

Nada. Ello dirá



Número de catálogo:

G02399

Título:

Nada. Ello dirá

Fecha:

1814-1815

Serie:

Desastres de la guerra [estampa], 69

Edición:

1ª ed., Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1863

Técnica:

Aguafuerte, aguainta bruñida, aguada, punta seca y buril.
Estampación con entrapado

Soprote:

Papel avitelado ahuesado grueso

Medidas:

155 x 201 mm [huella] / 250 x 339 mm [papel]

Procedencia:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid;
Eduardo Luis Moreda Fernández; Museo del Prado, 2000
[G02331 a G02410].

Forma ingreso:

Adquisición por el Ministerio de Educación y Cultura a
Eduardo Moreda; resolución de la Dirección General de Bellas
Artes y Bienes Culturales, 18-4-2000; adscripción al Museo del
Prado, aprobación por el Real Patronato, 11-5-2000;
adjudicación por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte,
1-9-2000; recepción en el Museo, 13-9-2000. Documentación:
Exp. 2000/87.

Obras relacionadas:

DIBUJO PREPARATORIO Museo del Prado, D04170

PRUEBA DE ESTADO ANTES DEL AGUATINTA,
AGUADA, PUNTA SECA Y BURIL ADICIONAL

Aguafuerte y buril. Estampación con veladura

153 x 197 mm [huella] / 220 x 307 mm [papel]

H 189.I.1

Biblioteca Nacional, Madrid, Invent/45685/44

PRUEBA DE ESTADO ANTES DE LA PUNTA SECA Y
BURIL ADICIONAL

Aguafuerte, aguainta bruñida, aguada y buril. Toques de lápiz
negro

155 x 201 mm [huella]

H 189.I.2

Colección Stirling-Maxwell, Museum of Fine Arts, Boston, 1951
Purchase Fund, 51.1688

PRUEBA ANTES DE LETRA

Aguafuerte, aguainta bruñida, aguada, punta seca y buril

155 x 201 mm [huella]

Número "69" en el ángulo superior izquierdo; número "96"
[raspado] en el ángulo inferior izquierdo. Inscripción: debajo de
la imagen, dentro de la huella, a lápiz: "Nada. Ello lo dice".

H 189.I.3

Álbum de Ceán, The British Museum, Londres, Prints and
Drawings, 1975, 1025.421.71

LÁMINA

Cobre, recubrimiento electrolítico de acero, 155 x 201 mm,
550.33g

Calcografía Nacional, Madrid, 3575

OTROS EJEMPLARES EN EL MUSEO DEL PRADO

1ª ed., G04395 [encuadernación original en cuaderno con
cubierta de color azul y numeración "7" a tinta negra.
Adquisición Daza-Madrado, 2006]

5ª ed., G02263

Inscripciones:

69 // 96 - Nada. Ello dirá.

Comentarios:

COMENTARIO SOBRE EL *DESASTRE* 69 (I) *Nada. Ello lo*

dice ha generado más literatura que ninguna otra estampa de los *Desastres*. Por su carácter críptico ha motivado diversas lecturas iconográficas, pero sobre todo interpretaciones que quieren adentrarse en el pensamiento de Goya en unos momentos personales indudablemente adversos. Quizá esta oscuridad significativa ha llevado a que cada lector haya visto en la estampa un modo de volcar las ideas que se habían ido formando de Goya en el transcurrir de las páginas de los *Desastres*. Los primeros críticos ya manifestaron esta tendencia, y así Gautier, que se interesó especialmente por las composiciones más imaginativas de Goya, tras describir la estampa se preguntaba: "¿Puede imaginarse algo más siniestro y desolador?". Fue Mathéron quien poco después, de forma novelada, vinculó la composición con la mentalidad descreída de Goya: "En varias ocasiones hizo explícitamente el artista su profesión de fe. Una de ellas lo verificó delante del obispo de Granada, que estuvo un día a visitarlo en el estudio de su casa de campo. Entró apenas el reverendo prelado y fijóse en un cuadro en que aparecía un espectro saliendo de su tumba y trazando en una página que sus ojos hueros no podían leer, la palabra: ¡Nada! Varios fantasmas de formas indecisas llenaban el fondo del lienzo, distinguiéndose uno de ellos que sostenía una balanza cuyos platillos vacíos estaban vueltos hacia abajo. El obispo contempló durante algún tiempo esta composición y exclamó después: -¡Nada! ¡Nada! Idea sublime, *Vanitas, vanitatum et omnia vanitas*. Goya, que estaba viejo preguntó a uno de los asistentes qué había dicho el prelado. -¡Ah! -exclamó cuando lo supo-. ¡Ah, pobre Ilustrísima, de qué manera me ha comprendido! Mi espectro quiere decir que ha hecho el viaje a la eternidad y no ha encontrado nada por allí". Beruete, buen conocedor de la obra de Goya, rechazó la pretendida carencia de ideas religiosas que habían manifestado críticos anteriores, como Mérida, que calificó esta estampa de "profesión de fe del autor", interpretándola como una expresión de que "todo, incluso la paz y la guerra de los hombres, es vanidad, en cuanto al inexorable fin de todas las cosas humanas: la Muerte, de la que el grabado en cuestión podría ser, sencillamente, en definitiva, no más que una manifestación o alegoría". Lafuente situó la estampa en su contexto histórico y personal: "Tenemos que pensar que la guerra ya ha terminado y Goya, después de su ex abrupto antidevoto lanza, escupe mejor, su negación descreída y su desilusión de los hombres y de las esperanzas de justicia [...] Goya se encara con la experiencia feroz por la que España acaba de pasar y se pregunta para qué ha sido todo ello, qué bienes o qué lecciones han podido aportar a los españoles los dolores pasados. La respuesta que encuentra dentro de sí mismo es dolorosa y amarga: *para nada*. Los hombres no aprenden". Glendinning, en relación con fuentes emblemáticas, planteó una posible lectura política al tiempo que una meditación respecto a la muerte, y Dérozier continuó en esa línea y pensó que Goya estaba recapitulando e invitando a su

