

Goya, fusilamientos y Mamelucos: ruptura y revolución

Autor: Calderón Gómez, José Javier (Grado en Geografía e Historia. Mención en Historia, Opositor a Profesor de Secundaria).

Público: Historiadores, Historiadores del Arte, estéticos, teóricos, personal docente. **Materia:** Historia. Historia del Arte. Estética del Arte. Filosofía. **Idioma:** Español.

Título: Goya, fusilamientos y Mamelucos: ruptura y revolución.

Resumen

Este es el segundo de los trabajos relacionados con la pintura bélica, que sigue al de "La pintura de guerra anterior a los fusilamientos del 3 de mayo de Fco. de Goya". En este ensayo, se hace un análisis exhaustivo estético, histórico e histórico-artístico de lo que significaron, tanto "Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808" y "La carga de los mamelucos." Su realización supuso un antes y un después en la pintura bélica conocida hasta la fecha, dominada sobre todo por la simple representación de batallas, conflictos y luchas. Goya consiste cambiar el foco hacia la gente corriente

Palabras clave: Goya, estética, Historia del Arte, mayo de 1808, pintura bélica.

Title: Goya, executions and Mamluks: breaking and revolution.

Abstract

This is the second of the works related to the war painting, which follows the one of "The painting of war previous to the executions of May 3 of Fco. De Goya". It is this essay, an exhaustive aesthetic, historical and historical-artistic analysis of what they meant, both "The executions of May 3, 1808" and "The burden of the Mamluks." Its realization was a before and after in the warlike painting known to date, dominated mainly by the simple representation of battles, conflicts and struggles. Goya is to change the focus towards ordinary people

Keywords: Goya, aesthetic, Art-History, May of 1808, war painting.

Recibido 2017-12-10; Aceptado 2017-12-15; Publicado 2018-01-25; Código PD: 091027

INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

En este segundo trabajo, tras "La pintura de guerra anterior a los fusilamientos del 3 de mayo de Fco. de Goya", pasamos a meternos en harina puramente estética, de lo que supusieron ambos cuadros y las demás producciones precedentes como Los Desastres de la Guerra y El Coloso; este de una dudosa autoría por otra parte. Además, por sus implicaciones históricas, son indudables las constantes relaciones entre ambos.

Pero sin duda, pretendemos con este ensayo que se entienda que el protagonista es el pueblo, un pueblo llano, hambriento y artífice del levantamiento contra el invasor. De hecho, como veremos, el foco ya no va hacia quién porta las armas, acomete los disparos y tiene siempre a priori la potestad de llevar la ventaja. Es como si se hubiese puesto boca abajo lo que habíamos visto sobre pintura de guerra, lo que fue recogido por autores como Manet, Delacroix, Picasso u Otto Dix, pero eso será materia de la siguiente entrega.

MARCO TEÓRICO

El conflictivo siglo XIX, marcó el tránsito de lo que conocemos como Antiguo Régimen a la Edad Contemporánea propiamente dicha. Debido al gran vínculo que estaba establecido entre el poder y la estética pictórica, mediante la creación de instituciones como fue la de la Academia de San Fernando en España, se aprecia en las obras de finales del XVIII del pintor aragonés, un cierto "corsé estético" forzado y obligado, el que idealizaba en gran medida sus creaciones. En efecto, hay publicaciones que reflejan como en sus orígenes, las influencias estéticas tanto de su cuñado Francisco Bayeu como de Rafael Mengs, por las que Goya se rigió y que modificó en especial a posteriori con "Los mamelucos" y "El 3 de mayo de 1808" (Soubeyroux, 2010). En la misma línea, otros ensayos van más allá en el análisis y disponen que la estética de Goya tras la liberación de dicho "corsé institucional". A su vez, sirve de vértice para mostrar la ruptura estética de la pintura y la belleza establecida, advirtiendo que marca el paso hacia la estética de la pintura moderna y

contemporánea en sí, reflejada en la propia pintura de guerra (Argullol, 1993 y Koyouzán, 2015). En ambos se toma el ejemplo de las Pinturas Negras²³ sin olvidar otras obras, para introducirse así y reflejar el interior de sus personajes, en especial sus subconscientes, presente esto en su plástica exterior.

La enfermedad que padeció Goya en 1792 y que le dejó sordo, marcó el inicio de una producción distinta a la que conocíamos hasta esta fecha, en la que lo onírico, el simbolismo y lo horrendo, se ve reflejado en series de grabados como *Los Caprichos*, *Los Disparates*, o *Los desastres de la guerra* (Hagen y Hagen, 2003)²⁴. Esta situación, se percibe en su disposición estética, en especial en los rostros de algunos de sus personajes los que están dotados de enorme crítica social, expresividad, pesimismo y cierta actitud moralizante (Camón Aznar, 1958). Dicha crítica social y radicalidad en su estética, no solo en la serie de grabados, sino en sus producciones posteriores, van a estar presentes siempre en sus creaciones, como fruto de la situación de España y el contexto que le tocó vivir. Esto fue “suficiente para que la mayor parte de la obra de Goya alcanzara a la gente de manera directa y elocuente” (Terradas Saborit, 1996, p.7); además fue representativo en especial en la pintura con temas bélicos. Completando todo esto, autores como José Antonio Llera, hacen un análisis exhaustivo acerca de cómo reflejó estéticamente Goya la locura de los personajes de sus obras a través de sus rostros (Llera, 2012); el recurso que utiliza es la comparación con otros como Wiseman o Cervantes, contrastando distintas artes y periodos.

En primer lugar, nos hemos centrado en las que analizan el papel y la nueva representación pictórica de la nación en la obra de Goya, quién se alzó ante el invasor. Todo en un momento histórico captado bajo una cierta renovación estética y plástica, lo que diferenció sus producciones como hemos mencionado a partir del siglo XIX, ya que ahora se le otorga un papel principal y no secundario como hasta la fecha. Un ejemplo de esto, lo tenemos en obras como “El pueblo en la obra de Goya”, las que analiza como la estética del pintor aragonés y su valor, no reside tanto en las formas o la composición, sino en la nueva dimensión narrativo popular (De la Encina, 1939). Otras, están realizadas bajo el prisma del centenario de la Guerra de la Independencia en España (1808-1814) y la visión de los críticos y la prensa escrita de la época, analizan el aporte artístico de Goya a la pintura y al tema bélico en particular (Rodríguez y Gómez Alfeo, 2008). A su vez y vinculado con la propia situación del pueblo español, la estética y la vinculación histórico-pictórica en la época de Goya, existen una serie de trabajos elaboradas entre otros por profesores de Historia del Arte de 2.º de Bachillerato, que recogen esto de manera ordenada y con enorme rigor artístico (Valdearcos, 2007).

