universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„ La obra de Francisco de Goya como forma de resonancia social: representaciones visuales de la sociedad española y sus condicionantes estructurales en los siglos XVIII y XIX“

verfasst von / submitted by

Sabrina Grohsebner BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 066 149
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Romanistik - Spanisch
Betreut von / Supervisor:	o. Univ.-Prof. Dr. Friederike Hassauer, MA (USA)

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich, Sabrina Grohsebner, erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, im Oktober 2019 Unterschrift

ein großes Dankeschön

meiner Betreuerin Fr. Prof. Hassauer
für den bereichernden Ideenaustausch, sowie Ermutigung und Resonanz

Familie und Freunden
für das Anfeuern

meinen lieben KollegInnen der FB Romanistik
für das herzliche Miteinander und die besten Mittagessen

und natürlich auch Dir, lieber Archie

תודה רבה
צבר חביב שלי

La obra de Francisco de Goya como forma de resonancia social: representaciones visuales de la sociedad española y sus condicionantes estructurales en los siglos XVIII y XIX

Tabla de contenidos

1 Introducción 5

2 Cuerpo teórico-metodológico 7

2.1 »Linguistic turn«, »Iconic turn« y »Visual studies« 8

2.2 Imágenes como textos socioculturales 12

2.2.1 Nuevo Historicismo 13

2.3 Estrategia de investigación 18

3 Individuo y sociedad 19

3.1. Desarrollo profesional y formal 19

3.2 Esfera social 23

3.3 Perfil intelectual e ideológico 25

3.4 Enmarcación modal 28

3.4.1 Cultura visual e ideal 28

3.4.2 Rasgos formales 31

4. Corpus 38

4.1 Cartones para tapices 38

4.2 Caprichos 40

4.3 Desastres de la Guerra 43

4.4 Disparates 44

4.5 Pinturas Negras 46

5 Esquema de análisis, selección de discursos e imágenes 47

6 Conjunto discursivo < Sinrazón popular > 51

6.1 Hilo discursivo < Ignorancia > 51

6.1.1 « El sueño de la razón produce monstruos » 53

6.1.2 « No saben el camino » 58

6.1.3 « Disparate alegre » 63

6.1.4 « Duelo a garrotazos » 67

6.1.5 Conclusión sobre formas representacionales 69

6.2 Hilo discursivo < Superstición > ... 72
6.2.1 « Lo que puede un sastre » ... 75
6.2.2 « Disparate de bobo » ... 79
6.2.3 Conclusión sobre formas representacionales ... 81
7 Conjunto discursivo < Interdependencia de géneros > ... 82
7.1 Hilo discursivo < Mujer a merced de hombre > ... 88
7.1.1 « ¿No hay quien nos desate? » ... 89
7.1.2 « Disparate desordenado » ... 91
7.1.3 Conclusión sobre formas representacionales ... 95
7.2 Hilo discursivo < Hombre a merced de mujer > ... 97
7.2.1 « El pelele » ... 98
7.2.2 « Disparate femenino » ... 101
7.2.3 Conclusión sobre formas representacionales ... 103
8. Conjunto discursivo < Instituciones aberrantes > ... 104
8.1 Hilo discursivo < Deficiencia del Clero > ... 107
8.1.1 « Están calientes » ... 107
8.1.2 « Un viejo y un fraile » ... 110
8.1.3 Conclusión sobre formas representacionales ... 113
8.2. Hilo discursivo < Autoridad de saberes y su abuso > ... 115
8.2.1 « ¡Qué pico de oro! » ... 118
8.2.2 « Disparate ridículo » ... 122
8.2.3 « Aquelarre/El gran cabrón » ... 125
8.2.4 Conclusión sobre formas representacionales ... 128
9 Síntesis de resultados y conclusión ... 130
10 Apéndice ... 137
10.1 Deutsche Zusammenfassung / Resumen en alemán ... 137
10.2 Abstract ... 146
10.3 Indicaciones bibliográficas ... 148
10.4 Fuentes pictográficas ... 157
10.5 Registro de tablas ... 158

1 Introducción

Como pintor de Corte de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII y como parte integral de la sociedad intelectual de su época, Francisco de Goya elabora un compendio de imágenes que hasta hoy en día se puede evaluar como cuerpo de resonancia relevante de diversas estructuras sociopolíticas en la España de los siglos XVIII y XIX. La producción pictográfica de Goya y la sociedad contemporánea de la que forma parte se encuentran en una relación recíproca. Por un lado, Goya funciona como transmisor de ideas, valores y conceptos en sus círculos sociales y, por otro lado, sus visualizaciones se someten a la influencia continua de la sociedad española y su evolución. (cf. Todorov 2017: 15) La presente elaboración se profundizará en el segundo lado de esta interrelación: la resonancia de condicionantes y dinámicas sociopolíticas en escogidas series de imágenes des pintor.

En concreto, se pretenden perspectivar las siguientes series, en suma elaboradas entre los años 1775 – 1823:

Cartones para Tapices	1775 - 1792
Caprichos	1793 - 1799
Desastres de la Guerra	1810 - 1814
Disparates	1815 - 1823
Pinturas Negras	1819 - 1823

La elección de las enlistadas series pictográficas comprende una gama generosa de tanto temáticas, motivos y significados como, y sobre todo, de matices formales. Gracias a esta multidimensionalidad de contenido y modo se la debe considerar como corpus adecuado para el análisis que se pretende emprender. Hay que además apreciar el efecto cumulativo que las series pictográficas tienen sobre sus respetivas unidades. A través de sus imágenes, Goya desarrolla una »narración visual« (cf. Loeb Stepanek; Ilchman 2017: 30) y circunscribe de manera visual una etapa de desarrollos decisivos a nivel social-nacional: los últimos años del »despotismo ilustrado«, las reacciones regionales ante la Revolución Francesa, los años de la ocupación napoleónica y la consecutiva fase de »Restauración«, la resultante rescisión de muchos avances ilustrados (cf. Todorov 2017: 13) y, por último, la agudización del conflicto

entre el ideario liberal-progresivo y el aún vigente establecimiento del Antiguo Régimen, que tiene como consecuencia una división ideal de la sociedad española en «las dos Españas». (cf. Luna 1996: 29) Las imágenes goyescas se someten así a la confluencia cultural de una fase histórica intensa y llena de dinámicas, tanto a nivel de la historia de acontecimientos (al. *Ereignisgeschichte*) como a nivel de la historia estructural y de mentalidades (al. *Struktur- und Mentalitätengeschichte*)[1].

La elaboración ofrecida debe elaborarse sobre la base de la siguientes premisas:

I Una parte elemental de las imágenes de Goya circula alrededor de la sociedad en la que se maneja. Su investigación analítica permite por lo tanto conclusiones sobre sus estructuras.

A su vez, esta consideración resulta en las siguientes hipótesis:

1 Los determinantes estructurales de la sociedad española encuentran tanto expresión en los contenidos como en los matices formales de las imágenes de Goya, es decir factores como la constelación y caracterización de figuras, la composición de color, la gestión de luz y línea, la incorporación de elementos iconográficos o la representación de conductas sociales.

2 La proyección de diferentes aspectos sociopolíticos evoluciona con el paso de las investigadas series de imágenes. Este progreso de expresión va en resonancia con desarrollos mentales y estructurales de la época y provee además, como texto sociocultural, información sobre los mismos.

El interés de este trabajo se deja formular así en las siguientes cuestiones de investigación que servirán como esdrújula para la investigación:

a ¿Cómo podemos aproximarnos a las imágenes de Goya desde un ángulo filológico? ¿Qué mayor valía puede un tal análisis contribuir a lo que ya sabemos sobre sus obras?

[1] Para una profundización terminológica de la »historia de mentalidades« véase Abad 1987 o Burguière; Raulff 1989.

b ¿Cuáles aspectos de la sociedad española contemporánea encuentran resonancia en la obra de Goya?

c ¿Cómo se representan la sociedad española y sus determinantes en las imágenes de Goya? ¿De qué maneras proyecta el pintor su mirada individual sobre la sociedad contemporánea en España y cómo se puede evaluar este testimonio visual en el continuo de informaciones históricas del que disponemos?

Para el tratamiento de las susodichas cuestiones debemos manejarnos en el grado entre varias disciplinas. Resulta por lo tanto necesario iniciar esta elaboración con un profundo estudio de tanto consideraciones de la teoría medial como de la teoría historiográfica para en adelante obtener un entendimiento de imágenes, fiel a las consideraciones de Stephen Greenblatt y Catherine Gallagher, como textos socioculturales. Esta aproximación teórica multinivelada tiene el fin preliminar de acabar aplicando un método filológico adecuado para contemplar analíticamente las imágenes de Francisco de Goya y las resonancias representacionales de la sociedad española que sus imágenes ofrecen.

