

TEMA 1

Historiadores y testigos: La historia y las historias

Yayo Aznar Almazán

- Pintura y Revolución:
 - El pintor jacobino: *El juramento de los Horacios* y *Bruto*.
 - Testigo de cargo: Marat y *La muerte ejemplar*.
 - La historia de los vencedores: *La coronación*.
- El Imperio napoleónico.
 - En el primer imaginario de la guerra: Gros y Gericault, las primeras grietas de la coraza napoleónica.
 - Goya pinta la guerra española: *El 2 y el 3 de mayo de 1808. Los Desastres de la guerra*: el “testigo” del acontecimiento.

1. Pintura y Revolución: el pintor jacobino

El año de 1747 contempla el llamamiento sin precedentes de La Font de Sant-Yenne a que los pintores abandonaran lo trivial y lo erótico (tan propio del aristocrático rococó) a favor de los principios de Poussin y Le Brun. Lanzaba su llamamiento, según sus propias palabras, sólo en respuesta al creciente clamor de las quejas del público (él iba a ser su defensor), e insistía en que los asuntos tomados de la historia de Roma tenían una especial idoneidad para el renacimiento de la escuela francesa de pintura. Es exactamente lo mismo que defenderá Diderot en sus comentarios al Salón de 1767.

Desde luego sería absurdo pensar que ni La Font ni Diderot se dieran cuenta de su exageración. Ellos sabían muy bien que como descripción del Imperio romano ésta era una idealización insostenible que tomaba por hechos las leyendas de la Primera República. Su intención evidente era trazar un inequívoco contraste moral entre la virtud romana, por un lado, y los usos, por otro, de una corona y una aristocracia francesas que, aunque habían patrocinado la vuelta al gusto clásico, mantenían sus placeres más excesivos “penetradas por el sentimiento de la muerte y la fascinación del fin”¹.

Pero quizás hay algo menos evidente (forzosamente, entonces, más interesante) en esta elección. Recojamos una cita de Walter Benjamin²: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal como verdaderamente fue’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro”. Y continúa: “En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla. Pues el Mesías no sólo viene como Redentor sino también como vencedor del Anticristo”. No podemos olvidar, desde luego, que fueron algunos aristócratas de la talla de Madame Pompadour, el Marqués de Marigny o Madame Du Barry, los que buscaron en la nueva fuente clásica un modo de renovarse, pero sus persistentes intrigas y luchas por el poder les hicieron poco convincentes a los ojos de un público cada vez más poderoso y más descontento. Su mundo caerá bajo la guillotina y en el gobierno altamente centralizado que intentaría crear la Revolución Francesa, David dedicará su pintura (compleja pero con una puesta en escena claramente comprensible) a promocionar y exaltar el poder del Estado revolucionario.

David lo verá todo. En su participación activa todo se le hará visible. Sin embargo, cuadro tras cuadro, programa de festejos tras programa de festejos,

¹ Starobinski, J., *1789, Los emblemas de la razón*, Madrid, Taurus, 1988.

² Benjamin, W., *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Universidad Autónoma de Ciudad de México, 2008, pág. 40.

irá velando la Revolución para construir un mito ideológico con gran fortuna. Porque David es un historiador perverso.

Miremos dos de sus grandes proclamas: *El juramento de los Horacios* y *Los líctores llevando a Bruto los cuerpos de sus hijos muertos*.

El juramento de los Horacios será su primera gran obra, perfectamente lograda tanto en la forma como en la iconografía porque sabe escoger el instante en que mejor se ven las virtudes romanas y exalta así un mundo heroico de pasiones simples y verdades rotundas. Pero realmente no sabemos si el juramento existió (ningún historiador lo relata) y David tiene que hacer un giro intelectual (ayudado, como veremos, por Rousseau) para ser convincente.

La historia, contada por Tito Livio y recogida por Corneille en una obra de teatro, es bastante sencilla y plantea un claro conflicto entre el amor de familia y el deber patriótico, exactamente el mismo tema que volverá a presentar en *Los líctores llevando a Bruto los cuerpos de sus hijos muertos* de 1789. Los tres Horacios fueron escogidos para representar a la ciudad de Roma frente a los Curiáceos, los tres campeones de la vecina Alba. El enredo de la historia es que las dos familias estaban vinculadas por matrimonio: uno de los Horacios estaba casado con una hermana de los Curiáceos, y la única hermana de éstos, Camila, estaba comprometida con uno de sus oponentes romanos.



J. L. David, *El juramento de los Horacios*, 1784. Museo del Louvre, París.

Los dos grupos lucharon, no obstante, hasta la muerte, sobreviviendo únicamente uno de los Horacios que dio así el triunfo a Roma.

En ninguno de los relatos aparece el momento del juramento pero Rousseau, en *El Contrato Social*, después de diferentes referencias a Esparta y a Roma como modelos de austeridad y de obediencia al bien común, alude claramente a los juramentos militares romanos. Y es que, como ha señalado Albert Boime³, si hay un solo documento escrito en el siglo XVIII con el cual se relacione estrechamente *El juramento de los Horacios* éste es *El Contrato Social* de Rousseau de 1762. La esencia del texto de Rousseau es la entrega de la libertad natural ilimitada a favor de una condición libremente negociada que resulte beneficiosa para los intereses de todo el conjunto de la sociedad. De esta manera, el interés público tiene prioridad sobre la conveniencia particular y el privilegio tradicional. El cuadro de David puede interpretarse desde este punto de vista: su austeridad espartana y el tema de la virtud cívica y del autosacrificio evocan ideas similares a las del filósofo y, desde luego, proporcionan la base para toda su obra durante los quince años siguientes.

