

## Sobre la modernidad de Goya grabador: una nota al Capricho 43 “El sueño de la razón produce monstruos”

GONZALO M. BORRÁS GUALIS\*

### Resumen

*En esta nota se relacionan tres obras: 1) A modo de precedente, el Mercurio y Argos de Velázquez es interpretado como la alegoría tradicional de El sueño de la razón, donde la razón está representada por Argos dormido; 2) En el grabado n° 43 de Los Caprichos, ‘El sueño de la razón produce monstruos’, Goya transforma la alegoría tradicional de Velázquez en otra de carácter personal, representándose a sí mismo como la razón dormida de la modernidad; y 3) En la estela de la sensibilidad de Goya, Natalio Bayo ha sustituido en su grabado la razón dormida por su fatal consecuencia: un ser deforme y monstruoso.*

### Palabras Clave

*El sueño de la razón, Velázquez, Goya, Natalio Bayo.*

### Abstract

*In this paper three works are related. 1) As a precedent, Velazquez’s Mercury & Argos is interpreted as the traditional allegory of the sleep of reason, where reason is represented by a sleeping Argos; 2) Goya, in The Sleep of Reason, (plate 43 of his Caprichos), transforms the traditional allegory into a different and personal version, representing himself as the sleeping reason of modern times; 3) Natalio Bayo, in Goya’s trail of sensibility, has replaced the sleeping reason with its fatal consequence: a malformed, monstrous being.*

### Key words

*The sleep of reason, Velázquez, Goya, Natalio Bayo.*

\* \* \* \* \*

### Génesis de esta nota

Esta anotación al *Capricho 43* de Goya es deudora, básicamente, de tres textos, que la han suscitado. El primero, a cuya historiografía crítica pretende adscribirse, pertenece a mi coetáneo y amigo el profesor

---

\* Profesor Emérito de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: gmborras@unizar.es. Quiero agradecer a mi entrañable amigo y colega, el profesor José Luis Pano Gracia, su amable invitación a participar en este monográfico sobre el Grabado aragonés. Pasado y presente, de la revista *Artígrama*, del que es coordinador. Aunque su generosa propuesta de que me ocupase del Goya grabador, una tarea académica que no está a mi alcance, haya quedado drásticamente reducida a esta simple nota, espero haberle complacido, único objetivo que me ha movido a escribir este breve texto.

Valeriano Bozal, a quien tengo por mentor y guía en temas goyescos; me estoy refiriendo a su decisivo ensayo sobre *Goya y el gusto moderno*, publicado en 1994,<sup>1</sup> donde analiza la obra del pintor aragonés como el testimonio más importante de las transformaciones del gusto que dieron lugar a la modernidad, con especial atención a sus dibujos y grabados.

El segundo texto, al que quiero aludir como fuente literaria, corresponde a mi entrañable amigo, el profesor aragonés Juan Francisco Esteban Lorente, gran sabio de la literatura emblemática, autor de un revelador estudio sobre “Goya. De la alegoría tradicional a la personal”, publicado en 2010,<sup>2</sup> donde explicita cómo el de Fuendetodos evoluciona en su trayectoria artística del uso de las alegorías tradicionales al de las alegorías personales, de modo evidente en la serie de *Los Caprichos*, y especialmente en el n° 43, que es una alegoría personal. Este estudio del profesor Esteban Lorente me reafirma en mi idea de la deuda alegórica de Goya con respecto a Velázquez en el *Capricho 43*, al margen de la composición meramente formal del asunto.

El tercer texto, como podía esperarse, pertenece al profesor Helmut C. Jacobs: su monumental monografía sobre *El sueño de la razón, el Capricho 43 de Goya...*, publicado en 2006 en el original alemán, y en 2011 en su versión española actualizada.<sup>3</sup> Siempre resulta sorprendente cómo la obra de Goya tanto en sus precedentes como en su recepción posterior constituye un pozo sin fondo para los estudiosos. En reconocimiento a esa recepción del *Capricho 43* explorada por Helmut C. Jacobs, aquí se introduce una mención a la versión de este tema realizada por el pintor, dibujante y grabador aragonés Natalio Bayo (Épila, Zaragoza, 1945), y estampada en 1996.