Ambos lienzos, pero en especial *los fusilamientos*, han sido objeto de análisis de varios autores, para conocer cómo la Guerra de la Independencia en España (1808-1814), influyó tanto en el artista y en su estética, ocurriendo incluso el que “un pintor de la Corte transforma su praxis estética” (Rodríguez Hernández, 2010, p.2). La temática de los **fusilamientos y su representación estética en el arte**, ha sido tema objeto de investigación en otras publicaciones que muestran como influyeron en autores como Gisbert y su “Fusilamiento de Torrijos” o “La ejecución de Maximiliano de Méjico” de Manet (Ortega, 2013). En este ensayo, se discuten y analizan todas las vinculaciones simbólicas de *los fusilamientos*, comparando intenciones, estética compositiva y demás elementos del cuadro. Otras publicaciones inciden en la importancia en la memoria colectiva mediante la representación gráfica y pictórica de estos actos, ya que se logra la perpetuabilidad estética en la memoria, a través de dichas representaciones (Peral, 2010). Por otra parte y siguiendo este hilo, es interesante también el trabajo “Análisis de la comunicación plástica: Los fusilamientos de la Moncloa y Guernica” (García y Villafañe, 1978). Este guarda una relación respecto al anterior, comparando ambos lienzos en lo que a sus influencias estéticas se refiere, separados por más de un siglo de diferencia pero enmarcados dentro de un contexto bélico idéntico²⁵.

En relación a todo lo dispuesto en el anterior párrafo, encontramos testimonios de autores como Bravo (2010, p.405), que afirma lo siguiente:

²³ Realizadas en las paredes de la Quinta del Sordo entre 1819-1823. Para conocer la disposición de las misma por plantas, es recomendable ver el documental *Las pinturas negras de Francisco de Goya* (Flaquer, 2013), donde se analiza además la estética de esta producción enigmática, junto a como fueron trasladadas desde la Quinta al Museo del Prado.

²⁴ Estas son las principales series de trabajos de grabados de Goya, junto a la Tauromaquia. En ellas, aplicó técnicas como el aguafuerte y aguatinta. Películas como “Los fantasmas de Goya” (Forman, 2006), ilustran el procedimiento de estas y su ejecución, a la perfección.

²⁵ Recordemos que Picasso realiza el “Guernica” por encargo del gobierno de la II República durante la Guerra Civil Española (1936-1939). Ambos manifiestan grandes similitudes en lo que a intencionalidad estética se refiere, pese a que el Guernica esté en clave postcubista (Alcaide y García, 2016).

Tendremos que esperar muchos años y llegar a Goya para ver un pintor de la Corte que no pinta batallas tradicionales sino que es un artista atreviéndose a poner en escena, en cuadros o grabados, la violencia y los horrores de la guerra. Hay que recordar que los *Desastres* no se publicaron en vida de Goya y solo fueron conocidos por algunos amigos íntimos del artista. Los cuadros del 2 de mayo: *La carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos del 3 de mayo*, fueron pintados en 1814 después de de terminada la guerra. [...] Pasarán los años y llegaremos al siglo XX, desgraciadamente prolijo en guerras que muchos artistas han puesto en escena en sus obras.

Como complemento a las obras relacionadas con los fusilamientos y la pintura de guerra o bélica, es de debida obligación hacer mención a la serie de *los Desastres de la Guerra*, que supuso un precedente y una novedad estética, utilizando las técnicas del grabado mencionadas, como con las que Goya captó in situ la acción de este terrible conflicto²⁶. El valor de esta serie de grabados, es que sirvieron de precedente a lo que en 1814 Goya ejecutó. Encontramos en este sentido publicaciones que analizan el valor de las mismas en lo que a su legado como documento histórico propiamente dicho, como su simbología estética y plástica en sus grabados, que reflejaron el inicio de la ruptura y caída del Antiguo Régimen en España (García, 2014). Otras publicaciones, están más vinculadas con la voluntad estética de Goya en lograr grandes esfuerzos para transmitir el dramatismo de sus personajes, empleando “nuevos trazos de aguafuerte, punta seca o buril, o incluso eliminó líneas que consideró innecesarias” (Suárez, 2012, p. 10). En un formato digital, pero no publicado oficialmente, encontramos varios ensayos que recogen la estética plástica desplegada por Goya en estos grabados, donde refleja los horrores bélicos cometidos por el ejército de Napoleón, de gran verismo gráfico para la población de la época.²⁷ Otros trabajos similares, analizan su gran papel como primer reportero de guerra de la Historia del Arte, lo que supuso una revolución estética.²⁸

La vía abierta por Goya en la representación de las escenas bélicas tuvo una gran *influencia en autores posteriores*. Este argumento, se recoge en diversas publicaciones al respecto, donde sus cuadros fueron una captación de las escenas, al mismo nivel que los mejores ilustradores de periódicos, “anticipándose en tres cuartos de siglo a Guys, todas esas habilidades y calidades” (De la Encina, 1939, p.5). Si atendemos a como reflejó a las masas tanto en *los fusilamientos*, en *la carga de los mamelucos*, como en *los propios desastres*, existen investigaciones como la de Raúl Fernández Aparicio, que establecen la correlación de este aspecto entre autores como Goya, Saura y Munch, trazándose una serie de equidistancias estéticas y plásticas, aportando este ensayo una notable gama de ilustraciones (Aparicio, 2015). En la misma línea de la publicación anterior, es decir, conectando a Goya y su influencia estética en el arte en general y bélico en particular, otros trabajos disponen de varios textos que abordan esta temática, enlazando al pintor aragonés con otros de otras épocas e incluso sus más cercanos contemporáneos (Tobar, 2012). A estos dos, se suman dos trabajos de Valeriano Bozal. El primero, aporta un punto de vista centrado en mostrar la influencia plástica y estética de Goya en las representaciones de los conflictos, a la misma vez que lo relaciona con su obra en su contexto, Todo ello bajo el prisma de lo *pintoresco* y lo *simbólico* a la hora de captar las escenas de sus protagonistas, los que muestran un gesto novedoso o al portar armas como cuchillos, palos y otros similares (Bozal, 2015). En cuanto al segundo, nos hace ver como los recursos de deshumanización en la plástica artística medieval, mediante las torturas medievales hallándose aquí el uso de la monstruosidad, “en la acción deshumanizadora de la imagen del ser humano, como un rasgo del mal absoluto” (Bozal, 2006 p. 93).