lector a reflexionar y a ejercer su espíritu crítico, para discernir entre los excesos de un nihilismo sin esperanza y los de una fe irracional. Así pues, en este grabado no habría necesariamente una negación de la religión sino una actitud crítica. Hofmann, sin embargo, interpretó la estampa desde el punto de vista de la creación artística, y la vio como una continuación de *El sueño de la razón*, ya que la guerra ha abierto a la fantasía y creatividad nuevos caminos, donde se han inventado crueldades de nuevo tipo, en las cuales la fantasía artística queda atrás. Bozal la situó en el contexto secuencial de la serie: "es una respuesta a todo lo anterior: la inanidad del culto, su carácter supersticioso, se debe ante todo y fundamentalmente a que no hay nada después de la muerte. Así contemplado, el *Desastre* 69 es el eje sobre el que giran las tres estampas anteriores y las que a continuación vienen, pues con su perspectiva puede verse de manera diferente el poder político y el religioso". Roche, en el marco de una investigación que contextualizaba los *Caprichos enfáticos* en la política de su tiempo, la interpretó como una expresión de que "los horrores de la guerra y los logros de las cortes constitucionales sólo habían servido de provocación para que las fuerzas del absolutismo y del oscurantismo en España negaran todo aquello por lo cual habían luchado la mayoría de los españoles". Una idea que reforzó Vega, para quien "ya no va a haber un lugar para las víctimas de la guerra, de éstas no va a quedar nada, ya que se abrió otra lucha, esta vez entre los mismos españoles". En suma, a lo largo de este casi medio siglo, se ha pasado de interpretar la estampa como una expresión del nihilismo religioso de Goya a la expresión de un nihilismo político ante los sucesos de la posguerra.

¿Hasta qué punto es posible que Goya esté expresando aquí su falta de fe, cuando pocos años después, en 1819, pinta una de sus obras maestras, *La última comunión de san José de Calasanz*, en la que el pintor transmite con profundo respeto su admiración por la figura eminentemente espiritual de san José, uno de los renovadores de la pedagogía, por cuyas ideas hubo de sufrir el acoso de la Inquisición? El rostro del santo y el del cadáver de la estampa tienen mucho en común, pero mientras el primero recibe la luz divina, éste yace en un mundo de sombras. Pese a la ubicación de esta escena tras otras relacionadas con las creencias religiosas, la ausencia en ella de elementos iconográficos de este tipo nos impide pensar que la nada a la que se refiere la inscripción sea una expresión de la negación en la vida más allá de la muerte. Por el contrario, existe una serie de elementos grabados que invitan a colegir más en una crítica de las consecuencias de la guerra y del regreso del absolutismo. En la prueba de estado del Museum of Fine Arts de Boston es posible apreciar la división de la obra en dos partes bien diferenciadas: a la izquierda, la figura de una mujer, fuertemente iluminada por un resplandor, escribiendo en un libro y con una balanza en su mano izquierda. Muy probablemente se trata de la

Razón, amparada por la Justicia y el Progreso, que se contrapone a las fuerzas de la oscuridad, representadas por un sombrío conjunto de rostros y figuras grotescas, tan recurrente en la obra de Goya a partir de estos años. Y en primer plano la imagen alegórica del Hombre que ha padecido las funestas consecuencias de la guerra y de la restauración del absolutismo que, tendido en el suelo, traza sobre una hoja la palabra "Nada", mientras que con la otra sujeta entre sus dedos pulgar e índice una tira de mimbre perteneciente a una cesta o a una corona a medio hacer, de la que son visibles en la parte superior las tiras de la urdimbre. Si se tratase de una cesta vacía o a medio hacer, podría interpretarse como una expresión del vacío y la esterilidad provocadas por la guerra, pues las cestas han sido habitualmente relacionadas con la idea de abundancia; mientras que si fuese una corona, como apunta Glendinning, tendría un sentido político vinculado a la inutilidad de la reacción fernandina.

El título de Goya, inscrito en el ejemplar de Ceán, resulta también revelador, *Nada. Ello lo dice*, es decir, ahí está la prueba de que no hay nada; donde antes había luz ahora sólo hay muerte y oscuridad.

J.M. Matilla, "Desastre 69. Nada. Ello lo dice", en *Goya en tiempos de guerra*, Madrid: Museo del Prado, 2008, p. 338-340, n. 114.

