea con las propuestas de Juan Pablo II de “no tener miedo”, expresión que encuentra su origen y fuerza en el evangelio.

No obstante, a pesar de las palabras de Jesús invitando a alejar el miedo y a mantener la calma, los creyentes constatamos que a

Nuestra Historia

LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA A TRAVÉS DE LA VISIÓN DE UN ARTISTA GENIAL: FRANCISCO DE GOYA REPORTE-RO DE GUERRA EN SU SERIE GRABADA “LOS DESASTRES DE LA GUERRA”

Prof. Dr. Guillermo Calleja Leal.
Universidad Antonio de Nebrija.

INTRODUCCIÓN

La invasión napoleónica y la insurrección popular contra el invasor francés dividieron España en dos bandos, siendo minoritario el bando de los afrancesados, aunque de una gran fuerza entre los intelectuales. En aquellos trágicos momentos, Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) experimentó el drama de muchos de aquellos intelectuales que dudaron en cuanto a qué hacer; ya que por una parte él admiraba a Francia como fuente y ejemplo en su ideología político-social, pero por otra entendía que su invasión a España era algo inadmisibles. En definitiva, las medidas liberales dictadas por José I, como la supresión de la



La Carga de los Mamelucos

Inquisición y la excomunión de los frailes, hallaron en Goya su encendido aplauso como quedó patente en sus dibujos burlescos sobre los frailes excomulgados, sus evocaciones a víctimas del Santo Oficio (Torregliano, Zapata, Galileo), la escena de la Inquisición de la Academia de San Fernando; etc. Pero al igual que sucedió al grueso de los liberales, la guerra situó a Goya junto al pueblo combatiente, al que inmortalizó en sus dos grandes óleos que realizó en 1814 y que se conservan en el Museo del Prado, “*El 2 de mayo de 1808 en Madrid (o “Carga de los Mamelucos”)*” y “*El 3 de mayo en Madrid: los fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío*” (o de la Moncloa), sus retratos del general Wellington (1812), su retrato ecuestre de Palafox (1814) y su retrato de Juan Martín *el Empecinado*, para nos-

otros el mejor que hizo a un héroe militar. Aunque a todo ello habría que añadir que el genial pintor aragonés y universal sintió a su vez verdadero pánico y un firme rechazo hacia la guerra y sus consecuencias, como lo demuestran su serie de grabados “*Los Desastres de la guerra*”, cuyos dibujos preparatorios fueron hechos en plena contienda bélica.

Tras el Motín de Aranjuez (1808), Carlos IV abdicó a favor de su hijo Fernando, Príncipe de Asturias, que subió al trono como Fernando VII. El joven monarca entró triunfante en Madrid (24-03-1808); y luego, en las tardes de los días 6 y 9 de abril de 1808, Fernando VII posó para Goya con motivo del retrato ecuestre que le había encargado la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando, llevando a cabo dos dibujos de los que luego saldría no

Nuestra Historia

sólo este retrato, sino todos los que realizará después de la Guerra de la Independencia.

Durante los seis años en los que se desarrolló la Guerra de la Independencia española (1808-1814), y los siguientes en los que se produjo la reacción absolutista de Fernando VII, circuló en España una enorme producción de estampas de los tres principales bandos contendientes (franceses, ingleses y españoles) con claros fines de propaganda. En ellas se presentaban: sus victorias, sus héroes y sus mártires; y también estampas satíricas del enemigo, que era en éstas el protagonista a través de la crítica política y bélica.

Los álbumes de estampas sirvieron con frecuencia para conmemorar las acciones más gloriosas de la guerra: los levantamientos populares, la defensa las ciudades sitiadas por el enemigo francés y el martirio de héroes y heroínas. Tales colecciones fueron grabadas durante el conflicto y tras la victoria sobre los franceses, pero todas sus estampas tuvieron una marcada falta de objetividad al ofrecer una visión de los sucesos carente por completo de naturalismo, pudiéndose comprobar en ellas que los protagonistas aparecen siempre mitificados, ennoblecidos y venerados como héroes. Podemos hallar ejemplos excelentes en tres conocidas series de estampas grabadas: “Los sucesos del 2 de mayo en Madrid”, “Las Ruinas de Zaragoza” (Cádiz, 1814) ¹ y “Los Héroes de

Barcelona” (Valencia, 1815). ² Muchas de estas escenas fueron recogidas en gran formato para enmarcar y también para decorar objetos con carácter conmemorativo: tarjetas de visita, abanicos, naipes, etc. ³

Antes del estallido de la Guerra de la Independencia se habían distribuido en España estampas satíricas inglesas, y luego continuó haciéndose durante la misma. Si estas estampas “combativas” y de propaganda tenían éxito, se traducían entonces al español. Los personales principales de tales caricaturas fueron: Napoleón, su hermano José I y sus generales. Veamos a continuación algunas de ellas:



Fig. 1.- Caricatura de José I.

En esta primera estampa satírica (fig. 1) vemos a José I dentro de una botella, en la que el vino le llega hasta el cuello. Aunque en realidad era abstemio, la musa popular española se empeñó en ridiculizarle de forma cruel, como casi siempre lo hizo con los poderosos, presentándole como un rey alcohólico y con el apodo de *Pepe Botellas*. ⁴

En la siguiente estampa satírica del monarca (fig. 2), “*Ni en caballo, ni yegua, ni pollino, en*

el que va montado, que es pepino”, la elección del pepino quizás se deba a guarda cierta homofonía con su mote popular: “Pepe” (Botellas)/Pepino. En ella se caricaturizan las supuestas debilidades de José I: el vino que él mismo lleva en una bandeja; la vagancia y el juego, representados en el naipo que el mono muestra al espectador; y su codicia insaciable e interés de enriquecerse a costa del pueblo español, que aparecen reflejados en el sirviente que le lleva una gran bolsa supuestamente llena de dinero, joyas o ambas cosas.

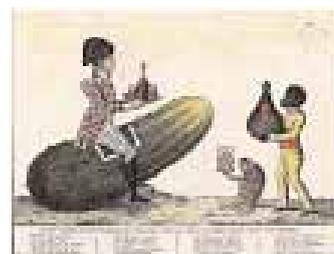


Fig. 2.- Caricatura de José I.



Fig. 3.- Caricatura de José I.

Tenemos a continuación la estampa “*El Secretario y el tío Pepe*” (fig. 3). En ella aparece el mismo personaje bebiendo vino, como es lo habitual en este tipo de estampas satíricas. En la parte superior figura un pensamiento muy poco digno que se atribuye al monarca: “*Querer por fuerza*

Nuestra Historia

*Reinar ¡Quánto me hizo padecer!
No hay como cenar Beber bien y descansar*” (sic).

En la siguiente (fig. 4) vemos a José I (“Josef Botellas”) presidiendo una mesa en la que está rodeado de parientes y amigos. Todos se hallan bajo los efectos de una gran melopea. A la derecha de la mesa, uno de ellos no puede sostenerse; y, en el extremo izquierdo de la estampa, otro está a punto de vomitar. De pie y a la derecha, un personaje ajeno al grupo (de baja condición social por su vestimenta) se muestra visiblemente enfadado y protesta airado porque los de la mesa han acabado con las existencias de vino.



Fig. 4.- Caricatura de José I.

Tenemos a continuación una estampa satírica titulada “Teatro Real de Europa” (fig. 5). Pero en realidad se trata de una plaza de toros y no un teatro, en la que los enemigos de Napoleón están situados tras la barrera. Además, esta estampa presenta muchos símbolos.

En efecto, el toro negro representa España, que ha logrado romper la cadena de hierro que lo tenía atado. Aunque está herido,

como se advierte en la sangrienta herida producida por la hoja del sable que está clavada en la misma, el animal embiste con fuerza contra Napoleón, al que voltea por el aire de una formidable cornada. El Emperador está asustado, con el pantalón y el sable rotos, mientras sus enemigos contemplan entusiasmados su descabro.

Aunque la estampa original está coloreada, sus colores son tan parecidos tan suaves que hemos optado por presentarla en blanco y negro para lograr una mayor visibilidad.



Fig. 5.- Caricatura de Napoleón.

La producción de esta clase de estampas satíricas al servicio de la propaganda política fue enorme y las de calidad solieron venderse muy bien en España. Frente a ellas nos encontramos a Goya, quien aun dominando como nadie la técnica de la caricatura satírica, no sintió ningún interés en dedicarse a ella para aprovechar que estaba entonces de moda y ganar un buen dinero. La guerra le sorprendió a los 72 años de edad y vino a acentuar sus problemas de comunicación ocasionados por su sordera, y que además se agravarán con la

muerte de su mujer, Josefa Bayeu (1812). Pero además, la guerra puso fin a las esperanzas en un mundo mejor que habían defendido los ilustrados, con quienes él se había identificado; lo que hizo creer a algunos que se había hecho partidario de José I, cuando en realidad jamás llegó a identificarse del todo con él y sólo le hizo algunos trabajos ocasionales como Primer Pintor de Cámara de Su Majestad el Rey.

Las consecuencias de la guerra marcaron profundamente la personalidad de Goya y sus ideas “ilustradas” fueron poco a poco devoradas por el monstruo de la contienda. Para nosotros, el genial artista aragonés supo plasmar como nadie toda la inmensa tragedia que supuso la contienda en su serie grabada “Los Desastres de la Guerra”, en la que rompió de forma radical con las demás estampas contemporáneas que trataban la Guerra de la Independencia. Además, continuó experimentando los recursos técnicos y formales que había iniciado en sus anteriores grabados de las “Pinturas de Velázquez” y en “Los Caprichos”; y como resultado, no rompió en lo técnico y en lo formal, sino que logró una obra expresiva y conceptual. En su obra, Goya interrelacionó los elementos formales para producir una emoción universal que se separa de lo anecdótico y que, además, transforma al espectador pasivo que se hubiera limitado a observar sólo la escena en un sujeto activo que sufre y padece. Por tanto, en su serie de “Los Desastres de la

Nuestra Historia

guerra”, el genial artista aragonés se anticipó en su tiempo a la libre interpretación de la obra, lo cual es una característica esencial del arte de los siglos XX y XXI.

Tras la derrota infringida por el general Castaños al ejército imperial francés en la célebre batalla de Bailén (1808), José I, el rey intruso, decidió abandonar la Corte en agosto. Goya logró entonces terminar en octubre el retrato ecuestre de Fernando VII (fig. 6), conservado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid.

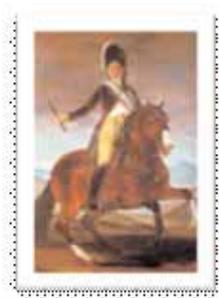


Fig. 6.- Goya. Retrato ecuestre de Fernando VII. 1808.

Poco después, Goya se trasladó a Zaragoza a requerimiento del general Palafox, muy posiblemente para encargarle un cuadro conmemorativo de la defensa de la Ciudad del Ebro y que inmortalizara el triunfo de sus paisanos, ya que habían logrado contener en sus muros al invicto ejército napoleónico. El propio Goya escribió que marchó a Zaragoza llamado por Palafox para “*ver y examinar las ruinas de aquella ciudad, con el fin de pintar las glo-*

rias de aquellos naturales, a lo que no me puedo excusar, por interesarme tanto en la gloria de mi patria”.⁵

Una vez en Zaragoza, Goya contempló las ruinas producidas a consecuencia del primer sitio de la ciudad y tomó apuntes del natural. Pero a diferencia de otros artistas evitó la crónica circunstancial del momento y la hizo universal, aunque sin perder los rasgos inmediatos y reales. Así pues, captó las imágenes como si fuera un fotógrafo y obtuvo unas estampas que servirían para cualquier guerra, con un lenguaje que podría entender cualquier persona del país que fuera.

Cuando el invasor francés logró romper el segundo cerco, entró en la ciudad aragonesa a sangre y fuego. Goya huyó aterrorizado, como lo reflejó en la estampa nº 44 de “Los Desastres de la Guerra” y que tituló “*Yo lo vi*”. Dicha estampa representa la huida de una población por temor a los franceses y que él mismo presenció. Y en la estampa siguiente, la nº 45 y que titula “*Y esto también*”, como continuación de la anterior, representó la huida de la gente con sus hijos, bienes y animales, entre ellos, un cerdo que aparece corriendo a la izquierda de esta estampa. Tras su huida de Zaragoza, Goya se refugió unos días en su localidad natal de Fuendetodos y cubrió con betún los bocetos que allí había efectuado.

En las estampas de “propaganda política” o “conmemorati-

vas” de sus contemporáneos, los edificios constituyen escenarios identificables en los que podrían situarse a héroes y villanos. La mencionada colección de estampas “Ruinas de Zaragoza” es un buen ejemplo; y en una de sus estampas que ofrecemos a continuación puede apreciarse que se tratan de las ruinas del patio y del costado del antiguo convento de Santa Engracia. Por tanto, dicha estampa puede identificarse en un lugar y tiempo determinados: el primer sitio de Zaragoza.



Fig. 7.- Juan Gálvez y Fernando Brambilla. Ruinas del patio y costado del Convento de Santa Engracia. Estampa de la colección “Ruinas de Zaragoza”. Cádiz, 1814.

Pero más adelante veremos como en “Los Desastres de la Guerra”, a diferencia de los demás artistas, Goya crea conscientemente espacios naturales o urbanos que representan lugares indeterminados; y si aparece alguna arquitectura referencial (un arco, una cueva, una pared, una casa, etc.), él siempre la difumina para que sea irreconocible por completo y

Nuestra Historia

el espectador pueda situar la acción en cualquier lugar y momento. Además, si los artistas de entonces hicieron estampas de la guerra sin dramatismo y de forma amable y pintoresca según las normas del Neoclasicismo, Goya convirtió en cambio los escenarios en una atmósfera agobiante y opresiva para los hombres, que se tradujo en sus sentimientos de soledad y dolor ante la vida y la muerte.

Tras su marcha a Zaragoza en octubre de 1808, Goya regresó a Madrid a finales de 1809 y presentó su acatamiento a José I, lo que le permitió conservar su puesto de Primer Pintor de Cámara de S. M. el Rey. Pero, en contra de lo que cabría esperar, tal cargo oficial no le reportó apenas encargos en la nueva Corte y durante la contienda centró todos sus esfuerzos en la serie "Los Desastres de la Guerra".

En el período que transcurrió desde finales de 1809 hasta principios de 1810, Goya permaneció en la Corte afiliado al grupo de los afrancesados, aunque con poca constancia. Creemos que no pudo o no quiso en parte evitar determinadas actitudes que unos años después serían interpretadas como de "colaboracionismo" con los franceses. Nos referimos, sobre todo, a su aceptación de la Orden Real de España (conocida vulgarmente como "la berenjena") y al haber sido el principal encargado de seleccionar los cincuenta cuadros destinados al Museo Napoleón.

Respecto al escabroso asunto de los cuadros sucedió que

Goya, al haber sido antes Primer Pintor de Cámara de Carlos IV y luego del propio José I, éste y sus consejeros consideraron que él era la voz más autorizada para seleccionar las mejores pinturas del Museo del Prado. Se trató de una misión muy delicada para Goya que le hacía partícipe en un "expolio" artístico para España.

Actuando bajo la lógica amenaza francesa, Goya podría muy bien haber seleccionado los mejores cuadros del Prado y haberlos entregado a los franceses, lo cual hubiera sido un servicio impagable a Francia que le hubiera obligado a tener que marcharse exiliado a Francia al término de la guerra, pero también le hubiera reportado la gratitud eterna de los franceses. Sin embargo, Goya actuó como un verdadero patriota y arriesgó su vida engañando a los franceses, ya que, amparado en su prestigio y conocimiento artístico, eligió obras de pintores de segunda fila o bien cuadros de pintores importantes que no fueran obras maestras.

¿Qué hubiera sucedido si Goya hubiera elegido las mejores obras de Velázquez, Rubens, Tiziano, Zurbarán, Murillo y otros grandes maestros de la Pintura Universal? Mejor no pensarlo. En definitiva, Goya salvó las grandes obras de la pintura del Prado y con su engaño puso su vida en peligro; aunque luego, lejos de ser recompensado por Fernando VII a su regreso en 1814, éste le recriminó su supuesta colaboración con los franceses en el asunto de los cuadros asegurándole que merecía ser

fusilado por traidor. Por suerte, le dijo a continuación que le perdonaba la vida porque quería que le hiciera un nuevo retrato. Toda una injusta y cruel paradoja. ¡Pobre Goya!

