

## ESTAMPAS DE GOYA. LA COLECCIÓN DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

ELENA SANTIAGO PÁEZ

La colección estampas de Goya de la Biblioteca Nacional es una de las más importantes del mundo por la gran cantidad de obras que conserva<sup>1</sup>, por lo completa que es, lo que permite estudiar prácticamente toda la obra grabada del artista<sup>2</sup>, la calidad de sus primeras ediciones, de una estampación especialmente cuidada y, sobre todo, por sus pruebas únicas, por sus ejemplares bellísimos de estampas muy raras y por la gran cantidad de pruebas de estado que se pueden encontrar en ella.

Tiene distintas procedencias pero, sin duda, el núcleo más importante del conjunto procede de la colección de otro aragonés, Valentín Carderera y Solano. Carderera (Huesca 1796-Madrid 1880), de quien este año se cumple el doscientos aniversario de su nacimiento<sup>3</sup>, fue un hombre polifacético: pintor, historiador del arte, arqueólogo, museógrafo, iconólogo y, sobre todo, un coleccionista apasionado que logró reunir una de las mayores colecciones de dibujos y grabados de la España del siglo XIX y, sin duda, la mejor colección posible de los de Goya. Carderera adquirió, por una parte, muchas de las estampas y dibujos que habían

---

<sup>1</sup> Mas de 2.000 si se contabiliza cada una de las estampas que forman las diferentes series, las distintas ediciones de éstas y se multiplica por el número de ejemplares que conserva la Biblioteca. El poder comparar las distintas ediciones de una misma serie facilita la identificación de aquellas y el estudio de los diferentes papeles, tintas y encuadernaciones que se utilizaron en cada una, así como el estado de conservación de las planchas.

<sup>2</sup> Sólo faltan once estampas, siete de las cuales son pruebas únicas.

<sup>3</sup> Muy interesante es el artículo de Manuel GARCÍA GUATAS, «Carderera: un ejemplo de artista y erudito romántico» en *Artigrama*, 11, 1994-1995, pp. 425-450.

pertenecido a Juan Agustín Ceán Bermúdez<sup>4</sup> y, por otra, la mayoría de los dibujos y pruebas que conservaron el hijo y el nieto del gran pintor. Parte de sus grabados de Goya fueron adquiridos por el Estado y en 1867 ingresaron en la Biblioteca Nacional<sup>5</sup> junto con el resto de su colección de estampas y dibujos, excepto los de Goya, que vendió en 1886 y fueron depositados en el Museo del Prado.

Otras pruebas muy raras o únicas de Goya de la Biblioteca Nacional proceden de las colecciones de otros artistas del siglo XIX como Manuel Castellano o Cristóbal Ferriz, que las canjearon por estampas duplicadas españolas y extranjeras que tenía la institución al haber refundido las procedentes de la adquisición Carderera con las que había en la antigua Biblioteca Real. Ésta conservaba, probablemente entregados por el propio Goya, un ejemplar de la primera edición de los *Caprichos* y otro de la *Tauromaquia* de una calidad excepcional. Otros ejemplares de la primera edición de estas series, algunos también de estampación muy cuidada, proceden del Fondo de Recuperación de obras de Arte y pasaron a la Biblioteca tras la Guerra Civil<sup>6</sup>.

Una breve reseña de las obras más interesantes de la colección de estampas de Goya de la Biblioteca Nacional bastará para hacerse una idea de su importancia.

En primer lugar hay que destacar las *pruebas únicas*. La Biblioteca conserva una estampa de *San Isidro* (fig. 1) procedente de la Colección Carderera de la que no se conoce otro ejemplar. Grabada al aguafuerte con una punta muy fina, Goya aún no domina la técnica. Aunque hay partes bien conseguidas como la figura del santo a la que ha logrado dar corporeidad y movimiento, en otras ha cometido serios errores al enmarañar demasiado los trazos, lo que ha producido falsos mordidos y zonas borrosas. Goya, que probablemente y como se deduce de esta obra, debió ser casi autodidacta en el grabado al aguafuerte, sin embargo ya en esta estampa tan temprana sabe conseguir muy bien un claroscuro muy pictórico. Zonas muy trabajadas, llenas de fuerza y que atraen la vista del espectador como

---

<sup>4</sup> Entre ellas los álbumes de pruebas de estado con los títulos manuscritos por Goya de las series de los *Caprichos*, los *Desastres* y la *Tauromaquia*, en la actualidad en el British Museum.

