

cial y atmosféricamente la obra, que se diferencia además, por su libertad de trazo, del rigor académico de otros maestros del neoclasicismo europeo. El retrato, uno de los de mayor interés de este sobresaliente periodo de su autor, fue adquirido a los descendientes del Marqués de San Adrián en 1950 por la Diputación Foral de Navarra y expuesto en el Palacio de esta institución en Pamplona hasta su ingreso, en 1966, en el Museo de Navarra, donde es su pintura más preciada.



FRANCISCO DE GOYA  
*Retrato del Marqués de San Adrián, 1804*  
Óleo sobre lienzo

FRANCISCO DE GOYA  
*El sueño de la razón produce monstruos, 1799*  
Aguafuerte y aguatinata



the portrait of Count Fernán Núñez (private collection) a year earlier. In contrast to what we find in this latter portrait which incorporates Velázquez blues, the backgrounds in the portrait of San Adrián are set in warmer shades wisely related to those of the foreground, lending greater unity to the composition. The latest restoration of the painting has revealed the chromatic finesse of the ensemble, its hues in harmony with the gradations of light bringing spatial and atmospheric richness to the work which, because of its freedom of style,

also sets itself apart from the academic rigour of other masters of European neoclasicism. The portrait, which is one of the most interesting in this outstanding period of its creator, was acquired from the descendants of the Marquis of San Adrián by the Regional Council of Navarre in 1950 and exhibited in the Palace owned by this institution in Pamplona until it was moved in 1966 to the Museo de Navarra, where it is its most prized painting.

En el año de celebración del Tricentenario, las obras de la Biblioteca Nacional de España salen al encuentro de museos nacionales y autonómicos; recorren el país, buscan otros visitantes, otros espacios, otras miradas. · Manuscritos, dibujos, grabados, lienzos, mapas, fotografías y libros entablan un diálogo con piezas de más de una treintena de instituciones españolas. · La BNE y Acción Cultural Española (AC/E) han querido que quien no pueda acercarse a la sede de la Biblioteca Nacional pueda participar también de este acontecimiento: 300 años de historia, que es de todos los ciudadanos.

This year marks the 300th anniversary of the Biblioteca Nacional de España (BNE). Works from its collections are being displayed in national and regional museums around Spain. They will thus reach new publics, be seen in fresh contexts and inspire different viewpoints. · Manuscripts, drawings, prints, paintings, maps, photographs and books will establish a dialogue with works from the collections of more than thirty Spanish institutions. · The intention of the BNE and of Acción Cultural Española (AC/E) is to ensure that those who cannot visit the Library in Madrid will participate in an event that marks 300 years of a shared cultural history.

# BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA OTRAS MIRADAS

17/07/2012 - 23/09/2012

N.I.P.O.: 032-12-004-8 · D.L.: M-23756-2012

EXPOSICIÓN · EXHIBITION  
ORGANIZAN · ORGANISED BY:

Biblioteca Nacional de España y Acción Cultural Española (AC/E)

COMISARIO · CURATOR: Juan Manuel Bonet

DISEÑO EXPOSITIVO · EXHIBITION DESIGN: Ricardo Sánchez Cuerda  
MONTAJE Y TRANSPORTE · INSTALLATION AND SHIPPING: SIT  
SEGURO · INSURANCE: AON · DISEÑO GRÁFICO · GRAPHIC DESIGN: Alfonso Meléndez



MUSEO DE NAVARRA  
SANTO DOMINGO, 47 · 31001 PAMPLONA  
<http://www.museodenavarra.navarra.es>