2 Cuerpo teórico-metodológico

En el siguiente apartado, se llevará por lo tanto a cabo una definición teórica de la materia que analizamos: la imagen (al. *Bild*), cuyas calidades mediales se tematizarán también con el fin de contrastarla de la mera figuración (al. *Abbild*). Se esbozará de esta manera una respuesta a la cuestión ¿Qué es una imagen? para proveer las respuestas a la misma como fiel acompañante al análisis concreto de las imágenes de Goya. Las consideraciones de diferentes representantes de la teoría de imagen (al. *Bildtheorie*) como Gottfried Boehm (2006, 2009, 2015) y Hans Belting (2007, 2009 2011), cuyas voces se comprobarán como protagonistas del emergente discurso de las ciencias de imagen (al. *Bildwissenschaften*), serán primordiales para la obtención de ideas claves al respecto. Para completar esta primera parte del marco teórico de este trabajo se clarificará además un importante desarrollo en el discurso disciplinario: la emergente conceptualización del »Iconic turn« y la resultante tematización interdisciplinaria del medio imagen en los »Visual studies«. De esta manera se corresponderá también al fin de argumentar el análisis de imágenes como un tema orientado en impulsos de intereses actuales en el campo disciplinario en el que se sitúa este trabajo: los estudios de medios de comunicación (al. *Medienwissenschaften*).

2.1 »Linguistic turn«, »Iconic turn« y »Visual studies«

Para concienciar la relevancia de la discusión contemporánea sobre imágenes es necesario contemplar las chispas iniciantes de la misma en los desarrollos recientes de la teoría medial. Y es el Linguistic turn del temprano siglo XX, promovido por filósofos y lingüistas, que resulta como el suceso clave al respecto. El Linguistic turn implica un giro en el entendimiento cultural de la lengua y su función. Es considerado como reforzamiento del así llamado »constructivismo«, es decir la consideración que los humanos crean el mundo en el que se manejan ellos mismos a través de su percepción, tanto como la manifestación de la misma, en palabra escrita. (cf. Asmann 2017: 33ss) Para el constructivismo, la realidad de cada individuo humano se considera resultado de su propia terminología personal, tanto como de sus capacidades verbales y expresivas. El filósofo Richard Rorty (1992: 1-39), quien introduce el término del giro lingüístico en 1967, constata que el humano sabe argumentar su existencia exclusivamente dentro del marco de su propia capacidad de articulación verbal (dt. *Sprachvermögen*). Dentro de esta línea de pensamiento, la lengua circunscribe los límites de la comprensión humana y así los límites de su realidad. (cf. Burda; Maar 2005: 15) Acompañado por la metodologización estructuralista del »signo« (fr. *signe* / al. *Zeichen*) por Ferdinand de Saussure (1916), con el Linguistic turn se introducen nuevos paradigmas en el entendimiento filosófico del mundo. A partir de este giro, las palabras (fr. *signifiants* / al. *Worte*) se consideran portadoras de los términos (fr. *signifiée* / al. *Begriffe*) que traslucen en ellas. Es por lo tanto que, como fruto del Linguistic Turn, las palabras sí mismas se transforman en medios (cf. Assmann 2017: 33ss) y se acentúa la multitud de realidades posibles (al. *Möglichkeitsformen*) que se nos ofrece gracias a la lengua. (cf. Burda; Maar 2005: 15) Con la suma de las implicaciones del Linguistic Turn se introduce así una instancia entre las palabras y el mundo que describen y la descrita reconceptualización de la lengua dice lo siguiente: no podemos aproximarnos linealmente, es decir sin transmisor o medio, a la realidad en que vivimos. El mundo se transmite a través de la lengua y, por lo tanto, el mundo es ambos creación humana y creación cultural. La lengua tiene por lo tanto una calidad social y como sistema de signos no figura el mundo, más bien lo genera. (cf. Assmann 2017: 33ss)

Dando un paso más allá, se perfila - originando de las consideraciones del Linguistic turn - en el tardío siglo XX el »iconic turn« (Boehm 2009) o también »pictorial turn« (Mitchell 2009b), el cual es de gran relevancia para las consideraciones teóricas sobre imágenes. (cf. Assmann 2017: 83s) El Iconic turn se realiza por parte como derivación del mencionado constructivismo lingüístico y también como reacción al protagonismo de las nuevas formas mediales que

conlleva el desarrollo tecnológico del siglo XX: la fotografía, el cine, la televisión y el video. (cf. Assmann 2017: 83s) Hace experimentar las mismas su momento »pos-ilustrador«. La imagen es articulada como una forma superior a la mera figuración. (cf. Boehm 2009: 8) Este giro implica además una cesura para el protagonismo de la imprenta de libros, es decir la galaxia Gutenberg. Paulatinamente, se realiza una reorientación desde el medio protagonista (al. *Leitmedium*) »libro« hacia un nuevo medio protagonista: la imagen. (cf. Assmann 2017: 83s) Desde entonces, el régimen cultural de las imágenes se ha ido concretizando y susodicho desarrollo se ve reflejado también en los discursos científicos. (cf. Burda; Maar 2005: 17) Tanto como la palabra misma evoluciona durante el Linguistic turn de ser considerado como mero instrumento comunicativo a instancia creadora, la proclamación del Iconic turn y las voces protagonistas de la teoría medial como Gottfried Boehm y Hans Belting resultan en una atribución de las mismas capacidades y calidades a la imagen. Así, la imagen es introducida como instancia propia a la hermenéutica y la práctica filosófica. (cf. Burda; Maar 2005: 12) La concienciación de este giro cultural resulta en que diferentes disciplinas de las humanidades reevalúan su manera de corresponder a la imagen. Entre las mismas encontramos los estudios de medios de comunicación, los estudios culturales e historiográficos, los estudios sociológicos e incluso los estudios de literatura. (cf. Assmann 2017: 83s) La confluencia de estos impulsos de las humanidades resultan en la creación de una emergente interdisciplina: las ciencias de imágenes (al. *Bildwissenschaften*) (cf. Burda; Maar 2005: 9), también denominadas »visual studies« o »visual cultural studies« - términos que se han establecido para describir prácticas de estudios culturales centradas en la investigación de imágenes. (cf. Sachs-Hombach 2005: 226) Así, el tratamiento de la imagen sobrepasa decididamente su aislamiento en la historia de arte (cf. Burda; Maar 2005: 9) y se está formando - y formulando - una nueva generación de expertos que investigan las dinámicas de la creación, la percepción, la contextualización y el análisis de imágenes. (cf. Burda, Maar 2005: 12) Al participar en este proyecto multidimensional de erigir una teoría de imágenes, la suma de estas nuevas consideraciones afirman así la consideración de Aby Warburg (2012) que la historia de imágenes es más potente y más amplio que la historia de arte y merece una tematización multi- y transdisciplinaria. (cf. Burda; Maar 2005: 9)

Con la conceptualización de «visual culture» se pretende además diluir las jerarquías culturales que han antepuesto la expresión verbal a la expresión visual por mucho tiempo. (cf. Sachs-Hombach 2005: 227) Se conciencia que vivimos con imágenes y nuestro entendimiento del mundo se construye a través de imágenes - hallamos aquí un marcador del Iconic turn - y, a partir de este momento, la meditación sobre la concienciación humana del mundo ya no gira

exclusivamente alrededor de su articulación verbal sino también su expresión pictográfica. (cf. Belting 2011: 11) Basándose en Serges Tisseron (1998), Belting reconoce así que la imagen tiene un rol clave en la concienciación o la simbolización del mundo. (cf. Belting 2007: 13)

Gottfried Boehm logra catalizar la transformación linguistic turn» > iconic turn al describir las paralelas cualitativas entre imagen y palabra, al recurrir a la capacidad figurativa (al. *Bildpotenz*) de la lengua acentuada por Wittgenstein (1967) y reconocer el Iconic turn como consecuencia lógica del giro desde la filosofía hacia la lengua. (cf. Belting 2007: 20) La declaración del Iconic turn en la discusión académica, sin embargo, no implica un reemplazamiento de la expresión verbal por la expresión pictográfica. Más bien, a partir de este momento las imágenes son investigadas en una fuerte interrelación con la expresión verbal. Las imágenes siguen obteniendo sus diferentes marcos posibles, tanto como se explican y traducen a sus espectadores muchas veces en palabras. En vez de realizarse una concentración exclusiva en imágenes con el Iconic turn, la insuperabilidad de la diferencia entre los signos verbales y los signos visuales provoca los más diversos intentos de encontrar resonancias entre ellos. Se instala una interacción productiva entre imagen y palabra y es por lo tanto que no se debería malinterpretar el Iconic turn como un discurso destructor y radical que ignora las capacidades de la expresión verbal. (cf. Assmann 2017: 82s)