Aunque nos detendremos más adelante en la estética del denominado cine bélico, es importante destacar las publicaciones que hay al respecto, sobre la influencia de Goya en el cine y sus representaciones en el mismo. En primer lugar, encontramos trabajos en donde se vincula el papel que logra dar a los actores de sus cuadros, como puede ocurrir en los *Fusilamientos del 3 de mayo* o *La carga de los mamelucos*. Es por ello, por lo que se recogen afirmaciones como que “en términos cinematográficos se podría afirmar que el pintor aragonés logra acentuar el carácter humano de sus actores [...]. Son personajes de carne y hueso” (Arumí, 1996, p. 3). El realismo de la estética incluida en sus obras con temática bélica o de guerra, también se analiza en ensayos que muestran como ese verismo alejado de la idealización de la guerra,

²⁶ Véase la serie de televisión *Goya*, realizada por Televisión Española (Larraz, 1985)

²⁷ Véase el trabajo de Sonia Casalins Martínez *Yo lo vi. Goya y los desastres de la Guerra*. Disponible en este enlace: www.academia.edu/11083962/Yo_lo_vi._Goya_y_los_Desastres_de_la_Guerra

²⁸ Interesante el Trabajo Fin de Máster de Marco Antonio Ortiz Delgado: *El monstruo: de lo estético a lo conceptual. (Francisco de Goya, Antonio Saura, Chapman Brothers)*, realizado para la Universidad de Sevilla y disponible en este enlace idus.us.es/xmlui/handle/11441/44075

ha sido transportada al cine de soporte documental realizado entre los años cuarenta y ochenta (Sebastián y Ferreruela, 2010). En otra línea muy distinta a la anterior, centrada en la figura del artista y su representación biográfica, otros trabajos muestran como no se han tratado o “intentado recrear la estética del pintor, ni plantear el problema siempre difícil de su sordera” (Villar, 2001, p. 17). Esto concuerda con lo que observamos en otros films como ocurre en “Los fantasmas de Goya” (Forman, 2006), “La hora de los valientes” (Mercero, 1996) y “Goya en Burdeos” (Saura, 1999), o la serie de televisión “Goya” (Larraz, 1986). En todos estos, si se incide más en las técnicas pictóricas y en el mundo interno del pintor, como atormentado y precursor de la posterior pintura moderna. En relación al film de Carlos Saura, si se recogen trabajos que analizan el discurso estético de los cuadros de Goya y el cine, bajo una perspectiva en la que abunda la meticulosidad del análisis (Barroso, 2008).

GOYA, FUSILAMIENTOS Y MAMELUCOS: RUPTURA Y REVOLUCIÓN

Hugh Thomas, eminente hispanista y fallecido recientemente, manifiesta lo siguiente acerca de “Los fusilamientos del 3 de mayo” (2008, pp.11-17):

Es una pintura brutal. El hombre de la camisa blanca está a punto de ser fusilado. [...]. La luz de la linterna del pelotón de soldados le da de lleno -y, hombre y linterna, ambos en blanco y amarillo se equilibran- [...]. Uno de éstos, la derecha de la figura central, parece ser un fraile franciscano. [...]. Debe ser de noche, pero poco antes del alba, dado que empieza a clarear [...]. La luz de la linterna no es muy intensa, [...]. El hombre de la camisa blanca, [...] tiene los brazos abiertos en señal de desafío, [...] En el centro y a la derecha de la pintura hay unos edificios [...].

En el ensayo, “La pintura de guerra anterior a los fusilamientos del 3 de mayo de Fco. de Goya”, desarrollamos de manera profunda cada una de las etapas en las que se divide la Historia de la Humanidad, las que van acompañadas de sus movimientos artísticos, la evolución de la representación de la denominada “pintura de guerra o pintura de bélica”. Pues bien, va a ser en 1814 cuando Goya finalice tanto “Los fusilamientos del 3 de mayo”, como “La carga de los mamelucos”, marcando así un paradigma nuevo en la presentación de temas bélicos, pese a que estos cuadros no fueron colgados en el Palacio Real. Eso sí, a partir de ahora, serán considerados como el mejor ejemplo de que “la historia que no se construye para santificar a los héroes, sino a un pueblo víctima de la violencia y que nada puede hacer para evitar la tragedia” (Alcaide y Pino, 2015, p.57). Esta última afirmación responde a que ambas van a significar un cambio total y una ruptura notable²⁹.

La obra de Goya va unida al contexto vivido, lo que influyó en su estética, la que recordemos que bebe en el siglo XVIII del Rococó y el Neoclásico. Es preciso hacer una breve reseña de lo acontecido entre 1808-1814 que dio lugar a ambas obras. Todos los acontecimientos tras “Las abdicaciones de Bayona” de marzo de ese mismo año, tras la que la corona española pasaba a manos de Napoleón, hizo que el pueblo español estuviese expectante en la mañana del 2 de mayo de 1808 y el posible abandono de la familia real, dejando un vacío de poder en España. Dicho intento “provocó el choque entre la población y un escuadrón francés que tuvo que ser protegido por soldados españoles” (Jaca, 2011, p.17). Este sería el inicio de la “Guerra de la Independencia”, que duró hasta 1814³⁰, recogida como principal testimonio a través de la serie de grabados “Los Desastres de la Guerra”, que sirve a modo de reportaje de guerra.