<sup>5</sup> En el *Catálogo de las estampas de Goya en la Biblioteca Nacional* por María Luisa CUENCA, JAVIER DOCAMPO y Pilar VINATEA. Madrid: Lunverg, 1996 se catalogan e identifican las estampas que pertenecieron a Carderera junto con las del resto de la colección.

<sup>6</sup> El *Catálogo de la colección de estampas en la Biblioteca Nacional* antes citado incluye un artículo acerca de la formación de la colección de la Biblioteca.

el hombro y brazo derecho del santo contrastan con la ligereza del otro brazo, hecho a base de trazos en zig zag o entrecruzados ligeramente, para conseguir el contraposto de la figura. Goya tenía muy claro el efecto que quería lograr y maneja la punta con total libertad haciendo trazos sobre el barniz que van en todas direcciones, zigzaguean, ondulan, se entrecruzan, hasta llegar al efecto deseado, pero da la sensación de que es por pura casualidad. Sin embargo la técnica le falla totalmente en las zonas que, a priori, debían ser las más fáciles de representar como el suelo y el fondo, en los que ha juntado tanto los trazos de la punta sobre el barniz que el ácido ha corroído la plancha sin control. El buey y el ángel que conduce el arado sustituyendo al santo en su trabajo mientras él rezaba apenas están apuntados con trazos ligerísimos y lo extraño es que Goya haya firmado la plancha que, evidentemente, está sin terminar al haberse estropeado a mitad de la ejecución.

Al restaurar la estampa de *San Isidro* con motivo de la exposición *Ydionna universal. Goya en la Biblioteca Nacional*<sup>7</sup> y quitar el soporte al que estaba pegada de antiguo, quedó al descubierto un dibujo que había en el reverso. Reproduce el cuadro de Velázquez del *Príncipe Baltasar Carlos a caballo* cuya copia grabada al aguafuerte publicó Goya en 1778. El dibujo, a lápiz carbón, tiene gran calidad y, a pesar de que ha desaparecido en gran parte hasta el punto de que hay zonas que apenas se distinguen, parece de Goya. Debe ser posterior a la estampa del santo pues cuando el pintor empieza a grabar la serie de *Copias de cuadros de Velázquez* ya domina la técnica del aguafuerte y en ellas se advierte una clara influencia de la manera de grabar de los Tiepolo cuyas espléndidas estampas debió estudiar muy atentamente.

La Biblioteca Nacional conserva otras tres pruebas únicas, relacionadas con *Los Caprichos* pero que no fueron incluidas en la edición: *Sueño. De la mentira y la ynconstancia, ¡Fatal desgracia!*, en el anverso y reverso de la misma hoja de papel y *La prisionera*.

El dibujo del primero se conserva en el Museo del Prado (fig. 2) y es el número 14 de los *Sueños*, a partir de los cuales Goya grabaría la serie de estampas que, muy ampliada en número, terminaría llamándose *Los Caprichos*. El título manuscrito que lleva el dibujo, sumado al evidente parecido con Goya del rostro del personaje masculino que aparece sujetando amorosamente el brazo de la mujer protagonista de la escena han hecho que se haya visto en esta estampa una clara alusión al desengaño

---

<sup>7</sup> Catálogo por Juliet WILSON-BAREAU y Elena SANTIAGO. Madrid: Lunwerg Editores, 1996.

amoroso que sufrió el pintor en sus relaciones con la Duquesa de Alba, algo tan personal que el pintor no la incluyó en la edición del álbum. Al ser inédita no se conoce ningún comentario de la época sobre esta estampa semejante a los que corrían manuscritos de mano en mano por la Corte dando explicaciones personalizadas y malintencionadas, asociando las figuras de los grabados publicados en el álbum con personajes concretos y desbaratando la declaración de intenciones de Goya en el anuncio de la venta de la serie que, según el artista, tenía unos planteamientos muy genéricos. Al carecer de interpretaciones contemporáneas, los estudiosos de Goya en sus más diversos aspectos han tratado de buscarle una explicación a esta estampa, bastante atípica si fue pensada para formar parte de *Los Caprichos*.

Su composición es compleja y su planteamiento recuerda las estampas alegóricas del Renacimiento y el Barroco en las que, a través de una serie de elementos iconográficos de significación codificada y reconocible dispuestos de determinada manera, el artista lanzaba un mensaje que el espectador tenía que descifrar. En la mayoría de las estampas de los *Caprichos* hay uno o dos personajes principales y en torno a ellos, arropándoles o sirviéndoles de fondo, otros secundarios sólo sirven para completar la composición, son comparsas que no tienen valor propio. En ésta sin embargo, cada elemento juega un papel importante en la representación y el problema es averiguar la clave, la intención con que ha sido puesto allí por el pintor para que el conjunto tenga un sentido. Al contemplar la estampa lo primero que se advierte es que todas las figuras están interrelacionadas físicamente, todas se tocan.