Como reconoce Boehm en su intercambio de cartas sobre el Iconic turn con W.J.T. Mitchell (cf. Boehm; Mitchell 2009), la cuestión de la imagen toca los fundamentos de la cultura e implica además una forma diferente de pensar. Con esto, Boehm promueve la conceptualización de un sentido icónico genuino y equivalente al sentido de la lengua y constata que imágenes son tan capaces de constituir sentido como lo son las palabras. (cf. Belting 2007: 20) Como resultado, la emergente discusión introduce la »imagen« como un paradigma y, como consecuencia, esta empieza a ser tematizada equivalente al »logos« en cada vez más estudios de las humanidades. (cf. Belting 2007: 21) Se diluye así la dicotomía entre »logos« (palabra) e »ícono« (imagen) que hasta entonces caracterizó la discusión medial del occidente tan decididamente. (cf. Hoffmann 2013: 49)

Los así emergentes estudios de imágenes crean además la necesidad de extender la terminología aplicada en el discurso medial: el término »imagen« es complementado por los términos »lo visible«, »lo visual« y »lo icónico«, a cuya definición se aproxima Hans Belting al constatar: »lo visible« es una característica del mundo y se opone simétricamente a todo lo que es invisible para nuestros ojos. Lo »visual« es un producto de la tecnología, figura fenómenos y se interpone así entre el objeto y la mirada humana. Siguiendo las ideas de Gauthier (1996), Belting constata

que frente a lo visible nuestra mirada resulta neutra mientras que en cuanto a lo visual resulta teñida de valores. (cf. Belting 2007: 18s) El término »lo icónico«, a su vez atribuido a las imágenes por Boehm (2006), que lasifica a las mismas tanto como objetos como procesos. (cf. Belting 2007: 20) En la respetiva discusión se eleva además «lo visual» sobre el concepto común de »imagen«, ya que este expresa mejor la procesualidad, temporalidad y ubiquidad que caracterizan las imágenes como tales. (cf. Sachs-Hombach 2005: 226)

Al aproximarse a una definición de la imagen como medio, el emergente discurso de la cultura visual la describe contrastándola con meras figuraciones. Imágenes no deben ser vistas como copias lineares de la realidad. Más bien, deben ser consideradas reveladoras de informaciones que no necesariamente se encuentran explícitamente reflejadas en ellas como claves sobre estructuras y realidades contemporáneas a su creación. De la misma manera, siempre hay que mantener en mente que las imágenes ofrecen una visión individualmente teñida y personalizada de estas realidades. Hay que entender imágenes – y en especial obras artísticas - por lo tanto, como manifestaciones personales de la mirada humana, condicionadas por circunstancias mentales y concretas de su momento histórico, y no como reproducciones exactas o fieles a sus modelos en la realidad ni como mero fruto de la voluntad creativa de su productor. (cf. Boehm 2006: 25s) Más bien, el creador de imágenes debe ser considerado como medio de su propia obra, ya que más allá de la intención creativa, una imagen siempre cuenta con una virilidad medial (al. *mediale Wirkungskraft*) (cf. Boehm 2006: 21) pero a la vez se somete a sus condicionantes históricas y los marcos formales pugnantes en el momento de su creación. (cf. Boehm 2006: 36) Así, las imágenes son capaces de sobrepasar, por un lado, la voluntad de sus creadores, y a la vez no pueden escapar al tinte de sus propias determinantes contextuales. Es por la suma de estas influencias que las imágenes participan ellas mismas en la creación de sus contenidos: no solo figuran, más bien »generan«. (cf. Boehm 2006: 16)

Este cruce entre las capacidades del medio imagen y sus condicionantes exteriores se resume, en palabras de Boehm, como la »diferencia icónica« (al. *ikonische Differenz*), es decir la relación entre lo visible y temáticamente categorizable, en un lado, y su horizonte de valores invisibles, en otro lado. Se trata del contraste básico entre la superficie figurativa de una imagen y sus dinámicas mínimas expresadas por forma, colores o figuras. (cf. Boehm 2015: 210s) Gracias a la diferencia icónica, imágenes crean un »más« y deben ser tratadas, mucho más que como objetos, (cf. Boehm 2006: 16) como procesos que presencian la verdadera esencia de lo que figuran. (cf. Boehm 2006: 33)

Sucede así que es también a partir del Iconic turn que se considera lo siguiente: procesos y situaciones sociales siempre llevan consigo una dimensión visual. (cf. Sachs-Hombach 2005: 234) Su establecimiento como fuente historiográfica y su articulación como textos socioculturales se presentarán en el siguiente apartado.

2.2 Imágenes como textos socioculturales

Hasta la discusión intensificada sobre imágenes que conlleva el Iconic turn, obras pictográficas - frente a testimonios verbales - siempre han sido tratadas como fuentes historiográficas de segunda categoría. Esta circunstancia se debe primariamente al hecho que la historiografía como tal origina de una tradición filológica. (cf. Sachs-Hombach 2005: 186s) Sin embargo, el Iconic turn tiene como consecuencia que imágenes como testimonios históricos siguen ganando relevancia. (cf. Sachs-Hombach 2005: 185) Enseguida se resumirán las claves de la respetiva discusión sobre imágenes como fuentes históricas para luego concentrarnos en las consideraciones de una de sus protagonistas: la escuela del Neohistoricismo.

Con el paso de la revaloración de imágenes como las nuevas claves de comprensión acerca el mundo de proyección (al. *Vorstellungswelt*), se instalan también reevaluaciones de imágenes como recurso medial para entender el ambiente social y cultural de tiempos pasados. (cf. Sachs-Hombach 2005: 185) Y hay hasta voces que anteponen el valor historiográfico de imágenes al de testimonios verbales. Droysen constata que imágenes artísticas desvelan las »sensaciones de una nación« (cf. Droysen 1977: 321s) y Georg Dehio (1907) persigue este hilo de pensamiento para definir imágenes artísticas como fuentes históricas que saben desvelar secretos como ninguna otra fuente histórica. (cf. Sachs-Hombach 2005: 187) También la conceptualización de imágenes como »fenómenos sociales« de Walter Benjamin (1977) (cf. Sachs-Hombach 2005: 188) y su reevaluación por Peter Burke como testimonios históricos equivalentes a la palabra escrita contribuyen a la concepción que imágenes tienen la capacidad de ramificar acontecimientos con una claridad que normalmente solo es propia a nuestra observación. (cf. Burke 2010: 130) También Erwin Panofsky (1980), padrino de la iconología tradicional, subraya la interrelación irremediable entre imágenes y cultura: no se puede entender una cultura sin entender sus respetivas imágenes y recíprocamente no se pueden entender imágenes sin el conocimiento de los códigos culturales que la nutren. (cf. Burke 2010: 42) La imagen, constata Burke, alberga una forma representacional de la realidad. Puede ser considerada como testimonio de acuerdos sociales, tanto como de actitudes y posturas mentales del pasado. (cf. Burke 2010: 214) En contraste al método iconográfico-iconológico de Panofsky, Burke advierte

que, más allá de centrarse en el »qué« transmite una imagen, hay que analizar imágenes de una manera no exageradamente logo-céntrica: imágenes no se limitan a ilustrar ideas verbales ni elevan el contenido sobre la forma. Más bien, Burke coincide con Belting en que el »cómo« es parte del mensaje mismo (cf. Burke 2010: 48) y puede ser considerado como la verdadera lengua de la misma. (cf. Belting 2011: 12) Coincide además con Boehm en constatar que la perspectiva genera una »mirada icónica«, es a decir una mirada que se transforma en imagen. (cf. Belting 2009: 9)

2.2.1 Nuevo Historicismo

La suma de estas consideraciones encuentra una aplicación metodológica en las prácticas analíticas del Neohistoricismo que, perfilándose desde los años 1980 alrededor de Stephen Greenblatt y Catherine Gallagher (cf. Baßler 2001: 7), logra reconciliar y sintetizar metodológicamente la tradición historiográfica-filológica con el emergente enfoque pictográfico de la discusión medial. Como veremos, el Nuevo Historicismo evalúa imágenes, dentro del continuo de una multitud de formas articulatorias, como textos equivalentes a verbalizaciones escritas. Propone una contemplación multidimensional y horizontal de realidades históricas y extiende, a su favor, la gama de posibles recursos para sus observaciones, entre estas las obras de arte. (cf. Baßler 2001: 10)