Comentario sobre el *DESASTRE* 69 (II)

Los *Desastres* guardan menor relación con las estampas de su tiempo, pues es bien cierto que dado su carácter crítico e independiente es difícil encontrar referentes visuales, constituyendo en todo caso, un claro contrapunto a las estampas contemporáneas de contenido propagandístico. Sin embargo los *Desastres*, que no son la mera ilustración de sucesos contemporáneos sino que ofrecen una visión trascendente de la violencia implícita al ser humano, de elevado valor simbólico y alegórico, como demuestra la última parte de la serie, hunden también en ocasiones sus raíces en imágenes anteriores, en las que se superan las imitaciones meramente formales. Desde el hallazgo del *Cuaderno italiano*, se ha subrayado la evidente relación del cuerpo mutilado en el *Desastre* 37 *Esto es peor* con los apuntes tomados por Goya en Roma del *Torso Belvedere*. La relación formal entre ambos es clara y su significado alegórico sobre la destrucción de la vida y la belleza no lo es menos. Como tampoco lo es la vinculación, hasta ahora nunca expresada en la historiografía, con la estampa del *Ara Antica sopra la quale si facevano anticamente i sacrifici, con altre ruine all' intorno*, grabada por Giovanni Battista Piranesi. Las estampas del arquitecto y grabador italiano gozaron de gran difusión en Europa, llegando también a España, donde Goya las pudo ver, por ejemplo en la Academia de San Fernando. El *Desastre* 69

Nada ofrece similitudes formales con la estampa de Piranesi: los esqueletos, el libro abierto y la atmósfera sombría y ruinosa; pero es sobre todo su trascendencia en relación con la idea de sacrificio humano baldío, lo que permite determinar la relación entre ambas obras y demuestra la elevada capacidad de Goya para extraer de las imágenes sus últimos valores significativos.

J.M. Matilla, "Imágenes e ideas. Una aproximación a la mirada independiente de Francisco de Goya en sus estampas", Bilbao: Museo de Bellas Artes, [en prensa].

Observaciones:

Encuadernación original en cuaderno con cubierta de color verde y numeración "7" a tinta negra.

Bibliografía:

E. Piot, "Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé de Francisco Goya y Lucientes", *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire. Revue des tableaux et des estampes anciennes; des objets d'art, d'antiquité et de Curiosité*, I (1842) 361-362. -Descripción formal: "Oscura composición. Se puede distinguir a la derecha algunas figuras confusas, sin duda, víctimas. En el fondo una mano sostiene una balanza, y ante ella un muerto, que parece surgir de la tierra, y señala, con un último esfuerzo de la mano descarnada, la palabra española NADA: Rien".-T. Gautier, *Voyage en Espagne*, París, 1845. Ed. con prólogo de M. Vázquez Montalbán, Barcelona: Taifa, 1985, p. 120-121. -Referencia a Dante. Descripción formal: "Entre estos dibujos, que fácilmente pueden explicarse hay uno terrible y misterioso, cuyo sentido, vagamente entrevisto, está lleno de horror y hace estremecer. Es un muerto a medio enterrar que se incorpora sobre un codo y con su mano húmeda escribe, sin mirar, en un papel que tiene junto a él, una palabra digna de las más sombrías del Dante: Nada. Alrededor de su cabeza, que tiene la carne suficiente para ser más horrible que un cráneo pelado, se arremolinan, casi invisibles en el espesor de la noche, monstruosas pesadillas, iluminadas aquí y allá por lívidos resplandores. Una mano fatídica sostiene una balanza cuyos platillos se están volcando. ¿Puede imaginarse algo más siniestro y desolador?"-.

L. Mathéron, *Goya*, París: Schulz et Thuillier, 1858. Reed. prólogo de Ricardo Baroja, Barcelona, 1941, p. 34 y 35. -Anécdota novelada de su biografía en la que se refiere a esta obra como una composición triste y lamentable. "En varias ocasiones hizo explícitamente el artista su profesión de fe. Una de ellas la verificó delante del obispo de Granada, que estuvo un día a visitarlo en el estudio de su casa de campo. Entró apenas el reverendo prelado y fijose en un cuadro en que aparecía un espectro saliendo de su tumba y trazando en una página que sus ojos hueros no podían leer, la palabra: ¡Nada! Varios fantasmas de formas indecisas, llenaban el fondo del lienzo,

distinguiéndose uno de ellos que sostenía una balanza cuyos platillos vacíos estaban vueltos hacia abajo. El obispo contempló durante algún tiempo esta composición y exclamó después: -¡Nada! ¡Nada! Idea sublime, *Vanitas, vanitatum et omnia vanitas*-. Goya que estaba viejo preguntó a uno de los asistentes qué había dicho el prelado. -¡Ah! - exclamó cuando lo supo. ¡Ah, pobre Ilustrísima, de qué manera me ha comprendido! Mi espectro quiere decir que ha hecho el viaje a la eternidad y no ha encontrado nada por allí. [...] Un cuadro queda retenido por el clavo que los sostiene y varias hojas de papel estampadas por la prensa, pueden volar a los cuatro vientos del horizonte. Así es, que, para que el mundo conozca bien lo que hay escondido en el fondo de su pensamiento, el atrevido escéptico graba con toda escrupulosidad esa triste y lamentable composición"-.

V. Carderera, "François Goya, sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes", *Gazette des Beaux Arts*, XV (1863) 243-244. Traducción española, *Valentín Carderera y Solano. Estudios sobre Goya (1835-1885)*, estudio y edición al cuidado de Ricardo Centellas, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1996, p. 77-79. -Descripción formal de la escena, para lo cual, cita textualmente a Gautier. Se refiere al ejemplar que tiene en su posesión, destacando que las leyendas están manuscritas a lápiz negro por el propio Goya y que nunca fueron grabadas. Frases breves e incisivas. Sin embargo, debido a la perfección de los diseños y las composiciones, estas imágenes hablan por sí solas sin necesidad de una leyenda. Descripción de los recursos técnicos empleados con maestría por Goya, al que compara con Rembrandt-.