Los elementos que aparecen en la imagen, de arriba abajo y de izquierda a derecha son: al fondo, en la parte superior, una torre-fortaleza que se recorta solitaria sobre el cielo. En el dibujo (fig. 2) está a la derecha de la imagen y es alta, sólida, tiene algo de fortaleza árabe y es blanca. Hacia ella se dirige la mirada de una de las caras de la mujer que yace tumbada a lo ancho de la estampa. En el grabado (fig. 3) la mole arquitectónica ha sido desplazada hacia la izquierda y bajada casi medio centímetro para que toque las alas de mariposa que lleva en la cabeza la mujer. Con ello la composición cambia totalmente, desequilibrándose hacia la izquierda. Para intentar paliar este efecto, Goya ha variado la forma de la fortaleza, que ahora se asienta sobre una gran plataforma piramidal, reduciendo mucho la altura de la parte superior, que recuerda a un castillo medieval del interior de la Península. Al achatarlo, el artista logra sugerir una mayor lejanía, subrayada al haber aumentado el tamaño del cielo y el vacío que ha quedado a la derecha; de este modo el edificio no aplasta al resto de las figuras como ocurriría si conservara su forma original. Al variar su situación, la mirada de la

mujer ya no se dirige claramente hacia la fortaleza, iluminada desde la izquierda por una luz que pudiera ser lunar, sino más bien hacia el vacío.

La siguiente franja horizontal parece representar en el dibujo el mar o un río, mientras que en la estampa el aguatinta bruñida también puede sugerir una tierra desierta o una playa.

Ocupan el espacio central los personajes principales: a la izquierda el amante, que claramente tiene los rasgos de Goya, cogiendo amorosamente el brazo de la mujer, con una expresión en la cara y en una postura también bastante diferentes en el dibujo y en el grabado. En el primero está colocado casi frontalmente y una melena larga y rizada a lo Beethoven, como en el dibujo del Metropolitan Museum of Art o en el pequeño autorretrato al óleo de la colección Gutiérrez Calderón, le rodea el rostro, que se ve casi completo. La expresión no es de estar sufriendo sino en pleno deleite amoroso, pues una de las caras de la mujer le besa tiernamente. En la estampa el hombre está casi de perfil, lleva el pelo algo más corto y con patillas y la expresión de la cara ha cambiado radicalmente, es mucho más concentrada y no se sabe si expresa sufrimiento o éxtasis. La figura de la mujer principal atraviesa en diagonal toda la composición y su cabeza de dos caras tocadas con dobles alas de mariposa se alza sobre el resto de las figuras. Su actitud es casi pasiva. Mientras se deja abrazar por el hombre, al que besa ligeramente, extiende el otro brazo con languidez sobre su cuerpo y se deja coger la mano por el otro personaje masculino, al que a su vez se aferra la otra mujer. Este personaje masculino se tapa la boca con el dedo en un gesto de pedir o guardar silencio, también relacionado con su posición medio escondida, más acentuada en la estampa.

Más abajo y de espaldas al espectador, con el torso desnudo, otra mujer juega un papel muy importante en la composición. Tiene también dos caras pero de rasgos muy diferentes, no como en el caso de la Duquesa que se advierte claramente que es la misma persona. Está bien vestida y los zapatos son elegantes pero el peinado en el dibujo es simple y liso, y los rasgos son vulgares. Coge con firmeza la mano del hombre del fondo y se apoya sobre una máscara que ríe. Ésta tiene brazos en forma de alforjas o bolsas y parece que se tapa los oídos mientras contempla divertida el espectáculo de una culebra que hipnotiza a un sapo antes de comérselo, ya en el borde inferior de la composición y en primer término.

Como dijimos, esta estampa ha fascinado e intrigado a los estudiosos de Goya, que han hecho las más diversas interpretaciones, aunque la mayoría han coincidido en opinar que es una alegoría de los amores frus-

trados de Goya con la Duquesa de Alba. Glendinning<sup>8</sup> ha recogido algunas de estas explicaciones, como la del escritor Gómez de la Serna para quien un dibujo como *Sueño. De la mentira y la Inconstancia* es el producto de una mente perturbada<sup>9</sup> y explica el genio de Goya a través de sus sufrimientos y experiencias psicológicas personales. Un médico como Blanco Soler<sup>10</sup> opina que la estampa es una imagen mental cargada de referencias sexuales, de los deseos frustrados de Goya y su obsesión por la Duquesa. José López Rey<sup>11</sup> piensa que el tema sería el engaño humano, y el castillo un emblema del amor.

