

FRANCISCO DE GOYA EN CALCOGRAFÍA NACIONAL

[Clemente Barrena, Javier Blas, Juan Carrete y José Miguel Medrano, *Calcografía Nacional: catálogo general*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 2004, vol. II, p. 425-484].

Calcografía Nacional es depositaria de uno de los tesoros más valiosos del grabado español y universal. Las doscientas veintiocho láminas de cobre abiertas por Francisco de Goya [Fuentetodos (Zaragoza), 1746 - Burdeos (Francia), 1828] –once de ellas grabadas por ambas caras– que forman parte de su colección, son uno de los más relevantes testimonios de la capacidad del arte y un auténtico alegato a favor de la libertad de creación.

El grabado, como el dibujo, es el producto más puro del pensamiento de Goya. En el cultivo de esta disciplina se mostró con total libertad y pudo comunicar de forma gráfica su concepto de *lenguaje de invención*, según expondría por escrito a la Academia de San Fernando en 1792.

En el libro 1, página 13, del archivo de Calcografía Nacional, un asiento reseña el ingreso de los cobres de *El agarrotado y San Francisco de Paula*, así como de trece láminas correspondientes a la primera serie gráfica de Goya: los aguafuertes por pinturas de Velázquez. Ese asiento se encuentra entre las fechas de 10 de marzo de 1790 y diciembre de 1792. En el *Libro de Gastos originados en la Real Calcografía por el tirado de estampas y Materiales ymbertidos. Desde 1º de Enero de 1790*, página 80v, aparece la siguiente anotación en el resumen de cuentas de los gastos del mes de febrero de 1792: "Ydem: por quince láminas al aguaforte de D.ⁿ Fran^{co} Goya 6.000 reales".

Por lo que respecta a los *Caprichos*, el *Diario de Madrid* de 6 de febrero de 1799 anunciaba la venta de una "Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al agua fuerte por Don Francisco de Goya". Continuaba el anuncio: "Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la eloqüencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia, o el interés, aquellos que ha creído más aptos para suministrar materia para el ridículo, y exercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice".

El 19 de febrero apareció el último anuncio de los *Caprichos*. Un cambio en la situación política, adverso para las libertades, obligó al artista a retirarlos de la venta. En 1803 Goya cedió las ochenta láminas y las estampas que le quedaban a la Real Calcografía a cambio de una pensión para su hijo.

"He recibido la Real Orden de S.M. que V.E. se sirve comunicarme con fecha 6 del que rige –octubre 1803–, de haber admitido la oferta de la obra de mis *Caprichos* en ochenta cobres grabados a la agua fuerte por mi mano, la que entregaré a la Real Calcografía con la partida de estampas que tenía tiradas a prevención que son 240 exemplares de a 80 estampas cada exemplar, por no hacer el menor fraude a S.M."

Las láminas de los *Desastres de la guerra* y de los *Disparates* siguieron vicisitudes parejas. A la salida de Goya hacia Francia permanecieron en la Quinta del Sordo, pasando en 1828 a ser propiedad de su hijo Javier, quien las conservó guardadas en cajas hasta su muerte, ocurrida el 12 de marzo de 1854. Las heredó el nieto del pintor, Mariano Goya, que pronto las malvendería, yendo a parar a manos del industrial madrileño Román Garreta. Hasta aquí las noticias son meras conjeturas –aunque con fuertes

visos de verosimilitud–, puesto que no hay ningún documento que las avale fehacientemente. Es a partir de 1856 cuando se pueden ofrecer datos fuera de toda duda. Con fecha 19 de julio de 1856 Jaime Machén Casalins presenta la siguiente oferta dirigida al Ministro de Fomento:

"Entre las obras que dejó a su muerte el célebre pintor español D. Francisco Goya y Lucientes merecen grandes alabanzas de todos los hombres entendidos dentro y fuera del Reino los grabados al agua fuerte que representan los *Desastres de la guerra* y *Caprichos fantásticos* –i.e. *Disparates*–. De estas dos preciosas colecciones, tan llenas de genio y de originalidad, apenas existe alguno que otro ejemplar; pueden, por lo tanto, considerarse como inéditas las composiciones al agua fuerte que los pocos profesores que las han visto estiman más que todas las otras obras del mismo autor en su género. El que suscribe tiene el honor de proponer a V.E. la adquisición de los 98 cobres, casi intactos, de ambas colecciones, hoy propiedad suya exclusiva, pues no teniendo medio de publicarlos en España por falta de buenos estampadores y no queriendo por otra parte enviarlos a estampar a Francia por temor de que allí le defrauden de una considerable parte de los ejemplares, como le sucedió con su lámina del *Agua de la Peña* al célebre Esteve, es doloroso que los referidos cobres permanezcan guardados, pudiendo el Estado beneficiarlos en su Calcografía o de otra manera, con provecho del público y de los amantes de las artes".

El 2 de agosto, en dictamen del Ministerio de Fomento firmado por Ramírez y con la conformidad de Caveda, se informa que "los 98 cobres [...] no pueden tener mejor destino, caso de ser de reconocido mérito, que la Calcografía de la Imprenta Nacional, cuyo establecimiento depende del Ministerio de Gobernación", y que para ello se remita la instancia a la Academia de Bellas Artes de San Fernando para que, a la vista de ella "y de las láminas que deberán presentarse por el propietario, informe acerca de su mérito, de la conveniencia de adquirirlas por cuenta del Estado y de la suma en que, dado el caso de tomarlas, deberían justipreciarse".

Con fecha 2 de octubre el propietario presentó en la Academia las 98 láminas de cobre y "un ejemplar impreso, tirado expresamente por orden del mismo". La sección de Pintura aconsejó la adquisición por cuenta del Estado de las láminas de los *Desastres* y los *Disparates* por un total de 24.000 reales. Y la Academia informa, a su vez, el 14 del mismo mes al Ministerio de Fomento:

"Considerando, por otra parte, que las [...] dos colecciones cuya compra por el Estado propone D. Jaime Machén [...], además de ser poco menos que desconocidas la generalidad de sus láminas, y completamente inéditas muchas de ellas, tanto los *Desastres de la Guerra* como los *Caprichos fantásticos*, pueden reputarse como las obras más notables en su género, producidas por la fogosa y fecunda imaginación de aquel hombre singular cuyo carácter en la historia del Arte aún no está satisfactoriamente definido. Considerando, finalmente, que estos grabados son por sus muchas dotes, que no es del caso analizar, una excelente escuela para los grabadores al agua fuerte; que los 98 cobres o láminas que componen estas dos colecciones se hayan en excelente estado de conservación y pueden arrojar considerable número de ejemplares sin cansarse, y que su publicación por la Calcografía Nacional, además de acreditar en el Gobierno un deseo plausible de comunicar nueva vida a aquel importante establecimiento, podrá tal vez producir rendimientos nada indiferentes en beneficio del establecimiento mismo, que habrá

de ser objeto muy preferente de la solicitud del Gobierno por lo mucho que su existencia afecta al porvenir del arte del grabado en España; la Sección, haciéndose cargo de los dos extremos que abrazan las reales órdenes en cuya virtud han venido a la Academia las dos solicitudes referidas, y teniendo presente, al tasar los 98 cobres mencionados, que, si bien éstos podrían separadamente tener más valor que el que ahora se les asigna, tanto lo numeroso de las dos colecciones que forman como el miramiento debido a los intereses del Erario, son circunstancias que aconsejan toda la moderación posible en las aspiraciones del vendedor: ha acordado que la Real Academia puede decir al Gobierno de S.M. [...] Que [...] las colecciones de *Desastres de la guerra* y *Caprichos fantásticos* propuestos por D. Jaime Machén son muy interesantes por el método de su ejecución, por ser muy poco conocidas y algunas de sus láminas completamente inéditas; y por poderse considerar como una excelente escuela de improvisación y de grabado al agua fuerte atendida la fuga y energía de las actitudes, la espontaneidad de los conceptos, la novedad del claro oscuro y la delicadeza de los detalles. Que su adquisición por cuenta del Estado podría ser beneficiosa al Establecimiento Calcográfico Nacional, contribuyendo a darle la nueva vida que tan necesaria es como auxiliar del arte del grabado en España. Que aunque las 98 láminas propuestas tienen artísticamente consideradas bastante más valor, la Sección entiende que puede ofrecer el Gobierno al vendedor doce duros por cada una de ellas, aumentando esta cantidad hasta el completo de 24.000 reales vellón en caso de no conformarse aquél".

A la vista de tan favorable informe académico el Negociado de Bellas Artes del Ministerio de Fomento decide el 30 de noviembre se informe al de Gobernación, de quien dependía la Calcografía Nacional, "llamando su atención sobre el mérito y conveniencia de adquirir la colección", y el 8 de diciembre se envía a dicho Ministerio copia del informe de la Academia para que "se resuelva lo más conveniente". Por causas que se ignoran, pero fáciles de suponer, las láminas no son adquiridas por el Estado, y por lo tanto pasan otra vez a su propietario Jaime Machén, quien todavía las poseía en 1862, año en el que las ofrece a la propia Academia de San Fernando, la cual adquiere en el mes de octubre los 98 cobres por "unos 28.000 reales".

Paul Lefort recuperaría los dos últimos cobres de los *Desastres de la guerra*, el 81 y 82, que no estaban en poder de Jaime Machén y, en consecuencia, no habían sido adquiridos por la Academia. Lefort, que conocía el álbum de Ceán de los *Desastres de la guerra* y por consiguiente sabía de la existencia de estas dos obras, buscó las láminas hasta su localización. En enero de 1870 ofreció a la Academia los dos cobres al precio de 2.000 reales cada uno, pero la entidad desestimó la oferta al considerar que "las planchas no ofrecen gran interés". A pesar de tan desacertada respuesta, el coleccionista y gran conocedor de la obra de Goya, tomó la afortunada decisión de donar a la Corporación ambas planchas en abril de ese año. Después de su donación ambas planchas se extraviaron. El 21 de junio de 1954 Luis Alegre, responsable de Calcografía Nacional, escribe al Secretario de la Academia, José Francés:

"Cúmpleme el honor de poner en conocimiento de V.E. y de esa Real Academia, que en la mañana del sábado 19, cuando se trabajaba en la ordenación e inventario de las planchas, que procedentes de esa R. Academia pasan a la Calcografía en calidad de depósito, fueron encontrados dos cobres de Goya que con los números 81 y 82 corresponden a la serie de los *Desastres* y a los cuales Beruete titula *Fiero*

monstruo y Esto es lo verdadero. Ellos son sin duda los regalados por Mr. Lefort a la Academia hacia 1880 [sic], cuyo paradero se desconocía. Compláceme a la vez añadirle que el estado de las dos planchas es magnífico, que se encuentran aceradas y sin chaflanes”.

Las treinta y tres láminas de cobre de la *Tauromaquia* corrieron igual suerte que los *Desastres de la guerra* y los *Disparates* hasta 1854, si bien Goya había efectuado ya una edición en 1816. En 1855 aparecen con motivo de la edición que se estampa en Calcografía Nacional, sin que se sepa quién era entonces el propietario de las láminas. El caso es que el 20 de febrero de 1856 estaban en manos de León Pérez Bobadilla, quien las ofreció al Estado. El Ministerio de Fomento solicitó el preceptivo informe a la Academia de San Fernando. La sección de Pintura y la Junta General, reunida el 9 de noviembre, en informe firmado por Pedro de Madrazo, consideró que la *Tauromaquia* "no presenta interés bastante para recomendar su adquisición como útil al Estado", y el 14 de noviembre informó al Ministerio de Fomento transcribiendo el dictamen de la sección de Pintura:

"Habiendo la Sección discutido con madurez en su día sobre las ventajas que podría prometerse el Estado de la compra de aquella colección que comprende las *Suertes del Arte de lidiar Toros*, y convenido unánimemente en que por estar ya vulgarizados estos grabados sería ninguna o muy escasa la venta que de ellos podría hacerse en lo sucesivo; siendo, por otra parte, poco relevante su mérito para que pudiera nunca reputarse como digna ocupación del Establecimiento Calcográfico, que trata de reorganizar el Gobierno, una nueva edición de los mismos".

Después de este desfavorable informe, las treinta y tres láminas fueron vendidas en París. Con anterioridad a 1876 allí las compró el editor Loizelet, quien estampó una edición ese año. A la muerte de Loizelet, hacia 1886, pasaron a ser propiedad del comerciante alemán residente en París M. Bhin, quien las había adquirido junto a varios muebles y objetos de arte pertenecientes a Loizelet en una venta pública verificada a la muerte del editor. Un artista español las descubre y se interesa por ellas: el comerciante alemán pide 20.000 francos y la compra no se llega a efectuar. Finalmente son adquiridas por el grabador Ricardo de los Ríos, quien las trae a Madrid, donde se hace una nueva edición, pasando otra vez a París.

En 1914 Carlos Verger, en nombre de Ricardo de los Ríos, ofrece las treinta y tres láminas al Estado español por 15.000 pesetas. En noviembre se solicita la opinión de la Academia de San Fernando: el grabador Bartolomé Maura informa el 10 de diciembre sobre la "conveniencia de que se adquirieran por el Estado [...] para que sean conservadas en la Sección de la Calcografía de la Escuela Nacional de Madrid", estando de acuerdo con la cantidad pedida por el propietario de las láminas, "que debe suponerse no habrán sido reproducidas por galvanoplastia". El Estado decide adquirirlas, si bien en 14.000 pesetas, para lo que aprueba, en el presupuesto de 1915 del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, una partida por valor de esa cuantía. En noviembre de 1915, al no haberse realizado todavía la transacción, el senador Ramón Gasset interroga en la Cámara al ministro Rafael Andrade, quien lo justifica alegando que antes de comprarlas deben verlas los académicos y el personal técnico, pues hay quien duda de su autenticidad y quien asegura que están en mal estado de conservación.

Fue el grabador Francisco Esteve Botey quien en 1920, de forma particular, se traslada a París, adquiere las láminas a Ricardo de los Ríos y las trae a Madrid, para ofrecérselas al Círculo de Bellas Artes, entidad que las compra el mismo año por 17.000 pesetas. Al comienzo de la Guerra Civil las láminas fueron trasladadas a la Calcografía Nacional para ser protegidas, y allí permanecieron en

calidad de depósito. En 1979 la Academia de San Fernando adquirió definitivamente al Círculo de Bellas Artes la propiedad de los treinta y tres cobres de la *Tauromaquia*.

En la actualidad, por acuerdo de la Corporación, todas las láminas pertenecientes a la producción grabada de Goya han dejado de estamparse; es más, con la creación en 1990 del *Gabinete Francisco de Goya* en Calcografía Nacional dichas láminas han dejado de ser simples medios de producir estampas para convertirse en obras de arte en sí mismas, pues en realidad son los soportes trabajados directamente por las manos del artista, dignos de ser conservados en las mejores condiciones, y contemplados y admirados para dar fe del genio de Francisco de Goya como grabador.

Además de tan extraordinario patrimonio de láminas de cobre, obras cumbres del grabado universal, la Calcografía Nacional conserva primeras ediciones de las cuatro series de Goya: *Caprichos* (1799), *Tauromaquia* (1816), *Desastres de la guerra* (1863) y *Disparates* (1864).

En el caso concreto de los *Caprichos* son dos las primeras ediciones que posee la entidad, una de ellas de valor excepcional por tratarse de un rarísimo ejemplar con comentarios manuscritos en cada una de las estampas. Esta primera edición fue adquirida por la Academia de San Fernando en 1999. Las vicisitudes del ejemplar, que durante muchos años perteneció a una colección particular francesa, hicieron que los expertos en Goya no tuvieran constancia de la existencia del mismo hasta fechas muy recientes. El autor de la escritura empleó tinta parda de bugalla aplicada con pluma, y todo parece indicar que tenía a la vista otro comentario que le sirvió de referencia. El manuscrito de Calcografía Nacional está emparentado con el estema del comentario de la Biblioteca Nacional de Madrid, aunque a diferencia del mismo su autor evita los ataques directos a los miembros del clero. Forma parte de ese grupo, con pequeñas variantes, el manuscrito Sánchez Gerona, hoy en una colección particular de Estados Unidos. Además de éste y del ejemplar de Calcografía Nacional, existe otra versión similar en el Kupferstichkabinett de Berlín. En 1811 Antonio Puigblanch publicaba en Cádiz *La Inquisición sin máscara*. En un pasaje de esta obra, refiriéndose al *Capricho 23*, reseña una frase sacada de "uno de los comentarios más específicos". La frase en cuestión pertenece sin duda a una de las versiones del manuscrito de Calcografía Nacional: "Los autillos son el agostillo y la diversión de cierta clase de gente". De donde puede deducirse que el modelo original de estas versiones fue escrito con anterioridad a 1811.

La importante colección de láminas de cobre, así como la primera edición manuscrita de los *Caprichos* y las estampas de ediciones príncipes del resto de series, hacen de Calcografía Nacional un lugar de referencia ineludible para el estudio y la contemplación de las creaciones gráficas de Goya.

3754. *San Francisco de Paula*, ca. 1780

134 x 96 mm. 100,96 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y punta seca.

Dib. preparatorio destruido, antes en el Instituto Jovellanos, Gijón.

Ingresó en la Real Calcografía entre el 10 de marzo de 1790 y diciembre de 1792.

R. 3603.

3755. *El agarrotado*, 1778-1780

330 x 214 mm. 1066,21 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte.

Dib. preparatorio, British Museum, Londres, 1850.7.13.11.

Lámina acerada en 1882.

Ingresó en la Real Calcografía entre el 10 de marzo de 1790 y diciembre de 1792.
R. 3600.

3756. *Paisaje con peñasco, edificios y árboles*, 1800-1808

143 x 169 mm y 142 x 168 mm. 363,17 g y 352,36 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico (2); aguafuerte y aguainta.

Dib. preparatorio, col. particular, Madrid.

Ingresaron en Calcografía Nacional en octubre de 1862.

La lámina fue fragmentada en dos mitades para grabar en los dorsos respectivos los *Desastres de la guerra* 15 y 13, R. 3521 y 3519.

