

*El sueño de la razón produce monstruos*



**Número de catálogo:**

G02131

**Título:**

El sueño de la razón produce monstruos

**Fecha:**

1797-1799

**Serie:**

*Caprichos* [estampa], 43

**Edición:**

1ª ed., Madrid, 1799

**Técnica:**

Aguafuerte y aguatinta

**Soporte:**

Papel verjurado ahuesado

**Medidas:**

213 x 151 mm [huella] / 306 x 201 mm [papel]

**Procedencia:**

Colección Plácido Arango; Museo del Prado, 1991 [G02089 a G02168].

**Forma ingreso:**

Donación Plácido Arango, OM 5-XII-1991.

**Obras relacionadas:**

DIBUJO PREPARATORIO

Museo del Prado, D04162

DIBUJO PREPARATORIO

*Sueños*, 1, Museo del Prado, D03923

PRUEBA DE ESTADO ANTES DEL AGUAFUERTE  
ADICIONAL

Aguafuerte y aguatinta

292 x 205 mm [papel]

H 78.I.2

Museum of Fine Arts, Gift of Mr. and Mrs. Burton S. Stern, Mr. and Mrs. Bernard S. Shapiro, and the M. and M. Karolik Fund.,

Boston, 1973.716

LÁMINA

Cobre, recubrimiento electrolítico de acero, 218 x 152 mm, 464.27g

Calcografía Nacional, Madrid, 3469

OTROS EJEMPLARES EN EL MUSEO DEL PRADO

2ª ed., G00744

**Inscripciones:**

43. // El sueño / de la razón / produce / monstruos

**Comentarios:**

EXPLICACIONES MANUSCRITAS

**P:** La fantasía abandonada de la razón<sup>1</sup>, produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas.

**BN:** Portada para esta obra: cuando los hombres no oyen el grito de la razón<sup>1</sup>, todo se vuelve visiones.

**A:** La fantasía abandonada de la razón<sup>1</sup> produce monstruos, y unida con ella es madre de las artes.

**CN:** Cuando duerme la razón<sup>1</sup>, todas son fantasmas y visiones monstruosas.

1. *Razón*: "La potencia intelectual, en cuanto discurre y raciocina" (Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, 1791).

**Observaciones:**

Libro de ochenta estampas encuadernadas en piel (313 x 208 x 24 mm), nervios dorados, tejuelo en segundo entrenervio con inscripción "CAPRICHOS / DE / GOYA", papel de aguas en guardas.

**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) 351. - "Aquí comienza una nueva serie de composiciones destinadas principalmente a flagelar la ignorancia del pueblo, los vicios de los monjes y la estupidez de los grandes. Las creencias en la superstición, todavía extendidas entre el pueblo durante aquellos años, y alimentada por los

monjes, nutrió al pintor de una gran parte de sus temas. Esta plancha es una especie de frontispicio donde el pintor, que sueña, es despertado por pájaros de la noche que, batiendo sus alas, se presentan a su alrededor y le impulsan a tomar el lápiz que ellos mismos llevan. Sobre uno de los lados de la mesa sobre la que se apoya está escrito El sueño de la razón produce monstruos, interpretación enérgica que él da a todas estas locuras"-.

M.G. Brunet, *Étude sur Francisco Goya. Sa vie et ses travaux. Notice biographique et artistique accompagnée de photographies d'après les compositions de ce maître*, París: Aubry, 1865, p. 38. -Comentario del Prado-

P. Lefort, "Essai d'un catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithographié de Francisco de Goya. Première Partie. Pièces publiées en séries. Les Caprices. Nos 1 a 80", *Gazette des Beaux-Arts*, IX, 22 (1867) 386. -Comentario del Prado. Dibujo en la colección Carderera, fechado en 1797-.

C. Yriarte, *Goya. Sa biographie. Les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*, París: Henri Plon, 1867, p. 110-111. -Comentario del Prado. "Quizás sea la explicación de una gran parte de la obra de Goya. El pintor tanto en la pintura de género como en los aguafuertes, ha insistido mucho en el aspecto fantástico. Tiene su propia escuela; no es lo fantástico de Albert Dürer, ni de Jean Cousin, ni de Callot o incluso de Hoffmann; su fantasía terrible tiene como punto de partida el hombre, mientras que para la mayoría de los artista a quienes ha gustado crear lo sobrenatural, han tomado como punto de partida el animal. [...] Goya exagera o envilece los rasgos de la fisonomía humana y consigue crear pesadillas espantosas [...] El sueño de la razón produce monstruos sería quizás el epígrafe que habría que poner en la primera página de la obra grabada"-.

C. Araujo Sánchez, *Goya*, Madrid: La España Moderna, s.f. [1895], p. 135. -Dibujo preparatorio en el Museo del Prado: "parece como si hubiera tenido el proyecto de que esta fuese la portada"-.

P. d'Achiardi, *Les dessins de D. Francisco Goya y Lucientes au Musée du Prado à Madrid. 1ère livraison (Les Caprices)*, Roma: D. Anderson, 1908. -Dibujo preparatorio. Comentario del Prado. "La leyenda de esta plancha podría servir de título a la primera página de toda la obra grabada de Goya. Es una especie de frontispicio en el que el artista se representa a sí mismo. Al pie del dibujo ha escrito 'Idioma universal dibujado y grabado por Goya año 1797'. Esta inscripción ha sido reemplazada en la estampa por la que mencionada *El sueño de la razón*"-.

A. Beruete y Moret, *Goya grabador*, vol. III de *Goya*, Madrid: Blass, 1918, p. 49-50. -Comentario del Prado. Dibujo preparatorio. "Se encuentra medianamente conservada. Tiene especial interés, pues aparte su importancia excepcional en la serie, sirve de piedra de toque para apreciar la tirada a que la estampa pertenece según el estado en que se conserva la inscripción hecha sin rayado, tan solo con media tinta. Claro está que esta manera de comparar por el estado de más o menos claridad de las letras de la inscripción, prescindiendo del estado de la parte más puramente artística es vulgar y propia de ignorar en la materia, pero no por eso deja de ser útil ni debe dejar de mencionarse"-.