E. Mérida, "Los Desastres de la guerra. Colección de 80 láminas inventadas y grabadas al agua fuerte, por Don Francisco de Goya", *El Arte en España. Revista quincenal de las Artes del Dibujo*, II, 19-20 (1863) 279. -Descripción técnica. Cita textual del comentario de Matheron. Califica esta estampa de "profesión de fe del autor"-.

G. Brunet, *Etude sur Francisco Goya: sa vie et ses travaux*, París: Aubry, 1865, p. 57. -Referencia a Gautier, que destacaba el escepticismo desolador de Goya. Descripción formal-.

C. Yriarte, *Goya: sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre*, París: Henry Plon, 1867, p. 118. -Referencia a Gautier y a Matheron. "¡Nada! Gautier, muy impresionado por el recuerdo que despierta este aguafuerte, lo ha vuelto célebre. En medio de esos trazos representa con sombras siniestras, que a menudo el buril de Goya hace más espesas, a un muerto que se levanta del sepulcro y escribe con su propia mano la horrible palabra: ¡Nada! La imaginación puede entrever lo que le plazca en esos fondos arañados por el buril en donde se distinguen vagas siluetas"-.

P. Lefort, "Essai d'un catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithographié de Francisco Goya. Quatrième article. Les malheurs de la guerre. N° 145 a 226", *Gazette des Beaux-Arts*, X, 24 (1868) 397. -Técnica. Diferencia entre las pruebas de época de Goya antes de aguainta y la edición de la Academia: fundamentalmente en lo relativo a la ampliación del margen en la segunda. Cambio del título en la edición de la Academia, *Nada! Ello dirá*, con respecto al ejemplar de Ceán, *Nada! Ello dice*-.

Conde de la Viñaza, *Goya, su tiempo, su vida y sus obras*, Madrid: Tip. M. G. Hernández, 1887, p. 393. -Referencias a Matheron, a Lefort y al ejemplar de Ceán. Descripción formal y técnica. "Es indiscutible que la presente estampa de la colección, ofrece un testimonio del talento de Goya, invadido por el filosofismo enciclopedista de su siglo, descreído e impío". Comenta el efecto impactante de la obra, que con una atmósfera siniestra y otros recursos formales "contribuyen al sentimiento de asombro y misterio que nace en el ánimo de quien contempla esta lámina". Diferencias entre las antiguas pruebas de época de Goya, con ligerísimos toques de aguainta, sin márgenes y con el número 66 abajo a la izquierda; y la edición de la Academia, en la que se han limpiado los márgenes y con el número 69 arriba a la izquierda-.

J. Hofmann, *Francisco de Goya. Katalog seines graphischen Werkes*, Viena: Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1907, p. 91-145. -Numeración poco clara. El número de la zona inferior es un 96 y sólo con gran fantasía puede considerarse un 66. En todo caso podría verse como un 69, si pensamos que al trazar las cifras fueron intercambiadas. El número de arriba parece estar compuesto por dos; por eso se puede leer como 66, 99, 96 ó 69. La inscripción en el ejemplar de Bermúdez dice: "Nada. Ello lo dice". Catálogo técnico de los cuatro estados: 1º antes de la numeración y de la letra, bordes sin biselar y esquinas sin redondear; 2º con el número 66, antes de la orla, representación encuadrada por trazos de punzón; 3º con número arriba a la izquierda; 4º con letra, margen de 9 mm más estrecha en la zona inferior, con la orla, bordes biselados (variaciones en la impresión con leyenda: todo está enmarañado, los blancos llenos de manchas y zonas mal grabadas, se podría pensar que está corroído, si no fuese porque tras un examen más detenido da como resultado que las impresiones anteriores fueron llevadas a cabo con especial esmero)-.

A. Beruete, *Goya grabador*, Madrid: Blass, 1918, p. 93-95. -Referencias a Matheron, Lefort, Ceán Bermúdez, Valdés Leal y cita textualmente a T. Gautier. Estampa ampliamente discutida y comentada que sirvió "de pretexto a muchos para afirmar el escepticismo de Goya y su total carencia de ideas religiosas"-.

Está conforme en que es una composición siniestra y desconsoladora, pero dice no estar de acuerdo en que sea representativa de las creencias del artista: "Esta lámina que, desde el punto de vista de su idea, no es precisamente un atisbo genial, [...] no hay que tomarla como una profesión de fe del artista. Merece Goya algo más y ser juzgado con mayor respeto que el que pueda inspirar una impresión. Su modalidad y su carácter, sus ideas y sus tendencias han de deducirse de la totalidad de su obra tan espiritual, de su vida, de sus cartas [...]. Así no hemos de prescindir de todo aquello por lo que pueda expresar un aguafuerte debido a un rato de trabajo, y quien sabe en qué estado de ánimo, de un artista exaltado y caprichoso. Además en varias ocasiones hemos visto lo aficionado que era a hacer cosas extravagantes y a asombrar a las gentes [...]. Consiguió de lleno su propósito esta vez, pues asombró a unos y escandalizó a otros con su famoso *Nada* durante cien años. Pero pienso que ya es momento de colocar las cosas en su punto y de no dar a este grabado más importancia de la que tiene, considerándolo como un arranque, una genialidad (todo lo macabra que se quiera) pero genialidad al fin [...]. Como técnica es hermosa y es una aguafuerte magistral que demuestra el dominio del arte de grabado que llegó a poseer Goya. Recuerda por su rayado y por su mancha al núm.1". Se refiere a la leyenda que aparece en el ejemplar de Ceán Bermúdez: *Nada. Ello lo dice*, que ha sido modificada en el ejemplar de la Academia. Con esta leyenda quizá Goya quiso evocar la frase "*Vanidad de vanidades y todo vanidad*, es decir que todo, incluso la paz y la guerra de los hombres, es vanidad, en cuanto al inexorable fin de todas las cosas humanas: la Muerte, de la que el grabado en cuestión podría ser, sencillamente, en definitiva, no más que una manifestación o alegoría". Descripción técnica y formal. Diferencias de las pruebas de estado. Se refiere a una colección completa de los *Desastres* que se guarda en la Biblioteca Nacional, y que consta de 82 pruebas, con los márgenes de distinto tamaño, antes de letra y casi todas antes de número. La prueba de estado que conserva la Biblioteca Nacional de esta lámina presenta las siguientes diferencias respecto a la edición de la Academia: variantes de composición en la parte izquierda, "en el ángulo inferior de la derecha de esta prueba, que sin duda es de artista, tirada y corregida por el propio grabador, aparece perfectamente marcada la huella dactilográfica de un dedo de su mano prodigiosa, uniéndole para siempre a esta composición inmortal".

