



Francisco de Goya y Lucientes, 1810-1814, *Desastre 37 Esto es peor*, aguafuerte, aguada y punta seca, 157 x 208 mm, Museo del Prado.

Jake & Dinos Chapman a través de los *Desastres de la guerra* de Francisco de Goya

Jake & Dinos Chapman through *Disasters of war* by Francisco de Goya

Belén Prieto Salas

Resumen: Es conocido por todos los interesados en la materia, el debate que genera la ambigüedad de ciertas acciones de Francisco de Goya y Lucientes. Muchos historiadores se han planteado la posibilidad de un Goya afrancesado, aunque la mayoría no admite discusiones en cuanto a su patriotismo. Las obras de los hermanos Chapman, *Insult to Injury* y otras manifestaciones basadas en los *Desastres de la guerra*, poseen un trasfondo que dista mucho de la simple polémica que generan estos artistas. En el presente artículo expondremos una serie de hipótesis formuladas que interrelacionarían la intencionalidad de Goya y de los hermanos Chapman en *Insult to Injury*.

Palabras clave: Goya, Chapman, *Desastres de la guerra*, *Insult to Injury*, hipótesis.

Abstract: It is known by all those interested in the subject, the discussion that has generated for a long time the ambiguity of certain actions of Francisco de Goya and Lucientes. Many historians have considered the possibility that Goya had supported the French, although the majority does not admit discussions about his patriotism. The Chapman brother's work *Insult to Injury* and another art creations based on *Disasters of war*, have a background that is far from the controversy that these artists generate. In this article, some hypothesis that intertwined the intentionality of Goya and Chapman brothers will be exposed.

Keywords: Goya, Chapman, *Disasters of war*, *Insult to Injury*, hypothesis.

Las creaciones artísticas relacionadas con la Guerra de la Independencia tanto de Francisco de Goya como de los hermanos Chapman, se han visto sometidas (por diferentes razones, y desde prismas muy dispares) a un exhaustivo repaso por parte de críticos e historiadores del arte. El laureado pintor en muchas ocasiones recibe apelativos más que patrióticos en aquellos tomos sobre todo anteriores al siglo XX y XXI, por fortuna actualmente podemos acudir a una mayor variedad de opiniones que parecían asustar a los estudiosos de la materia ya que, tal y como decía Ortega y Gasset: *“Es curioso que hasta el día es éste el modo tembloroso que emplean para hablar de Goya casi todos nuestros historiadores del arte. No saben prescindir de la leyenda goyesca, y al mismo tiempo no se atreven a comprometerse adscribiéndose a ella.”*¹

En cuanto a los hermanos Chapman, sucede casi todo lo contrario, siendo algo complicado encontrar una crítica benevolente referida a estos artistas, que serán en muchas ocasiones despreciados con palabras como las de Gerard Vilar, que opina que los artistas londinenses neutralizan la fuerza de Goya a favor del espectáculo, considerando que este tipo de obras generan ingresos “a costa de reciclar el gran arte de un modo que, en el fondo, no es distinto del que emplean los grandes hoteles de Las Vegas.”²

En cualquier caso, las decisiones y acciones de Francisco de Goya durante la Guerra de la Independencia provocan, en varias ocasiones, confusión. Este hecho, sumado al análisis subjetivo de los grabados realizados por el artista entre los años 1810 y 1815 aproximadamente, provoca que al observarlos nos encontremos ante la ambigüedad que propone una interpretación personal de aquello que se representa y de la posición que el autor toma al respecto. Unido a esta intencionalidad del artista en la representación de las masacres, se encuentra la de la intervención realizada en 2003 por Jake y Dinos Chapman en los grabados. Muchas de las acciones de los artistas se encuentran relacionadas con la búsqueda de la polémica y la atención del público, pero ¿es solamente esto lo que los artistas buscan?

Independientemente de las opiniones e interpretaciones personales que nos produce la observación de las creaciones de estos artistas, trataremos en este artículo de defender brevemente tres teorías enfocadas a Goya y otras tantas relacionadas y orientadas a los Chapman.

I Francisco de Goya: la representación de la muerte como muestra de dolor ante la impotencia de la masacre de sus compatriotas

Jake & Dinos Chapman: burla del patriotismo de Francisco de Goya, ¿búsqueda de la polémica?

La primera de las hipótesis relacionadas con Goya es la más aceptada por los historiadores y es, en resumidas cuentas, aquella que identifica al pintor como un auténtico patriota preocupado por el dolor de los españoles que sufrieron en la Guerra de la Independencia. En este sentido supondríamos que el artista querría plasmar en los grabados de las masacres el dolor que las crueldades de ésta estaban provocando en su pueblo y en sí mismo.

Los acontecimientos históricos y las acciones de Goya durante el período de la guerra

1 ORTEGA Y GASSET, José: Goya. Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pág. 80.

2 VILAR, Gerard: El ejercicio de la violencia en el arte contemporáneo. Pamplona, Cátedra, 2006, pág.113

ayudan al apoyo de las diferentes teorías, ya que en muchas ocasiones las actitudes y las abstenciones del artista revelan ciertos intereses que pueden ser valorados desde diferentes prismas. Sin embargo, en esta ocasión los hechos más reseñables serán brevemente analizados debido al espacio que este artículo debe abarcar.

Los argumentos más repetidos por los que no sería posible que Goya hubiese tomado partido por los franceses, son aquellos que tienen que ver con la identificación del artista como un anciano incapaz de contradecir al rey José I Bonaparte: “...en 1808 contaba con más de sesenta años; un auténtico anciano, (...) estaba completamente sordo y se comunicaba por la lengua de signos, (...) tenía problemas con la vista y padecía, entre otros achaques, de artralgia.”³ Y, además, una serie de hechos reseñables como su donación de lienzos para vestir al ejército aragonés o su decisión de no ostentar nunca la condecoración que el rey francés le otorgó.

Sin embargo, en esta ocasión destacaremos dentro de los acontecimientos y acciones llevadas a cabo por el artista durante la Guerra de la Independencia, aquellos que tuvieron lugar entre 1808 y 1809, pues tras los levantamientos del dos de mayo (en los que Goya sufre pérdidas en su entorno) y la primera retirada de José Bonaparte, el artista acepta un encargo para realizar un retrato del rey Fernando VII, además, en este mismo año aceptará la invitación del general Palafox para acudir a Zaragoza y plasmar en sus dibujos lo que la guerra había provocado en su tierra. Tras regresar a Madrid este mismo año de forma forzada, ya que debía por obligación jurar al rey José I, Goya no renovará la dispensa para mantener su título de pintor de cámara del rey francés. Por último, destacaremos el retrato que el artista realiza de Juan Martín Díaz “El Empecinado” en 1809, se trataba de un hombre que luchó contra la ocupación francesa y fue nombrado capitán de Caballería.⁴

Respecto a la teoría concerniente a los hermanos Chapman, que se encontrará relacionada con la de Goya, tendrá que ver con la posibilidad de que Jake y Dinos Chapman consideren al artista de Fuendetodos como un auténtico patriota español también, en este caso las máscaras e intervenciones realizadas en *Insult to Injury* tendrían que ver con la intención de la burla hacia los ideales de Goya. La polémica, por tanto, está servida, y ello nos haría plantearnos si ésta tiene como simple fin una llamada de atención o encierra algún otro objetivo más.

En cuanto a los grabados, se encuentran divididos en dos bloques, los “desastres de la guerra” propiamente dichos, del 1 al 64, y los “caprichos enfáticos”, del 65 al 80. Analizaremos una selección de algunos de los grabados que pueden apoyar esta teoría.

Dentro de aquellos que se encuentran en el primer bloque destacaremos el desastre 1, *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*, en el cual Goya se centra en el dolor y el miedo que el pueblo, quizá español, siente ante lo que la guerra provocará, representado en la figura de un hombre con las ropas rasgadas y arrodillado. Podríamos identificar la actitud del representado con el episodio de la oración en el huerto de los olivos, tema que el artista representará por estas fechas para los Escolapios.⁵ Este grabado mostraría la desesperación de un destino que podríamos ver reflejado en los negros nubarrones tras la figura del hom-

3 VEGA, Jesusa: “Goya y el dolor de la guerra de España” en Francisco de Goya. Desastres de la guerra. Madrid, Fundación Mapfre, 2015, pág., 14.

4 De la MANO, José Manuel: “Goya intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813)” en Goya en tiempos de guerra. Madrid, Museo del Prado, 2008, pág. 63.

5 MATILLA, José Manuel: “Los años de la guerra de la Independencia. 1808-1814” en Goya en tiempos de guerra. Op. Cit., pág. 281

bre, en ellos podemos intuir figuras y monstruos que podrían recordar al Capricho 43, *El sueño de la razón produce monstruos*.

Comparemos este primer desastre con el correspondiente de los Chapman: Los Chapman colocan en el hombre una careta monstruosa a medio camino entre payaso y ratón, con las facciones contraídas en una mueca que parece imitar a la del grabado original. De este modo, el rostro, que es aquello que mostraba la desesperación junto con su postura corporal, queda cubierto completamente por una máscara burlesca que pretendería que olvidemos las preocupaciones del pueblo representado y pasemos a reírnos de él. Además, el título que los artistas otorgan a la serie de estampas es bastante revelador, significando literalmente “insulto a la herida”, lo cual desde el punto de vista de la presente teoría podría ser tomado como el objetivo final de esta obra.

