

Historia visual de la derrota: Jacques Callot y las miserias de la guerra

Don Lorenzo Silva Ortiz

Graduado en Geografía e Historia

Alumno del Máster Universitario en Métodos y Técnicas Avanzadas de Investigación Histórica, Artística y Geográfica.

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Resumen

El presente trabajo aborda, desde un análisis histórico-visual, una de las obras de mayor interés del autor natural de Lorena Jacques Callot quien, bajo el título original de *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre*, publicó en 1633 en París esta serie compuesta por dieciocho grabados. Junto con una breve reseña biográfica del artista lorenés y un somero análisis formal de la obra, a lo largo del artículo se estudia el ejercicio de la violencia física y psicológica ejercida por los ejércitos en campaña durante la Guerra de los Treinta Años utilizando como fuente principal de información estos aguafuertes. Para finalizar, previamente a la presentación de las conclusiones finales se analiza la influencia de esta serie de grabados en la obra de otros importantes artistas que en siglos posteriores abordaron el tema de la guerra a lo largo de su producción artística.



Abstract

The present work addresses, from a historical-visual analysis, one of the most interesting works of the natural author of Lorraine Jacques Callot who, under the original title of Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre, published in Paris in 1633 this composite series for eighteen prints. Along with a brief biographical sketch of the Lorraine's' artist and a brief formal analysis of the work, throughout the article the physical and psychological violence exercised by the armies in the campaign during the Thirty Years' War is studied, using as the main source of information these etchings. Finally, prior to the presentation of the final conclusions, the influence of this series of engravings on the work of other important artists who in later centuries addressed the theme of war throughout their artistic production is analyzed.

Palabras Clave

Jacques Callot, grabado, Guerra de los Treinta Años, Miserias de la Guerra, violencia, siglo XVII.

Keywords

Jacques Callot, engraving, Thirty Years War, Miserias of War, violence, XVIIth century.



1. Introducción.

Jacques Callot (1592-1635) fue uno de los grabadores más prolíficos y conocidos de principios del siglo XVII. Nacido en una familia de la baja nobleza de Nancy (Francia) Callot recibió la mayor parte de su formación artística en Roma y más tarde en Florencia, donde ganó el favor del gran duque de Toscana, Cósimo II, en cuya corte trabajó hasta 1621, fecha en la que se produce la muerte del gobernante. Tras la muerte del duque Callot regresó a Nancy y trabajó para una variedad de patronos: el rey francés Luis XIII, el tribunal de Lorena, e impresor con sede en París. Ello le llevó a pasar el resto de su vida laboral en Francia, moviéndose entre Paris y Nancy.

A lo largo de su carrera, Callot representó una gama increíblemente diversa de sujetos humanos: monarquía, nobleza, élites religiosas, comerciantes, agricultores, o mendigos. Pero el aspecto más relevante para el presente trabajo es la visión que de la guerra y el comportamiento en campaña de los ejércitos legó para la posteridad. Su producción artística supone una fuente de inestimable valor para el historiador interesado en abordar cuestiones sociales, especialmente aquellas derivadas del gran conflicto bélico que le tocó vivir.

Los grabados de Callot vieron la luz en 1633 bajo el título original de *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre* –previa otorgación del correspondiente privilegio real de Luis XIII–, durante el transcurso de la Guerra de los Treinta Años, conflicto en el que se vieron envueltos todos los grandes estados modernos europeos.

Las dieciocho imágenes que componen la serie no tienen por finalidad engrandecer los hechos de armas heroicos de los ejércitos de Luis XIII ni el



tomar partido favor de una nación, religión, o clase social en particular. Por el contrario, hay un enfoque insistente en las relaciones que diversos grupos de personas tienen hacia la violencia intrínseca que se despliega durante toda actividad bélica: los que la soportan, los que la observan, y aquellos que participan activamente en ella.

2. Metodología e hipótesis de partida.

Siguiendo los planteamientos teóricos presentados por Peter Burke en *Visto y no visto* referentes a la utilización de elementos visuales como fuentes para la investigación en Historia, este ensayo se centrará en el análisis histórico del comportamiento de las tropas en combate durante la Guerra de los Treinta Años, tanto en lo que se refiere a sus relaciones intraespecíficas (relaciones entre mandos y tropa, aplicación de castigos para el mantenimiento de la disciplina, etc), como a las que se daban entre los soldados y la población civil de las zonas ocupadas, todo ello a través de las imágenes que nos ofrecen la serie de dieciocho aguafuertes que componen la obra del autor francés que, para el presente trabajo, son consideradas como fuente visual de carácter histórico fundamental.

Como principales hipótesis de partida barajamos las siguientes ideas:

a. Jacques Callot quiso reflejar en sus grabados una crítica encubierta a la ocupación de Lorena por parte de las tropas de Luis XIII de Francia y para ello debió de concebir su obra como un reflejo de los males la guerra en general, sin hacer alusión espacial alguna a sitio concreto.

b. Aprovechando esta situación el autor pretendió no solo emitir una opinión encubierta sobre esa ocupación sino que con ella quiso mostrar



que la guerra solo traía perjuicio tanto para la población civil como para los soldados que participaban en ella, trayendo solo beneficio a la nobleza y a la monarquía. Esto convertiría los aguafuertes de Callot no solo en una crítica a la guerra como tal sino que le aportaría un plus de crítica social hacia los estamentos privilegiados de la Francia del XVII.

c. Ese mensaje crítico habría encontrado eco en otras monarquías europeas, expresándose este –si bien por diferentes motivaciones políticas, económicas o sociales- a través de las artes plásticas y de las literarias.

d. A través de la obra del pintor Lorenés podemos realizar una aproximación a la formación y vida cotidiana de los soldados en campaña, así como realizar un estudio sobre la degradación humana que trae consigo el ejercicio de la guerra.

e. Jacques Callot y sus *Grandes Misères et Malheurs de la Guerre* trascendieron a su propia coyuntura histórica, influyendo de forma importante en otros pintores de épocas posteriores y en su obra.

A lo largo de las próximas páginas trataremos de demostrar tales hipótesis, si bien primero vamos a acercarnos a conocer un poco mejor la serie que componen los grabados y la técnica utilizada para su creación.

3. Aspectos formales de los grabados.

Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre de Jacques Callot está compuesta por 18 grabados. En los que el tamaño de las imágenes es tan solo de sólo 8,3 x 18 cm cada una. La serie, publicada en 1633, es la obra



más conocida de Callot y ha sido definida como la primera declaración antibelicista y realista dentro del arte europeo. (Godfarb, 1990)

En los grabados se muestra al observador la destrucción desatada sobre civiles durante la Guerra de los Treinta Años. Aunque a priori no se representa ninguna campaña militar específica, el conjunto recuerda inevitablemente las acciones del ejército que el cardenal Richelieu envió en 1633 a ocupar Lorena, región natal del autor, antes de la anexión a Francia. Callot vivía en ese momento en la capital de esa región, Nancy, por lo que las representaciones gráficas pueden ser el resultado de los recuerdos de las visiones y experiencias vividas (Sadoul, 1990; Ternois, 1993).

Como la mayor parte de su obra, la impresión de esta serie se realizó en París, con la licencia real necesaria. Existen aún las placas grabadas, en el museo de Nancy, al igual que los siete dibujos de las composiciones enteras -y muchos estudios pequeños para las figuras-, en un gran grupo ubicado en el Hermitage de San Petersburgo.

La serie está compuesta por diferentes escenas que podemos agrupar de la siguiente manera:

La lámina número 1 sirve de presentación, en ella se recoge el título de la serie y aparecen representados soldados en actitud de pose –oficiales, alabarderos, mosqueteros y cadetes- junto a cañones, tambores y otra serie de armas y elementos de uso militar.





Ilustración 1. Jacques Callot. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre* (1633).
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España¹.

¹ Para tener acceso a esta obra puede hacerse a través del siguiente enlace:
[http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/LES%20MISERES%20ET%20LES%20MAL%20HEURS%20DE%20LA%20GVERRE%20%20%20/qls/Callot,%20Jacques%20\(1592%201635\)/qls/bdh0000024159;jsessionid=633C36B3D2A85ED4FC737318772AB20E](http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/LES%20MISERES%20ET%20LES%20MAL%20HEURS%20DE%20LA%20GVERRE%20%20%20/qls/Callot,%20Jacques%20(1592%201635)/qls/bdh0000024159;jsessionid=633C36B3D2A85ED4FC737318772AB20E)





Ilustración 2. Jacques Callot. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre* (1633).
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.

La lámina 2 nos muestra varias unidades de ejército en formación, encuadradas en lo que parecen tercios al estilo de los españoles; destaca la mesa de mando donde los oficiales parecen tomar las últimas decisiones antes de emprender la marcha mientras que las formaciones de picas, mosquetes y caballería –esta última al fondo, junto a las murallas- aguardan la orden de partir.

La número 3 nos presenta ya un campo de batalla en el que dos ejércitos se enfrentan; es interesante destacar que las imágenes que ocupan la parte anterior del grabado son las de varios soldados de caballería muertos junto con sus monturas. Es al arma de caballería a la que Callot reserva parte de ese primer plano, encontrando al fondo las secciones de picas y de armas de fuego, todo ello mostrando al observador la confusión generada durante el choque armado.





Ilustración 3. Jacques Callot. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre* (1633).
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.

De la lámina 4 a la 8 se muestran los soldados atacando sucesivamente una granja, un convento, un coche de caballos, y la quema de una aldea. En todas ellas los soldados se dan a todo tipo de desmanes – asesinatos, violaciones, robo, etc- de los cuales la población civil es la principal víctima.

En las imágenes recogidas entre las láminas 9 a 14, vemos como en los campamentos del ejército se somete a diversos métodos de tortura y ejecución pública a soldados que han incumplido las normas de conducta recogidas en los códigos militares de la época. Destaca por su crudeza la imagen undécima, el árbol de los ahorcados.