R. 6616 y 1617.

3757. *Paisaje con peñasco y cascada*, 1800-1808

143 x 168 mm y 141 x 170 mm. 343,85 g y 345,90 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico (2); aguafuerte.

Dib. preparatorio, col. particular, Madrid.

Ingresaron en Calcografía Nacional en octubre de 1862.

La lámina fue fragmentada en dos mitades para grabar en los dorsos respectivos los *Desastres de la guerra* 14 y 30, R. 3520 y 3536.

R. 6618 y 1619.

Aguafuertes por pinturas de Velázquez

La historia de la estampa moderna en España tiene su referente inicial en la producción gráfica de Francisco de Goya. Esta afirmación puede hacerse extensiva al ámbito geográfico europeo en su totalidad, e incluso sería factible proponer que la historia universal del grabado moderno arranca de Goya.

Si se establece una comparación entre las estampas de Goya y las de los grabadores españoles de finales del siglo XVIII se evidencian con claridad los aspectos renovadores del arte de aquél y las posibilidades del grabado como medio de expresión al servicio de la libertad creativa del artista. Un aspecto significativo es que las propuestas gráficas de Goya no irrumpieron en un momento de agotamiento de los sistemas tradicionales de grabado en cobre, más bien al contrario: la época de Goya coincide con la generación más importante de grabadores españoles en talla dulce –lo que, entre otros factores de índole estética, permite entender la escasa fortuna y la reducida influencia que desde el punto de vista de la práctica del grabado ejerció el arte de Goya a lo largo del siglo XIX–.

El grabado clásico a buril, con su característica teoría de trazos, se puso al servicio de la reproducción de pinturas, haciendo posible la universalidad de los estilos artísticos y la rápida difusión de las obras maestras de la pintura. Sin embargo, el buril resultaba demasiado exigente desde el punto de vista de la técnica y sólo permitía unos efectos pictóricos muy limitados, de ahí su paulatina sustitución por un lenguaje más libre y sinuoso, el del aguafuerte. El punto de inflexión en ese proceso de cambio del buril al aguafuerte lo constituye la obra de Goya.

Su aproximación a las pinturas de Velázquez a través del aguafuerte le permitió captar con mayor eficacia las sutiles veladuras y las transparentes pinceladas del maestro. En 1778 Goya ponía a la venta, a través de la *Gaceta de Madrid*, varias estampas interpretando pinturas de Velázquez, en

particular los retratos ecuestres de *Felipe III*, *Felipe IV*, *Margarita de Austria*, *Isabel de Borbón*, el príncipe *Baltasar Carlos* y el *Conde Duque de Olivares*. La elección de estas pinturas permite pensar en la posibilidad de que el artista intentara ganarse la confianza de la casa real, poniendo de manifiesto sus dotes como retratista, y convencer a los consejeros regios de su idoneidad para el puesto de pintor de cámara. Obras excelentes, las dos más tardías –*El infante Fernando de Austria* y *El bufón Barbarroja*–, grabadas con los entonces inusuales procedimientos del aguafuerte y aguatinta, anticipan la complejidad técnica de los *Caprichos*.

3758. *Retrato ecuestre de Felipe III*, 1778

383 x 314 mm. 1967,20 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y punta seca.

Dib. preparatorio, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 11.583.

Ref. J.M. Matilla, J. Vega, L. Ruiz Gómez y J. Portús, *Velázquez en blanco y negro*, Madrid, Museo del Prado, 2000, p. 25-74, 223.

Las trece láminas de la serie de pinturas de Velázquez ingresaron en la Real Calcografía entre el 10 de marzo de 1790 y diciembre de 1792.

R. 3593.

3759. *Retrato ecuestre de Isabel de Borbón*, 1778

378 x 317 mm. 1823,61 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y punta seca.

Dib. preparatorio, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 10.622.

Ref. *Velázquez en blanco y negro*, *op. cit.*, p. 25-74, 223.

R. 3596.

3760. *Retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares*, 1778

378 x 318 mm. 1630,15 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte.

Dib. preparatorio, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 10.623.

Ref. *Velázquez en blanco y negro*, *op. cit.*, p. 25-74, 223-224.

R. 3594.

3761. *Retrato de Diego de Acedo, el Primo*, 1778

220 x 159 mm. 441,43 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte.

Dib. preparatorio, Victoria & Albert Museum, Londres, C.A.I. 836.

Ref. *Velázquez en blanco y negro*, *op. cit.*, p. 25-74, 224.

R. 3599.

3762. *Retrato ecuestre de Margarita de Austria*, 1778

377 x 317 mm. 1791,19 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y punta seca.

Ref. *Velázquez en blanco y negro*, *op. cit.*, p. 25-74, 224.

R. 3595.

3763. *Retrato ecuestre de Felipe IV*, 1778
378 x 318 mm. 1741,08 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte.
Ref. *Velázquez en blanco y negro, op. cit.*, p. 25-74, 224.
R. 3590.
3764. *Esopo*, 1778
305 x 221 mm. 1030,22 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte.
Ref. *Velázquez en blanco y negro, op. cit.*, p. 25-74, 224.
Lámina acerada en 1887.
R. 3601.
3765. *Menipo*, 1778
310 x 225 mm. 1770,89 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte.
Ref. *Velázquez en blanco y negro, op. cit.*, p. 25-74, 224-225.
Lámina acerada en 1886.
R. 3602.
3766. *Retrato de Sebastián de Morra*, 1778
210 x 152 mm. 469,33 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte.
Ref. *Velázquez en blanco y negro, op. cit.*, p. 25-74, 225.
R. 3598.
3767. *Los borrachos*, 1778
325 x 442 mm. 2209,36 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte.
Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4330.
Ref. *Velázquez en blanco y negro, op. cit.*, p. 25-74, 225.
Lámina acerada en 1882.
R. 3597.
3768. *Retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos*, 1778
353 x 227 mm. 1036,29 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y punta seca.
Dib. preparatorio, Biblioteca Nacional, Madrid, 45606.
Ref. *Velázquez en blanco y negro, op. cit.*, p. 25-74, 225.
R. 3589.
3769. *Retrato del infante Fernando de Austria*, 1779-1782
286 x 170 mm. 807,37 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguainta, buril, ruleta y bruñidor.
Dib. preparatorio, Hamburg Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Hamburgo, 38538.
Ref. *Velázquez en blanco y negro, op. cit.*, p. 25-74, 225-226.
Lámina acerada en 1886.
R. 3591.

3770. *El bufón Barbarroja*, 1779-1782

288 x 170 mm. 787,09 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguainta, buril y ruleta.
Dib. preparatorio, Hamburg Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Hamburgo, 38548.
Ref. *Velázquez en blanco y negro, op. cit.*, p. 25-74, 226.
R. 3592.

Caprichos

Para la cultura occidental los *Caprichos* de Goya ejemplifican un mundo en crisis, entendida esta idea en el sentido de cambio. Conceptualmente revelan las fisuras de una estructura sociopolítica basada en una anquilosada estratificación estamental, y de un sistema de valores fundamentado en el inmovilismo de las costumbres y la tiránica opresión religiosa de las conciencias. Estéticamente anticipan la sensibilidad moderna y el desplazamiento hacia un arte dominado por la subjetividad y la libertad creativa. Biográficamente, los *Caprichos* aparecen en una de las décadas más decisivas en la trayectoria vital y en la producción artística de Goya. Es por ello que las sucesivas generaciones de escritores, artistas e intelectuales de los dos últimos siglos no han podido sustraerse a la condición de símbolo de los *Caprichos*: símbolo del fin del Antiguo Régimen, del cambio de gusto entre las estéticas clasicista y romántica, y de la crisis producida en la biografía y el arte de un creador universal.

La historiografía especializada en Goya ha establecido una secuencia de acontecimientos supuestamente determinantes en la creación de los *Caprichos*. Tal secuencia aparece caracterizada por un progresivo alejamiento del arte normativo con el consecuente acercamiento al dominio de la invención, unida esta nueva concepción del arte a los episodios biográficos de su grave enfermedad, las relaciones íntimas con la duquesa de Alba y los vínculos de amistad con el círculo de intelectuales ilustrados, particularmente con el literato Leandro Fernández de Moratín. En 1792 Goya redacta un informe a la Academia de San Fernando donde expone sus ideas sobre los métodos de enseñanza y arremete contra los principios neoclásicos heredados de Mengs. Un año más tarde cae gravemente enfermo. Pierde el sentido del oído como consecuencia de la enfermedad, de la que se recupera en la residencia gaditana de su amigo Sebastián Martínez, coleccionista de libros, pinturas y estampas. La sordera ha sido interpretada como la causa de una manifiesta huida del mundo exterior y una acusada tendencia a la introspección. Desde el punto de vista de la práctica artística, esta circunstancia le impulsaría al ejercicio sistemático del dibujo y el grabado, manifestaciones adecuadas a su necesidad vital de distanciamiento. En carta escrita en 1794 al poeta y fabulista Tomás de Iriarte le menciona su interés por las pinturas de gabinete en las que poder ejercitar libremente "el capricho y la invención". Un nuevo acontecimiento biográfico trascendente corresponde a su estancia durante el verano de 1796 en el palacio de la duquesa de Alba en Sanlúcar de Barrameda, junto a las marismas del Guadalquivir. En el ambiente cálido y sensual de la Andalucía atlántica, Goya, acompañado de la duquesa y sus

jóvenes doncellas, traslada al álbum de dibujos una atmósfera cargada de erotismo y voluptuosidad. Así surge el conocido *Álbum de Sanlúcar*. Tras la experiencia vivida por el pintor en el palacio de Doñana, las relaciones con la de Alba se deterioran. Según la opinión tradicional, a fines de 1796 comienza en Cádiz, donde enferma otra vez, un nuevo cuaderno de dibujos, el *Álbum de Madrid*, en el que se suceden imágenes con una evidente carga crítica y destacada presencia de caricaturas, supuesto reflejo del pesimismo que invade la mente atormentada del artista. Cuando se encuentra grabando las primeras láminas de los *Caprichos*, en torno a 1797, intensifica sus contactos con Moratín, recién llegado de Londres, con quien probablemente comparte sus impresiones acerca de la caricatura política inglesa.

Todos estos ingredientes configuran el contexto tradicionalmente admitido de la creación de los *Caprichos*, donde se mezclan las ideas estéticas antinormativas, la enfermedad, el desengaño amoroso y la corriente de opinión de la minoría ilustrada. La conclusión es que Goya tenía necesidad de una serie de grabados satíricos que dieran respuesta múltiple a su percepción inventiva del arte, su progresivo aislamiento, su desconfianza del ser humano y sus inquietudes sociales de raíz ilustrada. Se ha generalizado la deuda de Goya con el ambiente reformista ilustrado de finales del Setecientos, aunque penetrada la actitud racionalista del autor por una profunda crisis física y emocional. La versión del artista filósofo ha tenido una enorme vigencia en la fortuna crítica de los *Caprichos*. De hecho, estos grabados han sido entendidos como expresión del pensamiento ilustrado; se les ha cargado de ideología, situándoles en el nivel de la representación visual de un movimiento de índole filosófica, política y cultural.

El ideario ilustrado de los *Caprichos* se contextualiza dentro de una específica visión de la historia, según la cual el entorno cada vez más degradado del rey Carlos IV, la reina María Luisa y el favorito Manuel Godoy generó una violenta contestación dentro y fuera de la corte por parte de los reformistas. La monarquía es colocada en el mismo nivel de los estamentos privilegiados y el pueblo –conocida es la desconfianza de los partidarios de las reformas hacia las clases populares–, y contra ellos, según la historiografía tradicional, dirigen sus críticas Goya y el grupo de ilustrados. Acorde con este discurso ideológico, el artista pudo idear su colección de grabados satíricos coincidiendo con un momento políticamente favorable, caracterizado por la constitución de un gabinete de corte progresista con los ilustrados Gaspar Melchor de Jovellanos como Secretario de Gracia y Justicia, y Francisco Saavedra como Secretario de Hacienda.

Afianzando la versión del artista filósofo, Goya es concebido como un pintor de amplia cultura, en contacto con algunos de los hombres más destacados de su tiempo. De ahí que las fuentes propuestas para la iconografía de las imágenes sean muy numerosas. Convertidos por los historiadores en paradigma de la imaginería satírica del siglo XVIII, los *Caprichos* han sido vinculados a la literatura española, la caricatura europea y la tradición del arte y el lenguaje populares. Es decir, Goya pudo haber tenido en cuenta distintas tradiciones satíricas, algunas cultas, otras populares, desde los escritos de sus amigos ilustrados a los modelos vigentes en refranes, expresiones proverbiales, festividades folklóricas y representaciones teatrales, pasando por la asimilación de fuentes emblemáticas y estampas satíricas importadas del resto del Europa. No estaría exenta de interés la reconstrucción de la biblioteca virtual de Goya, o al menos sus lecturas y miradas, a partir de una recurrente secuencia de nombres y títulos asociados con los *Caprichos*: los *Sueños* de Quevedo y Torres Villarroel, las sátiras de León del Arroyal, los artículos en *El Pensador* de Clavijo o en *El Censor* de Cañuelo y Pereira, *El hechizado por fuerza* de Zamora, la sátira *A Arnesto* de Jovellanos, las *Cartas marruecas* de Cadalso, *El domine Lucas* de Cañizares, la *Historia del predicador fray Gerundio de Campazas* del padre Isla,

el *Arte de las putas* de Moratín padre, las comedias y la *Relación del auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en 1610* de Moratín hijo, los emblemas de Alciato, Covarrubias o Núñez de Cepeda, las empresas políticas de Saavedra Fajardo, las caricaturas de la *commedia dell'arte*, las ilustraciones de Monnet para *La Dunciade* de Palisseau de Montenoy, los dibujos de Fragonard para ilustrar el cuento *La chose impossible* de La Fontaine, los *Scherzi di fantasia* de Tiépolo, en fin, las producciones visuales de Le Prince, Giovanni David, Joseph-François Foulquier, Rembrandt... Evidentemente, la asignación de algunas de estas fuentes se mantiene en un nivel de conjetura teórica difícilmente demostrable.

Una nueva cuestión de importancia en el estudio de la serie de los *Caprichos* es la relativa a su cronología y proceso creativo. El punto de partida de dicho proceso se ha situado convencionalmente en los dibujos del *Álbum de Sanlúcar*, datado en 1796. Un segundo álbum, el de *Madrid*, suele fecharse en los primeros meses de 1797. Casi una veintena de dibujos de este álbum constituyen una primera fase en la creación de varias imágenes de los *Caprichos*, es decir, fueron reelaborados por Goya cuando tomó la decisión de grabar la serie. La primera mitad del cuaderno recoge escenas directamente inspiradas en el ambiente andaluz, mientras que la segunda mitad muestra un carácter distinto, con la introducción de un variado repertorio de manifestaciones de la estupidez y el vicio humanos, representación de figuras recortadas sobre fondos oscuros de aguadas grises e incorporación de irónicas leyendas. Conceptual y formalmente, los dibujos del *Álbum de Madrid* están próximos a los *Caprichos*, ahora bien aquellos no fueron concebidos inicialmente por Goya para ser grabados.

El paso siguiente en el proceso creativo de los *Caprichos*, tras los diseños de los álbumes, lo constituyen los *Sueños*, un conjunto de veintiséis dibujos pensados para grabar y realizados en 1797. El recurso del sueño fue habitual en la literatura española del Siglo de Oro; a través de él se garantizaba la impunidad, presentando la denuncia de los males sociales como efecto de la ensoñación del artista. Excepto tres, todos los dibujos de *Sueños* conservados ofrecen signos de haber sido calcados sobre la lámina de cobre, testimonio evidente de que la voluntad de Goya fue llevarlos a la estampa. De hecho, el *Sueño 1*, el conocido *Ydrama universal*, estaba concebido como portada de la serie –en su disposición definitiva pasó a ocupar el número 43 de los *Caprichos*, con el título de *El sueño de la razón produce monstruos*–. El paso de los *Sueños* a los *Caprichos* no fue inmediato. Goya elaboró otro tercer nivel de dibujos preparatorios. Si para los álbumes eligió la aguada de tinta china y para los *Sueños* la tinta de bugalla u hollín a pluma, los nuevos dibujos preparatorios suelen estar ejecutados a lápiz rojo y, en ocasiones, a la aguada de tinta roja sobre sanguina.

Todo parece indicar que las ochenta láminas que componen los *Caprichos* –abiertas al aguafuerte y aguatinta, técnica en la que logró una excelente destreza–, así como algunas otras relacionadas con ellos y desechadas por Goya, fueron grabadas en el periodo de tiempo transcurrido entre la primavera de 1797 y los últimos meses de 1798. En enero del año siguiente debía estar concluida la serie porque fue en ese mes cuando los duques de Osuna compraron cuatro ejemplares. El 6 de febrero de 1799, el *Diario de Madrid* anunciaba la venta de una "colección de estampas de asuntos caprichosos dibujada y grabada al aguafuerte por Francisco de Goya".

Por lo que respecta a su estructura temática, ha sido lugar común entre los historiadores la aceptación de una progresión desde las imágenes de tipos populares y escenas de galanteo hasta las grotescas visiones de brujas y duendes. El punto de inflexión se sitúa precisamente en *El sueño de la razón produce monstruos*. La presencia de esta imagen a modo de portada interior, ha conducido a sugerir una división interna en dos partes: una primera constituida por escenas satíricas que denuncian los vicios y excesos de la sociedad española de fines del siglo XVIII –matrimonio por interés, cortejo,

prostitución, defectos de la educación, inutilidad de los estamentos privilegiados— concluyendo con la secuencia de las asnerías, y otra segunda dominada por el ámbito fantástico del sueño y la noche, de ahí que los protagonistas sean las brujas, duendes y demonios que habitan la nocturnidad.

