

INTRODUCCIÓN

Para la gran mayoría del público, el pintor y dibujante Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) representa la figura por antonomasia del arte español del siglo XVIII. Su actualidad y repercusión internacional en nuestro tiempo no sólo se hace evidente en la cantidad –cada vez mayor– de exposiciones sobre su persona y su obra, sino también en la diversidad y el alcance de la influencia que sus cuadros han ejercido sobre la pintura, la literatura y la música. Entre las creaciones más importantes de Goya se encuentran sin lugar a dudas los *Caprichos*, un ciclo de ochenta grabados que salieron a la luz en 1799, y de los cuales el número 43 resulta ser no sólo el más conocido, sino también el que se ha convertido en una de las imágenes más interpretadas de la cultura española en general, gracias en parte a su misteriosa y polisémica leyenda: *El sueño de la razón produce monstruos*.

El *Capricho 43* está considerado, y con razón, una imagen programática, un símbolo para la posteridad de la época ilustrada, ya en el umbral del siglo XIX, en el que el contraste entre oscurantismo e Ilustración, reformismo y conservadurismo, progreso y empecinamiento en las antiguas tradiciones y estructuras, entumecidas ya desde hacía tiempo, adquirió unas proporciones insoportables para sus contemporáneos. Todo este proceso culminó en el caos de la Guerra de la Independencia española contra las tropas francesas de Napoleón. Era una época de represivas premisas políticas, por las cuales numerosos artistas e intelectuales se vieron obligados a recluirse en sí mismos y concentrarse en su propia subjetividad. Goya comprendió a la perfección esta compleja problemática y la visualizó en la postura resignada del hombre que duerme en el *Capricho 43*. El grabado, una indudable imagen programática, actuó en su momento como punto de inflexión y permitió a la modernidad encontrar su expresión artística. Se trataba, en cualquier caso, de representar una cuestión fundamental: la inquietante pregunta del hombre acerca de las condiciones y los límites de su productividad artística y de su fantasía, pero, al mismo tiempo, también acerca de las relaciones entre la razón y la imaginación en el proceso creativo del artista moderno. El artista y su obra se convertían, en cierto modo, en objetos de reflexión que cobraban forma y expresión en la obra de arte. En cierto modo, el interior del artista se volvía hacia el exterior en forma de visión onírica.

Los *Caprichos*, igual que sus leyendas, son muy enigmáticos y cuentan con una gran densidad figurativa. Todos ellos narran algo pero al mismo tiempo ocultan algo. Su verdadero significado debe ser descifrado por el observador. Los contemporáneos de Goya intuyeron esta realidad y más de uno manifestó sus conclusiones en este sentido; pero lo que realmente llama la atención es el fenómeno de la creciente diversidad interpretativa que se produjo en las siguientes generaciones. En el *Capricho 43*, y a diferencia del resto de sus grabados, Goya potencia de un modo exponencial la densidad estructural y de contenido de su obra. Efectivamente, a lo largo de más de doscientos años de recepción y crítica, el *Capricho 43* ha ido perfilándose cada vez con más claridad como la pieza central y más importante del ciclo. Pero cuanto más internacional se volvía, más perdía su sentido original y más interpretaciones iban volcándose sobre él, continuamente actualizado con

nuevas interpretaciones, volcadas en el grabado por los diferentes horizontes cognitivos y espirituales y las más novedosas experiencias de sus nuevos observadores.

Para la mayor parte del público actual, el acceso a una imagen compleja suele ser más complicado y difícil que en épocas anteriores: en la vorágine de estímulos que provoca la exagerada avalancha de imágenes mediáticas de nuestra sociedad industrial y de consumo (a la que deben añadirse las imágenes móviles del cine y la televisión), la observación de una única imagen resulta cada vez menos corriente, más breve y superficial. Y lo mismo puede decirse de la recepción de textos literarios complicados y de composiciones musicales exigentes. Pues bien, este estudio pretende ser precisamente lo contrario de ese tipo de percepción rápida y despreocupada, y se propone realizar una investigación intensa y concienzuda que presente una conclusión minuciosa de lo visto, leído y reconocido, y que nos la muestre de manera ejemplar en una única imagen pictórica, observada desde las más diversas perspectivas, en un círculo hermenéutico sin principio ni fin. De este modo recordaremos la posible intensidad de la vista, el reconocimiento y la reflexión, al tiempo que la experiencia de los sentidos y los sentimientos, e intentaremos que los lectores más sensibilizados la experimenten. Por lo demás, les recordaremos que pueden trasladarla a otros tipos de manifestaciones artísticas, como cuadros, textos o piezas musicales. Tal como el propio *Capricho 43* pretende sugerir, este libro espera estimular la evolución de las propias reflexiones y experiencias visuales. La ambigüedad y el potencial significativo del grabado suscitan en el observador una serie de preguntas que lo llevan a un continuo enfrentamiento con la imagen y consigo mismo ante ella. ¿Qué es lo que se ve? ¿Qué significado tiene? ¿Es positivo o negativo, bueno o malo, estimulante o deprimente? ¿Tiene sólo una interpretación, o quizá, al mismo tiempo, también justo la contraria?