ANTECEDENTES EN EL PROPIO GOYA: LOS DESASTRES DE LA GUERRA Y EL COLOSO

Muchos historiadores y críticos de la estética del arte y del periodismo, hablan siempre de esta como el paradigma de la nueva visión y reflejo de la guerra. Pese a que no son obras pictóricas, estos 66 grabados son un claro precedente de las obras que nos ocupan. En efecto, no son óleos sobre lienzo sino el resultado de “crear una lámina de cobre impresa mediante una técnica que creaba una matriz con un dibujo en relieve y que después se pasaba a papel” (Calderón Gómez,

²⁹ Cabe advertir al lector que aunque nos referiremos siempre como motivo de esta ruptura a los *fusilamientos*, esta obra va siempre unida a la de *los mamelucos*. Esto se ve reflejado de manera fehaciente en el Museo del Prado, donde ambos lienzos están situados en la misma sala, uno al lado del otro tras la creación de sus dependencias como pinacoteca. Más información en www.museodelprado.es/

³⁰ Realmente acabó en 1813 con la firma del Tratado de Valençay, por el que se cesaban las hostilidades y se reconocía a Fernando VII como rey de España, quien si entró en España en 1814, derogando todo lo conseguido en su favor durante la contienda.

2016, p. 11). Es más, el propio Goya desarrolla esta técnica más allá, donde “para conseguir distintos niveles de oscuridad en las superficies, estas se espolvorean con partículas minúsculas, más o menos densas” (Hagen y Hagen, 2005, p. 38).

La técnica del grabado, desarrolló una propia estética novedosa en parte, ya que Goya se inspiró en la plástica de Jaques Callot. En efecto, si comparamos el *Desastre de la Guerra* n.º 36 con el nombre de “Tampoco”, con el realizado por este autor en 1633 titulado como “Los ahorcados”, vemos como Goya bebe de la estética de este³¹.

Por otra parte, Goya refleja en la plástica y estética de sus grabados, los influjos de retratistas como William Hogarth. Este vínculo ya se percibe desde la creación de la serie de “Los Caprichos”³², pero con la novedad de que prescinde en la creación de todos los personajes que aparecen, de la carga moral que soportan (Bozal, 2008). Lo que no cabe duda es que a partir de *Los Desastres*, va a vivirse un vuelco en la pintura bélica, reflejado en la pintura posterior. Esto lo decimos, porque reflejó con una destreza sorprendente en estos grabados, aspectos psicológicos de los personajes como el terror, el pánico, la incertidumbre o la desdicha, de manera interior y sin presencia de color alguno, aspecto que da más mérito si cabe al resultado. Parece como si Goya en esta nueva estética de reflejar la crueldad de la guerra desde una nueva perspectiva, “no desaprovecha cualquier tema calamitoso que pueda brindarle expresiones” (Terradas Saborit, 1996, p.12). Poco va quedar ya de los tiempos en los que Goya se regía por las indicaciones de la Academia de San Fernando y de sus cánones estéticos, previos ellos a la caída del Antiguo Régimen (Soubeyroux, 2010).

Pero sin duda, va a ser el simbolismo de estos grabados lo que va suponer un gran avance estético y plástico, ya que recoge el instante como si un reportero al uso se tratase. Si hacemos un repaso a toda la serie, no vemos ni una de las estampas que refleje un asalto de la caballería, la toma de una ciudad, el sitio de una población o la capitulación de un bando. Se centra ahora en aspectos como el hambre, la miseria, violaciones, mutilaciones, vejaciones y un largo etcétera del pueblo corriente español de la época. Junto a esto, esta nueva estética bélica va acompañada de un gran simbolismo, donde Goya utiliza” los necesarios detalles iconográficos para presentar a los soldados franceses, a los guerrilleros españoles y a la gente del pueblo, e igualmente para expresar la dura realidad de las víctimas de la guerra” (García, 2002, p. 9). Todo esto se apreciará con más detalle en ambos lienzos.

Respecto a la obra “El Coloso”, fue realizada entre 1808-1812, es decir entre el desarrollo de la propia contienda. Esta obra nos sirve para enlazar lo que hemos visto en relación a los grabados de *Los Desastres*, ya que aquí Goya emplea la plástica pictórica por primera vez, tras su evidente ruptura con la anterior representación de las obras bélicas. Este lienzo, incide en el aspecto sociológico de la población sobre la guerra en sí, la que está agotando y asolando al país, provocando una tragedia. La nueva estética es apreciable tanto en lo humano como en lo simbólico, no quedando claro el si significado del gigante en se refiere “a los soldados extranjeros, la sangrienta guerrilla o una amenaza metafísica” (Hagen y Hagen, 2003 p. 55). Cabe decir aquí, que incluso la autoría del este cuadro, se le ha discutido a Goya hasta 2008, ya que se le atribuyó a Ascensió Juliá, colaborador del pintor, pero que quedó descartado después (Marqués, 2008). Lo que si queda evidente, es el temor interno de lo que puede acontecer en el país, aportando un nuevo componente estético-plástico a su obra bélica como son las perturbaciones mentales que le acompañaron parte de su obra artística (Algullol, 1993).

COMPONENTES ESTÉTICOS DE AMBOS CUADROS

Si tuviésemos que describir ambos lienzos diríamos que el del 2 de mayo, correspondiente a la *carga de los mamelucos*, diríamos que plasma la violencia de ese día por parte de la población madrileña contra el invasor. La composición la centra un soldado egipcio, denominado también mamelucos, que cae muerto del caballo a la vez que otro hombre continúa apuñalando el jarrete del animal. Tras esta primera escena que llega como avanzadilla al espectador, se sitúan en el fondo las figuras de los madrileños con ojos llenos de ira y cólera, a la par que indignados. Estos sentimientos se traducen en como acuchillan con armas rudimentarias a jinetes y caballos, mientras los franceses intentan huir sorprendidos por la acción popular. Goya emplea una serie de técnicas que resultan en una estética compositiva abierta y unitaria, a través de

³¹ En ambos utilizan el aguafuerte y el aguatinta como técnica, centrándose la atención no en cuanto a sus verdugos sino en el hombre corriente que yace colgado. En la de Goya se aprecia esto más, lo que refleja su proximidad al pueblo.