Aunque éste no es el único problema que plantea el cuadro. En este lienzo pardo, de colores suaves aplicados de forma plana, los tres Horacios, ordenados de perfil, dan un paso hacia delante jurando ante las tres espadas que su padre les tiende. En contraste con este varonil grupo, las dos mujeres, débiles y emocionadas, quedan arrinconadas en un extremo como contrapunto elegantemente estilizado. Y todo en un gran espacio cerrado y construido de manera compleja. Por un lado, formalmente, David organiza el espacio dentro del cuadro de dos formas muy diferentes, casi incompatibles: el espacio rudimentario y fundamental del Renacimiento que sitúa todas las líneas alrededor de un centrado punto de fuga, y el espacio de un bajorrelieve romano según el cual los personajes aparecen situados bajo tres arcadas en una línea paralela a la superficie del cuadro. El espacio del Renacimiento, que promete un total entendimiento de la escena para un espectador colocado en el centro de una visión monocular no parece precisamente compatible con un friso que exige al espectador una visión binocular a lo largo de una línea determinada. Es decir, David ha querido activar conscientemente dos antiguas convenciones de representación: en una el ojo mira (y es mirado contundentemente) por la pintura; en la otra el cuadro (lo visible) debe ser leído (legible) casi como si de un documento se tratara... o de un panfleto. Si hemos de hacer caso a Michael Levy, la obra provoca esa soterrada angustia porque esconde la profunda convicción de que sólo la violencia traerá la solución, una violencia que tampoco tardaría mucho en estallar y que explicaría que un cuadro como éste, encargado en realidad para la corona, se convirtiera en poco tiempo en todo un talismán revolucionario. La tensión vendría de que la violencia

³ Boime, A., *El arte en la época de la revolución, 1750-1800*, Madrid, Alianza, 1994.

está suprimida de la superficie pintada, como si existiera una determinación casi histórica por guardar la calma.



J. L. David, *Los lictores llevando a Bruto los cuerpos de sus hijos muertos*, 1789. Museo del Louvre, París.

Bajo estos presupuestos, el David revolucionario de los años noventa aparece cada vez con mayor nitidez. Con *El juramento de los Horacios* y con *Bruto* había nacido lo que con el tiempo se vería como la versión jacobina de la estética neoclásica. Bruto, el fundador de la República romana, expulsó a los reyes y permitió que sus propios hijos fueran ejecutados por haber traicionado a Roma. Tema difícil para ser mostrado en una exposición patrocinada por el rey. A pesar de todo, el lienzo se expuso y causó una sensación tremenda pero no sólo por la apreciación de los valores artísticos sino sobre todo por su fuerte carácter político.

En ambos se plantea claramente que la felicidad del tiempo presente está en correlación con la recuperación de las formas propias de la grandeza antigua. Tenemos que volver al texto citado de Benjamin: “para Robespierre [y para David, podríamos añadir] la antigua Roma era un pasado cargado de ‘tiempo de ahora’ que él hacía saltar del ‘continuum’ de la historia”. Robespierre no quiere una imagen eterna del pasado sino “una experiencia única del mismo que se mantiene en su singularidad (...) Deja que los otros se agoten

con la puta del ‘hubo una vez’, en el burdel del historicismo. Él permanece dueño de sus fuerzas, lo suficientemente hombre como para hacer saltar el ‘continuum’ de la historia”. No nos engañemos: el que hace saltar el “continuo de la historia” (como ha señalado Didi-Huberman⁴), ya sea Robespierre o, para nosotros, David, se muestra sostenido por la energía infantil de alguien que hace de la historia el objeto y el elemento de su trabajo. Pero una historia productiva, una historia que construye el presente casi desde cero. Un nuevo calendario revolucionario es imprescindible.

Y esta idea de retornar al presente el pasado de la historia concebido como un valor, guió toda la actividad revolucionaria de David cuando, a partir de 1793, será el organizador de las fiestas y ceremonias revolucionarias. Comprometido hasta los huesos, David será uno de los firmantes de la pena de muerte aplicada a Luis XVI. En esta estela, entre protagonista e historiador, pintará en 1791, *El juramento del Jeu de Paume*, que nunca llegará a terminar, y los lienzos de los tres mártires de la Revolución: Le Peletier, Bara y, sobre todo, Marat, un lienzo mentiroso con el que, además, David pretende legar un testimonio al futuro.