El elemento textual que acompaña a los *Caprichos* constituye un componente nada despreciable. Han llegado a nuestros días un buen número de anotaciones y textos diversos, entre ellos leyendas y comentarios escritos sobre muchos dibujos preparatorios, títulos grabados en las láminas, inscripciones anotadas en varias pruebas antes de letra, dos anuncios de venta de la serie y casi una veintena de explicaciones manuscritas. Una de las cuestiones más controvertidas sigue siendo la determinación de la autoría de dichos textos. Éste es un asunto relevante, entre otras razones porque la interpretación del mensaje subliminal de los *Caprichos* se ha basado tradicionalmente en el contenido de las leyendas, anuncios y comentarios manuscritos. Desde un punto de vista metodológico, la confianza absoluta en los textos, como base para el conocimiento del significado profundo de las imágenes, podría ser aceptable si el autor de los mismos hubiera sido Goya. Ahora bien, en caso de tratarse de una persona distinta, tal circunstancia llevaría necesariamente a cuestionarse la validez de los textos como instrumentos contenedores de claves interpretativas. La participación en los mismos de, al menos, un individuo ajeno a Goya parece hoy fuera de toda duda. De hecho, tanto el anuncio de la venta como alguno de los más conocidos comentarios manuscritos suelen atribuirse a Leandro Fernández de Moratín.

Numerosos historiadores han convertido los comentarios manuscritos en un instrumento habitual para la interpretación de las estampas. Los más difundidos son los que se conservan en el Museo del Prado y en la Biblioteca Nacional de Madrid, así como el que perteneció al dramaturgo López de Ayala, dado a conocer en 1887 por el conde de la Viñaza y hoy en paradero desconocido. A partir de éstos se hicieron numerosas copias, configurando estemas claramente definidos. Los textos de Ayala y Biblioteca Nacional tienden a la identificación individualizada de los personajes representados por Goya, asociándolos a figuras históricas de época del artista. El comentario del Prado es menos explícito en sus juicios y, en consecuencia, bastante menos comprometedor. Los personajes no están dotados de una identificación llevada al plano de la historia; se mantienen siempre en el nivel de la ficción. Este comentario ha sido atribuido a Goya. Una influyente corriente de opinión entre los historiadores ha sugerido que el comentario del Prado fue interpuesto por el artista para salir al paso de las críticas surgidas en los círculos gubernamentales e inquisitoriales contra los *Caprichos*. Tal hipotética reconstrucción de las precauciones tomadas por Goya se encuentra al servicio de la caracterización de los grabados como vehículos de expresión de los intereses ilustrados. La letra habría cumplido, según este discurso, un objetivo estratégico de ocultamiento.

El éxito de venta de los *Caprichos* fue escaso; en 1803 Goya entregaba al rey la totalidad de los cobres y doscientos cuarenta ejemplares a cambio de una pensión para su hijo Javier. Se ha venido aceptando la hipótesis de que ante la persecución inquisitorial el artista decidió desprenderse de un material peligroso. De nuevo, dicha hipótesis refuerza la redefinición de las imágenes acorde con la ideología reformista. Lo cierto es que desde 1803 los cobres se conservan en Calcografía Nacional, y de ellos, según los datos tradicionalmente admitidos, se habrían realizado trece ediciones.

Hasta aquí los aspectos que conforman la línea argumental más consolidada sobre los *Caprichos* de Goya. Algunos de estos aspectos, validados por la mayor parte de la crítica especializada, han sido sometidos a revisión, lo que significa que el conocimiento de la serie no debe darse aún por concluido. Para comenzar con las dudas, conviene tomar con cautela la extendida opinión de que la enfermedad del año 1793 fue la causa principal del aislamiento del mundo y la génesis de un extremo pesimismo

hacia la condición humana. La enfermedad no aisló tanto a Goya de la sociedad como se cree, de hecho continuó con la pintura de encargo y fue después de esta crisis cuando logró su tan deseado nombramiento de primer pintor de cámara. Por lo que respecta al pesimismo, las escenas del *Álbum de Sanlúcar* no fueron dibujadas por un hombre ahogado en el sufrimiento y atormentado por la desconfianza. Tales circunstancias inducen a replantearse la relación causa efecto entre la enfermedad y la creación de los *Caprichos*.

Muy interesante resulta la determinación del alcance exacto de la conciencia ilustrada de Goya. La revisión de la historia de España a fines del siglo XVIII, la lectura detenida de la biografía del artista y un nuevo enfoque de su trayectoria profesional en esos momentos podrían conducir a otras conclusiones, y tal vez a reconocer que el contenido de los *Caprichos* no fue tan subversivo hacia el sistema de valores establecido como se ha venido afirmando. De hecho, la creación de la serie coincide con un momento de desafío de la corona a la antigua aristocracia y al clero reaccionario. Por otra parte, Goya alcanza durante los años finales de la década de 1790 el cenit en su relación profesional con los reyes y con el favorito Manuel Godoy. Teniendo en cuenta ambos datos, el programa ideológico de los *Caprichos* podría estar al servicio del afianzamiento del poder del monarca, sus consejeros y una elite culta, enfrentados a los sectores más conservadores del clero, la aristocracia y el pueblo. En definitiva, el pintor no tenía por qué sentir precisamente afinidad hacia la causa ilustrada sino sólo simpatía por los intereses de su rey.

Se han cuestionado incluso las relaciones de amistad de Goya con los intelectuales y hombres de Estado más progresistas del país, reduciéndolas a un plano estrictamente profesional. Que Goya conociera y recibiera encargos, favores y visitas de Jovellanos, Ceán Bermúdez, Iriarte o Moratín, no significa necesariamente que fuera su amigo. Y llevado exclusivamente el asunto al nivel de las relaciones profesionales, entre 1797 y 1799 Goya tenía al menos tantos vínculos de tipo profesional con el rey, la reina y Godoy como con cualquiera de las personas citadas.

Nada se conoce tampoco de los libros existentes en la supuesta biblioteca del artista, ni de sus lecturas, ni de la asidua asistencia a tertulias de reformistas ilustrados. Cualquier aseveración en este sentido no pasa de ser un ejercicio meramente especulativo. Hoy se sabe, por ejemplo, que algunas de las fuentes menos discutidas por la historiografía goyesca, como la *Relación del auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en 1610* de Leandro Fernández de Moratín, deben ser descartadas –entre otras razones porque el texto de Moratín fue publicado por la Imprenta Real en 1811, es decir, doce años más tarde del anuncio de la venta de los *Caprichos*, de manera que difícilmente pudo haber influido en las escenas de brujería grabadas por Goya–. ¿Hasta qué punto, pues, deben ser admitidas todas las fuentes propuestas?

El contenido de los grabados no aparece dispuesto conforme al dominio de la razón, o no siempre, ya que la razón en los *Caprichos* está mezclada con el sueño. Ciertamente, el sueño es el recurso de que se vale el artista para ocultar la razón y oscurecer todo lo que de ostensible pudiera tener su actitud crítica. La actividad propia del sueño es creadora, no reproductiva. Cualquiera de estas opciones, o todas ellas a la vez, otorgan a los *Caprichos* una dimensión antitética al arte normativo o, si se prefiere, al arte razonable. Supuestamente nacidos de la razón, niegan la razón a través del sueño. Es más, al llevar la fealdad al ámbito de la apreciación subjetiva, el pensamiento estético de fines del Setecientos anula la posibilidad de un canon objetivo de belleza, canon en que se sustenta la teoría del clasicismo. Es curioso que quienes consideran los *Caprichos* como la herencia cultural del pensamiento ilustrado, no hayan reparado en la interesante contradicción que se plantea entre la

afinidad de la minoría ilustrada al gusto clasicista y la ruptura estética de los grabados de Goya con los principios normativos de dicho gusto.

Podría también cuestionarse el carácter satírico de las escenas. Los *Caprichos* han sido presentados con frecuencia como una visión satírica de los vicios y errores humanos, revestida de un anhelo consecuente de reforma. Lo propio de la sátira, de la crítica y de la actitud reformista es censurar en nombre de algo, en apoyo de una alternativa y, sin embargo, dicha alternativa no aparece explicitada en las imágenes. Goya no propone soluciones, presenta la visión oculta de la realidad sin más, una realidad cargada de elementos negativos. La sátira ridiculiza para mejorar, de modo que las aspiraciones del artista satírico son moralizantes. Lo grotesco, por el contrario, se ampara en una visión pesimista del hombre; la deformación grotesca remite a un mundo sin salida, del que dicha disformidad constituye su esencia, su verdadera y única condición.

La cronología y el proceso creativo tampoco se encuentran exentos de controversia. Recordemos que la elaboración del *Álbum de Sanlúcar* se sitúa en 1796, y que entre 1797 y 1798 ha sido propuesta la datación del *Álbum de Madrid*, los *Sueños* y los ochenta cobres de los *Caprichos*. Un aspecto que no se ha tenido suficientemente en cuenta es la existencia de un documento fechado en 1797, muy similar al anuncio publicado en el *Diario de Madrid* dos años más tarde, donde se informa de la venta por suscripción de una colección de setenta y dos estampas. Es decir, en ese momento setenta y dos planchas estaban concluidas, faltando "solo el tirado de las estampas". Traducida a cifras, la producción dibujada en relación con los *Caprichos* supera los dos centenares de obras, incluidos el *Álbum de Madrid*, los *Sueños* y el resto de dibujos preparatorios. Pues bien, según la opinión más extendida, desde finales de 1796 hasta la aparición en 1797 del anuncio citado, Goya habría realizado más de doscientos dibujos, grabado setenta y dos cobres y estampado la totalidad de pruebas de estado correspondientes a los mismos. Un trabajo excesivo para tan corto periodo de tiempo. Tal circunstancia obliga a replantearse la cronología del *Álbum de Madrid*, que debería adelantarse a 1794. Respecto a la estructura temática también sería posible plantear algunos interrogantes. La teoría clásica de división de la serie en dos partes implica admitir una disposición orgánica en las imágenes, según la cual las escenas aparecen ordenadas por temas que avanzan desde el ámbito racional al dominio de lo fantástico, es decir, de lo natural a lo sobrenatural. Cabría preguntarse si la progresión orgánica de la serie fue, o no, premeditada. Obviamente dicha progresión es consecuencia del orden que actualmente presentan las estampas, pero ¿fue éste el orden en que Goya las concibió? Una alternativa, en principio tan factible como cualquier otra, consiste en proponer la reordenación de la serie atendiendo a la ejecución técnica de las planchas. En definitiva, se trata de ordenar los cobres conforme a la progresiva complejidad de los procedimientos de grabado y a criterios de identidad técnica. Aplicados los resultados de este método a la secuencia cronológica de las imágenes, las primeras láminas abiertas por Goya corresponderían a escenas de brujería; a continuación se sucederían las de cortejo y matrimonio, relaciones pasionales, represión, prostitución, ignorancia, vanidad, ociosidad de la nobleza, para finalmente retornar al mundo sobrenatural de las criaturas grotescas, aunque éstas no tienen ya nada que ver con las brujas de los cobres primeros. De acuerdo con los resultados obtenidos, el orden de la serie dista radicalmente del que ahora presenta, lo que aconseja revisar el sentido de progresión de las imágenes y la tradicional estructuración temática en dos partes diferenciadas. Además, las escenas se encuentran interrelacionadas por un número reducido de personajes, muchos de los cuales –como las viejas brujas y alcahuetas– protagonizan temas diferentes aunque se trata de variantes de una idéntica tipología. No cabría descartar, pues, la idea de

que la colocación de las estampas carece de orden lógico; los *Caprichos* estarían constituidos por una alternancia irregular de cierto número de temas y personajes recurrentes.

El asunto de los comentarios manuscritos es otra cuestión controvertida. La fe absoluta en ellos para interpretar el sentido de las imágenes ha sido puesta en tela de juicio al dudar de su validez como instrumentos adecuados para el correcto desciframiento de los grabados. Hoy se admite, casi sin excepción, la universalidad del mensaje de Goya. Sin embargo, la tendencia de los comentarios a identificar los personajes con individuos concretos supone un proceso de reducción del carácter genérico de las escenas que no guarda paralelismo con la voluntad del artista. Mientras que los grabados salieron indudablemente de la mano y la mente de Goya, los comentarios fueron escritos por individuos que pretendían interpretar aquellos a partir de episodios singulares. Por otra parte, no es cierto que los textos sean contemporáneos de los grabados, ya que lógicamente fueron redactados en el periodo histórico posterior a 1799, un periodo distinto al momento en que Goya graba la serie. Además, puede que los manuscritos llegados a nuestros días no sean originales, sino copias, o incluso copias de copias, de otros desaparecidos; de cualquier modo, las interpretaciones propuestas en los distintos estemas no coinciden entre sí. En fin, la confianza excesiva en el valor de los textos suele generar un acercamiento a las imágenes como si fueran ilustraciones de los mismos, olvidando la incuestionable realidad de que los comentarios se inspiran siempre en las imágenes y no al contrario.

Para terminar de exponer las divergencias de opinión existentes sobre los *Caprichos*, señalemos algo acerca de la entrega de las láminas al rey y las posteriores ediciones de estampas. No todos los historiadores están convencidos de que la cesión de los cobres a la corona por parte de Goya obedeciera a una estrategia para eludir la persecución inquisitorial. Se argumenta al respecto que el artista efectuó una inequívoca transacción comercial ante su fracaso económico en la venta de las estampas, y consecuencia de dicha transacción fue la pensión obtenida a favor de su hijo. Es más, la Real Calcografía puso a la venta los *Caprichos* en 1816, durante el reinado de Fernando VII, después de que fuera restablecido el Tribunal de la Inquisición, prueba evidente de que las estampas no eran demasiado molestas para las autoridades religiosas.

En cuanto a las ediciones de los *Caprichos* durante los siglos XIX y XX, ha sido fijado su número definitivo en cuarenta y cinco para el periodo 1799 a 1937, con una cifra global de mil ochocientos veinte colecciones estampadas en dicho periodo, es decir, un número de ediciones muy superior a las trece aceptadas hasta ahora.

3771. *Francisco Goya y Lucientes, pintor, 1797-1799*

Caprichos 1

220 x 153 mm. 509,95 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguainta, punta seca y escoplo.

Dib. preparatorio, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 118.295.

Ref. J. Blas, J.M. Matilla y J.M. Medrano, *El libro de los Caprichos*, Madrid, Museo del Prado, 1999, p. 58-63.

Federico Navarrete fue el encargado de acerar las láminas de los *Caprichos*. Las diez primeras se entregaron para su acerado el 6 de abril de 1872: "Con esta fha [6 de abril de 1872] remito a V. diez láminas grabadas de Cobre de la Colección de Caprichos de Goya, señaladas con los ns. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10 para que se acerren, repasando las orillas y limpiando los claros con todo el esmero posible, satisfaciendo el importe que ocasionan estos últimos trabajos aparte de los cinco céntimos por

centímetro cuadrado de superficie que importe el acerado. Lo que comunico a V. para los efectos consiguientes (Recibidas el 8 de Mayo) Dios &a Madrid 16. Sor D. Federico Navarrete".

En 1803 Goya cede a la Real Calcografía las ochenta láminas de cobre de los *Caprichos* y 240 ejemplares de la serie a cambio de una pensión a favor de su hijo Javier.

R. 3427.

3772. *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega*, 1797-1799

Caprichos 2

215 x 150 mm. 545,66 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 64-67.

R. 3428.

3773. *Que viene el coco*, 1797-1799

Caprichos 3

219 x 154 mm. 474,39 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4208.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 68-71.

R. 3429.

3774. *El de la rollona*, 1797-1799

Caprichos 4

209 x 157 mm. 399,41 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3931.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 72-75.

R. 3430.

3775. *Tal para cual*, 1797-1799

Caprichos 5

200 x 151 mm. 341,64 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta y punta seca.

Dib. preliminar *Álbum B 5? r*, Biblioteca Nacional, Madrid, B 1262.

Dib. preparatorio *Sueño 19*, Museo del Prado, Madrid, D. 4199.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 76-79.

R. 3431.

3776. *Nadie se conoce*, 1797-1799

Caprichos 6

219 x 153 mm. 500,24 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4163.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 80-83.

R. 3432.

3777. *Ni así la distingue*, 1797-1799

Caprichos 7

200 x 150 mm. 306,28 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta y punta seca.

Dib. preliminar *Álbum B* 19, Museo del Prado, Madrid, D. 4339.

Dib. preparatorio *Sueño* 21, Museo del Prado, Madrid, D. 4200.

Ref. *El libro de los Caprichos*, *op.cit.*, p. 84-87.

R. 3433.

3778. *¡Que se la llevaron!*, 1797-1799

Caprichos 8

218 x 152 mm. 466,24 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preliminar *Álbum B* 61, Musée du Louvre, París, 6912 r.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4231.

Ref. *El libro de los Caprichos*, *op.cit.*, p. 88-91.

R. 3434.

3779. *Tántalo*, 1797-1799

Caprichos 9

210 x 152 mm. 418,42 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4209.

Ref. *El libro de los Caprichos*, *op.cit.*, p. 92-95.

R. 3435.

3780. *El amor y la muerte*, 1797-1799

Caprichos 10

219 x 152 mm. 476,93 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y escoplo.

Dib. preliminar *Álbum B* 35, Museum of Fine Arts, Boston, 1973.700a.

Dib. preparatorios, Museo del Prado, Madrid, D. 3932 y D. 3948.

Ref. *El libro de los Caprichos*, *op.cit.*, p. 96-99.

R. 3436.

3781. *Muchachos al avío*, 1797-1799

Caprichos 11

219 x 154 mm. 431,63 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y escoplo.

Dib. preliminar *Álbum B* 88, The Hispanic Society of America, Nueva York, A 3317.

Dib. preparatorio *Sueño* 28, Museo del Prado, Madrid, D. 4193.

Ref. *El libro de los Caprichos*, *op.cit.*, p. 100-105.

El 16 de mayo de 1872 fueron entregadas a Federico Navarrete las láminas 11 a 20 de los *Caprichos* para su acerado: "El 16 se le enviaron al Sor Navarrete 10 lam^s. de Goya (Caprichos) con los n^s. 11 hasta 20 inclusive p^a. acerar (de oficio)". Por el acerado y repaso de biseles de estos diez cobres se pagaron 160 pesetas el 15 de julio de 1872.