Glendinning<sup>12</sup> propone otra explicación basada en los libros de emblemas. Dice textualmente: «...En contrapartida, los mismos símbolos básicos podrían ser interpretados como una sátira de las *mores* políticas y amoratorias de Godoy, más que como una reflexión sobre las pasiones de Goya. Las figuras de doble cara serían doblemente apropiadas si la obra se relacionara con Godoy, ya que la cara bifronte de Jano (capacidad de previsión y de percepción retrospectiva) se encuentra en el escudo de armas del Príncipe de la Paz. Según esta teoría, el grabado haría referencia a los amores de Godoy con María Luisa y con otra dama (quizá Pepita Tudó), las cuales tenían a su vez relaciones con otros amantes. El castillo se convertiría en un emblema tradicional del poder que Godoy buscaba, engañosamente, a través de la reina». Esta opinión fue recogida y apoyada por Jesusa Vega<sup>13</sup> que piensa que la censura de la estampa vino por cuestiones políticas y que el parecido de las facciones del rostro del amante con el del artista se debe a «que es notorio que Goya conocía perfectamente su rostro y, como dice Ricardo Baroja citando a Leonardo, cuando el artista dibuja de memoria una figura tiende a realizar su autorretrato». El problema que plantea la primera interpretación es que, de aludir la cabeza bifronte de Jano a Godoy, lo lógico sería que la hubiera colocado en la figura del hombre y no en la de las dos mujeres. La inconstancia en los

---

<sup>8</sup> GLENDINNING, Nigel, *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1983, pp. 180-182.

<sup>9</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, *Goya*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1950, (colección Austral) p. 118.

<sup>10</sup> *Esbozo psicológico, enfermedad y muerte de la duquesa María del Pilar Teresa Cayetana de Alba*, conferencia pronunciada en la Real Academia de la Historia, 1946, p. 25 (recogido por GLENDINNING, p. 180).

<sup>11</sup> *Goya's Caprichos*, 1953, I, p. 170.

<sup>12</sup> p. 181.

<sup>13</sup> «150 años de estudios e interpretaciones sobre los dibujos y estampas de Goya» en *Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya*. Madrid 21-23 de octubre de 1992. Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia del Arte, 1993, pp. 115-116.

amores de éstas podría haber quedado suficientemente representada por las alas de mariposa. En cuanto a la explicación de la reproducción subconsciente por parte de Goya de sus propias facciones en lugar de las de Godoy en la figura del amante, parece un tanto forzada.

Sigue pareciendo más probable el relacionar esta estampa, en general, con la frustración, el despecho e, incluso, la burla de sí mismo por parte del artista al ser abandonado por la Duquesa, aunque continua sin encontrarse la clave que explique de una manera más concreta el significado de varios de los elementos que aparecen en ella y las relaciones entre ellos.

Cabe interpretar la imagen a varios niveles y, por otra parte, el sentido varía según se analice el dibujo o la estampa. Si se supone que el dibujo es la plasmación en imágenes de lo que fue la relación entre el pintor y la Duquesa, la de Alba estaría representada simbólicamente por la fortaleza blanca, inexpugnable, que se divisa a lo lejos, al otro lado del mar<sup>14</sup>, en principio inalcanzable para un plebeyo como Goya. Cuando éste consiguió acercarse a ella cayó totalmente rendido en un auténtico arrobó y ella parecía corresponderle, besándole en la frente con delicadeza y presentándose ante él en una franca deshabillé. Aun así, sigue permaneciendo lejana, mirando a su torre, mientras se deja manejar por el otro hombre, ¿un clérigo?, que calla y consiente esta relación pecaminosa mientras él controle los hilos de la trama. La otra mujer se recuesta en María del Pilar Teresa Cayetana con una familiaridad excesiva si se piensa que representa a una sirvienta, aunque sea su confidente y alcahueta y se sepa por otros dibujos de Goya del álbum de Sanlúcar que el ambiente que había en la finca era muy relajado. Este otro personaje femenino, cuyo papel en el asunto se desconoce<sup>15</sup>, contempla asombrada la escena amorosa con una de las caras, mientras vuelve la otra como si no quisiera verla. Aún así se apoya en la figura grotesca formada por la máscara y las dos bolsas-alforjas a modo de brazos que, al unirse por la parte superior, recuerdan al pañuelo de un bandolero. La alusión al dinero y su relación con este personaje femenino está reforzada por otra pequeña bolsita que hay a su lado.