---

<sup>1</sup> BOZAL, V., *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza editorial, 1994. Asimismo han de tenerse en cuenta dos obras más del mismo autor, una anterior y otra posterior a esta fecha; la anterior, con el título *Imagen de Goya*, Madrid, Editorial Lumen, 1983, es una reelaboración de su tesis doctoral “Goya y la imagen popular del neoclasicismo al romanticismo”; la posterior, con el título *Goya y el mundo moderno*, (Catálogo de la Exposición), Concha Lomba y Valeriano Bozal comisarios, Museo de Zaragoza, 18 de diciembre de 2008-8 de marzo de 2009, Barcelona, Fundación Goya en Aragón, Gobierno de Aragón, Lunewerg editores, 2008.

<sup>2</sup> ESTEBAN LORENTE, J. F., “Goya. De la alegoría tradicional a la personal”, *Artigrama*, 25, 2010, pp. 103-121. Como obra anterior es de cita ineludible su fundamental *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, 1990, y las más reciente, en colaboración con M<sup>a</sup> del Mar Agudo Romeo y Alfredo Encuentra Ortega (eds.), *Trescientos emblemas morales. Juan de Horozco y Covarrubias de Leyva*, edición, traducción, notas y comentarios, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2017.

<sup>3</sup> JACOBS, H. C., *El sueño de la razón. El Capricho 43 de Goya en el arte visual, la literatura y la música*, (traducción de Beatriz Galán Echevarría y Helmut C. Jacobs), Vervuet, Iberoamericana, 2011.

1) **El Mercurio y Argos de Velázquez, una alegoría tradicional de El sueño de la razón**

Hace ya casi dos décadas que dediqué un estudio al significado alegórico tradicional del *Mercurio y Argos* de Velázquez,<sup>4</sup> por lo que en esta mención introductoria daré cuenta escueta de aquel análisis, y despojada del aparato crítico allí utilizado.

El *Mercurio y Argos*<sup>5</sup> formaba parte de una serie de cuatro cuadros de asunto mitológico, de los que se han perdido los tres restantes, realizados por Velázquez para perfeccionar la decoración del Salón de los Espejos del Alcázar Real de Madrid entre 1658 y 1659, una actividad que formaba parte de su trabajo como aposentador real. Los cuadros velazqueños, por sus dimensiones, hacían *pendant* dos a dos, por un lado *Venus y Adonis* y *Psiquis y Cupido* (de una vara de alto por vara y media de ancho) y por otro *Mercurio y Argos* (el único conservado) y *Apolo y Marsias* (de una vara de alto por tres varas de ancho). Los cuatro lienzos se mencionan en los inventarios del Alcázar Real de 1666, 1686 y 1700, habiéndose salvado el *Mercurio y Argos* del pavoroso incendio que destruyó el viejo Alcázar Real en 1734, volviendo a citarse en los inventarios del Palacio Nuevo de 1772 y 1784, ingresando en las colecciones del Museo del Prado en 1819.

Los cuatro asuntos mitológicos pintados por Velázquez para el Salón de los Espejos formaban parte de un programa bastante “deslavazado” en el que con carácter general se exaltaba el papel de los Habsburgo como defensores de la fe católica.

La fuente literaria primordial para el relato mitológico de *Mercurio y Argos* en época de Felipe IV y de Velázquez era las *Metamorfosis* de Ovidio, obra de la que Velázquez contaba en su biblioteca<sup>6</sup> con dos ediciones, una de ellas en romance. Narra el mito que Júpiter, ante la sospecha de Juno sobre sus pretensiones amorosas hacia Ío, transforma a ésta en vaca, a la que la desconfiada Juno coloca bajo la custodia del pastor Argos. Júpiter envía a Mercurio para adormecer con su canto y matar a Argos y así liberar a Ío. El momento de la narración elegido por Velázquez, previo a la acción, es aquel en el que Argos se ha quedado dormido, mientras Mercurio avanza cauteloso para asestarle el golpe mortal, en un planteamiento menos heroico que los de Rubens.

<sup>4</sup> BORRÁS GUALIS, G. M., “Mercurio y Argos”, en Alpers, S. *et al.*, *Velázquez*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1999, pp. 71-84.

<sup>5</sup> No incluimos esta imagen por estar sujeta a derechos de reproducción.

<sup>6</sup> Sobre la biblioteca de Velázquez puede consultarse SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “Los libros españoles que poseyó Velázquez”, *Varia Velazqueña*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960, I, pp. 640-648.

La composición velazqueña se ha ajustado al formato apaisado del lienzo (en el original todavía más apaisado, ya que antes de 1772 se le añadieron tiras de tela arriba y abajo), representando a Argos a la derecha, sentado en el suelo, dormido, con la cabeza inclinada sobre el pecho, en actitud que recuerda el modelo clásico de *Galo moribundo*, mientras que a la izquierda Mercurio se arrastra cauteloso un instante antes de atacar.