Ilustración 4. Jacques Callot. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre* (1633).
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.



Ilustración 5. Jacques Callot. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre* (1633).
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.





Ilustración 6. Jacques Callot. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre* (1633).
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.



Ilustración 7. Jacques Callot. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre* (1633).
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.





Ilustración 8. Jacques Callot. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre* (1633).
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.



Ilustración 9. Jacques Callot. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre* (1633).
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.



Historia Digital colabora con la **Fundación ARTHIS**



Ilustración 10. Jacques Callot. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre* (1633).
 Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.



Ilustración 11. Jacques Callot. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre* (1633).
 Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.





Ilustración 12. Jacques Callot. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre* (1633).
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.

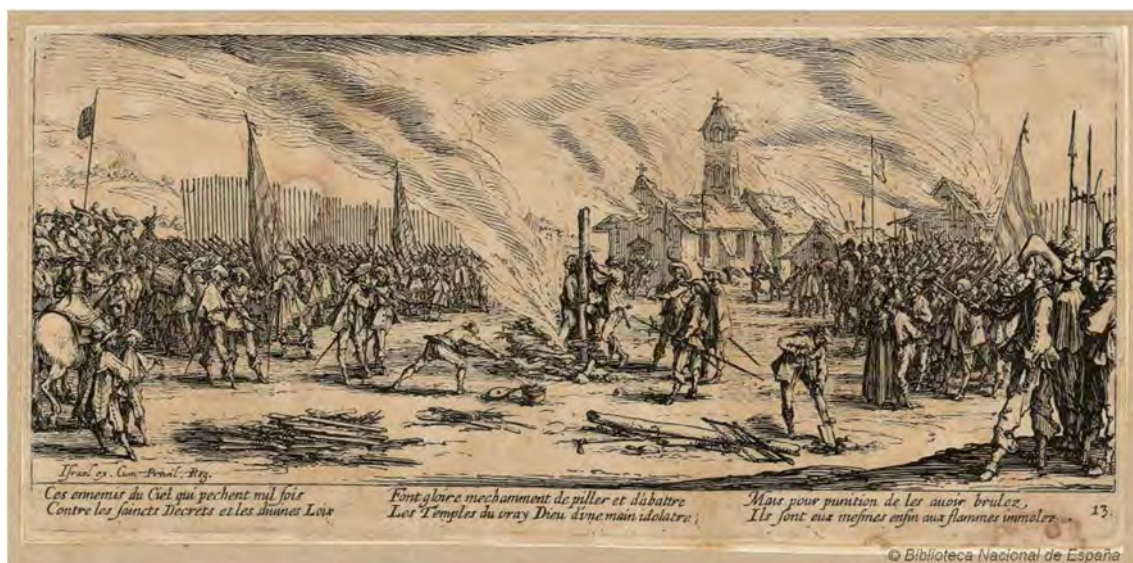


Ilustración 13. Jacques Callot. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre* (1633).
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.



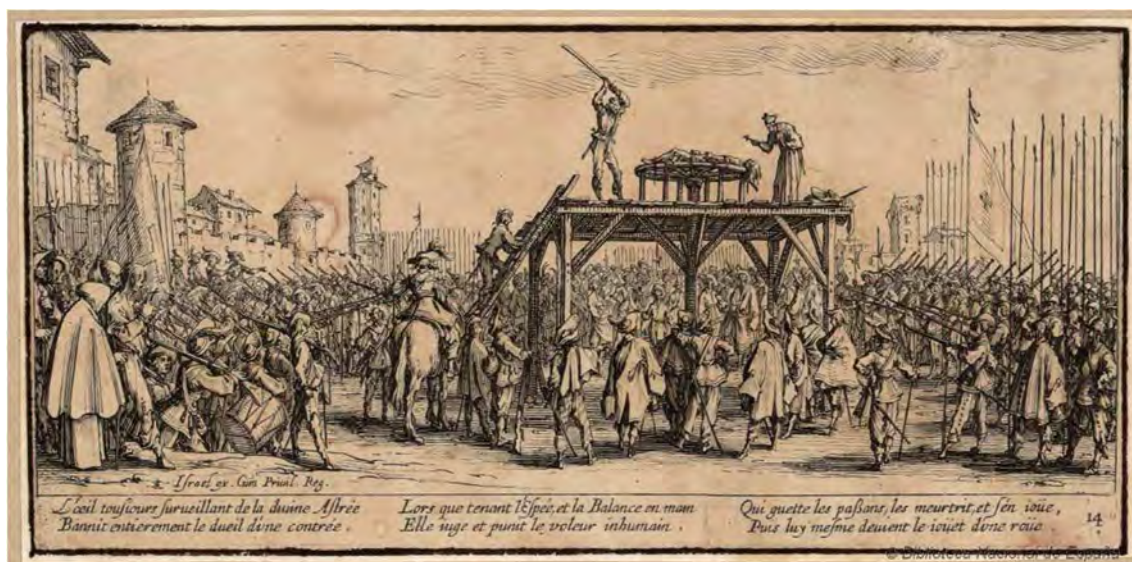


Ilustración 14. Jacques Callot. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre* (1633).
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.

La lámina 15 muestra soldados lisiados en un gran hospital, mientras que la lámina 16 representa a los soldados mutilados y desocupados, viviendo de la mendicidad más miserable, muriendo en la calle olvidados por oficiales, nobles y monarcas; la lámina 17 nos muestra a un grupo de civiles vengándose de varios soldados a los que han capturado por los crímenes que cometieron; con ello muestra el autor la desafección que la población civil, fundamentalmente agricultores y ganaderos, sentían por un colectivo del que solo podían esperar maltrato y latrocinio.





Ilustración 15. Jacques Callot. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre* (1633).
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.



Ilustración 16. Jacques Callot. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre* (1633).
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.





Ilustración 17. Jacques Callot. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre* (1633).
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.

Finalmente la última lámina, la 18, nos muestra a un rey victorioso en su trono distribuyendo recompensas a los generales que han conducido a sus ejércitos a la victoria.





Ilustración 18. Jacques Callot. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre* (1633).
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.

Todas las láminas muestran amplias vistas panorámicas, con muchas figuras de pequeño tamaño –aunque de una factura excepcional–, como es típico de la obra de Callot. Cada impresión tiene un verso epígrafe de seis líneas bajo la imagen, escrito por el famoso coleccionista Michel de Marolles.

Cada una de las imágenes está acompañada por seis líneas en verso que conforman de tres pareados de una calidad artística bastante discutible. Estos versos han sido atribuidos al Abbé Marolles -amigo de Callot-, y se agregaron con posterioridad en París por el impresor Israel Henriet, quien también proporcionó el título a la serie, tal y como apunta Goldfarb (1990; 13).

Callot es también considerado como un innovador a nivel técnico. Utilizaba un método que le permitía hacer gradaciones en la fuerza de la línea, gracias al uso de un nuevo tipo de barniz. Este, más fiable que la tradicional capa de cera, permitía someter las planchas de cobre a más baños de ácido sin temor a que se produjeran accidentes que dañasen el trabajo. De



esta manera el proceso del grabado al aguafuerte pudo abordarse en más pasos intermedios, con mayor riqueza de detalles, igualándose a otras técnicas gráficas anteriores como la punta seca y el buril (Choné, 1992).

El grabador francés combinó las técnicas sofisticadas del manierismo italiano tardío y el estilo de los autores flamencos como Jean y Adriaen Collaert y Jan Sadeler, transformándolos en un lenguaje brillante y expresivo, conjugando a la vez tradición naturalista y popular del norte de Europa con los sentidos de claridad y organización de los maestros italianos. Fue uno de los representantes, en Francia, del gusto estrafalario y grotesco que estuvo de moda durante el reinado de Luis XIII.

Su estilo era más realista que el de sus coetáneos, tanto que podríamos decir que su obra gráfica supone toda una crónica del período en que vivió. Cabe destacar que sus planchas de mendigos fueron recreadas más adelante por Rembrandt, Jan van Vliet y Pieter Quast (Choné, 1992).

Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre fue la última gran obra del artista francés. Lo más innovador de esta serie es sin duda la posición en la que Callot se sitúa para representar los hechos, así como el dinamismo y movimiento que imprime a sus personajes. Callot, no sólo, rechazó el encargo que le había hecho el rey, de realizar una serie de grabados sobre el sitio de La Rochelle, sino que recogió sus propias impresiones sobre los acontecimientos transcurridos en esta serie de dieciocho aguafuertes, en los que se representa un pueblo arruinado y desesperado ante el acoso de lo que se supone son las tropas de Richelieu.



4. Historiografía y actual estado de la cuestión.

Ya desde el mismo siglo XVII, mucho tiempo antes del nacimiento de la ciencia histórica como tal, fueron muchos los eruditos y estudiosos que intentaron, con diferentes enfoques y resultados, precisar un significado general para *Les Misères*. La interpretación más antigua sostiene que Callot grabó la serie para protestar por la invasión de Luis XIII de su Lorena natal, que había sido un ducado autónomo hasta que fue conquistado por los franceses en 1635. Según tal lectura, las atrocidades cometidas por los soldados en cada uno de los grabados representarían los excesos perpetrados por las tropas de Luis XIII sobre los ciudadanos de Lorena – víctimas en este caso-, estableciendo así el autor una dicotomía entre el bien y el mal, entre víctimas inocentes y una soldadesca que se da a todo tipo de excesos en un territorio ocupado.

Históricamente hablando, es cierto que la serie fue grabada casi al mismo tiempo que las tropas de Luis XIII entraron en Lorena –región que posteriormente terminaría por conquistar-, pero también es cierto, tal y como ya hemos apuntado anteriormente, que en los grabados no encontramos referencias específicas a ámbito geográfico concreto alguno o filiación concreta a estado alguno de las tropas que se representan en las imágenes. Esto es fácil de entender ya que, de haber hecho referencia y crítica concreta a los ejércitos de Luis XIII, Callot no hubiera obtenido en 1633 el privilegio real que le permitió hacer pública su creación. Este privilegio de impresión, aunque no se emitía directamente por el rey, habría pasado por una serie de canales cercanos al monarca para obtener la aprobación (Armstrong 1990, 25-27) siendo altamente improbable que los burócratas de la corte de Luis



XIII otorgasen un privilegio sobre el trabajo de Callot si este hubiera sido abiertamente hostil al ejército del rey.