L. Delteil, Goya, v. XV de *Le peintre graveur illustré (XIXe et XXe siècles)*, París, 1922. Reed. Nueva York: Collector editions-Da Capo Press, 1969, n. 188. -Cinco estados: 1º antes de la aguada, el aguatin, la punta seca y el buril adicional, la numeración y la letra; 2º, 3º y 4º antes de la letra y con variantes en el buril adicional y la punta seca; 5º con letra semejante a la 1ª edición. Referencia al dibujo preparatorio y la lámina de cobre.

Reproducción fotográfica del dibujo preparatorio y del 1er estado-.

A.L. Mayer, Goya, Barcelona: Labor, 1925, p. 231, 266. -Referencias a los catálogos de Hofmann, Beruete y Delteil. Referencias a Achiardi que reproduce los dibujos preparatorios y los bocetos para algunas de las láminas de los *Desastres*. Técnica. Diferencias técnicas y numéricas entre los cuatro estados: 1º antes de la numeración, en el segundo plano aparece sólo la figura de la Justicia, de la que posteriormente sólo queda la balanza [Biblioteca Nacional, Madrid]; 2º con el número 66 abajo a la izquierda; 3º con el número 69 arriba a la izquierda; 4º con la leyenda, la composición se ha reducido por la parte inferior para incluir la orla, todo más confuso, calvas en los blancos, especialmente en el grupo de la izquierda y en el sudario-.

M. Velasco Aguirre, *Grabados y litografías de Goya*, Madrid: Espasa Calpe, 1928, p. 10. -Referencias a la interpretación de Beruete. Alude a que en el ejemplar de Ceán Bermúdez, la leyenda varía respecto a la edición de la Academia. Comenta que ha sido la lámina más discutida de la serie, sirviendo de pretexto para afirmar el escepticismo de Goya. Menciona la rareza de la prueba de estado conservada en la Biblioteca Nacional, que tiene diferencias notables respecto a la stampa definitiva, además de aparecer marcada una huella dactilográfica, probablemente de Goya-.

C. Dodgson, *Los Desastres de la guerra*, Oxford: University Press, 1933, p. 9-10. -Cita el número de catálogo de Delteil. Estado 1º antes del número, del aguatin del fondo y de los cambios en la parte izquierda [Biblioteca Nacional, Madrid]. Referencia a Beruete que habla de la huella dactilar de Goya impresa en esta prueba. Califica este estado como "el más maravilloso aguafuerte, el mejor y más imaginativo de todos los de Goya". En cuanto a su significado habla de la vanidad de todas las cosas en comparación con la muerte que es "el fin inexorable" de los hombres. Comenta que algunos autores han querido ver en esta lámina el carácter nihilista o de escepticismo total de Goya respecto a sus creencias religiosas, para lo cual cree no hay justificación alguna. En la col. Stirling (Keir) se conserva un ejemplar de un estado sin describir, entre el 1º y 2º, prueba retocada, antes del número, con el aguatin y con varios añadidos en el lado izquierdo de la lámina. Describe las diferencias de este estado intermedio comparado con el 2º estado. 2º con los números y los cambios efectuados respecto al anterior [J. Pedro Gil, París]. 3º [Biblioteca Nacional, París]. 4º la composición se ha reducido en la parte inferior para dejar espacio para la leyenda que todavía no ha sido añadida, se conserva ejemplar en la col. Stirling (Keir) y en Berlín. El ejemplar de Ceán Bermúdez tiene escrita la leyenda: "Nada! Ello

lo dice', la frase fue cambiada en 1863 cuando fue grabada para la edición de la Academia. Problemática de los cambios en la numeración-.

E. Lafuente Ferrari, "Las pruebas de estado de *Los Desastres de la guerra* en la Biblioteca Nacional", *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Homenaje a Mérida*, II (1934) 387-409. -Referencias a Delteil, C. Dodgson y Beruete. Única prueba conocida del primer estado antes de las alteraciones [Biblioteca Nacional, Madrid]. "La plancha sufrió después notables retoques y alteraciones en la composición, perdiendo, sin duda, en claridad, en finura y en emoción. Fue Beruete el que hizo observar que nuestra prueba presenta huellas dactilográficas que hay que suponer del propio Goya". Papel con filigrana SERRA-.

