

LOS CUADROS DE FUSILAMIENTOS EN EL SIGLO XIX. UNA DISCUSIÓN DE INTENCIONES

Mariano de Blas Ortega*
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Con *Los Fusilamientos del Tres de Mayo* de Goya, comienzan los cuadros alusivos a este tipo de ejecución. En el siglo XIX, el tratamiento más académico prefería otra escenificación al tema. Este trabajo estudia las relaciones de las versiones de «fusilamientos» de Goya y Manet (*La ejecución de Maximiliano de Méjico*) y su contexto con otras obras similares. La tercera obra principal a tratar es *Fusilamiento de Torrijos* de Gisbert, que está entre la academia y la influencia de Goya. Se demuestra que, especialmente con Goya y en menor medida con Manet, el artista se toma algunas licencias del relato documental del suceso. En Goya, los soldados son arquetipos inventados y no corresponden a unidad o tipo alguno directamente. Se comparan las intenciones, la composición y otros elementos de los cuadros de fusilamientos, estableciendo un sistema de relaciones.

PALABRAS CLAVE. Pintura, tema, concepto, imagen, relaciones.

ABSTRACT

«Paintings depicting execution by firing squad in the 19th century. A discussion of intentions». Goya's *Third of May* was the first painting to depict this method of execution. In the 19th century, the more academic approach favoured other ways of handling this theme. This study examines the relationship between "firing squad" works by Goya and Manet (*The Execution of Emperor Maximilian*) and their context compared to other similar works. The third main work studied is Gisbert's *The Execution of Torrijos and his companions at Málaga Beach*, which occupies a position between academic art and Goya's influence. The study shows that, particularly in Goya's case and to a lesser extent with Manet, the artist takes some liberties with documentary accounts of the event. In Goya's painting, the soldiers are invented archetypes and bear no direct resemblance to a unit or type. The work compares the intentions, composition and other aspects of firing squad paintings, setting up a series of connections between them.

KEY WORDS. Painting, theme, concept, image, connections.





Se relaciona a Goya y su *Tres de Mayo* con Manet y su *Ejecución de Maximiliano*, y en España, además, con Gisbert y su *Fusilamiento de Torrijos*, en cuanto que iconología peculiar, en donde explícitamente aparece un pelotón de fusilamiento, especialmente en las dos primeras obras, en las que los soldados están disparando. En este trabajo se analizan las tres obras y sus contextos. Se tratan sus conceptos pictóricos, los aspectos formales de composición, técnica y cromatismo, pero sobre todo, los de contenido. En este apartado, la iconografía se contextualiza en su momento histórico y se relaciona con otras obras contemporáneas. Se estudian los grados de veracidad documental (uniformes, equipos, retratos, ubicación) y se apuntan sus motivos y las consecuencias en la representación.

Se ha concretado y profundizado en el análisis de las tres obras, su relación y su contexto. Se pretende demostrar cómo en las tres obras, los uniformes y equipos tienen diferentes grados de veracidad, de mayor a menor: Gisbert (perfecto), Manet y Goya (aproximativo). En este último, mediante un estudio pormenorizado de los uniformes y equipo, se presentan unos soldados «genéricos», porque no existían tal como fueron representados, descartando las referencias que los identifican con Marineros de la Guardia. Se propone una intención en Goya y sus consecuencias hermenéuticas, como interpretación y como representación de la guerra como tragedia, incluso escatológica, espanto y desgracia. En esto se aleja completamente de la grandilocuencia «heroica» de las representaciones contemporáneas de las batallas y las ejecuciones: honor, grandeza, «belleza épica». También se apuntan algunas referencias iconográficas del *Tres de Mayo*, descartando algunas y proponiendo una hipotética relación con el *San Juan del Greco*.

Se argumenta que otras pinturas contemporáneas a Goya y Manet tratan el suceso del fusilamiento sin la referencia explícita del pelotón disparando, en esto se vinculan a la obra de Gisbert. Se explican las razones basadas en una diferente aproximación retórica (lo que se quiere decir y representar). Las ilustraciones contemporáneas sí que muestran esa imagen explícita del pelotón disparando o apuntando. Con relación a ellas, se exponen las peculiaridades en Goya: personajes anónimos «antiheroicos», lo que es congruente con sus *Desastres*, e incluso la reacción contemporánea de rechazo a Goya. Con Manet y Gisbert estas ilustraciones, sobre todo las de la Comuna, se acercan al discurso de la muerte como drama más que como «heroicidad grandilocuente». Las inexactitudes de uniformes, que se señalan, corresponderían a soldados reales, sin la intención que se supone en Goya, y en cierta medida en Manet, de pintar soldados «genéricos», como arquetipos.

EL TRES DE MAYO DE GOYA

Goya es el primero que toma compositiva y explícitamente el tema del fusilamiento, introduciendo decisivas novedades acerca de la representación de la

* Profesor Titular del Dpto. de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid. E-mail: marianodeblas@telefonica.net.



Paul Lehugeur, *La Ejecución de Charette*, c. 1850, litografía.



Raffet, *La Ejecución de Charette*, 1834, litografía.



Autor Desconocido (AD), c. 1840¹, *La Ejecución de Charette*, litografía.

tragedia de la guerra en sí misma, mediante personajes anónimos del común, civiles y soldados. Hace hincapié en el protagonismo de la representación plástica expresiva, que no duda en apartarse de una verosimilitud formal y documental.

En la época de Goya ocurren una serie de «fusilamientos» señeros que son reflejados en su momento en varios cuadros e ilustraciones. Se refieren siempre a personajes importantes y emblemáticos de la época. Están los ejemplos de los generales Charrete y D'Elbée, ejecutados en 1796 y 1794, dos nobles 'Émigrés' que lucharon en la Vendée, sangrienta revuelta pro realista². La notoria ejecución (1804) por conspiración contra Napoleón del duque de Enghien, primo de Luis XVII. El mariscal Murat, fusilado en Pizzo (1815), después de un fallido intento por recuperar su reino de Nápoles. El mariscal Ney, ejecutado en París (1815), por haber participado en la campaña de Waterloo como lugarteniente de Napoleón. Todas son ejecuciones por traición o conspiración. Casi todas las ilustraciones y los cuadros son posteriores a 1814, por lo que no cabe atribuirle influencias a Goya. Casi ninguno de los cuadros, académicos, bien considerados en su momento, plantea la composición en los crudos términos descriptivos de Goya: pelotón de soldados fusilando. Las ilustraciones sí, pero en todos los casos, a diferencia de Goya, hay un mensaje heroico, moralizante del personaje, es la retórica de una muerte ejemplar. Con estas premisas se puede entender que las ilustraciones se acerquen más al documento visual y los cuadros a un simbolismo retórico. Hay siempre una luz que enfoca al ejecutado, singularizado en un personaje, que formalmente es representado de manera similar, aunque sus ideologías (realistas, napoleónicas, etc.) sean antagónicas. Luces y sombras con las sugerentes implicaciones de representación y significado³. Las escenas a veces incurrir en anacronismos e inexactitudes documentales, gorros o uniformes equivocados, En la mayoría son exactas, pero con errores o sin ellos, no se refieren al «soldado genérico» de Goya.