Esta interpretación del mensaje de los grabados ha sido la predominante desde el siglo XVII, cuando André Félibien -biógrafo de Callot- afirmó que la serie era una protesta contra el rey Luis XIII (Felibien, 1967). En su *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*², Félibien cuenta la historia de la vida de Callot, repleta de anécdotas concisas sobre acontecimientos de su juventud, incluyéndose el momento en que, con doce años, corrió lejos de casa para unirse a un grupo de gitanos que se dirigía a Italia, lugar al que supuestamente llegó solo para ser enviado de inmediato de vuelta a casa por un amigo que su padre tenía en Florencia.

Félibien retrata en diversas ocasiones a Callot como un maestro del grabado valiente y autónomo del poder, características biográficas que los estudiosos posteriores mantuvieron tanto para su persona como para la interpretación del trabajo del grabador francés (Sadoul 1990). Este autor nos muestra a un Callot que se niega a realizar grabados del sitio de Nancy para Luis XIII, pero que accedía a realizar representaciones a gran escala de las victorias de los ejércitos del monarca francés en La Rochelle y la Ile de Rè. Félibien nos dice que en las imágenes contenidas en *Les Misères* podemos sin duda contemplar la toma de Lorena en ojos de Callot. Igualmente nos muestra a un Callot tremendamente leal a Lorena, lealtad que supera a la que debía al

² A través de la página web de la Biblioteca Nacional de Francia (en adelante BNF) es posible consultar la edición francesa de 1725 en formato digital: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1083671/f2.image> De la edición de 1967 existe una copia en la Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE), sede de Recoletos. Loc. BA/31238



monarca francés, describiendo los diferentes conflictos y disputas que tuvieron lugar entre este y el artista:

“Le Roi ayant assiége et réduit à son obéissance la Ville de Nancy en 1631 envoya quérir Callot, et lui proposa de représenter cette nouvelle conquête, comme il avait fait la prise de la Rochelle; mais Callot pria Sa Majesté, avec beaucoup de respect, de vouloir l’en dispenser, parce qu’il était Lorrain, et qu’il croyait ne devoir rien faire contre l’honneur de son Prince et contre son pais. Le Roi reçut son excuse, disant que le Duc de Lorraine était bienheureux d’avoir des sujets si fidels et si affectionnez. Quelques Courtisans n’approuvant pas le refus qu’il avait fait, dirent assez haut qu’il falloit l’obliger d’obéir aux volontés de Sa Majesté; ce que Callot ayant entendu, il répondit aussi tôt avec beaucoup de courage, qu’il se couperait plutôt le pouce que de faire quelque chose contre son honneur.” (Felibien, 1967: 378-382)

De esta forma Callot es retratado por Félibien como un negociador inteligente que como Jano nos muestra dos caras: una con la que se muestra amable y sumiso al declinar la invitación del rey para realizar una obra con la que glorificar la toma de Lorena por sus ejércitos y otra insumisa y dura con la que defiende –violentamente incluso, pero siempre de por detrás del monarca– su lealtad a Lorena.

Al abordar la biografía compuesta por Félibien el historiador ha de tener en cuenta que este tenía su propio conjunto de prioridades e intereses al componer su discurso sobre la vida de Callot, por lo que ha de leerse de forma crítica y no literalmente. Al abordarla hemos de tener presente que el libro en el que aparece la biografía del lorenés se publicó por primera vez en 1685 en un esfuerzo por dar a conocer las grandezas del arte de Francia y por establecer un canon propio. La Academia francesa de Bellas Artes, fundada en 1648, recurrió a Félibien para promover unos marcos teóricos y biográficos orientados a fomentar el culto floreciente del aficionado al arte en Francia.



A finales del siglo XVII, una década después de que Félibien compusiera su *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Charles Perrault, el conocido escritor de fábulas, publicó su *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*³. En esta obra se dedicaba dos páginas a Callot, en las que se le elogiaba por "su inclinación a dibujar todo lo que ve con completa libertad y no ser obstaculizado por quienes ejercen su autoridad sobre él" (Perrault, 1700).

Con toda probabilidad Perrault leyó la obra de André Félibien incorporando a la suya gran parte de lo que este contaba en ella. Pero Perrault hizo hincapié en centrarse en la feroz independencia que como artista demostró tener Callot frente a la intromisión en su obra de las diferentes las figuras de autoridad con las que se vio obligado a tratar; también se ve influido por los debates contemporáneos sobre los méritos de la naciente Academia francesa de las Bellas Artes de la que Perrault fue un acérrimo detractor habida cuenta de los esfuerzos que desde la Academia se estaban llevando a cabo para establecer una jerarquía de temas y técnicas para las artes visuales, que muchos artistas veían como una amenaza para la libertad creativa de los artistas. De esta forma podemos afirmar que lo que pretendía Perrault con su defensa de la libertad creativa de Callot era más defenderse de los abusos y

³ La consulta de esta obra, en dos tomos, es posible realizarla en la web de la BNF a través de los enlaces:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1516455v.r=Les%20hommes%20illustres%20qui%20ont%20paru%20en%20France%20pendant%20ce%20si%C3%A8cle?rk=21459;2> (Tomo I, publicado en 1696)
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9642248h> (Tomo II, publicado en 1700).



visión única del arte que pretendía imponer la Academia que mostrar los logros artísticos del lorenés.

En el siglo XIX fueron Henri Lévertin y Edouard Meaume quienes dedicaron atención al estudio de la figura de Callot, siendo ellos los principales defensores de las interpretaciones patrióticas que de la obra del lorenés se venían haciendo. En concreto, Meaume reconocía que aunque los grabados de Callot parecían encontrarse dentro del campo de las generalidades de cualquier conflicto armado, él entendía que fue la miseria y penurias de la guerra en Lorena lo que el autor pretendía representar y condenar (Choné, 1992).

Ya en el siglo XX, gran parte de la atención prestada a *Les Misères* se ha centrado en el tratamiento dado a civiles inocentes por parte de grupos de soldados merodeadores y los castigos subsiguientes que sufren estos como resultado de su mal comportamiento. De esta forma se introdujeron en la historiografía actitudes e interpretaciones de escaso rigor histórico, con prejuicios y explicaciones generalizadas hacia el ejercicio de la guerra durante el siglo XVII, tal vez influenciados por los recuerdos aun vívidos de las dos conflagraciones vividas durante la pasada centuria (Leonard, 1948).

Así, las diversas formas de castigo representadas en los grabados se interpretan solo en relación con los crímenes cometidos para que se promueva una narración de fácil causa y efecto sin prestar la debida atención a las circunstancias que hicieron posibles que tales atrocidades llegaran a cometerse. Recientemente, el historiador francés Philippe Martín ha argumentado que "sobre todo, Callot quería entregar un mensaje: denunciar lo absurdo de la violencia "(Martín 2002, 235) lo que para nosotros es centrarse exclusivamente en la violencia como un término general y negativo en relación



con la experiencia de la guerra durante el siglo XVII, descuidándose de esta forma su importancia histórica como elemento sociocultural durante la Edad Moderna.

En este sentido Katie Hornstein (2005), afirma que muchos de los investigadores que se han centrado recientemente en el estudio de la violencia como una categoría independiente propia del análisis histórico de la Guerra de los Treinta Años han perdido o no han sabido dar el auténtico enfoque a sus trabajos ya que, según ella, el problema que acarrea esta visión es que privilegia el estudio los actos de violencia *per se*, no tratando de entender en primer lugar por qué esta cultura de la violencia existió durante esa y otras guerras durante la Edad Moderna.

Durante la segunda mitad del siglo XX y a principios del actual son muchas las monografías y los artículos –prácticamente ninguno escrito por investigadores españoles o traducidos al español– que directa o indirectamente han tratado la obra de Jaques Callot para estudiar el impacto sociocultural de la Guerra de los Treinta Años entre la población europea del siglo XVII y para acercarse a las condiciones de vida de los ejércitos en campaña y a como la violencia de la guerra se hacía extensiva a la población en general. De entre todas ellas –recogidas en gran medida en la bibliografía final– cabría destacar las que han puesto en relación directa la importancia e influencia de *Les Misères* con importantes artistas de siglos posteriores como Francisco de Goya u Otto Dix (Goldfarb, 1992; Vega, 2001; Bouvier, 2011).



5. Las miserias de la guerra: una historia visual de los derrotados.

El espectro de la violencia representada por Callot no proporciona tan solo un juicio moral fácil en contra de esta actividad, sino que nos revela la problemática -a menudo contradictoria- inherente a aquellos discursos que permitían e incentivaban la violencia hacia los civiles y soldados por igual en tiempos de guerra. Lo que resulta realmente notable al observar con detenimiento estas representaciones no es solo su realismo y fidelidad al captar un momento histórico, sino más bien como el observador se pierde y llega a confundirse en el resbaladizo espacio que hay entre las personas que promulgan la violencia en tiempos de guerra y aquellos que la sufren: dependiendo de la lámina vemos que el rol de víctima va rotando sucesivamente entre civiles y soldados, mostrándonos en la número 18 a los únicos que no padecen esa violencia y que sacan el beneficio de los conflictos armados.

El hecho de que los protagonistas de la serie, los soldados, se representan en un conjunto de poses y actitudes nobles y aborrecibles a la par, convierten en algo particularmente difícil ajustar la interpretación del conjunto, ya que el observador tiende a olvidar que esos soldados tienen también vidas, patrimonio y familias que perder –en una guerra hay población civil y soldados en ambos bandos- , que también son población civil una vez desmovilizados y que a su vez, durante las acciones bélicas son víctimas de la violencia que ejercen tanto los ejércitos enemigos, la población de las zonas ocupadas o sus mismos jefes y oficiales⁴.