L. Delteil, *Goya*, vol. XIV de *Le peintre graveur illustré (XIXe et XXe siècles)*, París, 1922. Reed. Nueva York: Collector editions-Da Capo Press, 1969, n. 80. -Estampas de edición sin biselar. Estampas de edición biseladas, posteriores a 1856. Comentario del Prado. Dibujo preparatorio del Museo del Prado. Reproducción fotográfica. Copia litográfica anónima en Ch. Motte, *Caricatures espagnoles par Goya*, París-.

J. Adhémar, *Goya: exposition de l'oeuvre gravé de peintures, de tapisseries et de cent dix dessins du Musée du Prado*, París: Bibliothèque Nationale, 1935, p. 11. -"Goya nos transmite alguna de sus alucinaciones"-.

P. Hofer, "Some undescribed states of Goya's Caprichos", *Gazette des Beaux-Arts* XXVIII, 943 (1945) 174-175. -Dibujo preparatorio: modificaciones en la estampa. Primer estado [prueba antes de letra]: aspectos técnicos de la estampación-.

F.S. Wight, "The Revulsions of Goya: Subconscious Communications in the Etchings", *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, v. V, 1 (1946) 1-12 ["1. The Caprices"].

J. López-Rey, *Goya y el mundo a su alrededor*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947, p. 32-33. -Relación con la traducción española por José Munárriz del tratado de Addison *Ensayo sobre los placeres de la imaginación*-.

E. Lafuente Ferrari, "La situación y la estela del arte de Goya", en *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, p. 108 y 128-129. -Comparación con los dibujos de Fragonard para ilustrar *La chose impossible* de La Fontaine. Lafuente establece dos posibles sentidos en el significado final de la imagen, contradictorios y enfrentados: en primer lugar, la fe absoluta del artista en la razón le lleva a lanzar el mensaje de que el alejamiento de ella engendra los más absurdos y funestos prejuicios y las fantasías más nocivas; en segundo lugar, la confianza excesiva en la razón

aparta al hombre de la fe y le deja desamparado ante los demonios amenazantes. De acuerdo con el primer sentido, los monstruos surgen por el alejamiento de la razón; de acuerdo con el segundo, por el ciego acercamiento a ella-

F.D. Klingender, *Goya in the Democratic Tradition*, Londres: Sidgwick and Jackson, 1948, p. 92-93. -Comentarios del Prado y Ayala. Modificaciones entre el título del dibujo y la estampa-

F.J. Sánchez Cantón, *Los Caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios*, Barcelona: Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1949, p. 43, 45 y 87. -Relación con un texto de Addison. Dos dibujos preparatorios: el primero, con dos autorretratos de Goya, más complejo que el segundo, como es habitual. "La insistencia en el estudio de esta composición muestra el interés de Goya por lograr una estampa notable y el destinarla para portada de la serie los explica; del empeño puesto en ella es claro indicio que hubo de tomar sus elementos esenciales, según ha demostrado Lafuente, de la ilustración dibujada por Fragonard para *La chose impossible*, cuento en verso de La Fontaine; un demonio preocupado sobre el que revolotean endriagos y espíritus alados"-.

J. Adhémar, *Les Caprices de Goya*, París: Fernand Hazan, 1951. -Comentario del Prado. Dibujo preparatorio. Frontispicio de la segunda parte de la serie dedicada a los *Caprichos* fantásticos-

J. López-Rey, *Goya's Caprichos: Beauty, Reason and Caricature*, 2 vol., Princeton: Princeton University Press, 1953, p. 75-77, 80-81, 135-138. -Composición y cambios en los dibujos preparatorios y en la estampa. Análisis simbólico de los rostros en función de las teorías fisionómicas de Lavater y desde un punto de vista mitológico: la razón frente a la superstición. Crítica a la superstición y afirmación de la solidez de la verdad. Coincidencia de la explicación manuscrita del Prado con el texto de Addison *Los placeres de la imaginación*, traducido al castellano por José Munárriz y publicado en 1804 en el tercer tomo de *Varietades, de Ciencias, Literatura y Artes*: "Cuando el cerebro está dañado por algún accidente, o desordenado o agitado el ánimo por de resultas de algún sueño o enfermedad, la fantasía se carga de ideas feroces y aciagas, y se aterra con visiones de monstruos horribles, todos obra suya". Relacionado con el texto del anuncio de venta: "exponer a los ojos formas y actitudes que solo han existido hasta ahora en la mente humana, obscurecida y confusa por la falta de ilustración o acalorada con el desenfreno de las pasiones". Consideraciones sobre la concepción de esta obra como portada de los *Caprichos*. Simbolismo de los murciélagos: deidades infernales de los sueños y fisionómicamente reflejo de las innobles pasiones nocturnas. Fray Martín de Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, Logroño, 1529: formas de representación de la

superstición. "Como hombre racionalista de su tiempo, Goya, convencido de la universalidad del hombre, se observó a sí mismo a la luz de su propia inteligencia para hallar la naturaleza de los errores humanos, es decir, verificar la idea del hombre como dueño de sí mismo. Y es esta observación sin prejuicios de sí mismo lo que le permite describir la realidad del hombre enredado en la inmensidad de las pasiones y creencias"-.

G. Levitine, "Literary Sources of Goya's Capricho 43", *The Art Bulletin*, XXXVII, 1 (1955) 56-59. -Comentario del Prado. Fuentes: Meléndez Valdés, "A Jovino: el melancólico" en *Elegías morales*; Iriarte, *El arte poética*. Otras fuentes: Hobbes, *Leviathan*; Chénier, *L'invention*; Du Fresnoy, *De arte graphica*; Boileau, *L'art poétique*; Girodet, *De l'originalité dans les arts du dessin*. Referencia a Sánchez Cantón, López-Rey. Interpretación: "Cabe establecer una interpretación basada en la elegía de Valdés y en la traducción de Iriarte, obras que probablemente influyeron a Goya"-.