El desastre 2, *Con razón ó sin ella*, nos muestra el enfrentamiento entre ambos bandos, el español y el francés, se trata de una representación muy violenta. Aquello que destacaremos es la indumentaria y armas usadas por cada bando, pues los españoles son representados con ropajes populares y las herramientas con que se arman son navajas y cuchillos, mientras que los franceses apuntan a los españoles con fusiles con bayoneta, y sus uniformes así como la postura, dándonos la espalda, hacen que los veamos casi como “máquinas de matar” sin rostro, lo cual podemos deducir no solo en otros grabados sino también en la obra *El tres de mayo en Madrid*.

En el grabado correspondiente al desastre 2 de los hermanos Chapman (fig.1), los artistas colocarán únicamente sus máscaras burlescas en los rostros de las víctimas españolas. Las intervenciones no reflejan para nada las expresiones de los heridos, que se muestran en este caso como caretas casi diabólicas con risas macabras. Esto mismo sucederá en la intervención del desastre 10, en el que veríamos una lucha entre franceses y españoles, una víctima española yace en el suelo y su rostro se ha tornado burlesco bajo la mano de los hermanos Chapman. Eliminarían por tanto estos artistas el carácter de víctima que Goya otorga a los españoles en estas representaciones, ya no parecen sufridores de la guerra, se muestran como seres diabólicos que los franceses deben exterminar.

El desastre 15, *Y no hai remedio*, muestra de forma clara la ejecución de españoles a manos de franceses. Se trata de una de las numerosas muertes por fusilamiento que tuvieron lugar en la guerra, pues según los decretos de 1809 se consideraría como bandido a todo español que atentase contra la vida de un francés mediante las armas.⁶ Se muestra en esta estampa una secuencia temporal que comprende el momento del fusilamiento, representado en las figuras del fondo, en el centro encontramos aquel que está esperando su ejecución y en primer término yace quien ya ha sido fusilado. Se trata de una clara representación pesimista, profunda y dolorosa de la guerra y las muertes de sus compatriotas.

Dentro de aquellas intervenciones de los hermanos Chapman que pueden apoyar la presente teoría de la burla a los ideales patrióticos de Goya, podríamos analizar estampas como las que corresponden a los desastres 11 y 13, en las que observamos como un niño y una mujer, respectivamente, serán el blanco de las máscaras de los Chapman. Ambas estampas muestran abusos a mujeres por parte de soldados franceses, en el caso de la número 11, un niño yace en el suelo con un llanto desconsolado, pero bajo la mano de Jake y Dinos

6 MATILLA, José Manuel: “Los años de la guerra de la Independencia. 1808-1814” en Goya en tiempos de guerra, Op. Cit, pág. 302

Chapman, dicho bebé se convierte en una máscara sin ojos con una esvástica nazi en la frente, el gesto anteriormente angustiado del niño, estirando la mano, se torna en una especie de saludo macabro al modificar las expresiones de su rostro. En el caso de la estampa 13, el rostro de la mujer que está sufriendo abusos, se ve sustituido por una máscara que incluso se ve deformada por la parte superior para no tapar la cara del francés que está encima de ella. Se evita completamente cualquier modificación en el rostro de aquellos que ejercen la violencia. En la estampa original, el rostro de la mujer se encuentra ladeado debido a que el soldado está tirándole del pelo, los Chapman bien podrían haber dibujado la máscara de perfil y así evitar ese corte poco natural de la intervención, pero haciéndolo de esta manera ocultan la violencia con que el soldado tira del cabello de la mujer para hacerle girar el rostro. La comparación de la estampa original y la intervención aclara este análisis. (Figs. 2 y 3)

Muchos de los grabados pueden tener explicaciones muy opuestas dependiendo del prisma desde el que lo miremos, y un ejemplo de ello sería el desastre 27, *Caridad*, en este grabado se ha querido ver en algunas ocasiones un autorretrato de Goya, observando cómo los cuerpos son lanzados a una fosa común donde serán enterrados. El título de este grabado resulta, como en otras varias ocasiones, ambiguo, el sarcasmo y la ironía siempre han sido un rasgo distintivo de las obras del artista. Efectivamente, no observamos nada de caridad en la escena representada, sin embargo, podríamos interpretar esta acción como impulsada por la fe cristiana y añadiríamos el hecho de que se trataba de una tarea tan rutinaria en la guerra, que además de enterrarlos en muchas ocasiones en fosas comunes y con rapidez para evitar enfermedades, el carácter privado y recogido del enterramiento se habría perdido. Desde el punto de vista de un hombre patriótico, observando tal escena (en el caso de que se tratase realmente de un autorretrato de Goya), podemos quizás leer en este grabado respeto y silencio ante sus caídos. Pero ¿qué sucedería si cambiásemos los ideales del hombre identificado como Goya en este grabado?, ¿veríamos lo mismo? Volveremos sobre este planteamiento más adelante.

La intervención de este grabado en *Insult to Injury* muestra una máscara con actitud fiera en lo que identificaba anteriormente como un posible autorretrato de Goya, los hombres que se encuentran junto a este personaje, ahora se ven transformados en un gato y un payaso, como si fuesen los secuaces del personaje central. Por tanto, como vemos, los hermanos Chapman no solo pintan sus máscaras sobre las víctimas españolas, sino también sobre aquellos españoles que realizan una aparente mala acción, como en este caso, y sobre aquellos que atacan a los franceses, como ocurre por ejemplo en las dos siguientes estampas, la 28 y la 29, donde veremos cómo españoles apalean a franceses con sus máscaras macabras y de payaso.

Por supuesto, dentro de la serie de grabados podríamos analizar uno a uno desde el prisma de esta teoría y prácticamente en todos podríamos hallar respaldo para la misma. Sin embargo, para finalizar de formular las primeras hipótesis, analizaremos las estampas 37 y 39, con estos ejemplos veremos más claro que la perspectiva desde la que miremos y la ideología y valores que otorguemos a los artistas creadores, será clave a la hora de analizar el trasfondo de una obra (figs. 4 y 5). El desastre 37, *Esto es peor*, nos muestra en primer término el cuerpo de un hombre sin brazo, desnudo y empalado en la rama de un árbol, tras esta imagen vemos cómo soldados franceses han sido abatidos y otros luchan aún. El desastre 39, *Grande hazaña! Con muertos!* nos muestra los cuerpos de tres personas mutilados y atados a un árbol.

Según una prueba que se conserva en el Museum of Fine Arts de Boston, la estampa número 37, *Esto es peor*, tendría en el dorso una inscripción del artista: “el de Chinchón”, el hermano de Goya residía en esta localidad y es posible que él mismo le narrara los acontecimientos que allí tuvieron lugar. Es sabido que en Chinchón fueron asesinados cuatro soldados franceses y dos días después las tropas francesas hicieron entrada en la población y se vengaron provocando numerosas muertes.⁷ El desastre 39, *Grande hazaña! Con muertos!*, representaría probablemente una continuidad del relato en el grabado 37, en ese sentido, y relacionando ambos con los sucesos de Chinchón y la hipótesis en la que describimos a un Goya patriótico, podríamos suponer que los cuerpos mutilados representarían en ambos casos a los españoles que sufrieron en sus carnes la venganza de los franceses, explicaríamos así la masacre que se está librando contra los españoles en segundo plano en la estampa número 37. En el caso del Desastre 39, encontraríamos el obstáculo que generaría en nuestra teoría el título de este; para que apoyase la posibilidad de que los cuerpos mutilados perteneciesen a españoles, deberíamos de leer dicho título con un amargo sarcasmo. Otro supuesto que desarrollaré más exhaustivamente en otra de las hipótesis, sugiere que los cuerpos mutilados pertenecerían a franceses, por tanto, para que esta interpretación apoyase la hipótesis de un Goya patriótico, deberíamos de entender el título del desastre 39, *Grande hazaña! Con muertos!* como una frase desprovista de tono sarcástico, sino de nuevo como castigo justo a aquellos que atentaron contra los españoles.

En el caso de los hermanos Chapman: los desastres 36, 37 y 39 mostrarán escenas de muerte y mutilación a españoles (suponiendo en los dos últimos casos que los Chapman aceptasen la teoría de que los representados en ambos grabados fuesen españoles) (figs.6 y 7) En *Tampoco*, donde vemos el ahorcamiento de un español ante la mirada casi de regocijo de un soldado francés, el rostro del español queda sustituido por una cabeza de oso de peluche, viendo la estampa con esta modificación parecería que el francés, a pesar de que el oso estaría colgado del árbol, simplemente estaría mirando al muñeco y no el atroz resultado de su acción. Los dos últimos grabados mostrarían caras de payasos, en el caso del desastre 37 la máscara claramente muestra un gesto que indica que está muerto, sin embargo, las cabezas del desastre 39 parecen estar vivas y burlándose, incluso el hombre que queda con la cabeza gacha deja vislumbrar la nariz de payaso y unas grandes orejas.