³² Realizados a partir de 1793, tras caer enfermo un año antes de su sordera. Son ochenta estampas de pequeño tamaño (43x32 cm). Fueron ejecutadas en aguafuerte y aguatinta, poniéndose a la venta en 1799 y regaladas sus planchas de cobre en 1803 a Carlos IV, debido a la sátira de sus temas y la cantidad de sectores sociales españoles reflejados y criticados (Hagen y Hagen, 2003)

dos diagonales que se cruzan, junto al empleo de pinceladas rápidas. A esto se le suma un rico cromatismo, junto al movimiento y la expresividad de sus figuras, que impactan al espectador.

Mientras, el 3 de mayo de 1808, se articula en dos grupos. A nuestra izquierda se sitúa una hilera de personas ejecutadas por el pelotón que se sitúa a la derecha, o que esperan a serlo. Corresponde a una escena nocturna, por lo que la estética ejecutada está relacionada con ello, como vemos en el tratamiento de la luz y de la perspectiva, como podemos ver mediante las siluetas de edificios religiosos, como es el derribado convento de doña María de Aragón, otros militares como el cuartel del Prado Nuevo o del Conde-Duque. Al igual que ocurre con el anterior lienzo, pero más acentuado en este si cabe, la gama cromática empleada es de escasa variedad, abundando los colores oscuros y empleando pinceladas largas que acentúan el dramatismo de la escena.

Tras el análisis formal, procedamos a analizar sus componentes estéticos:

a) Intencionalidad e iconografía. En ambos cuadros, Goya abandona el heroísmo que había caracterizado tanto al Neoclásico en general si nos referimos a su referente más directo en su trayectoria, como a la pintura bélica en particular tal y como vimos en el apartado primero de este ensayo. Como es obvio, la intención del autor es denunciar la invasión de Napoleón, pero desde la perspectiva del pueblo, inaugurando también un nuevo modelo iconográfico estético de la pintura española, como fue el del martirio. Uno de los aspectos más llamativos en la nueva estética y la plástica, es la incursión en el cuadro del 3 de mayo, de una mujer y un fraile. Esto guarda una intención simbólica, ya que se traduce en que todo el pueblo se unió en la lucha, a lo que se le une la actitud del hombre anónimo que viste de blanco y amarillo con los brazos en cruz, en clara alusión al Vaticano (Thomas, 2008). Mientras en el cuadro de los mamelucos, sitúa en un lugar elevado a los que invaden la ciudad, dejando en el lugar más bajo al pueblo, en clara alusión a la acción de este. En este sentido, Goya supo crear un icono nuevo en la estética bélica con ambos cuadros, pero en especial a través de la posición que muestran los soldados franceses que calan las bayonetas y del hombre con los brazos en cruz que viste de blanco. El propio Goya fue consciente del problema de esto, ya que el iconismo “hace depender el valor semiótico del significante de su valor de verdad” (Calabrese, 1987, p.154). Además temió que se diluyese el significado estético de ambos cuadros, pero lo que no cabe duda es que quedan reflejados también en la plástica del cuadro, varios miedos internos del pintor ante la situación del país (Camón Aznar, 1958).

b) Formas, actitudes y disposición de las figuras. Es aquí donde más se percibe la evidente renovación estética de la pintura bélica de la mano del pintor aragonés. Si observamos los cuadros analizados en épocas precedentes, vemos una lenta evolución estética y plástica en lo que los personajes se refiere. Estos, se ataviados con los atributos propios del combate y de manera ordenada en el cuadro, es decir, un bando a un lado y otro al frente. El valor de Goya en ambos lienzos es que pese a que rompe con la geometrización imperante sin tener que dejar de ser estéticamente bello (Hartmann, 1977). Esto lo observamos en la composición abierta de ambos cuadros, más acentuada en el de la del cuadro de *los mamelucos*, a pesar de que los cambios en la atribución de las vestimentas y atributos fueron recurrentes (Puelles, 2007). Es en el cuadro de *los fusilamientos*, donde más novedades estéticas se aprecian ya que las formas de los personajes, a través de la pincelada suelta ejercida, busca la expresividad de los mismos. Esto se aprecia a través de los escorzos violentos a lo que los somete, lo que resulta en una descripción de sus todos sus sentimientos, como pueden ser el miedo, la resignación y el heroísmo. En relación a la elección de estos, hay estudios que indican que todos fueron escogidos a conciencia (Almazán, Hernández y Yusta, 2011). En el lado opuesto, encontramos a los soldados franceses, a los que no se les pone rostro. Cabe advertir aquí el gran simbolismo presente e iconografía empleada, reflejada por otra parte en varias obras literarias, en las que se describen los uniformes de los soldados.

Un elemento indispensable es la luz utilizada en las figuras, sobre todo en *los fusilamientos*. Una luz centralizada en ese farol que se proyecta sobre los personajes que van a morir y que ya han sido ejecutados. Una luz que deja en penumbra a los soldados franceses, a los que el rostro no se les ve, incidiendo otra vez en la estética antiheroica creada, la que no encumbra a generales ni hechos violentos, sino a gente corriente y común. Aquí es de debida alusión como el blanco de la figura que aparece en el centro, nos dirige mediante dicha luz, la mirada hacia él, previamente inducida por la posición y dirección de las bayonetas de los soldados.

Otros aspectos que se relacionan de manera directa en este apartado son el **ritmo**, **la simetría** y **la proporción**. Ambos lienzos tienen dos ritmos distintos, siendo fiel reflejo de dos acciones dispares como son la reacción movida ante una invasión o la asimilación del hecho por parte de los protagonistas de que van a ser ejecutados. Lo que si queda claro es que el ritmo “es un reflejo de la realidad objetiva” (Lukács, 1966, p. 279). Este aspecto queda de manifiesto en la expresión vital y dramática que aporta Goya en la estética de ambos cuadros. En la misma línea, Goya supo instaurar un ritmo dispar a cada una de las figuras de ambos cuadros, unificado al final de los mismos.