E. Helman, "Caprichos and Monstruos of Cadalso and Goya", *Hispanic Review*, XXVI, 3, (1958) 200-222. Ed. en español "Cadalso y Goya: sobre caprichos y monstruos", en *Jovellanos y Goya*, Madrid: Taurus, 1970, p. 125-155. -Dibujo preparatorio. Comentario del Prado. Fuentes: "Madrigal" anónimo recogido por López de Sedano, *Parnaso...*, tomo IX; Cadalso, *Ocios de mi juventud* (1773); Francisco López, *Despertador a la moda y soñolienta idea de capricho dormido, que entre sueños escribe la pluma de...* (s.a.). Uso y significado de la palabra monstruo en la segunda mitad del siglo XVIII: referencias a las comedias de magia-

G. Levitine, "Some Emblematic Sources of Goya", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXII, 1-2 (1959) 114-131. -Comentario del Prado. Fuentes: Quevedo, *Los sueños* en *Obras completas*, Amberes, 1726; ilustración de Hooghe, "la Pesadilla" en *Hieroglyphica*; Iriarte, *El arte poética*. Relación con Maccio, *Emblemata*; Van Veen, "La inquietud del entendimiento" en *Theatro moral de la vida humana*; Bartolozzi, *La noche* según dibujo de Carracci; Guercino, *La noche*; Boudard, "Obscurité" en *Iconologie*; La Fosse, *Nouvelle iconologie historique*; Le Veau, "Education e Ignorance" en Gravelot y Cochin, *Almanach iconogique ou des arts*; Ripa, "Ignoranza" en *Iconologia*; Gravelot, Cochin y Gaucher, "Ignorance" en *Iconologie par figures*; Eichler, "Ignorantia" en *Historiae et allegoriae*; Noël, *Dictionnaire de la fable*; Luzán, *Poética*; Muratori, *Fuerza de la humana fantasía*; Holbein, ilustración de la edición de Basilea de 1515 de Erasmus, *Praise of Folly*; Chodowiecki, ilustración de la edición alemana de 1781 de Erasmus, *Das Lob der Narrheit*; Pérez de Mora, *Philosophía secreta*; Gracián, "Anfiteatro de monstruosidades" en *El crítico*; Espinosa y Malo, "Símbolo de los sueños" en *Ocios morales*; De Bry, "Stultorum medicus" en *Proscenium vitae humanae*; Furmer, "Vita splendida" en *De rerum usu et abusu*; Carducho, "In vanum

laboraverunt" y "Ratione et labore non voluptate et otio" en *Diálogos de la pintura*; Feijoo, *Despotismo, o domio tyránico de la imaginación*; Cadalso, "Carta escrita desde una aldea de Aragón" en *Noches lúgubres*; Meléndez Valdés, "A Jovino: el melancólico" en *Poesías*. Referencia a Wright Bundy, Huxley, Lee, Gombrich. Interpretación: basándose en las fuentes emblemáticas que pudieron ser utilizadas por Goya, el autor afirma que "las criaturas voladoras pueden entenderse no como el efecto, sino como la causa que da lugar a la creación de monstruos que está a punto de producirse"; "los murciélagos y los búhos representarían la oscuridad mental que invade al artista y le inspira la creación de monstruos"; "el Cap. 43 no es un manifiesto de un nuevo arte oscuro que ensalza la fantasía sin trabas, sino un aviso sobre lo que ocurre a un artista que se rinde a su imaginación, una actitud característica de los prerrománticos".

F. Nordström, *Goya, Saturn and Melancholy. Studies in the Art of Goya*, Estocolmo: Acta Universitatis, 1962. Ed. en español, "El capricho número 43", en *Goya, Saturno y melancolía. Estudios sobre el arte de Goya*, Madrid: Visor, 1989, p. 141-160, il. 62. -Inicio de la segunda parte de la serie. Comentario del Prado. Dibujo preparatorio. Relacionado con fuentes literarias citadas por Adhémar, López-Rey y Levitine: Young, *Night Thoughts*; Addison, *On the Pleasures of Imagination*; Burton, *Anatomy of Melancholy*; Meléndez Valdés, "A Jovino el melancólico"; Horacio, *Ars poetica*. estado de la cuestión sobre los orígenes de la palabra Capricho. Fuentes visuales: estampas en madera representando la disposición melancolía del hombre recogidas por Panofsky: *El primer calendario alemán*, 1481; *Melancolía*, principios del s. XV. Fuente visual y literaria: Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*, 1628; coincidencias en el modo de retratar al autor melancólico. Melancólica disposición de Jovellanos en el retrato de Goya. Animales melancólicos: murciélago, lechuza y gato; fuentes visuales en *Melancolía I*, de Durero; *Minerva Britanna* de H. Peacham, 1612. Otras obras de Goya en relación con el espíritu melancólico: *Alegoría de la Filosofía*, 1797; *El espejo indiscreto: la mujer serpiente*, 1797-98. Primer dibujo preparatorio: identificación de la imagen de la lámina a sus pies con Minerva, la diosa de las artes y los oficios, de acuerdo con la *Iconologie* de I. Baudouin. Segundo dibujo preparatorio: cambios con respecto al primero y que sugieren que iba a servir de portada a la serie. Cambios en los diferentes estados del grabado. El tema de la estampa es la *Melancholia artificialis* o 'Melancolía del artista': antecedentes artísticos en la Italia del siglo XVII: Guercino, Fetti y Castiglione. Fisionomía del genio según Lavater. "El aguatainta nos muestra al poeta invadido y paralizado por la melancolía, durmiendo sobre su mesa de trabajo mientras la lechuza, símbolo de Minerva, le sacude el hombro y le ofrece un lápiz, recomendándole que trabaje. Esto parece coincidir con la situación de Goya a raíz de su enfermedad de 1793 [...] para ser

un gran artista uno precisa no solo de la imaginación sino también de calidad moral". Coincidencia de la estampa de Goya con la teoría del genio creador de Nettesheim *De Occulta Philosophia*, 1531-.

E. Helman, *Trasmundo de Goya*, Madrid: Revista de Occidente, 1963. Ed. corregida y aumentada en Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 50, 167-169. -Dibujo preparatorio. Inscripción basada en el prólogo del *Teatro crítico* de Feijoo. Concebida primeramente como portada para la serie. Título: concepto habitual entre los críticos neoclásicos: Ponz, Luzán, Cadalso y en *El Censor*. Epitome del contenido y de la significación de toda la serie. "Creencia del autor en lo absurdo como realidad esencial de la experiencia humana".

T. Harris, *Goya: Engravings and Lithographs*, 2 vol.; vol. II, *Catalogue Raisonné*, Oxford: Bruno Cassirer, 1964, p. 115-116, n. 78. -Aspectos técnicos. I.2. Prueba de estado con aguatainta antes del segundo aguafuerte [Col. Hofer, Cambridge, Mass., hoy en Museum of Fine Arts, Boston]. II. Pruebas anteriores a la 1ª edición. III. Doce ediciones divididas en tres grupos: 1ª, 2ª y 3ª; 4ª a 12ª. Dibujos preparatorios y comentario del Prado-.