R. 3437.

3782. *A caza de dientes*, 1797-1799

Caprichos 12

219 x 153 mm. 479,47 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y escoplo.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4360.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 106-109.

R. 3438.

3783. *Están calientes*, 1797-1799

Caprichos 13

219 x 153 mm. 512,30 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preliminar *Álbum B* 63, Museo del Prado, Madrid, D. 4369.

Dib. preparatorio *Sueño* 25, Museo del Prado, Madrid, D. 3918.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4232.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 110-115.

R. 3439.

3784. *¡Qué sacrificio!*, 1797-1799

Caprichos 14

203 x 152 mm. 331,55 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.

Dib. preparatorio *Sueño* 15, Museo del Prado, Madrid, D. 4195.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 116-119.

R. 3440.

3785. *Bellos consejos*, 1797-1799

Caprichos 15

220 x 154 mm. 492 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y escoplo.

Dib. preliminar *Álbum A* [p], col. particular, Suiza.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4157.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 120-123.

R. 3441.

3786. *Dios la perdone: y era su madre*, 1797-1799

Caprichos 16

202 x 151 mm. 293,63 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.
Dib. preliminar *Álbum B 6*, Biblioteca Nacional, Madrid, B-1262.
Dib. preparatorio *Sueño 20*, Museo del Prado, Madrid, D. 3920.
Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 124-127.
R. 3442.

3787. *Bien tirada está*, 1797-1799

Caprichos 17

219 x 153 mm. 456,68 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y escoplo.

Dib. preliminar *Álbum A j*, Museo del Prado, Madrid, D. 4186.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4380.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 129-133.

R. 3443.

3788. *Y se le quema la casa*, 1797-1799

Caprichos 18

219 x 154 mm. 443,10 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preliminar *Álbum B 86*, Museum of Fine Arts, Boston, 63.984b.

Dib. preparatorio *Sueño [24?]*, Museo del Prado, Madrid, D. 4194.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 134-137.

R. 3444.

3789. *Todos caerán*, 1797-1799

Caprichos 19

219 x 146 mm. 381,62 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4210.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 138-141.

R. 3445.

3790. *Ya van desplumados*, 1797-1799

Caprichos 20

218 x 152 mm. 556,05 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.

Dib. preliminar *Álbum A n*, col. particular, Suiza.

Dib. preparatorios, Museo del Prado, Madrid, D. 4352 y D. 4233.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 142-147.

R. 3446.

3791. *¡Cual la descañonan!*, 1797-1799

Caprichos 21

218 x 149 mm. 546,04 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3954.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 148-151.

El 11 de junio de 1872 fueron retiradas por Navarrete las láminas 21 a 30 de los *Caprichos* para ser aceradas. Se pagó por dicho trabajo 160 pesetas el 29 de septiembre.

R. 3447.

3792. *¡Pobrecitas!*, 1797-1799

Caprichos 22

218 x 153 mm. 539,68 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preliminar *Álbum B* 82, col. particular, EE.UU.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4211.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 152-155.

R. 3448.

3793. *Aquellos polvos*, 1797-1799

Caprichos 23

219 x 150 mm. 509,01 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca y escoplo.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4237.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 156-159.

R. 3449.

3794. *No hubo remedio*, 1797-1799

Caprichos 24

219 x 152 mm. 572,79 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 160-163.

R. 3450.

3795. *Si quebró el cántaro*, 1797-1799

Caprichos 25

209 x 152 mm. 426,09 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4212.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 164-167.

R. 3451.

3796. *Ya tienen asiento*, 1797-1799

Caprichos 26

217 x 152 mm. 510,84 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preliminar *Álbum B* 67, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1935.35.103.11.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4213.
Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 168-171.
R. 3452.

3797. *¿Quién más rendido?*, 1797-1799

Caprichos 27

198 x 151 mm. 339,96 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta y punta seca.

Dib. preliminar *Álbum B 20*, Museo del Prado, Madrid, D. 4339.

Dib. preliminar *Álbum B 40*, The Pierpont Morgan Library, Nueva York.

Dib. preparatorio *Sueño 18*, Museo del Prado, Madrid, D. 4196.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 172-175.

R. 3453.

3798. *Chitón*, 1797-1799

Caprichos 28

219 x 159 mm. 418,14 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta y escoplo.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4214.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 176-179.

R. 3454.

3799. *Esto sí que es leer*, 1797-1799

Caprichos 29

219 x 148 mm. 384,71 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4215.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 180-183.

R. 3455.

3800. *¿Por qué esconderlos?*, 1797-1799

Caprichos 30

218 x 153 mm. 497,71 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4371.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 184-187.

R. 3456.

3801. *Ruega por ella*, 1797-1799

Caprichos 31

219 x 152 mm. 406,87 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca y escoplo.

Dib. preliminar *Álbum B 25*, Biblioteca Nacional, Madrid, B 1263.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3933.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 188-191.

El 16 de julio de 1872 Federico Navarrete retiró para su acerado las láminas 31 a 40: "Entregado al Sor Navarrete el 16 del presente [julio de 1872] el 4º cuaderno de los caprichos (Goya) qº está acerando, contiene desde la lámina 31 a 40 inclusive". El 5 de noviembre de ese año se pagaron 160 pesetas por el acerado de los diez cobres.

R. 3457.

3802. *Porque fue sensible*, 1797-1799

Caprichos 32

219 x 153 mm. 556,48 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3955.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 192-195.

R. 3458.

3803. *Al conde Palatino*, 1797-1799

Caprichos 33

219 x 152 mm. 447,85 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguafuerte bruñida, punta seca y escoplo.

Dib. preliminar *Álbum B 68*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 35.103.10.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 196-199.

R. 3459.

3804. *Las rinde el sueño*, 1797-1799

Caprichos 34

219 x 154 mm. 469,77 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguafuerte bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4363.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 200-203.

R. 3460.

3805. *Le descañona*, 1797-1799

Caprichos 35

219 x 154 mm. 449,25 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguafuerte bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3959.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 204-207.

R. 3461.

3806. *Mala noche*, 1797-1799

Caprichos 36

218 x 155 mm. 604,64 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguafuerte bruñida.

Dib. preliminar *Álbum B 81*, col. particular, EE.UU.

Dib. preparatorio *Sueño 22*, Museo del Prado, Madrid, D. 4197.
Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 208-211.
R. 3462.

3807. *¿Si sabrá más el discípulo?*, 1797-1799

Caprichos 37

218 x 153 mm. 377,62 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y escoplo.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4238.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 212-215.

R. 3463.

3808. *¡Brabísimo!*, 1797-1799

Caprichos 38

219 x 152 mm. 427,88 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4216.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 216-219.

R. 3464.

3809. *Hasta su abuelo*, 1797-1799

Caprichos 39

218 x 154 mm. 344,85 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguatinta.

Dib. preliminar *Álbum B 72*, col. particular, Suiza.

Dib. preparatorio *Sueño [26?]*, Museo del Prado, Madrid, D. 3919.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4234.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 220-225.

R. 3465.

3810. *¿De qué mal morirá?*, 1797-1799

Caprichos 40

216 x 152 mm. 317,30 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca y escoplo.

Dib. preparatorio *Sueño 27*, Museo del Prado, Madrid, D. 4198.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3949.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 226-229.

R. 3466.

3811. *Ni más ni menos*, 1797-1799

Caprichos 41

200 x 152 mm. 276,80 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca y escoplo.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4381.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 230-233.

El acerado de las láminas 41 a 60 de los *Caprichos* se concluyó durante los primeros meses de 1873.

El 4 de junio de ese año se libraron 320 pesetas como pago por el trabajo.

R. 3467.

3812. *Tú que no puedes*, 1797-1799

Caprichos 42

218 x 152 mm. 530,84 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4235.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 234-237.

R. 3468.

3813. *El sueño de la razón produce monstruos*, 1797-1799

Caprichos 43

218 x 152 mm. 464,27 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta.

Dib. preparatorio *Sueño* 1, Museo del Prado, Madrid, D. 3923.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4162.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 238-245.

R. 3469.

3814. *Hilan delgado*, 1797-1799

Caprichos 44

219 x 153 mm. 453,21 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta, punta seca y escoplo.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3934.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 246-249.

R. 3470.

3815. *Mucho hay que chupar*, 1797-1799

Caprichos 45

208 x 152 mm. 368,76 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4217.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 250-253.

R. 3471.

3816. *Corrección*, 1797-1799

Caprichos 46

217 x 150 mm. 391,31 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4218.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 254-257.

R. 3472.

3817. *Obsequio al maestro*, 1797-1799

Caprichos 47

218 x 150 mm. 355,16 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguainta bruñida y escoplo.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4382.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 258-261.

R. 3473.

3818. *Soplones*, 1797-1799

Caprichos 48

208 x 153 mm. 381,93 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguainta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4383.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 262-265.

R. 3474.

3819. *Duendecitos*, 1797-1799

Caprichos 49

217 x 152 mm. 549,98 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguainta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3937.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 266-269.

R. 3475.

3820. *Los Chinchillas*, 1797-1799

Caprichos 50

207 x 151 mm. 421,62 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguainta bruñida y escoplo.

Dib. preparatorio *Sueño 17*, Museo del Prado, Madrid, D. 3924.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3950.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 270-273.

R. 3476.

3821. *Se repulen*, 1797-1799

Caprichos 51

214 x 149 mm. 506,26 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguainta bruñida y escoplo.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4219.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 274-277.

R. 3477.

3822. *¡Lo que puede un sastre!*, 1797-1799

Caprichos 52

218 x 151 mm. 545,88 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca y escoplo.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3952.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 278-281.

R. 3478.

3823. *¡Qué pico de oro!*, 1797-1799

Caprichos 53

218 x 152 mm. 494,18 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y escoplo.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4220.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 282-285.

R. 3479.

3824. *El vergonzoso*, 1797-1799

Caprichos 54

217 x 152 mm. 528,13 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta.

Dib. preparatorio *Sueño 23*, Museo del Prado, Madrid, D. 4239.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 286-289.

R. 3480.

3825. *Hasta la muerte*, 1797-1799

Caprichos 55

220 x 154 mm. 442,95 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3938.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 290-293.

R. 3481.

3826. *Subir y bajar*, 1797-1799

Caprichos 56

217 x 152 mm. 513,61 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4221.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 294-297.

R. 3482.

3827. *La filiación*, 1797-1799

Caprichos 57

217 x 152 mm. 503,05 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta.

Dib. preliminar *Álbum B* [59?], Musée du Louvre, París, 1870.6914.

Dib. preparatorio *Sueño 11*, Museo del Prado, Madrid, D. 4201.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3953.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 298-301.

R. 3483.

3828. *Trágala perro*, 1797-1799

Caprichos 58

218 x 152 mm. 528,39 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4236.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 302-305.

R. 3484.

3829. *¡Y aún no se van!*, 1797-1799

Caprichos 59

219 x 152 mm. 431,89 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y escoplo.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4222.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 306-309.

R. 3485.

3830. *Ensayos*, 1797-1799

Caprichos 60

210 x 166 mm. 521,47 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta y escoplo.

Dib. preparatorio *Sueño 2*, Museo del Prado, Madrid, D. 4202.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 310-313.

R. 3486.

3831. *Volaverunt*, 1797-1799

Caprichos 61

219 x 152 mm. 514,35 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4223.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 314-317.

El 28 de febrero de 1874 se pagaron 160 pesetas por el acerado de las láminas de los *Caprichos 61 a 70*.

R. 3487.

3832. *¡Quién lo creyera!*, 1797-1799

Caprichos 62

209 x 153 mm. 381,60 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y escoplo.

Dib. preparatorio *Sueño 10*, Museo del Prado, Madrid, D. 4203.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 318-321.
R. 3488.

3833. *¡Miren qué graves!*, 1797-1799

Caprichos 63

215 x 163 mm. 301,36 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta y punta seca.

Dib. preparatorio *Sueño 8*, Museo del Prado, Madrid, D. 4204.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 322-325.

R. 3489.

3834. *Buen viaje*, 1797-1799

Caprichos 64

219 x 152 mm. 465,51 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y escoplo.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4365.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 326-329.

R. 3490.

3835. *¿Dónde va mamá?*, 1797-1799

Caprichos 65

210 x 162 mm. 559,47 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta y punta seca.

Dib. preparatorio *Sueño 9*, Museo del Prado, Madrid, D. 4205.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 330-333.

R. 3491.

3836. *Allá va eso*, 1797-1799

Caprichos 66

210 x 167 mm. 586,67 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta y punta seca.

Dib. preparatorio *Sueño 5*, Museo del Prado, Madrid, D. 4206.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 334-337.

R. 3492.

3837. *Aguarda que te unten*, 1797-1799

Caprichos 67

218 x 153 mm. 590,13 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4224.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 338-341.

R. 3493.

3838. *¡Linda maestra!*, 1797-1799

Caprichos 68

214 x 150 mm. 524,97 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguainta bruñida y punta seca.

Dib. preparatorio *Sueño 4*, Museo del Prado, Madrid, D. 4207.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 342-345.

R. 3494.

3839. *Sopla*, 1797-1799

Caprichos 69

214 x 152 mm. 559,84 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguainta, punta seca y escoplo.

Dib. preliminar *Álbum B 57*, col. particular.

Dib. preparatorio *Sueño 7*, Museo del Prado, Madrid, D. 4192.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 346-351.

R. 3495.

3840. *Devota profesión*, 1797-1799

Caprichos 70

210 x 166 mm. 580,21 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguainta y punta seca.

Dib. preliminar *Álbum B 56*, National Gallery of Art, Washington, 1991.182.10b(DR).

Dib. preparatorio *Sueño 3*, Museo del Prado, Madrid, D. 4392 r.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4392 v.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 352-355.

R. 3496.

3841. *Si amanece, nos vamos*, 1797-1799

Caprichos 71

202 x 152 mm. 286,80 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguainta bruñida y escoplo.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4230.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 356-359.

El 10 de junio de 1875 se libraron 160 pesetas como pago por los trabajos de acerado de las últimas diez láminas de los *Caprichos*.

R. 3497.

3842. *No te escaparás*, 1797-1799

Caprichos 72

217 x 152 mm. 416,50 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguainta bruñida.

Dib. preparatorios, Museo del Prado, Madrid, D. 4348 r y v.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 360-363.

R. 3498.

3843. *Mejor es holgar*, 1797-1799

Caprichos 73

217 x 152 mm. 424,13 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca y escoplo.

Dib. preliminar *Álbum B 62*, Musèe du Louvre, París, 6912 v.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 364-367.

R. 3499.

3844. *No grites, tonta*, 1797-1799

Caprichos 74

218 x 151 mm. 421,28 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4226.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 368-371.

R. 3500.

3845. *¿No hay quién nos desate?*, 1797-1799

Caprichos 75

218 x 152 mm. 409,04 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preparatorios, Museo del Prado, Madrid, D. 4227 y D. 4360.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 372-375.

R. 3501.

3846. *¿Está vuestra merced?... Pues, como digo... ¡eh! cuidado si no*, 1797-1799

Caprichos 76

217 x 152 mm. 442,66 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4228.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 376-379.

R. 3502.

3847. *Unos a otros*, 1797-1799

Caprichos 77

218 x 152 mm. 421,28 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca y escoplo.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4229.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 380-383.

R. 3503.

3848. *Despacha, que despiertan*, 1797-1799

Caprichos 78

218 x 152 mm. 437,12 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4367.
Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 384-387.
R. 3504.

3849. *Nadie nos ha visto*, 1797-1799

Caprichos 79

217 x 152 mm. 423,79 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguainta bruñida y escoplo.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4225.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 388-391.

R. 3505.

3850. *Ya es hora*, 1797-1799

Caprichos 80

219 x 152 mm. 481,01 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguainta bruñida, punta seca y escoplo.

Ref. *El libro de los Caprichos, op.cit.*, p. 392-395.

R. 3506.

Desastres de la guerra

Durante la mayor parte de la Guerra de la Independencia Goya reside en Madrid. Su hijo, Javier, había abandonado la residencia familiar dos años antes de estallar el conflicto; en esos momentos vivía sólo con su mujer, Josefa Bayeu, a la que perderá en 1812. La estancia en Madrid es interrumpida en octubre de 1808 cuando se traslada a Zaragoza por indicación del general Palafox para dejar testimonio en imágenes del estado de la ciudad tras el primer sitio a que fuera sometida por el ejército francés. Generalmente se acepta que la estancia de Goya en Zaragoza dejó una profunda huella en el artista al enfrentarle directamente con las consecuencias de esa lucha cruel, que en su extensión durante cinco largos años habría de convertirse en una de las matanzas más atroces conocidas en el continente europeo.

La actitud del artista hacia los responsables de la guerra, el gobierno intruso y los borbones, manifiesta las mismas contradicciones y conflictos interiores experimentados por la minoría ilustrada. Un rápido análisis de la producción pictórica y gráfica de esos años así lo evidencia. El retrato de Fernando VII concluido en octubre de 1808 y realizado por encargo de la Academia, los de Palafox y el duque de Wellington y las escenas de las víctimas inocentes de la serie de doce cuadros de *Horrores de la guerra*, podrían servir de argumento para incluir a Goya en el grupo de patriotas contrarios a Napoleón y las ideas que éste representaba, pero su actuación y las pinturas realizadas durante la etapa de gobierno de José Bonaparte parecen contradecir esa filiación. En efecto, en 1810 recibe el encargo de pintar la *Alegoría de la Villa de Madrid* con la imagen de José I en el medallón. De esta época son, además, los retratos del general Guyé y su sobrino vestido de paje de Bonaparte, el ministro de Justicia José Manuel Romero y el también afrancesado Juan Antonio Llorente. En 1811 acepta de manos del rey la Real Orden de España, más conocida como la "Berenjena". Sin embargo, cuando Fernando recupera de nuevo el trono, Goya ejecuta varios retratos de su persona a partir de los estudios

realizados en 1808. Estos datos ponen de manifiesto la dificultad para tomar postura en un momento de cambio, evidencian la debilidad del liberalismo español para imponerse ideológicamente.