---

<sup>14</sup> Aunque también podría tener alguna relación con la finca de la Duquesa en Sanlúcar de Barrameda, cerca del mar y de la costa africana.

<sup>15</sup> Juliet WILSON-BAREAU en el catálogo de la exposición *Goya, la década de los caprichos. Dibujos y aguafuertes*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 63, sugiere la posibilidad de que las figuras femeninas tengan alguna relación o, más bien, sean una fantasía de Goya que alude a los cuadros de la Venus de Velázquez y la Venus de Porde none que tenía la Duquesa en su colección de obras de arte.

Las variantes introducidas en el grabado cambian también el sentido de la imagen. La fortaleza, aunque por una parte sigue lejana, por otra está en contacto con la figura de la Duquesa, cuyo adorno de alas de mariposa se ha prolongado para que toquen al edificio y éste se convierta en el primer eslabón de la cadena de figuras. Las expresiones de los rostros de Goya y la Duquesa son diferentes, haciéndose más doliente la del hombre y más superficial la de la mujer. En cuanto a las de la otra figura femenina, se ha embrutecido la que mira la escena amorosa, mientras sonrío la vuelta hacia el otro lado. La figura del segundo hombre ha quedado en la sombra del aguatinta, con lo que su papel clandestino se hace más evidente. Mientras en el dibujo sólo se veía el busto, en el grabado la figura se ha prolongado hacia abajo, distinguiéndose claramente unos pantalones. Su mano apenas se puede ver pues está muy oscurecida en segundo plano, pero a ella se siguen aferrando las de las dos mujeres. Ha desaparecido la pequeña bolsita del dinero y los sapos del dibujo parecen más bien tortugas. Al desconocer la identidad o el papel que jugaron otros personajes en la historia amorosa de Goya y la Duquesa, esta interpretación de la imagen queda incompleta.

Cabe otra más general, más acorde con el resto de la serie que es, como consta en la inscripción del dibujo, la representación de la mentira y la inconstancia del amor de las mujeres. Lo que parece la fortaleza inalcanzable de la virtud, durante la noche se transforma en una amante complaciente y desvergonzada que, con el pecho descubierto, se deja abrazar, aunque en el fondo permanece indiferente y lejana ante la devoción del hombre. La mentira, representada por la doble cara está unida a la condición femenina, así como la inconstancia simbolizada por las alas de mariposa, es propia de algunas mujeres. Mientras una se deja acariciar, la otra, una alcahueta o cómplice, medio desnuda, contempla la escena. Ambas están manejadas por el hombre que se esconde en segundo plano a la sombra, que es cómplice con su silencio y manipulador al mismo tiempo. La base de todo está en el dinero que, bien asentado en el suelo, se ríe al contemplar la lucha entre la serpiente, representante de la perfidia, que hipnotiza al sapo en el dibujo, (representación de la lujuria), y a la tortuga en el grabado que, a pesar de su caparazón, sucumbirá a final.

Una tercera lectura en sentido vertical tendría relación con las críticas de la época a las relaciones entre las distintas capas sociales. Los nobles, representados por la fortaleza, descienden al nivel de los plebeyos y se dejan manipular por éstos que, bien asentados en la tierra, son al mismo tiempo cómplices y beneficiarios de las debilidades de los otros. Al final los animales representan el mismo juego de seducción y muerte que las personas, como pasaba en el capricho 27, *Quien más rendido*, en que dos perritos repetían los gestos de sus amos.

La imagen en conjunto tiene, por una parte, un aire teatral y, por otra, parece casi una broma, como si Goya hubiese querido burlarse de sí mismo y de la Duquesa pues, de otro modo, no se entiende que mantuviera unos rostros tan reconocibles, incluso en el grabado. Sigue pues en pie la cuestión de la interpretación de *Sueño. De la mentira y la inconstancia*.