¹ Se aportan solo los datos que se han podido conseguir de cada imagen.

² Reynald Secher (1).

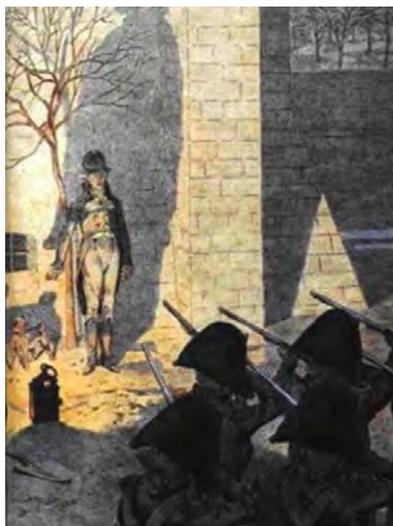
³ Victor I. Stoichita (2).



Julien Le Blant, *Muerte del general D'Elbée*, 1878, óleo sobre tela. Ejecutado en una silla por estar herido.



Julien Le Blant, *Ejecución del general Charette en la plaza de Viarnes en Nantes, marzo 1796*, 1883, óleo sobre tela.



Ejecución del Duque de Enghien, ilustraciones.



Job (gerdarmes, acertado).

Por ilustraciones se entiende obra en papel realizada mediante un grabado, una litografía, una técnica que permita su reproducción y ese es el fin de la misma: su difusión. En los ejemplos siempre el personaje aparece exaltado, en actitud heroica, «sacando pecho», incluso desafiante (Charette). En dos casos, Enghien aparece rechazando que le tapen los ojos con un pañuelo. Murat, brillante y osado, extravagante y presumido comandante de caballería, pidió que no le dispararan a la cara. El pelirrojo Ney, «valiente entre los valientes», solicita que apunten al corazón al dar él mismo la orden de fuego. En los cuadros la imagen presenta una iconografía



John Cassell, en *Illustrated History of England* .W Kent, 1857
(granaderos, erróneo)-1858.-AD (mamelucos, erróneo).



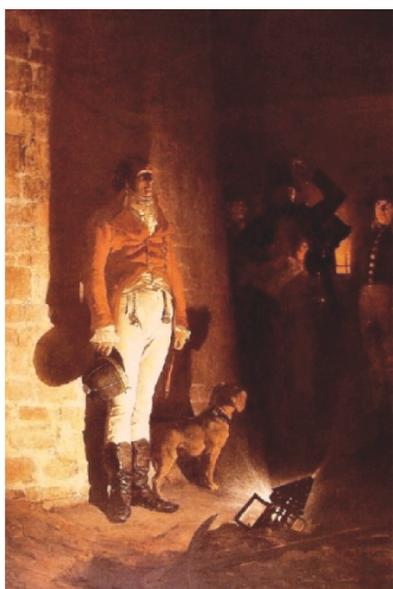
Harold Piffard, «La ejecución del Duque d'Enghien», publicado en 1899, ilustración impresa de una pintura del mismo autor, en *Magazine of Art*. (London & New York : Cassell Ltd., 1878-1904). Fue ejecutado en los fosos del castillo parisino de Vincennes (chacó, erróneo).

más compleja retóricamente hablando, lo que la aleja aún más del Tres de Mayo. Piffard sí pinta a un Enghien enfrentado al pelotón, pero en otra versión coincide con Laurens en enmarcar al duque es una escenografía efectista de claroscuros. Gérôme (Ney) y Le Blant (D'Elbee) pintan al ejecutado muerto mientras se aleja el pelotón. Es la imagen de la pérdida, una «ausencia» que actúa como referencia social y moral. Son las obras expuestas en los Salones oficiales de París.





Jean-Léon Gérôme. «La ejecución del Mariscal Ney», 1876, colección privada, Freiburg.



Harold Piffard, *Ejecución del Duque de Enghien 1804*, 1872, óleo sobre tela.



Jean-Paul Laurens, *La muerte del Duque de Enghien*, 1873, 165×104 cm, óleo sobre tela. Museo de Bellas Artes de Alençon (Francia). Expuesta en «La Sombra», Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid). 2009. El Duque murió con su perro Mohilof.





Ejecución de Murat, ilustraciones:
AD1 (bicornio, incorrecto) y AD2 (chacó, acertado), finales del XIX, las dos.



Ejecución de Ney, ilustraciones:
AD1 (faldón largo de los soldados incorrecto) y AD2 (acertado), finales del XIX, las dos.

Los Fusilamientos del Tres de Mayo emparejado con el *Dos de Mayo* fueron el resultado de una propuesta de Goya a la regencia liberal de Luis María de Borbón y Vallabriga, para recibir la llegada del rey Fernando VII⁴. A principios del siglo XIX se incrementó mucho el interés por los cuadros de historia. La relación de cuadros de historia con el resto presentados en los ‘Salons’ de París fue de: 2:1 (1801- 02), 6:1 (1804), 18:1 (1806), 21:1 (1808), 25:1 (1810), 37:1 (1812), 86:1 (1814), y «de ahí

⁴ Paolo Lecaldano, (3), p. 84.



F. Goya, *Bárbaros!*
Desastres, Estampa 38.



F. Goya, *Con razon ó sin ella.*
Desastres, Estampa 2.

en adelante se hicieron demasiado numerosos para contarlos⁵, aunque a finales de los sesenta hubo un descenso generalizado de los cuadros históricos. Las obras de Goya coincidirían con una tendencia ascendente por el tema, al menos en Francia.

Lo original de Goya, frente a otros cuadros de historia, radica en cómo y a quiénes pinta en su *Tres de Mayo*. Comienza con los grabados de *Los Desastres de la Guerra* (1810-15). En ellos construye unos personajes genéricos de soldado que habrían de aparecer en los Fusilamientos, con el mismo incongruente gorro, sable y mochila. Estos elementos formales estarían relacionados con la intención real del artista, que no puede o no quiere evitar que se trasluzca en unos cuadros «anti heroicos», de repugnancia por la guerra, en contra de los cánones ideológicos de su exaltación del momento.