Marat murió el 13 de julio de 1793, entre las siete y media y las ocho de la tarde. Lo que pasó ha sido meticulosamente reconstruido por Jorg Traeger (en un texto que presentó en el congreso *David contre David*) a partir de las declaraciones de los testigos y del informe de la policía. La víctima era Jean-Paul Marat, médico, periodista y diputado jacobino desde el 21 de septiembre de 1792, fecha en que ocupó su asiento en la Convención Nacional con los más radicales, el grupo de la Montaña, al lado de Robespierre, Danton y David. Por lo tanto, Marat no era sólo «el amigo del pueblo», como él llamó después a uno de sus periódicos más importantes, sino que, como diputado, era también el «representante del pueblo» según el derecho constitucional. Cuando murió tenía alrededor de cincuenta años (había nacido el 24 de mayo de 1744). La asesina, Charlotte Corday, de veinticinco años de edad, había dejado su pueblo de Caen para ir a París con la única finalidad de cometer el atentado. El lugar del crimen fue el cuarto de baño del apartamento de Marat, en la 30 rue des Cordeliers de París, una casa que fue destruida en 1876. El cuarto de baño de Marat era muy pequeño, tenía una sola ventana y estaba decorado con un papel pintado blanco adornado con un motivo barroco de columnas en el que estaban colgados un mapa de Francia y dos pistolas. Al diputado le gustaba trabajar en su pequeña bañera redonda, porque era el único lugar en el que encontraba alivio para su vieja enfermedad de la piel. De hecho, en el momento del atentado, Marat estaba escribiendo apoyado sobre una plancha, vestido con una bata y con un turbante blanco en la cabeza. Charlotte Corday había prepa-

⁴ Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

rado una carta con la finalidad de conseguir más fácilmente audiencia, pero lo cierto es que no tuvo necesidad de entregarla. Esta carta no se encontró hasta después del arresto. La asesina utilizó como arma del crimen un cuchillo de cocina con el mango negro, de madera de ébano, que había comprado esa misma mañana bajo las arcadas del Palais-Royal. Marat no pudo defenderse, sólo pudo gritar pidiendo ayuda antes de morir. El cadáver, con una herida en el costado derecho, se depositó sobre la cama en una habitación contigua al salón. Charlotte Corday fue guillotinata sólo tres días después.

El mismo día 14 de julio se le encargó el cuadro a David. Para Marat se pidieron honores de funeral de estado. Un monumento funerario provisional en forma de obelisco, o más bien de pirámide truncada, se erigió a finales del mes de julio en la Plaza de la Reunión, ahora Plaza del Carrusel. Curiosamente era el mismo lugar en que había funcionado la guillotina desde el 21 de agosto de 1792 hasta el 3 de mayo de 1793, momento en que se instaló en la Plaza de la Revolución (actualmente de la Concordia). El propio Marat había pedido al principio seiscientos cabezas bajo la guillotina y llegó a exigir doscientas setenta mil. Pero es que este uso político de la muerte en serie



J. L. David, *La muerte de Marat*, 1793. Museo de Bellas Artes, Bruselas.

durante el Terror se legitimaba no tanto por la vieja exigencia de eliminar físicamente a los enemigos, sino por consideraciones ideológicas más complejas: como ha señalado Remo Bodei⁵, los jacobinos creían que la filosofía, para ser efectiva, debía pasar a través de la muerte, no de una meditación sobre la muerte, una vieja actividad atribuida a la filosofía, sino de una muerte activa, operativa, una muerte capaz de *limpiar* el paisaje político para poder empezar de cero. Es la *higiene de la revolución*, con consecuencias a largo plazo. El cadáver de Marat se expuso allí solo sobre un pedestal, mientras que la bañera y el resto de los accesorios que aparecen en el cuadro estaban emplazados, como si fueran los instrumentos de la Pasión, a su alrededor. Más tarde, un cortejo condujo sus restos al Panteón. El 15 de noviembre David entregó su cuadro a la Convención Nacional. Se colocó inmediatamente en la sala de asambleas, haciendo pareja con el de Le Peletier, a uno y otro lado de la tribuna del presidente. Ambos se retiraron de la sala más tarde, el 9 de febrero de 1795 y se devolvieron al pintor.

El político aparece representado, según el título original del cuadro, *en su último suspiro*, es decir, en el mismo momento en que le sobreviene la muerte, justo en su límite existencial, en un tiempo suspendido muy propio del mito. El cuadro, en principio, no muestra nada más que este cadáver solitario a partir de cuyos detalles debe ser minuciosamente reconstruida una escena anterior que no vemos: la del mismo hecho de la muerte, como si se tratara de una búsqueda policíaca. David no nos está mostrando el asesinato (el cuadro se caracteriza por una ausencia total de acción), aunque sí contiene muchas y confusas pistas al respecto. Es decir, David ha rodeado a Marat con un número determinado de detalles de su mundo propio, íntimo (la manta verde, la sábana blanca o la caja de madera), a los que ha añadido otros nuevos (el cuchillo y la carta de Charlotte Corday) con la única finalidad probablemente de subrayar la austeridad y grandeza de la víctima frente a la perfidia de su asesina. Es, desde luego, toda una ceremonia de muerte, pero es una misteriosa ceremonia de muerte. En el cuadro hay algunos cambios importantes con respecto a lo que sucedió en la realidad: Marat está desnudo, no tiene puesta ninguna bata; los rasgos de su cara muestran a un hombre bastante más joven que alguien que está cerca de los cincuenta años, tal como se ve claramente en la máscara mortuoria que el propio David mandó hacer; no pide ayuda, sino que expira dulcemente incluso esbozando una leve sonrisa; la bañera redonda es ahora rectangular; la tabla que Marat utilizaba para escribir durante su baño está cubierta por una manta verde que prácticamente llega hasta el suelo; sobre la caja de madera, además del tintero, hay dinero y una carta dando algunas instrucciones; Marat tiene en su mano la carta firmada por Charlotte Corday; el arma del crimen en el suelo no tiene el mango negro

⁵ Bodei, R., *La geometría de las pasiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

sino blanco; y todos los demás elementos de la habitación, tales como el papel pintado o el mapa de Francia, han sido radicalmente sustituidos por un segundo plano neutro. Algunos de estos cambios son pequeños, casi insignificantes; otros son muy serios (como el que se refiere a la carta que Charlotte Corday nunca utilizó); todos deben ser interpretados, como ha hecho Traeger, bajo una perspectiva constitucional y rousseauiana que explicaría la totalidad del cuadro. El paso del testimonio (de un “no testigo”, por cierto) al mito construido por el historiador no ha resultado tan difícil.