⁴ Salvando las distancias temporales, sobre la cuestión del tratamiento dado a desertores o



Dado que estos personajes, ejes en torno a cuya actividad giran los grabados, son presentados como elementos a caballo entre lo virtuoso y lo malvado, diversos investigadores han definido a *Les Misères* como una obra ambivalente e imparcial, elogiando la capacidad de Callot para representar fielmente esa experiencia humana (Goldfarb 1990, 24-25), mientras que otros –los más- a menudo han hecho hincapié en las duras tácticas empleadas por los soldados sobre la población civil durante la Edad Moderna (Vega, 2001; Molina, 2013). Desde nuestra perspectiva pensamos que estas interpretaciones –ciertamente acríicas y que se quedan en lecturas superficiales de lo que ha sido y es la milicia- suponen que los grabados de Callot ofrecen una forma de acceso documental a la cruda realidad de la Guerra de los Treinta Años, descuidando al interpretarlas toda una serie de factores intrínsecos que afectan y median durante el proceso de creación de las representaciones.

En la primera imagen, alistamiento de las tropas (ilustración 1), un enjambre de soldados con armas en ristre –alabarderos, mosqueteros y gente de caballería– se encuentran en formación a la izquierda de la mesa sobre la que supuestamente se está produciendo el alistamiento. Es difícil saber exactamente qué es lo que está sucediendo en la mesa, pero es probable que junto al alistamiento se esté procediendo a un primer pago a esos soldados y mercenarios recién reclutados, circunstancia bastante común durante las levas de la Alta Edad Moderna y, más concretamente, de la Guerra de los Treinta Años. La imagen misma incide en la división social

amotinados por sus mismos oficiales y sobre las consecuencias de la guerra en las poblaciones de retaguardia, véase: Silva Ortiz, Lorenzo (2018). “La Villa de Azuaga durante la Guerra de Sucesión Española”. *Revista de Historia de las Vegas Altas*, núm 10. Pág. 55.



existente entre soldados y oficiales, cuya relación se basa en el trabajo de guerra a prestar y el dinero, prebendas y beneficios que se esperaba obtener.

Esta disposición ordenada de los soldados contrasta de manera casi chocante con la siguiente imagen, la de la batalla real (ilustración 2), única representación del combate en un campo de batalla entre dos ejércitos en la totalidad serie. En la primera todo es orden y la imagen destila sentimiento de patriotismo, de honor y orgullo que se ven truncados por la dura realidad de lo que es un campo de batalla: caos, lamentos lastimeros, mutilación, muerte e instinto de supervivencia.

Callot aprovecha su habilidad como grabador para simular de manera bastante realista el polvo y el humo sobre el cielo, girando por encima de los soldados, como expresión y representación de ese caos -casi tangible- que es presentado como un objeto más. Soldados caídos –heridos o muertos- junto con el caballo muerto en el primer plano izquierdo dan un primer punto de crudeza a la serie y eliminan de un plumazo esa imagen grandilocuente y orgullosa que se tiene de los ejércitos y los soldados antes de meterse en faena.

Los personajes y objetos representados en esta ilustración parecen estar dando tumbos hacia el borde del marco; toda la imagen se inclina un poco hacia arriba, empujando la acción más hacia el primer plano para confrontarla con el espectador. Callot hizo todo lo posible para mostrar de manera destacada –y descarnada- a las víctimas caídas durante la jornada como una parte fundamental de la escena de batalla. La pérdida desordenada de las vidas de los soldados es una primera descripción visual de cómo son estos las primeras víctimas de toda guerra, los primeros en ser sacrificados y en padecer a consecuencia del desmedido orgullo y ambición de unos



monarcas a quienes no importa cuántas vidas ha de costar su decisión de ir a la guerra. En definitiva, los primeros en darse cuenta de las miserias y males que trae consigo la guerra como instrumento político y cultural de las sociedades del momento.

Después de las representaciones de soldados alistados en el ejército y participando en la batalla, la serie pasa a representar diversas escenas -tanto en pueblos y ciudades como en granjas aisladas en el campo- de soldados dándose a pillaje, al saqueo y a la violación (ilustraciones 3 y 4). Las últimas nueve placas de la serie representan con total crudeza y horror la captura y castigo de soldados que han cometido excesos contra la población civil, de desertores o de campesinos que, en busca de venganza, han atentado contra la vida de soldados u oficiales. Como ya se ha apuntado anteriormente, la mayoría de estas escenas se pueden agrupar en tres categorías narrativas distintas: la primera en la que nos encontramos con soldados saqueando poblaciones civiles; una segunda compuesta por oficiales castigando a los soldados; y la tercera, dedicada a los soldados demacrados que soportan las secuelas de la guerra y la ira de los campesinos vengativos.

La amplia gama de episodios de violencia desmedida que son llevados a cabo por soldados, oficiales y civiles por igual nos muestran que la guerra no es solo la violencia limpia y honorable entre dos ejércitos que tradicionalmente se ha querido mostrar, ni el abuso unilateral de la fuerza por parte de los soldados contra una población civil indefensa y pacífica; Callot con sus grabados va mucho más allá, presentándonos la guerra como un espacio en el que no hay un enemigo claro y en el que todos pueden ser, en un momento u otro, víctimas o verdugos, como un marco temporal en el que entre la vida y la muerte existe un velo excesivamente fino para todos los que se ven envueltos en ella.



Dentro del conjunto de la serie la escena más gráfica de la vileza, deshumanización y bajeza moral en la que pueden caer las tropas en campaña está representada en la ilustración número 4; en ella se representa a un grupo de soldados dentro de una granja, donde matan, violan, beben y saquean sin conmiseración alguna, perdiendo en este tipo de actos toda superioridad moral o justificación material que pudiera existir en el inicio y ejercicio de la actividad bélica, no solo quienes cometen estos actos, sino todos los que componen el ejército, hayan realizado actos de esta clase o no. Las líneas que acompañan al grabado –que traducimos al español para mejor comprensión- son claro reflejo de ello:

“Aquí están las buenas hazañas de estos corazones inhumanos.

Se arrasan por todos lados, nada escapa a sus manos.

Uno inventa formas de tortura para obtener un poco de oro,

el otro, habiendo cometido mil crímenes, alienta a sus cómplices,

y todos en acuerdo, comprometen maliciosamente.

Robo, secuestro, asesinato y violación”.

El verso, claro está, recurre a la retórica del exceso para describir la imagen de los actos cometidos por los soldados. Y es que la lámina número 5 se basa en una retórica similar al representar el asalto a esta granja pero visto desde el interior: en el fondo izquierdo, una puerta abierta nos muestra a un soldado desplomado sobre el contenido derramado de un barril de vino del que parece haber estado bebiendo hasta caer inconsciente; al fondo, en otra imagen muy cruda, observamos como los soldados han colgado a un hombre por pies sobre un fuego para asarlo como si de un animal se tratara,



torturándolo sin piedad para obtener algún rédito o información que desconocemos. Especialmente significativos son los episodios de violencia contra las mujeres que se suceden a lo largo y ancho de toda la estancia; tal vez la más dura es la que más desapercibida pasa al observador: aquella que se lleva a cabo en el interior de la estancia a la que da acceso -en el primer plano a la derecha- otra puerta abierta que obliga al espectador a convertirse en observador indiscreto a la vez que impotente de la violación de una mujer a manos de un soldado.

Tal y como afirma Katie Hornstein (2005; 37) la vívida descripción de la violencia que ocurre en la imagen corresponde estrechamente con el testimonio que podemos obtener de las fuentes escritas en todas partes de Europa durante la Guerra de los Treinta Años. Esto es sostenido también por Mortimer (2002 a; 169) quien en su monografía sobre la este conflicto que asoló la Europa del siglo XVII aportaba la siguientes palabras de Peter Thiele, funcionario que ejerció su actividad cerca de Postdam allá por 1637:

"Los soldados atraparon a un ciudadano, lo ataron de pies y manos para ponerlo sobre el fuego, donde lo asaron durante mucho tiempo hasta que se vio obligado a revelar su dinero restante".

La imagen y textos que conforman las ilustraciones de los grabados 4 y 5 se centran en la representación de varios tipos extremos y deshumanizantes de violencia y terror al que eran sometidos campesinos y aldeanos. Sugieren al espectador la amenaza percibida en el imaginario colectivo de este grupo social de lo que suponía la entrada en las poblaciones de soldados en campaña, tanto del ejército enemigo como del propio (Silva,



2017; 54-57). Para ellos, hombres y mujeres del siglo XVII, los soldados no eran más que una suerte de animales salvajes y depredadores a los que se temía y odiaba a partes iguales. En su inconsciente –moldeado por la propia experiencia- eran incapaces de ver como sus agresores no eran sino otro tipo de víctimas de la degradación humana que provocan las guerras.

Esta degradación humana tiene también su reflejo en el conflicto que se da entre civiles y soldados en torno al deseo de mantener –en el caso de los civiles- o de adquirir –en el caso de los soldados- toda clase de bienes materiales. En las ilustraciones número 6 y 7, en la que un amplio grupo de soldados toman un pueblo y profanan una iglesia, vemos como toda la imagen destila los efectos de una violencia que no encuentra freno ni ante lo sagrado a fin de obtener riqueza: un cadáver ocupa el primer plano a la izquierda, un soldado viola a una mujer en medio de la escena ante la vista de todos mientras el templo se quema en el fondo (ilustración 6).

A su vez, los bienes robados en el pueblo (ilustraciones 6 y 7) toman de forma prominentemente el centro de un escenario en el que se ven toda una serie de cofres, vasos y canastas llenas de objetos que eran anhelados – junto con un ganado que les permitiría sustento alimenticio por unas jornadas- como botín de guerra por unos soldados mal pagados cuya comida diaria dependía en gran medida de la rapiña. Callot utiliza esta imagen para demostrar el nexo de unión existente entre saqueo y violencia.