Los soldados en el *Tres de Mayo* y los escogidos de *Los Desastres* son impersonales y su representación no se refiere a ningún uniforme en concreto, son personajes genéricos y estereotipados. Cualquiera puede ser parte de ese grupo anónimo de fusilados, pero «también» de ese pelotón de asesinos. Esa es la lúcida pesadilla de Goya, el discurso que desarrolla en *Los Desastres*, la terrible confirmación de los nazis, la «trivialidad del mal» (Hannah Arendt). Los impersonales soldados siempre aparecen con abrigos, incluso cuando sus víctimas están en camisa. De hecho el dos de mayo de 1808 había sido caluroso, lo que se corresponde con las ligeras ropas de los civiles pero no la de los soldados. No se les puede relacionar con unidad o tipo alguno, aunque se haya aducido que eran los Marineros de la Guardia Imperial⁶, un batallón de infantería de élite. El gorro del que se vale Goya sencillamente no existía en la época. Se parece, pero no es, ni el chacó (que también llevaban los marinos

⁵ Francis, Haskell, (4), pp. 128 y 141.

⁶ Gérard Dufour, (5), pp. 40-43. Francisco Martínez Canales, (6), p. 55. Manuela, Mena Márquez, (7), p. 46.



En este diorama, el uniforme y el equipo son los correctos: chacó con visera, sable corto, correae blanco y mochila. Aquí son granaderos (charreteras rojas) de infantería de línea.



Miguel Gambrino, *Asesinato de cinco monjes en Valencia* (1813). Xilografía. Biblioteca Nacional de España, Madrid. En este caso, los granaderos llevan el gorro de piel de oso, que no tenía visera.

de la guardia), porque le falta la visera, ni el colbac, gorro de piel que, si bien no tenía visera, era igual de ancho en todas sus partes. El colbac sólo lo llevaban las compañías de élite de húsares y los cazadores montados de línea o de la guardia, pero aquí los soldados son de infantería⁷. El sable es de oficial de los marinos y el modelo está fielmente reproducido, pero nunca lo llevaba la tropa. Ésta portaba, sólo

⁷ Como una excepción, los granaderos de los batallones de Nassau sí llevaban el colbac, aliados de Napoleón y presentes en España, pero no estaban en Madrid en 1808. Los demás granaderos a veces tenían otros gorros de piel más alargados, tubulares. Al segundo soldado se le distingue sobre la funda de tela con la que se cubrían los chacós, un número y la rama que se pintaba a veces



si era de élite, un sable corto (briquet), y además una imprescindible bayoneta. El de estos marinos, el sable era especial, porque era ligeramente más largo. Esta unidad llevaba correajes negros⁸ y en el cuadro son ocre, que podría corresponder a un blanco sucio, ya que en las demás tropas de infantería francesa era blanqueado. La mochila tampoco es verosímil para un soldado de línea⁹. Goya reproduce fielmente el mosquete francés para infantería¹⁰, pero no le añade la imprescindible baqueta¹¹ y ubica la bayoneta debajo del cañón, cuando debía estar al lado derecho.

Se puede establecer una relación de la composición del *Tres de Mayo* con la estampa de Gambrino (anterior), aunque las intenciones y diferencias artísticas sean abismales. El pelotón dispara en dos líneas bien formadas a las órdenes de un imprescindible oficial, figura de mando, que sí aparece en Manet y Gisbert.

Respecto a las figuras de los fusilados, es posible encontrar referencias en La estampa 1 de los *Desastres* y en el *San Juan* con los brazos alzados del cuadro del Greco. El personaje principal, San Juan, se «enfrenta» a su «visión» apocalíptica, formada en dos bloques de desnudos espectrales. La figura de brazos alzada también se ha relacionado con el *Cristo en el monte de los olivos* de Caravaggio (1604), pero parece menos convincente. Desde luego que tiene sentido aceptar las influencias de la historiografía católica del martirio¹². Las sumisas (y demagógicas) posturas de los españoles, implorando, en la *Capitulación de Madrid, 4 diciembre 1808* (1810) de Antoine-Jean Gros, no son aplicables al cuadro de Goya¹³, suponiendo que lo conociera antes de pintar el suyo.

Goya es único en tratar personajes anónimos y además civiles. Los cuadros de historia militar tratan de soldados de bandos concretos y retratos de generales, con uniformes muy identificables. En Goya la muerte no es heroica, sino dolor y sufrimiento, porque es violencia. En otras obras de batallas y ejecuciones, la muerte es una «muerte honrosa», «hermosa», en «el campo del honor». Contrasta con el melodrama efectista de la obra de Palmaroli alusiva al tres de mayo, con trajes de guardarropa a los que se concede preponderancia teatral: es el realismo decorativo de la «segunda generación» de los pintores españoles de cuadros de historia.

La escala del *Tres de mayo* es casi la real de la escena. Los cuadros de historia militar solían ser de grandes dimensiones y contenían muchos personajes y acciones, su delirio serían las pinturas panorámicas, incluso circulares, de batallas (Borodino, Waterloo, Sebastopol, Gettysburg). Goya limita el número de personajes y se ciñe a la representación de una sola acción: el fusilamiento. Encaja la escena sin casi espa-

debajo. Goya se fija en esos detalles pero omite la imprescindible visera. Para todos los uniformes y detalles citados, ver: José M^a. Bueno (8).

⁸ Philip Haythornthwaite, (9), pp. 3-7. A. Jouineu y J.M. Mongin, (10), pp. 75-79.

⁹ En realidad es una tela enrollada, más propio de milicias con deficiente equipo. La mochila francesa, de piel, era excelente. Philip Haythornthwaite, (11), pp. 23-24.

¹⁰ Modelo de 1777 modificado en el año IX. HAYTHORNTWAITE, (9) p. 24.

¹¹ Una varilla metálica que era imprescindible para cargar el mosquete.

¹² Fred Licht, (11), pp. 118-121.

¹³ Hugh Honour, (12), p. 376. Valeriano Bozal, (13), revoca esta argumentación.



F. Goya, *Tristes presentimientos de lo que ha de suceder. Desastres, Estampa 1.*



El Greco. *La Visión de San Juan o la apertura del quinto sello*, (1608-1614), óleo sobre tela, (222,3×193 cm, altura truncada). Museo Metropolitano de Arte. Nueva York.