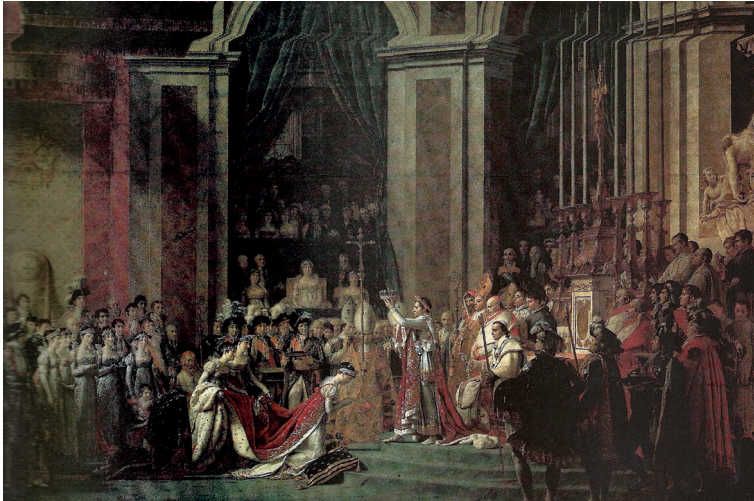
Cuando la cabeza de Robespierre cae bajo la guillotina, David es encarcelado y permanecerá en prisión durante varios meses. Con la llegada de Napoleón, el pintor recuperó en buena parte su destacada posición social y artística. Su taller se hizo famoso en toda Europa, se multiplicó su número de alumnos y tuvo que hacer para el emperador alguno de sus últimos cuadros como, por ejemplo, la nada deshechable *Coronación*, algo alejada ya de sus primeros ideales teorizantes pero que sabe recoger la tradición anterior y marcar la pauta para todo un género posterior de ceremonias no de modo casual. El enorme cuadro de David, en el que aparecen más de cien figuras, muestra la capacidad del emperador para reglamentar la sociedad francesa. El orden de la ceremonia y la rigidez de las poses indican algo que va más allá de las exigencias de la composición: son el resultado del poder de Napoleón para organizar el entramado social y político de Francia en una estructura tan férrea como “razonable”. Si seguimos a Foucault (*Vigilar y castigar* o *La historia de la locura en la época clásica*) la organización del estado y de sus pobladores acabó entendiéndose, desde las ideas progresistas de los ilustrados, como un sistema en el que determinadas disciplinas en desarrollo revisado (el derecho, la medicina, la psiquiatría...) producen los mecanismos por los que se activan unas prácticas divisorias mediante las cuales cada sujeto sabe exactamente cuál es su lugar. Y, si no, el estado se encargará de situarle en él ejerciendo unas divisiones para las que el encierro será un instrumento fundamental: los locos y los cuerdos, los enfermos y los sanos, los criminales y el hombre legal. En la *Coronación*, el orden y la jerarquía del estado no dejan lugar a dudas. De los que no están, los encerrados, se ocupará, en parte, Géricault, pero sobre todo Foucault, siglos después, intentado recuperar sus voces en los archivos de París.

Mucho ha llovido desde el *Juramento en el Jeu de Paume*. El entusiasmo y energía del verdadero cambio social ha sido sustituido por un ritual formalista y el peso de una autoridad que, para algunos, estaba empezando a resultar opresiva. Aunque parece que no para David, que sabía mucho de rituales. Subrayar la diferencia entre la asesina y el hombre legal, es fundamental en el modo en que David construye *La muerte de Marat*, tal como hemos visto. El hecho de que Marat tuviera una actividad más que revisable alrededor de la guillotina (asunto del que, por cierto, se ocupó el marqués de Sade) es algo que no debe manchar su reputación, como hombre de Estado impecable.

La posición de Sade ante la Revolución se polariza al final en una fuerte crítica a la moral jacobina, y ésta es una de las claves para la comprensión del marqués. Sade, que en 1791 declara no saber si es aristócrata o demócrata, que reclama, por supuesto privadamente, el retorno del rey (aunque con límites constitucionales), predicando en su obra la libertad del crimen como justificada por la naturaleza y la tiranía del vicio sobre la virtud como norma de moralidad, se espanta ante el Terror revolucionario.