Aparte del supuesto pero inexistente colaboracionismo de Goya con los franceses por aceptar la "berenjena" que José I le concedió (que nunca llevó) y el asunto de los cuadros para la Museo Napoleón, conviene insistir en que nuestro artista centró todos sus esfuerzos en "Los Desastres de la Guerra" porque su obra pictórica de encargo fue en realidad muy escasa: su "*Alegoría de la Villa de Madrid*" por encargo del Consejo Municipal (1810) y una serie de retratos. Dichos retratos son: el de don Juan Manuel Romero, ministro de José I (1809); el de Manuel Silvela (1809); el del monarca José I (1810); el del general francés Nicolás Guye y el de su sobrino (1810); el del canónigo Llorente, liberal y enemigo acérrimo de la Inquisición (1810); el de la Marquesa de Montehermoso; y el de Juan Antonio Llorente (1813). La mayoría de estas obras pueden verse a continuación.



Fig. 8.- Goya. Don Manuel Romero. 1809.

Nuestra Historia



Fig. 9.- Goya. Retrato del Canónigo Llorente. 1810.



Fig. 10.- Goya. La Alegoría de la Villa de Madrid (Dos de Mayo). 1810.

En este cuadro encargado por el Ayuntamiento de Madrid, Goya pintó a José I en el gran medallón que sostienen dos muchachas aladas. No obstante, después se hicieron diversas sustituciones motivadas por los continuos cambios políticos: la palabra “Constitución” en lugar de José I, de nuevo se puso el retrato de José I, otra vez “Constitución” (por Dionisio Gómez), después el retrato de Fernando VII realizado por un pintor de calidad mediocre, luego dicho retrato fue sustituido por otro del mismo rey y de gran calidad pintado por Vicente López (1825), años más tarde volvió a escribirse la palabra “Constitución” (1841) y por fin, desde 1872 hasta la actualidad

conserva la inscripción de “Dos de Mayo”.



Fig. 11.- Goya. Retrato de José I Bonaparte. 1810.



Fig. 12.- Goya. Retrato de la Marquesa de Montehermoso.



Fig. 13.- Goya. Retrato de Juan Martín El Empecinado.

Parece ser que Goya hacia 1811 trasladó su morada a la llamada *Quinta del Sordo*, cerca de la Casa de Campo; y al retirarse José I de Madrid, decidió permanecer en la Corte. Luego, en julio de 1812, estuvo en Alba de Tormes, donde hizo a la sanguina el dibujo

de la cabeza del general Wellington, que se conserva en el Museo Británico de Londres.

Goya, como notario de la historia, tomó fiel testimonio de los hechos. En ese sentido pintó dos cuadritos en la sierra aragonesa de Tardienta, propiedad del Patrimonio Nacional y que hoy se conservan en el Palacio Real de Madrid: “*Fabricación de pólvora en la Sierra de Tardienta*” y “*Fabricación de balas en la Sierra de Tardienta*”; y en agosto de 1812, después de la batalla de Los Arapiles (o de Salamanca) y liberado Madrid definitivamente, pintó al general británico Wellington (National Gallery, Londres).



Fig. 14.- Goya. Retrato del General Wellington. 1812.

Finalizada la Guerra de la Independencia, Goya pasó de forma inevitable a ser sospechoso de haber contemporizado con los franceses. Por suerte salió airoso del proceso de “purificación” ordenado por el duque de San Carlos el 21 de mayo de 1814 y pudo volver a trabajar con todos los honores, confirmándole Fernando VII en su cargo palacie-

Nuestra Historia

go de Primer Pintor de Cámara de Su Majestad el Rey, que ya le había dado su padre Carlos IV en 1789. En aquellos días en los que abundaban en España los Tribunales de Purificación, Goya acabó el retrato ecuestre del general Palafox, el heroico defensor de Zaragoza, que supuso todo un manifiesto de desafección al gobierno intruso de José I y un homenaje a la defensa patriótica del pueblo español durante la contienda contra los invasores franceses. Dicho cuadro se conserva en el Museo del Prado.



Fig. 15.- Goya. El General Palafox.

Aquel año 1814, con motivo del retorno de Fernando VII, Goya quiso representar su rechazo a la opresión francesa y la ira del pueblo burlado en su forma más ruda y real de patriotismo. El origen de sus dos cuadros “El dos de mayo en Madrid; la carga de los mamelucos” y “Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808”, ambos conservados en el Museo del Prado, lo encontramos en la carta que escribió el 24 de febrero de 1814 al Consejo de Regencia, manifestando “*sus ardientes*

deseos de perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa”. El 9 de marzo, el Consejo de Regencia le contestó con el acuerdo de que teniendo “en consideración la grande importancia de tan loable empresa y la notoria capacidad de dicho profesor para desempeñarla, se le satisface el importe de lienzos, aparejos y colores”. Como resultado de dicho encargo, Goya pintó ambos cuadros, que son precisamente dos de sus mejores óleos.

Por otra parte, nuestro artista aragonés realizó además varios retratos de Fernando VII (museos de El Prado, Zaragoza y Santander), aunque en lo sucesivo, pese a ser Pintor de Cámara no recibirá más encargos de este tipo. En este alejamiento en cuanto a la preferencia regia intervinieron con toda seguridad factores de tipo personal y también de gusto artístico, ya que el retratista favorito del Rey y de su círculo pasó a ser Vicente López, su gran rival.

También tenemos que destacar, a diferencia de los artistas de su época, que Goya partió de lo concreto para expresar ideas universales. Él fue testigo de las vicisitudes que pasó Madrid durante la guerra, desde el alzamiento popular del 2 de mayo contra los franceses al hambre de 1812. Precisamente, como resultado de su presencia en Madrid y de las informaciones que le facilitaron, pintó en 1814 los dos cuadros mencionados y con ellos quiso representar la atrocidad de la guerra;

pero no sólo de nuestra Guerra de la Independencia, sino de todas las guerras.⁶

Si ambos cuadros representan la crueldad y la barbarie de las guerras, parece lógico que Goya ubicara ambas escenas en lugares ambiguos, pese a ser un encargo del Consejo de Regencia para un asunto muy concreto y que atañe a la lucha del pueblo español contra el invasor francés. En el caso de “*El dos de mayo de 1808 en Madrid; la carga de los mamelucos*”, se intuye la iglesia madrileña del Buen Suceso por un boceto conservado en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza y también parecen vislumbrarse las grisáceas paredes del Palacio de Oriente. En definitiva, son verdaderos alegatos antibelicistas, más que el testimonio de un pueblo victorioso.



Fig. 16.- Goya. El Dos de Mayo en Madrid; la carga de los mamelucos. 1814. Restaurado en 2008.

Con ambos cuadros, el arte de nuestro genial artista experimentó un avance muy considerable en su trayectoria artística como pintor, abriendo nuevos cauces no sólo para lo que será su propia

Nuestra Historia

evolución futura y para las generaciones posteriores, y además, desde un prisma de modernidad que aún hoy sigue teniendo vigencia en sus hallazgos.

En el primer cuadro, como señala José Luis Morales y Marín, y tal como lo ha sabido ver la crítica moderna, las audacias cromáticas son tan grandes que el cuello de un caballo no ha sido superado en osadía ni por los caballos de Franz March. El dinamismo de esta escena de la carga de los mamelucos, la pincelada firme y fogosa, la ruptura con cualquier convencionalismo compositivo, etc., lo convierten en un verdadero manifiesto de lo que vendrá a constituir la pintura del siglo XX.⁷ Otro aspecto importante, según Vallés Rovira, es que las triangulaciones de este cuadro vienen a significar toda una teoría del movimiento en pintura, desde los rostros a los ademanes, las actitudes y las masas en que está dispuesto.



Fig. 17.- Goya. Los fusilamientos del 3 de Mayo de 1808. 1814. Restaurado en 2008.

Tras el levantamiento del pueblo de Madrid contra el enemigo invasor, las represalias no se

hicieron esperar; pues al día siguiente se emprendieron los fusilamientos masivos de los patriotas más destacados en la lucha. Tal masacre se efectuó en distintos lugares de Madrid, recogiendo Goya los que tuvieron lugar en la montaña del Príncipe Pío,⁸ donde a las cuatro de la mañana 43 patriotas cayeron bajo las balas del pelotón de fusilamiento francés. Este cuadro, quizás el cuadro más espectacular que Goya pintó contra la guerra, es fiel reflejo de la descripción que hizo Isidro, alias Trucha: *“En medio de charcos de sangre vimos una porción de cadáveres, unos boca abajo, otros boca arriba, éste en postura del que estando arrodillado besa la tierra, aquél con las manos levantadas al cielo, pidiendo venganza o misericordia...”*.⁹

Trucha fue el sirviente de Goya que le acompañó al fatídico lugar donde él, a la luz de la luna, tomó apuntes. De acuerdo con la técnica suelta con la que está ejecutado, Goya debió de pintar con gran rapidez, realizando el cuadro según la tradición no sólo con los pinceles, sino también con cucharas, cuchillo de paleta, trapos, esponjas, etc. Un verdadero alarde cromático en el que se alternan rojos brillantes, verdes azulados y, entre todo, el impresionante charco de sangre. La sobrecogedora luz que irradia el farol imprime a la escena un aspecto espectral y a la vez un realismo descarnado.¹⁰



Fig. 18.- Goya. Fusilamiento en un campamento.

Aunque desde el levantamiento contra las tropas francesas nuestro artista vivió de cerca los dramáticos acontecimientos, tanto en Madrid, con la represión de las revueltas de mayo, como en Zaragoza, a donde se trasladó en octubre como vimos llamado por Palafox para *“examinar las ruinas de aquella ciudad”* provocadas por el sangriento primer sitio, no fue hasta 1810 cuando empezó a realizar las primeras planchas de *“Los Desastres de la Guerra”*, puesto que tres de las láminas (20, 22 y 27) así lo indican. Luego el trabajo, compuesto por 82 estampas, se prolongaría hasta 1815, que fue cuando ya habría empezado su siguiente serie, *“La Tauromaquia”*.¹¹

Aunque había un mercado de estampas de contenido bélico y patriótico, o de exaltación del poder absoluto de Fernando VII, Goya no quiso en modo alguno exaltar el patriotismo español ni tampoco las bondades de Fernando VII en la serie de *“Los Desastres de la Guerra”*. Pero para evitar sobre todo las represalias del poder fernandino por el fuerte carácter crítico de esta serie de

Nuestra Historia

estampas grabadas, como quizás también por su temor a un posible fracaso comercial similar al que tuvo con las copias de Velázquez y “Los Caprichos”, Goya decidió prudentemente no editarla por el momento y quiso titularla “*Fatales consecuencias de la sangrienta guerra contra Bounaparte y otros caprichos enfáticos en 85 estampas inventadas, dibuxadas y grabadas por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes*” para evitar cualquier posible duda interpretativa. Lo sabemos por el ejemplar único que entregó a su amigo el crítico Ceán Bermúdez y que se conserva en el British Museum (Londres). En este álbum se insertaron pruebas de los tres “*Prisioneros*”, que Goya debió realizar en 1811, como también leyendas a lápiz en cada una de las estampas con títulos cortos pero fuertemente expresivos.¹²

Cuando Goya partió de Madrid en 1824, dejó las planchas en manos de su hijo Javier.¹³ En 1856 fueron ofrecidas al Estado por su propietario, Jaime Machén Casalins; pero las adquirió la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1862.

Una gran parte de las planchas fueron alteradas con motivo de la primera edición de la serie que llevó a cabo la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1863, cuyo resultado quedó muy alejado de la fuerza y luminosidad que pueden observarse en las numerosas pruebas de estado que se conservan.¹⁴ También se alteró el título de la serie respecto al ori-

ginal, que era el del mencionado álbum de Ceán Bermúdez, aunque sí se tomaron de éste los títulos a lápiz de las láminas, excepto la nº 69, que en lugar de ser “*Nada. Ello lo dice*”, que es el mensaje desolador y nihilista del esqueleto que se levanta de la sepultura, pasó al más conformista “*Nada. Ello dirá*”.

De las 82 planchas grabadas por Goya, sólo se incluyeron las 80 primeras, puesto que las dos últimas no figuraban en el lote que había adquirido la Academia. Éstas fueron descubiertas más tarde por Paul Lefort e ingresaron en la Academia en 1870, pese a que no se editarían hasta 1957. No obstante, Goya había realizado una lámina más y de la que sólo se conocía el dibujo preparatorio, titulado “*Infame provecho*” (Museo del Prado) y una prueba (Museum of Fine Arts, Boston); e incluso recientemente ha aparecido una lámina más. También cabe señalar que después de la primera edición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, hubo después seis ediciones más, siendo la última en 1937, en plena Guerra Civil.

Por otra parte, creemos oportuno manifestar que según la división habitual de la serie de “*Los Desastres de la Guerra*”, tenemos: una estampa introductoria (1), 46 dedicadas a los horrores de la guerra (2-47), 17 con escenas de hambre en Madrid (48-64) y 16 estampas alegóricas llamadas “*caprichos enfáticos*” (65-80), a las que habría que sumar las tres estampas no publicadas en la pri-

mera edición, en 1863.

Vamos a ver un buen número de estampas de la obra “*Los Desastres de la Guerra*” (no todas por razones de extensión), que hemos agrupado en cinco partes o unidades temáticas:

- 1.- El Hambre.
- 2.- La Mujer.
- 3.- La Muerte.
- 4.- La Barbarie.
- 5.- El Final de la Guerra. Llegada del absolutismo fernandino.

I PARTE. EL HAMBRE.

El hambre comenzó en Madrid durante el verano de 1811 debido a la ocupación francesa y a la propia guerra en curso. Tras cuatro años de contienda, los campos se fueron abandonando y las escasas cosechas fueron objeto de pillaje, tanto por parte de las tropas napoleónicas como de las cuadrillas y partidas guerrilleras. El desabastecimiento de alimentos, cada vez mayor en los mercados, produjo efectos demoledores en el sufrido vecindario de la Villa y Corte. La propia escasez de los alimentos provocó el aumento desmesurado de su precio en beneficio de los especuladores, como también que la comida disminuyera en calidad y a menudo fuera insana. El hambre fue atroz en Madrid y causó una mortandad espantosa hasta que por fin el general Wellington entró al frente de sus tropas y liberó por la ciudad.

El hambre fue tratada en la prensa de la época y en 1814 apareció una estampa pequeña y oval titulada “*El hambre en Madrid*”

Nuestra Historia

padecida en el último año de la denominación de Bonaparte, por los habitantes de este heroico pueblo". Dicha estampa inspiró una cancioncilla que muy pronto se hizo popular y vino a representar de forma más o menos realista la situación terrible por la que había pasado el pueblo de Madrid debido al hambre en el pasado año de 1812, y que aún estaba lógicamente en la mente de todos los vecinos. En esta estampa de 1814 podemos observar a todo un conjunto de personas dispuestas a modo de friso, en poses y actitudes muy teatrales: hombres tirados por el suelo, una mujer dando de comer a un moribundo, varias personas apoyadas en la pared pidiendo limosna, una madre desesperada mendigando junto a sus tres hijos y un soldado aterrorizado ante semejante escena. Se cree que la escena correspondía a un lugar de las afueras de Madrid, ya que no hay ningún detalle significativo que lo haga reconocible, tan sólo la esquina de una casa, un pórtico de otra vivienda y un árbol que se divisa a lo lejos. En cuanto al carácter heroico de la estampa, es muy posible que viniera expresado en la leyenda que la acompañó y que hoy por desgracia no se conserva.¹⁵

El pintor neoclásico José Aparicio pintó un cuadro titulado "*El hambre en Madrid*", en el que trató de forma heroica el hambre que asoló la Capital. Aunque dicho óleo inspiró a Goya a realizar "*Los Desastres de la Guerra*" (láminas 48 a 61), las diferencias son tan

notables que creímos oportuno describirlo como ejemplo de los cuadros y estampas de carácter heroico que abundaron en aquella época.

Aparicio había trabajado en París durante una temporada como aprendiz en el taller del famoso pintor francés Jacques-Louis David, gracias a una pensión que había recibido de Carlos IV; y luego, durante el reinado de José I marchó a Roma sin recibir ayuda alguna. Tras la guerra decidió regresar a España y lo hizo como pintor de cámara de Fernando VII, quien en 1818 le encargó el mencionado cuadro "*El hambre en Madrid*" para conmemorar la constancia y la lealtad del pueblo español frente al invasor francés. Así pues, se trata de una obra de propaganda al servicio del Monarca y del régimen restaurado. Además, como este cuadro adquirió de inmediato una gran fama, en 1820 fue reproducido por Antonio-Raffaele Calliano en una estampa grabada (fig. 19) para lograr una difusión aún mayor.¹⁶ Por otra parte, conviene insistir en que Aparicio pintó el cuadro en 1818, en pleno absolutismo fernandino y en una época muy diferente a la de la guerra. Por tanto, los fines de "*El hambre en Madrid*" fueron muy diferentes a los de "*Los Desastres*" de Goya y otras estampas producidas durante la guerra y cualquier estudio sobre el mismo deberá tener en cuenta el contexto histórico en que fue realizado.