La fecha de 1810 grabada en las láminas de los *Desastres* 20, 22 y 27 se acepta como punto de partida para la ejecución de la serie. El dibujo y el grabado se convierten, de nuevo, en los medios preferidos por Goya para reflexionar sobre sus pensamientos más privados, sus temores y amarguras. En los *Desastres* Goya muestra una actitud muy diferente a la de los *Caprichos* porque en estas dramáticas imágenes no se refugia en visiones personales nacidas de su imaginación; las referencias a la realidad, a un hecho concreto que afecta empíricamente al ser humano, son directas. La crueldad, el fanatismo, el terror, la injusticia, la miseria, la muerte... son las "fatales consecuencias" de la guerra y de la represión política, y su gravedad es tal que el artista no desea falsearlas mediante representaciones anecdóticas y retratos heroicos de individuos particulares. La víctima de la guerra, y su responsable, es el hombre colectivo; ese hombre, tipificado y anónimo, es el sujeto de las acciones de los *Desastres* y es también el destinatario de su trágico mensaje.

La serie consta de ochenta y dos láminas de cobre grabadas al aguafuerte, con gradaciones tonales en algunas de ellas conseguidas mediante la utilización del aguainta, combinación ya empleada en los *Caprichos*, y con la incorporación en otras láminas de una novedad técnica, la aguada.

La primera edición de los *Desastres* no fue estampada en la época de Goya, quien ante las adversas circunstancias políticas que atravesaba el país prefirió esconder los cobres y mantener en secreto su existencia. Algunas pruebas de estado y tres ejemplares completos, uno de ellos el que regaló a Juan Agustín Ceán Bermúdez, son las estampas conservadas anteriores a la primera edición. En cuanto a las láminas, permanecieron en la Quinta del Sordo cuando Goya abandonó España y en 1828 pasaron a ser propiedad de su hijo Javier, quien las conservó almacenadas en cajas hasta su muerte ocurrida en 1854. Tras varias vicisitudes, la Academia de San Fernando adquirió en 1862 ochenta cobres y un año más tarde se estampaba la primera edición. En 1870 Lefort dona a la Academia dos nuevas láminas hasta completar el total de las ochenta y dos que forman la serie.

Hasta aquí los elementos de coincidencia, pero también los *Desastres de la guerra* han sido y siguen siendo objeto de controversia en varios aspectos. Las cuestiones de los *Desastres* que más han atraído a los críticos y a las que se ha pretendido dar respuesta en diferentes épocas, podrían concretarse en varios puntos: la actitud personal de Goya ante el invasor y ante la situación política de España, el significado de los *Desastres* y las fuentes de los temas, el periodo de ejecución, su doble numeración, las cuestiones técnicas, los problemas relativos a la recuperación de la serie y a la primera edición, las consecuencias del cambio de título respecto al ejemplar de Ceán, y la estructura de la obra.

Una parte de la crítica tradicional ve en la actitud de Goya síntomas de afrancesamiento y otra insiste en el patriotismo nacionalista del autor de los *Desastres*. Actualmente parece aceptado el hecho de que Goya no se identifica con los intereses de Francia durante la invasión. La denuncia de las atrocidades de la guerra se dirige hacia cada uno de los participantes en la contienda sin tener en cuenta su nacionalidad. Tal vez el pintor podía desear un cambio en el orden social de tendencia reformista. Los llamados *Caprichos enfáticos* –*Desastres* 65 a 82– ponen de manifiesto su actitud de rechazo contra la represión iniciada tras la restauración de Fernando VII. Pero Goya aceptó con resignación el transcurrir de los acontecimientos y procuró adaptarse a cada cambio y a la dirección que tomaban los sucesos. Sus manifestaciones públicas fueron siempre prudentes, aunque en la intimidad mantuvo una actitud crítica hacia las jerarquías eclesiásticas y los altos cargos civiles del gobierno fernandino, actitud que sólo se atrevió a mostrar en sus producciones más privadas.

En cuanto a su significado, los *Desastres de la guerra* han sido en ocasiones explicados como la representación de acontecimientos concretos sucedidos durante la contienda. Frente a ese punto de vista, se impone una interpretación de las estampas más compleja, que convierte a la serie en una meditación de carácter universal sobre la guerra, no sobre un específico conflicto bélico.

Por lo que respecta a las fuentes, además de la información de primera mano proporcionada por los acontecimientos concretos de los que Goya fue testigo, para la elaboración de muchas de sus composiciones recurrió a obras literarias y visuales creadas por él mismo o por otros artistas. Como en el caso de los *Caprichos*, la identificación de estas fuentes ha sido objeto del interés de los críticos. Baste mencionar la recurrente búsqueda de la procedencia literaria del tema del asno cargado de reliquias en el *Desastre* 66. En otro sentido, se ha insistido tradicionalmente en la relación entre la serie de horrores de la guerra de Callot y la de Goya, convirtiendo aquella en fuente de inspiración para algunas de las composiciones de ésta, pero tal asociación es muy discutible.

Uno de los aspectos más debatidos es el que se refiere al periodo de ejecución. La historiografía clásica considera que la serie comenzó a ser grabada en 1810 y se concluyó en 1820. La fecha de 1810 ha sido admitida como válida al aparecer en algunas de las primeras láminas. Sin embargo, la controversia afecta al año de conclusión de la obra. La propuesta de 1820, admitida por gran parte de la crítica tradicional, se basa en la explicación de la leyenda "¿resucitará la verdad?" –*Desastre* 80– como el deseo de Goya de que fuera restaurado el orden constitucional promulgado en Cádiz por la Constitución de 1812 y suprimido después de la vuelta de Fernando VII. Con este título el artista expresaría algo más que un deseo: la certeza de que dicho orden iba a ser resucitado, certeza que pudo tener en 1820 a partir del levantamiento del general Riego y de la consecuente jura de la Constitución por el rey.

Las fechas de ejecución de las dos primeras partes en las que se estructura la serie –las consecuencias de la guerra y el hambre en Madrid– no plantean demasiadas dudas, pues remiten a situaciones acaecidas durante los acontecimientos bélicos; es decir, habrían sido grabadas antes de la restauración fernandina en 1814. El problema afecta a la datación de la última parte, los *Caprichos enfáticos*. Hay unanimidad en que dichas estampas finales critican la política absolutista impuesta por el rey tras su retorno, lo que podría justificar la interpretación del *Desastre* 80 en el sentido propuesto: la resurrección de los ideales constitucionales con el Trienio Liberal (1820-1823), iniciado tras el levantamiento de Rafael de Riego en Cabezas de San Juan en 1820. A partir de la misma argumentación, también se ha propuesto datar los *Caprichos enfáticos* durante ese trienio, no en los albores del mismo, de modo que la ejecución de las estampas finales sería posterior incluso a las *Pinturas negras*.

Partiendo de un minucioso estudio comparativo del papel en los dibujos y pruebas de estado de los *Desastres*, *Tauromaquia* y *Disparates*, podría adelantarse la fecha final a 1815, momento en el que, aceptando la interpretación del *Desastre* 80 tienen lugar varios pronunciamientos de corte liberal contra la política reaccionaria de Fernando VII –Espoz y Mina, Díaz Porlier...-. Según este planteamiento, la totalidad de los *Desastres* habrían sido ejecutados no sólo antes de los *Disparates*, sino también antes de la *Tauromaquia*, cuya venta se anuncia al público en 1816. Es más, si fuera aceptada la fecha de 1820 resultaría difícil explicar por qué fueron empleadas planchas de la misma baja calidad para los *Caprichos enfáticos* que para el resto de los *Desastres*, y sin embargo son de tan excelente calidad los cobres utilizados en las otras dos series; series que, según la opinión tradicional, habrían sido grabadas antes o durante la realización de los *Caprichos enfáticos*, es decir, a mitad de ejecución de los *Desastres*. Por otra parte, parece claro que el mensaje de las estampas finales está

expresado en clave enfática, eludiendo una claridad discursiva que las hubiera hecho demasiado evidentes, síntoma de que el momento en que fueron grabadas era de represión y no de apertura liberal, anterior, por tanto, al triunfo de los liberales en Cabezas de San Juan.

La doble numeración es todavía hoy un problema no resuelto. De época de Goya son dos numeraciones grabadas en los ángulos superior e inferior derecho de las láminas. Se ha considerado que una de las numeraciones fue asignada por Goya (inferior) y la otra por Ceán alterando el significado de la primera ordenación pensada por el artista. Lo cierto es que en algún momento se quiso eliminar la numeración inferior. Es posible que la superior corresponda a un orden proporcionado por Ceán que el pintor aceptó, pues esta numeración fue grabada en la lámina igual que la anterior, y quien la grabó fue Goya. Otra posibilidad es que la primera pudiera ser una numeración funcional que facilitara el control o el almacenamiento de las láminas, aunque lo cierto es que ambas numeraciones son provisionales, pues el grabador coloca siempre la que será definitiva en el ángulo izquierdo de las láminas de cobre.

Desde el punto de vista técnico, Goya relega los efectos del aguatinta, que tan profusamente utiliza en los *Caprichos*, a un segundo plano en los *Desastres* y busca las gradaciones tonales de los fondos mediante las posibilidades de la aguada. El aguafuerte, al ser utilizado de forma exclusiva sin las matizaciones del aguatinta, es decir, destacando bruscamente sobre el fondo, provoca una mayor sensación de dramatismo. El artista deseaba sugerir en el espectador la impresión del horror de la guerra y es posible que utilizara exclusivamente el aguafuerte como un recurso para conseguir tales fines. También, igual que en los *Caprichos*, dirige la atención del espectador hacia aquellas acciones o elementos de la composición más cargados de significado, mediante el recurso del blanco y el negro. Es posible, no obstante, que la sustitución del aguatinta por la aguada no respondiera sólo a una voluntad estética, sino a las dificultades derivadas del conflicto bélico para aprovisionarse de resinas de calidad y otros materiales necesarios para la práctica del aguatinta.

La recuperación de las láminas y su estampación ha planteado varios interrogantes. La Academia de San Fernando compra la serie e inicia su primera edición en 1863. Respeta la numeración y las leyendas de las estampas del ejemplar de Ceán, pero modifica el título general. La preparación de las láminas para la edición fue asignada a los grabadores Carlos de Haes y Domingo Martínez, quienes retocaron algunas de ellas, eliminaron arañazos superficiales, remarcaron varios márgenes y añadieron otros, borrando la parte inferior de ciertos cobres para grabar la leyenda. Las actuaciones no fueron tan profundas como se ha apuntado, pero lo verdaderamente importante es que la necesidad de preparar las láminas permite deducir que, a diferencia de las otras series, Goya no había pensado publicar ésta. La estampación fue realizada en el taller de Laureano Potenciano aplicando los criterios de estampación vigentes en el último cuarto del siglo XIX y no en época de Goya, es decir, manteniendo bastante tinta en la superficie de las láminas, renunciando a la estampación natural, lo que provoca una visión matizada en las estampas alejada de la voluntad del artista.

Con ocasión de la primera edición, la Academia cambió el título de la serie anotado en el ejemplar de Ceán. Este hecho ha modificado la interpretación del significado de las estampas. En el primer título, *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos*, se pone de relieve la importancia que Goya daba al hecho histórico concreto de la Guerra de la Independencia y la división de la colección entre escenas derivadas directamente de la contienda y los *Caprichos enfáticos*. El título asignado por la Academia, *Desastres de la guerra*, en primer lugar no hace mención a los *Enfáticos*, acentuando la unidad de la serie, y además sugiere una interpretación universal del fenómeno al eliminar la referencia específica y directa a la Guerra de la Independencia.

Los *Desastres* se han estructurado tradicionalmente en tres partes: los efectos de la lucha contra las tropas de Napoleón (hasta el número 47), el hambre sufrida en Madrid entre 1811 y 1812 (números 48 a 64) y la reflexión crítica sobre el régimen represor de Fernando VII o *Caprichos enfáticos* (desde el número 65). La historiografía clásica apuntó la hipótesis, no confirmada, de la existencia de ciclos temáticos concebidos a la manera de los *Caprichos*, lo que proporcionaría coherencia a la serie y tendería a atenuar la tradicional escisión de los *Enfáticos*.

3851. *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*, 1814-1815

Desastres de la guerra 1

178 x 220 mm. 581,70 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3964.

Ref. J.M. Matilla, J. Blas e I. Aguilar, *El libro de los Desastres de la guerra*, Madrid, Museo del Prado, 2000, vol. I, p. [68-69]; vol. II, p. [171].

En octubre de 1862 la Academia de San Fernando adquiere ochenta cobres de los *Desastres de la guerra* y dieciocho de los *Disparates* a su entonces propietario Jaime Machén Casalins por una cantidad cercana a 28.000 reales. En abril de 1870 Paul Lefort dona a la Real Academia las láminas de los *Desastres* 81 y 82.

R. 3507.

3852. *Con razón o sin ella*, 1810-1814

Desastres de la guerra 2

150 x 209 mm. 545,56 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra*, *op. cit.*, vol. I, p. [71]; vol. II, p. [172].

R. 3508.

3853. *Lo mismo*, 1810-1814

Desastres de la guerra 3

162 x 223 mm. 595,52 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra*, *op. cit.*, vol. I, p. [72-73]; vol. II, p. [173].

R. 3509.

3854. *Las mujeres dan valor*, 1810-1814

Desastres de la guerra 4

157 x 207 mm. 511,24 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra*, *op. cit.*, vol. I, p. [75]; vol. II, p. [174].

R. 3510.

3855. *Y son fieras*, 1810-1814

Desastres de la guerra 5

158 x 210 mm. 615,35 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.
Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [77]; vol. II, p. [175].
R. 3511.

3856. *Bien te se está*, 1810-1814

Desastres de la guerra 6

144 x 210 mm. 463,76 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada y buril.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [78-79]; vol. II, p. [176].

R. 3512.

3857. *¡Qué valor!*, 1810-1814

Desastres de la guerra 7

158 x 209 mm. 505,93 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta, punta seca, buril y bruñidor.

Dib. preparatorios, Museo del Prado, Madrid, D. 4345 r y v.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [80-83]; vol. II, p. [177].

R. 3513.

3858. *Siempre sucede*, 1810-1814

Desastres de la guerra 8

178 x 219 mm. 646,60 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4240.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [84-85]; vol. II, p. [178].

R. 3514.

3859. *No quieren*, 1810-1814

Desastres de la guerra 9

156 x 209 mm. 584,17 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [86-87]; vol. II, p. [179].

R. 3515.

3860. *Tampoco*, 1810-1814

Desastres de la guerra 10

150 x 219 mm. 309,08 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y buril.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [89]; vol. II, p. [180].

R. 3516.

3861. *Ni por esas*, 1810-1814

Desastres de la guerra 11

162 x 213 mm. 358,45 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, punta seca y buril.
Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4271.
Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [91-93]; vol. II, p. [181].
R. 3517.

3862. *Para eso habéis nacido*, 1810-1814
Desastres de la guerra 12
163 x 237 mm. 663,60 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, punta seca y buril.
Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4241.
Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [95-97]; vol. II, p. [182].
R. 3518.

3863. *Amarga presencia*, 1810-1814
Desastres de la guerra 13
143 x 169 mm. 363,17 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, buril y bruñidor.
Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3965.
Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [99-101]; vol. II, p. [183].
Al dorso fragmento de *Paisaje con peñasco, edificios y árboles*, R. 6617. La otra mitad, al dorso del *Desastre* 15.
R. 3519.

3864. *¡Duro es el paso!*, 1810-1814
Desastres de la guerra 14
143 x 168 mm. 343,85 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada bruñida, punta seca y buril.
Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4384.
Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [102-103]; vol. II, p. [184].
Al dorso fragmento de *Paisaje con peñasco y cascada*, R. 6618. La otra mitad, al dorso del *Desastre* 30.
R. 3520.

3865. *Y no hay remedio*, 1810-1814
Desastres de la guerra 15
142 x 168 mm. 352,36 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor.
Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 5355 v.
Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [104-105]; vol. II, p. [185].
Al dorso fragmento de *Paisaje con peñasco, edificios y árboles*, R. 6616. La otra mitad, al dorso del *Desastre* 13.
R. 3521.

3866. *Se aprovechan*, 1810-1814

Desastres de la guerra 16

162 x 237 mm. 560,99 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4242.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [107-109]; vol. II, p. [186].

R. 3522.

3867. *No se convienen*, 1810-1814

Desastres de la guerra 17

148 x 218 mm. 534,18 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [111]; vol. II, p. [187].

R. 3523.

3868. *Enterrar y callar*, 1810-1814

Desastres de la guerra 18

163 x 237 mm. 718,72 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada bruñida, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3966.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [112-115]; vol. II, p. [188].

R. 3524.

3869. *Ya no hay tiempo*, 1810-1814

Desastres de la guerra 19

166 x 239 mm. 704,68 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3967.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [116-119]; vol. II, p. [189].

R. 3525.

3870. *Curarlos, y a otra*, 1810-1814

Desastres de la guerra 20

162 x 237 mm. 726,33 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, buril y bruñidor.

Dib. preparatorios, Museo del Prado, Madrid, D. 3968 y D. 3969.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [120-123]; vol. II, p. [190].

R. 3526.

3871. *Será lo mismo*, 1810-1814

Desastres de la guerra 21

148 x 218 mm. 515,42 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguada bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3978.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [125-127]; vol. II, p. [191].

R. 3527.

3872. *Tanto y más*, 1810-1814

Desastres de la guerra 22

162 x 253 mm. 685,15 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4243.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [129-131]; vol. II, p. [192].

R. 3528.

3873. *Lo mismo en otras partes*, 1810-1814

Desastres de la guerra 23

162 x 240 mm. 590,80 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4385.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [132-135]; vol. II, p. [193].

R. 3529.

3874. *Aún podrán servir*, 1810-1814

Desastres de la guerra 24

163 x 260 mm. 812,93 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y bruñidor.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4244.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [136-137]; vol. II, p. [194].

R. 3530.

3875. *También estos*, 1810-1814

Desastres de la guerra 25

165 x 236 mm. 742,44 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4245.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [138-139]; vol. II, p. [195].