La representación de la violencia indiscriminada contra las personas y sus propiedades atiende a los temores de un período histórico en el que, a la amenaza constante y real de padecer violencia física, había que sumar el no menos desdeñable daño psicológico que producían las pérdidas materiales para una población rural que vivía ya de por sí en una situación de



subsistencia constante. Los grabados 4, 5, 6, 7 y 8 están llenos de soldados involucrados en acciones que refuerzan la idea que tenía la población europea del siglo XVII de la violencia y la pérdida durante la guerra.

La problemática derivada del saqueo de las granjas y pueblos por soldados en campaña no es achacable en exclusiva a pequeños grupos de hombres indisciplinados. La naturaleza y origen de estas prácticas surgió no del libertinaje de unos pocos criminales, sino de problemas estructurales de unos ejércitos que pasaban años en campaña padeciendo retrasos en sus soldadas, vivaqueando para subsistir y con escasas perspectivas de conseguir lo que al inicio de las campañas se les había prometido, todo ello además exacerbado por el alcance y escala que había tomado el conflicto. Así, de esta forma, estas prácticas terminaban por ser habituales y generalizadas en los ejércitos, permitidas a la vez que censuradas por la oficialidad.

Esto está íntimamente relacionado con un sistema de reclutamiento en el que muchos estados, logísticamente incapaces de levantar grandes ejércitos⁵, encargaban la tarea de su creación a contratistas militares cuyas lealtades podrían dividirse fácilmente entre la fidelidad y servicio hacia los intereses de sus empleadores y la obtención de beneficios para sí mismos. Estas unidades militares se componían a su vez de mercenarios que, a diferencia de otras unidades algo más disciplinadas como podían ser los tercios españoles –implacables también-, tenían por fin último sacar todo el

⁵ Téngase en cuenta que incluso una potencia militar no carente de recursos económicos -e incluso humanos- como era la Monarquía Hispánica debía de recurrir a mercenarios tudescos o de otras nacionalidades para combatir en los campos de batalla europeos ya desde tiempos de Carlos I.



beneficio posible durante la práctica de un ejercicio profesional que en cualquier momento podía llevarles de cabeza a la tumba o a mendigar como tullidos sin esperar los *honores y gloria* prometidos a aquellos que luchaban en los ejércitos del rey.

Se ha argumentado que la escala en la que se libró la Guerra de los Treinta Años, con su vasto alcance a lo largo y ancho de la mayor parte de la Europa occidental, habría sido imposible sin contar con contratistas militares que proporcionasen capital y recursos organizativos (Tallet 1992, 78). Estos empresarios de la guerra proporcionaban sus ejércitos al estado que los solicitaba mediante una contratación a crédito, teniendo soportar ellos la mayor parte de los gastos iniciales de la campaña, contando siempre con la esperanza de recuperar parte de sus pérdidas en *contribuciones*, o lo que es lo mismo, en forma de botín y saqueo tomado de la población civil (Wilson 1999, 190-191). Estas prácticas, carentes de control administrativo o aparato recaudatorio alguno más que el que pudieran imponer los mandos, terminaba por convertir a las prácticas violentas en la herramienta más eficiente para realizar la tarea (Hornstein, 2005).

Si realizamos una categorización de los elementos que eran objeto de botín durante la Guerra de los Treinta Años podemos distinguir entre dos categorías de bienes materiales confiscados por soldados y oficiales durante la contienda. El primero y más permisible –o fácilmente justificable– englobaba a aquellos objetos materiales tomados a los soldados enemigos muertos o capturados en batalla, mientras que el segundo tipo, más dudoso moralmente hablando y más complicado de justificar, fue el tomado injusta y violentamente en las poblaciones a los civiles.



Aunque la costumbre de someter a saqueo y pillaje a las poblaciones civiles no estaba exenta de crítica en el siglo XVII –el mismo Callot es ejemplo de ello–, se mantuvo como práctica común durante la Guerra de los Treinta Años, estando casi sistémicamente permitido en la práctica. Sin embargo, y pese a no estar castigada estas conductas como hechos delictivos en los códigos militares de la época, en multitud de ocasiones se trató de regular el comportamiento de los soldados frente a la población civil. Una lista de solicitudes sueca de 1637 aportada por Hornstein (2005; 40) proporciona un ejemplo particularmente ilustrativo de la tenue línea existente entre la solicitud de suministros requeridos a los civiles y la toma forzosa de estos a través del saqueo:

“Los pueblos, que deben proveer todo lo necesario para el mantenimiento de mis jinetes [...], deben proporcionar escrupulosamente lo siguiente, todos los días: cinco barriles de cerveza, doscientas libras de pan, sesenta fanegas de avena, doscientas libras de ternera, cuatro vagones de carga de buen heno, una variedad de especias para mí y mis oficiales según sea necesario, un cuarto de mantequilla, medio fanega de sal, treinta velas [...]. Tal deberá ser entregado diariamente y sin disminución, y si un pueblo falla para suplir lo que se requiere, los jinetes lo buscarán ellos mismos, lo cual no gustará a los aldeanos en absoluto”.

Esta misma autora también nos proporciona otra visión bien diferente de una orden de requisición datada en 1636 a través de la cual se intentaba por los jefes militares controlar mediante la amenaza a soldados y oficiales; en ella, tras describir detalladamente la lista de productos a ser suministrados por aldeanos, se declaraba de manera explícita que: “[...] bajo pena de muerte, ningún oficial o soldado exigirá cualquier cosa que no haya sido declarada aquí” (Hornstein, 2005; 40).



Por lo tanto, mientras que la recolección de *contribuciones* de civiles era una parte sistemática de la guerra en el siglo XVII, la toma violenta de bienes a civiles se encontraba en un limbo moral que la convertía en una práctica cuando menos ambigua. Dependiendo de las leyes y códigos de conducta del ejército en cuestión podía ser una práctica punible -hasta con la muerte, como hemos visto-, pero también se sabía –y permitía- que el saqueo era una actividad frecuente en la que los soldados se apoyaban para obtener sustento y algún beneficio económico. Esto nos sirve de explicación sobre por qué, en la descripción del saqueo que nos hacen Callot y su relator, no hay indicación de si los soldados están actuando bajo la autoridad de un contratista, un mando militar de los ejércitos del rey o por su propia voluntad. Lo que si está claro es que en sus grabados Callot expresa con crudeza el dramatismo de ese tipo de situaciones, indiferentemente de cual fuese el origen de la orden o su justificación.

Siguiendo este hilo argumental causa-efecto nos encontramos con las escenas de castigo de Callot que siguen a las imágenes de pillaje y saqueo. En los grabados número 9 a 14, se representan las diversas modalidades de castigo a las que podían ser sometidos los soldados por la comisión de actos de saqueo, pillaje, violación, robo o desertión, algunas de las cuales implicaban la muerte. A lo largo de estas imágenes nos encontramos con soldados engrilletados (ilustraciones 9 y 10), arrepintiéndose y confesándose (ilustraciones 11 y 12), compungidos ante la expectativa que les ofrece ver a otros como ellos sometidos a castigos o ajusticiados frente a sus compañeros de armas quienes en formación eran espectadores obligados de unas ejecuciones que servían de ejemplo y aviso a quienes pudieran estar planteándose la realización de actos sancionables (Silva, 2017; 55).



Aunque parte de la historiografía ha afirmado que a través estas imágenes Callot apoyaba la aplicación de estos castigos como una respuesta apropiada a la conducta transgresora de los soldados para con la población civil -reflejada en la aplicación de una violencia justificada y ordenada frente a la incontrolada y aleatoria de los saqueos- nosotros preferimos, sin negar aquello, incluirla dentro de lo que para el autor significaban los males y miserias generalizados de la práctica de la guerra, en la que todos, en mayor o menor grado, padecían y perdían. Esto pretendía ser una crítica o aviso para aquellos que, guiados por un afán de lucro, pensaban en enrolarse como mercenarios al servicio de unos contratistas que eran los únicos, junto con los gobernantes, que nunca perdían demasiado. Callot les indicaba que, de una forma u otra, acabarían por hacer padecer sufrimientos a inocentes a la par que a ellos mismos.

A lo largo de estas ilustraciones el observador puede analizar como la tortura y la ejecución se convierten en espectáculos multitudinarios –con una finalidad evidente tal y como hemos indicado anteriormente- estableciéndose en las imágenes una diferencia clara entre la multitud en el suelo y la soledad del soldado, apartado de su pertenencia al grupo por sus crímenes, que va a ser sometido a los rigores de la pena impuesta. Especialmente significativa es la imagen que recoge en el primer plano a la derecha la ilustración 10. En ella observador se encuentra de lleno con la imagen de un soldado cabizbajo que espera su doloroso destino con sus manos atadas a la espalda. El que es su captor vuelve el rostro hacia el espectador interactuando con él y ayudando con su expresión –a caballo entre la advertencia y la resignación de que cualquiera puede verse en esa tesitura– a entender el significado de la escena representada, esto es, que pese a la promesa de castigo no hay



garantía total de que realmente exista una solución al problema de las transgresiones cometidas en contra de las normas militares por los soldados.

Uno de los aspectos más significativos de *Les Misères* de Callot es la seriación temática que hace a lo largo de su obra. Los grabados en los que se representan las escenas de castigo son seguidas inmediatamente por imágenes de soldados que sufren y padecen, languideciendo después de la guerra, en un grupo de imágenes en las que la gloria y el honor supuesto hacia quien ha cumplido con su deber en el ejército se diluye en dolor, mutilación, olvido de los gobernantes y resentimiento de los violentados.