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 inglés, *The Life and Complete Work of Francisco Goya, with a Catalogue Raisonné of the Paintings, Drawings and Engravings*, Nueva York: Reynal; Londres: Thames and Hudson, 1971. Reed. en Nueva York, 1981. Ed. en alemán, Frankfurt, 1971. Ed. en español, *Vida y obra de Francisco Goya: reproducción de su obra completa, pinturas, dibujos y grabados*, Barcelona: Juventud, 1974, n. 536.

E.A. Sayre, *The Changing Image: Prints by Francisco Goya*, Boston: Museum of Fine Arts, 1974, p. 98-105, n. 70-76. -Dibujo preparatorio, *Sueño*, 1, prueba de estado antes del aguatainta adicional y primera edición. Comentarios de Ayala y Prado. Comparación con dos portadas para la *Philosophie* de Rousseau, París, 1793, por grabados respectivos de I.S. Helman-A.C. Giraud y J.B.D. Dupréel. Procesos creativo y técnico-.

J. Dowling, "The Crisis of the Spanish Enlightenment: Capricho 43 and Goya's Second Portrait of Jovellanos", *Eighteenth Century Studies*, 8 (1975) 331-359.

P. Gassier, *Dibujos de Goya. Estudios para grabados y pinturas*, Barcelona: Noguer, 1975, n. 39 y 101. -*Sueño*, 1. Reportado al cobre. Inaugura serie de los *Caprichos*. "De esta manera colocaba el álbum de grabados bajo el signo de los sueños y de lo irracional: cielo poblado de pájaros negros, engendrados por la noche y el oscurantismo, símbolos de esas *bulgaridades perjudiciales*

que Goya no cesará de fustigar hasta su muerte". Mayor realismo en la mesa del segundo dibujo a pluma-

E. Lafuente Ferrari, *Los Caprichos de Goya*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977. Ed. de bolsillo, Punto y línea serie gráfica, Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 120. -El autor insiste en el carácter de portada de esta obra. Cuando fue definitivamente sustituida por el autorretrato, se convirtió en portada de la serie de brujería, de ahí la presencia del gato que habitualmente acompaña a las brujas. Opina que el manuscrito de la Biblioteca Nacional pudo ser anterior a la aparición de los *Caprichos* al incluir textualmente la frase "Portada para esta obra", idea que Goya desechó cuando publicó la serie de estampas. Descripción formal de los dibujos preparatorios-

K. Yukiya, "Study of Goya's Caprichos I: on n.º. 43 'El sueño de la razón produce monstruos'", *Annual Bulletin of The National Museum of Western Art* (Tokyo), 12 (1978) 50-76.

E. Lafuente Ferrari, *El mundo de Goya en sus dibujos*, Madrid: Urbión, 1979, p. 7. -*Sueño*, 1-

E. Lafuente Ferrari, *Goya: dibujos*, Madrid: Sílex, 1980, n. 26. -Dibujo preparatorio-

W. Hofmann, *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen. 1789-1830*, Munich: Prestel Verlag; Hamburgo: Hamburger Kunsthalle, 1980, p. 52-61, n. 3.

J.M.B. López Vázquez, *Los Caprichos de Goya y su interpretación*, Santiago de Compostela: Universidad, 1982, p. 167-176. -Fuentes: Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un Príncipe Político y Christiano*, Madrid, 1724; Torres Villarroel, *Sueños morales. Visiones, y Visitas con Don Francisco de Quevedo por Madrid*, Salamanca, 1752; Andrea Alciato, *Emblemata*, Lyon, 1548; Cesare Ripa, *Iconología*, Venecia, 1669; Félix Lucio Espinosa, *Ocios morales*, Zaragoza, 1693; Francisco Quevedo, *Obras*, Bruselas, 1670; Diego López, *Declaración magistral sobre los Emblemas de Andrés Alciato*, Nájera, 1615; Sebastián Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, Madrid, 1610; I. Luzán, *La Poética o Reglas de la Poesía en General y de sus Principales Especies*, Madrid, 1789. Descripción de los tres niveles conocidos del proceso creativo: *Sueño*, 1, dibujo preparatorio y estampa. Interpretación: el punto de partida es una sentencia de Saavedra Fajardo: "Y casi todos los negocios vencen la razón, y el interés". Sostiene la influencia en Goya del neoplatonismo florentino, "el cual nos permite la clave para descifrar el enigma". Concluye: "En el Capricho se representa el momento inmediatamente anterior al éxtasis. En un clima de profunda oscuridad e ignorancia, simbolizado por los murciélagos, y purificada el alma mediante la autodestrucción y las pruebas de la melancolía de manera que

apartada de las apariencias se halla ya preparada para penetrar en el conocimiento de los profundos secretos del universo; el ojo mental de la fantasía, simbolizado por el lince volará en un efecto rápido y seguro hasta alcanzar la deidad oculta en la oscuridad, la cual, precisamente es llamada 'Noche' por los órficos..."-.

J. Dowling, "The Crisis of the Spanish Enlightenment: *Capricho* 43 and Goya's Second Portrait of Jovellanos", *Eighteenth-Century Studies*, 18 (1985) 331-359. -Relaciones formales y conceptuales con el retrato de Jovellanos. Llaves para el entendimiento del declive de la Ilustración en España y de la pérdida de la ilusión entre los ilustrados españoles. Breve análisis de las raíces de la ilustración española y de su decadencia. Referencias a los estudios de Nördstrom, Levitine y López-Rey-

E. Helman, "Algunos sueños y brujas de Goya", en *Goya, nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 197-205. -Dibujo de la serie *Sueños*. letreros. "La disociación de la personalidad de Goya y de su visión del mundo en diversas facetas se sugiere ya en uno de los dibujos preparatorios para el *Capricho* 43, mientras que el otro, o sea el *Sueño* 1 y el *Capricho* 43 expresan el pensamiento racionalista estético de las Luces en su resplandor retrospectivo". Reflejo del estado de ánimo al emprender los dibujos y estampas de tema bruñeril-