Al realizar susodicha apertura, el Nuevo Historicismo se profundiza en la relevancia que textos de cualquier tipo pueden tener para la historiografía. Sobre todo, tematiza la relación recíproca entre la »historicidad de textos y la textualidad de la historia« (cf. Baßler 2001: 8) y conceptualiza la historia como un »*texte général*«, es decir el universo textual de los posestructuralistas sobre el que Derrida comenta: "*Il n'y a pas de horstexte*" (Derrida 1967: 227) – toda información cultural debe ser considerada como una forma de texto. El texto mismo es información histórica-cultural y muchas expresiones de información cultural se pueden considerar como texto. (cf. Baßler 2001: 12) Una lectura cultural, según el Neohistoricismo, tiene que desentenderse de una separación estricta entre la información fuera y dentro de un texto. Así, el estudio de un ámbito sociocultural nos ayuda a contemplar más correctamente uno de los textos que se formulan dentro de él, y de la misma manera la lectura atenta de estos textos permitirá acceso a su respetivo marco cultural. (cf. Greenblatt 2001: 51) Siguiendo la teoría de Clifford Geertz (1973), el Nuevo Historicismo considera textos artísticos en suma como articulaciones identitarias que funcionan como puente entre arte y vida social (cf. Greenblatt 2001: 38) y se ofrecen así como pilar teórico-metodológico para una investigación que se

maneja en el punto cruce entre teoría medial e historiografía y que pretende »dejar hablar a lo icónico« (cf. Burke 2010: 41).

Para el análisis ofrecido en este trabajo serán pugnantes las siguientes consideraciones:

Con el New Historicism la historia ya no se concibe como verdad monológica sino como contingente de narrativas. El fondo histórico de un texto se entiende el mismo como un complejo de textos (cf. Baßler 2001: 12s) y su significado no se encuentra exclusivamente dentro el mismo (cf. Greenblatt 2001: 29), sino más bien en el campo abierto de su momento histórico, de su marco formal, las circunstancias de su producción, las posturas mentales y las expectativas del público al que se dirige. (cf. Greenblatt 2001: 30) Una cultura comprende un entramado de negociaciones (ing. *negotiations*) y, como resultado, textos demuestran formas de acumulación, transformación, representación y comunicación de energías y prácticas en una sociedad. Las narrativas textuales de una cultura proveen así información sobre los códigos, la movilidad y las restricciones vigentes en el momento de la creación textual (cf. Greenblatt 2001: 55) y, a su vez, la producción textual funciona como manifestación del comportamiento de su autor, de expresión autónoma de los códigos que se efectúan sobre este comportamiento y como una reflexión sobre los mismos códigos (cf. Greenblatt 2001: 38). De esta manera, el «New Historicism» entiende el concepto de intertextualidad como calidad de una cultura entera, no solo de un texto.[2] (cf. Baßler 2001: 15) Para cumplir con la ambición neohistoricista de llevar a cabo un análisis cultural profundo de un texto, hay que traspasar por lo tanto los límites del mismo e interrelacionar su contenido con la representación de los respetivos valores, las instituciones y las prácticas en otros lugares culturales, es decir otras formas de texto. (cf. Greenblatt 2001: 50) Un paso integral del análisis neohistoricista debe incluir por lo tanto también la revisión de »textos de resonancia« y contemplarlos como focos de impulsos sociopolíticos en el respetivo lugar y momento. (cf. Greenblatt 2001: 41)

Como indica el Nuevo Historicismo, el arte tiene el poder de servir como transmisor de los modos inherentes a una sociedad. (cf. Greenblatt 2001: 53) Para hacer palpable estas conductas, los neohistoricistas pretenden filtrar narrativas diacrónicas a base de una estructura sincrónica: el texto. (cf. Gallagher; Greenblatt 2000: 80) Según el Neohistoricismo, obras de arte se vuelven discursivas a través de su forma. (cf. Baßler 1994: 209) Más precisamente, orientándose en el

2

Ya al declarar la »muerte del autor«, Roland Barthes define el texto literario como nada más que una parte de la cultura textual, del entretejido de citas y referencias que tienen su origen en las facetas incontables de la cultura. (cf. Barthes 1977: 146)

modelo de »thick description« de Geertz (1973: 310-323), Gallagher y Greenblatt evocan un concepto de interpretación que se debe centrar en las »estructuras de significado«, es decir las formas representacionales, de un texto. (cf. Gallagher; Greenblatt 2000: 20s) Cualquier forma representacional se deja concebir como solución individual de una cuestión específica, sea estética o sociocultural, (cf. Greenblatt 2001: 183) y es través de la contemplación de las mismas »formas representacionales« que el Nuevo Historicismo pretende recargar un texto con la energía cultural y social con que estuvo equipado en el tiempo de su articulación (cf. Kaes 1989: 58) y aplica así un análisis selectivo alrededor de lo que reconoce como instrumento clave: el »discurso sociocultural«. (cf. Baßler 2001: 11s)

Se ofrece una breve definición terminológica de dos elementos claves del método neohistoricista – el »discurso« y la »representación«:

El discurso encuentra su origen en el término latino *discursus*, el cual implica el proceso de recurrir o de dispersar. (cf. Nünning 1998: 95) En la teoría discursiva, se constata que los medios de comunicación graban una multitud de discursos, tanto como graban sus constituyentes, condicionantes y reguladores y se centran en conexiones, consecuencias y coherencias de estas articulaciones. Entre susodichas constituyentes de los discursos encontramos tropas retóricas y símbolos (cf. Kittler et al. 1987), en las que las investigaciones de textos se centran. En su conjunto, estos constituyentes forman un marco interdiscursivo, ya que se extienden horizontalmente sobre los diferentes discursos. Estudios textuales-discursivos se profundizan así en formas representacionales como metáforas, analogías, símbolos y mitos que participan en la manifestación de un discurso. (cf. Nünning 1998: 96)

A su vez, la representación (lat. *representatio*) se debe entender como forma de manifestación o articulación sustitutiva de contenidos intelectuales. Dentro de su realización, los pasos »referencia« y »performancia« son decisivos, ya que – en un lado - funciona a través de signos y códigos (cf. Nünning 1998: 458) y, en otro lado, cuentan con calidades mediales propias y generan un »más«. (cf. Boehm 2006: 16)

Es, en resumen, a través de la selección y contemplación de diferentes hilos discursivos y sus respetivas formas representacionales que el Neohistoricismo pretende resolver una parte de la complejidad, el sinorden, la polifonía, la alógica y la vitalidad de la historiaLos textos analizados siempre son entendidos como entretejidos de diferentes hilos discursivos que, a su vez, guían su observador de un medio a otro. Hay que constatar, por último, que los textos y sus

inherentes hilos discursivos se encuentran en una interdependencia recíproca: los textos forman discursos y los discursos forman textos. (cf. Baßler 2001: 14s)

En términos prácticos, los analizantes neohistoricistas llevan a cabo su análisis en los siguientes pasos[3]: la identificación de energías sociales específicas en un texto, la profundización y articulación del respetivo argumento discursivo, la identificación de las formas representacionales aplicadas, la persecución del hilo discursivo a otros textos y el entrelazamiento de estos factores. Dando un paso más allá, se realiza una yuxtaposición comparativa de diferentes resonancias discursivas que se encuentran en otras formas de textos contemporáneos. (cf. Gallagher; Greenblatt 2000: 115ss)

El Neohistoricismo constata que artistas son capaces de refigurar, reordenar y hasta invertir las »limitaciones de su cultura«. (cf. Greenblatt 2001: 57) En los siguientes párrafos se mencionarán aspectos representacionales son subrayados como claves para el análisis pictográfico por los neohistoricistas y contribuirán por lo tanto a la esquematización de la contemplación de los textos visuales escogidos para este trabajo, es decir las diferentes imágenes de Goya.

Para empezar, el Nuevo Historicismo subraya las figuras como formas representacionales: su posición y distribución es central para la contemplación formal-representacional de un texto visual. (cf. Gallagher; Greenblatt 2000: 81) Debemos enfocarnos en las siguientes consideraciones: ¿Dónde está el centro de atención? ¿Quién es representado/a? ¿Cómo y por qué es representado/a? ¿En qué dimensión y jerarquía encontramos a las figuras? (cf. Alpers 1983: 39) Además, siempre hay que prestar atención también a las marginalizaciones visuales a través de que un texto visual decide sobre el rol de sus figuras. (cf. Gallagher; Greenblatt 2000: 81)

A continuación, hay que mantener en mente que un texto artístico no necesariamente afirma las circunstancias de su respetiva cultura. Más bien, puede contrastar y sobrepasar las mencionadas limitaciones de la misma. (cf. Greenblatt 2001: 57) El autor de un texto puede perseguir una tal estrategia no-afirmativa, como ejemplo, a través de introducir matices irónicos, humorísticos, despechosos, degradantes o subversivos. (cf. Greenblatt 2001: 183)

[3] Compárase con el método prácticamente aplicado en obras deductivas como Gallagher; Greenblatt 2000 o Greenblatt 2000.