Fig. 19.- *El Hambre de Madrid.*
Grabado de Antonio-Raffaele Calliano, 1820.
(Del cuadro al óleo del mismo título de José Aparicio, 1818).

José Aparicio pintó su cuadro al óleo dentro de los cánones neoclasicistas que él había aprendido en sus etapas de París y Roma y el grabado de Calliano es una fiel reproducción de su obra. En "*El Hambre en Madrid*" hay un distanciamiento de la realidad y la profundidad se halla cortada por un muro, quedando los personajes situados a modo de friso. Podemos observar asimismo como la unidad de la composición está dissociada y la escena aparece centrada en primer plano. En cuanto al escenario, en el que están colocados los personajes, se trata de un pórtico de líneas rectas con pilares cuadrados, imitando por tanto unas ruinas de la Antigüedad clásica que nada tienen que ver con las calles del Madrid de 1812.

A diferencia de Aparicio, Goya trató el terrible hambre que sufrió el vecindario de Madrid en "*Los Desastres de la Guerra*" (estampas 48-61) y lo hizo con una dureza extraordinaria, pese a las medidas benéficas adoptadas por

Nuestra Historia

José I. En sus estampas grabadas la muerte es en realidad la protagonista, y no el heroísmo y la constancia del pueblo como en el cuadro de Aparicio.¹⁷

El propio Goya presenció el hambre que asoló Madrid y en sus estampas mostró los estragos que produjo en la población; pero podemos advertir cómo las escenas de sus estampas pudieron haber sucedido en cualquier lugar, ya fuera en la ciudad o bien en el campo. En la estampa nº 58, “*No hay que dar voces*” (fig. 29), Goya coloca un pilar que suponemos un pórtico, aunque muy diferente al del cuadro de Aparicio. Además, sus arquitecturas en “*Los Desastres*” jamás son identificables y sólo sirven para situar las escenas en ámbitos urbanos o rurales; y el espectador podría muy bien situar los sucesos en cualquier tiempo o lugar distinto, sin pensar en los principios de la estética neoclásica.

Sabemos que José I dio medidas para intentar aliviar en lo posible el hambre en Madrid y tanto Aparicio en su cuadro “*El hambre en Madrid*” como Goya en “*Los Desastres*” trataron la caridad de las tropas napoleónicas frente a la horrorosa situación creada por el hambre. Goya deja entreverlo como veremos en su estampa nº 55, “*Los peor es pedir*” (fig. 26), en la que una figura con uniforme y gorro militar surge del fondo por el lado izquierdo y observa al grupo principal.

Aparicio en cambio en su

cuadro se recrea en el tratamiento de los uniformes de los tres soldados franceses, todos ellos diferentes y pintados de forma detallada y con gran minuciosidad. Tales soldados muestran una gran humanidad y preocupación profunda por los estragos que el hambre está ocasionando a los madrileños; pero éstos prefieren morir de hambre antes que humillarse pidiendo limosna a los franceses. Cabe destacar que tal arrogante actitud de no pedir limosnas a los franceses parece ser cierta, como así lo asegura Ramón Mesonero Romanos, el famoso historiador y cronista de Madrid, en su obra “*Memorias de un sesentón*”. No obstante, creemos asimismo oportuno precisar que Aparicio atribuye tal gesto a razones patrióticas y heroicas, mientras que para Mesonero Romanos fue por temor a la reacción de los franceses.

Existe una infinidad de testimonios escritos sobre el terrible hambre que sufrió el vecindario de Madrid, al igual que numerosos cuadros, grabados, canciones, etc. Pero no todos los madrileños sufrieron por igual la escasez de alimentos como Goya quiso reflejar en “*Los Desastres*” y concretamente en tres estampas que veremos: la nº 54, “*Clamores en vano*” (fig. 25); la nº 58, “*No hay que dar voces*” (fig. 29); y la nº 61, “*Si son de otro linaje*” (fig. 32). El genial artista aragonés coloca en ellas a un prototipo de personaje que con facilidad se identifica con un hombre de la alta sociedad que permanece impassible e indiferente, y que incluso da la espalda a las

gentes hambrientas y moribundas que necesitan pedir limosna para sobrevivir. Tal individuo podría ser el mismo en todas las escenas y aparece además conversando con gente de su misma condición social, siempre al margen de la terrible escena que tiene ante sí. Son tres estampas de una fuerte carga de crítica social en las que Goya denunció que el hambre en 1812 no fue igual para todos los madrileños; y cuya causa no podía atribuirse por entero al enemigo francés. Esa es una de las grandes diferencias de sus estampas respecto al cuadro de Aparicio, en el que no existe tal diferencia de clases sociales porque su autor quiere destacar el heroísmo de todos los españoles ante el hambre y sus enemigos, a quienes niegan cualquier acto humanitario con ellos mismos.

Por otra parte, en lo referente al pueblo, la mayoría de sus personajes del cuadro de Aparicio está inspirada en las obras neoclásicas porque carecen de consistencia y de realismo, muestran una teatralidad excesiva y llevan además una indumentaria propia de la Roma antigua. El patriarca parece un dios de la Antigüedad y por su aspecto desconocemos si está o no pasando hambre, lo cual debería ser algo obvio si no fuera un cuadro neoclásico. Tal incertidumbre sucede con la mujer desvanecida que está sobre su pierna, pues no sabemos si está agonizando por falta de alimentos; o del niño que yace en el suelo, que podría estar muerto, moribundo o sólo dormido. Y en cuanto al hombre que

Nuestra Historia

tiene el torso al descubierto y rechaza el pan que le ofrece el oficial francés, nos recuerda a un guerrero del mundo grecolatino y su complexión física es atlética, por lo que no parece en modo alguno que esté precisamente pasando hambre.

Goya representa en cambio a sus personajes de forma muy diferente en “Los Desastres” y si en el cuadro de Aparicio todos ellos muestran una gran serenidad, sus estampas presentan escenas desgarradoras que provocan una enorme tensión al espectador. Así, por ejemplo, en la estampa nº 55 titulada “*Lo peor es pedir*” (fig. 26) veremos figuras cadavéricas y la figura central, sentada y con sombrero, nos parecerá como si fuera alguien convertido casi en esqueleto que tuviera que pedir una limosna para mantener su último hálito de vida.

Si comparamos el niño del cuadro de Aparicio como el que aparece yaciendo en el suelo en igual posición en la estampa nº 61, “*Si son de otro linaje*” (fig. 32), tampoco podremos asegurar si el niño del grabado está muerto o durmiendo; pero si no estuviera muerto, podríamos entonces intuir que muy pronto lo estará, ya que aparece tirado, abandonado, como si nadie se preocupara de él, sobre todo el grupo de la derecha y que es el que está formado por gente adinerada y “de otro linaje” como lo explica el título de la estampa. Nada tiene que ver este niño con el que pintó Aparicio, que es un niño heroico que se resiste al enemigo común como el resto de los perso-

najes; y que de haber muerto no ha sido en la soledad porque su madre, pese a estar como a punto de fallecer, coloca su brazo sobre él para protegerlo.

Veamos a continuación varias estampas que pueden ilustrarnos todo cuanto hemos reseñado sobre la visión de Goya del hambre que asoló Madrid.



**Fig. 20.- Goya. Estampa nº 48.-
*Cruel lástima!***

En esta estampa nº 48, “*Cruel lástima!*” (fig. 20),¹⁸ observamos a un hombre de pie y pidiendo limosna con el sombrero. Entre un grupo de cadáveres, una mujer sostiene en su regazo a su hijo probablemente muerto de hambre.



**Fig. 21.- Goya. Estampa nº 49.-
*Caridad de una mujer.***

La estampa nº 49, “*Caridad de una mujer*” (fig. 21), nos presenta a una mujer caritativa que lleva un plato de comida a un grupo de mendigos. La escena es presenciada por una mujer que acompaña a un obeso sacerdote.



**Fig. 22.- Goya. Estampa nº 50.-
*Madre infeliz!***

En la estampa nº 50, “*Madre infeliz!*” (fig. 22), vemos tres hombres que están trasladando a una mujer muerta por hambre, mientras llora su pobre hijita; y al fondo, se distingue a una moribunda. Aquí Goya ha recurrido la composición de un paisaje yermo y tenebroso.



**Fig. 23.- Goya. Estampa nº 51.-
*Gracias á la almorta.***

Nuestra Historia

La almorta es una legumbre cuyos granos se dan como pienso a los animales. En esta estampa nº 51, “*Gracias á la almorta*” (fig. 23), una mujer velada socorre a unos menesterosos repartiendo unas gachas hechas a base de harina de almorta y agua. Durante la guerra, la dieta básica de los pobres consistió en la almorta y un pan indigesto y en mal estado fabricado por los especuladores. Por ello, la población sufrió el doble.



**Fig. 24.- Goya. Estampa nº 52.-
*No llegan á tiempo.***

La estampa nº 52, “*No llegan a tiempo*” (fig. 24) nos muestra dos mujeres, una mayor y una joven, que están sosteniendo a una moribunda. El título hace referencia a que se trata de un auxilio demasiado tardío. A la derecha, al fondo, un hombre yace muerto en el suelo.



**Fig. 25.- Goya. Estampa nº 54.-
*Clamores en vano.***

El título de esta estampa nº 54, “*Clamores en vano*” (fig. 25), alude a los lamentos y gritos de la numerosa gente hambrienta que deambulaba por calles, plazas, iglesias y viviendas. La *Gaceta de Madrid* de 1812 solía a menudo hacerse eco sobre tan espantosa situación. A la izquierda, un grupo de mendigos hambrientos y esqueléticos; y al fondo, un altivo oficial con bigote y bicornio, permanece sin hacer caso a los lamentos de aquellos desdichados.



**Fig. 26.- Goya. Estampa nº 55.-
*Lo peor es pedir.***

Esta estampa nº 55, “*Lo peor es pedir*” (fig. 26), nos muestra un grupo de gentes famélicas ante el que pasa una prostituta que aparta la mirada. A la izquierda, al fondo, un soldado francés se acerca y la observa. En el grupo de los menesterosos destaca la figura central, que lleva sombrero y por su aspecto parece un “cadáver viviente” pidiendo limosna. A la derecha, uno del grupo yace muerto en el suelo boca arriba. Al igual que en otras estampas, Goya incluye un paisaje yermo que refuerza el carácter ya de por sí tenebroso de la estampa.



**Fig. 27.- Goya. Estampa nº 56.-
*Al cementerio.***

Como las muertes producidas por hambre fueron muy frecuentes en el Madrid de 1812, los servicios públicos no dieron abasto para recoger a los numerosos cadáveres que se amontonaban a diario en calles, plazas e iglesias para conducirlos al cementerio y darles sepultura. En esta estampa nº 56, “*Al cementerio*” (fig. 27), Goya quiso representar una escena muy cotidiana, en la que un par de hombres voluntarios trasladan un cadáver al cementerio.



**Fig. 28.- Goya. Estampa nº 57.-
*Sanos y enfermos.***

La estampa nº 57, “*Sanos y enfermos*” (fig. 28), representa a

Nuestra Historia

un grupo de personas hambrientas. Conviene advertir que, según la retórica de aquella época, tanto los afrancesados como los patriotas solían llamar “sanos” a sus partidarios y “enfermos” a sus adversarios. De ahí que esta estampa quizás pudiera tener una doble lectura política.



**Fig. 29.- Goya. Estampa nº 58.-
No hay que dar voces.**

Antes vimos como la estampa “*Clamores en vano*” (estampa nº 54, fig. 25) era una clara alusión a los lamentos de la gente hambrienta que pedía limosna o comida en el Madrid en aquel terrible año de 1812, pero también reseñamos que los españoles no pedían limosnas a los franceses, ya fuera por razones de dignidad y orgullo patriótico, o bien por temor a su reacción, como aseguraba Ramón Mesonero Romanos en “*Memorias de un sesentón*”. Goya aquí nos muestra como el pueblo hambriento permanecía silencioso ante el paso o la proximidad de los franceses, sin pedir limosna ni aceptar ayuda humanitaria alguna. Por ello, dispuso con gran patetismo a un grupo de mendigos que no dan voces para que

no los oigan los franceses, a quienes pueden verse detrás muy bien vestidos con bicornios de moda y sombreros de copa.



**Fig. 30.- Goya. Estampa nº 59.-
De qué sirve una taza?**

En esta estampa nº 59, “*De qué sirve una taza?*” (fig. 30), observamos a una mujer que socorre con un tazón de comida a otra que se encuentra en estado agónico y sostenida por otra mujer. Era tal el número de la gente que moría de hambre a diario en Madrid que Goya quiere mostrar que gestos humanitarios como el de la mujer que ofrece el tazón de comida resultaban tardíos e inútiles, puesto que la persona auxiliada es una moribunda que fallecerá poco después de forma irremediable. Al lado de esta pobre mujer contemplamos los cadáveres de sus dos hijos.



**Fig. 31.- Goya. Estampa nº 60.-
No hay quien los socorra.**

La estampa nº 60, “*No hay quien los socorra*” (fig. 31), continuación de la anterior, representa otra escena de muertos a causa del hambre que asola Madrid, de lo cual Goya es testigo y quiere dar testimonio. Pero si en la estampa anterior la ayuda humanitaria llega tarde a una mujer agonizante, en ésta vemos a un grupo de individuos muertos o moribundos tendidos en el suelo que no han recibido socorro alguno. En tal abandono y soledad, en el grupo destaca una persona que está de pie y se cubre el rostro con la mano para no ver tan trágica escena, o quizás lo hace para evitar que le vean llorar ante tanta desgracia.



**Fig. 32.- Goya. Estampa nº 61.-
Si son de otro linaje.**

En la estampa nº 61, “*Si son de otro linaje*” (fig. 32), presenciemos a un grupo de mendigos famélicos entre los que sobresale uno que extiende la mano pidiendo limosna o ayuda de cualquier clase. Este grupo contrasta con otro de burgueses situado a la derecha. Como quedó antes reseñado, Goya quiso aquí hacer una dura crítica social mostrando como el hambre no afectó a ricos y

Nuestra Historia

a pobres por igual.

El hombre del sombrero de copa responde a un burgués, serio y aventajado; mientras que el del bicornio, elegante y a la moda, representa a la clase especuladora y enriquecida gracias a la guerra. Como glosó *La Gaceta* (1812): “*Vimos levantarse de la nada a colosos de poder y de riqueza, vimos cubrirse por el andrajoso manto de la indigencia a los que algún tiempo habían nacido en la opulencia*”. Además, podemos apreciar en esta estampa que el especulador da la espalda a las gentes hambrientas y moribundas de forma impasible e indiferente, porque de ellos ya no puede sacar nada.

Goya anuncia de antemano la crítica social de esta estampa en su propio título, “*Si son de otro linaje*”, pues hace referencia a los que se hicieron nuevos ricos mediante la especulación y el aprovechamiento interesado de la miseria y el hambre que asolaron el vecindario de Madrid durante la guerra, y sobre todo en 1812.

II PARTE. LA MUJER.

La mujer tuvo una participación muy importante en la lucha sin cuartel que mantuvo el pueblo español contra el ejército napoleónico invasor. Desde los primeros momentos de la contienda, la combatividad de la mujer se puso de manifiesto en la defensa de los pueblos y de las ciudades, sobre todo a raíz del primer sitio de Zaragoza, donde luchó con firmeza y valor junto a los hombres

empleando sus mismas armas.

También las mujeres destacaron en la guerra de guerrillas por su valiosa aportación en diversas labores o cometidos y asimismo por su comportamiento en combate. Documentación abundante de archivo, crónicas de aquella época, diarios de campaña y testimonios que nos han llegado a través de la prensa, la correspondencia o la literatura, nos permiten saber que unas veces la mujer acompañó, impulsó o dirigió al varón, y que en otras le auxilió con gran valor. Pero sobre todo, la mujer siempre fortaleció la moral combatiente y la fe en la victoria final con su ejemplar espíritu combativo. Baste recordar aquí sólo algunos nombres y hechos destacados: la mujer de Cuevillas, que mató a tres franceses en Santo Domingo de la Calzada mientras su marido obligaba a la guarnición a recluirse en el convento de San Francisco; Susana Claretona, quien compartió con su marido el mando de los somatenes de Capellades y en la célebre jornada del 14 de marzo resistió trabuco en mano a los franceses, lo mismo que lo hicieron Magdalena Bofill y Margarita Tona Coll de Bruchy en Valdrau; Martina *la Vizcaína*, siempre valerosa y serena en trances muy arriesgados; María Catalina López, que se distinguió en la acción de Valverde, en Extremadura (18-2-1810); Francisca de Paula; y muchas otras que harían la relación interminable.