*El sueño de la razón  
produce monstruos (1799)*

*Retrato del Marqués  
de San Adrián (1804)*

Museo de Navarra

**R**ESULTA difícil encontrar una expresión más ejemplar de las encrucijadas de la Ilustración en el arte que la colección de *Caprichos* que grabó Francisco de Goya (Fuendetodos, Zaragoza, 1746 - Burdeos, 1828) en los años finales del siglo XVIII. La estampa que inicialmente iba a ser su frontispicio, *El sueño de la razón produce monstruos*, es una de las que, con mayor poder de sugestión, realizó Goya a lo largo de su vida. El propio título resulta ambiguo: ¿se trata de que la abdicación de la razón durante el descanso nocturno produce esas pesadillas o son más bien estas la consecuencia de la propia razón que sueña su extravío? Goya partía de la tradición fantástica de los *capricci* poco antes cultivada por Tiepolo, pero la transformó radicalmente y, en este caso, su obra parece advertir al espectador contra los desvaríos de la imaginación. ◀ El artista se hallaba entonces en uno de sus periodos de mayor creatividad y había encontrado en el aguafuerte y la aguatinta los procedimientos adecuados para dar cauce creativo a la ideología ilustrada que defendían sus amigos y para difundirla del mejor modo, a través de la multiplicidad de la estampa, en la sociedad que aspiraba a mejorar. Es la figura del propio artista la que aparece recostada sobre su mesa de trabajo, bajo las aves nocturnas envueltas en la oscuridad y, por ello, doblemente representativas de la ignorancia, que vuelan, ominosas, sobre su cabeza. Existía una tradición que partía de los *Sueños* de Quevedo, que utilizaba las múltiples posibilidades ofrecidas por el mundo onírico para satirizar vicios y costumbres extraviadas. Y eso pensó Goya en esta estampa. La estudió en una aguada que muestra la primera idea en 1797 y en un dibujo preparatorio, *Ydioma universal*, seguramente utilizado por el artista para trans-

## JAVIER BARÓN

It is hard to find a more exemplary expression of the crossroads of the Age of Enlightenment in art than the collection entitled *Los Caprichos* ('The Caprices') that Francisco de Goya (Fuendetodos, Zaragoza, 1746 - Bordeaux, 1828) engraved in the final years of the 18th century. The print that was initially to have been its frontispiece, *El sueño de la razón produce monstruos* ('The Sleep of Reason brings forth Monsters') is one of the artworks created by Goya throughout his lifetime that has the greatest power of suggestion. The very title is ambiguous: does it mean that the abdication of reason during nightly rest produces those nightmares or are they perhaps the consequence of reason itself dreaming that it is lost? Goya based himself on the fantasy tradition of the *capricci* that was cultivated not long before by Tiepolo, but transformed

it radically and, in this case, his work seems to warn the viewer against the delusions of imagination. ◀ The artist was immersed in one of his greatest periods of creativity at the time and had found etching and aquatint to be the right kind of procedures to provide a creative outlet for the enlightened ideology championed by his friends and the best way of distributing it, through the multiplicity of the print, in the society he hoped to improve. The figure shown with his head resting on his work table is the artist himself, beneath the nocturnal birds shrouded in darkness that fly ominously above his head and are, thus, doubly representative of ignorance. There was a tradition that stemmed from the *Sueños* ('Dreams') by Quevedo, which used the multiple possibilities offered by the world of dreams to satirise vices and unsavoury habits. That was what Goya had in mind

ferir su imagen a la lámina de cobre, ambos propiedad del Museo del Prado. En este último, a lápiz, aparece la leyenda que revela el objetivo del artista con esta colección: «El Autor soñando. Su intento solo es desterrar bulgaridades perjudiciales, y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio solido de la verdad». ◀ El lince de la parte inferior derecha, contrafigura de búhos y murciélagos, representa la agudeza de la vista y, por ello, del intelecto vigilante que, situado cerca del que sueña, resulta una protección para él. Sin embargo, la soledad e indefensión del artista le hacen vulnerable ante las aves nocturnas y el gato negro. La habilidad de Goya para utilizar las luces y las sombras no llega a aclarar la ambigüedad de la estampa. El durmiente está en el dominio de la luz, pero algunas de las aves ingresan en él y una, incluso, le presenta un lapicero para dibujar. La estampa expuesta forma parte de las colecciones de la Biblioteca Nacional, que atesora una riquísima colección no sólo de grabados, sino también de dibujos del autor. ◀ José María de Magallón y Armendáriz (Tudela, 1763 - Madrid, 1845), Marqués de San Adrián y de Castelfuerte, fue uno de los prohombres ilustrados que se relacionaron con Goya y su círculo de amigos y retratados por él, entre ellos Cabarrús y Moratín. Nombrado en 1804 Gentilhombre de cámara del Rey y afrancesado, como aquellos, sirvió a José Bonaparte, por lo que se exilió, durante unos años, en Burdeos, tras la entronización de Fernando VII, hasta que recuperó su antiguo cargo en la corte. Goya pintó su retrato en 1804, seguramente a consecuencia de su nombramiento. Su actitud es similar, aunque invertida, a la del célebre *Sátiro en reposo* de Praxíteles. Una réplica romana de esta obra, procedente de la colección de Cristina de Suecia, se hallaba en las colecciones