Además, no sólo lo textualmente demostrado sino también lo ausente puede tomar un rol al entender un texto. Tanto como su autor decide qué contenidos incluir en su articulación, decide cuáles conflictos y argumentos contemporáneos omite en la misma. Aquellas exclusiones, relegaciones y marginalizaciones constituyen una red de alusiones negativas en el texto y deben por lo tanto también recibir nuestra atención. Enseguida, hay que detectar huellas visuales de la motivación doctrinal o la necesidad institucional detrás de los contenidos figurados (cf. Gallagher; Greenblatt 2000: 81s), ya que, como indica Greenblatt, el arte siempre performa »en servicio de«, es decir que se subordina a los intereses de o una institución, una religión, una ideología, una doctrina, una persona o comunidad, o una combinación de estas instancias. (cf. Gallagher; Greenblatt 2000: 78)

Como observan Gallagher y Greenblatt, los significantes (ingl. *signifiers*) no se restringen a un solo significado (ingl. *meaning*), más bien pueden ser ambiguos, arbitrarios, históricamente hiper determinados, instables y opacos. Es por lo tanto que también la estructura de significados debe ser respetada al analizar un texto visual, es decir una imagen. (cf. Gallagher; Greenblatt 2000: 112ss) Y es también la contemplación de elementos iconográficos e iconológicos que se hallan en imágenes que puede contribuir a circunscribir este entretejido de significante y significado, ya que ofrecen claves sobre la personalidad de los gestos figurados, tanto como descifran la información implícita y ofrecen conclusiones sobre el »significado profundo« de una imagen (cf. Panofsky 1996: 38)

El analizante neohistoricista de un texto debe, por último, considerar la circunstancia que su misma práctica interpretativa es configurada por nociones de identificación y agresión hacia lo articulado en el texto. Estas respuestas emotivas, respetivamente un »*reading with*« o »*reading against*« que constatamos por nuestra propia experiencia emotiva al contemplar una imagen debe por lo tanto ser incluida en las observaciones analíticas sobre imágenes. (cf. Gallagher; Greenblatt 2000: 81)[4]

4

"Interpretive practice should [..] keep this paradoxical relationship to the work in mind, acknowledging the strange blend of identification and aggression, >reading with< and >reading against<, that motivates historical analysis" (Gallagher; Greenblatt 2000: 81).

2.3 Estrategia de investigación

Como se ha observado, un análisis neohistoricista debe: identificar energías sociales específicas en un texto, contextualizar la corriente discursiva que encuentra, identificar textos avecinados que dan resonancia al mismo argumento discursivo y profundizarse en las formas representacionales que se aplican para performar el mismo discurso.

texto > discurso sociocultural > forma representacional

La estructura de este trabajo debe seguir estos pasos de entendimiento que deben resultar en cómo la sociedad española encuentra resonancia en la obra de Francisco de Goya. Para empezar, nos ocuparemos de reconocer y filtrar hilos discursivos relevantes para la investigación a través de una biografía contextualizada del pintor. Se tratará de ver en este marco bajo cuáles circunstancias socioculturales, políticas e ideológicas se desarrolla la vida del mismo y bajo cuáles influencias convencionales se encuentra su producción. A continuación, nos concentraremos en las características formales de la obra de Goya que, junto a una conceptualización de la cultura visual-estética del momento histórico, debe perseguir el fin de emitir las formas representacionales claves en tanto la obra del artista como en el marco formal en que este la formula. Las categorías modales que se obtendrán al seguir este paso estratégico serán utilizadas complementariamente a las susodichas consideraciones prácticas neohistoricistas para formar un esquema de análisis con el siguiente fin: posibilitar una »lectura textual de lo icónico«.

Tras una presentación y enmarcación del corpus, es decir de las series que proveerán las diferentes imágenes para la investigación, se presentará el esquema formal-representacional para el análisis, tanto como la elección de discursos sociopolíticos y sus respetivas imágenes.

El análisis de los diferentes discursos será siempre introducido por una profundización en el entramado de negociaciones socioculturales a su respecto. En adelante, se compararán las formas representacionales encontradas con aquellas que encontramos en imágenes de Goya que albergan el mismo hilo discursivo.

3 Individuo y sociedad

3.1. Desarrollo profesional y formal

La ambición de comunicar la propia cultura, según Greenblatt, es un denominador común entre los artistas. Estos son conscientes de la enmarcación de su producción en comunidades, situaciones de vida y estructuras de poder y nos ofrecen a través de sus obras pictográficas una aproximación indirecta a los matices culturales que configuran su vida. (cf. Greenblatt 2001: 42s)

Y es exactamente lo que se pretende demostrar en el siguiente apartado: que el pintor Goya no sólo cuenta entre los recipientes de los valores ilustrados sino también debe ser considerado como protagonista clave en su comunicación. (cf. Todorov 2017: 15) El pintor debe ser evaluado como "testigo privilegiado de su tiempo" (Luna 1996: 23) cuya contemplación ofrece también claves para entender por qué la Ilustración es entendida como chispa cognitiva de la susodicha modernidad. Repercute reevaluaciones contemporáneas sobre religión, política, fe, razón, guerra, ética y las "raíces psicológicas del comportamiento humano" (cf. Pérez Sánchez; Sayre 1989: xi) y procesa desarrollos estructurales en una forma que sobresale las convenciones visuales del momento histórico. Así sucede que no es sólo gracias a sus contenidos sociopolíticos sino también a su aspecto formal que la producción artística de Goya se convierte en uno de los puntos de partida de la pintura de la modernidad (cf. Todorov 2017: 13) y contribuye a la vez a una apertura del desarrollo mental moderno en Europa. (cf. Pérez Sánchez; Sayre 1989: xi)

La vida de Goya (1746 – 1828) está enmarcada por una etapa de la historia española, tanto como europea, repleta de progresos en diversos sectores (cf. Pérez Sánchez 1989: xi), evoluciones dentro de la sociedad española que sobre todo son debidas a la instalación del pensamiento ilustrado, los avances secularizadores en toda Europa, los sucesos de 1789 y la promoción de liberalismo y la democracia en España. (cf. Todorov 2017: 13) La vida de Goya transciende así un tiempo de revolución, de giros sociales y políticos drásticos, fases de relativa paz nacional, escalaciones bélicas, hambruna y crímenes. (cf. Loeb Stepanek; Ilchman 2017: 11) Es por lo tanto que el discurso académico afirma un relevante entrelazamiento entre arte goyesco y desarrollo nacional, o para decirlo en palabras de Varela Iglesias: "Sin España es imposible entender a Goya" (cf. Varela Iglesias 2002: 220).

El mismo paralelismo entre la sociedad contemporánea y el arte goyesco da fruto a otra circunstancia: no sólo los cambios drásticos que configuran las estructuras sociales del

momento en toda Europa encuentran resonancia en la evolución visual de su obra, sino sucede también que el desarrollo de las convenciones representacionales empreña su producción. Con el paso de los años, esta se vuelve más individual que antes, de la misma manera como sus modos de figurar y representar se vuelven menos lineares. En cuanto el pintor gane libertad en su expresión artística, sus imágenes se transforman en manifestaciones visuales cada vez más auténticas de su percepción individual de la sociedad que le circunscribe. (cf. Todorov 2017: 109) Pero a la vez estas manifestaciones se vuelven una resonancia desilusionada, pesimista y sombría (cf. Loeb Stepanek; Ilchman 2017: 26) de un momento histórico denso de revoluciones internas y externas. (cf. Todorov 2017: 109)

Como hijo de una familia tradicional aragonesa, Francisco de Goya y Lucientes inicia su formación intelectual en un ambiente influenciado por la instrucción religiosa. A nivel estético, empieza tempranamente (cf. Luna 1996: 24) a ser instruido en el taller de José Luzán y se encuentra así bajo la influencia de la escuela napolitana del rococó. (cf. Luna 1996: 57) Durante su primera estancia extendida en la capital en 1763, circunstancia ligada a su asistencia a Francisco Bayeu (cf. Luna 1996: 24), el pintor descubre los matices vivaces de la vida urbana que impregnarán su obra en adelante: los tratos de los majos y sus trajes tradicionales, las fiestas populares, desfiles religiosos, visitas al teatro, y muchos encantos costumbristas más. (cf. Gassier 1983: 26) Es también gracias a la colaboración con Francisco Bayeu, a su vez asistente del Pintor de Cámara Raphael Mengs (1728-1779), que Goya logra entrar en contacto con la producción de pintura de corte. (cf. Loeb Stepanek; Ilchman 2017: 14) Con la subida al trono de Carlos III y la desconfianza con la que los madrileños se enfrentan a su círculo italiano, empieza un período de arte cortesano exclusivamente español. (cf. Gassier 1983: 10) A la vez, Madrid se vuelve núcleo oficial de la Ilustración en España con la instalación del Consejo de Castilla en la capital. (cf. Gassier 1983: 154) Es la suma de tales circunstancias que implica un cambio importante tras un período fuertemente influenciado por artistas extranjeros en España y favorece a pintores jóvenes locales como Goya. (cf. Gassier 1983: 10) Es en 1775 cuando se instalan los primeros encargos reales para el artista, entre estos los Cartones para Tapices. En la consideración de la casa real, el pintor destaca desde el inicio por su »visión profunda«, la que caracterizará su arte a lo largo de su producción. (cf. Gassier 1983: 54)