Pero si las heroínas mencionadas se distinguieron por su

valor y arrojo en el campo, hubo también otras que realizaron gestas análogas en las ciudades: Clara del Rey y Manuela Malasaña en Madrid, Agustina de Aragón en Zaragoza, y un largo etcétera. También ellas ocupan un lugar relevante en la historia de nuestra Guerra de la Independencia y su recuerdo siempre pervivirá.

Tenemos que destacar que las estampas de la época, los artistas contemporáneos de Goya trataron a las mujeres combatientes y patriotas, con sus nombres y apellidos, en exageradas actitudes heroicas, tal como si hubieran sido extraídas de una novela épica. Así ocurre, por ejemplo, en la colección “*Matronas aragonesas*”¹⁹ o en la estampa “*Agustina de Aragón*” de la mencionada serie “*Ruinas de Zaragoza*”. Son estampas efímeras, concebidas como instrumentos de propaganda de guerra cuyo objeto no fue otro que presentar modelos heroicos dignos de ser imitados con un doble fin: adoctrinar y infundir valor a los patriotas combatientes en su lucha contra el francés invasor.

Pero si tales estampas tratan a las mujeres como heroínas y ejemplos a seguir durante la guerra, hubo asimismo otra clase de estampas muy diferente, como la serie “*Los horrores de Tarragona*”.²⁰ En ella, la mujer es representada como una víctima débil, incapaz de defenderse, y que ha sido cruelmente ultrajada de forma canallesca por un soldado francés; lo cual incita al espectador a sentir piedad hacia ella y odio hacia el

Nuestra Historia

enemigo francés opresor. Son imágenes que parecen sacadas de una representación teatral, enormemente afectadas y ajenas de toda realidad; y además, como su planteamiento es muy simple y se reduce a la lucha entre buenos y malos, no provocan ninguna reflexión al espectador. Además, al tener las heroínas nombre y apellidos, tales estampas son como una especie de imágenes de “santas” de devoción patriótica.

Veamos a continuación dos buenos ejemplos: una estampa de la serie “Matronas aragonesas” y la mencionada estampa “*Agustina de Aragón*”.



Fig. 33.- Anónimo. Combate de mujeres aragonesas contra dragones franceses. Serie Matronas Aragonesas.

La estampa “*Combate de mujeres aragonesas contra dragones franceses*” (fig. 33) representa una visión idealizada en extremo de un supuesto combate librado entre unas aragonesas valerosas y dragones del ejército imperial francés. Según la lámina, la táctica seguida por ellas consistía en rodear al jinete y derribar su caballo, para luego matarle. Pero se necesita mucha imaginación para llegar a

pensar que una agrupación de dragones (soldados de élite), a caballo y sable en mano, pueda ser atacada y derrotada en un espacio abierto por un grupo de mujeres. Se trata de una estampa de propaganda de guerra, muy teatral y de un sentimentalismo fácil, sobre un combate a todas luces imaginario; pero en ella advertimos varios edificios y una plaza de Zaragoza, a modo de escenario, que nos permiten situar el lugar preciso donde se libró y deducir que sucedió durante el primer sitio de Zaragoza.



Fig. 34.- Juan Gálvez y Fernando Brambilla. Agustina de Aragón. Serie Ruinas de Zaragoza. 1814.

La estampa “*Agustina de Aragón*”, de la serie “*Ruinas de Zaragoza*”, nos presenta una imagen también muy idealizada de la famosa heroína disparando un cañón en el Portillo de Zaragoza contra numerosas tropas francesas. La propia postura de Agustina

encendiendo la mecha resulta poco realista, aunque para sus autores eso carecía de importancia porque lograron con indudable éxito su objetivo: impresionar al espectador con la estampa de una “santa” heroína, como ejemplo a seguir con “devoción patriótica”. Al margen de tan evidente idealización, queremos destacar aquí dos hechos que hacen esta estampa muy diferente a las de “*Los Desastres de la Guerra*”: representa una acción bélica heroica que sucedió en un lugar y en un tiempo concretos (el Portillo y durante el primer sitio de Zaragoza); y su protagonista fue una mujer maña con nombre y apellidos (Agustina Zaragoza y Doménech, más tarde Agustina de Aragón).

En cuanto a la serie “*Los Desastres de la Guerra*”, Goya también presenta escenas tomadas de la realidad y de hechos concretos; pero a diferencia de las dos láminas que acabamos de describir, nos ofrece una visión universal de cualquier guerra en la que la mujer está presente. Además, Puede decirse la mujer es la que recibe el trato más noble de entre todos los personajes que aparecen en la serie, tanto en lo estético como en lo conceptual, dentro del enorme caos que supone de por sí una guerra. Sin duda, en ello Goya nos revela su gran debilidad hacia la mujer y lo femenino, tal como quedó reflejado en toda su obra gráfica y pictórica.

En “*Los Desastres de la Guerra*”, la mujer aparece representada de dos formas diferentes: Primera: “*Como combatiente acti-*

Nuestra Historia

va". La mujer es arrastrada a la lucha para defender a los suyos y a sí misma ante los atropellos y crueles agresiones de la que es víctima. Representa al pueblo inerme, que con medios muy precarios, reacciona de forma espontánea y con heroísmo contra los invasores franceses, tras haber sido entregado a ellos por unos gobernantes ineptos que no estuvieron a la altura de las circunstancias.

Segunda: "*Como víctima pasiva*". Es la mujer víctima pasiva de la guerra por los destrozos ocasionados por los bombardeos y los sitios a las ciudades. En tales casos, aparece enferma por el hambre, destrozada por los efectos de la metralla o en fuga ante la llegada del enemigo invasor.

En ambos casos Goya conservó un justo equilibrio y no cayó en la teatralidad y en el sentimentalismo fácil que caracterizaron los diferentes géneros de estampas que proliferaron en su época. Como veremos, las escenas de sus láminas son muy impactantes y producto de sus propias vivencias como testigo, como también de una reelaboración en la el artista suprimió todo lo accesorio para dejar en ellas la esencia del drama en su estado más puro.

En "Los Desastres", las distancias se acortan con el espec-

tador, al igual que entre las víctimas y sus agresores. Las mujeres aparecen luchando con el invasor, frente a frente, sustituyendo la carencia de armas con un ardor y un ímpetu desesperado que las convierten en verdaderas fieras guerreras. De ahí que la estampa nº 5, una de las mejores de la serie, se titule precisamente "*Y son fieras*" (fig. 38).

En la estampa anterior, "*Las mujeres dan valor*" (fig. 37), al igual que en muchas otras, Goya dedica a la mujer las únicas páginas heroicas de la serie de "Los Desastres" haciendo por tanto una valoración elogiosa de ella como representante de la resistencia del pueblo contra el invasor francés, destacando el que se defendiera con medios muy elementales ante la fuerza muy superior de los soldados enemigos.

La mencionada estampa "*Y son fieras*" nos ofrece una escena escalofriante en la que el monstruo devastador de la guerra desata la sinrazón. Representa la locura de una madre que sale a luchar con su hijo a costas contra soldados bien armados y lancea a uno de ellos; y mientras tanto otra mujer, yacente en el suelo, mira hacia lo alto y arrastrada por la desesperación se dispone a inmolarse a sí misma con un cuchillo.

Como quedó antes reseñado, las mujeres, como activas combatientes o como víctimas pasivas de la guerra, aparecen en muy diversas escenas de lucha, violaciones, enfermas por el hambre, destrozadas por los bombardeos, etc.; y también muertas a

consecuencia de tales males. Sin embargo, un aspecto muy importante y que queremos destacar es que, en todas esas escenas, el expresionismo goyesco se ve incrementado por la convivencia antagónica de los contrarios.²¹

En efecto, Goya contrapone todos los elementos formales en la estampa "*Las mujeres dan valor*". Con un fuerte claroscuro surge un grupo de cuatro personas de las tinieblas y de un fondo abstracto, y van tomando forma al ser alumbrado por una luz arbitraria y simbólica que atrae poderosamente la atención del espectador; lo cual aproxima la estampa a un tenebrismo pictórico. También es un juego de contrarios la propia disposición de las figuras y la relación que se establece entre ellas, no sólo de sexos sino también en la composición, con un principio de escorzos contrapuestos. Además, las posturas de los cuerpos forman un esquema en aspa, en el que unas figuras suben y otras bajan, creando tensión y dinamismo, sensación de movimiento congelado. E incluso podemos apreciar un contraste en la concentración de la masa en el centro y en el espacio vacío de alrededor.²²

En la estampa nº 9, "*No quieren*" (fig. 40), la ley de los opuestos se manifiesta con claridad en el bello cuerpo de la mujer que se defiende clavando las uñas en la cara de su agresor, y en el rostro de la vieja, en cuyas arrugas parece guardar la experiencia de toda una vida. Por ello, la anciana

Nuestra Historia

sabe que la única forma de defenderla es asestarle una puñalada mortal al soldado, que representa la personificación del deseo carnal irrefrenable.

Otro aspecto reseñable de la mujer en “Los Desastres de la Guerra” es que su cuerpo recibe un tratamiento formal muy cuidado y elegante, adoptando unos cánones de belleza y perfección que contrastan aún más con la atmósfera trágica y el horrible entorno. Lo delicado y lo brutal, aun siendo dos conceptos aparentemente antagónicos, quedan así relacionados y dan a sus estampas grabadas una enorme fuerza expresiva. Lo que Lafuente Ferrari denominó “sensualidad de lo terrible” puede observarse con claridad en varias de ellas, como en la nº 11, “Ni por esas” (fig. 42), en la que la mujer del primer plano se contorsiona con una rara elegancia, mostrándonos su belleza y destacando así el carácter sensual y morboso de la escena.

Por otra parte, cabe añadir que los cuerpos femeninos inertes en otras estampas de la serie adoptan posturas llenas de clasicismo y también de una gran serenidad ante la muerte que les acaba de arrebatar la vida. Mientras que la tranquilidad y la serenidad no existen por el contrario en los vivos que se enfrentan con los cadáveres, tal como ocurre en la estampa nº 41, “Entre las llamas” (fig. 35), y que vemos ahora a continuación.



**Fig. 35.- Goya. Estampa nº 41.-
Entre las llamas.**

Este amargo sabor que deja la muerte tras de sí, contrasta en la estampa nº 64, “Carretadas al cementerio” (fig. 36), con la dulzura del cuerpo inanimado de la joven hermosa que dos hombres están subiendo a una carreta para conducirlo al cementerio, mostrándonos su lado más cruel y que no hace distinciones de sexo, ni de belleza, ni tampoco de edad.



**Fig. 36.- Goya. Estampa nº 64.-
Carretadas al cementerio.**

Pero veamos ahora a continuación algunas estampas de “Los Desastres”, en las que Goya trata a la mujer combatiente activa en la guerra.



**Fig. 37.- Goya. Estampa nº 4.-
Las mujeres dan valor.**

En la estampa nº 4, “Las mujeres dan valor” (fig. 37), la mujer de la izquierda asesta una mortal estocada al soldado francés que está en el suelo y que levanta inútilmente su espada. Mientras, su compañera intenta defenderse como puede de un enemigo, que la coge con fuerza por los pelos.



**Fig. 38.- Goya. Estampa nº 5.-
Y son fieras.**

Sin embargo, en la estampa nº 5 y que sucede a la anterior, “Y son fieras” (fig. 38), Goya critica los efectos de la sinrazón, como la falta de esperanza que produce en

Nuestra Historia

las clases menos preparadas y débiles. Para él, la sinrazón es un estado pasional que arrastra a las personas a la agresión más pura y desenfrenada. Es el caso de la mujer que aquí lancea mortalmente al soldado francés sin soltar a su hijo, a quien carga en actitud protectora.

Pero cuando el objetivo no se logra, puede suceder que la desesperación se vuelva contra uno mismo. Tal circunstancia aparece también representada en esta estampa y concretamente en la mujer que está en el suelo, a la izquierda, ya que se va a clavar un cuchillo. Si las otras mujeres se defienden como fieras ante el enemigo, parece como si ella pierde la esperanza al creer que no se puede combatir con piedras, chuzos y cuchillos a un ejército profesional y bien armado como el francés. Esto es, en su caso, la sinrazón la lleva al suicidio al darlo todo por perdido.



**Fig. 39.- Goya. Estampa nº 7.-
*Qué valor!***

La estampa nº 7, “*Qué valor!*” (fig. 39) es justo la antítesis de la anterior que hemos comentado, ya que la razón y no la desesperación rige el acto medita-

do de prender la mecha del cañón, cuyo disparo llevará la muerte a las filas de las tropas enemigas. Goya titula “*Qué valor!*” a esta estampa demostrando su admiración por la valerosa mujer combatiente que aquí es una artillera. El valor es una virtud que nada tiene que ver con la sinrazón, y el artista aragonés quiso que esta heroína anónima se sustentara física y simbólicamente sobre un montón de cadáveres.

Podríamos añadir que esta mujer representa a todas las heroínas que combatieron en la guerra y no en particular a la célebre Agustina de Aragón disparando un cañón en el Portillo de Zaragoza como pudiera pensarse. Resulta evidente que Goya se inspiró en las estampas de ella, pero también que puso la mujer artillera dando la espalda para ocultar así su rostro hasta hacerla irreconocible por completo.

Una vez que hemos visto tres estampas de la serie “Los Desastres de la guerra” (núms. 4, 5 y 7; figuras 37-39) en las que Goya trata a la mujer como combatiente de la guerra, veamos ahora otras tres (núms. 9, 10 y 11, figuras 40-42) en las que la muestra como víctima pasiva.



**Fig. 40.- Goya. Estampa nº 9.-
*No quieren.***

La primera de estas estampas, la nº 9, “*No quieren*” (fig. 40), tiene por escenario un lugar solitario cualquiera y sugiere el de una casa rural mediante una primitiva noria de arcaduces situada a la izquierda. La escena representa a un soldado francés que intenta raptar a una mujer joven y hermosa, que se defiende clavándole las uñas de su mano derecha en la cara. Pero el soldado en su intento, debido al propio impulso brutal del rapto, ha descuidado su espalda y no advierte que va a ser apuñalado por una anciana que sale en defensa de la joven.

En la serie de “Los Desastres de la Guerra”, el tema de la violación sexual se repite en varias estampas y también aparece en los grabados de otros artistas contemporáneos. Por otra parte, tal como antes quedó reseñado, Goya empleó en algunas estampas la contraposición de los elementos formales y relacionó las figuras entre sí como un juego de contrastes. En ese sentido, resulta importante destacar que el gran acierto plástico de la escena radica en el forcejeo de la mujer y el soldado, al que aparta y araña; como asimismo la lucha simbólica que viene expresada en el color negro del francés y el color blanco de la joven hermosa. Además, otro detalle digno de destacar es la inclusión de la vieja que sostiene el cuchillo para matar por la espalda al francés y que nos parece estar inspirada en la iconografía teatral de la época.

Nuestra Historia



**Fig. 41.- Goya. Estampa nº 10.-
*Tampoco.***

El tema de esta estampa nº 9 se repite en la nº 10, “*Tampoco*” (fig. 40). En efecto, una mujer intenta defenderse como una fiera para evitar ser raptada y violada por un grupo de soldados franceses que dejan a un lado sus armas. En el forcejeo, los cuerpos en movimiento de los personajes forman entre todos como un amasijo de un enorme dramatismo.



**Fig. 42.- Goya. Estampa nº 11.-
*Ni por esas.***

La temática de la estampa nº 11, “*Ni por esas*” (fig. 42), es una repetición de las dos anteriores. Un militar francés arrastra al

interior de un porche a una pobre madre para violarla y ésta deja a su hija pequeña desasistida en el suelo. Al fondo, otro soldado intenta raptar a una mujer que parece implorarle entre sollozos para que no lo haga.

Como la escena acontece en un porche y se distingue una iglesia o ermita a la izquierda, nos imaginamos que la acción no tiene lugar en un descampado, sino en un pueblo o ciudad indeterminados. Su gran dramatismo aparece subrayado por la diagonal que forman los personajes del primer término y también por el empleo teatral de la luz.

III PARTE. LA MUERTE.

En la serie “Los Desastres de la Guerra”, la muerte es una constante en 34 de las 69 primeras estampas. En todas ellas, Goya nos presenta la estrecha relación entre víctimas y verdugos, diversas formas de morir y de matar, y también diferentes actitudes ante la muerte.

La muerte queda personificada y acecha al ser humano, tanto a las víctimas como a los verdugos, y lo hace de forma continua e inexorable, sin dejarles escapatoria; por tanto todos ellos se confunden al hallarse por igual bajo su fatal amenaza. Además, Goya hace especial hincapié en el que mata y en el que muere.