Esto lo sabía muy bien Peter Weiss cuando decidió unir a Sade y a Marat en su *Marat/Sade. Persecución y asesinato de Jean Paul Marat representado por el grupo teatral de la Casa de Salud de Charenton bajo la dirección del marqués de Sade*. En 1965, Weiss decidió enfrentar el individualismo llevado al máximo de Sade con uno de los principales representantes de la Ilustración, Marat, pero de esa Ilustración que había impuesto el terror de la guillotina en las calles de París. Como dice Weiss por boca de Sade: *Ya no hay bellas muertes individuales: sólo queda una rutina mortal, anónima, por la que pueden ser pasados pueblos enteros (...); ahora veo donde conduce esta Revolución. Conduce a una lenta muerte del individuo, a una lenta extenuación en la uniformidad, a una agonía del juicio, al cruel reniego de uno mismo, a una fatal sujeción al Estado, cuya esfera, infinitamente lejana, invulnerable, planea muy por encima de cada uno de nosotros.*

Para Sade, el asesinato sólo puede ser obra del individuo libre y soberano, nunca puede ser institucional, instaurado por la ley. De haber un imperativo categórico del crimen, éste se realiza en el secreto de las alcobas y por



J. L. David, *La coronación del emperador y la emperatriz*, 1804. Museo del Louvre, París.

una voluntad que se quiere sin límites en su libertad. Nunca se realiza el asesinato bajo los criterios sociales marcados por el “infame Robespierre”, a quien Sade no oculta un odio profundo. El hombre debe practicar el crimen por fidelidad al mal connatural de su especie y a la naturaleza; si lo hace en aras de un principio altruista (tal como ocurre en el caso de la virtud jacobina) deviene “inhumano”. Insisto, es “la higiene de la Revolución”, y sus consecuencias todavía planearán sobre muchas actitudes políticas del siglo XX, asunto que Weiss entendió perfectamente.

Hay que tener en cuenta que, con la aparición de Napoleón, el héroe moderno empieza a ocupar la posición central tradicionalmente reservada al monarca, con lo que el tema de la acción colectiva (evidente en otros cuadros de David incluso inmediatamente contemporáneos como *Las Sabinas*) deja su lugar al dominador solitario. Es cierto que el héroe napoleónico no es descendiente de nobles o reyes (él es un ilustrado), pero se le eleva a la posición de monarca insertándole en el sistema de símbolos visuales convencionales. De este modo, la conservación de este tipo de representación (que también encontraremos en Ingres) mantenía la configuración visual de una jerarquía social al tiempo que sugería que los plebeyos también podían aspirar a ocupar el vértice de la pirámide. Con mucha dificultad, es cierto, empezando porque lo primero que tenían que demostrar, sólo para sobrevivir o ser escuchados, es que eran “normales”. La idea de la “normalidad” aplicada al comportamiento de los sujetos es, para Foucault, uno de los mejores sistemas de control del estado moderno que se estaba inaugurando. La promesa de libertad e igualdad de oportunidades dentro de una sociedad ordenada y jerárquica es, al final, el subtexto básico pero tramposo de este monumental lienzo. Ya no hay saltos en el *continuum* de la historia. “El historiador historicista (volvemos a Benjamin) siempre empatiza con el vencedor”. Y quienes dominarán serán los herederos de aquellos que una vez ganaron, de nuevo invisibles.

2. En el primer imaginario de la guerra

A menudo se ha reprochado a David el hecho de que tomara sin vacilar partido por Napoleón. Sirvió al Imperio y glorificó al tirano que plagó Europa de guerras con el mismo celo que había mostrado por la Revolución. Aunque hay que recordar que el Imperio de Napoleón no era la continuación de la monarquía anterior, sino que había nacido de la Revolución y era impensable sin ella (con todos los problemas que esto conllevaba en la organización política y social de Francia), lo cierto es que otros pintores miraron a Napoleón (y, sobre todo a sus consecuencias bélicas) de una manera diferente. Al mismo tiempo, supieron jugar astutamente con las exigencias culturales del emperador: cumplidores a la hora de volver a situar al héroe en el centro, fue-

ron también lo suficientemente cautos como para no omitir el impacto del y sobre el enemigo.

Y en esta estela trabaja uno de los alumnos más interesantes de David: Jean-Antoine Gros. La mejor parte de su producción es la que está en estrecho contacto con los acontecimientos heroicos de los comienzos de la era napoleónica. Gros conoció a Napoleón en Milán en 1796 y se convirtió con el tiempo en el pintor del héroe y sus hazañas, lo que contribuye a explicar cuadros como *Los apestados de Jaffa*, con un emperador prácticamente taumaturgo visitando a los enfermos, o *Napoleón en el campo de batalla de Eylau* confortando a los heridos y prisioneros que se agrupan a su alrededor.

Después de la campaña en Egipto el ejército francés se desplegó por tierras sirias llegando a Jaffa, ciudad que asaltó y saqueó. Sin embargo, el número de víctimas fue tan alto que se tuvo que improvisar un hospital en el interior de una enorme mezquita. Para colmo, enseguida empezaron a aparecer evidencias de una epidemia de peste que había comenzado en Alejandría. Napoleón visitó el hospital para confortar a los enfermos y, sobre todo, para dar ánimos a las tropas. A partir de esta visita, Gros proyecta, en *Los apestados de Jaffa*, una imagen muy concreta del todavía entonces general: la del gobernante dotado del poder divino para curar a los enfermos y a los que sufren. La presencia de Napoleón es curativa: comparte ese poder con San Luis y otros monarcas que han utilizado sus dotes taumatúrgicas, propias de los reyes legitimados por derecho divino.



J. A. Gros, *Bonaparte y los apestados de Jaffa*, 1804. Museo del Louvre, París.

Sin embargo, en *Napoleón en el campo de batalla de Eylau*, el primer plano de heridos y cadáveres en la nieve empieza a hablarnos de la otra cara de la moneda en estas *heroicas* campañas. Barras, un viejo jacobino, interrumpió sus memorias⁶ sobre la Revolución para hacer una referencia a esta sangrienta batalla llegando a comparar a Napoleón con el marqués de Sade, incluso en una magnitud que el libertino aristócrata jamás hubiese soñado y contra la que, sin duda, hubiese protestado. Aunque Barras tenía muchas obsesiones y es obvio que exageraba, como suelen hacer todos los escritores de memorias, esta anécdota merece ser tenida en cuenta porque pertenece a un discurso más amplio que abarcaba un tipo de crítica general permisible bajo el régimen napoleónico.