En los siguientes grabados Callot nos muestra a varios grupos de soldados severamente mutilados y heridos que se reúnen a las puertas un hospital (ilustración 15) o mendigando por las calles, recibiendo la extremaunción para morir desasistidos al borde de un camino, algo que, tal y como afirma Kroener (1987, 335-339), fue escena frecuente en la Europa de la Guerra de los Treinta Años.

La escena que se recoge en la ilustración número 17 está llena de innumerables actos de venganza cometidos por la población civil que fue víctima de la soldadesca durante las acciones bélicas. Esta imagen refuerza nuestra idea de que también los soldados son víctima –no solo militarmente hablando– de los efectos perniciosos que la guerra trae consigo, independientemente de la razón o carencia de ella que pudieran tener quienes cometían esos actos de venganza que, a fin de cuentas, no hacen más que demostrar una vez más que la guerra, como norma general, solo saca lo peor del género humano.

En una sorprendente inversión de la imagen de aquellos soldados merodeadores con la que se abría la serie, este mismo grupo, anteriormente



el protagonista activo de la violencia contra los campesinos, ahora sufre una forma de justicia vengativa en contra de ellos. Al fondo de la imagen, en la parte centro-superior podemos ver a un soldado que ha sido despojado de sus pertenencias y ropajes para terminar siendo colgado de un árbol⁶; en la zona centro-inferior se observa como otro campesino roba la ropa a otro soldado muerto mientras que otro compañero lo apalea; el resto, armados con herramientas propias del oficio, garrotes e incluso algún arma de fuego luchan sin cuartel contra aquellos que se han hecho merecedores de su ira.

Texto e imagen podrían sugerirnos que la venganza de los campesinos debería ser interpretada como otra vía ilegítima aunque justificada con la que resolver las fechorías de los soldados, pero la brutalidad extremadamente activa de la escena nos indica que Callot pretendía indicar más bien lo contrario, es decir, que se trata de otro acto más de violencia desmedida y que la violencia contra esos soldados lo único que conseguirá es la retroalimentación de la violencia intrínseca de la actividad bélica.

Pese a todo ello hemos de considerar que la serie al completo se mueve dentro del terreno cambiante de la subjetividad, perspectiva y circunstancias de quien lo observa, aportando una intensa ambigüedad moral que se ve reforzada por encontrarse todas ellas rodeadas de victimización, violencia y justicia.

La última ilustración, la número 18, nos muestra como cierre de la serie a un rey victorioso –genérico, ya que como hemos dicho la serie no especifica ubicación y filiación nacional de los ejércitos- que distribuye recompensas

⁶ Escena que nos lleva a evocar las anteriores imágenes del castigo en el que los militares son colgados milita, así como la imagen del aldeano siendo asado sobre un fuego.



entre sus generales y contratistas. En contraste con las imágenes anteriores donde el caos violento estalla en ausencia de figuras centrales de autoridad, la composición rígidamente simétrica de la impresión final establece un espacio estrechamente controlado, presidido por la autoridad directa del rey, tal y como indica Katie Hornstein (2005).

Llegados a este punto hemos de pedir al lector un esfuerzo para retrotraernos a la primera lámina de la serie, aquella en la que se estaba conformando el ejército, única de la serie en la que observamos cómo se distribuye dinero entre los soldados. La finalidad es realizar una comparativa sobre la que elaborar el discurso de las siguientes líneas. Ambas impresiones invocan el importante vínculo entre los poderosos, las finanzas, el acto de la remuneración y el orden controlado, en contraste con las impresiones de caos y miseria que observamos en los saqueos cometidos por soldados y campesinos vengativos. Dado que Callot obtuvo un privilegio real para la impresión de *Les Misères* y que había aceptado varios encargos de Luis XIII, no debería de resultar extraño para el observador que la imagen final estuviera dedicada a ensalzar la figura del monarca victorioso y del poder real así como la de los soldados virtuosos, identificados –como no, ¡había que ganarse el pan y evitar caer en desgracia! – en la figura de generales y alta oficialidad, como si fuera elemento diferenciador y exclusivo de ellos.

Por el contrario nuestra interpretación de esta última lámina es bien diferente ya que consideramos que la intención final de Callot es mostrar a un rey ajeno al sufrimiento de militares y civiles así como a unos generales y oficiales incapaces de prevenir –cuando no directamente culpables de provocar– la violencia desmedida contra la población, a unos poderosos que olvidan los servicios prestados por unos soldados abandonados a su suerte tras finalizar la guerra, en definitiva, como buitres que se arrojan sobre los



despojos de los cadáveres que quedan tirados por los campos de batalla para engordar y medrar a costa de ellos.

En la representación de los diferentes tipos de violencia cometidos por la serie de actores en constante cambio y evolución que vemos en los grabados de Callot, podemos reconocer e identificar la brecha que existía en el siglo XVII entre unos supuestos ejércitos bien conformados, disciplinados, bien pertrechados y aprovisionados y la realidad y comportamientos crueles y violentos, más o menos cotidianos, llevados a cabo por unos militares condicionados por la búsqueda de su propia subsistencia dado que esos pertrechos y víveres no llegaban, a que la disciplina se diluía por la tardanza en los pagos de las soldadas, amotinamientos de las tropas o por la laxitud de muchos oficiales a la hora de hacer cumplir las normas.

6. La influencia de Callot en la concepción de la guerra en la Historia a través del Arte.

Callot con su tratamiento crítico de la guerra en sus grabados abre una línea temática para otros autores que comienzan a recoger en su producción grafica la realidad del horror cotidiano de los campos de batalla, de los pueblos sometidos a asedio, del terror y la pérdida de los más básicos valores humanos entre los soldados, de la violencia ejercida contra mujeres y niños, en definitiva, de la deshumanización de la sociedad.

Aparte de recoger la evolución progresiva de las formas de hacer la guerra en estos cuadros el historiador encuentra una fuente inestimable de información sobre toda una serie de esquemas culturales y de mentalidades que prácticamente se mantienen inalterables en la conciencia de los



sucesivos artistas que tratan el tema de la guerra. Los temas escogidos por Callot para realizar su serie podemos encontrarlos repetidos en grabados y pinturas de Goya, Neuville, Kossak, Doré, Dix o Picasso.



Ilustración 19. Los Desastres de la Guerra. Grabado n.º 5. Francisco de Goya. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.



Ilustración 20. Los desastres de la Guerra. Grabado n.º 6. Francisco de Goya. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.





Ilustración 21. Los Desastres de la Guerra. Grabado nº 12. Francisco de Goya. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.

Si bien con un tratamiento de la imagen diferente al dado por Callot a *Les Misères*, cuyos escenarios completos en los que se desarrollan varios sucesos obliga al observador a recorrer toda la ilustración en busca de los diferentes detalles, la confusión y caos que se producen en los campos de batalla, los excesos cometidos por los soldados en campaña contra la población civil, el saqueo, las violaciones, los ajusticiamientos, son también temas recurrentes en los grabados compuestos por Francisco de Goya sobre la Guerra de la Independencia.

Observando la serie de Goya es innegable la influencia del grabador de Lorena en la producción del español: soldados atravesando con sus bayonetas a civiles desarmados, campesinos atacando con furia a aquellos, violaciones en el interior de edificios, niños arrancados de los brazos de sus madres y arrojados por los suelos, fusilamientos, muertos despojados de sus



vestimentas y escasas posesiones materiales, etc, (ilustraciones 19 a 23) todo ello mostrado con total crudeza y con una intención clara en el mensaje.



Ilustración 22. Los desastres de la Guerra. Grabado nº 19. Francisco de Goya. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.



Ilustración 23. Los Desastres de la Guerra. Grabado 22. Francisco de Goya. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.



En la pintura –por no mencionar otras formas de producción artística como la literaria– también podemos encontrar a muchos autores que a través de sus obras han denunciado la violencia que se ejerce durante las contiendas bélicas tanto contra la población civil como entre las filas de los ejércitos contendientes, bien sea de manera explícita o algo más velada. Durante los periodos revolucionarios, incluso entre aquellas obras que ensalzan la libertad que se ha de alcanzar mediante el sacrificio de los ciudadanos, nos encontramos con algunas evidentemente críticas a ese ejercicio de la violencia (ilustración 25) del que venimos hablando.

Otro episodio histórico que dio pie para que diversos artistas manifestasen su visión de la miseria y el dolor que traía consigo la guerra para todos aquellos que se veían obligados a experimentarla fue la Guerra Franco-Prusiana. De diferentes episodios de muerte y destrucción dejaron constancia Alphonse de Neuville en *El cementerio de St. Privat en Lorena* (ilustración 24), Juliusz Kossak en su *Batalla de Gravelotte* (ilustración 26) o Gustav Doré con *El enigma* (ilustración 27). Salvando las distancias que evidentemente existen entre la pintura y el uso de la técnica del grabado, podemos observar ciertos aspectos que beben de *Les Misères* de Callot.

En estas tres composiciones la sensación de confusión y caos queda reflejada mediante el uso de volutas de humo al fondo de la imagen al que se superponen hombres y animales en lucha nos recuerdan al grabado número 3 de *Les Misères*; la violencia visual y la suciedad emocional que nos transmiten los cuerpos de los muertos en posturas grotescas o de los heridos desasistidos del cuadro de Neuville tras el que se parapetan un grupo de infantes, nos evocan las imágenes de los saqueos y de esos heridos y mutilados abandonados a su suerte de Callot; la imagen visual de la derrota colectiva de toda una sociedad –militares y civiles– que no ha sabido eludir el



conflicto, reflejada en los cuerpos tirados por el suelo de las calles de París que nos ofrece Maximilién Lucé. Todos estos cuadros suponen, al igual que los grabados del lorenés, una inestimable fuente desde la que acercarnos tanto a la historia militar como a la cultural y a la de las mentalidades.



Ilustración 24. *El cementerio de St. Privat en Lorena.* Alphonse de Neuville, 1870.

Fuente: Pinterest.





Ilustración 25. Una calle de París en mayo de 1871 (La Comuna). Maximilien Luce, 1903-1905. Fuente: Pinterest.