A partir del desastre número 48, las estampas mostrarán escenas de hambruna y mendicidad sobre todo, ya que muy probablemente fueron realizadas a partir de 1811, cuando el hambre comenzó a asolar España. Las mujeres ya habían sido representadas por Goya en la serie de grabados, mostrándolas como víctimas y como “fieras” valerosas. En esta parte de la serie las mujeres se convertirán en una especie de conector entre las diferentes tragedias que el hambre y la guerra provocan, aparecerán como protectoras de sus hijos o siendo caritativas, el dramatismo de la representación va en aumento hasta que en la estampa 50 una niña queda abandonada a su suerte tras la muerte de su madre. Por tanto, esta parte de la serie nos mostraría lo que la guerra estaba provocando en la población, muy probablemente Goya viese muchas de estas escenas pues Madrid fue una de las ciudades más afectadas por el hambre debido a la cantidad de gente que huyó de sus tierras a la capital encontrándose, al llegar, sin escapatoria de la hambruna. Sin embargo, el artista nos mostrará en el desastre 61 *Si son de otro linaje*, como el hambre no afectaba por igual a todas las clases sociales.

Esta parte de los grabados correspondiente a las penurias sufridas por la hambruna son

7 MATILLA, José Manuel: “Los años de la guerra de la independencia. 1808-1814”, en Goya en tiempos de guerra Op. Cit., pág.308

mostradas en el caso de los Chapman de la misma forma que las anteriores estampas, tanto hambrientos moribundos como aquellos que pretenden ayudarles serán representados con máscaras burlescas y de animales. Los artistas parecen de nuevo querer burlarse de aquellos que sufren.

Como decíamos anteriormente, la serie completa de grabados se divide en dos bloques, la segunda parte serían los caprichos enfáticos, que comprenden los grabados del 65 al 80, en ellos podemos ver una serie de estampas de carácter alegórico e ideológico político. Los caprichos enfáticos mostrarían de manera metafórica y ciertamente velada, la opinión que el gobierno de Fernando VII, así como la Iglesia, merecería para el artista.

El hecho de que sus ideas fuesen contrarias a las del monarca español y el gobierno de España, no debería provocar en aquél que observa toda la serie de los *Desastres de la guerra*, el cambio radical de una opinión sobre el artista. Es decir, el hecho de poseer una ideología contraria a Fernando VII, no haría de Goya un afrancesado. Sin embargo, el artista no es tan explícito en las estampas de los caprichos enfáticos quizás por miedo a las consecuencias que traerían sus ideales políticos, es por ello que el análisis exhaustivo de esta parte de los *Desastres* será realizado más adelante, tratando de encajar estas ideas del artista en otras posibles hipótesis. Los hermanos Chapman, por su parte, modificarán esta parte de los caprichos siempre con sus máscaras sobre el pueblo sufridor, es por ello lógico pensar que significa a todas luces un ataque directo a aquello que Goya suponemos defiende: sus compatriotas.

II Francisco de Goya: la representación de la muerte en un sentido victorioso desde el punto de vista de un afrancesado.

Jake & Dinos Chapman: demostración explícita de los verdaderos ideales afrancesados de Francisco de Goya.

En la presente hipótesis me centro en la idea de un Goya afrancesado, esta teoría se tornará en ocasiones radical y las ideas expresadas distan mucho de aquellas que tenemos sobre Goya. Sin embargo, ¿no sería también radical la anterior teoría que describe a un Goya patriótico? Tanto que sería capaz de excusar la violencia y matanza que los españoles realizan de franceses. En el caso de los hermanos Chapman, la hipótesis que desarrollaré tendrá que ver con la posibilidad de que los artistas concluyeran que Goya era un afrancesado radical. En este caso, las modificaciones que llevaron a cabo en *Insult to Injury* estarían encaminadas a abrir los ojos de todos aquellos que no supieron hacer una lectura correcta de lo que Goya quiso defender en su discurso.

Como en la anterior hipótesis, aportaremos una serie de datos históricos en los que podríamos apoyarnos para formular la teoría de Goya. Pero primero comprobaremos cómo dependiendo del análisis que demos a determinados acontecimientos, éstos podrán apoyar una hipótesis u otra.

Algunas de las acciones llevadas a cabo por el laureado pintor durante la Guerra de la Independencia son ambiguas o, como mínimo presentan un patriotismo bastante pasivo. Un dato aportado brevemente en la primera teoría es aquel que tiene que ver con la donación de lienzos por parte del artista al ejército aragonés, el opuesto análisis de esta acción hará que dicho acto deje de apoyar la hipótesis de un Goya patriota y con este ejemplo podremos comprobar cómo los hechos históricos también pueden ser interpretados de distintas

maneras, como las obras. El artista realiza una donación de 21 varas de lienzo, se trata de una aportación superior a cualquier otro que no pudiese aportar más que una camisa, pero bastante inferior a la de otros donantes pudientes como él, como la familia política de su hijo y algunos pintores de la época.⁸ Además, es preciso añadir el hecho de que el artista ya había sido llamado por el general Palafox, quien un mes antes había agradecido al pueblo de Madrid su generosidad en un escrito publicado en la *Gaceta de Madrid* el 27 de septiembre.⁹ Goya no fue nada propenso a participar en donativos colectivos a los que tantas veces fueron llamados los españoles, y estos datos nos crearían la sensación de que el artista podría haber realizado esta donación movido más bien por las palabras de agradecimiento de un general que había solicitado su presencia, que por su patriotismo. Además, algunos afrancesados reconocidos también aportaron donativos, como Estanislao de Lugo o Patricio Martínez Bustos.¹⁰ Claramente esta reflexión no apoya la presente teoría por el simple hecho de que el artista pudiese ser una persona hipócrita, pero tampoco se sostendría como argumento de un Goya patriótico como muchos autores han querido ver y aun así puede ser usada como apoyo para ambas teorías dependiendo del análisis que decidamos hacer.

Tras este ejemplo de cómo los acontecimientos pueden ser analizados desde diferentes prismas, pasaremos a recopilar de forma breve ciertos movimientos del artista que podrían apoyar la presente teoría.

Una de las acciones del pintor que más apoyan esta hipótesis es, bajo nuestro punto de vista, aquella que tiene que ver con la colaboración por parte de Goya en una comisión para la búsqueda de obras de arte para la creación de un museo nacional en 1810 (formaba parte de uno de los decretos de finales de 1809 redactados por José I Bonaparte),¹¹ más adelante vuelve a participar en dicha comisión para la búsqueda de otras tantas obras de arte que deberían ser mandadas a Napoleón Bonaparte. Todo esto sucede mientras el artista comienza a aceptar el encargo de retratos de mandatarios de José I poseedores de la banda de la Orden Real de España. En 1811 Goya es nombrado caballero de la Orden Real de España, quedando así reconocida la labor del artista con el gobierno francés y en especial en las comisiones encargadas. El pintor defenderá años más tarde el hecho de que nunca ostentó el honor, pero, aunque esto fuese cierto no probaría su patriotismo ya que, estando en un período tan cambiante en el que el rey francés es expulsado y regresa en varias ocasiones, lucir el honor de “la orden de la berenjena”, como era llamado por el pueblo, sería una imprudencia por parte de Goya.

En la formulación de la teoría de los hermanos Chapman, sería interesante citar las palabras de Jake Chapman en una entrevista para *El Cultural*: “*De cuando en cuando sacábamos los grabados, los mirábamos un rato y los devolvíamos a su carpeta sin saber muy bien qué hacer con ellos. Siempre tuvimos la intención de rectificarlos, por utilizar la expresión de El Resplandor cuando incitan a Jack Nicholson a que mate a su familia, a que rectifique la situación. Al final fuimos uno por uno con todos los grabados sustituyendo las caras de las víctimas por muñecos y caras de payaso.*”¹² Dicha rectificación podría tomarse como una variación que ayudaría a comprender mejor el discurso. Pero serán otras palabras de Jake Chapman en otro artículo de *El Cultural* las que apoyarían esta hipótesis dependiendo de la

8 DUFOUR, Gérard: Goya durante la Guerra de la Independencia. Madrid, Cátedra, 2008, pág. 54

9 Ídem

10 DUFOUR, Gérard, Goya durante la Guerra de la Independencia, Op.Cit., pág. 56

11 Ibidem, pp.86

12 JONES, Jonathan: Jake y Dinos Chapman: “Siempre hemos querido “rectificar” a Goya” en *El Cultural*, enlace consultado el 03/03/19 (<http://www.elcultural.com/revista/arte/Jake-y-Dinos-Chapman-Siempre-hemos-queridorectificar-a-Goya/9376>)

conclusión que saquemos de la lectura: “Goya es el artista que representa esa clase de batalla expresionista entre la Ilustración y el Antiguo Régimen, así que es fantástico patear su debilidad. Porque siente predilección por la violencia, que ampara en una estructura moral. Hay mucho placer en su trabajo. Para crear la ley, uno tiene que transgredirla. No quisiera remitirme a la situación actual, pero hay algo muy interesante en el hecho de que la Guerra de la Independencia viese a los ejércitos de Napoleón traer racionalidad e ilustración a una región que era presuntamente católica y que estaba marcada por la superstición y la irracionalidad. Y ahí está Goya, que está muy enfrentado a la Iglesia, encarnando este sentimiento de ilustración autónoma como una informe masa gelatinosa sin redención.”¹³ Parece querer decir que Goya tenía sus motivos para ser afrancesado y plasmar su rabia en estos grabados.