En cuanto a su simetría y proporción estética, hemos indicado que ambos están ejecutados mediante unas diagonales que articulan su acción. Así Goya rompe con la imperante verticalidad a través de las anteriores, con el propio color de los personajes y sus actitudes, además de la luz analizada. No obstante, se advierte un cierto clasicismo en la simetría y composición de ambos cuadros, debido a que su problemática estética siempre ha sido considerada menor que el ritmo y actúan de manera independiente, a pesar de que la proporcionalidad de las pinturas siempre va asociada a su objetividad (Lukács, 1966). Así en *los mamelucos*, se observa una saturación de personajes en el centro de la escena, como ocurría en los cuadros de batallas de la edad medieval y moderna, donde la única perspectiva nos la da los edificios de la ciudad de Madrid que se ven en el fondo como el del Correos. Igualmente, en *los fusilamientos*, la proporción de los personajes está distribuida a un lado y al otro de la escena, izquierda y derecha³³ “quedando el resto como el espacio escénico donde transcurre la acción” (García, Villafañe y Pérez, 1978, p.4). Relacionado con la perspectiva, la novedad aquí existe en cambio en la situación de la línea del horizonte de este cuadro, la que es más elevada, invitando al espectador a que sea un protagonista más de la acción, incrementando el realismo del lienzo.

c) Veracidad y realidad histórica. A lo largo de este ensayo hemos incidido en el vínculo de esta pintura bélica, con la política y la histórica; todas están relacionadas³⁴. Como ya indicamos, ambos cuadros tuvieron el objetivo de el pueblo sea testigo de la brutalidad de los hechos, pasando a ser testimonio histórico del detonante de la Guerra de la Independencia (Jaca, 2011). En el aspecto estético, la veracidad histórica siempre ha estado en conflicto con la belleza de las obras pictóricas, ya que un mismo paisaje puede estar representado de manera dispar por dos pintores distintos (Hartmann, 1977). Es aquí donde entra el componente personal y psicológico de cada uno de ellos.

En estos cuadros que estamos analizando, pese a que reflejan hechos cruentos, no dejan de tener belleza estética, unida a la veracidad del hecho histórico, lo que nos da una visión verídica y esencial de un hecho concreto, (Ibídem). Dicha crueldad está relacionada por otra parte, con la premisa de algunos teóricos que consideran que “la realidad no puede ser bella, porque comprende en gran medida varios objetos no coordinados entre sí y no forman por tanto una armonía” (Tatarkiewicz, 1987, p.315).

d) El papel humano en la nueva estética pictórica bélica. La obra de Goya ha estado de manera alta vinculada con el pueblo, como lo demuestra la estética de los cuadros de costumbres de su época de cartones para tapices, transformados en la agonía de ambos lienzos, tendiendo el precedente en los grabados de los Desastres de la Guerra (De la Encina, 1937). Es a partir de estos cuadros, donde va darse una renovación estética al pasarse a tratar una nueva perspectiva del hombre en sociedad, especialmente como veremos en algunos pintores que estarán inmersos en conflictos. Algunos de estos seguirán la vía abierta por Goya, donde a la par de otorgar el papel protagonista al pueblo como ocurre aquí, lo representarán sin calcular las proporciones y con ausencia de virtuosismo anatómico (De la Encina, 1939).

La expresividad de la nueva estética, se traduce en los rostros de los personajes. Centrémonos de nuevo en ese personaje central, el que se lleva toda nuestra atención como hasta ahora si hablamos de *los fusilamientos*, o del que ejecuta la acción con el puñal sobre el caballo en *los mamelucos*, proyectada la misma en esa cara de espanto del mameluco, que se ve sorprendido. En efecto, llama la atención como Goya ha personificado en el primero de los anteriores el sentimiento general del pueblo español, utilizando para ello, unos rasgos oscuros y de clase social baja a simple vista, reforzados por la propia vestimenta. Este carácter humano del cuadro lo refuerza la vinculación de los soldados con las bayonetas en exclusiva, dejando claro Goya que el protagonismo de la escena es para los hombres del pueblo que se sitúan a la izquierda. Este aspecto refuerza que “que Goya, además de ser un extraordinario pintor de la Corte, era un artista profundamente sensible con lo humano” (Rodríguez Hernández, 2010, p. 3).

Esta nueva disposición de lo humano como eje de la plástica y estética pintura bélica, en especial con lo representado en *los fusilamientos*, no debe hacernos caer en el error de que su significado estético sea subjetivo. Algunos pueden pensar que no tiene porqué representar en estos casos, el estado general de la nación y que podría representarse huyendo de lo humano estéticamente hablando, hacia la representación de las batallas como hasta entonces; estos se exageraron y se alegorizaron más si cabe. En respuesta a ello, hay que decir que la multiplicidad de puntos desde la

³³ Autores como Wöflin establecen que en la composición de las obras pictóricas “las cuestiones de izquierda y derecha no se trata de meras asociaciones de carácter alegórico” (Lukács, 1966, p. 300)

³⁴ Este tipo de pintura histórica narra episodios reales o literarios. Llegó a constituir la ocupación más importante para un pintor en la Corte. Pese a ello, Goya no contó con el favor de Fernando VII, quien favoreció a otros como Madrazo o López Portaña (Alcaide y Pino, 2015)

perspectiva de lo humano, enriquece las relaciones de lo objetivo y lo subjetivo, donde toma importancia el papel del genio del artista (Lukács, 1966). Es ahora cuando va a tomar fuerza una nueva actitud de este, quien no va a vivir aislado de lo humano al representar lo bélico.

e) Corpus doctrinario estético y asociable a estos lienzos. En este sentido, tenemos un amplio repertorio de corrientes estéticas. Así, dentro de la estética francesa del siglo XIX, encontramos los aportes de la doctrina sociológica del Arte, destacando y en relación a los cuadros de Goya, a Taine y Guyau (Bayer, 1986). El primero de ellos, nos indica que para lograr una particularización de cada obra pictórica, es necesario especificar los factores secundarios de espacio, momento y tendencias del artista. En nuestro caso, se conjugan de la siguiente manera: el espacio es Madrid, el momento el inicio de la Guerra de la Independencia y las tendencias, las propias de dotar un sentido estético opuesto a la representación de la guerra. Guyau por su parte, apuesta por una asociación sociológica del arte de manera popular, lo que no se hace inmediatamente sino a través de la consolidación de las nuevas reproducciones emocionales sociales. Esto se refleja en ambos lienzos y su significado está muy próximo a la iconografía y el simbolismo.