E. Lafuente Ferrari, *Los Desastres de la Guerra de Goya y sus dibujos preparatorios*, Barcelona: Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1952, p. 72, 183. -Referencia al catálogo de Lefort, Beruete, Delteil, C. Dodgson y Achiardi. Descripción técnica de las distintas pruebas de estado, su localización y comentario del dibujo preparatorio. "Tenemos que pensar que la guerra ya ha terminado y Goya, después de su ex abrupto antidevoto lanza, escupe mejor, su negación descreída y su desilusión de los hombres y de las esperanzas de justicia [...]. Goya se encara con la experiencia feroz por la que España acaba de pasar y se pregunta para qué ha sido todo ello, qué bienes o qué lecciones han podido aportar a los españoles los dolores pasados. La respuesta que encuentra dentro de sí mismo es dolorosa y amarga: *para nada*. Los hombres no aprenden". Comenta los cambios en la leyenda, que fue atenuada en la edición de la Academia. Referencia a Ceán Bermúdez. Alude a los distintos comentarios e interpretaciones que se han hecho en torno a esta lámina: Matheron y Mérida. "La distinción entre los diversos estados de esta plancha es capital: creo que sólo en el primer estado se ha expresado la verdadera intención de Goya, un tanto atenuada con los nuevos trabajos que ocultaron, en parte, la figura del fondo a la izquierda, que sólo puede verse claramente en la prueba de primer estado en la Biblioteca Nacional de Madrid"-.

T. Harris, *Goya: Engravings and Lithographs*, 2 v.; v. II, *Catalogue Raisonné*, Oxford: Bruno Cassirer, 1964, p. 278-279, n. 189. -Ficha y descripción técnica. I.1. Prueba de estado antes de número, aguada, aguainta, punta seca, el buril adicional y letra [1 estampa]. I.2. Prueba de estado antes de números, punta seca, buril adicional y letra [2 estampas]. I.3. Prueba de estado antes de letra [1 estampa y *Álbum Ceán*]. II. Pruebas póstumas anteriores a la 1ª edición [6 estampas]. III. Siete ediciones: 1ª edición con la lámina en buenas condiciones; 2ª a 7ª a partir de la lámina en aceptables condiciones. Referencia al dibujo

preparatorio y la lámina de cobre-.

P. Gassier y J. Wilson-Bareau, *Vie et oeuvre de Francisco de Goya, comprenant l'oeuvre complet illustré*, Friburgo: Office du Livre, 1970. Ed. en español, *Vida y obra de Francisco Goya: reproducción de su obra completa, pinturas, dibujos y grabados*, Barcelona: Juventud, 1974, n. 1112.

P. Gassier, *Dibujos de Goya. Estudios para grabados y pinturas*, Barcelona: Noguer, 1975, p. 296-297, n. 217. -Dibujo preparatorio. Ficha técnica. "Primera idea muy libre ejecutada fuera de la serie de los estudios a sanguina y quizá en fecha diferente". Destinado a cerrar la serie de los *Desastres* antes de la realización de los *Caprichos enfáticos*. Interpretación: afirmación del vacío de la muerte. Técnicamente relacionado con los dibujos 8 y 9 del *Álbum F*-.

P. Lecaldano, *Goya: I Disastri della Guerra*, Milán: Arnoldo Mondadori, 1975, p. 194. -Dibujo y estampa. Descripción formal. Cambio de composición en los distintos estados. Alude a las diferentes interpretaciones que se han hecho de la estampa, en un principio se vio como muestra del escepticismo de Goya ante una vida después de la muerte, y por ello, en la primera edición de 1863 se intentó suavizar la leyenda. Sin embargo, la interpretación que más le convence va en la línea de Lafuente Ferrari. "Nada y la descorazonada balanza de los esfuerzos, los sacrificios, los dolores y las luchas ocasionadas por la guerra y las esperanzas que ésta suscitó, todo ha sido inútil, nada ha servido para nada, y la justicia está, y lo estará siempre, ofuscada por las larvas deformes del oscurantismo y las supercherías"-.

C. Dérozier, *La guerre d'Indépendance espagnole a travers l'estampe (1808-1814)*, Lille: Université Lille III, 1976, t. II, p. 941-943. -Ficha técnica. Dibujo preparatorio insuficientemente estructurado como para poder establecer el proceso creativo. Importancia de las cinco pruebas de estado para determinar el significado de la obra: diferencias entre ellas. "La prueba del primer estado es mucho más clara que la plancha definitiva. La mitad de la derecha ha cambiado poco; un cadáver momificado sale violentamente de la tierra y pronuncia esta palabra que escribe en un registro: 'Nada'; una horda vociferante de curas y de monjes cae del cielo como si se tratara de una bandada de aves de presa y se abate sobre el muerto; uno de ellos señala el cielo con gesto imperioso: hay que creer, es una orden. La mitad izquierda de la composición es totalmente diferente de lo que se ve ahora en la plancha definitiva: una joven, que sostiene con una mano la balanza de la Justicia como si fuera un utensilio cotidiano, se ha sentado, y con la otra mano pasa las páginas de un libro que lee con aplicación; un halo luminoso la rodea; la claridad va desalojando poco a poco a las tinieblas donde reinan las fuerzas de la ignorancia. El contraste entre las dos partes de