Por otra parte, a diferencia de los artistas contemporáneos, a Goya no le interesan en absoluto las grandes hazañas históricas, por lo que rehúsa presentar los sucesos

bélicos como heroicos y dignos y lo hace al margen de ideologías y valores nacionales. Por ello en sus estampas nos presenta a las personas diluidas, perdidas en la masa y lo que en realidad le interesa enfatizar es el papel concreto que desempeña cada individuo, siempre cruel y desdichado, como también su lucha por sobrevivir en un ámbito marcado por la barbarie a consecuencia de la sinrazón. En cuanto a los valores formales de sus estampas, todos ellos cobran un significado y dejan de ser neutrales, puesto que contribuyen a crear en las escenas un estado de ánimo de tensión psicológica y dramática. Precisamente ello supone una de las características más esenciales del arte contemporáneo y una ruptura con el arte de sus contemporáneos y el de sus predecesores.

Pero dejemos por el momento a nuestro genial artista aragonés para ver la estampa “*Fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*”, obra de A. Sargadoy y A. Eusebi (fig. 43); y luego otra titulada “*Horrible sacrificio de inocentes víctimas*”, de Zacarías Velázquez (fig. 44). Como espectadores con una actitud pasiva veremos en ambas como los soldados franceses emprenden una ejecución dentro de un espacio escenográfico muy descriptivo.

En la primera estampa, la naturaleza representada por los árboles que crecen junto a la ermita de San Antonio de la Florida es acogedora y permanece ajena a

Nuestra Historia

todo cuanto sucede; y en ambas estampas, la arquitectura es tan precisa que nos permite situar con facilidad el lugar de los hechos. Pero a pesar de ser escenas de fusilamientos, ambas han perdido su faceta trágica al haber quedado muy suavizadas por el entorno. Y por último, a diferencia de las estampas de “Los Desastres de la Guerra”, podríamos añadir que ambas presentan un marcado carácter de propaganda al distinguirse dos grupos muy diferenciados: el de las víctimas (los patriotas españoles, que son los buenos) y el de los verdugos (los opresores franceses, que son los malvados).

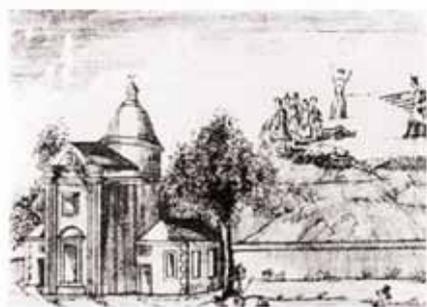


Fig. 43.- A. Sagardoy y A. Eusebi. *Fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*. Estampa de la colección “Día 2 de mayo”.



Fig. 44.- Zacarías Velázquez. Estampa de la colección “Horrible sacrificio de inocentes víctimas”.

Volviendo a “Los Desastres de la Guerra”, vamos a mostrar a continuación tres estampas en las que, a diferencia de las dos que acabamos de mencionar, el espacio crea en ellas un ambiente conmovedor; y además, la naturaleza no permanece ajena, sino que es protagonista y se contagia con la tragedia. Los comentarios de las tres estampas son frases breves y sin descripción que nos invitan aún más a reflexionar y, como siempre, dejan a los personajes en el anonimato.



Fig. 45.- Goya. Estampa nº 26.- *No se puede mirar*.

La estampa nº 26, “*No se puede mirar*” (fig. 45), muestra un fusilamiento radicalmente diferente a los dos anteriores. Entre las víctimas distinguimos a hombres, mujeres y dos niños abrazados su madre, quien oculta su rostro con un pañuelo o mantón. Sabemos que los autores del fusilamiento están a nuestra derecha por las bayonetas de los fusiles que se asoman y están a punto de disparar. Al igual que en otras estampas y óleos de Goya (como por ejemplo, en “Los fusilamientos del 3 de mayo”, fig. 17; o en “Fusilamiento

en un campamento”, fig. 18), la idea del anonimato de los soldados se repite aquí y da a entender que ellos son una auténtica e impersonal “máquina de matar”.



Fig. 46.- Goya. Estampa nº 14.- *Duro es el paso!*

Goya nos presenta una escena de ahorcamientos de patriotas en la estampa nº 14, “*Duro es el paso!*” (fig. 46). Quienes entonces colaboraban con el enemigo cometían un delito de alta traición que se castigaba con la horca, según los dos primeros artículos de un Real Decreto dado por José I a principios de 1809. Aquí vemos el momento justo en que un condenado es conducido con las manos atadas por una escalera con la ayuda de tres hombres, mientras un fraile intenta confortarle espiritualmente. Al fondo distinguimos a dos ahorcados balanceándose en la cuerda; y a nuestra derecha, a otro reo que se prepara para dar el paso. Goya, mediante tales secuencias, intenta dar la sensación de simultaneidad a la muerte en el tiempo y en el espacio.

Nuestra Historia



**Fig. 47.- Goya. Estampa nº 15.-
Y no hai remedio.**

Esta estampa nº 15, “Y no hai remedio” (fig. 47), continuación de la anterior, nos muestra a un prisionero español en el momento justo en que va a ser fusilado. A nuestra derecha asoman los fusiles de los soldados napoleónicos como en la estampa nº 26 (fig. 45), pero a diferencia de aquellos, éstos están desprovistos de bayonetas. Son soldados tan anónimos como sus propios fusiles y que han dejado de ser personas con sentimientos para convertirse en una “máquina de matar”, como reseñamos al comentar la estampa nº 26 (fig. 45). Detrás del condenado se distingue a otro que está recibiendo la descarga de un segundo pelotón de fusilamiento; y al pie del protagonista yace en el suelo un patriota muerto cuya cabeza está rodeada de un charco de sangre.

Pasemos a ver ahora algunas estampas de “Los Desastres de la Guerra” en las que la muerte es la protagonista en un paisaje tétrico y desolado que augura el fatídico final de los hombres. Hemos elegido tres estampas: la nº 18,

“Enterrar y callar” (fig. 48); la nº 23, “Lo mismo que en otras partes” (fig. 49); y la nº 12, “Para eso habéis nacido” (fig. 50).



**Fig. 48.- Goya. Estampa nº 18.-
Enterrar y callar.**

La composición espacial de la estampa nº 18, “Enterrar y callar” (fig. 48), es muy esquemática pero su expresividad es enorme. El terreno tiene forma de parábola, más alta por el centro que a los lados y se recorta contra el cielo plomizo.

Aquí Goya hace que el espectador mire hacia el centro de la imagen, donde en primer plano distingue una loma con un confuso y desordenado montón de cadáveres de guerrilleros; y en segundo plano, otra loma cubierta de muertos. Con ello, el artista logra que la mirada del espectador se prolongue en profundidad y perciba la sensación de que hay tan gran cantidad de muertos que se pierde en el horizonte.

El juego de luces resulta muy expresionista por el fuerte claroscuro que Goya consiguió magistralmente en este grabado, como lo son asimismo los efectos pictóricos del aguafuerte que des-

tacan alumbrando los cadáveres. Éstos son perfilados mediante pequeños toques de punta seca sobre el terreno oscuro, el cual contrasta con un cielo opresivo y grisáceo muy bien logrado con el graneado del aguatinta.

En contraste con los cuerpos inertes de los muertos amontonados en el suelo, una pareja desconsolada se tapa la nariz por el hedor insoportable de la putrefacción de los cadáveres, que están desnudos porque “los que se aprovechan” (así se les decía en aquella época) se han llevado su ropa. La pareja nos transmite su dolor y su soledad ante el mundo cruel que Goya plasma en esta estampa, al igual que en otras de “Los Desastres de la Guerra”. Representa su desconuelo por la muerte que todo lo rodea y envuelve. Son los vivos quienes en realidad sufren la muerte, que es la verdad absoluta; ya que los muertos dejan de ser y estar, y al perder su individualidad se convierten en meros trozos de carne. Creemos que esta comunicación entre la imagen y el espectador es lo realmente importante, ya que nos implica como espectadores de forma directa en la escena y nos impide que permanezcamos indiferentes. Nuestra función no es observar una ficción, sino introducirnos en una realidad horrible.

También según nuestra opinión, la estampa nº 18, “Enterrar y callar”, es una de las más patéticas de la serie y una de las mejores en resolución plástica.

Nuestra Historia



**Fig. 49.- Goya. Estampa nº 23.-
Lo mismo en otras partes.**

Esta estampa nº 23, “*Lo mismo que en otras partes*” (fig. 49) nos produce la misma sensación desoladora de la anterior que hemos visto; aunque si los cadáveres de los guerrilleros se hallaban antes amontonados al aire libre, aquí los vemos dentro de una cueva. La idea de que la muerte está acechando aparece aquí reforzada por un único superviviente que es abatido de un disparo certero y cae muerto de espaldas.



**Fig. 50.- Goya. Estampa nº 12.-
Para eso habeis nacido.**

Por último, la escena de la estampa nº 12, “*Para eso habeis nacido*” (fig. 50), produce al espectador escalofríos y deja bien

claro cuál es nuestro destino final. Un hombre camina con dificultad entre un montón de cadáveres y vomita sobre ellos; o quizás ese mismo hombre va a caer muerto sobre los cadáveres, ya que también parece que se tambalea moribundo y vomita sangre abundante. Sin duda, Goya supo reforzar el patetismo de esta estampa empleando un paisaje yermo, sin otro horizonte que el de la propia muerte.



**Fig. 51.- Juan Gálvez y
Fernando Brambilla.
Ruinas del Seminario por explosión. Estampa de la
colección “Ruinas de
Zaragoza”. Cádiz, 1814.**

Para Goya, la muerte sólo es muerte y no adorna ni glorifica, pues para él es un fin en sí mismo y por tanto no la relaciona con lo heroico. Comparemos ahora el tratamiento que los artistas mencionados Juan Gálvez y Fernando Brambilla hacen de la muerte en su estampa “*Ruinas del Seminario por explosión*”, de la colección “*Ruinas de Zaragoza*”. (fig. 51).

En esta estampa, la muerte se halla tapada por completo bajo una especie de aparatoso montaje escenográfico neutral, tal como si

se tratara un gran teatro; por tanto, la escena carece de toda tensión dramática. Además, la estampa nos permite identificar con facilidad las ruinas como las del Seminario de Zaragoza y saber con certeza que la acción sucedió durante el primer sitio.



**Fig. 52.- Goya. Estampa
nº 50.- Estragos de la guerra.**

A diferencia de la estampa anterior, Goya logra que el espectador reciba un “golpe” visual en la estampa nº 50, “*Estragos de la guerra*” (fig. 52). La realizó a partir de unos apuntes que él mismo realizó en su mencionado viaje a Zaragoza a requerimiento del general Palafox y la escena parece estar inspirada en los terribles efectos producidos por los bombardeos franceses durante el primer sitio de Zaragoza. Aunque, como es habitual en las estampas de la serie, dicha escena se desarrolla en una casa de gente anónima y podría haber sucedido en cualquier tiempo y lugar. Goya obliga al espectador a mirar la muerte cara a cara y no le da la oportunidad de evadir la mirada hacia un paisaje arquitectónico, tal como suelen hacer sus contemporáneos en sus estampas. En cuanto

Nuestra Historia

a su composición, nuestro artista rompe por completo con las leyes clásicas de la perspectiva al suprimir lo accesorio e introducir al espectador en la escena; y además, anula el espacio en profundidad y no lo concibe de forma tridimensional. Goya se mueve aquí en un campo específicamente pictórico, asume la plenitud de la obra gráfica y rompe la idea tradicional de que el arte es una ventana abierta a la naturaleza y supeditada a ésta. Por tanto, en esta estampa para nosotros fascinante, el arte comienza a dejar de ser imitativo y cobra independencia con una concepción espacial moderna que se anticipa a las corrientes vanguardistas históricas del arte del siglo XX.

IV PARTE. LA BARBARIE.

Los artistas contemporáneos de Goya que realizaron estampas sobre la Guerra de la Independencia, patriotas españoles y partidarios de José I, solieron presentar escenas de barbarie realizadas por el bando contendiente contrario, por lo que unas veces los autores de tales atrocidades eran los franceses y en otros casos sus enemigos españoles. Por tanto, el tema de la barbarie durante la contienda fue abordado bajo dos enfoques partidistas y con no poco maniqueísmo, distinguiendo a buenos y malos. Naturalmente, en tales estampas no hay cabida para la gesta militar de las narraciones bélicas y se centran en el comportamiento humano del que los diarios y gacetas se hacían eco, ya

que fueron importantes armas de propaganda en manos de españoles y franceses. En cuanto a la serie “Los Desastres de la Guerra”, Goya reflejó ambas orientaciones, aunque de una forma muy diferente a la empleada por sus contemporáneos como veremos más adelante.

En la serie “Ruinas de Zaragoza”, a la que tantas veces nos hemos remitido, hay una estampa titulada “*Josef de la Hera*” (fig. 53) que constituye un ejemplo excelente de cómo los contemporáneos de Goya representaban en sus estampas acciones de barbarie realizadas por el enemigo durante la guerra. Por ello, vamos ahora a analizarla para luego poder compararla con algunas estampas de “Los Desastres de la Guerra” en las que Goya trató el mismo tema.

Josef de la Hera fue un carpintero aragonés que a los 76 años de edad se convirtió en héroe popular y pasó a la historia por haber asesinado a un soldado francés que había matado y robado a unos paisanos suyos. Su hazaña quedó en la memoria colectiva como un acto heroico y patriótico, pues su acción fue considerada como la justa venganza de un hombre del pueblo contra un soldado del ejército invasor y, por tanto, un enemigo de la Patria.

Fig. 53.- Fernando Brambilla y Juan Gálvez.- *Josef de la Hera*.

Estampa de la colec-

ción Ruinas de Zaragoza. Cádiz, 1814.

En esta estampa (fig. 53), sus autores quisieron representar el momento en que Josef de la Hera, un carpintero metido a guerrillero, está realizando la “hazaña” por la que ha sido recordado como “héroe”. Aunque advertimos como no emplearon el tratamiento convencional del retrato.

En efecto, se trata de una escena de gran crueldad, en la que la acción brutal del guerrillero viene justificada y exculpada por los cadáveres que asoman en la penumbra, en segundo plano, que recibieron la muerte por la violencia ilegítima del soldado francés. Pero además y sobre todo, el asesinar durante la contienda a un soldado francés no era pecado ni algo deshonesto en el “catecismo patriótico” español de 1808, sino una “obra meritoria” y motivo de orgullo patriótico.

En lo que respecta al tratamiento formal del grabado, advertimos lo siguiente: la arquitectura resulta muy austera y en ella destaca un arco, que es el escenario de la acción; los pesados muros de piedra y la atmósfera de semioscuridad aportan dramatismo al ambiente que envuelve a la escena; el único foco de luz recorre en diagonal las tres figuras del primer término de forma que roza el rostro del guerrillero, incide en el cuerpo del desprevenido soldado francés e ilumina el



Nuestra Historia

suelo donde yace muerto un soldado; y la composición en aspa enfatiza el carácter aterrador de la lucha cuerpo a cuerpo entre el soldado francés y el zapatero guerrillero. Pero a pesar de que todos estos elementos formales son empleados por los autores de la estampa a favor de la escena cruel de la estampa, en realidad ésta no muestra absolutamente nada horrible y por tanto repudiable, ya que en definitiva la crueldad es un medio supuestamente “legítimo” para alcanzar el fin, que no es otro que la victoria sobre el enemigo invasor y opresor francés.

A diferencia de sus contemporáneos, como en el caso de la estampa de “Josef de la Hera”, Goya en su serie de “Los Desastres de la Guerra” nos muestra estampas en las que el tema central es también la barbarie, pero como algo despreciable que acontece en ambos bandos y no en uno solo. Por tanto, nuestro artista aragonés no establece una distinción entre buenos y malos; y además, se olvida de la gesta militar de las narraciones bélicas y centra su atención en el comportamiento humano, tanto en las víctimas como en los verdugos.

Para Goya la crueldad no es un medio “justificable” para alcanzar la victoria, que sería el fin último durante la Guerra de la Independencia. Él entiende que la crueldad es producto de la oscuridad de la sinrazón y un fin en sí mismo, por lo que no tiene nada de heroico y sus estampas sobre la crueldad constituyen una crítica

feroz sobre el absurdo de la guerra y son un alegato antibelicista contra la sinrazón y todas las guerras. De ahí que siempre presente a los verdugos y a sus víctimas como anónimos en “Los Desastres de la Guerra”, al igual que el lugar y el momento.