No se trata, en definitiva, de interpretar un simple grabado, sino también, en un sentido más amplio, de plantearse las cuestiones estéticas, artísticas y antropológicas que se concentran en esa obra y que a lo largo de más de doscientos años de recepción no han dejado de plantearse y responderse. Se trata, por una parte, de profundizar en la comprensión de la praxis y la teoría artísticas de Goya en su contexto contemporáneo, y, por otra, de analizar algunos de los temas y problemas principales que afectan al arte moderno y a la situación de los artistas y que encuentran su expresión artística en el *Capricho 43*.

Con el paso del tiempo, determinados conocimientos que en su momento fueron imprescindibles para la interpretación del grabado y que los contemporáneos de Goya consideraron evidentes y perfectamente naturales (ya fueran circunstancias de la época, alusiones a situaciones u opiniones, teorías o experiencias prácticas, personas, eventos o constelaciones) han ido perdiéndose poco a poco. Como resultado de la reconstrucción del contexto de la época en la que vivió Goya, la imagen se colma de nuevas percepciones y razones para el observador actual, muy similares a las que tuvieron o pudieron tener los contemporáneos del artista, cuyas reflexiones e interpretaciones, en su mayoría, han caído en el pozo del olvido. De todos modos, los reiterados e intensos análisis del *Capricho 43* traen consigo una sorprendente cantidad de nuevos puntos de vista que sólo pueden obtenerse mediante los más modernos métodos analíticos e interpretativos. Así pues, sólo ahora el grabado ha empezado a revelar algunos de sus secretos; los mismos que durante años quedaron ocultos a generaciones y generaciones de observadores de todos los países.

En una ilustración tan compleja como la del *Capricho 43* se hace evidente que una profunda comprensión del mismo sólo es posible si se cuenta con un amplio conocimiento cultural acerca de las tradiciones más vivas y propias de la España del siglo XVIII y de las discusiones de la época, marcadas por los nuevos y numerosos pensamientos, ideas y teorías nacidos en los demás países europeos y vertidos en la Península Ibérica. El movimiento ilustrado español comenzó a finales del siglo XVII, con el movimiento científico y filológico de los llamados *novatores*, que desde el principio tuvieron una orientación europeísta

y compararon el pensamiento de la apertura de España a los progresos científicos del extranjero. Con el padre benedictino Benito Jerónimo Feijoo, esta tendencia se extendió prácticamente a todos los campos del saber y de la cultura, y, ya en el tercer cuarto del siglo XVIII (bajo el reinado de Carlos III, que, por su largo virreinato, estuvo marcado por el pensamiento de la Ilustración italiana, orientada a la economía), se convirtió en un movimiento ilustrado original y característico, marcado principalmente por los modelos franceses, ingleses e italianos, y también por los alemanes.

Con la Revolución Francesa, esas innovadoras tendencias sucumbieron radicalmente, o bien continuaron con una cierta vacilación, distanciándose de la revolucionaria Francia y con vistas a un retorno a la tradición nacional basada en las condiciones de la nueva realidad. La obra de Goya está determinantemente marcada por las ideas de la Ilustración, que se hacían plásticas y visibles de un modo sin lugar a dudas subversivo.