R. Alcalá Flecha, *Literatura e ideología en el arte de Goya*, Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1988, p. 444-453. -Comentarios de la Biblioteca Nacional y Prado. *Sueño*, 1. Fuentes: J.B. Boudard, *Iconologie*, Parma, 1759; Jean-Charles de La Fosse, *Nouvelle iconologie historique*, Paris, 1768; Hubert-François Gravelot y Charles-Nicolas Cochin, *Almanach iconologique ou des Arts*, Paris, 1776; Hubert-François Gravelot y Charles-Nicolas Cochin, *Iconologie par figures*, Paris, 1791; Pierio Valeriano en Ripa, *Iconología*, ed. de Cesare Orlandi; Ignacio de Luzán, *La poética o Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*; Horacio, *Ars poetica*, trad. de Tomás de Iriarte, Madrid, 1777; Meléndez Valdés, *El melancólico*, elegía dedicada a Jovellanos, 1797; José Cadalso, *Carta escrita desde una aldea de Aragón a Ortelio, que había adivinado la melancolía del poeta*; Otto van Veen, *Teatro moral de la vida humana*; José Cadalso, *Noches lúgubres*. Referencia a las obras de Blanco White, *Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles*, y Adisson, *On the Pleasures of Imagination*, traducción de José Munarriz en *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes*, 1804. Aportaciones interpretativas de Levitine, Helman, Nordström, López-Rey y Klingender. Primera interpretación: Firme convicción del artista en los poderes de la razón, como conjuradora de las tinieblas y el oscurantismo, proclamación de fe racionalista: "Se revela aquí de manera explícita la confianza ilustrada en el poder inmarcesible de la razón, capaz de desterrar

los errores y vicios humanos, de conjurar las tinieblas de la ignorancia y el error, de extender y propagar la luz de la verdad". Segunda interpretación: "Expresión de un principio estético propio de la crítica artística neoclásica, que consideraba la razón y la fantasía como principios antitéticos que el artista había de saber combinar. [...] Conveniencia de que la razón modere los excesos de la fantasía, por cuanto que sin la guía de la primera ésta sólo produce monstruos imposibles". Tercera interpretación: "Expresión de la amargura por el fracaso irremediable de la razón en ese mundo ilustrado que tanto la encumbrara. En la contienda entre luces y sombras han vencido estas últimas; el mundo ordenado por la razón ha sucumbido y sus ámbitos son ahora poblados por animales demoníacos que se enseñorean de las tinieblas"-.

E.A. Sayre, "Frontispicio de la serie de los *Sueños*: primera versión", "Frontispicio de la serie de los *Sueños*: segunda versión" y "El sueño de la razón produce monstruos", en *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 227-232, n. 50, 51 y 52. -*Sueño*, 1 y dibujo preparatorio. Comentarios del Prado, Sánchez Gerona, Stirling-Maxwell y Simon. Fuentes: Francisco Quevedo, *Sueños*, en *Obras escogidas*, Madrid, 1794; Alciato, *Emblemas*; Hubert-François Bourguignon Gravelot y Charles-Nicolas Cochin, *Iconologie par figures*, París, 1791; Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*, Mónaco, 1640. Identificación de la imagen que apoya sobre unos libros bajo la mesa del dibujo preparatorio como la lámina de cobre de *Margarita de Austria a caballo*. Comparación con la estampa de Dupréel para el frontispicio del volumen 2 de la *Philosophie* de Rousseau, 1793, y con el frontispicio de *La Fortuna con seso y la hora de todos* perteneciente a la edición de Amberes, 1699, de las *Obras* de Quevedo. Interpretación: lucha de la luz contra la oscuridad, metáforas respectivas de la razón y del vicio e ignorancia-.

C.J. Cela, *Los Caprichos de Francisco de Goya*, Madrid: Sílex, 1989, p. 98-99.

A. de Paz, "Lo 'scandalo' della ragione: i 'Caprici'", en *Goya: arte e condizione umana*, Nápoles: Liguori, 1990, p. 214-224. -Relación con Calderón de la Barca. Referencia a D'Ors, Gombrich, Arcangeli, Levitine, Ahlgren, Hohl, López Vázquez, Nordström, Lafuente Ferrari. El autor interpreta la estampa desde la perspectiva ilustrada y desde la romántica. Afirma que esta estampa recoge los temas principales de la serie; "Goya no sonrío, apostrofa y condena"-.

V. Bozal, "Los *Caprichos*: el mundo de la noche", en *Francisco de Goya grabador: instantáneas. Caprichos*, Madrid: Caser, 1992, p. 25 y 26-28. -Considera como posible fuente de la estampa la caricatura de James Gilray titulada *Lieut. Govern. Gall-Stone*,

*Inspired by Alecto; or The Birth of Minerva*, 1790. Analiza por separado el dibujo preparatorio, el *Sueño*, 1 y la estampa definitiva. Respecto al primero lo considera cargado de motivos anecdóticos y de animales eventualmente simbólicos, aunque lo más evidente es la representación de animales que viven y ven por la noche; difiere de quienes interpretan la imagen del autor como la encarnación de la Melancolía y considera que se trata de la simple presentación del artista en el acto de dormir. En el *Sueño* han desaparecido muchos motivos anecdóticos, sin que ello haya supuesto una reducción de los elementos fundamentales; el contenido de la imagen se aproxima considerablemente a la voluntad expresada por el artista en el anuncio de la venta de la serie. La estampa ofrece un mundo de pesadilla; Goya no convierte a la razón en verdad, no juzga los monstruos, sólo los expone; presenta así el mundo de la noche, que caracteriza la totalidad de los *Caprichos*: una inversión del día, tan real como él. Considera plausible la influencia de las *Visiones y visitas con Don Francisco de Quevedo por la corte*, de Torres Villarroel, una edición de las cuales fue publicada en Madrid en 1796-.