R. 3531.

3876. *No se puede mirar*, 1810-1814

Desastres de la guerra 26

145 x 210 mm. 450,96 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, punta seca y buril.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [140-141]; vol. II, p. [196].

R. 3532.

3877. *Caridad*, 1810-1814

Desastres de la guerra 27

163 x 236 mm. 702,44 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor.
Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4247.
Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [142-145]; vol. II, p. [197].
R. 3533.

3878. *Populacho*, 1810-1814
Desastres de la guerra 28
177 x 220 mm. 701,95 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor.
Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4246.
Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [146-147]; vol. II, p. [198].
R. 3534.

3879. *Lo merecía*, 1810-1814
Desastres de la guerra 29
180 x 220 mm. 766,96 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor.
Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4249.
Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [148-149]; vol. II, p. [199].
R. 3535.

3880. *Estragos de la guerra*, 1810-1814
Desastres de la guerra 30
141 x 170 mm. 345,90 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor.
Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4355 r.
Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [150-151]; vol. II, p. [200].
Al dorso fragmento de *Paisaje con peñasco y cascada*, R. 6619. La otra mitad, al dorso del *Desastre*
14.
R. 3536.

3881. *¡Fuerte cosa es!*, 1810-1814
Desastres de la guerra 31
155 x 208 mm. 570,75 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguainta bruñida y punta seca.
Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [153]; vol. II, p. [201].
R. 3537.

3882. *¿Por qué?*, 1810-1814
Desastres de la guerra 32
157 x 209 mm. 527,83 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, buril y bruñidor.
Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [154-155]; vol. II, p. [202].
R. 3538.

3883. *¿Qué hay que hacer más?*, 1810-1814

Desastres de la guerra 33

157 x 207 mm. 513,95 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, buril y bruñidor.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [157]; vol. II, p. [203].

R. 3539.

3884. *Por una navaja*, 1810-1814

Desastres de la guerra 34

157 x 208 mm. 677,20 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [158-159]; vol. II, p. [204].

R. 3540.

3885. *No se puede saber por qué*, 1810-1814

Desastres de la guerra 35

154 x 207 mm. 558,21 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada bruñida, punta seca y buril.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [161]; vol. II, p. [205].

R. 3541.

3886. *Tampoco*, 1810-1814

Desastres de la guerra 36

157 x 208 mm. 623,04 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada bruñida, punta seca y buril.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [162-163]; vol. II, p. [206].

R. 3542.

3887. *Esto es peor*, 1810-1814

Desastres de la guerra 37

157 x 208 mm. 545,82 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada y punta seca.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [164-165]; vol. II, p. [207].

R. 3543.

3888. *Bárbaros*, 1810-1814

Desastres de la guerra 38

155 x 208 mm. 497,62 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada bruñida y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4188 v.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [167-169]; vol. II, p. [208].

R. 3544.

3889. *¡Grande hazaña! ¡Con muertos!*, 1810-1814

Desastres de la guerra 39

156 x 208 mm. 565,33 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada y punta seca.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [170-171]; vol. II, p. [209].

R. 3545.

3890. *Algún partido saca*, 1814-1815

Desastres de la guerra 40

177 x 221 mm. 659,18 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4250.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [173-175]; vol. II, p. [210].

R. 3546.

3891. *Escapan entre las llamas*, 1810-1814

Desastres de la guerra 41

162 x 236 mm. 608,48 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3970.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [177-179]; vol. II, p. [211].

R. 3547.

3892. *Todo va revuelto*, 1810-1814

Desastres de la guerra 42

178 x 220 mm. 677,25 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3971.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [180-181]; vol. II, p. [212].

R. 3548.

3893. *También esto*, 1810-1814

Desastres de la guerra 43

157 x 209 mm. 532,40 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4188 r.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [182-183]; vol. II, p. [213].

R. 3549.

3894. *Yo lo vi*, 1810-1814

Desastres de la guerra 44

161 x 239 mm. 645,03 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3972.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [184-185]; vol. II, p. [214].
R. 3550.

3895. *Y esto también*, 1810-1814

Desastres de la guerra 45

166 x 222 mm. 574,45 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguainta, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4251.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [187-189]; vol. II, p. [215].

R. 3551.

3896. *Esto es malo*, 1810-1814

Desastres de la guerra 46

156 x 208 mm. 534,90 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, aguainta bruñida, punta seca y buril.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [191]; vol. II, p. [216].

R. 3552.

3897. *Así sucedió*, 1810-1814

Desastres de la guerra 47

156 x 209 mm. 573,67 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [192-193]; vol. II, p. [217].

R. 3553.

3898. *Cruel lástima*, 1811-1812

Desastres de la guerra 48

151 x 208 mm. 536,16 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada bruñida y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3973.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [194-195]; vol. II, p. [218].

R. 3554.

3899. *Caridad de una mujer*, 1811-1812

Desastres de la guerra 49

156 x 208 mm. 535,70 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, buril y bruñidor.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4252.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [197-199]; vol. II, p. [219].

R. 3555.

3900. *¡Madre infeliz!*, 1811-1812

Desastres de la guerra 50

157 x 206 mm. 576,81 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.
Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3974.
Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [200-201]; vol. II, p. [220].
R. 3556.

3901. *Gracias a la almorta*, 1811-1812
Desastres de la guerra 51
156 x 205 mm. 540,05 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.
Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4253.
Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [202-203]; vol. II, p. [221].
R. 3557.

3902. *No llegan a tiempo*, 1811-1812
Desastres de la guerra 52
157 x 207 mm. 560,18 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, punta seca y buril.
Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4254.
Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [204-205]; vol. II, p. [222].
R. 3558.

3903. *Expiró sin remedio*, 1811-1812
Desastres de la guerra 53
156 x 209 mm. 513,46 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, aguatinta bruñida y buril.
Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4255.
Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [206-207]; vol. II, p. [223].
R. 3559.

3904. *Clamores en vano*, 1811-1812
Desastres de la guerra 54
157 x 208 mm. 642,65 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, buril y bruñidor.
Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4256.
Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [208-209]; vol. II, p. [224].
R. 3560.

3905. *Lo peor es pedir*, 1811-1812
Desastres de la guerra 55
156 x 208 mm. 631,57 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada y bruñidor.
Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4386.
Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [210-211]; vol. II, p. [225].
R. 3561.

3906. *Al cementerio*, 1811-1812

Desastres de la guerra 56

156 x 208 mm. 587,66 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4257.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra*, *op. cit.*, vol. I, p. [212-213]; vol. II, p. [226].

R. 3562.

3907. *Sanos y enfermos*, 1811-1812

Desastres de la guerra 57

157 x 209 mm. 526,39 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta, buril y bruñidor.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4258.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra*, *op. cit.*, vol. I, p. [215-217]; vol. II, p. [227].

R. 3563.

3908. *No hay que dar voces*, 1811-1812

Desastres de la guerra 58

157 x 211 mm. 586,37 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta, buril y bruñidor.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4259.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra*, *op. cit.*, vol. I, p. [218-219]; vol. II, p. [228].

R. 3564.

3909. *¿De qué sirve una taza?*, 1811-1812

Desastres de la guerra 59

157 x 207 mm. 551,09 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada y aguatinta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4260.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra*, *op. cit.*, vol. I, p. [220-221]; vol. II, p. [229].

R. 3565.

3910. *No hay quien los socorra*, 1811-1812

Desastres de la guerra 60

154 x 207 mm. 573,38 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta, buril y bruñidor.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4261.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra*, *op. cit.*, vol. I, p. [222-223]; vol. II, p. [230].

R. 3566.

3911. *Si son de otro linaje*, 1811-1812

Desastres de la guerra 61

156 x 208 mm. 631,38 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor.
Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4334.
Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [224-225]; vol. II, p. [231].
R. 3567.

3912. *Las camas de la muerte*, 1811-1812

Desastres de la guerra 62

177 x 221 mm. 646,79 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4262.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [227-229]; vol. II, p. [232].

R. 3568.

3913. *Muertos recogidos*, 1811-1812

Desastres de la guerra 63

155 x 208 mm. 588,11 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4263.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [230-231]; vol. II, p. [233].

R. 3569.

3914. *Carretadas al cementerio*, 1811-1812

Desastres de la guerra 64

156 x 209 mm. 465,56 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta, buril y bruñidor.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4264.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [233-235]; vol. II, p. [234].

R. 3570.

3915. *¿Qué alboroto es éste?*, 1814-1815

Desastres de la guerra 65

180 x 221 mm. 671,95 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida, buril y bruñidor.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [237]; vol. II, p. [235].

R. 3571.

3916. *¡Extraña devoción!*, 1814-1815

Desastres de la guerra 66

177 x 222 mm. 629,67 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3975.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [239-241]; vol. II, p. [236].

R. 3572.

3917. *Ésta no lo es menos*, 1814-1815

Desastres de la guerra 67

179 x 220 mm. 751,13 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4265.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [243-245]; vol. II, p. [237].

R. 3573.

3918. *¡Qué locura!*, 1814-1815

Desastres de la guerra 68

160 x 222 mm. 560,15 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4266.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [247-249]; vol. II, p. [238].

R. 3574.

3919. *Nada. Ello dirá*, 1814-1815

Desastres de la guerra 69

155 x 201 mm. 550,33 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida, aguada y punta seca.

Dib. preparatorio (?), Museo del Prado, Madrid, D. 4170.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [251-253]; vol. II, p. [239].

R. 3575.

3920. *No saben el camino*, 1814-1815

Desastres de la guerra 70

177 x 220 mm. 620,90 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4387.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [255-257]; vol. II, p. [240].

R. 3576.

3921. *Contra el bien general*, 1814-1815

Desastres de la guerra 71

177 x 221 mm. 620,90 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y bruñidor.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3976.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [258-259]; vol. II, p. [241].

R. 3577.

3922. *Las resultas*, 1814-1815

Desastres de la guerra 72

179 x 220 mm. 667,68 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4267.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [261-263]; vol. II, p. [242].

R. 3578.

3923. *Gatesca pantomima*, 1814-1815

Desastres de la guerra 73

179 x 219 mm. 633,13 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, buril y bruñidor.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4268.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [264-265]; vol. II, p. [243].

R. 3579.

3924. *¡Esto es peor!*, 1814-1815

Desastres de la guerra 74

179 x 220 mm. 641,90 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y bruñidor.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4269.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [266-267]; vol. II, p. [244].

R. 3580.

3925. *Farándula de charlatanes*, 1814-1815

Desastres de la guerra 75

177 x 222 mm. 667,57 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguainta, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4270.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [269-271]; vol. II, p. [245].

R. 3581.

3926. *El buitre carnívoro*, 1814-1815

Desastres de la guerra 76

177 x 221 mm. 709,19 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, buril y bruñidor.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4272.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [272-273]; vol. II, p. [246].

R. 3582.

3927. *Que se rompe la cuerda*, 1814-1815

Desastres de la guerra 77

178 x 221 mm. 670,19 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguainta bruñida y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3982.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [275-277]; vol. II, p. [247].

R. 3583.

3928. *Se defiende bien*, 1814-1815

Desastres de la guerra 78

179 x 219 mm. 642,03 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4273.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [279-281]; vol. II, p. [248].

R. 3584.

3929. *Murió la Verdad*, 1814-1815

Desastres de la guerra 79

176 x 221 mm. 699,88 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y bruñidor.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3983.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [282-283]; vol. II, p. [249].

R. 3585.

3930. *¿Si resucitará?*, 1814-1815

Desastres de la guerra 80

178 x 220 mm. 649,42 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y bruñidor.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3984.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [284-285]; vol. II, p. [250].

R. 3586.

3931. *¡Fiero monstruo!*, 1814-1815

Desastres de la guerra 81

177 x 220 mm. 678,05 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3985.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [287-289]; vol. II, p. [251].

R. 3587.

3932. *Esto es lo verdadero*, 1814-1815

Desastres de la guerra 82

177 x 219 mm. 600,08 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta, punta seca, buril y bruñidor.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 3986.

Ref. *El libro de los Desastres de la guerra, op. cit.*, vol. I, p. [291-293]; vol. II, p. [252].

R. 3588.

Tauromaquia

La construcción del mito romántico de Goya por los escritores franceses del siglo XIX, alimentado por los tópicos definidores del carácter nacional hispano –como la afición a las corridas de toros–, se

encuentra en deuda con la *Tauromaquia*. El tema de los toros, por su aparente inmediatez y por la remisión a una realidad objetivable, enraizada popularmente y no exenta de connotaciones costumbristas, podría llevar a considerar la *Tauromaquia* de Goya como un conjunto de estampas carentes de la profundidad conceptual del resto de su producción gráfica. Un repaso a la fortuna de esta serie pone de manifiesto que no se ha librado de dicha consideración.

El artista comenzó a grabar las escenas taurinas probablemente al mismo tiempo, o incluso antes, de haber concluido los *Caprichos enfáticos*. Si se acepta que la *Tauromaquia* posee un carácter lúdico, cabría preguntarse cómo es posible que un individuo fuera capaz isocrónicamente del desdoblamiento de sensibilidad tan acusado que exige la actitud crítica hacia la aniquilación del ser humano, por una parte, y, por otra, la presentación distante del paradigma de la fiesta. La respuesta a dicha cuestión resulta de gran importancia. De hecho, las imágenes de la *Tauromaquia* son mucho más complejas de lo que pudiera sospecharse *a priori*, hasta el punto de resultar lo suficientemente ambiguas como para haber provocado la duda sobre la posición de Goya acerca de las corridas de toros. Numerosas cuestiones se encuentran aún sin resolver: ¿qué razones llevaron al artista a abordar el tema de la tauromaquia cuando estaban demasiado frescas las secuelas de una guerra terrible?, ¿cuál fue la participación de Ceán Bermúdez en la presentación de la serie?, ¿desde qué posicionamiento han de ser interpretadas las imágenes?, ¿por qué apenas tuvieron éxito en el reconocimiento de los contemporáneos de Goya?...

Las razones tradicionalmente expuestas sobre los motivos que impulsaron al pintor a realizar la *Tauromaquia* son diversas, siempre con el telón de fondo de los acontecimientos históricos determinados por el final de la guerra y la restauración en el trono del nefando Borbón en marzo de 1814. Por una parte, se ha planteado la posibilidad de que la *Tauromaquia* naciera de una crisis personal, de la necesidad vital de superación de una experiencia traumática, un descanso frente a la tragedia y el drama de la muerte, un acto catártico que conduce a Goya a un paréntesis de objetividad creativa. Con variantes respecto a esta línea argumental, también se ha sugerido que a través de la *Tauromaquia* el artista habría buscado el necesario refugio frente a la desesperanza inherente a la política represiva del régimen fernandino, de la que él mismo resultó afectado al ser sometido en 1815 a un proceso de depuración para descartar su presunta colaboración con el gobierno de José Bonaparte. Otro motivo planteado es el de la búsqueda por Goya –creador maduro y en plenas facultades– de una opción para llenar el vacío producido por la escasez de encargos oficiales, y la consecuente elección de un tema inocuo, libre de cualquier sospecha por los censores del recién restaurado Tribunal inquisitorial. El momento se presentaba, además, adecuado para tratar el tema de los toros, debido al renacer experimentado por un espectáculo que tras los luctuosos sucesos de comienzos de siglo, con numerosos percances mortales de toreros y varilargueros, había sido prohibido por Carlos IV en 1805. Quizás el motivo más determinante fuera otro de los argüidos habitualmente por la crítica, a saber, la delicada situación de penuria económica que atravesaba Goya, agravada por la liquidación a su hijo Javier de la parte que le correspondía de la herencia de su madre, Josefa Bayeu. Es cierto que existía un mercado nacional relativamente pujante para la estampa taurina, y es probable que el pintor confiara en la facilidad de venta de unas obras dedicadas a dicho asunto. Ahora bien, si era éste su objetivo, resulta difícil entender por qué se apartó tanto del modelo tópico, por qué creó unas imágenes desconcertantes mediante un lenguaje de violenta intensidad o por qué evocó unas formas anticuadas de practicar el toreo hacia las que el público no sentía el más mínimo interés. Recientemente han sido propuestas otras razones que alteran el discurso convencional y se aproximan a la *Tauromaquia* desde una perspectiva más compleja: la de unas imágenes reprensoras

del cruento hábito de la violencia devenida en espectáculo. Si la intencionalidad del artista fue el ejercicio de la crítica, ¿no estaría conceptualmente cerca la *Tauromaquia* de los otros ciclos gráficos? Tres son las fuentes sistemáticamente admitidas en relación con la serie: la *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de los toros en España*, escrita por Nicolás Fernández de Moratín; la *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, dibujada y grabada en talla dulce por Antonio Carnicero, serie que tuvo amplia fortuna y fue copiada por numerosos grabadores europeos; y la *Tauromaquia o arte de torear a caballo y a pie*, redactada por el aficionado taurino José de la Tixera probablemente al dictado de Pepe Hillo, seudónimo del diestro José Delgado, muerto en la plaza de Madrid en 1801. Tan estrechos han sido los vínculos establecidos por la historiografía tradicional entre la obra de Moratín padre y la *Tauromaquia* de Goya –al menos en la parte dedicada a la presentación histórica de los enfrentamientos con toros en España– que se ha caído en el error, común también a la fortuna de los *Caprichos*, de considerar las imágenes como una ilustración gráfica del texto escrito. Por otra parte, un sector de la crítica sospecha, con fundamento, que el apartado histórico de la *Tauromaquia* fue sugerido a Goya por Ceán.

La posible participación de Ceán en la estructura, orden y redacción de los títulos de la serie es asunto de la mayor relevancia. Goya entregó a aquél un conjunto de pruebas: el *Álbum de Ceán*. Los títulos propuestos por el erudito coleccionista en dicho álbum son muy parecidos, con ligeras variantes, a los publicados en la hoja preliminar de la primera edición de la *Tauromaquia*. Por fortuna, se conocen otros títulos manuscritos sobre pruebas de un ejemplar conservado en la Boston Public Library. Éstos han sido atribuidos al propio Goya. Son construcciones literarias simples y de carácter más genérico, sin descender en muchos casos a la identificación del lidiador con ninguna figura concreta del toreo. En definitiva, tanto en la sugerencia de incluir la sección histórica cuanto en la individualización de los personajes, Ceán pudo modificar el carácter universal que Goya había otorgado a sus violentas imágenes.