Nuestra investigación se divide en cinco partes: la primera, «Génesis, estructura y contenido de la imagen», consta de seis capítulos, de los cuales los tres primeros contienen información básica sobre el origen y ordenación de los *Caprichos* (prestando especial atención al *Capricho 43*), así como sobre la ambivalente relación entre imagen y texto en el género del *Capricho*, definido como formas en las que se reúnen imagen y texto, y sobre las cuatro versiones de la imagen que se conservan (dos borradores, una prueba del grabado y la versión final). Las comparaciones entre ellas nos ayudarán a sacar conclusiones sobre los distintos estadios de la génesis de la obra. En el cuarto capítulo estudiaremos de manera sistemática la estructura del *Capricho 43*; presentaremos nuevos descubrimientos acerca de la estructura de la imagen, la distribución del espacio y la luz, la dimensión numérica del grabado, su elaborada construcción proporcional y los distintos principios de ordenación a los que se somete, que contrastan entre sí y se relativizan unos a otros. En este capítulo nos limitaremos a describir los parámetros estructurales del grabado, y evitaremos intencionadamente cualquier interpretación, que dejaremos para el capítulo siguiente. La explicación de los resultados del análisis de la estructura pictórica deberá llevarnos a una mayor comprensión de los estratos más profundos y los significados más ocultos de la construcción de la imagen. Esta división entre la descripción de las estructuras (capítulo cuarto) y su significado (capítulo quinto) nos parece lógica y necesaria, pues, mientras la explicación de la estructura nos conduce a unos resultados demostrables y a una visión de conjunto cerrada en sí misma, sus interpretaciones, metafóricas o simbólicas, pueden ser tantas y tan variadas que en ningún caso lograríamos exponerlas todas, y siempre nos quedaría la opción de enfocar el tema desde otro punto de vista. Indudablemente sorprendente es el descubrimiento de un misterioso teléstico que aparece en la leyenda, y que nosotros presentaremos en el cuarto capítulo y explicaremos en el quinto. El sexto estará dedicado al significado y las posibles interpretaciones de los animales representados en el *Capricho 43*.

En el grueso de la segunda parte, titulada «Cuerpo y espíritu. La dimensión antropológica del *Capricho 43*», encontramos la representación del hombre que duerme y aquellos aspectos que tienen que ver con el ser humano en el sentido más amplio del término: expresión, percepción y estado de ánimo. En el primer capítulo investigaremos el lenguaje gestual y corporal del hombre que duerme en las diferentes versiones del grabado, y nos centraremos en la cuestión de la melancolía. En el segundo, nos centraremos en la descripción de los sentidos. El tercero estará dedicado a la relación entre la lengua y los ademanes en la concepción goyesca del *Ydioma universal* y el cuarto, al sueño y el onirismo.

En la tercera parte, titulada «La imaginación entre razón y locura. Las ideas estéticas de Goya en el contexto de su época», encontramos conceptos y funciones de la fantasía en el siglo XVIII en España, cuya etimología y teoría fluctúan (como ya indicamos en la primera parte) entre la razón y la locura. El primer capítulo es un amplio y sistemático estu-

dio sobre el concepto de fantasía en la España del siglo XVIII. A partir de ahí, en el segundo capítulo podremos describir con gran precisión los rasgos más innovadores de la concepción goyesca de la fantasía artística, que en sus ideas estéticas se revela como una categoría central. En el tercer capítulo, el análisis de la invitación a la suscripción y los anuncios de los *Caprichos* en la prensa escrita se muestran reveladores no sólo en relación con las opiniones estéticas de Goya. Se trata, por una parte, de los aspectos de la práctica artística y la comercialización de las obras de arte, que no han surgido como trabajos por encargo, y, por otra, de los temas de discusión más propios de la Ilustración española y por extensión europea: la crítica del prejuicio, el parangón entre las artes, la teoría y la praxis de la imitación artística y la definición de la originalidad. En el cuarto capítulo, por fin, comprenderemos el contexto en el que se sitúa la fantasía desenfrenada con una nueva estética de la monstruosidad, y lo haremos a partir de la explicación de la leyenda del grabado, *El sueño de la razón produce monstruos*, que se presentará como una metáfora indudablemente audaz y ambigua.

En la cuarta parte, «Contextos», el *Capricho 43* se relacionará con imágenes y textos que surgieron antes, durante y después de la aparición del mismo. El primer capítulo estará dedicado a la ya manida discusión de los precedentes y las fuentes de inspiración, aunque, basándonos en una serie de llamativas coincidencias, prestaremos especial atención, por primera vez de un modo tan intenso, a la recurrencia de Goya al escritor satírico Diego de Torres Villarroel. En el segundo capítulo hablaremos de los contextos en la obra del artista zaragozano y de cómo éste irá retomando algunos de los motivos del *Capricho 43* en ilustraciones posteriores (aunque, eso sí, considerablemente alterados). En el tercer capítulo analizaremos los comentarios manuscritos acerca del *Capricho 43* escritos por contemporáneos de Goya y dedicados al grabado como un todo, o bien sólo a alguno de sus constituyentes, es decir, el texto, la imagen o alguno de sus elementos.