Vicente Palmaroli, *Continuaron los fusilamientos por los franceses en la madrugada del día 3 de mayo en la Montaña del Príncipe Pío*, 1871. 1ª Medalla Nacional de 1871.

cio circundante, creando una sensación de «presencia» cercana. El espectador está «dentro», se involucra (también en el *Dos de Mayo*), eliminado el distanciamiento del observador fuera del suceso. No está ofreciendo una crónica sino que hace, al que mira, «cómplice y partícipe» de un suceso, en el que se le obliga a tomar parte, lo que produce una experiencia profundamente emocional. En la presencia del cuadro no se puede tener la objetividad de la distancia, de la neutralidad de la mirada alejada, al contrario que en Manet y Gisbert.





Francisco de Goya. *Los fusilamientos del tres de mayo de 1808 en la Montaña del Príncipe Pío*, 1813-1814, óleo sobre lienzo, 268×347 cm, Museo del Prado, Madrid.

El Tres de Mayo es una imagen inventada, la escena no se ha visto pero se sabe que ha ocurrido. Dufour¹⁴ demuestra que Goya no fue testigo de los fusilamientos del 3 de mayo a pesar del supuesto relato de su criado Isidro. Los cuadros históricos y costumbristas del s. XIX «escrudinaban los episodios melodramáticos de la historia europea»¹⁵, pero este no es el caso de Goya. Como en otras de sus obras, incide en el signo y los atributos expresivos sobre la contención de la figuración, lo que le hace acercarse a lo que después se denominó expresionismo¹⁶. Goya emplea un tratamiento que prima el color sobre el dibujo, el gesto sobre el detalle puntilloso, lo que después Wölfflin denominaría «pintura abierta»¹⁷. En *El Tres de Mayo*, la pintura es una protagonista en la construcción de la imagen, con sus colores y pinceladas. Todo esto tiene sentido sólo en un contexto de referencia mimética de la imagen, es decir, pintura figurativa con mayor o menor grado de «realismo», relación de lo visualmente percibido, soslayando en este contexto otras consideraciones, de por sí imprescindibles, de concepto, estética, gusto e incluso ideología de la representación. Con referencia a la adscripción ideológica, no está claro que el color deba de ser

¹⁴ Antonio de Trueba lo publicó en su *Madrid por fuera* en 1873, bien inventado, bien engañado por el criado. Dufour, (5) p. 37.

¹⁵ Haskell, (4) p. 117.

¹⁶ Robert Hughes, (13), p. 246.

¹⁷ La cerrada estaría circunscrita al dibujo (vgr. Ingres). Heinrich Wölfflin, (14).

asociado a la izquierda europea del XIX y la línea y «el acabado» al conservadurismo político, aunque sí a las vanguardias artísticas de entonces¹⁸.

El Tres de Mayo no fue una obra aceptada en su tiempo, preponderaba en España un neoclasicismo a lo David en los cuadros de historia de «primera generación»¹⁹. A mediados del XIX, el director del Museo del Prado, el afamado pintor José de Madrazo, dudaba que fuera de Goya porque consideraba que era muy inferior a otros retratos suyos. Su hermano Pedro reprochaba duramente el que igualara al pueblo español con los soldados franceses²⁰. Después de ser expuesto con motivo del retorno de Fernando VII, fue almacenado junto con *El Dos de Mayo*. Incluso se aventura la hipótesis de que pasara a la propiedad del nieto de Goya, Mariano. A mediados del XIX pertenecía al Museo del Prado pero no se exhibía²¹. Solo en 1858 aparece en el primer catálogo oficial del Prado²². Por entonces, el relevante crítico John Ruskin quemaría *Los Desastres* por su «abyección moral»²³.

MANET, LA EJECUCIÓN DE MAXIMILIANO DE MÉJICO

Muestra los momentos finales de Maximiliano de Habsburgo-Lorena emperador de Méjico. Nacido en Viena en 1832, hermano y segundo en la sucesión del emperador austriaco Francisco José, con rumores de que fuera hijo ilegítimo de Napoleón II²⁴, apoyado por Napoleón III (sobrino de Napoleón I) y por un ejército francés de ocupación, entre 1863-67. Maximiliano fue fusilado el 19 de junio de 1867 en Querétaro por las tropas del presidente Juárez, que desoyó las apelaciones de clemencia, junto con los generales colaboracionistas Miguel Miramón (de origen francés) y Tomás Mejía. La figura de Maximiliano era simpática en Francia por su liberalismo y su valentía de no huir de Méjico. También denunciaba el abandono a su suerte por Napoleón III después de implicarle en la «aventura mejicana». Maximiliano ni había resultado el conservador que se esperaba, por la clase alta mejicana, ni el defensor ciego de los intereses de Napoleón III²⁵.

¹⁸ Para este tema y la relación entre los términos políticos y militares en el arte, vanguardia, reaccionario, etc., ver Haskell, «La elaboración del pasado en la pintura del siglo XIX», en *Pasado y presente...*, p. 105 y ss.

¹⁹ José Luis Diez, (15), p. 70.

²⁰ Carlos Reyero, (16).

²¹ Rose-Marie Hagen y Rainer Hagen, (17), p. 61.

²² Janis Tomlinson, (18), p. 139.

²³ «La National Gallery británica no adquirió obras de Goya hasta 1896, y en un famoso ataque de histeria moralista, el más importante crítico de arte de su tiempo, John Ruskin, quemó una serie de los ‘Caprichos’ en su chimenea, como un gesto de lo que él consideraba el símbolo de la abyección moral y mental de Goya». Hughes, (13).

²⁴ Era hijo del Emperador Napoleón I y de su esposa austriaca M^a. Luisa, hija a su vez del emperador austriaco Francisco II. Nunca llegó a reinar. Como su madre, estuvo confinado en Austria hasta su muerte en 1832, después de la primera abdicación de su padre en 1814.

²⁵ Jasper, Ridley, (19).



Manet quedó impresionado por el suceso, A principios de agosto de 1867 ya se puso a pintar su primer gran boceto²⁶. Aquí el pelotón viste con ropas civiles, los fusilados aparecen muy borrosos e introduce una figura de frente, otro insurgente, cargando el rifle. Las imágenes centrales ocupan mucho espacio, reduciendo el fondo, lo que disminuye la distancia con el espectador.