Los años 1775 - 1799 circunscriben así una etapa clave para el ascenso profesional del artista. Tras ser admitido a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1780, Goya asciende a diferentes posiciones en la Academia. (cf. Gassier 1983: 151) Es también en el contexto de la Academia que el pintor conoce a Gaspar Melchor de Jovellanos con quien mantendrá una

amistad longeva y quien lo iniciará en los círculos ilustrados. (cf. Luna 1996: 27) El establecimiento académico permite a Goya así relacionarse con personajes ilustres de la época. (cf. Gassier 1983: 158) Sin embargo, nunca obtiene el título más prestigioso de Director, un índice que durante su carrera, en el sentido académico elitista, el pintor nunca recibe el reconocimiento máximo. (cf. Gassier 1983: 151) Tras su entrada en este estrato social prestigioso, Goya se incorpora a la corriente ilustradora que tiene como objetivo llevar España a prosperar social y económicamente. (cf. Gassier 1983: 160) En 1789, Goya se convierte en Primer Pintor de la Corte de Carlos IV. (cf. Kasl 1997: 23) Así, el reinado de Carlos III no sólo ofrece a Goya oportunidades para ascender en rangos superiores profesionales sino también tiene como consecuencia que, a partir de este momento, la elaboración del artista se encuentra decisivamente entretejida con el desarrollo nacional de España.

Mientras que al inicio del reinado carloscuartista Goya todavía carece de un estilo individual desarrollado, será un golpe personal, más específicamente su grave enfermedad y consecutiva sordera en 1793 (cf. Luna 1996: 28) que empuja decisivamente su evolución formal: “Con la crisis, la genialidad”, como lo formula Varela Iglesias (Varela Iglesias 2002: 221) - la pérdida de su oído aísla al pintor de su alrededor y tiene como consecuencia que su espanto interior, tanto ante la tragedia personal como ante las cambiantes condicionantes nacionales, se vuelve hacia afuera y se manifiesta en su pintura. (cf. Luna 1996: 23) Esta se vuelve más profunda, más matizada y más individual. Su primera producción tras este giro es una serie de grabados que se titula «Caprichos» y da un testimonio directo del desarrollo que su genio visual experimenta. (cf. Varela Iglesias 2002: 221)

El pintor se vuelve cada vez más insistente en la libertad creativa (cf. Loeb Stepanek; Ilchman 2017: 14) e inicia una productividad inmensa que perdurará en los años siguientes. (cf. Tomlinson 2017: 45) A partir de este momento, sus obras destacan por una sobresaliente profundización personal y emocional (cf. Varela Iglesias 2002: 221) que ni siquiera se detiene ante sus cargos oficiales. (cf. Gassier 1983: 182) Retrata exitosamente a los nobles de la época pero deriva las formas de la representación cortesana. Entre sus retratados se encuentran todos los protagonistas ilustres y educados del momento histórica: la Duquesa de Alba, la Condesa de Chinchón y muchos de sus confiados reformistas: Iriarte, Moratín, Jovellanos (cf. Varela Iglesias 2002: 221) y hasta la misma familia real. Resulta así que una de las pinturas más sorprendentes que demuestran este giro estilístico es una visualización del rey junto a su familia. (cf. Gassier 1983: 182)

Simultáneamente a su desarrollo formal, el clima sociopolítico en España se agudiza. (cf. Gassier 1983: 176) Los sucesos de la Revolución Francesa efectúan un cambio radical. La difusión de impulsos revolucionarios conmueve la élite política e intelectual, en España tanto como en el resto de Europa. (cf. Gassier 1983: 164) El país entra en un período agitado, repleto de enfrentamientos entre las corrientes tradicionalistas y progresistas (cf. Luna 1996: 29) y la actitud pública que inicialmente era benevolente hacia las reformas se convierte en escepticismo y alarmismo hacia ideas innovadoras que originan tanto en el país como más allá de los Pirineos. (cf. Gassier 1983: 165) Como confiado de los círculos ilustrados, Goya es mantenido lejos de la Corte y de sus actividades como Primer Pintor de Cámara tras sus últimos encargos oficiales en 1799 y 1800 y nunca podrá recuperar su aprecio oficial con que hasta este momento ha contado en la Corte. (cf. Gassier 1983: 192)

Como resultado, intensifica su elaboración de «obras privadas» y desarrolla un estilo cada vez menos fiel a las preferencias del "gusto común" contemporáneo. Las tendencias sombrías se establecen dentro de su obra y, fiel a las máximas ilustradas que anteponen la formación del pensamiento individual y propio, su meditación sobre valores éticos y cuestiones sociopolíticas del momento encuentran cada vez más protagonismo. (cf. Todorov 2017: 234ss) Goya da un paso más hacia una »visión antropocentrista«, y se entrega a una visión subjetiva, no objetiva de su realidad y reconoce esta misma visión como tal. (cf. Todorov 2017: 237) Gracias a la descrita individualización formal, en 1807 Goya está en la cima de su reputación como retratista de la aristocracia española. Sin embargo, sus círculos sociales están por sufrir cambios graves. (cf. Tomlinson 2017: 46) La etapa trágica de la guerra peninsular y las condiciones precarias bajo Fernando VII encuentra de manera repetida resonancia en la obra del pintor. Se dirige paulatinamente hacia elaboraciones que incluyen elementos fantásticos, tanto como matices oscuros, trágicos y desencantados. Atribuye protagonismo al mundo del sueño, de la sinrazón y lo inconsciente. (cf. Luna 1996: 32)

Cuando cesa la Guerra de la Independencia, Goya se junta al entusiasmo patriota por una España reavivada. (cf. Gassier 1983: 224) Se inclina ante la nueva realeza (cf. Todorov 2017: 156) y propone al encabezamiento real conmemorar los hechos heroicos de la resistencia contra la ocupación francesa en toda Europa. Su oferta se acepta y se realizan las obras «2 de mayo en Madrid» (Fig. 16) y «3 de mayo» (Fig. 17). (cf. Gassier 1983: 224) Pese a todo, el pintor mantiene una postura crítica. (cf. Todorov 2017: 156) Vive intensamente la escasa estabilidad

que conlleva el tiempo de la Restauración en España[5] (cf. Gassier 1983: 231) y se retrocede gradualmente de la vida capitalina y pública.(cf. Luna 1996: 33)

Tras la reentrada de las tropas francesas en España, esta vez tradicionalista y no liberales, y el final de la fase constitucional que esta implica, se instala una marea de emigrantes españoles liberales que se mueve más allá de los Pirineos. (cf. Gassier 1983: 282) Goya logra salir de España sin entrar en conflicto abierto con las autoridades y (cf. Gassier 1983: 285) tras realizar sus últimas obras en Burdeos, su vida encuentra un fin en la primavera de 1828. (cf. Luna 1996: 34)

3.2 Esfera social

Es gracias a su incorporación en los círculos intelectuales progresivos alrededor de los carlostercistas Campomanes, Floridablanca y Jovellanos (cf. Varela Iglesias 2002: 196) que una profundización en el arte de Goya nos permite un entendimiento de las ideas ilustradas en España, tanto como el liberalismo que estas tuvieron como resultado para el siglo XIX. (cf. Pérez Sánchez; Sayre 1989: xi) Su círculo ilustrado rinde a Goya beneficios profesionales (cf. Gassier 1983: 160) y su establecimiento social se refleja en una multitud de retratos. (cf. Loeb Stepanek; Ilchman 2017: 22) Se trata de un segmento social intelectual y elitista, constituido por "escritores, aristócratas, banqueros, políticos, actores de teatro, toreros y artistas". (cf. Luna 1996: 28)