Por otra parte la obra moderna de mayor peso e incidencia para desvelar el significado alegórico del mito era la *Philosophía secreta* de Juan Pérez de Moya, un libro asimismo presente en la biblioteca del pintor.

Precisamente sobre el sentido alegórico del *Mercurio y Argos* anota Pérez de Moya lo siguiente:

*Matar Mercurio a Argos y tomarle a Ío: Mercurio significa la mala agudeza de la carne y los halagos carnales y deleites, los cuales engañan a la razón. Mercurio engañó a Argos cantando, porque la razón, viendo delante los carnales deleites que al hombre halagan, como a las ovejas el dulce canto, adormécese, no apartándose de aquello que le es ocasión del mal y entonces durmiendo muere (las redondas son mías).<sup>7</sup>*

El tema de *Mercurio y Argos* es, en síntesis, la alegorización de dos principios opuestos, la razón (Argos) frente al deleite carnal (Mercurio), y atendida la dimensión política de la decoración velazqueña en el Salón de los Espejos del viejo Alcázar Real, cabe añadir que se trata de la razón de Estado frente a todo tipo de halagos, deleites y agudezas, la razón de Estado como virtud necesaria para la defensa de la fe católica.

El Salón de los Espejos del viejo Alcázar Real decorado por Velázquez sería el marco arquitectónico elegido por Felipe IV para recibir el día 16 de octubre de 1569 a la destacada embajada francesa, presidida por el mariscal duque de Gramont, que acudía a la corte madrileña para concertar las bodas entre la hija de Felipe IV, la infanta María Teresa de Austria y Luis XIV de Francia, asimismo sobrino del rey español, unas bodas con las que se rubricaba el armisticio firmado con Francia en mayo de 1659, anticipo de la paz de los Pirineos de junio de 1660.

Si la serie mitológica de Velázquez se pintó para este nuevo contexto político de 1659, cabe interpretar el *Mercurio y Argos* como una alusión a la razón de Estado que no debía dejarse seducir por los halagos franceses. De ahí la representación de la vestimenta de Argos (alegoría de la razón española) en tonos grises y negros, mientras que la de Mercurio (alegoría de la seducción francesa) lo hace en tonos rojos y amarillos, colores alegóricos de las etiquetas indumentarias de ambas cortes.

---

<sup>7</sup> PÉREZ DE MOYA, J., *Philosophía secreta de la gentilidad*, (edición Carlos Clavería), Madrid, Cátedra, Madrid, 1993, p. 419. Pérez de Moya no incluye este texto a propósito de Mercurio, del que se ocupa en el libro 2, cap. XXIII, sino a propósito de Io, de la que trata en el libro 3, cap. XI.

En cualquier caso, si la razón se adormece, muere, como recuerda Pérez de Moya; éste mismo será el asunto, el sueño de la razón, más allá sus precedentes formales compositivos, sobre el que volverá a reflexionar Francisco de Goya en el *Capricho 43*, “El sueño de la razón produce monstruos”.

## 2) El Capricho 43: Goya, como nuevo Argos y razón de la modernidad

Los primeros ensayos de Goya en el campo del grabado, veinte años antes de la estampación de su famosa serie de *Los Caprichos*, coinciden, como es sabido, con su estudio en profundidad de la obra de Velázquez.

Antonio Rafael Mengs, en su escrito de 1776 al secretario de la Real Academia de Bellas Artes, Antonio Ponz, había elogiado las obras de Velázquez, destacando su captación de los efectos de la luz y la sombra y de la perspectiva aérea, e incitaba a que los jóvenes pintores copiasen las obras velazqueñas, no para imitar el estilo del pintor sino para comprender su método de trabajo.

Por otra parte, la técnica del grabado tenía una escasa tradición en la pintura española, con la singular excepción de Ribera. Goya la va a iniciar bajo la influencia de los Tiepolo, y la perfeccionará con la de Rembrandt y Piranesi.

El de Fuendetodos, que había recibido un aprendizaje académico con su maestro José Luzán en Zaragoza, copiando dibujos y estampas de los mejores pintores, encuentra a partir de su enfermedad en la primavera de 1777 una ocasión propicia para copiar las obras de Velázquez, cumpliendo así con las instrucciones de Mengs, traducidiéndolas al lenguaje de la estampa, en grabados al aguafuerte sobre cobre, y en dos casos al aguatinata, sin dar nunca la impresión de una “copia sin alma”, como afirman Gassier y Wilson.<sup>8</sup>

El 28 de julio de 1778 se anunciaba en la *Gaceta de Madrid* la venta de nueve estampas y el 22 de diciembre del mismo año, de otras dos más, habiéndose publicado un total de trece estampas, para las que se han conservado seis dibujos preparatorios. Se ha sugerido que pudo recibir para esta empresa el apoyo del propio Antonio Ponz.