Después del primer boceto Manet pudo conocer en las ilustraciones de *Le Figaro* (11-VIII-1867) más detalles de la ejecución, en concreto, que el pelotón de ejecución vestía con uniforme francés. Para documentarse, su amigo, el comandante Lejosne, le proporcionó un grupo de soldados para que posaran. La cabeza de Maximiliano está recogida de una fotografía. Para los generales mejicanos tomó un modelo profesional y al violista Damourette. Entonces pinta un pequeño boceto ya muy similar a la versión final²⁷, aunque incluya a un oficial al mando. Está al fondo, alzando un sable. Ese año hace una tercera, pero sólo se conservan tres fragmentos²⁸. La versión más famosa es la cuarta. Es muy parecida a las dos versiones anteriores aunque el fondo está cerrado por una valla desde la que atisban unos curiosos, La crónica del suceso no es exacta en las imágenes. Maximiliano es pintado con sombrero y en el centro, pero le cedió el sitio al general Miramón y, antes de morir, levantó los brazos y miró al cielo. El pelotón lo componían ocho soldados a cinco pasos. François Aubert era el fotógrafo de las corte y no se le permitió hacer fotos de la ejecución. Hizo un boceto, fotografió al pelotón, las tres tumbas y la camisa del infortunado emperador con tres agujeros de bala. La foto del pelotón demuestra que Manet se acerca bastante a los uniformes aunque se toma la licencia de sustituir la imprescindible bayoneta por unos sables cortos, que además ya no se empleaban. Para la cabeza, mezcla el chacó modelo de 1860 (en negro), con el quepí (en rojo) más moderno del sargento²⁹. En las sucesivas versiones, Manet se acerca más a Goya, introduce los «mirones», el pelotón se militariza y comete un «error» parecido al de Goya con los sables.

Manet conoce y queda impresionado por la pintura española, primero con la sala española de Luis Felipe en 1858 y después de su viaje a Madrid, en agosto 1865³⁰. Un buen ejemplo es *El balcón* (1868-69), relacionado claramente con *Majas en el balcón* (c.1808-12) de Goya³¹. En *la Ejecución de Maximiliano*, Manet sitúa unos personajes, al fondo, a su vez muy goyescos, los que aparecen en los cuadros de corridas del español, que son los «mirones» de la escena. La valla cierra el primer plano. Con Goya, las víctimas son anónimas, pero sí tienen un rostro, con todo un abanico de expresiones. Con Manet, los personajes fusilados, si bien son identificables, parecen más difundidos bajo el humo de la descarga, ya que se empleaba todavía

²⁶ Sandra, Orienti, (20), pp. 96-97.

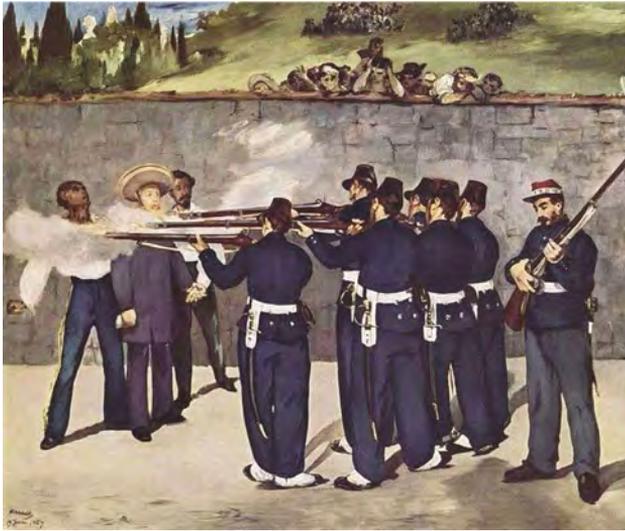
²⁷ Dimensiones 50x61 cm, está en la Ny Carlsberg Glytotek de Copenhague.

²⁸ Dimensiones, 89x30 cm, 190x160 cm y 99x59 cm, Galería Nacional de Londres.

²⁹ Se supone sargento, aunque no lleve identificación alguna en el uniforme. Liliane und Fred Funcken, (21), pp. 436-437.

³⁰ Gary Tinterow, (22). También, VVAA, (23).

³¹ Erika Bornay, (24), p. 323.



Cuarta versión. Edouard, Manet, *La ejecución de Maximiliano de Méjico*, fechado el día del fusilamiento 19 de junio de 1867 (pero se supone comenzada en septiembre), 225×305 cm, óleo sobre lienzo, Kunsthalle de Mannheim.

pólvora negra que producía mucho humo. Manet no sólo difumina, comparado con Goya, a los ejecutados, sino que resalta más a los soldados, incluso personalizando, más que a nadie en el cuadro, al sargento que está cargando el fusil, que está más cerca del espectador.

Considerando el «momento» del acto, con Manet los soldados están disparando y los fusilados están muriendo. Es la representación de un instante en acción. Con Goya, el tiempo está detenido, no es la rueda en movimiento de *Las Hilanderas*. Los soldados han disparado y van a volver a disparar. Están los cadáveres de la anterior descarga, es el instante congelado antes de la siguiente. En ese sentido, es una imagen más clásica. La tensión congelada es lo que en Goya, tan extraordinariamente expresivo, confiere a la imagen una gran solemnidad. Esto es, el «mundo como yuxtaposición» y no como una narración³².

La atribución política (contra Napoleón III) de la primera versión impidió a Manet su presentación pública en la exposición de Place de L'Alma³³. El escándalo

³² «el mundo como narración, el mundo de las novelas y las películas (...) de la música. Ya sólo me interesa el mundo como yuxtaposición: el de la poesía, el de la pintura». Michel Houellebecq, (25), p. 226.

³³ Beth Archer Brombert, (26).





François Aubert, *Pelotón de ejecución del Emperador Maximiliano, Mejía y Miramón en Querétaro, México (19 de Junio, 1867)*, publicado en Harper's Weekly el 10.08.1867. En la ilustración aparecen los mejicanos vestidos con partes del equipo de los soldados franceses. Maximiliano es el único que afronta el fusilamiento a cara descubierta mientras que sus generales tienen cubiertos los ojos.