Ilustración 26. Batalla de Gravelotte. Juliusz Kossak, 1871. Fuente: Wikipedia.





Ilustración 27. El Enigma. Gustav Doré. 1871. Fuente: Pinterest.



Ya metidos de lleno en el siglo XX seguimos encontrando a toda una serie de artistas que se dedican a retratar campos de batalla como mensaje y advertencia para aquellos que no han experimentado sus horrores a la par que como forma de exorcizar sus propios fantasmas.

Otto Dix es otro de los autores en los que encontramos reminiscencias de la obra de Callot. Al inicio de la I Guerra Mundial, Dix se alistó como voluntario en un regimiento de artillería alemán. Desde entonces, todo lo que ve en el frente le deja marcado, y a su regreso, esos horrores se convertirán en uno de los temas más recurrentes en su obra junto a la crítica social de lo que en su país está comenzando a ocurrir como consecuencia del auge del nacionalsocialismo desde 1933.

En su obra *La Guerra* (ilustración 28) nos encontramos con un cadáver suspendido enganchado en restos metálicos. Esta imagen nos evoca a la del cadáver colgado de la rama de un árbol del grabado número 17 y al de otros cuerpos suspendidos que aparecen por toda la serie de *Les Misères*. En el grabado *Tropas al asalto avanzando bajo el gas* (ilustración 29) nos encontramos con un grupo de militares que, completamente deshumanizados tras sus mascaradas, se abalanzan sobre un observador que se ve amenazado ante la actitud violenta que muestran, tal y como se debieron sentir esos campesinos y mujeres de las granjas saqueadas de Callot; en *El bombardeo* (ilustración 31) nos encontramos con civiles muertos desparramados por una calle rodeada de edificios en ruinas entre los cuales corren varios civiles despavoridos con el miedo y la desesperación reflejado en sus caras, todos ellos bajo la sombra de muerte que proyecta sobre ellos un avión de combate;



en las ilustraciones 30 y 32 Dix nos presenta a soldados -las primeras víctimas en sucumbir en la guerra tal y como nos indicaba Callot- lisiados, ejerciendo trabajos cercanos a la mendicidad o simplemente deambulando por las calles sin oficio ni beneficio, tal y como aparecen representados en *Les Misères*.



Ilustración 28. La Guerra. Otto Dix. 1924. Fuente: Pinterest





Ilustración 29. Tropas al asalto avanzando bajo el gas. Otto Dix. 1924. Fuente Pinterest.



Ilustración 31. El bombardeo. Otto Dix. 1924. Fuente: Pinterest.



Ilustración 30. El vendedor de fósforos. Otto Dix. 1921. Fuente: Pinterest.



Ilustración 32. Los lisiados de guerra. Otto Dix. 1920. Fuente: Pinterest





Ilustración 33. Sin título. Alan Moore. 1947. Fuente: Pinterest.

También la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial fueron acontecimientos en los que diversos artistas gráficos centraron su atención para legar su visión crítica de esos hechos para la posteridad. Pablo Picasso, Leslie Cole, Alfred Thomson, Igor Pavlovich Obrosof, Lawrence Beall Smith, Henry Carr, Tom Lea o Alan Moore han tratado el horror y la miseria sufridos por la sociedad en su conjunto durante los conflictos armados antes citados.

Aparte de la crítica social y del reflejo de las mentalidades inherentes a estas obras –que indudablemente pueden y deben ser utilizadas por el investigador–, el historiador puede encontrar en ellas una fuente de datos muy importante para el estudio de la evolución sufrida en las formas de hacer la guerra así como de las similitudes existentes a lo largo del transcurso del tiempo. El miedo, la desolación, la deshumanización, los saqueos, los asaltos, el daño físico y psicológico, el tratamiento a los heridos y mutilados tras la



contienda, son, entre otros, aspectos comunes desde Callot hasta Alan Moore que nos sirven como fuentes de inestimable valor para la elaboración de discursos históricos de tipo sociocultural.

7. Conclusiones.

Por primera vez en la historia del arte, la guerra es representada desde el punto de visto de las víctimas y despojada de su aparato glorioso y simbólico. Es por eso que podemos decir que, tal y como afirma gran parte de la historiografía, los temas y la imaginería de esta serie representaron una fuente de inspiración para los *Desastres de la Guerra* de Francisco de Goya, quien, probablemente, poseía un conjunto de grabados de Callot (Vega, 2001; Bouvier, 2011).

La afirmación de Callot al final de la historia de Félibien, citada al inicio del presente ensayo, de que preferiría cortarse las muñecas antes que representar el sitio de Nancy, lo posiciona como un artista apasionado y de principios que sigue su propia ética, incluso frente a la autoridad real. Esta representación del personaje del artista como alguien honesto y honorable se convierte en la historiografía posterior en una tendencia a interpretar que Callot se dedica a representar su idea y visión de la guerra de manera fiel y directa.

Pero, desde nuestro punto de vista quizá lo más destacable de la obra de Callot es que, cuando la visualizamos como lo que es, un conjunto de grabados que se van superponiendo en el tiempo, llegamos a la conclusión de que se trata de un discurso en el que la guerra como acto político, económico y sociocultural, solo beneficia a los poderosos que, por otra parte, son los que casi nunca sufren las consecuencias de las acciones armadas: el rey ya no acude a los campos de batalla y sus generales y nobles cada vez



están más lejos tanto del ideal de la caballería que representaba en el medievo la pertenencia a ese estado como de la primera línea de batalla; Callot nos está indicando que ya no hay nada de caballeresco ni de noble –si es que alguna vez lo hubo- en el ejercicio de la guerra, dándose tan solo envilecimiento y afán de riqueza, y que son los civiles y los soldados quienes, de una u otra forma, terminan pagando con su vida y patrimonio el afán expansionista de unas monarquías absolutas cada vez más alejadas de aquel pacto contraído con sus súbditos al que aludían Juan de Mariana y Rivadeneyra en el ámbito de la monarquía hispánica⁷.

Callot, en definitiva, cuestiona una moralidad que se apuntalaba en convenciones idealizadas sobre la acción heroica y pone a la vista del observador la victimización real que según él se produce en las relaciones que se dan en tiempo de guerra entre los diferentes grupos humanos.

A lo largo de las líneas que anteceden hemos podido demostrar que el saqueo se convirtió en una forma de financiar la guerra cuando el ejército no podía ser financiado completamente por los contratistas militares, quienes a su vez no podían ser financiados completamente por aquellos estados para los que organizaron esos ejércitos. La mayoría de las veces, los soldados mercenarios –al igual que las tropas regulares de los ejércitos del rey- estaban tan mal aprovisionados que les faltaba incluso el necesidades básicas para el sostén de sus propias vidas.

⁷ Sobre la difusión de la ideología de Mariana y Ribadeneyra a través del teatro áulico español podrá consultarse a final del presente año el siguiente artículo: Silva Ortiz, Lorenzo (s.f.). “El teatro de Lope de Vega y de Guillem de Castro como vehículo de difusión de la filosofía política de Mariana y Ribadeneyra”. Aceptada como ponencia y para su posterior publicación en las actas del III Congreso Internacional. Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico que se llevará a cabo entre los días 21 y 24 de mayo de 2018.



Con respecto al grupo de imágenes que hace girar su eje argumental en torno al acto de castigo en sí mismo como un intento de resolver el problema de la violencia incontrolada durante la guerra a través de otro tipo de violencia compensatoria -que es oficialmente sancionada- hemos de concluir que, teniendo en cuenta que el problema del saqueo durante los tiempos de guerra -y de la violencia que de una forma u otra siempre lo acompañó- ocupó un espacio ambiguo entre la necesidad práctica y el crimen militar. Es difícil realizar una lectura de las imágenes de los castigos como soluciones aptas para terminar definitivamente con los problemas representados en los grabados 3 a 8. Por contra, indican la existencia de una correspondencia visual entre diferentes tipos de violencia experimentada por diversos colectivos que se ven envueltos en la guerra, a través de una narrativa separada por momentos en la serie de grabados, con los soldados representados aquí como víctimas que la sufren a manos de sus superiores militares.

El logro de Callot se basa en que representa la violencia relacionada con la guerra como un problema relacionado con la diversidad de grupos de una o varias comunidades que se ven envueltas en la práctica de la guerra, todo ello desde una perspectiva relativista que es sometida a un constante cambio de perspectiva, sin realizar culpabilizaciones absolutas de los atroces actos cometidos por unos y otros. Con sus grabados Callot lleva al observador de su obra a sentir la presencia constante de la inseguridad vital que causaban los conflictos bélicos en la Europa del siglo XVII, aportando un componente emocional a sus ilustraciones. Sus vívidas imágenes son una fuente inestimable para el historiador que se asoma al complejo mundo de la conformación de los ejércitos y de la forma de entender la guerra durante ese periodo de la Edad Moderna.



En definitiva, la serie de Callot, aparte de mostrar con toda dureza los males y miserias de la guerra, nos muestra que el problema de controlar las acciones desmedidas del ejército contra la población civil estaba directamente conectado con la estabilidad del estado, una condición que incluso Richelieu reconoció en su testamento político al afirmar que "si uno tiene un cuidado especial para con los soldados, si se les proporciona pan en todas las épocas del año, seis días de paga y ropa, . . . entonces me atrevo a decir que la infantería estará bien disciplinada en el futuro " (citado por Tallet 1992, 117).

La influencia de *Les Misères* resulta evidente en la producción gráfica de artistas posteriores que han tratado el tema de la guerra. Todos ellos, al igual que Callot, han dejado reflejados elementos comunes que describen el horror y la desolación que el ejercicio de la guerra trae consigo para civiles y soldados, quienes, en todas las contiendas, siempre han tenido más que perder que de ganar.