Poco familiarizado aún con la técnica del grabado hubo de desear algunas planchas y el procedimiento utilizado por Goya consiste

---

<sup>8</sup> GASSIER, P. y WILSON, J., *Vida y obra de Francisco de Goya*, prólogo de Enrique Lafuente Ferrari, Barcelona, Juventud, 1974. En particular, “Los grabados según Velázquez”, pp. 48-50, y “Catálogo I, Copias de cuadros de Velázquez, 1778”, núms. 88 a 117, y “Pinturas copiadas de obras de Velázquez”, núms. 118 a 120, pp. 86-88.

en hacer un dibujo previo, que traslada a la plancha mediante presión con el tórculo, a partir de cuya marca sobre el cobre realiza el trazado para el aguafuerte, que queda en sentido inverso al del dibujo, y que tras la estampación definitiva volverá a recuperar el sentido original del dibujo.

Pero aquí no nos interesa tanto la aproximación formal a la obra de Velázquez, por otra parte cada vez más evidente en los cartones para tapices de Goya, y asimismo en los dibujos para esta primera serie de grabados, sino, como proponía certeramente Antonio Rafael Mengs, la comprensión de los métodos de trabajo de Velázquez. Esta observación resulta imprescindible para entender en qué medida la alegoría tradicional del sueño de la razón en el *Mercurio y Argos* de Velázquez constituye un precedente para la alegoría personal del *Capricho 43* de Goya, “El sueño de la razón produce monstruos” [figs. 1 y 2].

Y en este punto es preciso retomar la decisiva aportación del profesor Juan Francisco Esteban Lorente, mencionado en la génesis de esta nota, para dejar sentada la rotunda transición de tradicional a personal que el lenguaje alegórico adquiere en la obra de Goya a lo largo de las dos décadas que transcurren entre sus dibujos y grabados de los cuadros de Velázquez, recién glosados, y “El sueño de la razón produce monstruos” del *Capricho 43*. Se trata de una metamorfosis del relato mitológico desde lo tradicional a lo personal, en la que Goya reemplaza personalmente al personaje mitológico, creando un nuevo lenguaje subjetivo, que nos abre a la sensibilidad moderna.

Bajo este prisma de la nueva dimensión personal del uso de las alegorías tradicionales en la obra de Goya, el profesor Esteban Lorente ha interpretado la inscripción “Sólo Goya” en el *retrato de la Duquesa de Alba*, fechado en 1797, en la actualidad en la Hispanic Society de Nueva York, del modo siguiente:

*Creo que los dos retratos de la Duquesa de Alba, 1795 y 1797, tienen la particularidad de haber colocado en ellos Goya unos símbolos personales: en el primero [en Madrid, col. Alba] además de la dedicatoria y del gesto de la mano derecha de la duquesa que hace el signo de la ‘G’ (de Goya, en lenguaje de los sordos), aparece un perrito faldero; en el segundo [el mencionado de la Hispanic Society] (la duquesa ya viuda, lienzo que Goya destinó a su hijo) el perro faldero es sustituido por la dedicatoria ‘Sólo Goya’, situado a sus pies y a donde señala la duquesa. Teniendo en cuenta que poco después hará el dibujo y grabado de ‘Sueño y mentira de la inconstancia’, Goya se está retratando como el perro faldero de la de Alba.<sup>9</sup>*

---

<sup>9</sup> ESTEBAN LORENTE, J. F., “Goya. De la alegoría...”, *op. cit.*, “Primeras alegorías personales”, p. 111.