Los aportes estéticos procedentes de Alemania vienen de la mano de Schiller y su argumento del doble instinto del ser humano, sensible y formal, relacionados con la belleza. Sus argumentos nos indican que el hombre debe realizar la mayor cantidad de experiencias a su alcance, como ocurre en Goya al querer captar la realidad que le rodea. Años posteriores, la irrupción de la filosofía de Marx será una revolución filosófica y perfectamente aplicable al significado de los cuadros analizados. Así la intención estética de encumbrar al pueblo frente al invasor como protagonista de ambos, tiene una relación directa con la lucha de clases de su doctrina filosófica, aplicada por otra parte a sus escritos sobre estética. Además, siempre defendió la fusión de forma y contenido como ideal estético, presentes en esas bayonetas caladas de los soldados imperiales de *los fusilamientos* o en las actitudes de las figuras del pueblo en ambos lienzos. Unas ideas que manifiestan esta vinculación filosófica de estas obras de Goya, son las de que la creatividad estética es más factible en una sociedad en desarrollo y que el marxismo “localiza la unidad de hechos y valores en la actividad práctica de hombres y mujeres, en una forma de comprensión que nace en primer lugar por intereses emancipatorios” (Eagleton y Cano, 2006, p. 300). Ambas están relacionadas tanto en el resultado estético final del cuadro, la personalidad de Goya y el contexto en que se enmarca.

Además de todo lo anterior, varias tendencias estéticas actuales hablan de cómo el contexto de cada obra, nos influye en la formación de cualquier pieza artística, convergiendo lo político y lo social. En el siglo XIX, se vivió un alejamiento de todo lo que fuese burgués, buscando una cierta autonomía artística (Arrufat, 2011). En la España de la época, poco vestigios de la burguesía había en comparación con otros países, donde predominaba la Aristocracia y la Monarquía. No obstante tiene sentido este argumento en relación a nuestro caso, ya que Goya se aleja de toda representación estética en la pintura de guerra, del grupo social influyente, acercándose al pueblo llano.

CONCLUSIONES

Los cuadros de Goya “Los fusilamientos del 3 de mayo”, como “La carga de los mamelucos”, supusieron una gran revolución en la estética y la plástica de pintura en general y en la bélica en particular; estos cuadros nunca se podrán dissociar del contexto en el que se enmarcan. Tanto “El Coloso” como la serie de grabados de “Los Desastres de la Guerra”, sirven de precedente de esta revolución, ya que le dio muestras de una cambiar de manera formidable a los protagonistas de las pinturas bélicas. Es a partir de ahora el pueblo llano quien centra la acción, cambiando la perspectiva de la guerra desde hacia una humanización del conflicto. Goya, a través de estos dos cuadros, va desarrollar aspectos iconográficos, intencionales y simbólicos, que acabarán por ser propios e inherentes a su estética. Pese a que el pintor tuvo miedo que el significado de ambos se diluyese en pos de la iconicidad, este se ha reforzado con el paso del tiempo.

Donde más se percibe la renovación estética de la pintura bélica y a través de su destreza, es sin duda en la posición de los personajes. Estos se articulan ahora a base de escorzos violentos, con actitudes de resignación, miedo, patetismo y heroísmo. Pero es sin duda la luz empleada, apreciable en *los fusilamientos*, la que da valor a las anteriores y las destaca en el cuadro. Esta renovación estética, fue acompañada de grandes dosis de ritmo, asimetrías y distintas proporciones, aunque en el segundo de estos se percibe una cierta continuidad clásica; un aspecto asociado es el cambio perceptible del cambio de la línea del horizonte en la perspectiva.

Este nuevo paradigma de lo humano en la pintura bélica, es evidente y destacado en ambos cuadros y a través de los rostros de los personajes. Como ejemplo nos puede servir tanto el personaje central de *los fusilamientos* o el otro que clava el puñal en *los mamelucos* al soldado a caballo. Ambos destacan por portar una vestimenta asociada a un perfil bajo

de la sociedad española, quedando de manifiesto de que fue “un artista profundamente sensible con lo humano” (Rodríguez Hernández, 2010, p. 3). A esto se le añade lo verídico y real del contexto histórico, lo que hace que se asocie de manera corriente el Arte Bélico con el Histórico y el Político. Este aspecto es fundamental para interpretar las corrientes de pensamiento filosófico asociadas a la estética bélica, muy vinculadas a los sociológico y al arte contextual (Arrufat, 2011 y Bayer, 1986).