A. Stoll, "La *illuminatio* di Goya: simbologia della genesi estetica dei *Caprichos*", en *Goya, Daumier, Grosz: il trionfo dell'idiozia: pregiudizi, filie e banalità dell'esistenza europea*. Milán: Mazzota, 1992, p. 13-32. -Comentario del Prado y Ayala. Dibujo preparatorio: comparación de los rostros abocetados con las caricaturas de Leonardo da Vinci y del rostro principal con Goya, *Autoretrato*; Klöber, *Ludwig van Beethoven*; Goya, *Autoretrato con el médico Arrieta*. Interpretación: "El desgarramiento y el carácter fragmentario de la escena traducen con precisión semiótica la experiencia de la pérdida patológica del yo en un momento de crisis profunda". *Sueño*, 1: el autor resalta la "calma" de esta imagen frente a la "noche oscura" y "turbulenta" del dibujo preparatorio; "el *Sueño* I se presenta como un manifiesto grandioso del ingenio artístico que [...] comprende casi todos los lugares significativos de la génesis estética de la nueva obra de arte". Relación con Alciato, *Emblemata*; Ripa, *Iconologia*; Gravelot y Cochin, *Iconologie*; Dante, *Divina Commedia*; Juan de la Cruz, *Obras Completas*; Kircher, *Itinerarium extaticum*; Goya, *Gaspar de Jovellanos*; Quevedo *Los sueños*, en *Obras completas*, Amberes, 1726; Dürero, *Melancholia I*; Burton, *Anatomy of Melancholy*; Rosa, *Il sogno di Enea*; Mitelli, *Alfabeto in sogno*; frontispicios de la edición de 1793 de Rousseau, *Oeuvres complètes*; Murillo, *El sueño del patricio* en Santa María la Blanca de Sevilla; El Bosco, *Visione de San Giovanni a Patmos*; Ribera, *El sueño de Jacob*; Goya, *El sueño de San José*; Füssli, *Das Schweigen*; Tintoretto, *La preghiera nell'orto*; Feijoo, *Teatro crítico universal*. Referencia a Held, Hofmann, Helman, Warnke, Sayre, Gassier-Wilson-Bareau, Teuber, Nordström, Salas, Baticle, Somoza, Chastel, Levitine, Hartmann. El autor realiza un análisis iconográfico del dibujo preparatorio, del *Sueño*, 1 y de la

estampa: "Si se recorre la estructura semiótica interna de cada uno de estos estados teniendo en cuenta el orden cronológico, se revelan como sistemas semánticos completamente coherentes, cerrados en si mismos, con articulaciones gráficas que, contrariamente a su apariencia de provisionalidad, tienen equilibrio conceptual y estilístico". En el contexto de la tradicional teoría patológica de los cuatro humores, identifica al "autor del sueño" con el hombre creador, artista y poeta, de temperamento melancólico-.

J. Wilson-Bareau, *Goya: la década de los Caprichos. Dibujos y aguafuertes*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 9-13. -Dibujos preparatorios: *Sueño*, 1. Prueba de estado antes del aguafuerte adicional. Primera edición, anterior a correcciones ortográficas, Brooklyn Museum. Frontispicio para la serie *Sueños*. Retrato ecuestre de Margarita de Austria en la lámina que aparece a los pies del autor en el dibujo preparatorio. Proceso creativo-.

V. Bozal, "Goya: imágenes de lo grotesco", en *Art and Literature in Spain: 1600-1800: Studies in Honour of Nigel Glendinning*, Londres: Tamesis Books, 1993, p. 51-52. -Comparación entre el dibujo preparatorio, *Sueño*, 1 y estampa definitiva. El dibujo preparatorio representa al pintor soñando, "los motivos oníricos tienen carácter prioritario". En el *Sueño* "la imagen resulta mucho más clara, más didáctica, que en el primer dibujo, se explica la finalidad de la serie de estampas, se subjetivizan las imágenes que van a venir y se afirma la pretensión de verdad, más sólida que la realidad onírica. [...] El segundo dibujo es la imagen más próxima al anuncio de venta y proporciona tradicionalmente las claves para comprender la estampa". En la estampa "no se representa el sueño de un pintor, se representa el mundo tenebroso de la pesadilla en el sueño, el mundo de la oscuridad. [...] Frente a la luz de la razón, las tinieblas del sueño. Se oponen tinieblas y luz, no mentira y verdad, y las tinieblas no crean un mundo de mentira, crean un mundo de pesadilla"-.

W. Hofmann, "El naufragio permanente", en J. Wilson-Bareau, *Goya: el capricho y la invención: cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*, Madrid: Museo del Prado, 1993, p. 57-61.

P.K. Klein, "La fantasía abandonada de la razón: zur Darstellung des Wahnsinns in Goyas Hof der Irren", en J. Held (dir.), *Goya: Neue Forschungen: das Internationale Symposium 1991 in Osnabrück*, Berlín: Gebr. Mann, 1994, p. 161-187. -Analiza la idea de los locos que Goya refleja en sus obras y cree que el artista estaba fascinado por lo irracional y por las potencialidades creativas de la locura, que compartía con el arte un origen común en la imaginación-.

E.A. Sayre, "Goya's *Caprichos*: A Sampling of Witches", en J.

Held (dir.), *Goya: Neue Forschungen: Das internationale Symposium 1991 in Osnabrück*, Berlín: Gebr. Mann Verlag, 1994, p. 67 y 70. -*Sueño*, 1. El dibujo y la estampa marcan el comienzo de las series de brujas, personificación de los vicios humanos-.

L.F. Földényi, *A lélek szakadéka. Goya Szaturnusza*, Budapest: Matthes & Seitz Verlag, 1994. Ed. en español, *Goya y el abismo del alma*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2008, p. 209-210, il. 65.

A. Stoll, "Goya descubridor de Quevedo, o la modernidad estética de la risa luciférica", en *Romanticismo 5: actas del V Congreso (Nápoles, 1-3 de abril de 1993): La sonrisa romántica (sobre lo lúdico en el Romanticismo hispánico)*, Roma: Bulzoni, 1995, p. 264-270. -Dibujo preparatorio y *Sueño*, 1. Para el autor estos dibujos "representarían las etapas cruciales de todo un dramático itinerario de iniciación artística, cuyos modelos pertenecerían ante todo al código tanto poético como iconográfico de la representación del concepto místico del éxtasis". Dibujo preparatorio: "se revela, en efecto, como una traducción iconográfica consecuente del concepto de la 'selva oscura', por la cual Dante inicia su *descensus ad inferos* de la *Divina Comedia*, o, también, de la no menos portentosa 'noche oscura' de San Juan de la Cruz"; "el condicionamiento autobiográfico del 'productor de sueños' tendría que identificarse con un manifiesto hermético, prescrito por el código de la poesía mística, que consistiría en la conversión de dicho ataque patológico (el que sufrió Goya entre 1792 1793) en un momento iniciático clave que el artista habría atravesado para encaminarse hacia la 'iluminación' de su 'vita nova'". *Sueño*, 1: Relación genética con las obras religiosas de artistas del Renacimiento y el Barroco, onomástica con "el famoso poema de iniciación al conocimiento hermético de Inés de la Cruz", con los *Sueños* de Quevedo. El autor interpreta el segmento de luz de la mitad superior "como referencia semiótica a aquella misma 'iluminación', que los poetas místicos confiesan alcanzar en el momento supremo de su itinerario extático", y el murciélago gigantesco y el linco, "símbolos de la paradójica capacidad de orientación en medio de la oscuridad nocturna". Estampa. "ha perdido su carácter privado, autobiográfico de manifiesto de los orígenes que poseían sus antecesores dibujados". Referencia al catálogo de la exposición *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Bozal, Nordström, Sayre, Pérez Sánchez, Hofmann-.