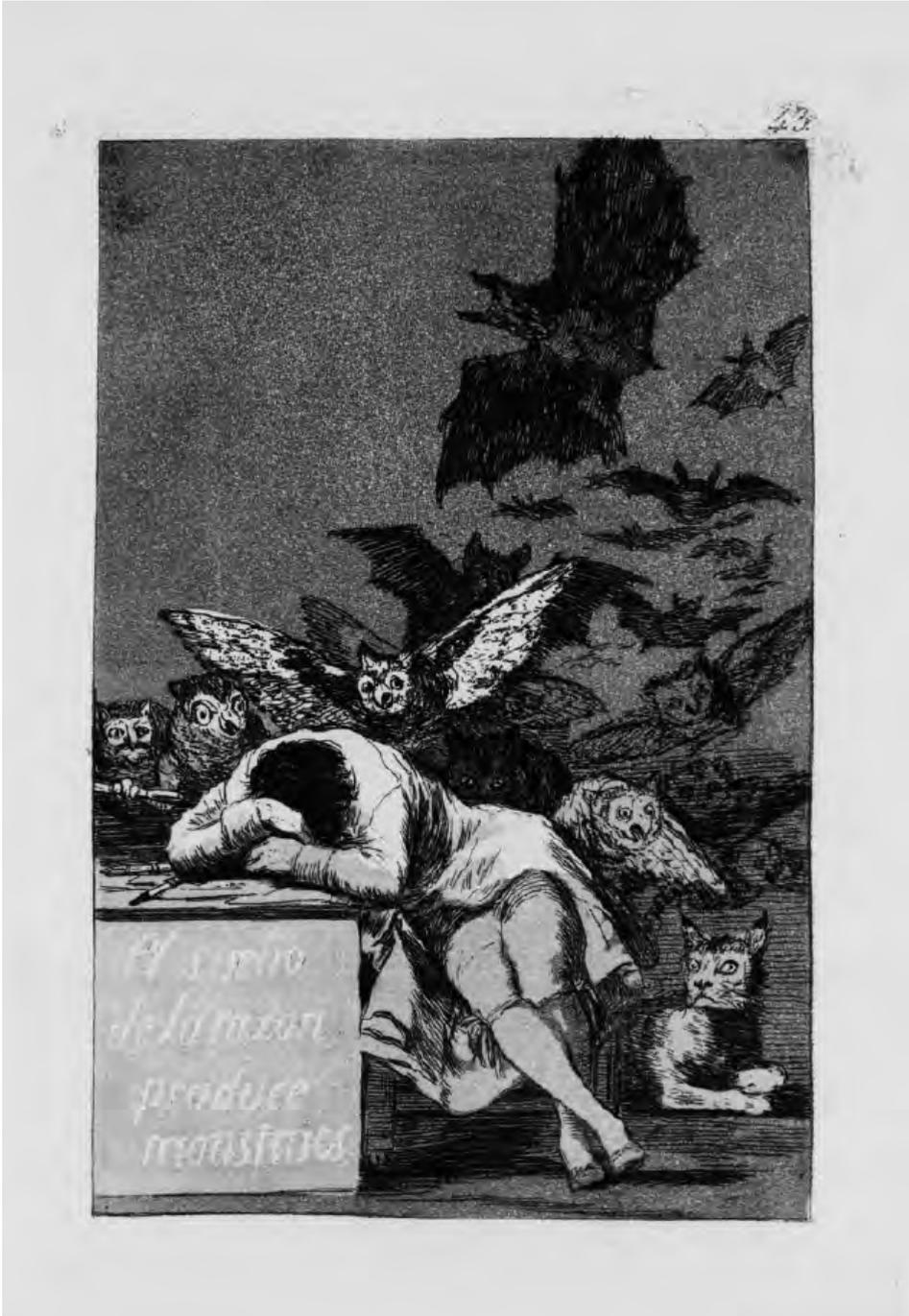


Fig. 1. Goya, Capricho 43, “El sueño de la razón produce monstruos”, aguafuerte y aguainta, 1797-1799. Ejemplar de la Biblioteca General de la Universidad de Zaragoza.

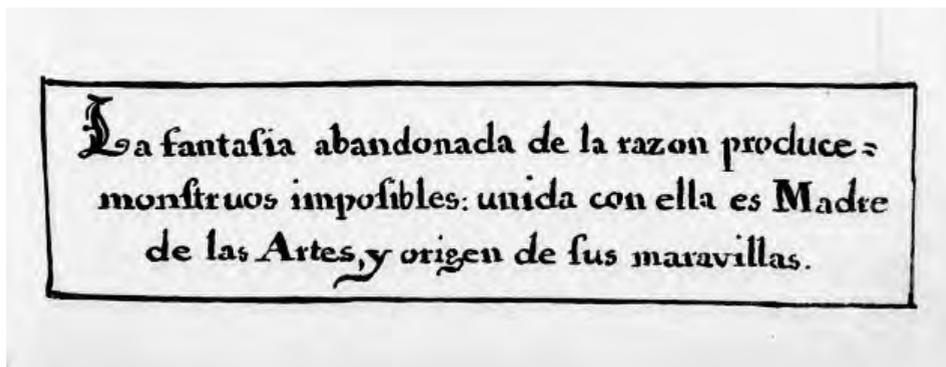


Fig. 2. Comentario al *Capricho 43*, según figura al pie en el ejemplar de la Universidad de Zaragoza.