En el reverso de esta prueba de estado Goya estampó otra, también conocida sólo por el ejemplar de la Biblioteca Nacional, cuyo dibujo lleva el título *Fatal desgracia. Toda la casa es un clamor p<sup>r</sup> q<sup>e</sup> no à obrado la Perrica en todo el dia*<sup>16</sup> (fig. 4). La tragedia no puede ser más ridícula aunque no sería de extrañar que la hubiera contemplado el propio Goya, quizá también en casa de la Duquesa de Alba. La prueba está en muy mal estado y el papel tiene raspados en varios lugares, sobre todo en la figura del hombre, quizá un médico al que la perrica, que se apoya triste y mimosa en su mano y en su pierna en el dibujo, en la estampa no se ve bien si le está lamiendo la mano o mordidosela. La plancha se debió deteriorar antes de que Goya la terminara y quizá por esa razón o porque no le convenció la composición, no fue incluida en la edición de la serie.

En el polo opuesto de las anteriores está *La prisionera* (fig. 5), una prueba de gran belleza tanto por su planteamiento como por su ejecución. Forma parte del grupo de grabados hechos sólo con aguatinta y probablemente Goya pensó que la delicadeza de ésta no iba soportar una gran tirada, como efectivamente ocurrió con la otra versión del mismo tema y planteamiento, *Porque fue sensible* (Capricho 32), ya deteriorada en las últimas pruebas de la primera edición. En *La prisionera* ha utilizado granos de resina bastante gruesos y no el polvo finísimo con el que en otras estampas consigue zonas oscuras muy compactas y casi lisas que contrastan brutalmente con otras de luz muy brillante como en el capricho 4, *El de la rollona* o el 36, *Mala noche*. Con el bruñidor ha aplastado la superficie granulada en algunas zonas para lograr efectos más difuminados y algunas arrugas de las medias y los pantalones de la mujer. Para hacer las líneas, en lugar de trazarlas al aguafuerte o la punta seca, utiliza granos de resina muy finos y compactos.

La estampa de la Biblioteca Nacional es una prueba de estado pues tiene algunos retoques a lápiz negro difuminado en el torso y la espalda de la

---

<sup>16</sup> El dibujo se encuentra en una colección particular nortamericana y fue reproducido por primera vez en el catálogo de la exposición *Ydioma universal* (ver nota 6), p. 42, gracias a las gestiones de Mss. Eleanor A. Sayre.

mujer. Al ser ejemplar único no es posible saber si Goya continuó trabajando la plancha para introducir estas pequeñas variantes o darle más intensidad a alguna zona y entonces se estropeó, o simplemente comprendió que no iba a aguantar la tirada. Quizá *Las rinde el sueño* (Capricho 34), grabada al aguafuerte y con tres aguatinas, vino a ocupar su sitio en la serie. Algo parecido ocurrió con la estampa nº 23, *Aquellos polbos*. Goya grabó una lámina sólo con aguatina (muy relacionada con *La prisionera* desde un punto de vista técnico como señaló Juliet Wilson<sup>17</sup>) que descartó e hizo otra plancha repitiendo la composición con algunas mejoras y utilizando el aguafuerte.

El estudio de la luz en *La prisionera* es fundamental. Goya va graduando la intensidad del aguatina para conseguir seis tonos diferentes, además del blanco. Busca un efecto de penumbra general sólo rota por el rayo de luz muy concentrada que viene de un supuesto ventanuco a la izquierda. Esta fuente luminosa determina el plano principal de la composición, situado en el centro de la estampa, a partir del cual se definen tres planos hacia el fondo y otros tres hacia delante. El arco de la izquierda, ya oscuro por estar a contraluz, a su vez produce sombras más profundas, ya casi negras, en la falda de la mujer y en el suelo del primer plano.

El grabado sigue con bastante fidelidad un dibujo a sanguina, introduciendo mínimas variantes en el pelo, el brazo izquierdo, que en el grabado está mal resuelto y los pantalones de la mujer que le llegan es éste hasta las rodillas. También varía la línea en perspectiva de la base del arco de la izquierda y el haber partido en dos grandes sillares el muro del fondo. La composición, despojada de todo elemento anecdótico, es de una sencillez y una sobriedad extrema. La impresionante arquitectura de gigantescos sillares de piedra cubiertos en parte de manchas de humedad, la mazmorra enterrada en los sótanos abovedados a los que sólo llega un rayo de luz, tiene tanto protagonismo como la propia figura de la mujer prisionera. Nada más lejos de *Las cárceles* de Piranesi que esta estampa de Goya de un planteamiento casi romántico.

Desde un punto de vista temático forma parte, dentro de los *Caprichos*, del grupo de estampas relacionadas con las mujeres que eran culpadas y condenadas por sus relaciones con los hombres<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Ver nota 14, pp. 160-163.