En el caso de los hermanos Chapman es importante aclarar un concepto, y es aquel que denominaremos como “máscara lúcida”. En este caso la máscara no pretendería ocultar lo que el personaje representa, sino que querría mostrar lo que realmente es, esto genera una sensación de extrañeza, porque somos capaces de percibir al instante que la máscara está actuando como una aclaración y no como un escudo. Los hermanos se encargan de llenar de máscaras monstruosas los grabados que representan la muerte y las miserias sufridas durante la Guerra de la Independencia, estas máscaras ocupan sólo los rostros de los españoles. Aquello que nos planteamos para llegar a esta hipótesis es: ¿Qué habría dicho la Historia del Arte si Goya originalmente hubiese colocado estas máscaras grotescas a las víctimas y verdugos españoles? Probablemente los investigadores habrían llegado la conclusión de que Goya elaboró un discurso basado en la burla y demonización sus compatriotas. Por tanto, ¿es posible que los Chapman no necesitaran que el pintor colocara estas máscaras para llegar a la conclusión de un Goya radicalmente afrancesado?, en este caso querrían mostrar al público lo que han “descubierto” mediante elementos fácilmente identificables con la burla. Así mismo el título de la obra, *Insult to Injury*, debería ser interpretado como lo que el artista de los grabados originales estaría pretendiendo.

El primer grabado de Goya que comentaré será el desastre 3, *Lo mismo* Parece esta estampa querer mostrar lo que se desarrolla en el fondo de la lámina anterior, el desastre número 2. En *Lo mismo* veremos la otra cara de la batalla donde los españoles atacan con dureza a los franceses. El rostro del español que se dispone a dar un hachazo al francés está completamente desencajado en una mueca delirante, mientras que el francés alza una mano en señal de súplica y protección. Goya representa en la imagen un agudo contraste entre el rostro aterrorizado del francés y la ira del español. Veremos además como otro personaje español se dispone a degollar por la espalda a un soldado indefenso y como otro muerde la mano de un francés que yace en suelo. La deformación moral queda latente a través de la representación del rostro del español, y esta estampa tan dura calificada como *Lo mismo*, apoyaría la presente teoría de un Goya afrancesado que no ve con buenos ojos lo que su pueblo está haciendo contra el invasor.

Otras dos estampas que mostrarán escenas de violencia ejercida por parte de los españoles serán los desastres 28 y 29, *Populacho* y *Lo merecía* respectivamente. En *Populacho* Goya utiliza claramente una palabra despectiva para referirse a los dos españoles que apalean el cuerpo sin vida de un francés ante la mirada del pasivo pueblo. Los rostros de los españoles son casi caricaturescos y el dibujo trazado los oscurece en contraposición a la figura blanca del francés, el cura que aparece observando la acción parece tener un gesto de aprobación ante tal acto sádico. *Lo merecía* podría haber sido analizado en la anterior teoría, en la que

tomaríamos esta escena como un justo castigo debido al título asignado. Sin embargo, no podemos obviar el hecho de que de nuevo muestra a unos españoles arrastrando el cadáver de un francés mientras el pueblo se dispone a apalearle, ensañándose con su cuerpo sin vida, lo cual nuevamente aumenta el sadismo de la escena. El rostro de uno de los españoles parece mostrar orgullo.

Francisco de Goya utiliza sobre todo en sus *Caprichos* la representación de animales tales como asnos para simbolizar la estupidez, curiosamente los hermanos Chapman utilizarán unas orejas muy similares en algunos los grabados de *Insult to Injury*, como es el caso de la estampa correspondiente a *Qué valor!*, en el que se representa a una mujer subida sobre unos cuerpos sin vida encendiendo un cañón, tanto la mujer como uno de los cadáveres tienen enormes orejas. El hecho de que varios de los personajes hayan sido transformados en animales es importante debido a que el propio Goya representa en muchas ocasiones animales personificados. Tenemos muchos ejemplos a lo largo de *Insult to Injury* de representaciones de animales, y en algunos sucederá que la expresión de los rostros guarda relación con la expresión original. Este último detalle nos revela que, dentro de esa modificación existente por parte de estos artistas, hay una especie de respeto a aquello que Goya quiso transmitir, aun así, la burla es latente y ello nos mostraría que la animalización de estos artistas pretende revelar la intención primera de esta obra. Como ya hemos dicho en otras ocasiones la idea de que sólo los condenados y víctimas son aquellos que reciben la burla es una constante en la obra de los Chapman, así lo veremos en *Y no hai remedio* donde no sólo las víctimas llevan una careta de payaso, sino que, el hombre que ya ha sido fusilado sonríe en una mueca diabólica.

Utilizarían por tanto (en esta teoría que planteo), los hermanos Chapman las máscaras y la animalización para resaltar las ideas que en realidad el artista tendría. Ello nos obliga a replantearnos el discurso de ciertas obras, como sería el de la estampa 38, *Bárbaros!*, en la que un clérigo se encuentra atado a un árbol de una forma muy humillante esperando a ser fusilado por un grupo de franceses. Los Chapman convierten en un monstruo a la figura del religioso y provocan que sintamos que este ser merece ser aniquilado ya que la mezcla entre roedor y calavera resulta de todo menos benévola ¿Se trata de la manera de los Chapman de hacernos ver que Goya estaba tan en contra de iglesia que era capaz de desearle algo así a un hombre sólo por ser religioso? Ésta no será la única vez que hombres de la iglesia sean representados como monstruos.

A continuación, como decíamos en la anterior hipótesis, analizaremos de nuevo los desastres 37 y 39, *Esto es peor* y *Grande Hazaña! Con Muertos!*, esta vez desde el punto de vista de un Goya afrancesado.

Ya he aludido con anterioridad la teoría que debate sobre la identidad de estos cuerpos mutilados, pudiendo ser de españoles o franceses. Gracias a la prueba de estado en la que se lee “el de Chinchón” en el dorso de la estampa 37, podemos apoyar esta teoría de un Goya afrancesado con la suposición de que el artista se refiriera a los sucesos en los que cuatro franceses fueron asesinados en dicha localidad. Por tanto, si los cuerpos mutilados representan a los cuatro franceses, tendríamos una lectura muy clara. El desastre 37 mostraría la mutilación a uno de estos franceses mientras en el fondo sus compatriotas estarían vengándose del pueblo español, el título nos revelaría lo que el autor opina, que aquello que estamos viendo “es peor” que lo anterior (la estampa previa en la que se nos muestra un español ahorcado ante la mirada de un francés) pues no debemos olvidar que la serie de grabados es

una secuencia narrativa y los títulos se encuentran relacionados. Por tanto, la mutilación de un francés es peor que el ahorcamiento y humillación a un español. En cuanto al desastre 39, *Grande hazaña! Con muertos!*, en el caso de representar estos cuerpos mutilados a los franceses asesinados en Chinchón, el título revelaría sarcasmo ante tal bárbara acción, mientras que si la representación de dichos cuerpos fue ser españoles y quisiéramos defender esta teoría en la que Goya no apoyaba el pueblo español, el título debería leerse sin sarcasmo.

En el caso de la variación de los hermanos Chapman correspondiente a estos desastres 37 y 39, deberíamos de considerar que los artistas perciben los cuerpos mutilados como de españoles, sólo así se sostendrá la presente teoría.

En la segunda parte de la serie dedicada a los “desastres” propiamente dichos, el hambre será protagonista, pudiendo verse en alguno de ellos una crítica a la sociedad española por parte de Goya. Será el caso del desastre 49, *Caridad de una muger*, en el que junto a un grupo de moribundos vemos a dos personajes corpulentos, claramente éstos no están sufriendo la hambruna que asola parte de España en estos momentos, debido a sus vestimentas y al sombrero del hombre vemos que son de clase social alta y miran a los moribundos sin compasión. El título nos revela que la caridad viene de parte de una mujer que se acerca con un plato de comida a los hambrientos, ésta parece encontrarse en las mismas condiciones que ellos y sin embargo les ofrece alimento. En la estampa 54, *Clamores en vano*, los moribundos de nuevo son observados por una figura negra con un sombrero que nos revelaría su clase social, su mirada no muestra ningún sentimiento y el título parece querer decir que los clamores no serán escuchados por las clases más altas de la sociedad. Lo mismo sucederá con el desastre 58, *No hay que dar voces*, en el que otras dos figuras negras dan la espalda un grupo de hambrientos; así como en el 61, *Si son de otro linaje*, los personajes de la derecha, de clase alta, parecen reírse los hambrientos que piden ayuda, algunos han identificado en uno de los personajes de negro de la izquierda, un autorretrato de Goya, que se colocaría en este caso en el sector privilegiado la sociedad, este posible autorretrato guarda cierta similitud con el que encontramos en los *caprichos*. Queda claro pues que, “si son de otro linaje” sufrirán el hambre.