En este momento de los *retratos de la Duquesa de Alba* estamos en la antesala de la decoración mural de la ermita de San Antonio de la Florida, en Madrid, en 1798, entre los meses de agosto y noviembre, y de la ejecución de la gran serie grabada de *Los Caprichos* (ca. 1797-1798).

Una nueva dimensión de modernidad, todavía adscrita al uso de la alegoría tradicional, es la ofrecida por Goya en la decoración mural de la ermita de San Antonio de la Florida en Madrid, donde representa las virtudes que adornaban a San Antonio de la Florida, que eran celebradas durante los respectivos nueve días de su novena, alegorizándolas mediante nueve parejas de bellísimas figuras femeninas aladas, a modo de puesta en escena teatral, tantas veces mal interpretadas como “angelas”, un asunto del que ya me he ocupado en otras ocasiones.<sup>10</sup>

Sin embargo, el rotundo salto de la alegoría tradicional a la personal lo dará Goya en el *Capricho 43* “El sueño de la razón produce monstruos”, donde el pintor se ha representado a sí mismo, adormecido sobre su tablero de dibujo, con los papeles y lápices de trabajo, mientras le asaltan como en ensueño unos siniestros pajarracos propios de las escenas de brujería —incluido un lince de orejas puntiagudas—, uno de los cuales empuña uno de sus lápices como indicándole lo que debe pintar.

Como señala el profesor Esteban Lorente, en la serie de *Los Caprichos* Goya *moderniza antiguos libros de emblemas*, convirtiendo la alegoría tradicional en personal. En este *Capricho 43* concurren dos rasgos esenciales, así-

<sup>10</sup> BORRÁS GUALIS, G. M., “San Antonio de la Florida, templo de la virtud y del buen gusto”, en *In sapientia libertas, Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid-Sevilla, Museo Nacional del Prado-Fundación Focus-Abengoa, 2007, pp. 607-615, y del mismo, *Las pinturas de San Antonio de la Florida de Goya*, Informe técnico de Juan Ruiz Pardo, Madrid, Tf. editores, 2006, en particular, “6. Bellísimas Virtudes”, pp. 31-33.

mismo presentes en el *Mercurio y Argos* de Velázquez, que no debe perderse de vista que representa una alegoría tradicional del sueño de la razón; estos rasgos son el mundo de la noche, con todas sus alimañas, y la razón adormecida y acechada por las mismas. De modo que, al margen de las diferencias formales y compositivas con el cuadro velazqueño, Goya-Argos se representa como la razón develadora de las acechanzas irracionales, como un héroe moderno dispuesto a censurar y a hacer públicos en un *Lenguaje Universal* los errores y vicios humanos, y a enfrentarse a todas las sugerencias y acechanzas del mundo alegórico de la noche.

Como es sabido, en la primera intención de Goya, este *Capricho* 43, según atestigua el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, estaba previsto como “portada” para la serie; así en su comentario se dice textualmente: *Portada para esta obra: cuando los hombres no oyen el grito de la razón, todo se vuelve visiones*. En opinión de Lafuente Ferrari,<sup>11</sup> Goya habría comentado en la tertulia de Moratín su intención de hacer de esta composición la primera estampa de la serie. Por otra parte, en el segundo dibujo preparatorio para esta estampa, hay un letrero que dice: *Idioma universal. Dibujado y grabado por Francisco de Goya, año 1797*, fecha que ha servido de referencia para datar el inicio de las planchas de *Los Caprichos*.

Sin embargo, en la edición definitiva, anunciada a la venta en el Diario de Madrid del 6 y del 19 de febrero de 1799, como consecuencia de la creciente preocupación de Goya por la posible repercusión social de sus grabados, desplaza la estampa *El sueño de la razón* al puesto 43 de la serie, sustituyéndola para portada por un tradicional *Autorretrato del pintor*, con la inscripción *Fran.co Goya y Lucientes, Pintor*, representándose de perfil, busto corto, levita, corbatín y sombrero de copa, y según reza el comentario del Ms. editado por Lefort: *Verdadero retrato suyo de mal humor y gesto satírico*.

Sin duda el traslado de *El sueño de la razón* desde la portada al interior de la serie forma parte de la estrategia general de Goya para “despistar” (un término utilizado por Edith Helman<sup>12</sup>) a sus contemporáneos, al igual que sucede con el texto del manuscrito comentando *Los Caprichos*, que se conserva el Museo del Prado, y que puede considerarse como una versión oficial y presentable, de la que el artista asumía la responsabilidad.