Veamos a continuación varias estampas que ilustran perfectamente el pensamiento de Goya en lo referente a las distintas formas de matar: la estampa nº 28, “El populacho” (fig. 54); la nº 29, “Lo merecía” (fig. 55); la nº 3, “Los mismo” (fig. 56); la nº 33, “Que hai que hacer mas?” (fig. 57); la nº 34, “Por una navaja” (fig. 58); la nº 35, “No se puede saber por qué” (fig. 59); la nº 39, “Grande hazaña! Con los muertos!” (fig. 60); y la nº 32, “¿Por qué?” (fig. 61). Como venimos haciendo, hemos querido respetar la ortografía de los títulos de las estampas, tal como fueron escritos por él mismo.



Fig. 54.- Goya. Estampa nº 28.- Populacho.

En esta estampa nº 28, “Populacho”, Goya critica al pue-

blo, convertido en populacho por estar inmerso en ese mundo de tinieblas en el que se recrea, mostrando así la oscuridad de la sinrazón. En esta estampa, como en otras, nuestro artista se revela como antibelicista convencido.

Observamos la inmóvil rigidez del cadáver de un presunto traidor que es arrastrado y, en torno al cual, se organiza un brusco movimiento dado por las diferentes actitudes que suceden en ese momento. Por una parte, tenemos la enérgica acción de la mujer y del hombre del primer plano, que se ensañan apaleando sin piedad el cuerpo sin vida que pasa ante ellos; y por otra, tal acción brutal contrasta con la pasividad pasmosa de los personajes del segundo plano que contemplan el linchamiento y que ni se inmutan.

Entre la gente que observa impasible, a nuestra izquierda, distinguimos a un sacerdote por el enorme sombrero de teja que lleva puesto al uso de la época. Ante semejante escena nos preguntamos qué resulta más trágico para el espectador, el hombre y la mujer que apalean el cadáver de forma salvaje o la aprobación del pueblo manifestada con su absoluta pasividad.

Goya siente un profundo desprecio hacia la sinrazón de la gente, que le lleva a cometer acciones brutales como la de esta estampa y que son muy similares a las que realizan los soldados del ejército napoleónico. De ahí que la titule “Populacho”.

Nuestra Historia



**Fig. 55.- Goya. Estampa nº 29.-
Lo merecía.**

Una vez más, nuestro artista aragonés critica la sinrazón del populacho en esta estampa nº 29, presentando al mismo arrastrando los restos de un presunto traidor al que se ha linchado sin piedad. Observamos además como la muchedumbre marcha junto al cadáver del pobre desdichado y un hombre lo apalea de forma brutal. Al igual que en todas las estampas de la serie, la víctima y el populacho que actúa de verdugo son anónimos, y el lugar y el momento no son en modo alguno identificables. El autor aragonés titula “Lo merecía” a esta estampa con amarga ironía.



**Fig. 56.- Goya. Estampa nº 3.-
Lo mismo.**

Si la narración del suceso sirve a los artistas contemporáneos como pretexto para simbolizar el valor español, en Goya pierde toda su razón frente a la barbarie, que es la protagonista. Pero además, la realidad concreta de la estampa popular, alejada de todo contexto, pierde su carácter documental para alcanzar una dimensión universal.

La estampa nº 3, “Lo mismo”, es una de las mejores y representa el dominio de la sinrazón del populacho, que lo arrastra hacia la barbarie, la ignorancia y el fanatismo. En el grupo destaca un patriota con gestos de loco que sostiene horriblemente un hacha para asestar un atroz golpe al cadáver de un soldado francés que yace en el suelo, tal como si fuera un tronco de árbol. El hombre del hacha parece seguir la consigna vigente: “Amemos la patria hasta la locura” (M. Freyre, 1810). Su locura le ha llevado a ejecutar al soldado enemigo que yace a sus pies.

El horror toma forma tanto en el cadáver del soldado como en el patriota del hacha que se dispone a descuartizarlo. “Es el rostro del terror y la ignorancia, la verdadera cara de la Muerte”.²³ Finalmente, al fondo, observamos a otro español que está sentado sobre un soldado enemigo, al que le va a asestar una buena cuchillada.



**Fig. 57.-
Goya.
Estampa nº
33.- Qué hai
que hacer
mas?**

La estampa nº 33, “Qué hai que hacer mas”, nos presenta a varios soldados mamelucos del ejército imperial francés que están sujetando por las piernas a un pobre prisionero, mientras que otro se dispone a mutilarlo de forma salvaje por las ingles. En este caso, Goya no critica la barbarie del populacho sino la de los soldados franceses, a quienes de igual modo la sinrazón les hace actuar como verdaderos salvajes o monstruos implacables. Sin embargo, Goya curiosamente va mucho más allá de la narración pictórica, puesto que de sus monólogos en los títulos de las estampas pasa en ésta al diálogo con el espectador mediante una pregunta. En tal recurso apreciamos su ruptura con la concepción propagandista e impositiva de las estampas de sus contemporáneos en las que sólo es posible una única lectura, tanto de las imágenes como del texto que las acompañan.



Fig. 58.- Goya. Estampa nº 34.-

Nuestra Historia

Por una navaja.

El garrote fue un método de ejecución que fue practicado de muy antiguo en España, pero su empleo se hizo muy común en el reinado de José I a partir de 1809. La posesión de una simple navaja, algo que siempre había sido muy habitual en España y sobre todo en el campo, fue entonces castigada con la pena de muerte por tenencia ilícita de armas.

En esta estampa nº 34, “*Por una navaja*”, un condenado a muerte va a ser ajusticiado públicamente por el garrote. Conforme a la ley vigente y que continuará durante muchos años en el siglo XIX, el reo viste túnica negra y lleva un gorro del mismo color con una cruz blanca. En sus manos sostiene una pequeña cruz, que era la que le ponía el sacerdote encargado de darle sus últimos auxilios. Como todos los condenados en un patíbulo, lleva en el pecho un papel en el que se explica la causa de su condena y también una navaja colgada como “*corpus delicti*”. En segundo plano, el pueblo contempla impotente la ejecución.



Fig. 59.- Goya. Estampa nº 35.-
No se puede saber por qué.

En la estampa nº 35, “*No se puede saber por qué*”, vemos sobre un patíbulo a un grupo de reos españoles ya han sido ajusticiados con el garrote, como se advierte al tener la cabeza inclinada hacia delante. Todos tienen sobre el pecho el mencionado papel que explica las razones de su condena a la pena capital; y sostienen asimismo con ambas manos una cruz, que indica que han recibido los auxilios espirituales de un sacerdote.

En este grupo podemos ver que el tercero de la izquierda tiene colgada una pequeña espada o espadín y otros una navaja, lo cual significa que fueron ajusticiados por tenencia ilícita de armas. En cuanto a los que no tienen nada colgado, tal circunstancia nos hace pensar que quizás son paisanos condenados a muerte por espías o por haber colaborado con la guerrilla.



Fig. 60.- Goya. Estampa nº 39.-
Grande hazaña! Con los muertos!

Frente a la irónica “*exaltación*” del verdugo en la estampa nº 39, “*Grande hazaña! Con los muertos!*”, se pone de manifiesto la inmovilidad de la víctima. El

dramatismo de la escena se concentra en los tres cadáveres mutilados de supuestos traidores que han sido brutalmente ajusticiados por el populacho.

La concepción espacial de esta estampa radica en un árbol, única coordenada reconocible. En ese paisaje lóbrego, el árbol yerge solemne y monumental como un edificio. La naturaleza permanece ajena por completo a la barbarie y el ramaje contribuye a enfatizar la desolación. Pero aunque las ramas del árbol son el único signo de vida, éste es radicalmente apagado porque precisamente en ellas descansan una cabeza, unos brazos y el resto del cuerpo de uno de los ajusticiados. Puede decirse que Goya “*tala*” cualquier elemento positivo o de vida, para volver a sumirse en la fatalidad que todo lo invade en sus láminas de “*Los Desastres de la Guerra*”.

Goya recoge en esta escena la costumbre que tenía el pueblo rudo, ignorante y fanático, al que como vimos denomina “*populacho*” con desprecio, consistente en ahorcar y degollar a los supuestos traidores; lo cual se hacía ante la complacencia o indiferencia general de todos. Primero se les mataba y luego se descuartizaban los cadáveres para ser expuestos en lugares públicos, bien en calles muy transitadas, bien en las plazas de los pueblos, o también en los cruces de los caminos. Tales acciones solían aparecer a menudo en las gacetas y memoriales de la época.

Observamos como los

Nuestra Historia

cadáveres horriblemente mutilados y que están a nuestra izquierda han sido castrados de una forma propia de salvajes. Así pues, a través de esta estampa, Goya critica con dureza las prácticas bestiales del populacho español con los supuestos traidores, que son análogos a las de los soldados franceses con sus prisioneros. No hay una diferenciación entre buenos y malos, como hemos venido insistiendo, porque la crueldad equipara a unos y a otros. Además, Goya, como antibelicista convencido, no ofrece referencias del lugar ni del momento, con lo que la escena se universaliza y el espectador puede trasladarla a cualquier época y lugar en los que reine la oscuridad de la sinrazón, que es lo que él cree, como hombre ilustrado, que es la causa de la ignorancia, el fanatismo y la barbarie.



**Fig. 61.- Goya. Estampa nº 32.-
Por qué?**

En nuestra opinión, la estampa nº 32, “*Por qué?*”, es una de las más logradas de la serie. “Desastres de la Guerra”. Nos muestra el preciso momento en que tres soldados franceses están

ahorcando de forma brutal a un patriota español. La crueldad de tal acción se concentra en el rostro y en el pelo del desgraciado al que le están ahorcando. Aquí la muerte del enemigo no es suficiente y se le tortura mientras muere; y por eso, dos soldados le tiran de sus pies y el tercero le pisa con fuerza el hombro para empujarle en el ahorcamiento. El dramatismo de la escena está muy logrado en esa muerte lenta y dolorosa. Conviene destacar que la víctima y los tres verdugos están tan próximos que llegan a entremezclarse formando un mismo grupo, puesto que la barbarie es practicada por todos y la muerte acecha también a todos por igual.

Frente a las distintas formas de matar, a continuación veremos también distintas formas bárbaras de morir como supuestas “proezas”, en las siguientes estampas que hemos elegido: la nº 36, “*Tampoco*” (fig. 62); la nº 37, “*Esto es peor*” (fig. 63); y la nº 38, “*Bárbaros!*” (fig. 64).



**Fig. 62.- Goya. Estampa nº 36.-
Tampoco.**

El título de la estampa nº 36, “*Tampoco*”, alude a la ante-

rior. Por tanto, si la nº 35 se titulaba, “*No se sabe por qué*”, ésta debemos interpretarla como “*Tampoco se sabe por qué*”. En esta estampa sobrecogedora vemos a un supuesto guerrillero que ha sido ahorcado con su propio cinturón a falta de cuerda, y de ahí que su pantalón esté caído hasta las rodillas. Al fondo observamos a otros que han sido también ahorcados.

Frente al enorme dramatismo de la escena, un soldado polaco del ejército imperial francés permanece sentado en una actitud melancólica y meditabunda. Con tan fuerte contraste, Goya critica la indolencia del ser humano ante los horrores de la guerra, como un alegato antibelicista.



**Fig. 63.- Goya. Estampa nº 37.-
Esto es peor.**

En nuestra opinión, la estampa nº 37, “*Esto es peor*” es una de las más estremecedoras de toda la serie. Un prisionero español ha sido cruelmente empalado por los verdugos franceses en un árbol seco y mutilado horriblemente de ambos brazos. El dolor del suplicio se ve reflejado de forma magistral en el rostro de la víctima y en este caso el árbol no

Nuestra Historia

forma parte del paisaje, sino que se convierte en un verdadero instrumento de tortura. En esta estampa, el dolor y la muerte se manifiestan como acontecimientos eternos.

En segundo plano, al fondo, un soldado con un sable y otro con un cuchillo se disponen a matar prisioneros. A nuestra izquierda, un soldado arrastra con gran esfuerzo un cadáver.



Fig. 64.- Goya. Estampa nº 38.- Bárbaros!

La estampa nº 38, “Bárbaros!”, recoge el momento en que dos soldados franceses se disponen a fusilar por la espalda a un prisionero que está fuertemente amarrado a un árbol. Mientras, el resto de los soldados contempla la ejecución.

Observamos que el prisionero va a ser ejecutado por la espalda, lo cual nos indica que fue condenado a muerte por traidor. Además, el que su cuerpo esté atado al árbol supone que quedará allí sujeto al tronco para que sea contemplado por los vecinos del lugar a modo de escarmiento. Pero por otra parte, nos llama mucho la atención que los dos soldados que van a disparar lo hagan con arcabuces, ya que el arcabuz era ya un

arma muy obsoleta en cualquier ejército moderno de entonces y máxime en el francés. Buscando una explicación a tal anacrónico armamento hemos pensado que Goya posiblemente quiso representar la ejecución de un guerrillero prisionero con armas requisadas a la propia guerrilla enemiga, lo cual pudo ser en el ejército napoleónico una habitual lección ejemplar o escarmiento.

V PARTE. EL FINAL DE LA GUERRA.

Hacia 1810, Goya supo plasmar con gran acierto las terribles visiones que impresionaron su ánimo a lo largo de la Guerra de la Independencia y los estudiosos de su obra suelen poner como ejemplo su cuadro al óleo “El Coloso” (fig. 65), conservado en el Museo del Prado y que, al margen de la polémica actual sobre su autoría,²⁴ hasta ahora siempre se había asegurado que lo pintó hacia 1810, concretamente entre 1808 y 1812.

Este cuadro, tan cargado de simbologías, también se denomina “El pánico”, en alusión a la presencia de un personaje gigantesco que camina entre una muchedumbre que huye despavorida. Dicho personaje amenazador se identifica con Napoleón y la escena se ha interpretado como una alegoría de la Guerra de la Independencia y como una transcripción plástica del conocido poema “Profecía del Pirineo”, escrito por el poeta Juan Bautista Arriaga en 1808.



Fig. 65.- Atribuido a Goya. El Coloso. Hacia 1810.

Según nuestra apreciación personal del cuadro, en él hay mucho de apocalíptico con esa aparición de grandeza alucinante y misteriosa que nos sobrecoge. Pero al igual que han hecho los estudiosos de la obra de Goya, creemos necesario destacar como novedoso que en este cuadro la alegoría ha dejado de ser por vez primera conmemorativa, porque que hasta entonces las alegorías siempre se habían referido a trabajos, historias y conceptos conmemorativos. Así pues, es precisamente a partir de “El Coloso” cuando los hechos modernos y las inquietudes contemporáneas empezaron a ser alegorizados.²⁵

Al término de la guerra en 1814, la victoria del absolutismo de Fernando VII trajo la desolación del pueblo y la represión de las ideas más avanzadas, de las que Goya era partícipe. Muchos patriotas que lucharon y que eran

Nuestra Historia

de ideas ilustradas o liberales fueron perseguidos y juzgados en los llamados Tribunales de Purificación, como el que Goya tuvo que afrontar por orden del duque de San Carlos y del que por suerte salió “purificado”. Fue la victoria del absolutismo y de las clases privilegiadas del Antiguo Régimen, que trajo consigo la restauración de la Inquisición, antes abolida en las Cortes de Cádiz durante la guerra. Abundaron entonces los retratos regios plenamente integrados en la iconografía del Antiguo Régimen, en la que el rey absoluto lo era por la gracia de Dios, y los retratos áulicos se reprodujeron con profusión, convirtiéndose Vicente López en el pintor favorito y López de Enguídanos en uno de los grabadores más reconocidos. Además, se editaron tarjetas patrióticas que se convirtieron en objetos de uso cotidiano: abanicos, naipes, porcelanas, etc. Significó la glorificación del rey Fernando VII y de la guerra a través de la estampa.

Como Goya sabía que era sospechoso ante los ojos de Fernando VI y de las autoridades, realizó en 1814 un retrato al óleo del general Palafox montado a caballo, como quedó antes reseñado. Pero pese a todo y la opresión política existente, el genial artista aragonés no nos defraudó con la serie “Los Desastres de la Guerra” y sopesó los estragos que había supuesto la guerra con el retorno del Antiguo Régimen y el absolutismo fernandino. Por ello advertimos en sus estampas el fatalismo y no hayamos referencia alguna a

que el pueblo ganó la guerra. Para él, verdadero cronista de aquellos años tan terribles, el pueblo español no salió finalmente victorioso de aquella contienda y su conclusión fue que ya no quedaba absolutamente nada del pensamiento ilustrado; por eso, las figuras de las estampas de la serie carecen de consistencia humana. En definitiva, creyó que fue el triunfo de la sinrazón; esto es, la ignorancia, la barbarie, el fanatismo y el retroceso político y social.