esta composición es tremendo. A la derecha, la noche con sus espectros, sus miedos infundados, su cortejo de falsas creencias y todo lo que la ignorancia puede engendrar en espíritus sojuzgados. A la izquierda, la Ciencia al servicio de la Justicia y del conocimiento, la reflexión fuente de luz. El mensaje del artista queda muy claro. Entre la confesión lacónica de este cadáver que todavía no ha tenido tiempo de pudrirse bajo tierra, 'Nada', y la fe ciega que no es más que superstición, está la cultura que desarrolla el sentido crítico del hombre y que le permite juzgar sanamente. Tras denunciar las manifestaciones grotescas a las que da lugar el ejercicio de una religión instintiva, Goya recapitula e invita a su lector a reflexionar y a ejercer su espíritu crítico para discernir entre los excesos de un nihilismo sin esperanza y los de una fe irracional. En este grabado no hay necesariamente una negación de la religión sino una actitud crítica a su respecto. La puesta en escena del cadáver sólo se explica si se estudia en relación con el grupo de la derecha y con la joven de la izquierda. Los estados que han seguido al proyecto han oscurecido considerablemente el sentido de esta composición. En efecto, el artista se ha ensañado en disimular, en desnaturalizar la parte izquierda de su trabajo inicial. Todo el espacio que correspondía a la silueta de la joven está recubierto por una aguatinata de grano desigual, con manchas reservadas al barniz y con formas incoherentes trabajadas al aguafuerte. Goya ha conservado el perfil de la balanza de la Justicia con sus platillos desequilibrados, que se nos presentan como tal por estar privados de su justificación, y la joven ha desaparecido totalmente. El espacio está lleno de máscaras, fauces, mandíbulas feroces, todo un mundo procedente de pesadillas. Al suprimir el término medio entre los polos inconciliables, Goya limita su mensaje a la constatación de una lucha abierta sin piedad, a la que no ve salida porque se encuentra desanimado. Al igual que en el *Capricho* 43, el artista renuncia a escuchar la voz de la razón: demasiadas amenazas la han asfixiado. La leyenda que leemos desde la edición de 1863 no es la que Goya inscribió en la plancha. En efecto, el 'Nada. Ello dirá', era originalmente 'Nada. Ello lo dice', es decir: 'Nada. Se ve bien (ahí está la prueba)'. Esta leyenda fue tomada muy en serio por los censores de la Academia de San Fernando que vieron todo el peligro que encerraba y atenuaron su virulencia con un hipotético tiempo futuro que cambia totalmente el sentido de la expresión inicial: 'Nada. Ya se verá'. El escepticismo de esta fórmula familiar es mucho menos comprometedor que la versión original, que es la afirmación de la nada"-.

N. Glendinning, "Goya and Van Veen. An Emblematic Source for Some Goya's Late Drawings", *The Burlington Magazine*, CXIX, 893 (1977) 568-570. -Referencia a William Stirling Maxwell, *'Ut Pictura Poesis' Or An Attempt to explain in verse, the Emblemata Horatiana of Otho Vaenius* (1875) y a Harris. El artículo

se refiere a las posibles fuentes para algunas obras finales de Goya, fundamentalmente dibujos del *Álbum de Burdeos*. En este sentido, estudia los emblemas del grabador, y maestro de Rubens, Otto van Veen, que sirvieron para ilustrar las ediciones de *Emblemata Horatiana* (1607), *Teatro moral de toda la filosofía de los antiguos y modernos con el Enchiridion de Epicteto, &c., obra propia para la enseñanza de reyes y príncipes* (1669). En cuanto al *Desastre* 69, encuentra una tenue conexión con la última estampa de Van Veen que ilustró el *Teatro moral*. Ambas obras son una meditación respecto a la muerte y tienen algunas simbologías en común: la figura del cadáver-esqueleto y la balanza de la justicia. Además, Glendinning opina que comparten otro símbolo, que hace referencia a la monarquía, si, como cree adivinar, el objeto que sujeta con la mano izquierda el esqueleto de Goya es una corona. Admite estar influido por un emblema de Ripa [ilustración CLXI de la versión de Gottfried Eichler, *Iconología* (1758-60)], en el que la muerte lleva una corona y se sienta en un trono, mientras que otra corona muestra que el poder de la monarquía no dura más que una pompa de jabón delante de la muerte; la imagen se acompaña de la leyenda en latín: "Aeternum sub sole NIHIL". La leyenda de la representación de Van Veen también se relaciona con el *Nada* de Goya, "la muerte es el fin último de todas las cosas". A pesar de estas coincidencias, Glendinning considera que esta interpretación de la muerte es muy habitual. Sin embargo, cree que aunque hay puntos en común entre el emblema de Van Veen que pudieron servir de punto de partida a Goya para su *Desastre* 69, el significado que el aragonés dio a su estampa va más allá de la intencionalidad moral de Van Veen. El fondo de *Nada, ello dirá*, puede añadir una dimensión política a la escena, lo cual complica la interpretación final-.

N. Glendinning, "A Solution to the Enigma of Goya's 'Emphatic Caprices'. Nos. 65-80 of The Disasters of War ", *Apollo*, CVII, 1 (1978) 186-191. -Referencia a Glendinning, 'Goya and Van Veen. An Emblematic Source for Some of Goya's Late Drawings'-.

W. Hofmann, "Nada. Ello dirá", en *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen. 1789-1830*, Hamburgo: Hamburger Kunsthalle; Munich: Prestel Verlag, 1980, p. 65, n. 9. -Título, especialmente el del *Álbum de Ceán*, como epílogo de Goya sobre la secuencia bélica antes de entrar en los *Caprichos enfáticos*. Relación formal y conceptual con el *Desastre* 80. La imagen antitética de la alegoría femenina de la Verdad es el esqueleto masculino que representa la consecuencia definitiva de la razón pervertida, la que ha causado la autodestrucción de la humanidad. Por lo tanto, Hofmann entiende "Nada" como continuación del *Capricho* 43, ya que la guerra ha abierto a la fantasía y creatividad nuevos caminos, donde se han inventado crueldades de nuevo tipo, en las cuales la fantasía artística queda atrás. En "Nada" el sueño

sadomasoquista de la colectividad llega a su fin. Cita del comentario de Gautier-.