J. A. Gros, *Bonaparte en el campo de batalla de Eylau* (detalle), 1808. Museo del Louvre, París.

En contraste, algunos pintores románticos ya empiezan a descentralizar la figura del emperador. La formación de Théodore Géricault, por ejemplo,

⁶ Duruy, G., ed., *Mémoires de Barras*, 4 vols, París 1895-1896, vol I.

coincidió con el máximo triunfo de Napoleón, pero también llegó a conocer su caída. En el Salón de 1812 expuso el retrato de un oficial de la Guardia Imperial, desenvuelto y orgulloso, que tuvo un gran éxito de crítica. Sólo dos años después presentó un *Coracero herido* retirándose del campo de batalla en un episodio en absoluto heroico. La acogida fue, más bien, severa. Se subrayó, sobre todo, la poca calidad del dibujo anatómico del caballo. Pero quizás lo que importaba no era el caballo, sino un tema que ya evocaba de una manera demasiado explícita (como lo harán también litografías como *Carreta con soldados heridos* o *El regreso de Rusia*) el declive del Imperio y la crueldad de unas guerras que no escapan a la mirada de Francisco de Goya.



Th. Géricault, *Oficial de cazadores a caballo*, 1812. Museo del Louvre, París.



Th. Géricault, *Coracero herido*, 1814. Museo del Louvre, París.

Pero Géricault no estaba en la guerra. No podía, por tanto, ser “testigo” de algo que no había visto. Viviendo en París o en Londres, en una sociedad forzosamente ordenada y violenta, sólo podía recoger testimonios, exactamente lo mismo que hizo para la elaboración de uno de sus cuadros más famosos: *La Balsa de la Medusa*. Y los testimonios eran muy claros. Como los relatos que sobre el naufragio se publicaron demuestran, los hombres de la balsa no eran en absoluto héroes en ninguno de los sentidos usuales de la palabra. Ninguno de ellos dio muestras de un valor espartano o de una estoica sangre fría: todos ellos reaccionaron como, con demasiada frecuencia, suelen hacerlo los

hombres en momentos de crisis, y si algunos sobrevivieron fue tan sólo por su ansia de vivir primitiva y animal. Sufrieron lo indecible, pero no por una causa buena o noble; fueron simples víctimas de la corrupción y de la incompetencia. El mundo de los héroes se ha acabado. Porque los que van a las guerras napoleónicas no son héroes y volverán para yacer, despedazados, como unos *Fragmentos anatómicos* de Géricault que podrían haber estado tranquilamente al pie de la guillotina, esa *parte* de la Revolución que nunca pintó David. Y es que los *Fragmentos anatómicos* están cuestionando, de entrada, la concepción davidiana de la imagen, estructurada como un relato por episodios en el que todos los elementos están unidos entre sí por el hecho de pertenecer a la historia. Los ajusticiados de Géricault no pertenecen a la historia, como no pertenecerán los locos y locas de La Salpêtrière que pintará más tarde. Son los invisibles de una sociedad histórica, los sin voz, los que Foucault buscará incansablemente en los archivos de París. Pero es que David conservó durante toda su vida una fe optimista en la Revolución. Era un convencido. Por el contrario, la herencia que se encontraba Géricault consistía en una ideología política y moral ya despedazada, en una cultura cada vez más inadapta a un mundo que estaba entrando en vías de una industrialización que dejaría sus propias víctimas, en una sociedad en la que las jerarquías se



Géricault, *Cabeza decapitada* (detalle).

estructuraban y desestructuraban con relativa facilidad. Definitivamente ya no vemos a los héroes y las cabezas, en París, seguían cayendo.

Y es que los protagonistas, si los hay, estarán ahora en otro lado. La insurrección y sus consecuencias son el tema de dos de los mejores cuadros de Francisco de Goya: *El levantamiento del 2 de mayo* y *El 3 de mayo de 1808*. Aunque Goya los pintó en 1814 (probablemente para congraciarse con Fernando VII a su regreso a España), no dejan de reflejar, en un intento casi testimonial (por eso la inmediatez de las escenas), el inicio y las consecuencias de la que podríamos considerar la primera guerra fallida napoleónica. El domingo 2 de mayo de 1808 un gran número de ciudadanos de Madrid, armados con cuchillos y palos, se alzó en desesperada revuelta contra los franceses y fue capaz de resistir durante varias horas. Sus bien equipados opositores no dudaron en echar mano de la artillería y de los mamelucos a caballo de Murat. La derrota resultó inevitable y la Puerta del Sol de Madrid se convirtió en el escenario de una auténtica masacre. A los insurrectos hechos prisioneros se les dio el paseo durante la noche y en la madrugada del 3 de mayo un batallón de fusilamiento francés completaba la matanza en la montaña del Príncipe Pío.