<sup>18</sup> Eleanor A. SAYRE, [Catálogo de la exposición] *The Changing Image: Prints by Francisco de Goya*. Museum of Fine Arts, Boston, 1974, p. 94, basándose en el Comentario a los Caprichos llamado de López de Ayala lo pone en relación con una ley que condenaba a las mujeres que tenían hijos ilegítimos.

Otra prueba de estado única es la llamada *Un diestro toreando de frente por detrás* no incluida en la edición de la *Tauromaquia* (estampas adicionales, K). Grabada sólo al aguafuerte, probablemente la composición no le convenció a Goya porque le falta fuerza y es un poco desangelada.

Por último, también es única una prueba fallida de una litografía a la que se ha dado el título de *Escena infernal* y fue hecha en Madrid en el Establecimiento Litográfico del Depósito Hidrográfico dirigido por José María Cardano cuando todavía Goya estaba aprendiendo la nueva técnica y no utilizaba los materiales adecuados.

Pero si estas pruebas únicas son interesantes para estudiar los intentos, a veces no logrados, de Goya de dominar las nuevas técnicas de grabar, también la colección de la Biblioteca Nacional es importante por la cantidad de pruebas de estado que conserva y que permiten seguir el progreso del trabajo del artista paso a paso, sobre todo cuando se trata de varias pruebas de diferentes estados de una misma plancha.

En primer lugar hay que destacar las diecisiete pruebas de estado de las *Copias de cuadros de Velázquez*, entre ellas, cuatro estados diferentes del grabado del *Infante D. Fernando* y tres del *Barbarroja*, así como una muy bella de *Las Meninas* (fig. 6). De los *Caprichos* hay seis pruebas de estado, una de las cuales es el *Autorretrato*, que tiene sólo la primera aguatainta.

Las cuarenta y cuatro pruebas de los *Desastres* forman un conjunto excepcional por su belleza e interés. Casi todas son del primer y segundo estado de la plancha y en ellas se puede apreciar y admirar la ejecución del grabado en el que Goya combina los trazos más enérgicos y rotundos con punteados exquisitos para modelar los cuerpos desnudos. El efecto dramático que consigue con los violentos contrastes de luces y sombras gracias a la frescura de la tinta y a los blancos del papel, se perdió en la edición de la Academia de 1863.

La Biblioteca Nacional tiene tres clases de pruebas de estado de la *Tauromaquia*: nueve de las treinta y tres de la serie; cuatro de las siete que añadió Loizelet en su edición de 1876 y tres de las inéditas. De los *Disparates* sólo hay una prueba del segundo estado con inscripción autógrafa de Goya indicando el título: *Disparate de carnabal* (fig. 7).

También se encuentran en la colección de la Biblioteca algunas estampas muy raras por la escasez de los ejemplares que se estamparon y la calidad de las mismas. Entre ellas una muy bella del *Ciego de la guitarra*, otra del pequeño *Escudo de armas de Jovellanos* (sólo se conocen dos ejemplares) y, sobre todo, las espléndidas pruebas de los *Paisajes*, de las que sólo se conocen dos ejemplares del *Paisaje con peñasco y cascada* (fig. 8) y tres del

*Paisaje con peñasco, edificios y árboles* (fig. 9). También conserva uno de los seis ejemplares del *Coloso* (fig. 10).

Por último, la colección de litografías de Goya de la Biblioteca es una de las más completas del mundo y, a través de ellas, se puede seguir paso a paso el aprendizaje de la nueva técnica por Goya. Desde la torpe *Vieja hilandera* hasta los espléndidos *Toros de Burdeos* (fig. 11), Goya va dominando rápidamente el manejo de la pluma, el pincel, el lápiz y el rascador sobre la piedra litográfica hasta lograr cuatro verdaderas obras maestras.



1. *San Isidro*. Biblioteca Nacional.



2. Sueño. De la mentira y la ynconstancia.  
Dibujo. Museo del Prado.



3. Sueño. De la mentira y la ynconstancia.  
Grabado. Biblioteca Nacional.



4. *Fatal desgracia. Toda la casa es un clamor  
p<sup>r</sup> q<sup>e</sup> no à obrado la Perrica en todo el dia.*  
Biblioteca Nacional.