La quinta parte, «Recepción y transformación intermedial. El *Capricho 43* como fuente de inspiración para nuevas obras de arte», está dividida a su vez en dos y dedicada a los variados procesos de transferencia y recepción intercultural en la literatura de ficción, el ensayo, el arte visual y la música, desde la primera recepción hasta la actualidad. El primer capítulo estará dedicado a la recepción del grabado en el siglo XIX y el segundo a la del siglo XX y la actualidad. El *Capricho 43* no tuvo desde el primer momento la importancia que se le concede ahora, sino que fue adquiriéndola con el paso del tiempo: su efecto como fuente de inspiración para nuevas obras literarias, pictóricas y musicales ha ido incrementándose poco a poco.

El *Capricho 43*, que salió a la luz en 1799, concentra en sí mismo pasado, presente y futuro: alberga una buena dosis de pasado (las numerosas líneas de tradición y sus referencias a imágenes, textos e ideas que surgieron antes que él), reacciona al presente (alusiones y referencias a contextos, acontecimientos y situaciones simultáneos), e influye en el futuro –aunque en principio eso no pudo ser previsto ni por el artista ni por sus coetáneos– (su efecto fue muy potente efecto y su recepción, sorprendentemente variada). Del mismo modo que pasado, presente y futuro pueden considerarse como los tres ejes temporales de un mismo punto de intersección en el *Capricho 43*, así también los diferentes métodos interpretativos pueden aplicarse al grabado desde un punto de vista hermenéutico. Debido a su complejidad, el *Capricho 43* no será estudiado desde un único punto de vista, método interpretativo o teoría crítica, sino a partir de los más diversos métodos y modelos, a fin de que pueda ser observado desde las más variadas perspectivas. No se trata de dejarnos llevar por una ecléctica arbitrariedad metódica o por una indiferencia en la elección de la interpretación, ni mucho menos, sino precisamente lo contrario: la idea es obtener la mayor eficacia interpretativa posible, pues, según el planteamiento y las perspectivas de cada cuestión que se plantee en el análisis del grabado, utilizaremos el método de aná-

lisis que nos parezca más apropiado, interesante y eficaz. Pretendemos así evitar la parcialidad o la fijación en una única línea interpretativa, pues consideramos que nuestro estudio debe estar abierto a los más diversos puntos de vista sobre el grabado, dado que cada método interpretativo tiene sus puntos fuertes pero al mismo tiempo sus puntos débiles e incluso sus lagunas. Así pues, el enfoque metódico de este trabajo es tan complejo y variado como el grabado mismo, el objeto de nuestras investigaciones. Aplicaremos métodos de investigación basados en la intertextualidad y la intermedialidad y nos serviremos de la éfrasis, la parte de la intermedialidad que se dedica principalmente a la relación entre imagen y texto, así como de procedimientos del análisis textual filológico y el análisis pictórico tradicional, la historia de los conceptos y de las ideas y los Gender Studies. La investigación estará comprometida también con procedimientos estructuralistas y de análisis del discurso, pese a que intentaremos evitar los conceptos discursivos excesivamente ambiguos que no contribuyan a la eficacia de la interpretación. También hemos previsto una contextualización a dos niveles: en el nivel hermenéutico, relacionada con un uso consciente de los diferentes métodos referidos al texto en función de su eficacia para solucionar una determinada pregunta, y, en el nivel del objeto investigado, una ordenación de cada uno de los fenómenos susceptibles de análisis en un gran contexto que permite reconocer y definir la singularidad, innovación y originalidad del fenómeno en sí en comparación con los pasados o presentes. Sin lugar a dudas, la contextualización en el nivel del objeto investigado presenta considerables cantidades de cruces con el comportamiento del análisis del discurso.

Las citas se presentarán en su redacción original y se dedicará especial atención a la ortografía y la puntuación originales. Sólo citaremos a partir de una fuente secundaria cuando nos haya sido imposible dar con el texto original. Las citas y textos en idioma extranjero se presentarán por definición en su lengua original y se traducirán después al castellano. Las traducciones castellanas estarán hechas por la traductora de este libro, a no ser que citemos directamente de una traducción española, cuyos datos bibliográficos incluiremos siempre en el estudio. Los títulos extranjeros de libros y artículos de prensa que se mencionen en el texto también se presentarán, por regla general, con su traducción al castellano indicada entre paréntesis. Este modo de proceder facilitará el acceso a los textos extranjeros para los lectores españoles no políglotas. En cualquier caso, las traducciones sólo se consideran una oferta y una ayuda para comprender mejor el texto; los textos originales serán considerados siempre los decisivos.

Las indicaciones posicionales dedicadas al *Capricho 43* y demás ilustraciones (nos referimos a *derecha* o *izquierda*) parten siempre del punto del vista del observador.