En *El 2 de mayo de 1808* Goya se esmeró mucho en conseguir una extraordinaria precisión topográfica para destacar la conexión entre el acontecimiento histórico y el centro geográfico y simbólico de la ciudad. La acción tiene



Francisco de Goya, *El 2 de mayo de 1808 en Madrid: la lucha de los mamelucos* (detalle), 1814. Museo del Prado, Madrid.



Francisco de Goya, *El 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*, 1814. Museo del Prado, Madrid.

lugar delante del muy reconocible edificio de Correos y en ella Goya consigue que el espectador se sienta “testigo” de la brutal matanza, recalcando el carácter espontáneo del levantamiento para preparar así el escenario del cuadro que vino después: *El 3 de mayo de 1808*, el lienzo que demuestra con mayor eficacia las contradicciones de la ideología napoleónica. Al mostrar la sistemática ejecución de los españoles ordenada por Murat, representa el anverso de la iconografía davidiana, la brutal realidad encubierta por el brillo imperial. Los verdugos se hallan totalmente alineados de lado, sin mostrar la cara, en completo anonimato. Las víctimas, enfrente, pueden dividirse en tres grupos temporales. El primer grupo corresponde a los que ya han sido disparados, que yacen en el suelo bañados en sangre en el extremo izquierdo. El segundo grupo comprende a los que están a punto de ser ejecutados, los más dramáticos gracias a los efectos de la luz y la composición. Por último, el tercer grupo forma la larga fila de prisioneros a los que se lleva a ejecutar.

Puede parecer que el cuadro de Goya señala una cierta arbitrariedad en la selección de las víctimas, pero lo cierto, como ha señalado Albert Boime, es que están muy bien escogidas. La mayor resistencia activa a Napoleón fue de tipo local, es decir, campesina y clerical. Es verdad que los nobles crearon Juntas para organizar a los rebeldes y coordinarlos con las tropas regulares españolas, pero en definitiva fueron las guerrillas (palabra, por cierto, acuñada en esta época) las que impidieron al ejército napoleónico moverse libremente por la Península. La posición del testigo se oscurece en la meticulosa construcción de unos lienzos que acercan a Goya mucho más a la figura del historiador de lo que quizás él hubiese deseado.

Porque ése va a ser el problema. Las consecuencias de esta guerra desigual entre las guerrillas y el ejército francés las muestra Goya exhaustivamente en la serie de aguafuertes titulada *Los desastres de la guerra*, ejecutada entre 1810 y 1820. El conjunto consta de tres grupos principales. Los dos



Francisco de Goya, *Los desastres de la guerra*, nº 39 (*Grande hazaña con muertos*), 1810-1820.



Francisco de Goya, *Los desastres de la guerra*, nº 44 (*Yo lo vi*), 1810-1820.

primeros, que representan escenas de guerra y hambruna, pertenecen a la época napoleónica, mientras que el tercero amplía el anticlericalismo de los *Caprichos* y pertenece al periodo de la Restauración reaccionaria. Aquí nos interesan los dos primeros grupos.

Ha habido siempre dos posiciones divergentes a propósito de estos grabados y lo que se pone sobre la mesa de discusión es al final la cuestión del testigo. La primera piensa que la colección sería un reflejo de los acontecimientos, es decir, que Goya, tal como escribió al pie del desastre 44, *lo vio*. Fue, por lo tanto, testigo fiel y el primer constructor de un “imaginario de la guerra” que en la actualidad sigue alimentando la fotografía de los reporteros bélicos. Pero Goya no lo vio. Goya vio cosas, es cierto, pero, como sostiene la segunda posición, los grabados son una creación que se limita a tomar los acontecimientos como punto de partida. Goya sería así un testigo tan discutible como limpio. Muy cerca, pero demasiado lejos de lo que *realmente pasó*.

El testigo es siempre un tercero. Ha podido vivir una determinada realidad y, puede, en principio, parecer que está en condiciones de ofrecer un testimonio. Puede ser incluso que a Goya (al mostrar las atrocidades de ambos bandos) lo que le interesa es un “juicio imposible”: la zona gris donde las víctimas se convierten en verdugos y los verdugos en víctimas, esa infame región en la que se desgrana “la espantosa, indecible e inimaginable banalidad del mal”, en palabras de Hannah Arendt⁷.

El problema empieza cuando la narración va por cuenta de terceros, falsos testigos por tanto, que relatan las cosas que han visto de cerca pero que no han experimentado en sí mismos. Ésta es la reflexión de Giorgio Agamben⁸. El testigo lo es siempre por delegación y quien asume esa carga debe saber siempre de su imposibilidad. No importa si Goya lo vio o no lo vio, aunque lo cierto es que esa pretensión está en la potencialidad de su poética. Sigamos a Agamben: el testimonio se presenta como un proceso en el que participan, por un lado, el superviviente (que puede hablar pero que no tiene nada interesante que decir) y, por otro, el que “ha tocado fondo” (que tiene mucho que decir pero que no puede hablar porque está muerto). ¿Quién –se pregunta Agamben– es entonces el sujeto del testimonio? No hay, pues, un titular del testimonio. Hay un movimiento en el que quien no dispone de palabras hace hablar al hablante y el que habla lleva en su misma palabra la imposibilidad de hablar. Es una zona de indeterminación en la que es imposible asignar la posición del sujeto, del verdadero testigo, ahora falseado en la figura del autor. Porque el testimonio es siempre un acto de autor, al final limpio, construyendo una *historia otra* (tan diferente a la de David). Y es una his-

⁷ Arendt, H., *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen, 1999.