Encontramos que la representación del hambre y los linajes en las estampas puede ser tomado como una denuncia social por parte del artista, sin embargo, es conocido que Goya no era muy dado a los donativos y un hombre de su posición social y económica podría servir de ayuda a aquellos que lo necesitaban. Por tanto, ¿estaba el artista haciendo una autocrítica? ¿o simplemente orgulloso de su clase social? Además de a la sociedad española, Goya realizaría algunas críticas a la Iglesia pues encontraremos algunas figuras religiosas realizando acciones no muy cristianas y burlas a las prácticas devotas.

En esta ocasión nos extenderemos un poco más y analizaremos la segunda parte de los *Desastres de la Guerra*, los caprichos enfáticos. Se trata de aquellos que muestran de manera metafórica la ideología del artista y aquellos aspectos políticos que más le preocupaban tras el fin de la Guerra de la Independencia y la vuelta al absolutismo de Fernando VII, quien determinará como nulos la Constitución y los decretos establecidos por los franceses.

El lenguaje alegórico se abre paso en los grabados siguientes, que tendrán como fuente el libro de Giambattista Casti, *Gli animali* (traducido como *Los animales parlantes* en español)¹⁴ Ya en los *Caprichos*, Goya dejará ver las ideas que defendía, que se encontraban en

14 GLENDINNING, Nigel: Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008.

consonancia con la Ilustración y el Despotismo Ilustrado como régimen de gobierno. El artista vivió un período de muchos cambios en el país, que pasaría del Despotismo Ilustrado de Carlos III y otro Despotismo algo más turbio de Carlos IV (y Godoy) a un período que se rigió por la Constitución Liberal de 1812 a 1814, que daría supremacía al pueblo durante la Guerra de la Independencia, hasta finalmente volver a la monarquía absoluta con Fernando VII. Todos estos cambios generan una serie de opiniones y reacciones en Goya que plasmará tanto en sus *Caprichos* como en los *Desastres de la Guerra*. Esta serie que comentamos fue realizada tras acabar la guerra y volver al absolutismo, supondrán una crítica a la represión de este régimen.

El desastre 71, *Contra el bien general*, supone un ataque al Antiguo Régimen y no podemos olvidar que el gobierno francés decretó su abolición. La frase utilizada como título se solía emplear para justificar la política de los gobiernos que dictaban leyes que se basaban en los privilegios del Antiguo Régimen.¹⁵ Muestra este grabado a un ser monstruoso firmando en un libro mientras en el fondo el pueblo se lamenta. La secuencia narrativa continuaría con el siguiente grabado titulado *Las resultas*, lo que se traduciría como las consecuencias de las decisiones tomadas en base al Antiguo Régimen. Apoyándonos en la fábula de Casti mencionada anteriormente, apuntaremos que el vampiro representado en este último grabado succionando a una persona moribunda, se identifica en dicho cuento con el consejero de la corona.

Otro de los desastres, *Gatesca pantomima*, vendría a ser una crítica del régimen absolutista ya que el gato en el poema de Casti se identifica con los partidarios de este régimen. Los pájaros suelen ser símbolo de todos los males en las obras de Goya y un gran pájaro se acerca al gato, que parece escuchar lo que le susurra al oído mientras un hombre arrodillado y suplicante se encuentra ante el felino que está sobre un pedestal, un personaje de la iglesia se distingue entre la muchedumbre borrosa del fondo, pues Goya lo destaca dejando sus vestimentas blancas, el religioso sonríe. Visto de esta manera, la descripción del grabado tendría que ver con el pueblo arrodillado ante un rey asesorado por la corrupción y apoyado por la iglesia, calificado todo ello de “pantomima”.

En el desastre 74, *Esto es lo peor!* (fig.8) hay una referencia aún más clara a la fábula de Casti. Una zorra está condenando a un clérigo arrodillado mientras una muchedumbre parece esperar su turno, la zorra lleva un papel en el que escribe “Mísera humanidad la culpa es tuya. Casti.”, de esta forma Goya nos ratifica que sus caprichos enfáticos se apoyan en la fábula de este poeta italiano. La zorra en la fábula se identifica con una monarquía hereditaria, en este relato el rey acaba de morir y el príncipe debe asumir el poder a pesar de que sus cualidades no son aptas. Recordemos que aunque Carlos IV no muere, sino que abdica, la situación en España en 1808 es similar. El artista utiliza la frase citada para culpabilizar de la guerra a las monarquías absolutas y no sólo a ellas, sino al pueblo que acepta este régimen que les aboca al sufrimiento.

Encontraremos además la crítica la iglesia en los caprichos enfáticos viendo uniones entre religiosos y pájaros y, como ya hemos dicho, sería identificado este animal con la maldad. Además, encontraremos en el desastre 77, *Que se rompe la cuerda*, a un religioso que parece llevar la indumentaria papal haciendo equilibrios sobre una cuerda a punto de romperse por un extremo y hacerle caer sobre la muchedumbre. El análisis de esta imagen queda bastante claro.

15 MATILLA, José Manuel: “Los años de la independencia, 1808-1814” en *Goya en tiempos de guerra*, Op.Cit., pág., 343

En el caso de los hermanos Chapman, la serie correspondiente a los caprichos enfáticos tendrá un análisis muy claro pues convierten a los personajes en seres aún más macabros que los de Goya. Los ideales de Goya y la crítica que el artista hace al gobierno español quedan muy claros en esta parte de la serie y los hermanos los recalcan mediante el uso de máscaras macabras y monstruosas que colocaran en los curas que bendicen el absolutismo, los pájaros que representan el mal, la sociedad esclavizada que Goya muestra alrededor de la monarquía absoluta representada por la zorra, incluso en el rostro de pájaro que un posible papa arrodillado en el suelo tiene. Por tanto, mediante el uso de las máscaras tanto animalizadas como de payasos, los hermanos Chapman estarían recalcando sobre qué personaje pretendía Goya poner la burla o la denuncia.

IV Francisco de Goya: artista como cronista de su tiempo y de *todas* las víctimas que la Guerra de la Independencia provocó.

Jake & Dinos Chapman: la búsqueda del patetismo como último recurso para adolecer al público, apoyo a las imágenes.

La presente y última hipótesis relacionada con Francisco de Goya es la que une las teorías presentadas con anterioridad, en una. Es aquella que busca un equilibrio entre un Goya patriótico y afrancesado y defiende al artista como un hombre obsesionado con plasmar el dolor que la guerra estaba provocando en los seres humanos, tanto españoles como franceses.

En el caso de los hermanos Chapman la hipótesis tiene que ver con la posibilidad de que los artistas, a quienes las guerras y las muertes obsesionan, utilicen su intervención para realizar un discurso en contra de la guerra, tal y como Goya querría hacer. De este modo, la burla sería utilizada como un recurso para adolecer al público que de esta manera no podría evitar sentir pena por las víctimas.

Desarrollaremos en este epígrafe algunos acontecimientos analizados anteriormente dándoles un sentido global, sin hacer diferenciaciones basadas en la militancia de Francisco de Goya.

Los primeros hechos que destacaba como patrióticos en el primer supuesto, eran aquellos que tenían que ver con la realización por parte de Goya de un retrato ecuestre de Fernando VII tras el motín de Aranjuez y la primera retirada de José I, así como la visita del artista a Zaragoza llamado por Palafox. Ambos hechos pueden ser tomados como un inequívoco patriotismo o como una acción sin trascendencia realizada por un primer pintor de cámara. Es imposible que Goya supiese todo lo que iba acontecer en estos momentos y las graves consecuencias que la llegada de los franceses tendría sobre España, así que el hecho de seguir haciendo lo que había acostumbrado hasta ahora: trabajar para su rey, no revela ningún posicionamiento. El desplazamiento a Zaragoza es sin duda destacable, pero no podemos olvidar que el pintor era aragonés y el interés de observar por sí mismo lo que la guerra había causado en su ciudad, es entendible.

En la primera teoría destacábamos que Goya no solicitaría la dispensa para continuar siendo pintor de cámara de José I, no es mi intención en la presente hipótesis desmontar la opinión de que ciertas acciones fuesen impulsadas por el patriotismo del pintor, pero sí pretender que las motivaciones pueden tener un punto medio y es probable que esta decisión

fuese fruto de la cautela.

En 1809, como comentábamos anteriormente, el artista realizará retratos de personajes representativos patrióticos como “El Empecinado” y de mandatarios franceses. El artista había renunciado a dos de sus ingresos, como pintor de cámara y como profesor de la Real Academia de San Fernando, lo más probable es que necesitara ganancias en estos tiempos de guerra, simplemente se limitó a recibir encargos.

Un hecho no comentado con anterioridad en este artículo es el encargo que recibe el artista en 1810 para realizar el cuadro de *Alegoría de la Villa de Madrid*, que aparentemente realiza de una forma muy solícita (esta obra sufrirá variaciones, pues tras cada regreso de Fernando VII el rostro que el rey francés es tapado por la palabra “Constitución” por el propio pintor).¹⁶ Este hecho bajo nuestro entender revela una gran imprudencia por parte del pintor, podríamos pensar que acepta este encargo público justo tras conocer los cambios en su país decretados por José I Bonaparte, que le ayudarían a convencerse para pasarse al bando intruso, y a pesar de que intentamos defender una postura neutral en la presente teoría, es preciso aceptar el hecho de que los ideales de una persona y su defensa no tienen por qué estar ligados a la traición de su país. Bajo el mismo prisma debemos mirar el encargo aceptado por Goya de formar parte de una comisión que buscaría cuadros para el gobierno francés.