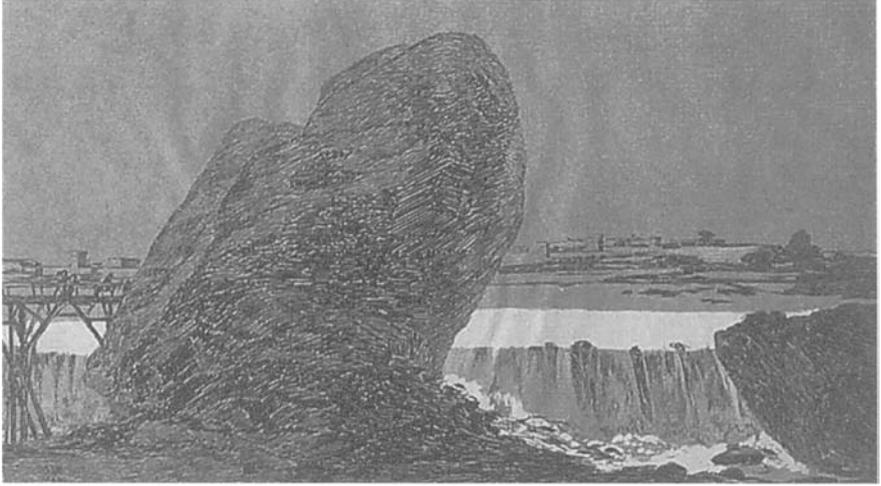
5. *La prisionera*  
Grabado. Biblioteca Nacional.



6. *Las Meninas*. Biblioteca Nacional.



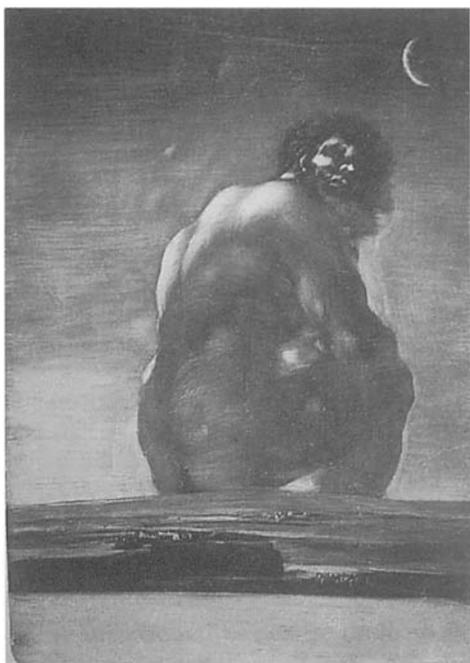
7. *Disparate de carnabal*. Biblioteca Nacional.



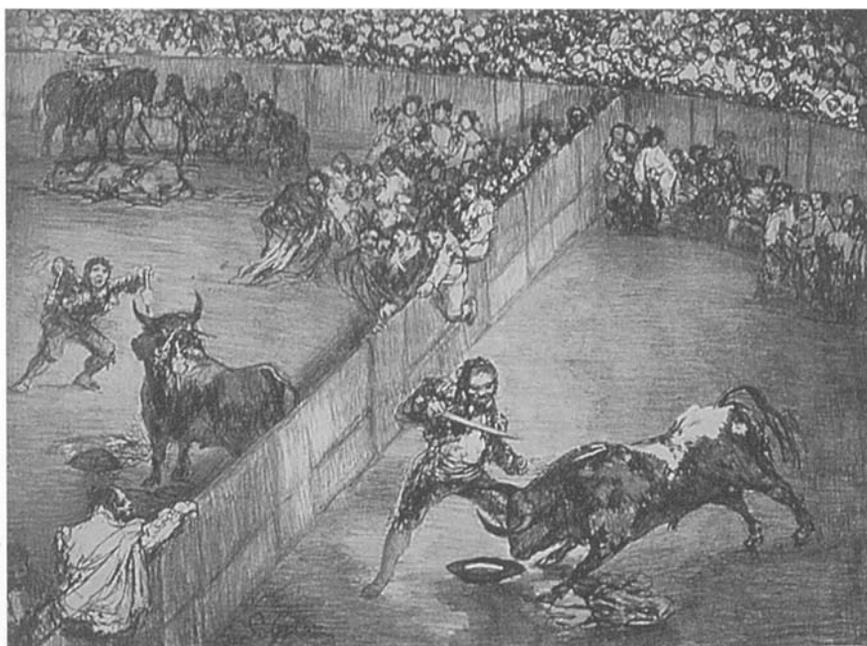
8. *Paisaje con peñasco y cascada*. Biblioteca Nacional.



9. *Paisaje con peñasco, edificios y árboles*. Biblioteca Nacional.



10. *El Coloso*. Biblioteca Nacional.



11. *Toros de Burdeos*. Biblioteca Nacional.