Jean-Paul Laurens, *Los últimos momentos de Maximiliano Emperador de Méjico*, 1882, 222x302 cm, óleo sobre tela, Museo del Hermitage, San Petersburgo.

aumenta cuando pinta uniformes franceses. Contextualizándolo en el París de las revoluciones e insurrecciones, de las barricadas del siglo XIX, con ambos bandos vistiendo casi el mismo uniforme, se prestaba a muchas lecturas desde ópticas opuestas. Se censuró una litografía del cuadro, que no pudo ser expuesto hasta 1879. Pero, a pesar de los escándalos (ideológicos, eróticos/*Olympia*, de buenas costumbres/*El Almuerzo*) de muchas de sus obras señeras, Manet no era ni revolucionario, ni estaba comprometido políticamente. Pertenecía a la alta burguesía, sólo quería ser «un pintor de su época», pintar lo que veía y hacer una imagen «al margen de todo convencionalismo narrativo», por eso los impresionistas le consideraban su maestro. Le interesaba la historia como un material compositivo y temático para la pintura como fin. No empleaba la luz para modelar claroscuros ni crear vacíos, porque para él la imagen era sensación visual, todo en el cuadro formaba un solo ambiente, «sin distinción entre continente y contenido», entre figuras y espacios, entre luz y sombra, solo relaciones entre manchas de colores. Para Manet, «La sensación no es un *dato*, sino un *estado* de la conciencia»³⁴.

Laurens pinta un cuadro académico que no muestra sino que «evoca» el suceso que ha de sobrevenir. El oficial mejicano, en ropa civil (a su lado se entrevé a un uniformado), requiere la presencia frente al pelotón de un Maximiliano que le recibe con entereza, mientras que consuela a un lloroso sacerdote y a un arrodillado.

Las ilustraciones alusivas a fusilamientos en Francia son posteriores al cuadro de Manet. Se refieren principalmente a la Comuna de París (1871), en donde aparecen mayoritariamente grupos de personas. Repiten la composición ya explicada de fusilados y fusilantes (soldados o insurrectos), sólo que en este caso, las víctimas de la Comuna son religiosos identificados, mientras que las de las tropas de Versalles son pueblo anónimo. En las de un bando, aparece el pueblo insurgente como víctima, lo que las acerca a un Goya premonitorio. Manet no se siente «conmovido» por estos sucesos, para él más cercanos. Sólo se recoge un apunte suyo a las sangrientos sucesos de la Comuna, y está tomada desde el lado de los versallistas.

FUSILAMIENTO DE TORRIJOS DE GISBERT

Gisbert es el que más difiere compositivamente y estilísticamente con relación a Goya y a Manet. En realidad está más cercano a otras obras académicas que a las de los dos anteriores. Gisbert pinta a los personajes centrales mayores que el natural. El artista realizó un dibujo previo muy detallado con personajes que luego suprimió y un boceto muy acabado del que se sirvió de modelo para la obra final. Tardó dos años en pintar el cuadro. La composición establece tres planos muy diferenciados. Primero, los cadáveres, que recuerdan a Goya, con «un encuadre que deja fuera de campo a alguno», incluso mostrando sólo una mano y una chistera (como en Gérôme/Ney), que Díez relaciona con la influencia de la emergencia de la foto-

³⁴ Gulio Carlo Argan, (27), pp. 112-115.





Cuatro ilustraciones de la Masacre del arzobispo de París, Darboy, y cinco rehenes religiosos por los Communards en la prisión de la Roquette, 1871. Se identifica claramente el lugar de los hechos.



J. André Castaigne, *Marines*, 1830, 1895. Dibujo. En el mismo escenario que en el Duque de Enghien, represión de Carlos x (último borbón francés) antes de su derrocamiento, el personaje es un valiente niño mártir.



Paul Adolphe Kauffmann, *Mujer fusilada por un pelotón* (prusiano), 1884, se distingue de las otras ilustraciones en cuanto que son soldados enemigos, porque no tiene una connotación política, sino patriótica.

grafía³⁵. Segundo, los que van a ser fusilados y los frailes que les atienden. Tercero, más difuminados, actuando de fondo, el pelotón de fusilamiento, impersonal, de facciones y bigotes repetitivos, y unos espectadores, cuyos sucesivos subplanos casi se confunden con el paisaje. Son religiosos, lo que se ha entendido como una alusión anticlerical, de colaboración con la represión³⁶. El lugar está perfectamente descrito, la Playa de San Andrés de Málaga³⁷. En Manet, el paisaje está sólo en cuanto que se le «nombra». En Goya también, aunque se ayuda con la silueta distante de unos edificios que la historiadora Mena cree identificar³⁸. No obstante, en Príncipe Pio, fue el único lugar en donde se ejecutó a un sacerdote esa noche aciaga de 1808, Francisco Gallego y Dávila.

Gisbert pinta en 1888 unos hechos acaecidos en 1831. Hay una distancia en el tiempo que no existe ni en Goya ni en Manet, que pintan sus obras en años cercanos. En Gisbert el tiempo no es el contenido y congelado, el instante inmediato a la acción de Goya, ni el suceso actuando en el presente de Manet. Es una combinación de ambos. Es el momento posterior a la muerte y anterior a otra, como en Goya. Los personajes van a ser fusilados, pero al tiempo, algo está pasando: los frailes están actuando. Ese «estar pasando» lo enlaza con la acción de Manet. Con Goya el tiempo estaba detenido, con Manet el tiempo era acción, con Gisbert algo está ocurriendo que prepara el devenir de la descarga del pelotón. Son tres sistemas narrativos visuales de crear una tensión con y en la imagen.

En Gisbert los uniformes son exactos a 1831. Corresponden al reglamento de 1820³⁹. Son granaderos (franja y pompón rojos, en chacó y charreteras), tropas de élite de un regimiento.

Es un fusilamiento por la espalda. En el siglo XIX las ejecuciones tenían diferentes grados de «humillación», en una época en donde el concepto de honor era tan importante. Las más degradantes eran la horca y el garrote vil, propio de España, que en Francia sería la guillotina, pero entendida como algo público. El siguiente nivel sería una ejecución «más honrosa», el fusilamiento, que se vinculaba a juicios militares. Presentaba dos variantes, de espaldas y de frente. Morir por la espalda alude a que se le ha disparado mientras huye, incluso «a traición», relacionado con «por traición». De frente, menos oneroso, es el que encara la muerte con valor, sin

³⁵ José Luis Díez, (28) pp. 452-53.

³⁶ José Luis Díez, (28) pp. 444-445.

³⁷ En la actualidad una cruz recuerda el lugar exacto en el que fueron fusilados los liberales, hoy en pleno Paseo Marítimo.