El estrato social en que se ubica Goya tiene como denominador común que persigue el afán de sintetizar las convenciones con el adelantamiento. (cf. Varela Iglesias 2002: 196) Una gran parte de susodicho círculo se considera fiel a valores cristianos y la corona española. (cf. Varela Iglesias 2002: 196) Goya crece así a ser un “ilustrado por relaciones” (Anes 1975: 485) que es además confiado de partes de la aristocracia que se caracterizan por ser especialmente audaces y avanzados en sus consideraciones sobre la nación y el momento histórico en el que viven, entre ellos los Duques de Osuna, la Duquesa de Alba o los Altamiras (cf. Pérez Sánchez 1989: xviii) Estos círculos rinden modelos éticos, ideológicos y conductoriales que someten a Goya,

5 “La multitud celebra el regreso de Fernando con manifestaciones en las calles, en las que se canta: >Vivan las cadenas! Viva la opresión!<” (Hughes 2003: 341).

y así a su obra, a una influencia de la mentalidad racional y renovadora de la época. (cf. Pérez Sánchez 1989: xxii)

A través de esta socialización elitista del pintor se lleva a cabo una derivación del perfil social del pintor que también dificulta su posición en el espacio público. (cf. Gassier 1983: 175) Mantiene simpatías con protagonistas intelectuales de diversas corrientes políticas. Como se ha mencionado, absorbe una gran cantidad de ideas progresivas, sin embargo, también interactúa con personajes regresivos de la época y carece además del talento diplomático que necesitaría para mantener estas relaciones equiparadamente. (cf. Luna 1996: 29) Además, su afán por el plebeyismo, es decir las costumbres y modos del pueblo llano español, lo posiciona en conflicto con los principios de sus confiados ilustrados para los cuales el así llamado «majismo» resulta condenable (cf. Gassier 1983: 174) y un bastardeo de las convenciones de la tradición española. Jovellanos, como ejemplo, se expresa en contra de bailes oficiales inspirados en fiestas populares y elogia la prohibición de las Corridas que se lleva a cabo durante el reinado carlostercista[6]. (cf. Gassier 1983: 164) Goya se encuentra por lo tanto bajo los impulsos de sus predilecciones populares, por un lado, y tiene que seguir fiel a las autoridades oficiales y elitistas por otro lado. (cf. Todorov 2017: 118) Goya, al sumergirse en su nueva realidad elitista, sin embargo nunca renuncia completamente a su fascinación por las diferentes facetas de vida del estamento llano. (cf. Rodríguez de Ceballos 2008: 401) Afirmaremos mediante el análisis ofrecido en este trabajo que los diferentes matices de lo consuetudinario forman un rasgo elemental en las imágenes de Goya y que, en contraste a su interacción poco estratégica entre las diferentes representadores de opinión contemporánea, logra reconciliar ideas progresistas con valores visuales costumbristas en su obra visual.

Con los espantos colectivos causados por la Revolución Francesa, también se instala un retroceso de mentalidad en España (cf. Luna 1996: 28) y la confrontación entre la frente conservadora y la frente liberalista-progresista domina relevantemente la situación nacional del iniciante siglo XIX. Mientras que son las mentes ilustradas del país que dominan el escenario público cuando Carlos IV instala su reinado y acaban dando los impulsos decisivos para la formulación de la Constitución de 1812, son los mismos personajes de tal »intellegentsia« que a partir de 1814 se ven confrontados con los giros reaccionarios de Fernando VII, portador de las esperanzas de los segmentos conservadores y nostálgicos en el pueblo. (cf. Todorov 2017:

6

La articulación de estas ideas se encuentra en "Memoria sobre la policía de los espectáctulos y diversiones públicas y su origen en España".

169) El grupo de amigos ilustrados de Goya se ve afectado por este giro nacional reaccionario y tales desarrollos encuentran consecuentemente una repercusión en la obra visual de Goya. (cf. Gassier 1983: 172) Se deja reconocer un cambio de actitud en sus elaboraciones visuales, una reorientación hacia consideraciones más serias, hasta una lucha interna. (cf. Gassier 1983: 172) Así, la evolución personal y formal de Goya se deja considerar no sólo co-diseñado por el destino de la nación, sino hay que tener también en mente otro factor que contribuye a su desarrollo formal atrevido: la fragmentación de su círculo privado. (cf. Gassier 1983: 174)

3.3 Perfil intelectual e ideológico

Como hemos indicado al tematizar la esfera social del pintor, Goya no cuenta como un pensador puro, sino más bien como un pensador por socialización. (cf. Luna 1996: 35) De sus cartas a su confiado Martín Zapater que constituyen un pilar de la información disponible sobre la personalidad del pintor, se deja deducir que Goya no sobresale por su educación humanista y tampoco destaca por convicciones ideológicas profundizadas. (cf. Gassier 1983: 156) Cuenta con una educación tradicional, tanto formal como ética, y deriva sus propias posiciones a base de este conocimiento. (cf. Luna 1996: 35) Como parte integral de la sociedad ilustrada española, Goya se encuentra bajo la influencia de corrientes teóricos pugnantes como el racionalismo y el pensamiento de Montesquieu, Rousseau o Adam Smith. (cf. Todorov 2017: 25) Como dialéctico de la Ilustración española (cf. Hofmann 1981: 14), Goya se indigna por las deficiencias estructurales en su país y las condena visualmente. (cf. Gassier 1983: 265) Realiza dibujos de injusticias inquisitorias, de encarcelados y torturados, de crímenes de guerra y abusos de poder (cf. Gassier 1983: 265) y medita pictográficamente sobre temas contemporáneos como razón, superstición, autoridad, emancipación de los géneros, y las dinámicas entre sociedad e individuo. Además afirma visualmente ideales liberales como la soberanía popular, el poder de la legislación, la libertad de expresión, (cf. Pérez Sánchez; Sayre 1989: xi) la necesidad de una reforma constitucional, de igualdad ante la ley para la población y más justicia en el sistema legal. Asimila convecciones progresivas como una oposición crítica a conductas establecidas como la tortura y medita además sobre los obstáculos impuestos al desarrollo de la educación. (cf. Glenndining 1989: lxix) Comparte las indignaciones contemporáneas ante el privilegio sin mérito tanto como afirma las consideraciones utilitaristas de sus contemporáneos: se burla de aristócratas y monarcas que resultan inútiles para la sociedad y la economía, tanto como satiriza el oportunismo de las autoridades. (cf. Glenndining 1989: lxix) Tematiza además la demora

estructural que caracteriza España y el ″oscurantismo″[7] religioso. (cf. Luna 1996: 7) En cuanto a sus consideraciones sobre religión e Iglesia, hay que conceder que viene de una familia religiosa tradicional y cuenta así con una educación católica. (cf. Gassier; Wilson 1981: 33) Preserva parte de la piedad instruida a lo largo de su vida. Aún así, corresponde a la actitud de sus confiados ilustrados que critican la Iglesia y sus vinculadas instituciones como anticuadas sino obsoletas. Es por lo tanto que encontramos, como se verá, varias figuraciones críticas y burlantes de clérigos, tanto como de conductos inquisitoriales como una parte integral en el mundo pictográfico de Goya. (cf. Pérez Sánchez 1989: xxiv)

Pese a todo, se le reconoce al artista que sus elaboraciones siempre transmiten valores sociocríticos sino en veces también filosóficos. Sintetiza valores morales con valores visuales y aplica sus imágenes como lenguaje teórico. (cf. Todorov 2017: 12) Es por lo tanto considerado un "pintor para los poetas" (cf. Luna 1996: 23) y "pintor filósofo". (cf. Pérez Sánchez y Sayre 1989: xii). Mientras que sus elaboraciones visuales repercuten una reflexión sobre temáticas sociopolíticas, sus consideraciones verbalizadas se concentran decididamente en cuestiones estéticas. (cf. Loeb Stepanek; Ilchman 2017: 17) Formula dos textos sobre principios creativos: en 1792 escribe un texto a la Academia de San Fernando sobre la instrucción de estudiantes de arte y formula además una nota introductoria de los Caprichos en 1799. (cf. Loeb Stepanek; Ilchman 2017: 16) Como resumen Loeb Stepanek e Ilchman, en ambos escritos, Goya subraya, tras la mencionada acentuación de la libertad creativa, que la pintura, tanto como la poesía, es apta de valorizar los vicios y errores humanos de una manera moralista. (cf. Loeb Stepanek; Ilchman: 17)

Como sus contemporáneos ilustrados, Goya consiente en lo que Jovellanos define como los respetivos remedios de tres obstáculos reaccionarias: la justicia como solución para las costumbres pervertidas, la educación como solución para la ignorancia, y el respeto de la naturaleza y sus normas como solución para intereses egoístas. (cf. Pérez Sánchez; Sayre 1989: xviii) En su obra, Goya muchas veces critica nivelaciones en la educación de los ciudadanos. Juzga por ejemplo que la formación proveída a los nobles los transforma en ciudadanos