V. Bozal, *Imagen de Goya*, Barcelona: Lumen, 1983, 221.

-Consecuencia de los *Desastres* 66, 67 y 68: "Es una respuesta a todo lo anterior: la inanidad del culto, su carácter supersticioso, se debe ante todo y fundamentalmente a que no hay nada después de la muerte. Así contemplado, el *Desastre* 69 es el eje sobre el que giran las tres estampas anteriores y las que a continuación vienen, pues con su perspectiva puede verse de manera diferente el poder político y el religioso"-.

M. Armstrong Roche, "Nada. Ello lo dice", en *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 436-438, n. 156. -Prueba de estado [Biblioteca Nacional, Madrid]. Al fondo un perro, símbolo tradicional de la Avaricia, y la alegoría de la Justicia. Diferencias entre las estampas de la época de Goya y la primera edición de la Academia: título y añadidos de aguafuerte y aguatinta que oscurecen la imagen. Situación de España tras el regreso de Fernando VII. Referencias literarias contemporáneas de los liberales relativas a la necesidad de transformar la sociedad durante la guerra y evitar la vuelta del Antiguo Régimen. Interpretación: "Los horrores de la guerra y los logros de las cortes constitucionales sólo habían servido de provocación para que las fuerzas del absolutismo y del oscurantismo en España negaran todo aquello por lo cual habían luchado la mayoría de los españoles". Relación iconográfica con las representaciones barrocas sobre el carácter transitorio de las cosas de este mundo: Valdés Leal, *Vanitas*, *Finis Gloriarum Mundi*; semejanzas y diferencias simbólicas-.

J. Vega, "Fatales consecuencias de la guerra. Francisco de Goya, pintor", en *Francisco de Goya grabador: instantáneas. Desastres de la guerra*, Madrid: Caser, 1992, p. 45. -Modificación entre el título del *Álbum Ceán* y la edición de la Academia. Proceso creativo: cambios introducidos entre la primera prueba de estado [Biblioteca Nacional, Madrid] y las siguientes: ocultamiento del fondo y aislamiento del cadáver del primer plano. "Ya no va a haber un lugar para las víctimas de la guerra, de éstas no va a quedar nada, ya que se abrió otra lucha, esta vez entre los mismos españoles". Cita de la interpretación de Lafuente-.

J. Wilson-Bareau y E. Santiago Páez, "Ydioma Universal": *Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, Sociedad Estatal Goya 96 y Lunwerg, 1996, p. 216, n. 227.

M.L. Cuenca, J. Docampo y P. Vinatea, *Catálogo de las estampas de Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, Sociedad Estatal Goya 96 y Lunwerg, 1996, p. 178, n. 286.

J. Blas, J.M. Matilla, I. Aguilar, *El libro de los Desastres de la guerra*.

Volumen I: *Coincidencias y discrepancias en torno a los Desastres. El proceso de creación gráfica: dibujos, pruebas de estado y Álbum de Ceán*. Volumen II: *Elenco de referencias críticas. La difusión de las imágenes: láminas de cobre y estampas de la primera edición*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2000, v. I, p. [251-253]; v. II, p. 132-136, [239]. -Catalogación y reproducción facsímil de los testimonios conservados del proceso creativo (dibujos, láminas y estampas). Reseña individualizada de la fortuna crítica de cada uno de los *Desastres de la guerra* durante los siglos XIX y XX-.

C. Barrena, J. Blas, J. Carrete y J.M. Medrano, *Calcografía Nacional: catálogo general*, Madrid: Real Academia de San Fernando, 2004, v. II, p. 467, n. 3919.

V. Bozal, "Desastres de la guerra", en *Francisco Goya: vida y obra*, Alcobendas (Madrid): Tf, 2005, v. 2, p. 125.

J. de Prada Pareja, *Goya y las Pinturas Negras desde la Psicología de Jung*, Madrid: Editores Asociados para la Divulgación Literaria, 2008, p. 219-220.

J.M. Matilla, "Desastre 69. Nada. Ello lo dice", en *Goya en tiempos de guerra*, Madrid: Museo del Prado, 2008, p. 338-340, n. 114.

J. Bordes, J.M. Matilla y S. Balsells, *Goya, cronista de todas las guerras: los Desastres y la fotografía de guerra*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno; Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2009, p. 218-219.

N. Santiáñez, *Goya/Clausewitz: paradigmas de la guerra absoluta*, Barcelona: Alpha Decay, 2009, p. 87-88.

J.M. Matilla, "Desastre 69. Nada. Ello dirá", en J. M. Matilla, M. B. Mena Marqués y H. Murakami (dir.), *Goya: Luces y Sombras. Obras Maestras del Museo del Prado*, Tokio, The National Museum of Western Art, Tokio: The Yomiuri Shimbun, 2011, p. 206, n. 75.

Exposiciones:

2000-01. Madrid. Museo Nacional del Prado. *Goya. Los desastres de la guerra. I. El proceso creativo: del dibujo al grabado*.

Interpretaciones visuales:

Jake & Dinos Chapman/*Insult to Injury* LXIX

2003

Aguada de pigmentos opacos sobre una estampa del *Desastre* 69 de Goya correspondiente a la 7ª edición (estampada en la Calcografía Nacional en 1937).

Serie: *Insult to Injury*, 2003. Ejemplar único

White Cube, Londres