En cuanto al resto de las ambigüedades en las actitudes de Goya, es preciso reflexionar sobre el hecho de que se trataba de un periodo de guerra y hambruna y es probable que las acciones del artista en ocasiones fuesen confusas e incluso egoístas (si tenemos en cuenta el hecho de las casi nulas donaciones), pero debemos contar con que Goya estaba en contra de la guerra, así que probablemente no existían militancia alguna por parte del pintor, sino que se trataría de un hombre que pretendía ser libre y sentía dolor ante lo que la guerra estaba realizando tanto a españoles, como franceses y otros aliados.

Los hermanos Chapman poseen una serie llamada *Hellscapes* en la cual las guerras, las masacres, las atrocidades y la muerte son los protagonistas, al igual que a Goya en cierto momento de su vida, a Jake y Dinos Chapman la guerra y la muerte les afecta. “*En cierto sentido, si este trabajo es sobre el infierno, no es sólo sobre el infierno en términos de contenido, también es sobre el infierno en términos de su “infernidad”, en términos de producción.*”¹⁷ Estas palabras de Dinos Chapman nos hacen ver que lo que quiere plasmar en su obra es lo que significa el infierno, no sólo una representación de torturas sin ningún otro trasfondo. Sobre esta serie refiriéndose a una de las escenas de *Hellscapes*, este artista dirá también: “... Hay una gran pila de todos ellos, todos llorando, porque en el infierno no more nadie, simplemente siguen sufriendo una y otra vez.”¹⁸

La modificación de las estampas de Goya que da como resultado la obra *Insult to Injury*, podría ser una denuncia y una narración que busca que el público deje de ser un mero espectador y reaccione ante las masacres. Los medios de comunicación y la globalización han provocado una insensibilidad profunda, a diario en las noticias vemos muertes y desgracias que no tienen la capacidad de adolecernos tan profundamente como lo haría si estuviesen sucediendo realmente ante nuestros ojos. Si somos capaces de ver cuerpos sin vida amontonados cuando una catástrofe es retransmitida en la televisión y seguir con nuestro día como

16 BOZAL, Leyre: “Cronología: 1808-1815. Una contextualización de los *Desastres de la guerra* en la vida y obra de Francisco de Goya” en Francisco de Goya. *Desastres de la Guerra*. Madrid, Fundación Mapfre, 2015, pág. 75

17 Programa de BBC Arts: What do artista do all day, episodio 17, consultado el 10/03/2019 (https://www.youtube.com/watch?v=p_8iOGZR5W8)

18 Ídem

si nada, ¿cómo van a transmitirnos algo las estampas de la guerra de Goya? Jake y Dinos Chapman parecen coger esta idea y decidir cambiar nuestras respuestas.

Para comenzar con el análisis de los grabados empezaremos por el principio, en *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*, se representa a un hombre desolado, pero nada nos hace pensar que sea una representación del pueblo español, es simplemente la representación del pueblo, de todos los hombres que sufrirán sin hacer distinciones en cuanto a nacionalidad o militancia. Las dos siguientes estampas, las cuales han sido desarrolladas con anterioridad, confirman esta idea ya que primero nos muestran la crueldad de los franceses en *Con razón ó sin ella* y después de los españoles en *Lo mismo*, el hecho de que un bando tenga unas armas más desarrolladas que otro o la representación de los verdugos difiera en cuanto a la expresión del rostro, no es más que una crónica de lo que la guerra había traído: soldados que debían matar y civiles que debían defenderse.

En *Insult to Injury* veremos como en la estampa número 2, correspondiente a *Con razón ó sin ella*, los rostros de dolor de Goya se transforman en payasos cadavéricos que ríen, el espectador se indigna y siente pena por aquellos que sufrieron al contemplarlos en cierto sentido humillados. Se repite esta transformación en las escenas de las masacres que observamos, haciéndonos sentir incómodos ante la burla a los indefensos, entre los que también encontramos niños, como en *Ni por esas*, donde el bebé que lloraba desconsolado se ha transformado en un monstruo con una máscara con una esvástica nazi.

La ambigüedad de ciertas escenas, como *Duro es el paso!*, (fig.9) ha sido interpretada en ocasiones en la teoría de un Goya afrancesado del presente artículo como una manera de mostrar las penurias que los franceses también tenían que pasar. Es claro que Goya representa las desgracias de todas las víctimas, tanto españoles como franceses, pero la ambigüedad está en nuestros juicios al considerar que el artista evitó identificar claramente la nacionalidad de los condenados. Probablemente no los identificó porque no le interesaba, no era eso lo que quería mostrar, quería representar el dolor de un hombre que está a punto de ser ahorcado en nombre de un rey que no le representa ni a él ni a ningún otro condenado, y que además debe recibir la extremaunción, como si su muerte estuviese bendecida por la Iglesia.

Las escenas que denuncian acciones de los franceses tales como el despojo de las ropas de los caídos, se ven completadas por otras tantas malas acciones de los españoles. Y el dolor de sus compatriotas reflejado en las escenas con heridos siendo curados tendrán su comparación con los soldados franceses encontrándose en la misma situación. Las crueldades de los franceses en mutilaciones y ahorcamientos a españoles son numerosas, pero los apaleamientos y asesinatos a franceses también tienen su presencia. De la misma forma los religiosos mostrarán actitudes deplorables y serán sin embargo víctimas del miedo y los franceses en otras estampas.

En efecto, aquellas estampas que tienen que ver con la narración de la hambruna contienen una denuncia social a las clases más altas, que ignoran las necesidades de los más pobres y peor parados por la guerra. Sin embargo, como ya hemos comentado los datos que se conocen sobre las acciones altruistas de Goya son prácticamente nulas. La economía del artista no era boyante pero definitivamente no se moría de hambre y si el dolor que plasmó en estas estampas le afectó tanto, no se entiende que no ayudara a quien lo necesitaba. De cualquier forma, no podemos conocer todas las acciones y pensamientos del artista, puede existir la posibilidad de que ayudase algunas personas necesitadas o no, no puede saberse si la hipocresía era un aspecto de su personalidad o tenía motivos reales para denunciar estas

actitudes.

Ciertas máscaras monstruosas de los hermanos Chapman reflejan la expresión de la víctima de Goya, hecho curioso, ya que ¿por qué crear una “máscara lúcida” de un personaje, si dicha máscara va a reflejar lo que ya sabíamos? Sin embargo, en el grabado correspondiente a *Lo mismo*, en el rostro del español casi macabro, los Chapman parecen obtener otra lectura y su máscara además de tener una expresión parecida, añade dolor mediante las lágrimas que caen de sus ojos como si la acción que está llevando a cabo le doliese. La utilización de la máscara que cubre los rostros de las víctimas y en algunos casos de los verdugos, tendría por tanto como finalidad adolecer al público, provocar en el espectador incomodidad ante la visión de las masacres, respuesta que no tendrían de no ser por dichas máscaras ya que la contemplación de los grabados de Goya hoy día no nos afecta como a sus contemporáneos podría haberles afectado. Pero ocurre que en algunos casos los Chapman consideran que aquello que Goya plasmó es suficiente para hacernos sentir aversión por la guerra, sucederá en estampas como *No se puede saber por qué* (fig.10), en la que veremos un grupo de condenados sentados con las manos atadas, el rostro de uno de estos condenados refleja tal carácter cadavérico y penoso que Jake y Dinos Chapman ni siquiera lo modifican. Este hecho hace que el espectador se pare aún más y se pregunte por qué habrán hecho tal cosa si tenían la oportunidad de modificar todos los rostros con sus payasos y animales, entonces observamos más detenidamente al hombre que Goya trazó inicialmente y es probable que lleguemos a una conclusión común: “ya era suficiente”. Este proceso se vería acrecentado enormemente en el caso del grabado *Las camas de la muerte*, pues Jake y Dinos Chapman no realizan absolutamente ninguna intervención, la estampa podría haberles parecido tan descriptiva y asoladora, que el hecho de no modificarla ya iba a provocar en el espectador la reacción deseada.

Por tanto, la humillación, masacre y dolor de las guerras parecen llegarnos más hondo cuando miramos las obras de los Chapman porque nuestra indignación refleja que es un tema que nos importa, y no sólo el hecho de ver unas obras de Goya intervenidas por unos artistas actuales, sino el ver en las víctimas una burla que no creemos que merezcan.

Volviendo a Goya, en los “caprichos enfáticos”, la segunda parte de la serie, tendremos como ya se ha dicho anteriormente una crítica al gobierno absolutista y a la Iglesia. El artista no publicaría esta serie de grabados por prudencia, pues el régimen absolutista de Fernando VII había regresado a España. Como ya hemos reflexionado en esta teoría, la ideología de Goya era contraria a la que el rey español imponía, probablemente este hecho no le convertía en un patriota exacerbado, pero tampoco en un afrancesado, sino en un hombre de pensamientos libres que vive bajo un régimen que no le representa.