Bibliografía

- Alcaide, V. N. y García, G. T. (2016). *El Siglo XX: la vanguardia fragmentada*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces SA.
- Alcaide, V. N. y Pino, J. M. (2015). *El siglo XIX: la mirada al pasado y la modernidad*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Almazán, Y. A., Hernández, M. Á. G; Yusta, C. N. (2011). *Los discursos del arte contemporáneo*. Madrid: Editorial universitaria Ramón Areces.
- Argullol, R. (1993). Goya en su infierno. *Revista Colombiana de Psicología*, 2, 137-142. Recuperado de revistas.unal.edu.co/index.php/psicologia/article/viewFile/15795/16612
- Aparicio, R. F. (2015). Saura y las Multitudes: de Goya a Munch. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 3, 105-129. doi:[dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.12699](https://doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.12699)
- Arumí, E. (1996). Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine. *Filmhistoria online*, 3, 247-276. Recuperado de www.raco.cat/index.php/FilmhistoriaOnline/article/download/226275/307849
- Arrufat, J. C. (2011). *Arte de contexto*. San Sebastián: Nerea.
- Barroso, P. J. M. (2008). Relato cinematográfico y estética pictórica. Hipertexto, hiperdiscurso y metadiscurso en Goya en Burdeos. *Liño*, 14(14), 155-163. Recuperado de www.unioviado.es/reunido/index.php/RAHA/article/download/387/379
- Bayer, R. (1986). *Historia de la estética*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Bozal, V. (2006). *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza.
- Bravo, M. C. (2010). *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: Editorial CSIC-CSIC Press.
- Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós.
- Calderón Gómez, J.J. (2016). Goya: una propuesta didáctica integradora. *Publicaciones didácticas*, 76, 321-356. Recuperado de publicacionesdidacticas.com/hemeroteca/articulo/076059/articulo-pdf
- Camón Aznar, J. (1958). El monstruo en Gracián y en Goya. *Homenaje a Gracián*, 2, 57-63. Recuperado de ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/02/00/04camon.pdf
- Cerezo, E.(Productor) y Mercero, A.(Director). (1998). *La hora de los valientes* [cinta cinematográfica]. España: Enrique Cerezo P.C.
- De la Encina, J. (1937). El pueblo en la obra de Goya. *Anales de la Universidad de Valencia*, 2(1), 119-139. Recuperado de roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/55635/23655.pdf?sequence=1
- De la Encina, J. (1939). Goya, su mundo histórico y poético. *Boletín de estudios hispánicos*, 17, 67-158. doi: doi.org/10.3828/bhs.17.67.158a
- Eagleton, T. y Cano, G. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Forman, M (Productor) y Forman, M.(Director).(2006). *Los fantasmas de Goya* [cinta cinematográfica]. EEUU y España: The Saul Zarentz y Xuxa Producciones S.L.
- García, J. M. B. (2002). Una mirada a Goya: los desastres de la guerra. *Espacio Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 15, 13-23. doi: doi.org/10.5944/etfv.15.2002.3078
- García, M. J. P. (2014). Estéticas de lo cotidiano. Cuatro visiones de la realidad en la pintura española contemporánea. *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, (2), 103-131. doi: <https://doi.org/10.5944/etfvii.2.2014.12230>
- García, R. J. P., Villafaña, J; Perez, R. J. (1978). Analisis de la comunicación plástica: Los fusilamientos de la Moncloa y

Guernica. *Reis*, 3, 165-185. doi: doi.org/10.2307/40182714

- Hagen, R. y Hagen, R.M. (2003). *Goya*. Colonia: Taschen Benedikt.
- Hartmann, N. (1977). *Estética*. México D.F : Universidad Nacional Autónoma de México Ciudad Universitaria
- Isasi, P.C. (Productor) y Larraz, J.C.(Director).(1985). *Goya* [serie de televisión]. España: Radio Televisión Española.
- Jaca, B. B. (coord.). (2011). *Historia Contemporánea de España. 1808-1923*. Madrid: Akal.
- Koyouzán, N. (2015, Octubre 2). Goya y el inicio de la pintura contemporánea. *Cultura colectiva*. Recuperado de culturacolectiva.com/goya-y-el-inicio-de-la-pintura-contemporanea/
- Llera, J. M. (2012). *Los rostros de la locura: Cervantes. Goya, Wiseman*. Madrid: Abada.
- Lukács, G. (1966). *La peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- Ortega, M.B. (2013). Los cuadros de fusilamientos en el siglo XIX. Una discusión de intenciones. *Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones*, 11. Recuperado de riull.ull.es/xmlui/handle/915/2402
- Peral, J. B. (2010). La importancia de un fusilamiento en el arte y en la construcción de símbolos de identidad colectiva. *Quo Vadis Romania*, 35, 57-75. Recuperado de www.univie.ac.at/QVR-Romanistik/wp-content/uploads/2013/12/QVR-35-2010.pdf#page=57
- Puelles, V. (2007). *El vuelo de la razón:(Goya, pintor de la libertad)*.Madrid: Anaya.
- Radio Televisión Española y Flaquer, B. (2013). *Las pinturas negras de Francisco de Goya* [documental]. España: Radio Televisión Española.
- Rodríguez, F. G. y Gómez Alfeo, M.V. (2008). Goya, 1908. *Historia y Comunicación Social*, 13, 63-84. Recuperado de revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/download/HICS0808110063A/18937
- Rodríguez Hernández, S. (2010). Los fusilamientos del 3 de mayo. Una guerra que cambió la estética. *La Palabra y el Hombre. Tercera Época*, 11,51-53. Recuperado de cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/33157/1/112010p51-53.pdf
- Sebastián, F. J. L. y Ferreruela, F. S. (2010). Goya en el cine documental español entre las décadas de los cuarenta y los ochenta: tratamientos sociológicos, ideológicos y estéticos. *Artigrama*, 25, 185-208. Recuperado de www.unizar.es/artigrama/pdf/25/2monografico/10.pdf
- Soubeyroux, J. (2010). Goya y la crisis del sujeto cultural en las postrimerías del Antiguo Régimen. *Sociocriticism*, 25, 177-196. Recuperado de revistas.eug.ugr.es/index.php/sociocriticism/article/view/2480
- Suárez, A. (2012, Abril 20). “Los Desastres de la Guerra” de Francisco de Goya y Lucientes (1746 – 1828) [Mensaje de blog]. Recuperado de biblioteca.ucm.es/blogs/Foliocomplutense/5540.php#.WWxyFoSLTIU
- Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia, estética*. Madrid: Técnos.
- Terradas Saborit, I. (1996). La radicalidad de Goya. *Temas de antropología aragonesa*, 6, 261-280. Recuperado de dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2922370
- Thomas, H. (2008). *Goya: El tres de mayo de 1808*. Barcelona: Planeta.
- Tobar, L. R. (2012). Goya en El Artista y el Semanario Pintoresco Español. *Arbor*, 188(757), 979-987.doi: doi.org/10.3989/arbor.2012.757n5012
- Valdearcos, E. (2007). El arte neoclásico y Francisco de Goya. *Proyecto Clío-RedIRIS*, 33, 1-10. Recuperado de clio.rediris.es/n33/n33/arte/19Goya.pdf
- Vicente Gómez, A. (Productor) y Saura, C.(Director). (1999). *Goya en Burdeos* [cinta cinematográfica]. España e Italia: Radiotelevisione Italiana y Televisión Española.
- Villar, M. A. (2001). Goya en el relato cinematográfico. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 23, 67-102. Recuperado de dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=755627