**Fig. 66.- Goya. Estampa nº 66.-
*Extraña devoción!***

En esta curiosa estampa nº 66, “*Extraña devoción*”, Goya sitúa como protagonista a un burro que carga una gran urna de cristal que contiene la momia de un personaje muy venerado por el pueblo ignorante y supersticioso. Sus devotos se arrodillan al paso de la momia y se prestan a rezar con gran devoción.

El asno simboliza en esta estampa la ignorancia, superstición y la estupidez del pueblo. Goya critica en ella el sometimiento del pueblo ignorante a los usos y costumbres del Antiguo Régimen, y sobre todo, los de la

Iglesia. Por otra parte, se sirve de la tradición fabulística tan arraigada en el pueblo español y convierte esta estampa en una sátira moral, porque el propio burro está observando complacido y esboza una extraña sonrisa por llegar a creer que la gente lo está venerando y no a la momia.



**Fig. 67.- Goya. Estampa nº 69.-
*Nada. Ello dirá.***

Goya le dio a esta conmovedora estampa nº 69 un título nihilista: “*Nada*”. La Muerte, que está personificada y es la protagonista, ha escrito “*Nada*” en un papel y aparece vencida por todo un grupo de figuras espectrales. Entre ellas, a nuestra izquierda, destaca un clérigo con cabeza de perro, símbolo de la avaricia. Asimismo observamos que la Muerte sostiene en su mano izquierda una corona de paja, símbolo de la gloria pasajera. Tal simbolismo nos recuerda la Muerte en la obra del pintor barroco Valdés Leal.

Por otra parte, Goya incluyó de forma crítica a la Justicia en esta lámina, que se halla situada a nuestra izquierda y se distingue porque sostiene la balanza. Pero la

Nuestra Historia

Justicia se desentiende y no interviene en la escena, tal como si se mantuviera ajena a todo. Es como si la Justicia se ausentara ante la situación degradante en que había quedado España tras la guerra, con la restauración del Antiguo Régimen y el absolutismo fernandino.



**Fig. 68.- Goya. Estampa nº 70.-
No saben el camino.**

Un amigo de Goya, Gallardo, escribió: *“Las sendas de la virtud, para que podamos 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”*.

Goya, inspirado por dicho pasaje, dispuso en esta estampa nº 70, *“No saben el camino”*, a un numeroso grupo formado por nobles y eclesiásticos, que para él representa el Antiguo Régimen restaurado por Fernando VII. Todos caminan pesadamente como espectros atados al cuello y precisamente, lo más destacable, es que

quien les guía está ciego. Por tanto, caminan perdidos, sin saber hacia dónde.



**Fig. 69.- Goya. Estampa nº 71.-
Contra el bien general.**

En esta estampa nº 71, *“Contra el bien general”*, vemos a un fraile en cuya cabeza hay dos alas de vampiro y los dedos de sus manos y pies tienen uñas muy largas, símbolos de la avaricia que Goya considera como algo propio del clero reaccionario. Este fraile siniestro se halla escribiendo en un gran libro y con el dedo índice de su mano izquierda señala hacia arriba, tal como si asegurara la aprobación celestial. Su silla es tan anticuada como su pensamiento y apoya sus pies descalzos sobre una gran bola, símbolo del Orbe. Al fondo, el pueblo se asoma afligido.

Se trata de una crítica contra un clero cuyo poder es aún mayor que el que había tenido antes de la Guerra de la Independencia, que vampiriza al pueblo ignorante y que ha restaurado sus enormes privilegios en contra del bien general.



**Fig. 70.- Goya. Estampa nº 72.-
Las resultas.**

La estampa nº 72, *“Las resultas”*, nos muestra a un hombre moribundo y amortajado que yace en el suelo, y al que dos vampiros le están chupando la sangre. Mientras, acuden al mismo más vampiros, que se divisan en segundo plano.

¿Qué pretende Goya criticar en esta estampa? Todo parece indicar que se trata de una dura crítica a los resultados de la restauración del Antiguo Régimen. El hombre moribundo simboliza al pueblo que en la posguerra quedó sumido en la miseria; mientras que los vampiros representan los nuevos impuestos restablecidos por Fernando VII, como los eclesiásticos del diezmo o del derecho de las estolas, y otros muchos que supusieron un duro quebranto para la generalidad del pueblo español.



Nuestra Historia

Fig. 71.- Goya. Estampa nº 73.- *Gatesca pantomima*.

Un fraile de la estampa nº 73, "*Gatesca pantomima*", se arrodilla con una gran reverencia ridícula ante un gato, que como ágil predador simboliza el robo al que está siendo sometido el ya de por sí arruinado pueblo español. El gato, protagonista de esta estampa tan curiosa, se encuentra sobre un escabel, símbolo del altar y el trono; y además, se halla asistido por el búho, su consejero. Pero el búho no es aquí el símbolo de la sabiduría como lo fue en el mundo grecolatino y lo era en la tradición popular, sino el de la ignorancia. Al fondo, en segundo plano, distinguimos a un grupo de personas que ha sido interpretado como la camarilla de Fernando VII.

Pero la escena también cabría otra interpretación, ya que podría representar a uno de tantos tribunales de depuración política que proliferaron en España con la restauración del absolutismo fernandino y en los que las acusaciones estaban a la orden del día. En ese sentido, el gato sería un chivato delator que aparece rodeado de espías al servicio del Rey y del régimen absolutista.



Fig. 72.- Goya. Estampa nº 74.- *Esto es lo peor!*

En la estampa nº 74, "*Esto es lo peor!*", una zorra está escribiendo: "*Misera humanidad / la culpa es tuya*". El animal aparece acompañado por un fraile que está arrodillado y le sostiene servilmente el tintero; y detrás de ambos, en segundo plano, un grupo de personas permanece en actitud sumisa.

A través de esta estampa, Goya criticó la sumisión del pueblo, que en su gran mayoría simpatizaba con el absolutismo y la opresión que había impuesto Fernando VII a su regreso tras la guerra. No hay que olvidar que el pueblo madrileño le recibió entusiasta a su regreso gritando "*¡Vivan las caenas!*" (cadenas) y dando vivas a la Inquisición.



Fig. 73.- Goya. Estampa nº 75.- *Farándula de charlatanes*.

En la estampa nº 75, "*Farándula de charlatanes*", Goya nos muestra un ave rapaz vestida como un eclesiástico y que se arrodilla con los brazos abiertos

en actitud sumisa. Al fondo, distinguimos: figuras de animales (un asno, un perro, un cerdo, un mono, una cotorra, etc.), varios individuos y una persona situada a nuestra derecha que lleva una máscara colgada sobre la nuca.

Al parecer, el ave rapaz representa al cardenal infante Luis María de Borbón y Vallabriga,²⁶ quien había sido de ideas liberales (el primer Borbón en España que juró una constitución), uno de los artífices de la Constitución de 1812 y quien más defendió la abolición de la Inquisición en las Cortes de Cádiz. Sin embargo, más tarde se apresuró en reconocer como monarca a Fernando VII antes de que jurara la Constitución gaditana. Por otra parte, la exótica tiara que lleva esta extraña y grotesca ave que viste con atuendo de prelado eclesiástico nos resulta muy reveladora, al tratarse de la misma tiara que llevaban los reyes de la antigua Persia. Con ello, Goya alude en esta estampa de forma inequívoca al "*Manifiesto de los Persas*", documento presentado por los ultras conservadores a Fernando VII el 4 de julio de 1814.



Fig. 74.- Goya. Estampa nº 76.- *El buitre carnicero*.

Nuestra Historia

Podemos contemplar en esta estampa nº 76, “*El buitre carnicero*”, a una enorme y horrorosa ave, a la que Goya llama de tal forma. Este buitre asustado ha sido desplumado y es empujado por un hombre que sostiene una horca, al que le sigue una muchedumbre formada por gentes de muy distinta condición que representan al pueblo español que se había alzado y combatido a los franceses. Algunos se muestran muy alegres, como si fuera una verbena.

El espantoso buitre representa a las tropas imperiales francesas, que son expulsadas de España por el pueblo. ¿Por qué Goya eligió dicho símbolo? Creemos muy posible que Goya se inspirara en el poema antes mencionado de Juan Bautista Arriaga titulado “*Profecía del Pirineo*” (1808), pues dice: “*Y huye entre tus guerreros / como una banda de buitres carnívoros*”.



Fig. 75.- Goya. Estampa nº 77.
Que se rompa la cuerda.

En la estampa nº 75, “*Que se rompa la cuerda*”, vemos a un prelado de la Iglesia Católica caminando sobre una cuerda floja al modo que lo hacen los equili-

bristas de los espectáculos circenses. Pero por el rostro del personaje podemos asegurar que se trata del papa Pío VII, a quien Goya sitúa haciendo equilibrios sobre una cuerda que pronto terminará por romperse.

¿Qué pretende Goya al colocar al Papa sobre una cuerda floja? En nuestra opinión quiso criticar la política de Pío VII, muy dada a los equilibrios. Así, por ejemplo, cuando Napoleón le llamó para que fuera a París y le coronara emperador, no dudó en hacerlo; aunque luego sería el propio Napoleón quien se coronaría a sí mismo, reduciendo su presencia a la de un mero y simple espectador. Creemos que Goya nunca perdonó a Pío VII por la prisa que se dio en aprobar el absolutismo de Fernando VII y en identificarse con el mismo.



Fig. 76.- Goya. Estampa nº 78.
Se defiende bien.

En la estampa nº 78, “*Se defiende bien*”, un caballo blanco que simboliza la España liberal se está defendiendo ante el ataque de una jauría de lobos, que representan a todos los elementos reaccionarios y ultra conservadores que se

han hecho con el poder. Por el momento se defiende bien, pese a sus numerosos enemigos.

A nuestra derecha vemos cuatro perros muy fuertes que son guardianes, como lo indica el que lleven collar. Pero en vez de intervenir y salir en defensa del caballo, como cabría esperar de ellos, prefieren no hacerlo y permanecen impasibles en actitud de descanso. Tres de ellos se dedican sólo a observar y el otro opta incluso por no mirar y se desentiende por completo.



Fig. 77.- Goya. Estampa nº 79.
Murió la Verdad.

La estampa nº 79 muestra a una mujer joven y hermosa que yace muerta en el suelo, lleva una corona de laurel en la cabeza y muestra sus pechos desnudos. La mujer simboliza la Constitución de 1812 (también la Verdad), que ha sido asesinada por sus enemigos reaccionarios. A su alrededor hay un numeroso grupo de eclesiásticos presidido por un obispo que observa el cadáver. Uno de los frailes está tan impaciente que se dispone a echarla una palada de tierra.

El obispo sonríe y no está precisamente bendiciendo el cadá-

Nuestra Historia

ver de la Constitución gaditana, sino señalando al cielo con el índice de su mano izquierda, quizás dando a entender que su muerte fue un “diseño divino”. A nuestra derecha, vemos a otra mujer con una balanza y que representa a la Justicia, la cual se cubre el rostro llorando desconsolada.



Fig. 78. Goya. Estampa nº 80. Si resucitara?

La estampa nº 80, “*Si resucitara?*” (fig. 78), es continuación de la anterior y la última que presentamos. Si retrocedemos a la estampa anterior, podemos comprobar que la Constitución de 1812 (o la Verdad) ha enderezado la cabeza como si fuera a resucitar e incluso nos da la impresión de que pronto va a incorporarse. A su alrededor vemos a numerosos enemigos en la penumbra que permanecen expectantes y preparados para rematarla con distintos objetos: un palo, un libro enorme, una piedra, etc. En segundo plano, también en la penumbra, puede observarse a vampiros revoloteando que parecen estar igualmente al acecho.

CONCLUSIONES.

La Guerra de la Independencia contra las fuerzas napoleónicas invasoras supuso para España una convulsión enorme. Los espíritus españoles más inquietos quedaron sumisos ante un mar de confusiones y contradicciones. No era para menos, puesto que las medidas liberales y progresistas decretadas por José I contrastaban por completo con las masacres terribles y las destrucciones emprendidas por el ejército invasor francés.

Nuestro genial artista aragonés y universal, Francisco de Goya y Lucientes, uno de los más lúcidos de la Europa de aquella época, fue quien mejor supo plasmar el horror ante los sangrientos hechos bélicos sin dejar de reflexionar sobre el Antiguo Régimen que iniciaba su implacable caída. Como fruto de aquellos años bélicos tenemos algunos de sus cuadros, como “*El Dos de Mayo en Madrid; la carga de los mamelucos*” y “*El 3 de mayo en Madrid: los fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío*” (de la Moncloa), realizados en 1814 y recién restaurados (2008); y sobre todo, la serie de estampas “Los Desastres de la Guerra”, objeto de estudio de este trabajo que presentamos sobre Goya como “reportero de guerra”.

Durante los años de nuestra Guerra de la Independencia (1808-1814), al igual que en los años inmediatamente posteriores en los que se produjo la reacción absolutista con el regreso de

Fernando VII, hubo en España una fecunda producción de estampas de propaganda política y bélica. Dichas estampas sirvieron para conmemorar las acciones más gloriosas de la guerra, como lo fueron los levantamientos populares, el martirio de los héroes y la defensa de las ciudades asediadas por las tropas imperiales francesas. Hoy podemos comprobar como muchas escenas de tales estampas presentan los hechos y a sus protagonistas como héroes y sus imágenes son de un marcado carácter patriótico que llega casi a los límites de lo “devocional”.

Frente a este mercado de estampas de contenido bélico y heroico, Goya decidió no seguir esta corriente artística que siguieron sus contemporáneos y realizó la serie “Los Desastres de la Guerra”, para plasmar en sus estampas grabadas cómo la sinrazón que arrastró la guerra puso fin a los ideales ilustrados con los que él al igual que otros se había identificado. Como testigo de la guerra y de los desastres que produjo, nuestro artista no se adaptó, ni en lo formal ni en lo ideológico, a las demandas de un público hendido de patriotismo ni tampoco al interés de los partidarios del régimen absolutista fernandino, interesados sólo en ensalzar el heroísmo de los españoles y las “bondades” de Fernando VII.

En sus estampas de “Los Desastres de la Guerra”, que es una obra esencialmente expresiva y conceptual, Goya actuó como un verdadero corresponsal de guerra porque supo captar el instante en

Nuestra Historia

cada una de sus estampas e incluso tomó apuntes del natural; sin embargo, interrelacionó los distintos elementos formales para lograr una emoción universal y asimismo evitó la crónica circunstancial de un acontecimiento para lograr hacerlo universal. De ahí que, a diferencia de los demás artistas contemporáneos, todas sus estampas escapan necesariamente de la descripción en cuanto al tiempo y al espacio, y dejan además en el anonimato a los personajes que en ellas aparecen. Sólo así el espectador puede verdaderamente implicarse en la escena reconociendo los hechos de cualquier guerra que haya podido ver en su propia ciudad o pueblo, independientemente del lugar y del tiempo.

Creemos oportuno insistir en que una de las grandes diferencias de las estampas de “Los Desastres de la Guerra” respecto a las demás estampas contemporáneas es que Goya subrayó en ellas todos los aspectos que pudieran provocar la intervención del espectador para implicarle de forma directa en su obra. Por tanto, nuestro artista transformó al espectador pasivo de las obras de sus contemporáneos en un sujeto activo y que padece, que no sólo observa la escena, sino que además le hace sentir y emocionarse. Además, conviene añadir que sus comentarios críticos y antibelicistas, a través de frases breves que cualquiera entiende a la perfección, potencian el dramatismo de las escenas y hacen reflexionar, aún más, al espectador sobre los hechos.

Hemos analizado las estampas de la serie “Los Desastres de la Guerra” agrupándolas en cinco temas que se reiteran: el hambre (48-50, 54-61), la mujer (41-64, 4-5, 7, 9-11), la muerte (26, 14-15, 18, 23, 12, 50), la barbarie (28-29, 3, 33-35, 39, 32, 36-38) y el final de la guerra (66, 69-80); para lo cual seleccionamos aquellas que consideramos muy representativas y no siempre siguiendo su orden numérico. Aunque lo más habitual es dividir la serie entre una estampa introductoria (1), cuarenta y seis estampas dedicadas a los horrores de la guerra (2-47), diecisiete con escenas de hambre en Madrid (48-64), y por último dieciséis estampas alegóricas llamadas caprichos enfáticos (65-80), a las que habría que sumar las tres estampas que no fueron publicadas con la primera edición.

A modo de introducción, la primera estampa, “*Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*” (1), nos muestra a un hombre arrodillado y suplicante, que se halla indefenso ante los acontecimientos terribles que sucederán a continuación.