Debido a todas las reflexiones expuestas y al análisis ya realizado durante la anterior teoría sobre un Goya afrancesado, sólo analizaré sobre los “caprichos enfáticos” el desastre 69, *Nada. Ello dirá*. Este grabado ha generado muchas interpretaciones, desde políticas hasta religiosas. En la estampa podemos ver una figura cadavérica de la que prácticamente sólo quedan huesos, sosteniendo una pluma con la que ha escrito en un papel la palabra “Nada”, dicha figura está rodeada por la derecha por un numeroso grupo de cabezas fantasmales, a la izquierda de la composición podemos ver como una oscura figura que casi no se distingue, sostiene una balanza torcida. Como sabemos, los grabados responden a una secuencia narrativa y semántica más o menos continua, en este sentido podríamos entender que este grabado sería una respuesta a todo lo representado anteriormente, dejando claro que todas estas muertes y penurias no han servido para nada, tal y como reza el cartel de la estampa pues los

gobernantes han actuado movidos por sus deseos y no los del pueblo, que son aquellos que mueren luchando, finalizando la guerra sin ninguna ventaja para ellos, volviendo al régimen del que quisieron salir. La justicia representada mediante la balanza está corrompida porque la sujeta a un ser oscuro y sus platillos están desiguales. La estampa tiene un carácter oscuro y atrayente muy grande y da lugar a que el espectador realice suposiciones, entre ellas podría estar la crítica a la religión, a pesar de que probablemente Goya era creyente, pues el cartel nos podría revelar que después de la muerte no hay nada, todo ha sido en vano.

Se trata de una visión muy negativa no sólo de la guerra, como es obvio en el discurso de estos grabados, sino de la vida en general, como si nada tuviese sentido para el artista. La guerra debió suponer la rotura de los ideales de Goya, que se basaban en gran medida en la Ilustración. La representación de la locura sirvió al artista para mostrar la estupidez humana y la maldad en las guerras, y la crueldad y la ignorancia son mostrados en los *Desastres de la guerra* como los vicios de los seres humanos, para un defensor de la razón como Goya la denuncia de esta serie de defectos era necesaria y por ello sus estampas tienen un carácter moralista muy claro.

V Polémica, distancia estética y percepciones subjetivas.

Es una idea muy extendida el hecho de que las últimas tendencias del arte en su mayoría pretenden exaltar al público e irritarlo para conseguir la visibilidad que las obras por sí mismas y su contenido, no conseguirían. En este sentido, podríamos añadir que la polémica sería buscada debido a que el espectador “ya lo ha visto todo” y los artistas actuales se verían obligados a buscar elementos que hagan reaccionar al público.

Ortega y Gasset hablará sobre lo que llama deshumanización del arte, lo cual sería entendido como una desviación del camino realizada por los nuevos artistas. En el caso de este filósofo se referiría a aquellos de finales del siglo XIX y primera mitad del XX, pero su análisis puede aplicarse a la actualidad. Según Ortega y Gasset, estos artistas habrían creado una nueva sensibilidad estética, mejor o peor, no entra en ese debate. Dicha sensibilidad estaría destinada a los creadores de arte y a aquellos que, aunque son sólo público, son capaces de percibir los valores puramente estéticos de la obra.¹⁹ Sobre la reacción del público a ciertas manifestaciones artísticas dirá: *“Cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra.”*²⁰ Esta cita refrendaría el hecho de que la polémica surgiría debido a una falta de comprensión por parte del público generada por un proceso de deshumanización del arte, pero ¿qué significa realmente esto?

El arte en su proceso de evolución ha ido eliminando ciertos elementos que ayudarían al espectador a identificarse con la obra y “nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente”²¹, esto generaría que aquellos que busquen conmoverse por las pasiones que sean afines a su persona, acomoden su percepción visual y espiritual y no vean la obra de arte que tienen delante, sino un conjunto de formas que no logran entender. Por **tanto, la polémica** e indignación que ciertas obras de las últimas décadas suscitan en parte del

19 ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte en otros ensayos de estética*, Barcelona, Espasa, 2017, pág. 68.

20 ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte en otros ensayos de estética*, Op. Cit., pág. 54.

21 *Ibidem*, pág.69

público se debería, en efecto, a que no están dedicadas a ellos.

Centrándonos en el discurso artístico de los hermanos Chapman, sería conveniente tratar con el tema de la monstruosidad, ya que aquello que más nos atrae de las obras de Jake y Dinos Chapman es la representación cruda del horror y las guerras, lo cual enlaza con el tema de los grabados de Goya que analizamos. El disfrute ante la contemplación de este tipo de escenas tiene que ver con la distancia estética que nos separa de ese horror que observamos y permite que nos sintamos atraídos y experimentemos sensaciones encontradas. La monstruosidad en el arte sucede cuando un elemento conocido pasa una proporción desconocida, lo que percibimos entonces se desestabiliza y nuestras sensaciones se descontrolan también, haciéndonos sentir cosas muy dispares a la vez, como puede ser la repugnancia y la piedad. Enrico Castelli apuntará que las sensaciones que remueve lo que llama “lo demoníaco”, son más profundas que aquellas que produce la visión de algo bello, pues esto último “seduce, pero es una seducción de poca intensidad, porque en definitiva no toca más que un determinado sentido.”²² Según este autor lo demoníaco es utilizado para conquistar al espectador, la seducción consiste en lo horrible, que nos atrae tanto que perdemos la capacidad de diferenciar nuestro propio ser de aquello que estamos sintiendo, Castelli llamará a este suceso el *delirium de lo tremendum*.

La distancia estética con respecto a la obra también toma partido en la atracción de lo horrible y monstruoso, pues somos capaces de mirar de frente a estos seres desconcertantes en la medida en que sabemos que no son reales. La distancia estética que nos separa de ellos nos permite dar rienda suelta a las sensaciones que nos provoca sabiendo que no corremos peligro. Todo podríamos relacionarlo también con la experiencia de la catarsis, que purifica nuestras emociones y nuestras más bajas pasiones mediante la observación e interiorización de la obra que tenemos delante. La distancia estética y la catarsis nos llevarían a la categoría estética lo sublime, relacionado este concepto con ideas de temor e inmensidad. Es aquello que no tiene límites y falta de orden, el sentimiento de lo sublime se da ante la visión de imágenes desproporcionadas con respecto a nuestra sensibilidad, el objeto que observamos se escapa a la imaginación del hombre. La oscuridad contribuye a crear este efecto en los cuadros porque al igual que en la propia naturaleza lo confuso o incierto tienen un poder mayor sobre la fantasía para generar estas pasiones que aquello claro y determinado. La desproporción de aquello que observamos produce en el espectador un placer negativo o sobrecogedor, como el horror agradable de la visualización de la naturaleza violenta. El sujeto se siente aterrorizado y angustiado, pero manifiesta una atracción por ello ya que le gusta sentirse de esta manera siempre que haya una distancia estética. Lo que uno siente al reconocer lo sublime no es frustración o decaimiento, sino necesidad de sobreponerse ante la imagen. Por tanto lo sublime es, en cierto modo, el placer de lo negativo.

Los hermanos Chapman dominarán la creación de obras que provocan todas estas sensaciones contradictorias en el espectador, pues sus figuras humanas nunca son completamente humanas, esto genera una descontextualización tal que provoca horror en aquel que se observa la obra. Goya también será un creador de monstruos, la representación de las guerras y los horrores genera en el pincel del artista la creación de seres monstruosos, humanos con rostros desencajados que dan un nuevo sentido a sus obras. Incluso Ortega y Gasset dirá de él: “Goya es un monstruo, precisamente el monstruo más monstruo de los monstruos y el más decidido monstruo de sus propios monstruos.”²³

22 CASTELLI, Enrico, Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico. Madrid, Ediciones Siruela, 2007, pág. 85.

23 ORTEGA Y GASSET, José, Goya. Op.Cit., pág. 17.

Continuando con Francisco de Goya, en algunos momentos las suposiciones planteadas a lo largo de este artículo, se han podido tornar demasiado radicales no sólo para un artista con la sensibilidad de Goya, sino para un ser humano que siente y padece. El hecho de que el artista con toda probabilidad anhelada ciertos cambios que los franceses decretaron con su gobierno, no significa que los quisiera cualquier precio. Goya no era un hombre de clase social baja que sufriera por el hambre o viviese de una manera muy apretada, es difícil imaginar que su odio hacia el gobierno español fuese tan radical ya que era quien le alimentaba, trabajaba para el rey. Pero si es posible que el artista no se sintiese valorado en ciertas ocasiones y claramente él tenía en alta estima sus dotes.