Una lectura lineal, conforme a la progresión temática que ahora poseen las estampas, conduciría a dividir la serie en tres partes: la historia de la tauromaquia en España desde la Antigüedad, las figuras de las dos escuelas principales del toreo durante el siglo XVIII –la navarro aragonesa con el Estudiante de Falces, Juanito Apiñani y Martincho, y la andaluza con Pepe Hillo y Pedro Romero–, y, por fin, los lances de la lidia culminados en desenlaces trágicos. En amplia medida, las posibles desviaciones interpretativas de la *Tauromaquia* de Goya se deben a que la historiografía tradicional ha concentrado toda la atención en las dos primeras secciones, mientras que las escenas más críticas de la tercera han sido sistemáticamente silenciadas.

Los coetáneos del artista sí percibieron la inquietante tensión implícita en las imágenes. Tal vez fuera ésta la causa de su fracaso de venta. Formalmente la *Tauromaquia* se encuentra en las antípodas de la claridad sintáctica de las estampas de Carnicero y seguidores. La anulación de la distancia, la eliminación de elementos anecdóticos y la valoración dramática de la luz y del vacío constituyen los pilares de la construcción visual de Goya. Apenas está sugerida la plaza por un fragmento de barrera, y una amalgama de líneas permite intuir la presencia de un público que carece de rasgos individuales. Ha quedado reducida la escena a su esencia. La imagen enfatiza el drama, el momento en que el animal, cuyo destino siempre es el sacrificio, embiste con fuerza al matador. Goya deja desamparado al espectador ante la tensión en grado máximo, la percepción del dolor y la muerte. En fin, las estampas de la *Tauromaquia* estaban condenadas a no ser fácilmente digeridas por el público.

No cabe duda de que la serie no responde en absoluto a la identificación tópica del artista como un hombre apasionado a las corridas de toros. Su caracterización en este sentido debería ser revisada. Al

fin y al cabo, no son tan numerosas las referencias a cuestiones taurinas en el epistolario de Goya, como repetidamente se ha señalado. Por otra parte, su posición respecto a la lidia pudo cambiar influido por la crítica ilustrada, contraria por motivos sociales y económicos a esa modalidad de diversión popular. Son de sobra conocidos los testimonios de Jovellanos y Vargas Ponce, entre otros significados detractores, en contra de los festejos taurinos. Sabemos que Ceán mantuvo relaciones con ambos eruditos, y que también él participaba de sus mismas opiniones sobre este asunto. Incluso los que fueran protectores oficiales de Goya habían abogado por la prohibición de las corridas.

De acuerdo con la tendencia de algunos historiadores a la construcción ilustrada de Goya prefijada en los *Caprichos*, tampoco conviene exagerar la interpretación del toro como metáfora visual de las fuerzas de la ignorancia y su sometimiento a la razón encarnada en el torero. En el fondo, para la apreciación de la *Tauromaquia* en toda su intensidad la cuestión del posicionamiento del artista resulta relevante, ya que su contenido no es lúdico sino patético.

3933. *Modo como los antiguos españoles cazaban los toros a caballo en el campo*, 1814-1816

Tauromaquia 1

254 x 356 mm. 1490,05 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4291.

Ref. J.M. Matilla y J.M. Medrano, *El libro de la Tauromaquia*, Madrid, Museo del Prado, 2001, p. [114-117].

En 1936, al comienzo de la Guerra Civil, las treinta y tres láminas de la *Tauromaquia* fueron trasladadas para garantizar su protección desde el Círculo de Bellas Artes, entonces propietario de los cobres, a la Calcografía Nacional. La Calcografía conservó en depósito las láminas durante cuarenta y tres años. En 1979 fueron adquiridas definitivamente por la Academia de San Fernando con fondos del legado Guitarte.

Las láminas fueron cromadas en la Casa de la Moneda de Madrid entre 1981 y 1982. En el año 81 se entregaron quince láminas para ser cromadas. Al año siguiente se enviaron el resto, entre ellas las siete grabadas por ambas caras. En el archivo de Calcografía se reseña que en 1982 "el trabajo de limpieza, restauración de márgenes, preparación y cromado de las láminas de la *Tauromaquia* quedó concluido y lista para la estampación, toda la serie".

Al dorso *Tauromaquia* A, R. 3373.

R. 3372.

3934. *Otro modo de cazar a pie*, 1814-1816

Tauromaquia 2

247 x 355 mm. 1526,54 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, col. particular.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [118-121].

Al dorso *Tauromaquia* B, R. 3375.

R. 3374.

3935. *Los moros establecidos en España prescindiendo de las supersticiones de su Alcorán, adoptaron esta caza y arte, y lancean un toro en el campo*, 1814-1816

Tauromaquia 3

249 x 357 mm. 1431,23 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril.

En el reverso, marca de punzón del fabricante de la lámina, "WILL^m. & RUSSL. / PONTIFEX & COMP. / NOS 46.47248 / SHOE LANE. LONDON".

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4357 r.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [122-125].

R. 3376.

3936. *Capean otro encerrado*, 1814-1816

Tauromaquia 4

250 x 358 mm. 1839,58 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4292.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [127-129].

R. 3377.

3937. *El animoso moro Gazul es el primero que lanceó toros en regla*, 1814-1816

Tauromaquia 5

250 x 358 mm. 1323,72 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta y punta seca.

Dib. preparatorio, col. particular, Francia.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [130-133].

R. 3378.

3938. *Los moros hacen otro capeo en la plaza con su albornoz*, 1814-1816

Tauromaquia 6

247 x 356 mm. 1511,84 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4378.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [134-137].

Al dorso *Tauromaquia C*, R. 3380.

R. 3379.

3939. *Origen de los arpones o banderillas*, 1814-1816

Tauromaquia 7

247 x 357 mm. 1495,32 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4393.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [138-141].

Al dorso *Tauromaquia D*, R. 3382.

R. 3381.

3940. *Cogida de un moro estando en la plaza*, 1814-1816

Tauromaquia 8

249 x 356 mm. 1479,40 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.

En el reverso, marca de punzón del fabricante de la lámina, "WILL^m. & RUSSL. / PONTIFEX & COMP. / NOS 46.47248 / SHOE LANE. LONDON".

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4389.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [142-145].

R. 3383.

3941. *Un caballero español mata un toro después de haber perdido el caballo*, 1814-1816

Tauromaquia 9

249 x 356 mm. 1477,23 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4294.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [146-149].

R. 3384.

3942. *Carlos V lanceando un toro en la plaza de Valladolid*, 1814-1816

Tauromaquia 10

254 x 356 mm. 1391,35 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca y buril.

En el reverso, marca de punzón del fabricante de la lámina, "WILL^m. & RUSSL. / PONTIFEX & COMP. / NOS 46.47248 / SHOE LANE. LONDON".

Dib. preparatorios, Museo del Prado, Madrid, D. 4297, D. 4296 y D. 4390.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [150-155].

R. 3385.

3943. *El Cid Campeador lanceando otro toro*, 1814-1816

Tauromaquia 11

250 x 356 mm. 1439,90 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta bruñida y buril.

Dib. preparatorios, Museo del Prado, Madrid, D. 4353 r y v.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [157-161].

Al dorso *Tauromaquia* E, R. 6620.

R. 3386.

3944. *Desjarrete de la canalla con lanzas, medias lunas, banderillas y otras armas*, 1814-1816

Tauromaquia 12

255 x 356 mm. 1505,87 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta y punta seca.

En el reverso, marca de punzón del fabricante de la lámina, "WILL^m. & RUSSL. / PONTIFEX & COMP. / NOS 46.47248 / SHOE LANE. LONDON".

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4295.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [162-165].

R. 3387.

3945. *Un caballero español en la plaza quebrando rejoncillos sin auxilio de los chulos*, 1814-1816

Tauromaquia 13

251 x 358 mm. 1672,21 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4298.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [166-169].

R. 3388.

3946. *El diestrísimo estudiante de Falzes, embozado burla al toro con sus quiebros*, 1814-1816

Tauromaquia 14

251 x 358 mm. 1442,61 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4299.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [170-173].

R. 3389.

3947. *El famoso Martincho poniendo banderillas al quiebro*, 1814-1816

Tauromaquia 15

249 x 357 mm. 1241,08 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4300.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [174-177].

R. 3390.

3948. *El mismo vuelca un toro en la plaza de Madrid*, 1814-1816

Tauromaquia 16

250 x 357 mm. 1205,10 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4301.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [178-181].

R. 3391.

3949. *Palenque de los moros hecho con burros para defenderse del toro embolado*, 1814-1816

Tauromaquia 17

248 x 356 mm. 1539,52 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4302.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [182-185].

Al dorso *Tauromaquia* F, R. 6621.

R. 3392.

3950. *Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza*, 1814-1816

Tauromaquia 18

249 x 357 mm. 1262,54 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta, punta seca y bruñidor.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4304.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [187-189].

R. 3393.

3951. *Otra locura suya en la misma plaza*, 1814-1816

Tauromaquia 19

247 x 355 mm. 1607,14 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta, punta seca, buril y bruñidor.

En el reverso, marca de punzón del fabricante de la lámina, "WILL^m. & RUSSL. / PONTIFEX & COMP. / NOS 46.47248 / SHOE LANE. LONDON".

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4305.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [191-195].

R. 3394.

3952. *Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la de Madrid*, 1814-1816

Tauromaquia 20

250 x 358 mm. 1179,06 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte y aguatinta.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4307.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [197-199].

R. 3395.

3953. *Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid, y muerte del alcalde de Torrejón*, 1814-1816

Tauromaquia 21

253 x 357 mm. 1607,22 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta bruñida, aguada, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4308.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [200-203].

Al dorso *Tauromaquia* G, R. 6622.

R. 3396.

3954. *Valor varonil de la célebre Pajuelera en la de Zaragoza*, 1814-1816

Tauromaquia 22

255 x 356 mm. 1403,73 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4309.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [204-207].

R. 3397.

3955. *Mariano Ceballos, alias el Indio, mata el toro desde su caballo*, 1814-1816

Tauromaquia 23

254 x 356 mm. 1463,82 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta y bruñidor.

En el reverso, marca de punzón del fabricante de la lámina, "WILL^m. & RUSSL. / PONTIFEX & COMP. / NOS 46.47248 / SHOE LANE. LONDON".

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4310.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [209-215].

R. 3398.

3956. *El mismo Ceballos montado sobre otro toro quiebra rejones en la plaza de Madrid*, 1814-1816

Tauromaquia 24

249 x 359 mm. 1416,49 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4311.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [216-219].

R. 3399.

3957. *Echan perros al toro*, 1814-1816

Tauromaquia 25

250 x 357 mm. 1555,57 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4312.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [220-223].

R. 3400.

3958. *Caída de un picador de su caballo debajo del toro*, 1814-1816

Tauromaquia 26

250 x 350 mm. 1437,82 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4313.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [224-227].

R. 3401.

3959. *El célebre Fernando del Toro, varilarguero, obligando a la fiera con su garrocha*, 1814-1816

Tauromaquia 27

248 x 356 mm. 1544,73 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril.

En el reverso, marca de punzón del fabricante de la lámina, "WILL^m. & RUSSL. / PONTIFEX & COMP. / NOS 46.47248 / SHOE LANE. LONDON".

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4314.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [229-233].

R. 3402.

3960. *El esforzado Rendón picando un toro, de cuya suerte murió en la plaza de Madrid, 1814-1816*
Tauromaquia 28
255 x 356 mm. 1527,97 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta y buril.
En el reverso, marca de punzón del fabricante de la lámina, "WILL^m. & RUSSL. / PONTIFEX & COMP. / NOS 46.47248 / SHOE LANE. LONDON".
Dib. preparatorio, Hamburg Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Hamburgo, 38534.
Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [235-239].
R. 3403.

3961. *Pepe Illo haciendo el recorte al toro, 1814-1816*
Tauromaquia 29
248 x 356 mm. 1511,39 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril.
En el reverso, marca de punzón del fabricante de la lámina, "WILL^m. & RUSSL. / PONTIFEX & COMP. / NOS 46.47248 / SHOE LANE. LONDON".
Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4315.
Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [240-245].
R. 3404.

3962. *Pedro Romero matando a toro parado, 1814-1816*
Tauromaquia 30
251 x 359 mm. 1318,40 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril.
Dib. preparatorio, Museum of Fine Arts, Boston, 1973.696.
Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [247-249].
R. 3405.

3963. *Banderillas de fuego, 1814-1816*
Tauromaquia 31
249 x 357 mm. 1544,35 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta bruñida, aguada, punta seca y buril.
En el reverso, marca de punzón del fabricante de la lámina, "WILL^m. & RUSSL. / PONTIFEX & COMP. / NOS 46.47248 / SHOE LANE. LONDON".
Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4316.
Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [251-255].
R. 3406.

3964. *Dos grupos de picadores arrollados de seguida por un solo toro, 1814-1816*
Tauromaquia 32
248 x 356 mm. 1533,95 g.
Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta, bruñidor, punta seca y buril.

En el reverso, marca de punzón del fabricante de la lámina, "WILL^m. & RUSSL. / PONTIFEX & COMP. / NOS 46.47248 / SHOE LANE. LONDON".

Dib. preparatorio, Hamburg Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Hamburgo, 38541.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4317.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [256-261].

R. 3407.

3965. *La desgraciada muerte de Pepe Illo en la plaza de Madrid*, 1814-1816

Tauromaquia 33

249 x 355 mm. 1438,18 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4318.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [263-267].

R. 3408.

3966. *Caballero español quebrando rejones con ayuda de los chulos*, 1814-1816

Tauromaquia A

254 x 356 mm. 1490,05 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta, bruñidor, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4319.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [268-271].

Al dorso *Tauromaquia* 1, R. 3372.

R. 3373.

3967. *Caballero derribado por un toro*, 1814-1816

Tauromaquia B

247 x 355 mm. 1526,54 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta, bruñidor y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4321.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [272-275].

Al dorso *Tauromaquia* 2, R. 3374.

R. 3375.

3968. *Perros al toro*, 1814-1816

Tauromaquia C

247 x 356 mm. 1511,84 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta, bruñidor, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4322.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [276-279].

Al dorso *Tauromaquia* 6, R. 3379.

R. 3380.

3969. *Varilarguero a hombros de un chulo, picando a un toro*, 1814-1816

Tauromaquia D

247 x 357 mm. 1495,32 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta, aguada, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4323.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [280-283].

Al dorso *Tauromaquia* 7, R. 3381.

R. 3382.

3970. *La muerte de Pepe Illo*, 1814-1816

Tauromaquia E

250 x 356 mm. 1439,90 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta, bruñidor, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Hamburg Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Hamburgo, 38533.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [285-289].

Al dorso *Tauromaquia* 11, R. 3386.

R. 6620.

3971. *La muerte de Pepe Illo*, 1814-1816

Tauromaquia F

248 x 356 mm. 1539,52 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta, bruñidor, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4324.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [291-295].

Al dorso *Tauromaquia* 17, R. 3392.

R. 6621.

3972. *Combate de un coche enjaezado con dos mulos*, 1814-1816

Tauromaquia G

253 x 357 mm. 1607,22 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico de cromo; aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4325.

Ref. *El libro de la Tauromaquia, op. cit.*, p. [296-299].

Al dorso *Tauromaquia* 21, R. 3396.

R. 6622.

Disparates

A comienzos de los cincuenta, en uno de los estudios más extenso dedicado a los *Disparates*, el ejercicio literario era considerado como el único posible para comentar las imágenes. La dificultad de penetración en su significado, nacida de la exigencia consustancial a la historiografía artística de encontrar un discurso iconográfico coherente para la totalidad de la serie, ha derivado en una sucesión de textos a los que caracteriza el abuso de adjetivaciones y figuras literarias. Tanta literatura es un claro indicio de que la crítica goyesca ha ocultado tras la barrera de la inventiva la confesión de encontrarse perdida. En el caso más extremo, la incapacidad de comprensión manifestada por la

historiografía clásica se ha hecho extensiva al propio Goya, afirmando que incluso para él las imágenes fueron enigmáticas.

Cabría preguntarse si el hermetismo de los *Disparates* es una característica implícita, y en definitiva un elemento diferenciador respecto a las otras series, o por el contrario, un convencionalismo derivado de la carencia de recursos interpretativos. Como punto de partida debería admitirse que también se encuentran presentes en las demás series algunas imágenes de difícil lectura. Así lo confirman, por ejemplo, las estampas de brujería de los *Caprichos* –*Buen viaje, ¡Miren qué graves!, Se repulen, Soplones, Corrección...*– o el conjunto de los *Enfáticos* en los *Desastres de la guerra*. Es cierto, sin embargo, que los elementos disponibles para conocer la intencionalidad de Goya en los *Disparates* son menores que en las otras series. Para los *Caprichos* se cuenta con un amplio número de imágenes –dibujos preliminares y preparatorios, pruebas de estado, pruebas antes de letra– y, sobre todo, numerosos complementos textuales –leyendas manuscritas, anuncios de venta, comentarios de época–. En el caso de los *Desastres*, proporcionan suficiente apoyo los títulos, el álbum de Ceán y una fuente de valor inestimable para el conocimiento del significado complejo de los *Enfáticos*: el libro de Giambattista Casti *Gli animali parlanti*, publicado en París y Milán en 1802. Nada comparable existe para los *Disparates*.