---

<sup>11</sup> Los historiadores del arte de mi generación hemos crecido con los estudios sobre Goya de Enrique Lafuente Ferrari. Mi primera aproximación a *Los Caprichos* la hice con la edición de bolsillo de la editorial Gustavo Gili, *Los Caprichos de Goya*, Introducción y catálogo crítico de Enrique Lafuente Ferrari, Barcelona, Colección Punto y Línea, Serie Gráfica, GG, 1978. Cito a Lafuente Ferrari por esta edición.

<sup>12</sup> Otra obra imprescindible para mi generación ha sido la de HELMAN, E., *Trasmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1963.

Sin duda Goya había sido el primero en darse cuenta de la potencia formal y de la evidencia visual de sus alegorías personales, que, no obstante, volverá a utilizar en sus grabados posteriores. Podemos considerar el uso de la alegoría personal como una de sus más decisivas aportaciones a la sensibilidad y al gusto moderno.

### 3) En la estela moderna de Goya: las “Variaciones goyescas” de Natalio Bayo

Valeriano Bozal y Concha Lomba, en el texto de presentación del Catálogo de la Exposición sobre *Goya y el mundo moderno*, celebrada en el Museo de Zaragoza, 18 de diciembre de 2008-8 de marzo de 2009, han señalado las dos líneas básicas de investigación sobre la estela de Goya en el arte moderno. Una primera línea, más tradicional, es la que ha considerado la obra de Goya como precedente de movimientos y tendencias de los siglos XIX y XX: *el impresionismo, el simbolismo, el decadentismo —en algunas de sus principales manifestaciones, no en todas—, el expresionismo y el surrealismo, en sus diferentes versiones, el realismo, en sus no menos diversas orientaciones, serían algunos referentes de tales influencias.*<sup>13</sup>

Este planteamiento meramente formal de la estela de Goya, que ha concebido la historia del arte como una sucesión de estilos y tendencias, no acaba de satisfacerlos. Porque existe una segunda línea de investigación, dedicada a otra estela diferente y más profunda, la de su mirada y la evolución de su lenguaje artístico, desde la subjetividad de sus retratos, pasando por la trascendencia de la vida cotidiana, hasta llegar al mundo del disparate y de lo grotesco, a la violencia y la crueldad de la guerra, y, por último, al grito existencial. Es la estela de la sensibilidad moderna y en esta segunda estela situaron los comisarios Bozal y Lomba la mítica Exposición mencionada.

Pero en algunas ocasiones ambas estelas se entrecruzan: la formalista y la de la sensibilidad. Y esto ha ocurrido particularmente con la estela de la obra grabada de *Los Caprichos* y en particular con el *Capricho 43*, “El sueño de la razón produce monstruos”. Esta nota va a cerrarse con una breve *addenda* a la estela del *Capricho 43*.

El citado profesor Helmut C. Jacobs ha dedicado todo el capítulo V de su monumental monografía<sup>14</sup> a la recepción y transformación del

<sup>13</sup> *Goya y el mundo moderno, op. cit.*, p. 15.

<sup>14</sup> JACOBS, H. C., *El sueño de la razón...*, *op. cit.*, “V. Recepción y transformación intermedial. El Capricho 43 como fuente de inspiración para nuevas obras de arte”, pp. 281-390, y en particular sobre Max Klinger, pp. 309-314.

*Capricho 43*, que ha constituido una fuente inagotable de inspiración para las nuevas obras de arte, tanto en el arte visual, como en la literatura y en la música. En dicho capítulo dedica un epígrafe especial al gran impacto que la obra de Goya tuvo en Alemania y de modo especial en Max Klinger (1857-1920), el máximo renovador del arte del grabado en su país.

A la luz de esta estela deseo introducir aquí, como breve anotación a la monografía de Jacobs, la recepción que en la actualidad ha tenido la obra de Goya en la producción del dibujante, grabador y pintor aragonés Natalio Bayo (Épila, Zaragoza, 1945).

En el año 1996 el Gobierno de Aragón y el Ayuntamiento de Zaragoza para conmemorar el 250 aniversario del nacimiento del pintor de Fuendetodos andaban sumidos en un frenesí de efemérides goyescas, entre las que destacó la impactante muestra *Después de Goya. Una mirada subjetiva*, comisariada por Antonio Saura,<sup>15</sup> una exposición que se adscribía no tanto a la estela formalista cuanto a la de la sensibilidad moderna.