Durante mucho tiempo se han ido portando una serie de leyendas que se han convertido en hechos cuando ciertos estudiosos han decidido plasmarlos en sus escritos sin cuestionar la veracidad ciertos relatos, afortunadamente en la actualidad muchos de ellos ya han sido desmentidos. Un ejemplo de ello es el caso de Antonio de Trueba, quien en 1873 relatará como un criado de Goya le refirió que el artista vio desde la Quinta del Sordo los fusilamientos del 2 de mayo y que tras lo ocurrido el artista le instó a acompañarle al lugar para pintar los rostros de los caídos.²⁴ A pesar de que el relato es casi novelesco y atrayente, es imposible que tal cosa sucediese puesto que hasta 1819 Goya no adquirió la Quinta del Sordo, es un hecho que desmonta toda la historia. Actualmente ningún autor toma tal narración como real, pero es un ejemplo de cómo las historias que rodean a este pintor tienen un peso veces incomprensible. La sensación que nos embarga la lectura de ciertos análisis de la vida y obra de Goya es la de que hay una especie de miedo a dejar España “huérfana” al determinar que Goya no era un amante de su patria y su rey, tal suposición sería poco racional ya que nos encontramos con un autor que desarrolló prácticamente toda su obra en España, además, inventar acontecimientos y rebuscar un análisis de los que sí sucedieron es contraproducente, porque ciertos planteamientos forzados generan una sensación de incomodidad en el lector o estudioso. No es necesario disculpar las acciones que Goya llevó a cabo, o preguntarse por qué realizaría un retrato de un rey que ha traído la muerte a su país. Se trata de un hombre que se mueve por sus propios intereses, tal y como los reyes estaban haciendo, tanto José I como Fernando VII.

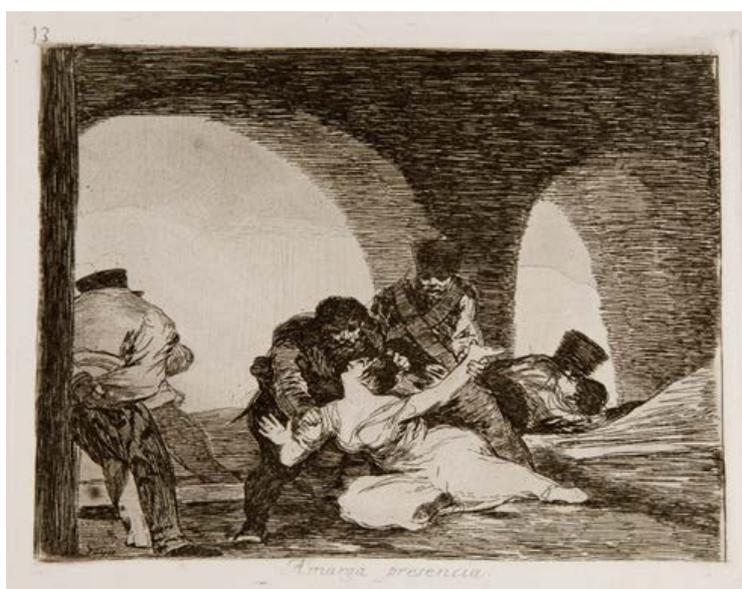
Las percepciones subjetivas del espectador se ven en este caso unidas a la comparación de *Insult to Injury y Desastres de la guerra* como si de un acto de vandalismo se tratara la intervención de los Chapman. La obsesión que los hermanos parecen tener por la muerte resulta repugnante para muchos espectadores, que miran con incredulidad las representaciones de campos de batalla que estos artistas crean. Gran parte del público no es capaz de respetar que al igual que otros artistas en otras épocas, los hermanos Chapman plasman aquello que les obsesiona, aterra o fascina ¿No se dedicó Goya al final de su vida a pintar escenas oscuras con demonios y pesadillas? ¿Acaso no plasmó él mismo estas escenas de torturas en sus grabados? El análisis que se hace de Francisco de Goya con relación a sus obras más “macabras”, tiene que ver con la sorpresa que nos produce la profundidad del dolor y el padecimiento de un hombre atormentado que supo plasmar los miedos que le embargaban en su ancianidad ¿No es posible que los artistas actuales sepan y quieran plasmar sus miedos y emociones de la misma manera? Si la cuestión radica en la imposibilidad de que los hermanos Chapman hayan podido presenciar las escenas de torturas y sadismos que muestran en sus numerosas obras, deberíamos plantearnos el hecho de que no es posible que Goya observase como unos soldados mutilaban los genitales de un hombre y lo desmembraban para después colgarlo de un árbol y, aun así, lo representó.

24 DUFOR, Gérard, Goya durante la Guerra de la Independencia, Op.Cit., pág. 76

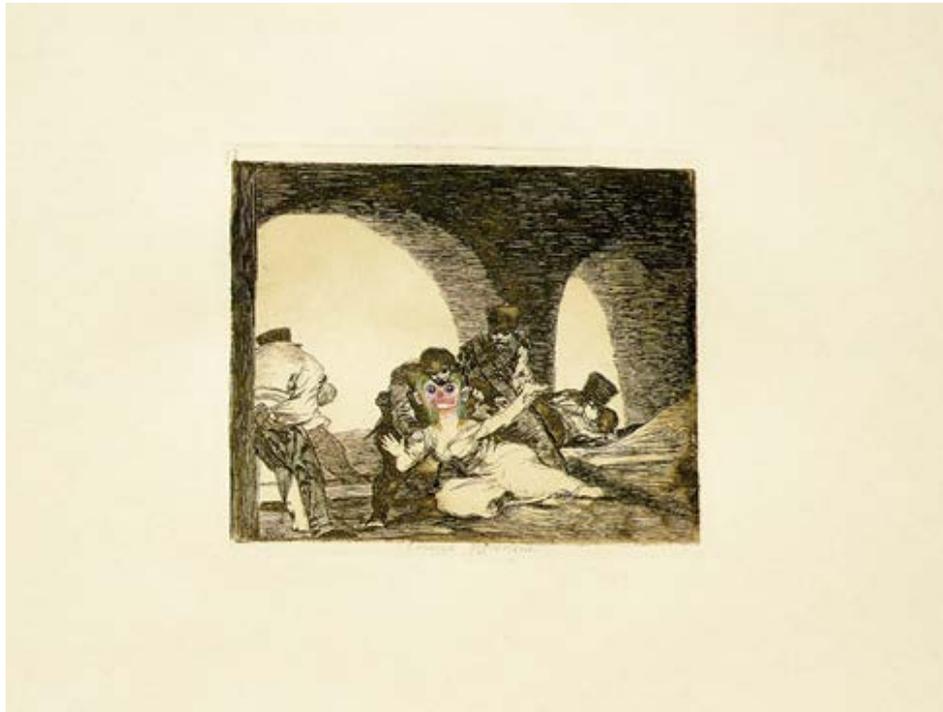
Todos los alegatos del arte surten efecto con posterioridad, es por ello por lo que la serie de grabados que los hermanos intervienen fue estampada en 1937, para protestar contra la Guerra Civil y sus barbaries, para tener el efecto que no tuvo en 1810 esta obra que no fue sacada a la luz. Jake y Dinos Chapman lo saben también, por eso, ante las barbaries del mundo actual, deciden volver sobre esta serie y hacer ver a la sociedad en la que nos hemos convertido que esto sigue sucediendo y que debería atormentarnos mucho más de lo que lo hace, intentan que sus representaciones nos hagan ver que la masacre no es algo que vemos en el telediario como algo lejano, está sucediendo. Y arriesgan y permiten la dureza de las críticas que reciben, aceptándolas para seguir con su discurso ya que obtienen lo que buscan: la irritación e indignación del público, porque en efecto es la polémica lo que buscan, pero no sin ningún trasfondo, buscan la polémica que genera nuestra incomodidad ante las masacres y la indignación que no sentimos cuando vemos la guerra en la televisión.



(Fig.1) Jake y Dinos Chapman, 2003, *Insult to Injury*, número de inventario 53, grabado intervenido, 37 x 47 cm, Jake & Dinos Chapman Web.



(Fig.2) Francisco de Goya y Lucientes, 1810-1814, *Desastre 13 Amarga presencia*, aguafuerte, aguada, buril y bruñidor, 143 x 169 mm, Museo del Prado.



(Fig.3) Jake y Dinos Chapman, 2003, *Insult to Injury*, número de inventario 45, grabado intervenido, 37 x 47 cm, Jake & Dinos Chapman Web.



(Fig.4) Francisco de Goya y Lucientes, 1810-1814, *Desastre 37 Esto es peor*, aguafuerte, aguada y punta seca, 157 x 208 mm, Museo del Prado.



(Fig.5) Francisco de Goya y Lucientes, 1810-1814, *Desastre 39 Grande hazaña! Con muertos!*, aguafuerte, aguada y punta seca, 156 x 208 mm, Museo del Prado.



(Fig.6) Jake y Dinos Chapman, 2003, *Insult to Injury*, número de inventario 49, grabado intervenido, 37 x 47 cm, Jake & Dinos Chapman Web.



(Fig.7) Jake y Dinos Chapman, 2003, *Insult to Injury*, número de inventario 32, grabado intervenido, 37 x 47 cm, Jake & Dinos Chapman Web.



(Fig.8) Francisco de Goya y Lucientes, 1810-1814, *Desastre 74 Esto es lo peor!*, aguafuerte y bruñidor, 179 x 220 mm, Museo del Prado.



(Fig.9) Francisco de Goya y Lucientes, 1810-1814, *Desastre 14 Duro es el paso!*, aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca y buril, 143 x 168 mm, Museo del Prado.



(Fig.10) Jake y Dinos Chapman, 2003, *Insult to Injury*, número de inventario 14, grabado intervenido, 37 x 47 cm, Jake & Dinos Chapman Web.