N. Glendinning, "El arte satírico de los *Caprichos*; con una nueva síntesis de la historia de su estampación y divulgación", en *Caprichos de Francisco de Goya: una aproximación y tres estudios*, Madrid: Calcografía Nacional, 1996, p. 25. -Glendinning ejemplifica a través de esta imagen la deuda de tipo estructural que tienen los *Caprichos* con la literatura. La utilización del

retrato del autor para dar comienzo a la serie fue práctica común en las obras literarias dieciochescas e incluso en ciertas publicaciones periódicas como *El Pensador* de Clavijo o *El Censor* de Cañuelo y Pereira. El *Capricho* 43 fue concebido originariamente como portada de la serie de *Sueños*. Analogía, en la presencia del retrato del autor soñando, con las obras de Quevedo y Torres Villarroel, que no por casualidad sus autores también habían titulado *Sueños*. "El escritor que reposa la cabeza sobre los brazos en el bufete, apaga la luz de su razón soñando, y enciende la de su fantasía, aparece, con otros detalles sugestivos, en los *Sueños morales* de Torres. En el tercer *Sueño*, por ejemplo, surge de la imaginación del dormido autor 'una tropa de títeres, cucarachas y moniacos'. Y si bien esta esperpéntica mezcla de imágenes humanas, muñecos caricaturescos e insectiles, no es exactamente lo que aparece en el fondo del capricho 43, más refinado por cierto, hay una relación bastante estrecha entre los conceptos de Goya y Torres"-.

J.M. Serrera, "Goya, los Caprichos y el teatro de sombras chinescas", en *Caprichos de Francisco de Goya: una aproximación y tres estudios*, Madrid: Calcografía Nacional, Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya, Sevilla: Fundación El Monte, 1996, p. 109. -Referencia a Alcalá Flecha. "Asimilación de las fórmulas del teatro de sombras chinescas en el proceso creativo"-.

J. Vega, "El sueño dibujado", en *Realidad y sueño en los viajes de Goya: Actas de las I Jornadas de Arte en Fuendetodos*, Zaragoza: Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Consorcio Cultural Goya Fuendetodos, 1996, p. 50. -*Sueño*, 1. Descripción de las fases sucesivas de elaboración del dibujo: trazado inicial a lápiz, aplicación de tinta de bugalla a pluma con el papel húmedo y añadido de nueva tinta de bugalla con el papel ya seco para rehacer o rectificar una parte del dibujo-.

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. 139-141. -Relación con *Los sueños de don Francisco de Quevedo y la vida del gran tacaño*, frontispicio de *La Fortuna con seso, y la hora de todos*, Amberes: Henrico y Cornelio Verdussen, 1699. También comparación con la estampa de Salvatore Rosa, *Demócrito*, ca. 1662, que lleva la inscripción en latín "A Demócrito se le congeló la sonrisa al pensar en el fin de todas las cosas". La ficha técnica transcribe los dos comentarios conservados en la Biblioteca Nacional-.

J.J. Ciofalo, "Goya's Enlightenment Protagonist, a Quixotic Dreamer of Reason", *Eighteenth-Century Studies*, 30, 4 (1997) 421-436. -El autor desafía las interpretaciones tradicionalmente aceptadas sobre el *Capricho* 43. Otorga al sustantivo "sueño" del título la dimensión semántica de ensoñamiento o creación de

ilusiones, más que el de sueño producido por el acto de dormir. El personaje que ensueña en la estampa es interpretado como un intelectual ilustrado, encarnación de El Quijote, en tanto que caballero extraviado por la locura. Goya crea, pues, un personaje quijotesco que por causa de su extravío ensueña que la razón tiene la capacidad de corregir los errores de la humanidad-.

P.K. Klein, "Insanity and the Sublime. Aesthetics and Theories of Mental Illness in Goya's *Yard with Lunatics* and Related Works", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 61 (1998) 198-252.

I. Rose-de Viejo, "Goya / Rembrandt: la memoria visual", en *Rembrandt en la memoria de Goya y Picasso: obra gráfica*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 1999, p. 76-77. -La autora sugiere la inspiración visual en esta obra del *Fausto* de Rembrandt, fechado en 1652. "Los temas que subyacen a ambas estampas son los misterios de la mente creadora y el acceso a la iluminación superior. Hay también paralelismos formales entre las dos obras en el manejo de zonas compositivas positivas / negativas y en el tratamiento, bastante sumario, de los detalles de naturalezas muertas en el primer plano"-.

J. Blas, J.M. Matilla, J.M. Medrano, *El libro de los Caprichos: dos siglos de interpretaciones (1799-1999): catálogo de los dibujos, pruebas de estado, láminas de cobre y estampas de la primera edición*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 1999, p. 238-245. -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 *Caprichos* durante los siglos XIX y XX-.

B. Aisenberg, "¡Atención, el artista sueña! Ideología de la Ilustración y antimonárquica en las obras de un artista de Corte: Francisco Goya (1746-1828)", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXVIII-LXXIX (1999) 5-60 [9-11]. -"Los caprichos reflejan la adopción de las ideas políticas de los 'ilustrados'. Goya se propuso crear una denuncia política y moral con la pretensión didáctica de mejorar las costumbres y transmitir un mensaje que denunciara la ignorancia, la injusticia y las supersticiones, la violencia, de las cuales la Inquisición era la principal responsable"-.