Varias circunstancias han contribuido a reforzar el enigma de esta serie: su carácter inconcluso, la ausencia de un ejemplar de pruebas equivalente a los que poseyera Ceán de *Desastres* y *Tauromaquia*, la inexistencia de comentarios o leyendas descriptivas, el distanciamiento en el proceso creativo entre los dibujos preparatorios y las estampas finales, la incompreensión del alcance semántico de los títulos asignados a algunas pruebas de estado, el silencio en las fuentes de época –lo que conduce a suponer que ni siquiera los escritores allegados al artista tuvieron conocimiento de la existencia de la serie–, la tardía publicación de las estampas, su arbitraria ordenación, la desviación producida por el título dado en las ediciones académicas vinculando la posible interpretación de las imágenes con proverbios o refranes... Estas circunstancias han creado un vacío difícil de llenar y, en ocasiones, el sentido concedido a la serie lejos de aclararla ha multiplicado su condición de enigma.

Los hechos objetivos en relación con los *Disparates* se reducen a escasos datos. En octubre de 1862, tras un proceso negociador iniciado seis años antes, la Academia de San Fernando adquiere las láminas de los *Desastres de la guerra* y dieciocho cobres de los *Disparates*. La primera edición se estampa en los tórculos de la Calcografía Nacional dos años más tarde y se da a conocer al público con el título de *Proverbios*. En 1877 la revista parisina *L'Art* publica cuatro láminas inéditas que habían pertenecido al pintor Eugenio Lucas. El número de estampas de la serie asciende, por tanto, a veintidós. Se conservan catorce dibujos preparatorios, realizados en un estilo acusadamente pictórico, con empleo generalizado de aguadas rojas; algunos de ellos tan alterados en su probable conversión a grabado que resulta complejo discernir los vínculos existentes entre el dibujo y su correspondiente estampa. No se conocen pruebas de estado de cuatro de las veintidós láminas grabadas, y catorce de las pruebas que han llegado a nuestros días tienen manuscrito un título formado por el sustantivo "Disparate" al que complementa un adjetivo. Un número consta en el ángulo superior izquierdo –a veces otro en el derecho– de varias pruebas. La numeración mayor es 25, cifra que induce a pensar en un proyecto originario de, al menos, veinticinco obras. Entre las pruebas de estado y las estampas de la edición de 1864 queda testimonio de varios ejemplares impresos en los años centrales del siglo XIX. Once ediciones, con un total superior a mil ejemplares, fueron estampadas hasta 1937.

La irrelevancia de la información conocida ha dejado expedita a la especulación teórica la opción de respuesta a unos cuantos interrogantes: ¿cuándo fueron concebidos y realizados los *Disparates*?, ¿por

qué no se publicaron?, ¿qué título se aproxima con mayor fiabilidad a las intenciones del artista?, ¿cuáles son las claves interpretativas para penetrar en el significado de las imágenes?

Con bastante probabilidad, las láminas fueron grabadas en una fecha incierta de la primera etapa del reinado absolutista de Fernando VII, y Goya no volvió a trabajar en la serie después de su salida del país en 1824 con destino a Burdeos. Para la historiografía francesa decimonónica la creación de los *Disparates* habría de situarse antes de 1810; propuesta cronológica nacida en apoyo de una línea interpretativa que ubicaba las escenas de las estampas en los sucesos finales del reinado de Carlos IV y en la crítica a las costumbres regias. Esta hipótesis carece hoy de fortuna. Son demasiado evidentes las relaciones entre los *Disparates* y las producciones gráficas posteriores a los *Desastres* como para tenerla en cuenta. Durante las primeras décadas del siglo XX fue sugerida la fecha de 1819 como el momento de máxima actividad en la ejecución de los grabados, datación que ha tenido continuidad en la bibliografía goyesca. El argumento principal en que se fundamenta dicha proposición es la asociación de los ciclos gráficos con fases críticas en la biografía personal de Goya. En 1819 sufre una grave enfermedad, con la que se ha vinculado tradicionalmente la creación de los *Disparates* y *Pinturas negras*. Ahora bien, la relación de causa efecto establecida entre ambas circunstancias es meramente especulativa. En febrero de ese mismo año Goya traslada su residencia a la Quinta del Sordo en la ribera del Manzanares. No parece probable que coincidiendo con el cambio de casa, es decir, con el ajetreo y los trastornos inherentes a una actividad de este tipo en una persona de setenta años, tuviera tiempo suficiente y deseos de dedicarse con intensidad al grabado. Por otra parte, no conviene olvidar un dato de relevancia en este asunto: en el álbum de la *Tauromaquia* que el artista entregó a Ceán antes de 1816 solicitando su ayuda con los títulos y ordenación de las estampas, figuraba una prueba de estado del *Disparate* 13, *Modo de volar*. Quienes interpretan las imágenes de la serie desde la perspectiva de la irracionalidad paranoica sostienen que *Modo de volar*, escena inspirada en los logros positivos de la razón y el progreso humanos, debe excluirse de los *Disparates*. Al margen de este cuestionamiento, lo cierto es que las características técnicas, formales y conceptuales son idénticas al resto de la serie. Hay que convenir, pues, que Goya inició el proceso creativo antes de 1816.

Atendiendo a la identidad de las láminas de cobre empleadas por el pintor para grabar la *Tauromaquia* y los *Disparates* –planchas de excelente calidad adquiridas en Londres a la firma Pontifex–, y de los papeles utilizados en las pruebas de estado de las imágenes taurinas y los dibujos preparatorios de los *Disparates* –en ambos casos pertenecientes a la marca Serra–, ha sido propuesta la datación de 1816 a 1817 para la totalidad de la serie. Recientes estudios sobre las ligeras diferencias en los sellos de fabricación de los cobres de *Tauromaquia* y *Disparates* revelan que constituían lotes distintos, y también que los primeros salieron de fábrica con anterioridad a 1813, pero no así los segundos. Además, las imágenes de los *Disparates* guardan semejanza con algunos dibujos del llamado *Álbum F*, fechado entre 1817 y 1820. Por otra parte, si la serie hubiera estado concluida en 1817 no se explica la falta de interés de Goya en publicarla y menos aún el estado inconcluso que presenta por lo que respecta a la preparación de los títulos y el orden definitivo de las estampas. Aún admitiendo que el contenido de las escenas fuera producto de una situación histórica de privación de libertades y que, en consecuencia, el régimen fernandino constituyera el marco adecuado para su creación, pero no para su difusión pública, podrían entenderse los motivos de no editar la serie –del mismo modo cómo se entienden las razones para no publicar los *Desastres*–, pero desde luego eso no justifica su carácter inconcluso. Las circunstancias biográficas que obligaron a Goya a dejar de trabajar en los *Disparates* debieron ser otras. Dos acontecimientos resultarían igualmente admisibles: su cambio de residencia en

1819 y su abandono de España en 1824. En cualquiera de esos momentos el artista pudo haber guardado las láminas ya grabadas en cajas que no volvieron a abrirse de nuevo. Así pues, la cronología más aceptable abarca el periodo comprendido entre 1815 y los años 1819 o 1824.

A diferencia del resto de los ciclos gráficos, donde la existencia de una portada o un anuncio de venta permiten deducir títulos fiables y acordes con la voluntad del artista, no existe referencia alguna de esta índole para su última serie. El título con mayor fortuna en nuestros días no ha sido el único propuesto, ni siquiera fue el primero. Las noticias más antiguas en el tiempo se refieren a este conjunto de obras con el término "caprichos", o para ser más precisos, "caprichos segundos", en clara alusión a la "colección de estampas de asuntos caprichosos" publicada en 1799. Jaime Machén Casalins, el propietario de los cobres anterior a la Academia, los define como "caprichos fantásticos". Durante los años de la probable ejecución de la serie, Goya hace mención a unos "caprichos originales con el título de Visiones de don Quijote", a los que pudiera corresponder un dibujo del *Álbum F* donde el hidalgo aparece sentado ante una caterva de seres grotescos suspendidos en el aire. Dicho dibujo, como otros del mismo cuaderno, guarda relación formal con varias estampas de la serie. Sea como fuere, el término "caprichos", tal vez el más apropiado, fue pronto desplazado por el de "sueños", y a partir de la primera edición, la Academia impuso el de "proverbios". Se desconocen los motivos de la asignación de este título, tal vez creado por suponer que las imágenes ilustraban algún tipo de adagio o aforismo popular. En cualquier caso, dicho enunciado ha inducido a una interpretación específica cuya secuencia puede ser rastreada hasta los años sesenta del siglo XX. El significante "disparates", no exento tampoco de especificidad semántica, ha sido adoptado por la comunidad científica al existir un referente con valor testimonial: los epígrafes de las pruebas de estado. La validez del título "disparates" se sustenta en el presunto carácter autógrafa de esos epígrafes, pero no está confirmado con absoluta certeza que surgieran de la mano o la mente de Goya.

El terreno más especulativo es, todavía hoy, el del significado de las imágenes, una significación elaborada en sus innumerables variantes a partir de la categorización tópica del disparate como enigma. Ninguna serie, ni siquiera en sus divisiones estructurales de mayor complejidad, ha sido objeto de tan elevada dispersión metodológica e interpretativa. Los escritores románticos y realistas, en su afán desmedido por identificar las estampas de Goya con alusiones visuales a una época decadente de la historia, no dudaron en establecer intrincados vínculos con la sátira a los miembros de la familia real.

Pronto, las propuestas de intencionalidad política cedieron paso a su contrario: el psicoanálisis freudiano. Desde dicha perspectiva, los juicios morales acerca de la realidad exterior fueron negados, trasladando la cuestión de la génesis de la imagen a los dominios interiores del artista. La aceptación de este proceso de interiorización culminó en múltiples alternativas, coincidentes en el discurso de la irracionalidad: libertad de instintos y pasiones, complejo libidinoso, perturbación paranoica, explosión delirante de irracionalismo, imposición de lo arbitrario...

Necesariamente, la contextualización de los *Disparates* en el periodo de oscurantismo político de Fernando VII y su vinculación con los *Caprichos enfáticos*, los dibujos del *Álbum F* y las *Pinturas negras*, permitió a la historiografía de la segunda mitad del siglo XX alcanzar nuevas conclusiones. A pesar de sus discrepancias, existe un punto de convergencia en muchas de esas interpretaciones: la convicción de que las estampas contienen, en clave alegórica o simbólica, un componente de denuncia de los abusos cometidos por un régimen opresor. Tal caracterización de las imágenes como expresiones de la disidencia, entronca con la versión del Goya ilustrado heredera de los *Caprichos*, aunque adaptada evolutivamente a la ideología liberal. En algún caso, sin embargo, esta última

evolución ni siquiera ha sido formulada, y los *Disparates*, supuestamente en deuda con fuentes emblemáticas como la *Iconología* de Ripa, la obra de Alciato o la *Emblemata horaciana* de Vaenius, son entendidos como un conjunto de ilustraciones morales concebidas por un artista impregnado de las doctrinas de la razón. No es necesario recordar que la Guerra de la Independencia y sus consecuencias constituyen la evidencia histórica del fracaso de la razón ilustrada. El momento de los *Disparates* no corresponde a la Ilustración, por eso resulta más convincente interpretar las estampas desde la perspectiva de la denuncia a la política fernandina. Una de las opciones con mayor fortuna en la actualidad, la explicación carnavalesca, tiene mucho que ver con este planteamiento.

El intento de solución del enigma de los *Disparates* a través de la tradición festiva del carnaval cuenta con una herencia de varias décadas, aunque recientemente ha recibido un renovado impulso. Es cierto que algunas escenas de los *Disparates* evocan el ámbito burlesco de las fiestas que preceden a la cuaresma. En la tradición popular de las carnestolendas subyace un inequívoco deseo de exceso, violencia y subversión. El carnaval remite al dominio de la irracionalidad, donde el disparate aparece transfigurado en norma. Pero en la medida en que el anhelo de trasgresión dirige la conducta, el espíritu carnavalesco lleva implícito el rechazo a la autoridad, en cualquiera de sus manifestaciones. Ello permitiría explicar el carácter anticlerical y la crítica al estamento militar latente en algunas imágenes. Conforme al mismo argumento, las manifestaciones carnavalescas, con su complemento del mundo al revés, pudieron servir a Goya como estrategia de enmascaramiento de una actitud hostil a un sistema autocrático bajo el control del ejército y el clero reaccionarios.

Otros puntos de vista, no menos atrayentes que el de la interpretación carnavalesca aunque disconformes con él, enfatizan el concepto de subjetividad como núcleo de un comportamiento estético moderno. Los *Disparates* testimonian, según esta hipótesis, una transformación cualitativa caracterizada por la ruptura con la lógica natural y la pérdida de referencias denotativas. El factor de la intencionalidad del artista deja de tener importancia como elemento central de la apreciación de la imagen, que adquiere una indiscutible autonomía y una manifiesta ausencia de finalidad. Tal carencia de intención es, cuando menos, intuita por el espectador por carecer de un código de desciframiento válido. Aunque existen elementos formalmente reconocibles carecen, en apariencia, de articulación, de modo que la subjetividad del artista y la quiebra de la comunicación lógica con el espectador se convierten en aspectos fundamentales de la idea de modernidad. En el fondo, este discurso confirma la condición enigmática de las imágenes.

Ahora bien, no todos los *Disparates* son herméticos en el mismo grado. Como fuera ya sugerido hace años, varias escenas nacen de la acumulación de elementos heredados del repertorio gráfico de Goya, conformando una síntesis transfigurada de experiencias visuales previas. La mayor alteración afectaría a las estructuras compositivas y a la construcción formal de la imagen. Prevalece en ella, no obstante, ese rasgo ajeno a lo singular que caracteriza la producción goyesca y que hace admisible la sospecha de que la posición del artista se sitúa frente a la estupidez humana como categoría universal.

3973. *Disparate femenino*, 1815-1824

Disparates 1

247 x 359 mm. 1531,19 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguainta y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4375.

Ref. J. Carrete, J.M. Matilla, P. Aullón de Haro, V. Bozal, N. Glendinning y J. Vega, *Disparates. Tres visiones*, Madrid, Calcografía Nacional, 1996, p. 105, 109, [116-117, 158-159].

La Academia de San Fernando adquirió en 1862 a Jaime Machén Casalins dieciocho láminas de los *Disparates* junto con ochenta cobres de los *Desastres de la guerra*.

R. 3409.

3974. *Disparate de miedo*, 1815-1824

Disparates 2

245 x 357 mm. 1762,94 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4274.

Ref. *Disparates. Tres visiones, op. cit.*, p. 105, 109, [118-119, 160-161].

R. 3410.

3975. *Disparate ridículo*, 1815-1824

Disparates 3

247 x 358 mm. 1604,87 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4288.

Ref. *Disparates. Tres visiones, op. cit.*, p. 105, 109, [120-121, 162-163].

R. 3411.

3976. *Bobalicón*, 1815-1824

Disparates 4

247 x 359 mm. 1278,30 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4276.

Ref. *Disparates. Tres visiones, op. cit.*, p. 105, 109, [122-123, 164-165].

R. 3412.

3977. *Disparate volante*, 1815-1824

Disparates 5

248 x 360 mm. 1493,16 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta.

Ref. *Disparates. Tres visiones, op. cit.*, p. 105, 109, [124-125, 166-167].

R. 3413.

3978. *Disparate furioso [Disparate cruel]*, 1815-1824

Disparates 6

247 x 359 mm. 1696,71 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4280.

Ref. *Disparates. Tres visiones, op. cit.*, p. 105, 109, [126-129, 168-169].

R. 3414.

3979. *Disparate matrimonial [Disparate desordenado]*, 1815-1824

Disparates 7

247 x 359 mm. 1541,80 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4377.

Ref. *Disparates. Tres visiones, op. cit.*, p. 105, 109, [130-133, 170-171].

R. 3415.

3980. *Los ensacados*, 1815-1824

Disparates 8

248 x 359 mm. 1491,12 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4284.

Ref. *Disparates. Tres visiones, op. cit.*, p. 109, [172-173].

R. 3416.

3981. *Disparate general*, 1815-1824

Disparates 9

248 x 359 mm. 1537,68 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4349.

Ref. *Disparates. Tres visiones, op. cit.*, p. 109, [174-175].

R. 3417.

3982. *Caballo raptor [Disparate desenfrenado]*, 1815-1824

Disparates 10

253 x 359 mm. 1733,24 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4277.

Ref. *Disparates. Tres visiones, op. cit.*, p. 105-107, 109, [134-135, 176-177].

R. 3418.

3983. *Disparate pobre*, 1815-1824

Disparates 11

247 x 358 mm. 1633,04 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4275.

Ref. *Disparates. Tres visiones, op. cit.*, p. 107, 109, [136-137, 178-179].

R. 3419.

3984. *Disparate alegre*, 1815-1824

Disparates 12

246 x 358 mm. 1568,36 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4376.

Ref. *Disparates. Tres visiones, op. cit.*, p. 107, 111, [138-139, 180-181].
R. 3420.

3985. *Modo de volar*, 1815-1824

Disparates 13

247 x 359 mm. 1687,04 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguainta y punta seca.

Dib. preparatorio, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 14.866-22.

Ref. *Disparates. Tres visiones, op. cit.*, p. 107, 111, [140-141, 182-183].

R. 3421.

3986. *Disparate de carnaval*, 1815-1824

Disparates 14

246 x 357 mm. 1237,04 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguainta.

Ref. *Disparates. Tres visiones, op. cit.*, p. 107, 111, [142-143, 184-185].

R. 3422.

3987. *Disparate claro*, 1815-1824

Disparates 15

247 x 357 mm. 1569,81 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguada y aguainta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4289.

Ref. *Disparates. Tres visiones, op. cit.*, p. 107, 111, [144-147, 186-187].

R. 3423.

3988. *Las exhortaciones*, 1815-1824

Disparates 16

246 x 359 mm. 1409,57 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguainta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4281.

Ref. *Disparates. Tres visiones, op. cit.*, p. 111, [188-189].

R. 3424.

3989. *La lealtad*, 1815-1824

Disparates 17

246 x 358 mm. 1765,24 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguainta bruñida.

Dib. preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4285.

Ref. *Disparates. Tres visiones, op. cit.*, p. 111, [190-191].

R. 3425.

3990. *Disparate fúnebre*, 1815-1824

Disparates 18

244 x 358 mm. 1710,31 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y aguatinta bruñida.

Ref. *Disparates. Tres visiones, op. cit.*, p. 111, [192-193].

R. 3426.