³⁸ Identifica El cuartel de Conde Duque, el Palacio de Grimaldi, que había sido de Godoy pero en el que entonces residía Murat, comandante de las tropas francesas en 1808, y los destruidos en el siglo XIX, el cuartel del Prado Nuevo y el colegio de doña María de Aragón. Supone que las ejecuciones tuvieron lugar en lo que hoy es la Plaza de España. MENA, *Goya: guía...*, 46-51. En contra de estas afirmaciones y además de situar el fusilamiento en lo que es hoy plaza de Príncipe Pío, ver Nigel GLENDINNING, (29), p. 121. Y TOMLINSON, *Goya...*, 75.

³⁹ José M^a. BUENO, (30), pp. 196-97. De influencia francesa después, de abandonar la inglesa, vigente durante e inmediatamente después de la Guerra de Independencia. Se tiene hasta el cuidado de mostrar a la tropa con chacó francés y al oficial con uno cilíndrico inglés.





Doughty, curiosa *Ejecución de Communards* por soldados y civiles.



Alfred Darjon, *El muro de los Fedérés, ejecución de prisioneros por los versallistas en el cementerio Père Lachaise, el 28 de mayo de 1871*, gouache, Museo de Carnavaletti.



Fusilamientos de Communards: La *primera* es de Caserne. La *segunda* se refiere a los del Jardín de Luxemburgo. La *tercera*, Edouard Manet, *La barricada 1871*, acuarela, se supone un apunte tomado por Manet durante los combates durante la Comuna y que se relaciona formalmente con sus fusilamientos.



Antonio Gisbert Pérez, *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, 1888, 390×601 cm, óleo sobre tela, Museo del Prado, Madrid.

huir. El taparle los ojos se convierte en un motivo de la narración, ya que especifica la apostura frente a la muerte. La extrema personalización de los retratos se compara con el anonimato de los cadáveres, de los frailes y, ya más alejados, de los militares. El pelotón también se singulariza, como en Manet, con un oficial (en este caso) al mando, como era preceptivo. Este detalle de elemento iconográfico significa un Manet preocupado por la forma principalmente, un Gisbert interesado en el relato documental y pedagógico de valores, y un Goya, sin nadie al mando, realzando el carácter general del símbolo: una masa informe de verdugos, ese «soldado genérico».

En Gisbert, todo el cuadro y sus personajes están perfectamente documentados, lo que confiere sentido a la escenificación de un hecho histórico concreto. José M^a. Torrijos y Uriarte en el centro, capitán general de Valencia y ministro de Justicia en el Trienio Liberal, conspirador por la causa liberal, traicionado y detenido por Gonzalo Romero, gobernador de Málaga, antiguo liberal y compañero de Torrijos: un traidor a las ideas y a la amistad. Algunas de las personas que le flanquean están bien reseñadas. De derecha a izquierda, el fraile que pone la venda es el mismo Gisbert (según Adrián Espí), Francisco Fernández Golfín (ex ministro de la Guerra), Manuel Flores Calderón (parlamentario), Torrijos, Juan López Pinto (coronel de artillería), Robert Boyd (oficial inglés) y Francisco Borja Pardo (comisario de guerra)⁴⁰. Con ellos, civiles de clase media y alta, un marino (camiseta a rayas), y otros de clases populares como un catalán (barretina roja). Fueron fusilados, sin juicio previo, por delito de alta traición, 48 hombres y un grumete.

⁴⁰ Díez, *Catálogo*, (28) p. 444. También, revisado junio 2012, <http://virtual.fpabloiglesias.es/ciudadanos/sys/interactivos/int3/index.html>.

El cuadro fue encargado por el gobierno liberal de Sagasta, durante la regencia de María Cristina, para servir de ejemplo de la defensa de las libertades a las generaciones futuras. Gisbert⁴¹ emplea una técnica académica, en la que el dibujo traza claramente las formas y el color se ciñe a ellas con límites exactos, creando un volumen supeditado al claroscuro y a los tonos. Es una obra tratada mediante un minucioso dibujo previo que permite una muy concreta definición de los detalles. El empleo de una gama de color fría subraya la sensación desapacible de la escena y lo terrible del desenlace. Es un encargo, una obra aceptada y aclamada tras su realización, realizada por un pintor académicamente reconocido. Al contrario de las obras «malditas» de Goya (su apreciación en declive) y las obras incomprendidas pictóricamente de Manet (emergente). El tiempo ha invertido su valoración.

Hay muchas ilustraciones de fusilamientos de la época en España, levantamientos liberales, independencia iberoamericana, guerras carlistas, guerras de Cuba (sobre todo por prensa norteamericana), incluso ejecuciones de anarquistas (ya en el xx). Se relacionan antes y después de la de Gisbert, compartiendo un contenido ejemplarizante y moralista, enmarcados en guerras o contiendas civiles ideológicas.

CONCLUSIONES

Goya y Manet construyen la forma mediante el color, preponderante sobre el dibujo como línea. Con Gisbert, la pincelada queda desaparecida, difuminada y aplicada para no distraer a la imagen-documento y su dibujo.

Goya y Gisbert coinciden en su alegato por la libertad. Goya se refiere a la represión del pueblo llano rebelde, en Gisbert la ideología es la de los liberales frente al absolutismo y a la reacción de Fernando VII y sus «serviles».

Manet y Gisbert hacen acompañar al personaje central de otros que actúan reforzando el contenido simbólico de Maximiliano y Torrijos. En el primero, acompañado sólo de generales, se refuerza el concepto de derrota militar, pero también política, en el sentido que el pueblo le contempla desde la valla. Torrijos muere con otros personajes civiles significativos y con ciudadanos del común. En Goya y Gisbert, el pueblo está entre las víctimas, en Manet no. Goya relaciona la composición y la referencia histórica mediante el anonimato de las víctimas, que en su calidad de «pueblo» se convierten en «protagonistas colectivos». Pero eso no le impide personalizar de una manera extrema a cada uno de los fusilados, que no son héroes; son personas de carne y dolor, reventando de sentimientos. Los soldados son en cierta medida irreales, adecuados como arquetipos. En el momento de exponerse el cuadro, el público español era muy conocedor de las armas y de su uso

⁴¹ Antonio Gisbert Pérez (Alcoy, 1834, París, 1902) pertenece a la época de transición entre el romanticismo y el realismo. Estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y en sus sucursales académicas de Roma y París. Fue director del Museo del Prado entre los años 1868 y 1873. VVAA. (31).



Los fusilamientos de Algeciras. Grabado del libro
‘Los Mártires de la Libertad Española’,
1824 (liberales).