V.I. Stoichita y A.M. Coderch, *Goya. The Last Carnival*, Londres: Reaktion Books, 1999. Ed. en español, *El último carnaval: un ensayo sobre Goya*, Madrid: Siruela, 2000, p. 181-199. -"Sueños, caprichos, mal humor (aguas fuertes: segunda hipótesis)"-.

J. Blas, R. Andioc, R. Centellas, *Mirar y leer. Los Caprichos de Goya*, Zaragoza: Diputación Provincial; Madrid: Calcografía Nacional; Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1999, p. [154-155].

-Explicaciones manuscritas. Comentarios de la Calcografía Nacional, Biblioteca Universitaria de Zaragoza y Museo de Pontevedra-.

A. Schulz, "Satirizing the Senses: The Representation of Perception in Goya's *Los Caprichos*", *Art History*, v. 23, 2 (2000) 153-181. -Iconografía relacionada con la percepción sensorial. Contexto literario: John Locke, *Essay Concerning Human Understanding* (1690); Etienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations* (1754); traducción castellana de George-Louis Leclerc, Comte de Buffon, *Histoire naturelle de l'homme* (1773)-.

J.J. Ciofalo, "Quixotic Dreams of Reason", en *The Self-Portraits of Francisco Goya*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 58-83. -Relación con *El Quijote*-.

F. Licht, *Goya. Tradición y modernidad*, Madrid: Encuentro, 2001, p. 142-145. -Disparidad entre la imagen verbal y la imagen visual. Desconfianza en la condición humana y desviación de la moral ilustrada-.

J.M.B. López Vázquez, "Goya. Sueños y Caprichos", en *Goya y Dalí*, Ribeira: Fundación Artes, 2004, p. 15-29. -*Sueño*, 1. Análisis iconográfico. Fuentes: *Emblemata* de Alciato, *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo, *Tabla de Cebes*-.

V. Bozal, *Francisco Goya: vida y obra*, Alcobendas (Madrid): Tf, 2005, v. 1, p. 231-236. -Interpretación *Capricho* 43. Fuentes literarias. *Sueño*, 1-.

A. Schulz, *Goya's Caprichos: Aesthetics, Perception, and the Body*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005. -"Re-Viewing Los Caprichos", "From Expression to Caricature", "Modes of Spectatorship", "Inverting the Enlightenment Body", "Concepts of the Grotesque"-.

H.C. Jacobs, *Der Schlaf der Vernunft. Goyas Capricho 43 in Bildkunst, Literatur und Musik*, Basilea: Schwabe, 2006. -Génesis, versiones, dimensión antropológica, transformaciones e influencias del *Capricho* 43 en el arte, la literatura y la música-.

L. Cirlot, "Comentarios a los Caprichos", en *Caprichos: Francisco de Goya. Estudios*, Barcelona: Planeta; Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2006, p. 274-277.

M.B. Mena Marqués, "María Teresa de Silva, duquesa de Alba, y Francisco de Goya, pintor. II, Los poetas y la duquesa", en *La duquesa de Alba, "musa" de Goya. El mito y la historia*, Madrid: Museo del Prado, 2006, p. 27-74, il. 14.

S. André-Deconchat, M. Assante di Panzillo y J. Wilson-Bareau,

"Catalogue", en *Goya graveur*, París: Nicolas Chaudun y Paris musées, 2008, p. 208, n. 60.

P.E. Mangiante, "Fuentes italianas de la gráfica goyesca", en *Goya e Italia*, Zaragoza: Diputación Provincial, 2008, p. 294-296, il. 398.

J. de Prada Pareja, *Goya y las Pinturas Negras desde la Psicología de Jung*, Madrid: Editores Asociados para la Divulgación Literaria, 2008, p. 138-139.

H.C. Jacobs, "Los monstruos del sueño de la razón: el mundo visionario de Goya", en J. Sureda (ed. lit.), *Goya e Italia*, Zaragoza: Fundación Goya en Aragón y Turner, 2008, v. 2, p. 171-175.

H. C. Jacobs, *El sueño de la razón. El Capricho 43 de Goya en el arte visual, la literatura y la música*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2011.

M. Mena Marqués, "Capricho 43. El sueño de la razón", 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. 74, n. 4.

### Interpretaciones visuales:

Miguel Seguí y Riera

*El sueño de la razón produce monstruos*

1884

Aguafuerte, aguatinata y rascador

Publicación: *Goya. Los agua fuertes conocidos con el nombre de Caprichos y notas biográficas del autor*, Barcelona: Centro Editorial Artístico, 1884

Biblioteca Nacional, Madrid, ER/6307

Salvador Dalí

*El sueño de la razón produce monstruos*

1973-1977

Reproducción en heliograbado del *Capricho* 43 de Goya, intervención con punta seca sobre la lámina reproducida y estarcido en color

Publicación: *Los Caprichos de Goya de Dalí*, París: Heinz Berggruen, 1977 (Fontenay-aux-Roses: Rigal, 1973-1977). Edición de 200 ejemplares venales + 10 pruebas de artista

Biblioteca Nacional, Madrid, Invent/76726

Yasumasa Morimura

*A Nightmare Is Coming, Crawling Up. Get Up!*

2004

C-print sobre Diasec

800 x 600 mm / 1600 x 1200 mm

Publicación: *Los Nuevos Caprichos*, 2004. Edición de 10 ejemplares en formato 800 x 600 mm, y edición 5 ejemplares en formato 1600 x 1200 mm

Distribución: ShugoArts, Tokio; Luhring Augustine, Nueva York; Thaddaeus Ropac, París y Salzburgo; Juana Aizpuru, Madrid

Jake & Dinos Chapman

*Like A Dog Returns To Its Vomit 43*

2005

Aguada de pigmentos opacos sobre una estampa del *Capricho 43* de Goya correspondiente a una edición del siglo XX

Serie: *Like A Dog Returns To Its Vomit*, 2005. Ejemplar único

White Cube, Londres

Dinos Chapman

*Dinos not Jake*

2005

Reproducción en fotograbado del *Capricho 43* de Goya e intervención con aguafuerte sobre la lámina reproducida

Editor: White Cube, Londres, 2005. Edición de 100 ejemplares

Jake Chapman

*Jake not Dinos*

2006

Reproducción en fotograbado del *Capricho 43* de Goya e intervención con aguafuerte sobre la lámina reproducida

Editor: White Cube, Londres, 2006. Edición de 250 ejemplares