En ese momento, Natalio Bayo se hallaba en plena madurez de su trayectoria artística, en la que dentro de la figuración había creado un lenguaje propio, tanto formal como icónico, de poderoso impacto, auténtico y de calidad. El ruido goyesco llegaba desde la calle hasta la altura de su estudio y el pintor, tras haber superado por suerte no pocos prejuicios y acechanzas personales de ser tildado de oportunista, decidió entablar un diálogo directo con la obra de Goya, plasmándolo en una serie de trece grabados al aguafuerte y al aguatinta, originales, realizados *Según los Caprichos*.

Tenía Bayo entonces cincuenta y un años, la misma edad de Goya cuando éste grabó y estampó la serie de *Los Caprichos*, aunque la admiración por su obra se remontaba a su infancia, y el estudio particular de sus grabados había ido en aumento desde que Bayo aprendió la técnica del aguafuerte y del aguatinta sobre plancha de cobre en el taller de Maite Ubide y estampó en 1978 el *Tocado de cardos*, su primer grabado con dicha técnica, al que siguió de inmediato, en el mismo año, la extraordinaria serie de *Cinco personajes sin rostro en la historia de Aragón*.

En los años inmediatamente anteriores a 1996 Bayo había desarrollado una asombrosa destreza en el grabado al aguafuerte y aguatinta sobre plancha de cobre, en cuya estampación había incorporado además el color, y había realizado sin descanso unas series memorables (*Aragón monumental y artístico*, en 1990; *Pequeño bestiario*, en 1992; *Suite Pisanello*, en 1993; *Presagios*, en 1994; *Chrysaor y Caballos en la noche*, en 1995).

---

<sup>15</sup> *Después de Goya. Una mirada subjetiva*, Palacio de la Lonja, Sala Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Palacio de Montemuzo, 19 de noviembre de 1996-10 de enero de 1997, (Catálogo de la Exposición), Electa, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, espec. pp. 15-18.

Nada, pues, oportunista ni tampoco improvisado en la obra de Natalio Bayo. Con una técnica de grabado cada vez más depurada y eficaz, y con un universo de imágenes y figuras propias ensaya su primera mirada sobre Goya en la magnífica serie *Según los Caprichos*, en 1996,<sup>16</sup> en la que algunos temas se desdoblaron en dos versiones diferentes (“Nadie se conoce”, “Aquellos polvos”, “Lo que puede un sastre” y “Ensayos”). Bayo pone un énfasis muy especial en el proceso técnico, estampando varias pruebas del avance del grabado, con preocupación didáctica, para evidenciar los diferentes estados de la plancha y así deslindar los matizados aportes expresivos del aguafuerte y del aguatina, como puede constatar en la estampa “Aquellos polvos II”.

Nos interesa aquí la versión que Natalio Bayo hace de *El sueño de la razón produce monstruos* [fig. 3], a la que doscientos años separan de la de Goya. La estampa de Bayo ya no representa la imagen de Goya abatido y dormido sobre el tablero-mesa de trabajo, con todas las alimañas de la noche acechándole, sino que en su lugar aparece una consecuencia monstruosa del sueño de la razón, un ser deforme e inquietante, de cuya cabeza emanan formas sorprendentes como acostumbra Bayo en su repertorio icónico, en lograda coincidencia con la estructura compositiva de la estampa goyesca.

La estela de la sensibilidad goyesca en la modernidad traza un cauce inagotable, en el que el artista queda siempre robustecido en el espejo de Goya, y la verdad de su quehacer artístico se abre paso sin obstáculos.

En el caso personal de Natalio Bayo, confortado y agradecido de este primer encuentro con Goya, poco después, en el simbólico año 2000, se reconoce a sí mismo en un significativo *Autorretrato con el espectro de mi maestro Goya*, grabado al aguafuerte y a la punta seca. Y continúa en su creación la estela goyesca hasta el momento actual.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> BORRÁS GUALIS, G. M., “Nueva introducción a las estampas de Natalio Bayo”, en *Natalio Bayo. Estampas 1971-2011*, (Catálogo de la exposición), Sala Ignacio Zuloaga de Fuendetodos, Diputación de Zaragoza, 2012, pp. 9-33.

<sup>17</sup> *Natalio Bayo, Variaciones goyescas*, (Catálogo de la exposición, con textos de Gonzalo M. Borrás, Valeriano Bozal, Antón Castro y Francisco J. Úriz), Museo Pablo Serrano (IAACC), Zaragoza, 2018.



Fig. 3. Natalio Bayo, “El sueño de la razón produce monstruos”, de la serie Según Los Caprichos, aguafuerte y aguatinta, 1996.