Las escenas desgarradoras dedicadas a los horrores de la guerra (2-47) son quizás las más originales de la serie. Goya no se refiere a hechos históricos precisos ni retrata a personajes concretos, salvo la estampa “*Qué valor!*” (7) como única excepción, ya que en ella alude a la gesta heroica de Agustina de Aragón en el Portillo disparando el cañón contra los

franceses en la defensa de Zaragoza, aunque la sitúa de espaldas con la intención de hacerla irreconocible a todos. El verdadero protagonista de las demás imágenes es la masa anónima de soldados franceses, guerrilleros españoles y gente del pueblo, siendo éste víctima tanto de unos como de otros.

Por vez primera en la historia, el artista se acerca en primer plano a la realidad brutal de la guerra y desaparece la distancia que ennoblecía las acciones heroicas y las situaba en el devenir histórico. En las láminas dedicadas a tales hechos, todo carece de sentido. Puede afirmarse que en Goya, antibelicista convencido, la guerra sólo es el marco propicio para dar rienda suelta a los más bajos instintos: la rapiña (16, 47), la violación (9-11,13), la tortura (31-33), el asesinato (15, 26, 46). Tales escenas se van sucediendo *in crescendo* hasta alcanzar el cenit en dos estampas, “*Esto es peor*” (37) y “*Grande hazaña! con los muertos!*” (39), en las que las escenas de cadáveres empalados y mutilados de forma salvaje y brutal llegan a la máxima cota de horror y de espanto. El resultado son los pavorosos montones de cadáveres (16, 18, 22-23, 27), ante los que sólo cabe el vómito del que contempla horrorizado tales escenas o del moribundo que se tambalea y vomita sangre antes de caer con el resto, porque “*Para eso habeis nacido*” (12).

Por otra parte, conviene añadir que incluso las labores caritativas que aportan consuelo en las

Nuestra Historia

guerras (6, 20, 24-25), pierden sentido en esta serie de estampas grabadas por los comentarios cínicos y llenos de amargura de Goya.

A partir de la estampa “*Cruel lástima!*” (48) se desarrollan las escenas de Madrid (hasta la 64), aunque no aparece ni una sola alusión concreta a escenarios de la ciudad. Goya trasciende de nuevo y generaliza a todo el país la hambruna espantosa que asoló el vecindario madrileño durante los años 1811 y especialmente 1812. En la serie “Los Desastres de la Guerra” podemos contemplar láminas en las que escenas patéticas de mendicidad (48-49,51) alternan con los cadáveres en plena calle (50-51, 53, 58, 60) hasta que son trasladados a los cementerios (56, 63-64). Pero Goya no pierde ocasión para realizar una dura crítica social contra los especuladores y la insolidaridad de los poderosos con los miserables vecinos, ya que “*Si son de otro linaje*” (61).

En las últimas dieciséis estampas, el lenguaje de Goya se transforma hacia un simbolismo que no siempre es fácil de interpretar. Son los llamados caprichos enfáticos de acuerdo con el álbum que Goya entregó a Ceán Bermúdez. Las tres primeras (66-68) parecen tener un sentido anticlerical y de crítica al culto de las imágenes y reliquias, aunque no hay que excluir otros significados.

Sin embargo, la estampa “*Nada. Ello dirá*” (69), que Goya pudo muy bien haber pensado que fuera la última de la serie, es la que aporta la clave para la compren-

sión de todo el conjunto de estampas que constituyen la serie “Los Desastres de la Guerra”. La imagen del esqueleto que sale de la tumba con un papel en la mano en que aparece escrito “*Nada*”, podría interpretarse como un síntoma de la incredulidad religiosa, pero no es así, ya que en realidad viene a ser el mensaje que resume y explica los acontecimientos antes descritos y que los dolores y sufrimientos atroces padecidos han sido completamente inútiles. Es decir, que la destrucción y la muerte no han servido lo más mínimo para la regeneración de España que habían soñado los ilustrados como el propio Goya; pero sobre esta estampa nos referiremos luego a continuación.

Desde la lámina 70 hasta la 79, todas las estampas hacen referencia directa a las luchas entre liberales y absolutistas que acontecieron tras la Guerra de la Independencia, como también al triunfo final de Fernando VII y su camarilla. Las nuevas clases dirigentes y que representan al Antiguo Régimen “*No saben el camino*” (70) y actúan para favorecer sus propios intereses “*Contra el bien general*” (71). Son además representadas como vampiros (72), gatos (73), burros (74) o seres monstruosos (71, 75); y tales imágenes son resultado de la influencia de la obra “*Gli Animali Parlanti*” del poeta satírico italiano Giovanni Battista Casti, publicada en 1802.

Las dos últimas estampas forman un díptico con el que Goya intenta poner un punto de esperan-

za en su desoladora serie. “*Murió la Verdad*” (79), entendiendo que la Verdad es la Libertad Constitucional representada por la Constitución de 1812. Pero, aunque haya muerto, “*Si resucitara?*” (80). Es decir, para Goya aún queda la esperanza de que algún día los liberales se impondrán a los grupos reaccionarios que se hicieron poderosos en el régimen absolutista fernandino. Precisamente, las dos estampas adicionales, no incluidas en el texto y que se titulan “*Fiero monstruo*” (81) y “*Esto es lo verdadero*” (82), suponen un contraste similar entre una imagen positiva y otra negativa: la guerra y la paz.

Terminada la guerra, los artistas representaron alegorías del triunfo de Fernando VII y del pueblo español sobre los franceses, como también de escenas que recordaban los acontecimientos bélicos pasados. Se editaron series de estampas que presentaban los levantamientos, los fusilamientos de patriotas, las batallas y otros muchos hechos heroicos acaecidos, y tales escenas bélicas conmemorativas aparecieron en tarjetas patrióticas, naipes, abanicos, vajillas y otros muchos objetos, convirtiéndose así tales recuerdos en objetos de uso cotidiano. Fue la glorificación de la guerra y de Fernando VII a través de la estampa.

A través de sus estampas de la serie “Los Desastres de la Guerra”, Goya hace una reflexión profunda de la violencia y sobre su actualidad. Además, percibimos en

Nuestra Historia

ellas un claro fatalismo por los estragos terribles producidos por la guerra y como la sinrazón arrastra tanto a los soldados franceses como al propio pueblo hacia la ignorancia, el fanatismo, la locura, la crueldad y la barbarie. Al final, el espectador llega a la conclusión de que todas las guerras son nefastas e inhumanas y que resulta un maniqueísmo el distinguir entre buenos y malos, tal como sucede en las estampas de los artistas contemporáneos.

Todas las leyendas o comentarios que Goya hace en cada una de sus estampas sopesando los efectos de la guerra fluyen de forma directa hacia su estampa nº 69: “*Nada. Ello dirá*” (fig. 67). Dicha estampa es la clave para comprender el conjunto de las estampas que configuran la serie, tal como quedó antes reseñado. Es su conclusión final donde refleja el hermetismo al caos producido por la propia guerra y cuanto sucedió después. Las figuras están envueltas en una atmósfera espectral, en una inquietud desesperante. La guerra terminó, pero en Goya no existe referencia alguna a que el pueblo salió victorioso. Ese pueblo que ha sufrido los estragos de la contienda está representado por los rostros deformes que emergen del fondo, en un segundo plano, detrás justo de la muerte que es la protagonista, mientras la Justicia permanece ausente ante la situación degradante en que ha quedado España con la restauración del absolutismo fernandino y la victoria de los elementos reaccionarios. Como señala Juan de la Encina,

tales rostros deformes y fantasmales son la personificación del dolor y ante ellos “*aquel muerto, ya casi fundido con la tierra, apenas más que esqueleto y carroña, que se incorpora en la tiniebla de su ser y en la del ámbito sepulcral poblado de espanto*”.²⁷ Las figuras son una proyección del fondo y han perdido toda su consistencia humana.

Queremos también destacar que las estampas de Goya no son una metáfora, sino una realidad. No nacen de la creación de un mundo idílico en el que se produce el enfrentamiento entre buenos y malos, que es lo que hacen sus contemporáneos. Su serie de grabados es producto de un compromiso que lleva hasta el final con todas sus posibles consecuencias porque es un artista arriesgado que no se pliega ante los gustos de quienes están en el poder y además es profundamente racional. Para él, la locura no está centro de él sino fuera. Está en el inesperado triunfo de la sinrazón, que desembocó fatalmente en la Guerra de la Independencia y que continuó después, con el regreso de Fernando VII, la abolición de la Constitución de 1812 y el triunfo de la reacción absolutista

En definitiva, las ideas avanzadas de la nueva sociedad de la Ilustración y la esperanza en un mundo mejor en el que habían soñado los ilustrados se vinieron abajo en el caos destructor del monstruo de la guerra, para el que la razón no fue suficiente. El mundo exterior sacudió al hombre

y éste no fue capaz de mantener la dignidad ante los acontecimientos y perdió la razón. Para Goya, “reportero de guerra universal”, en nuestra Guerra de la Independencia no hubo vencedores ni vencidos, fue la victoria de la sinrazón que arrastró al pueblo, convertido en populacho, hacia la ignorancia, la superstición, el servilismo y la barbarie. Nuestro genial artista aragonés y universal supo verlo con gran lucidez, como también plasmarlo mejor que nadie en su triste soledad a través sus magistrales estampas de “*Los Desastres de la Guerra*”.

NOTAS PIE DE PAGINA

¹ *Las Ruinas de Zaragoza*. Álbum de 36 estampas. Cobre, aguafuerte y aguatinta. Obra de Juan Gálvez y Fernando Brambilla. Cádiz, 1814.

² *Héroes de Barcelona*. Álbum de 6 estampas. Valencia, 1815.

³ Sobre estampas históricas madrileñas, puede consultarse el estudio de Desusa Vega “La publicación de estampas históricas en Madrid durante la Guerra de la Independencia”, que está publicado en *Art and Literature in Spain: 1600-1800*, Londres, 1993.

⁴ José I puso un gran empeño en derribar antiguos edificios para construir plazas en Madrid. Por ello recibió también el apodo de *Pepe Plazuelas*.

⁵ Gran Enciclopedia Larousse. Barcelona, Planeta, 1993, 5ª edición, tomo 11, p. 4982.

⁶ Los dos grandes óleos, “*El 2 de mayo de 1808 en Madrid (o “Carga de los Mamelucos”)*” y “*El 3 de mayo en Madrid: los fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío*” (o de la Moncloa) fueron restaurados para la gran exposición sobre Goya que se realizó en el Museo del Prado, con motivo del bicentenario de la

Nuestra Historia

Guerra de la Independencia (1808-2008).

⁷MORALES Y MARÍN, José Luis: “Escuela española”. En: VV.AA.: *El Prado. Colecciones de Pinturas*. Madrid-Barcelona, Lunweg Editores, 2004, p. 198.

⁸ La montaña del Príncipe Pío se hallaba donde posteriormente el marqués de Salamanca construyó la Estación del Norte, hoy convertida en un gran centro comercial. En su esquina se halla una pequeña torre, cuya primera traza fue realizada por el arquitecto francés Alexandre-Gustave Eiffel.

⁹ MORALES Y MARÍN, José Luis: “Escuela española”, *ob. cit.*, p. 202. El mismo autor: “La pintura del Barroco tardío y el Rococó”. En: *Historia Universal del Arte*. Madrid, Espasa, 2000, tomo 8, p. 20.

¹⁰ Al parecer, Goya pintó cuatro cuadros sobre estos sucesos. A los dos mencionados que se conservan en el Museo del Prado, según testimonio de Cristóbal Ferriz, habría que añadir dos más: “*Levantamiento de los patriotas ante el Palacio Real*” y “*La defensa del Parque de Artillería*”, hoy en paradero desconocido. Beruete califica ambos cuadros como de “actualidad eterna”.

¹¹ Como el resto de los grabados, Goya hizo trabajos preparatorios de la serie, la mayor parte a sanguina, conservados hoy en el Museo del Prado. Están realizados sobre papeles muy diversos, como muestra la variedad de filigranas.

¹² Muchas de las estampas de esta serie conservan una numeración distinta de la definitiva en el ángulo inferior izquierdo. No parece que correspondan al orden de ejecución ni a la primera ordenación de la serie. Quizás se trate de una numeración funcional para el almacenamiento o estampación de las planchas.

¹³ Los medios técnicos empleados en la serie se vieron condicionados por la penuria de materiales que había provocado la guerra. Goya tuvo que recurrir al empleo de planchas ya grabadas, como lo muestran las correspondientes a las estampas 13, 14, 15 y 16, en las que aprovechó dos planchas con paisajes partiéndolas por la mitad. En las restantes utilizó materiales

de mala calidad, tanto cobre como barnices y resinas. Sin embargo, Goya logró superar tales carencias mediante un empleo imaginativo de los útiles a su alcance, de manera que hallamos una variedad inusitada de técnicas. A la combinación básica de aguafuerte y aguatinta con retoques de buril y punta seca, se añade ahora la utilización de lavis; es decir, la aplicación del ácido mordiente sobre la plancha con ayuda de un pincel, con el que lograba grises muy suaves.

¹⁴ Se completaron las líneas de encuadre de las escenas de las láminas, se bruñeron los arañazos e incluso se añadieron áreas de aguatinta (7) y retoques con punta seca (1 y 77), buril (38) o aguafuerte (43 y 57). Además, la estampación se realizó conforme al gusto de la época por los efectos del estampado, procedimiento en el que se pasa una tela de muselina sobre la plancha ya entintada dejando sobre la superficie cierta cantidad de tinta que provoca un entonado general muy suave. A consecuencia de estas alteraciones, las escenas perdieron fuerza y luminosidad, como queda dicho.

¹⁵ VV.AA. (Isla Aguilar, Natalia Camacho y Eduardo Huertas): “Dos visiones de un conflicto: los Desastres de la Guerra de Francisco de Goya y otras estampas de la Guerra de la Independencia”. En: *Goya. Congreso Internacional. 250 años después, 1746-1996*. Marbella (Málaga), Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 212.

¹⁶ El grabado de Antonio Rafael Calliano que comentamos está dedicado a Fernando VII como consta en su leyenda. Realizado en cobre, aguafuerte y aguatinta. Pertenece a la colección particular de Antonio Correa, en Madrid.

¹⁷ El tratamiento del hambre de forma heroica por José Aparicio, es un tema neoclásico que había sido tratado por su maestro David en “*Belisario recibiendo limosna*”.

¹⁸ *Desastres de la guerra*. Cobre, aguafuerte, aguatinta, punta seca, bruñidor y buril. Calcografía Nacional, Madrid.

¹⁹ “*Matronas aragonesas*”. Serie anónima de grabados. Colección particular Antonio Correa, Madrid. Cobre, talla

dulce.

²⁰ “*Los horrores de Tarragona*”. Serie compuesta por cuatro estampas. Cobre talla dulce. Colección particular Antonio Correa, Madrid.

²¹ VV.AA.: “Dos visiones de un conflicto...”. *Ob. cit.*, p. 216.

²² *Ibidem, ut supra*.

²³ VV.AA.: “Dos visiones de un conflicto...”. *Ob. cit.*, p. 223.

²⁴ Manuela de Mena, jefa de conservación de pintura del siglo XVIII en el Museo del Prado, ha afirmado recientemente a través de la prensa nacional que, con casi toda seguridad, el cuadro “*El Coloso*” atribuido a Goya no es obra suya sino de un discípulo y colaborador suyo llamado Asensio Juliá. Tras un exhaustivo análisis de sus características técnicas, estilísticas, etc., todo indica que los expertos de la pinacoteca muy probablemente concluirán que no es de Goya como hasta ahora se ha creído. Además, en la parte baja del lienzo se han observado unos caracteres que serían las iniciales A. J., correspondientes al valenciano Asensio Juliá.

²⁵ Relacionado con esta pintura, existe un grabado del mismo título, hecho al humo o mezzotinta, que ha hecho pensar a Denys Sutton que la figura del coloso es el antecedente de “*El pensador*” de Rodin. MORALES Y MARÍN, José Luis: “Escuela española”. *Ob. cit.* p. 194-195.

²⁶ El cardenal infante Luis María de Borbón era hijo del infante Luis Antonio de Borbón y Farnesio y María Teresa de Vallabriga y Rozas. Por tanto, era nieto de Felipe V y de su segunda esposa Isabel de Farnesio, sobrino de Carlos III y primo hermano de Carlos IV. También era cuñado de Manuel de Godoy, Príncipe de la Paz, al haberse casado éste con su hermana María Teresa, infanta de España y XIV condesa de Chinchón tras haberle traspasado sus títulos y posesiones.

²⁷ ENCINA, Juan de la: *Goya en zig-zag*. Madrid, 1928. Cita de VV.AA.: “Dos visiones de un conflicto...”. *Ob. cit.*, p. 226.