Fusilamiento de Morelos en 1815
(independencia de Méjico).

después de sufrir la guerra siete años, parecería absurdo entonces que un soldado de infantería arrastrase un sable por el suelo. Solo los oficiales (los mandos medios y superiores de infantería iban a caballo) y los soldados de caballería llevaban un sable con unos correaes tan largos para que el arma colgara holgadamente cuando iban montados, para que no molestara al caballo. Cuando iban a pie⁴², se sujetaba el sable con una mano o se tensaba el correae. Esto demuestra lo absurdo de la situación de los soldados del pelotón. Pero en el contexto del cuadro tiene sentido, Goya está interesado en reflejar un concepto: el drama de la Guerra, como suceso en sí, genérico, por encima de una guerra concreta. Con los sucesos que le tocó vivir se puede entender el asco que Goya podría sentir por la guerra y sus actores y participantes. Claramente diagnostica el embrutecimiento de todos, como si quisiera explicar que sólo degradadas, las personas pueden ser tan violentas y crueles. Manet también pinta en cierta medida unos soldados arquetípicos. Incluso en la última versión suprime al oficial al mando, restando verosimilitud documental a la imagen del pelotón. Los personajes fusilados, al estar borrosos, disminuyen el énfasis en la referencia del suceso, para resituarlo en la pintura en sí misma, ya que el personaje más definido es secundario, el sargento de frente.

Con Gisbert la narración del suceso es lo que prima, el tema como un relato moralizante. La pintura es exquisita y minuciosamente realizada, según los cánones del realismo académico del momento, que permitía y propiciaba el detalle y el «bien acabado» del documento visual retórico. Con Goya prima la pintura y la expresión de unos símbolos. Con Gisbert es la pintura al servicio de la descripción, que llega

⁴² Los cazadores de línea y húsares llevaban chacó y muy raramente servían a pie, sólo entonces llevarían mochila. En este caso, esta hipótesis no es factible, ni por manera de llevar el sable, ni por el chacó sin visera, ni por el tipo de mosquete; la caballería llevaba carabinas más cortas que el mosquete de infantería del cuadro.



a la narración pedagógica y ejemplar de unos símbolos oficializados. «Del registro descriptivo al registro narrativo [...] ¡Hermoso enigma! Observa, a ver si soy capaz de entender al pintor» (Lucio Flavio Filostrato)⁴³. Con Manet, la pintura toma la narración casi como una mera excusa.

Recibido: 09-07-2012. Aceptado: 08-04-2013.

BIBLIOGRAFÍA

- (1) REYNALD, Secher. *A French Genocide*. Indiana: University Notre Dame Press, 2003.
- (2) STOICHITA, Victor I. *Breve Historia de la Sombra*. Madrid: Siruela, 1999.
- (3) LECALDANO, Paolo. *Goya, los desastres de la guerra*. Madrid: Prensa Española, 1976.
- (4) HASKELL, Francis. *Pasado y presente en el arte y en el gusto*. Madrid: Alianza, 1989.
- (5) DUFOUR, Gérard. *Goya durante la guerra de la independencia*. Madrid: Cátedra, 2008.
- (6) MARTÍNEZ CANALES, Francisco. *Madrid 1808-13* (Madrid: Almena, 2008).
- (7) MENA MÁRQUEZ, Manuela. *Goya: guía de sala*, Madrid: Tf, 2008.
- (8) BUENO, José M^a. *Los franceses y sus aliados en España 1808-1814*, vol. I. Madrid: Falcata, 1996. Y vol. II, Málaga: Grunoel, S.L., 2002.
- (9) HAYTHORNTHWAIT, Philip. *Napoleon's Guard Infantry 2*. London: Osprey, 1985.
- (10) JOUNIEU Y MONGIN, J.M. *The French Imperial Guard. I The foot soldiers, 1804-15*, París: Histoire&Collections, 2002.
- (11) LICHT, Fred. *Goya, The Origins of the Modern Temper in Art*. New York: Universe Books, 1979.
- (12) HONOUR, Hugh. *Romanticism*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1979.
- (13) HUGHES, Robert. *Goya*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2005.
- (14) WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales para la historia del arte*, Madrid: Espasa-Calpe, 2007 (1915).
- (15) Díez, José Luis. «Evolución de la pintura española de historia en el siglo XIX», en *La Pintura de historia del siglo XIX en España*. Madrid: Museo del Prado, 1999.
- (16) REYERO, Carlos. «Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX» en *La Pintura de historia del siglo XIX en España*. Madrid: Museo del Prado, 1999.
- (17) HAGEN, Rose-Marie y HAGEN, Rainer. *Francisco de Goya*. Colonia: Taschen, 2003.
- (18) TOMLINSON, Janis. *Goya and the Twilight of Enlightenment*, Yale University Press, 1992.
- (19) RIDLEY, Jasper. *Maximilian & Juarez*. London: Phoenix Press, 2001.
- (20) ORIENTI, Sandra. *Edouard Manet*. Barcelona: Clásicos del arte, Noguert Rizzoli, 1972.
- (21) FUNCKEN, Liliane und Fred. *Historische Uniformen. Napoleonische Zeit, 18. und 19. Jahrhundert*, München: Orbis Verlag, 1989.

⁴³ Filósofo sofista griego (II/III d.C.). Ver Victor I. STOICHITA, (32), p. 67.



- (22) TINTEROW, Gary. «Raphael Replaced: The Triumph of Spanish Painting in France» en *Manet/Velazquez: The French Taste for Spanish Painting*, New York: Metropolitan Museum, 2003.
- (23) VV.AA. *Manet en el Museo del Prado* (Madrid: Museo del Prado, 2003).
- (24) BORNAY, Erika. *Historia Universal del Arte s. XIX*, vol. 8. Barcelona: Planeta, 1986.
- (25) HOUELLEBECQ, Michel. *El mapa y el territorio*, Madrid: Anagrama, 2011.
- (26) BROMBERT, Beth Archer. *Edouard Manet : Rebel in a Frock Coat*. University Of Chicago Press, 1997.
- (27) ARGAN, Gulio Carlo. *El arte moderno 1*. Valencia: Fernando Torres, 1975.
- (28) DÍEZ, José Luis: «Catálogo», en *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Madrid: Museo del Prado, 1999.
- (29) GLENDINNING, Nigel. *Francisco de Goya*, Madrid: Alianza, 2005.
- (30) BUENO, José M^a. *...Soldados de España*. Madrid: Almena, 1998.
- (31) VVAA. «Pintores del siglo XIX» en *Diccionario de Arte*, México: LIBSA, Alianza México, 2001.
- (32) STOICHITA, Victor I. *Cómo saborear un cuadro*, Madrid: Arte Cátedra, 2009.