in this print. He studied it in a watercolour that shows the first idea in 1797 and in *Ydioma universal* ('Universal Language'), a preparatory drawing that the artist undoubtedly used to transfer his picture to the copper plate, both of which are the property of the Museo del Prado. In this latter work, a pencil drawing, there is an inscription that reveals the aim of the artist with this collection: 'The artist dreaming. His only intention is to banish harmful banalities and to perpetuate with this work of fancy the sound testimony of truth'. ◀ The lynx in the bottom right-hand corner, a counterfigure to the owls and bats, represents keen sight and, therefore, a watchful intellect placed near the dreamer to protect him. However, the loneliness and defencelessness of the artist make him vulnerable in the presence of the nocturnal birds and the black cat.

Goya's skill in using light and shadow does not manage to clarify the ambiguity of the print. The sleeper is in the realm of light but some of the birds enter it and one even presents him with a pencil to draw with. The print on show forms part of the collections belonging to the Biblioteca Nacional, which possesses not only an exceptionally rich collection of etchings, but also of drawings by the artist. ◀ José María de Magallón y Armendáriz (Tudela, 1763 - Madrid, 1845), Marquis of San Adrián and Castelfuerte, was one of the great men of the Enlightenment who fraternised with Goya and his circle of friends and whose portraits were painted by him. Cabarrús and Moratín among them. Appointed in 1804 as a Gentleman of the King's Court and pro-French, as those men were, he served under Joseph Bonaparte, and so went into exile in Bordeaux for a few years

reales (hoy en el Museo del Prado) y otra en el Museo Capitolino. El conocimiento de la estatuaría clásica tanto a través de las colecciones reales como de las antiguas que pudo visitar durante su estancia en Roma, resulta decisivo para la comprensión de la obra de Goya, especialmente en este periodo en el que la búsqueda de un perfecto equilibrio compositivo le acerca al neoclasicismo internacional en boga en esos años. La postura de las piernas cruzadas era muy característica del retrato inglés, que había influido al artista ya en las décadas precedentes, como prueban el primero de los dos retratos que hizo de Gaspar Melchor de Jovellanos (Museo de Bellas Artes de Asturias), que recuerda los modelos de Sir Joshua Reynolds y, sobre todo, el del Duque de Alba (Museo del Prado), que prefigura la actitud del de San Adrián aunque invertida. La figura, de fino dibujo y elegante cromatismo, destaca en un plano casi paralelo al espectador, al modo acorde con el gusto más clasicista del momento, sobre el paisaje del fondo. Sin embargo, las entonaciones de los pardos y los elegantes grises de las lejanías, son característicos de la interpretación que hizo Goya de los fondos de paisajes de Velázquez, como ocurre también en el retrato del Conde de Fernán Núñez (colección particular), un año anterior. A diferencia de lo que ocurre en este último retrato, que incorpora los azules velazqueños, los fondos del de San Adrián se ambientan en tonos más cálidos sabiamente relacionados con los del primer término, lo que otorga a la composición la mayor unidad. La última restauración de la pintura ha puesto de manifiesto la finura cromática del conjunto, cuyos matices relacionados con las gradaciones de la luz enriquecen espa-

after Ferdinand VII came to the throne until he resumed his former position at court. Goya painted his portrait in 1804, probably as a result of that appointment. His pose is similar, but leaning the other way, to that of the famous Resting Satyr by Praxiteles. There was a Roman replica of this work, originally in the collection held by Queen Christina of Sweden, in the royal collections (today in the Museo del Prado) and another in the Musei Capitolini. The knowledge that Goya had of classical statuary, both through the royal collections and the ancient statues he was able to visit during his stay in Rome, is a key factor in understanding his work, especially in this period when the search for perfect balance in composition drew him closer to the international neoclassicism that was in vogue at the time. The pose with one leg crossed in

front of the other was very characteristic of the English portrait that had influenced the artist in earlier decades. Proof of this are the first of the two portraits he painted of Gaspar Melchor de Jovellanos (Museo de Bellas Artes de Asturias), which brings to mind the models used by Sir Joshua Reynolds and, above all, the portrait of the Duke of Alba (Museo del Prado), which prefigures the pose in the portrait of San Adrián, but is reversed. The finely drawn, elegantly coloured figure stands out on a plane that is almost parallel to the viewer, in the style that befitted the most classicist taste of the time, against the landscape in the background. However, the tones of the browns and the elegant greys of the distances are characteristic of Goya's interpretation of the background landscapes in the work of Velázquez, which also occurs in