8. Fuentes visuales.

LES MISERES ET LES MALHEURS DE LA GVERRE. Representez Par IACQUES CALLOT Noble Lorrain. ; ET mis en lumiere Par ISRAEL son amy Callot, Jacques (1592-1635) Henriët, Israël (ca. 1590-1661). Fecha: 1633. Datos de edición: Israel excud. cum Priuil. Reg., París. [Edición online. Fecha de consulta: 7 de mayo de 2018]. [http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/LES%20MISERES%20ET%20LES%20MAL%20HEURS%20DE%20LA%20GVERRE%20%20%20/qls/Callot,%20Jacques%20\(1592%201635\)/qls/bdh0000024159;jsessionid=633C36B3D2A85ED4FC737318772AB20E](http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/LES%20MISERES%20ET%20LES%20MAL%20HEURS%20DE%20LA%20GVERRE%20%20%20/qls/Callot,%20Jacques%20(1592%201635)/qls/bdh0000024159;jsessionid=633C36B3D2A85ED4FC737318772AB20E)

LOS DESASTRES DE LA GUERRA. Colección de ochenta láminas inventadas y grabadas al agua fuerte por DON FRANCISCO GOYA. Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Fecha: 1863. Datos de edición: R.I. Academia de Nobles Artes de San Fernando, Taller de Laurenciano Potenciano, Madrid. [Edición online. Fecha de consulta: 27 de abril de 2018].



[http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/LOS%20DESASTRES%20DE%20LA%20GUERRA%20Colecci%C3%B3n%20de%20ochenta%20l%C3%A1minas%20inventadas%20y%20grabadas%20al%20agua%20fuerte%20qls/Goya,%20Francisco%20de%20\(1746%201828\)/qls/bdh0000051307;jsessionid=EC01886F3320936F8D589A5F1E0DA649](http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/LOS%20DESASTRES%20DE%20LA%20GUERRA%20Colecci%C3%B3n%20de%20ochenta%20l%C3%A1minas%20inventadas%20y%20grabadas%20al%20agua%20fuerte%20qls/Goya,%20Francisco%20de%20(1746%201828)/qls/bdh0000051307;jsessionid=EC01886F3320936F8D589A5F1E0DA649)

9. Bibliografía.

ANDÚJAR, Francisco: “Empresarios de la guerra y asentistas de soldados en el siglo XVII”. En: GARCÍA-HERNÁN, Enrique y MAFFI, Davide. (Eds.). *Guerra y Sociedad en la Monarquía Hispánica: política, estrategia y cultura en la Europa Moderna (1500-1700)*. Vol. II. CSIC-Fundación Mapfre-Ediciones Laberinto. Madrid. 2006. pp: 375-394.

ARMSTRONG, Elisabeth: *Before Copyright: The French Book-Privilege System. 1498–1526*. Cambridge University Press. Cambridge. 1990.

BENNASARD, Bartolomé: *Historia Moderna*. Akal. Madrid. 1994.

BOUVIER, Paul: “Yo lo vi”. Goya testigo de los desastres de la guerra: un llamado al sentimiento de humanidad”. *International Review of the Red Cross*, núm. 884. (2011). [Edición online. Fecha de consulta: 25 de abril de 2018].

https://www.researchgate.net/profile/Paul_Bouvier/publication/280776597_Yo_lo_vi_Goya_testigo_de_los_desastres_de_la_guerra_un_llamado_al_sentimiento_de_humanidad/links/55c63a4608aebc967df5352f/Yo-lo-vi-Goya-testigo-de-los-desastres-de-la-guerra-un-llamado-al-sentimiento-de-humanidad.pdf

CHONÉ, Paulette: “Les Misères de la Guerre ou ‘la vie du soldat’: la force et le droit.”. En: CHONÉ, Paulette (Ed.). *Jacques Callot 1592–1635*, Musée Historique Lorrain. Nancy. 1992. pp: 396–400.



Historia Digital colabora con la **Fundación ARTHIS**

DESPLAT, Christian: *Les Villageois face à la guerre (XIV-XVIII siècle)*. Presses Universitaires du Mirail. Toulouse. 2002.

FELIBIEN, André: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. Greg Press Ltd. New Jersey. 1967.

FRICHEAU, Catherine: “André Félibien, 1619-1695 : bio-bibliographie”. *Revue d’esthétique*, vol.2, núm. 4. (2009). pp: 61-62. [Edición online. Fecha de consulta: 23 de abril de 2018]. <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2009-2-page-61.htm#no1>

GARCÍA-HERNÁN, Enrique y MAFFI, Davide. (Eds.): *Guerra y Sociedad en la Monarquía Hispánica: política, estrategia y cultura en la Europa Moderna (1500-1700)*. 2 Vols. CSIC-Fundación Mapfre-Ediciones Laberinto. Madrid. 2006

GOLDFARB, Hilliard T.: “Callot and the Miseries of War: The artist, his Intentions, and his context.” En: GOLDFARB Hilliard T. y WOLF, Reva (Eds.): *Fatal Consequences: Callot, Goya, and the Horrors of War*. Syracuse University Press. N.Y. 1990. pp: 13-26.

HORNSTEIN, Katie: “Just Violence: Jacques Callot’s Grandes Misères et Malheurs de la Guerre”. *The University of Michigan Museums of Arts and Archeology*, vol. 16. (2005). [Edición online. Fecha de consulta: 19 de abril de 2018]. <https://quod.lib.umich.edu/b/bulletinfront/0054307.0016.102/--just-violence-jacques-callots-grandes-miseres-et-malheurs-de?g=bulletin;rgn=main;view=fulltext;xc=1>

KROENER, Bernhard R.: “Conditions de Vie et Origine Sociale du Personnel Militaire Subalterne au Cours de la Guerre de Trente Ans.” *Francia*, núm.15. (1987). pp: 321–350. [Edición online. Fecha de consulta: 19 de abril



de 2018]. http://francia.digitale-sammlungen.de/Blatt_bsb00016291,00337.html

-----: “The Soldiers are Very Poor, Bare, Naked, Exhausted: The Living Conditions and Organizational Structure of Military Society during the Thirty Years War”. (s.f.). [Edición online. Fecha de consulta: 16 de abril de 2018]. <http://www.lwl.org/westfaelischer-friede-download/wfe-t/wfe-txt1-30.htm>

LEONARD, Emile-G.: “La question sociale dans l'armée française au XVIIe siècle”. *Annales*. Année 1948, 3-2. (1948). pp. 135-149. [Edición online. Fecha de consulta: 22 de abril de 2018]. https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1948_num_3_2_1617

LOMBA, Concepción: “Estragos de la guerra: La Mirada lúcida de Goya y Dix”. En VV.AA.: *Goya y su Contexto*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza. 2013. pp: 429-444. [Edición online. Fecha de consulta: 1 de mayo de 2018]. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/33/35/23lomba.pdf>

LYNN, John: “How War Fed War: The Tax of Violence and Contributions during the Grand Siècle.” *Journal of Modern History*, núm. 65. (1993). pp: 286–309.

MEUMANN, Markus: “The Experience of Violence and the Expectation of the End of the World in Seventeenth-Century Europe.” En: CANNING, Joseph et alii (Eds). *Power, Violence and Mass Death in Pre-modern and Modern Times*. Ashgate. Londres. 2004. pp: 141–162.

MARTIN, Philippe: *Une Guerre de Trente Ans en Lorraine 1631–1661*. Éditions Serpenoise. Metz. 2002.

MOLINA, Alvaro: “Jacques Callot. Miserias de la Guerra: 11. Ahorcados”. *Revista de la Fundación Juan March*. (2013). [Edición online.



Fecha de consulta: 22 de abril de 2018].
<https://recursos.march.es/web/prensa/estampas/2013-febrero.pdf>

MORTIMER, Geoff: *Eyewitness Accounts of the Thirty Years War 1618–1648*. Palgrave. Londres. 2002 a.

----- : “Individual Experience and Perception of the Thirty Years War in Eyewitness Accounts.” *German History*, núm. 20. (2002 b) pp: 141–160.

PARKER, Geoffrey: *La Guerra de los Treinta Años*. Antonio Machado Libros. Madrid. 2003.

RABB, Theodore K.: “Artist and Warfare: A Study of Changing Values in Seventeenth-Century Europe”. *Transactions of the American Philosophical Society. New Series*, vol. 75, núm. 6. (1985). The Visual Arts and Sciences: A Symposium Held at the American Philosophical Society. pp: 79-106.

SADOUL, Georges: *Jacques Callot miroir de son temps*. Gallimard. París. 1990.

SILVA ORTIZ, Lorenzo “La Villa de Azuaga durante la Guerra de Sucesión Española”. *Revista de Historia de las Vegas Altas*, núm 10. (2017) pp. 48-61.
<https://revistadehistoriadelasvegasaltas.files.wordpress.com/2018/02/separata-silva-ortiz.pdf>

TALLET, Frank: *War and Society in Early-Modern Europe, 1495–1715*. Routledge. Londres-Nueva York. 1992. [Edición digital online. Fecha de consulta: 30 de abril de 2018].
<http://militaryrevolution.s3.amazonaws.com/Tallett-War%20and%20Society%20in%20Early%20Modern%20Europe.pdf>

TERNOIS, Daniel: *Jacques Callot (1592 - 1635)*. Klincksieck. París. 1993.



Historia Digital colabora con la **Fundación ARTHIS**

VEGA, Jesusa: "Callot, Goya y la guerra". En VV.AA.: *Callot, Goya, Otto Dix: 3 visiones de la guerra*. Editorial Bancaja. Valencia. 2001. pp: 25-41.

WILSON, Peter: "European Warfare 1450–1815." En BLACK, Jeremy (Ed.). *War in the Early Modern World*. UCL Press. Londres. 1999. pp: 177-206. [Edición digital online. Fecha de consulta: 28 de abril de 2018]. https://slideblast.com/war-in-the-early-modern-world_596e1f881723dd330211cb0f.html

***Historia Digital*, XIX, 33, (2019). ISSN 1695-6214**

© Lorenzo Silva Ortiz, 2019