⁸ Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

toria ambiciosa: todo un imaginario de la guerra napoleónica que permanecerá al lado de Marat muerto, como el imaginario de los campos de concentración permanecerá siempre al lado de la política estetizada nazi.

Prácticas

1. Haga un comentario del siguiente texto:

- Pero penetremos por unos instantes en el universo aristocrático de 1789: tratemos de comprenderlo desde dentro, tal y como se ve a sí mismo. Descubriremos en él una secreta connivencia con la condena que le golpeaba desde fuera. Hasta en sus placeres más excesivos, se encuentra penetrado por el sentimiento de la muerte y por la fascinación del fin. No tiene nada que oponer a sus adversarios. Cede. Tiene mala conciencia. Escucha a sus acusadores (Rousseau, Figaro, etc.), y sueña reformas, filantropía, regeneración. Sin embargo, no interrumpe sus fiestas dispendiosas y, con la cabeza baja, se precipita hacia su ruina. El sentimiento crepuscular, agudo, desengañado, inteligente, domina algunas obras artísticas y literarias: en este arte vinculado a una clase que se extingue encontramos simultáneamente los signos del agotamiento y una libertad a menudo admirable producida por la ruptura de todos los vínculos y por la embriaguez que da, a las puertas de la muerte, el sentimiento de ya no tener nada que perder. **La paradoja reside en el hecho de que estas obras de vano gasto y puro capricho, estas obras emanadas de una sociedad moribunda, por su osadía y maravillosa desenvoltura, son el testimonio de una invención y de una audacia creativa que inútilmente se buscaría en las obras a través de las cuales el artista se esmera por servir utilitaria y moralmente a un orden naciente, a una ciudad nueva.** (Jean Starobinski, 1789, *Los emblemas de la razón*, Madrid, Taurus, 1988, págs. 15-16).



Antoine Watteau, *Peregrinaje a la isla de Citerea*, 1717. Museo del Louvre, París.



David, *La muerte de Marat*, 1793. Museo de Bellas Artes, Bruselas.

Para ello ayúdese de estas obras y de dos textos sobre ellas que están colgados en la página web de la asignatura: *Melancolía: las fiestas galantes de Antoine Watteau* y *La muerte ejemplar*. Es importante que en el comentario exprese y argumente claramente su opinión sobre las siete últimas líneas del texto de Starobinski marcadas en negrita.

2. Busque documentación sobre la historia del cuadro (el tema que trata, el modo en que el pintor lo llevó a cabo, etc.) y haga un análisis crítico de la siguiente obra. Por favor, tenga en cuenta que debe aportar bibliografía en su análisis.



Th. Géricault, *La Balsa de la Medusa*, 1815-1819. Museo del Louvre, París.

Bibliografía comentada

Para todo el capítulo son importantes los dos tomos de la *Historia social del arte moderno* de Albert Boime (Madrid, Alianza, 1996), tanto el que se refiere a *El arte en la época de la Revolución (1750-1800)* como el de *El arte en la época del bonapartismo (1800-1815)*. Para un estudio histórico y cronológico de los principales pintores del periodo son aconsejables los textos de Walter Friedlaender, *De David a Delacroix* (Madrid, Alianza Forma,

1989) y de Norman Bryson, *Tradición y Deseo. De David a Delacroix*, Madrid, Akal, 2002.

Como fuentes para la comprensión inicial del tema, el alumno encontrará colgados en la página web de la asignatura el texto de La Font de Saint-Yenne titulado *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* y el de Diderot, *Sátira contra el lujo, a la manera persa*.

En lo que se refiere al pintor David es aconsejable consultar el catálogo de la exposición *Jacques-Louis David, 1748-1825*, celebrada en el Museo del Louvre de París en 1989, y los resultados del congreso titulado *David contre David*, celebrado en el mismo museo y publicado en dos tomos en 1993. Además puede leer los siguientes textos, algunos de los cuales encontrará colgados en la página web de la asignatura:

- Crow, Th. E., *David y el Salón*, en *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea, 1989, págs. 273 y ss.
- Praz, M., *David, astro frío*, en *Gusto neoclásico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- Starobinski, J., *El juramento: David, en 1789, los emblemas de la razón*, Madrid, Taurus, 1988.
- Aznar, S., “La muerte ejemplar”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, UNED, serie VII, nº 12, 1999.

Para Géricault es fundamental el catálogo de la exposición antológica que se celebró en París, Museo del Louvre, 1991-1992 y es interesante el siguiente texto:

- Clark, K., *Géricault en La rebelión romántica*, Madrid, Alianza Forma, 1990, págs. 177 y ss.

Sobre la serie de pinturas de locos y locas de La Salpêtrière del mismo pintor, el alumno podrá encontrar en la página web de la asignatura el texto de Yayo Aznar titulado “Acciones visuales. De la ciencia al arte: los locos de la Salpêtrière” publicado en *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte*, V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 2009.

Para Francisco de Goya son importantes los siguientes capítulos:

- Bozal, V., “El realismo goyesco”, en *Imagen de Goya*, Barcelona, Lumen, 1983, págs. 181 y ss.
- Nordström, F., “El fusilamiento del 3 de mayo de 1808 en Madrid”, en *Goya, Saturno y la melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*, Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 1989, págs. 206 y ss.

Y el texto de Albert Boime titulado *Goya y el tres de mayo de 1808*, que el alumno encontrará colgado en la página web de la asignatura.