7

El «oscurantismo» es resumido por Todorov como corriente tradicionalista y así opuesta a las mentes ilustradas en España, en favor de "la supremacía del papa, el papel activo de la Inquisición, las propiedades de la Iglesia y de las órdenes monásticas, y los interes de los grandes terratenientes, la unidad de poder teológico y político, conservadurismo" (cf. Todorov 2017: 27).

ignorantes e inútiles y acentúa la necesidad de un programa educativo nacional para devolver dignidad a quienes lo reciben. (cf. Pérez Sánchez; Sayre 1989: xxiv)

En suma, la posición política de Goya se deja describir como precaria. (cf. Todorov 2017: 118) A lo largo de su vida se ve forzado múltiples veces a mantenerse a salvo en el grado fino de su compromiso intelectual y su interés profesional. Bajo la ocupación francesa tiene que estar atento para no inclinarse demasiado hacia los »afrancesados« ni los »serviles«. Un ventilo para tal dialéctica se encuentra en sus imágenes. Como ejemplo, logra limitar su oposición liberal bajo el reinado de Fernando VII a encontrar forma en el simbolismo de sus Desastres en vez de entrar en un conflicto directo con las autoridades reales. Pese a todo oportunismo político, las amistades y simpatías del pintor nunca dejan duda sobre sus convicciones. Aún así, siempre se mantiene en el puesto como Primer Pintor de Cámara, aunque en momentos alejado pero persistente incluso en momentos de ser investigado por la Inquisición. Más allá de esta gestión estratégica de diplomacia, hay otro factor que contribuye a su supervivencia como persona pública: gracias a sus buenas relaciones con los reyes Carlos III y Carlos IV, tanto como gracias la selección temática y representativa que horizontalmente incorpora en sus imágenes, Goya siempre se ha identificado declaradamente con España y la historia española. (cf. Gassier 1983: 279) Este patriotismo, que se caracteriza por el fin superior de recuperar la prosperidad económica y política nacional de tiempos pasados, es un denominador común entre los ilustrados españoles (cf. Bernecker 2000: 172) y atribuye un tinte patriota a la mayoría de las elaboraciones goyescas, incluso cuando estas se caracterizan por nociones críticas, y es por lo tanto, pese a la multitud de cambios en el clima político durante su carrera, que su obra se puede establecer como el patrimonio nacional que sigue siendo hasta hoy en día. (cf. Gassier 1983: 279)

Cabe subrayar, ante todo como esdrújula para el análisis ofrecido en este trabajo, que Goya forma parte de los Ilustrados pero a la vez demarca en sus obras los límites de la razón elogiada por los mismos. Así, su obra no se debe entender como proyección linear o imparcial de los principios racionales y reformadores de la época sino también como un juicio sujetivo sobre los mismos. (cf. Pérez Sánchez; Sayre 2001: lxxxiii) Veremos, por lo tanto, que las imágenes de Goya no constituyen un mero programa visual de las ideas progresivas del momento, sino indica sus deficiencias, debilidades y posibles consecuencias perjudicantes para España y ofrece así una introspección en el »lado oscuro« de la Ilustración española.

3.4 Enmarcación modal

3.4.1 Cultura visual e ideal

Como hemos indicado ya en la introducción teórica de este trabajo, las ideas estéticas pugnantes (al. *bildgeschichtliche Rahmenvorstellungen*) y la cultura visual que rodean la producción de una imagen confluyen tanto en sus formas como las ideas y mentalidades que estas representan.

Según la teoría de imágenes, la producción individual de imágenes siempre es nutrida por el inventario contemporáneo de imágenes del que tanto su productor como sus espectadores disponen. (cf. Belting 2011: 20) Y es el Neohistoricismo que refuerza que las conductas socio-colectivas se encuentran circunscritas así en una red de significado público. Tanto quienes las realizan como quienes son confrontados con ellas, las entienden como "actos de interpretación (al. *Interpretationsakte*)" de prácticas sociales y normas formales. (cf. Greenblatt 2001: 40) Es también gracias a este inventario social y visual (cf. Belting 2011: 20), es decir las convenciones representacionales y la disposición de su público, (cf. Gallagher; Greenblatt 2000: 102) que imágenes ejercen su virtualidad colectiva. (cf. Belting 2011: 20)

Durante el siglo de la razón, las artes se encuentran en un movimiento de ascendencia, también con respecto a su apreciación por parte de la aristocracia y hasta los monarcas. Una recién nacida preocupación por fomentar el bien nacional contribuye a este interés aumentado en las artes. Con origen de las autoridades nacionales se establece, como consecuencia, un reforzado vínculo entre la economía nacional y la producción de las bellas artes. Y tomando un paso más allá, surgen incentivas políticas que pretenden transmitir los valores estatales y la apreciación de sus representantes a través de diferentes símbolos y mitos incorporados en obras artísticas. (cf. Glenndining 1989: lxiv s)

Este reforzado interés en las artes corresponde directamente a un concepto clave de la Ilustración española: la acentuación de ambos civilización y la sensibilidad. (cf. Glenndining 1989: lxv) Tanto como la expresión literaria, la pintura del siglo XVIII se debe manejar en el fino grado entre las contemporáneas máximas del pensamiento racional y una cultura de afectos, y trata de corresponder así a una síntesis estética que Horacio califica como *dulce et utile*. (cf. Varela Iglesias 2002: 202) Como resume Arasse (1998: 170), la nueva sensibilidad origina por parte de la «Aesthetica» de Baumgarten (1750) que describe el sentido estético como la capacidad de crear *ars pulchre cogitandi*, racionar de forma hermosa. El escrito esboza el proyecto de un reavivamiento de la pasión como uno de los fines que los intelectuales de la época, y entre ellos los artistas, deben perseguir. (cf. Arasse 1998: 164ss) También la

«Encyclopédie» (Diderot; d'Alambert et al. 1751-1780) afirma que el »genio« debe ser visto en fuerte vínculo con la misma. Se idealiza el genio racional, es decir el artista, que - gracias a su sensibilidad - tiene un don de contemplación y reflexión superior al de sus contemporáneos. Los impulsos apasionados aumentan el valor del pensamiento y generan lo »sublime«. (cf. Jaucourt 1765: 52s)

A la vez, los artistas europeos del siglo XVIII deben corresponder a máximas cognitivas de la corriente ilustrada y se convierten en creadores multidimensionales. Su obra ya no sólo cumple con fines estéticos sino también ideológicos, (cf. Tuñon de Lara 1988: 358) y los creadores de arte conciencian cada vez más la función social de sus creaciones, tanto como la tarea ética - el »coraje« - al que deben obedecer. Se esboza un perfil del artista contemporáneo que debe comprener la necesidad de someter su obra a las máximas que aplica en su vida alrededor social. (cf. Arasse 1998: 165) Sin embargo, este compromiso intelectual tiene como consecuencia también que se instalan más limitaciones para la creación libre. Así, es un síntoma de la época de razón europea que la producción artística, tanto como literaria, demarca una ausencia de flexibilidad, ingenuidad e innovación. (cf. Varela Iglesias 2002: 202) Según la crítica estética contemporánea, el ideal ilustrado es el de entendimiento puro y universal que, sin embargo, resulta en una "abstracción desanimada" sino patológica. (cf. Bates 2001: 1s) Este fenómeno del *mal révolutionnaire* (Toqueville 1951: 193-201) se considera como resultado directo del totalitarismo moral (cf. Koselleck 1988: 65) y utilitario que eleva la resolución de problemáticas sociales ante la originalidad artística. (cf. Bates 2001: 1s)

La discusión neohistoricista de David Bates resume los argumentos claves de Barbara Stafford (cf. Stafford 1991; 1995), quien pretende exponer la cultura visual de la Ilustración ilustrada como unidimensional en su dualidad. En vez de performar y representar la multidimensionalidad de un mundo caído, la cultura visual del siglo XVIII persigue meramente el fin de conceptualizar juicios rígidos sobre deficiencias estructurales y propuestas planas para las mismas. Según Stafford, susodicho »abstractismo« priva el arte ilustrado de su carácter individual. (cf. Bates 2001: 3)

Este dualismo que domina el inventario visual del siglo de la Ilustración se basa en una terminología metafórica de la luz. Su figuración tiene el propósito de traspasar tradiciones anticuadas y superar (cf. Bates 2001: 4) los "terrores nocturnales" a las que invita el reinado contemporáneo de la sinrazón. Los términos «siglo de las luces», «Ilustración» y «pensamiento ilustrado» transportan visualmente la objetivación ilustrada de "la verdad" y la libertad que la misma promete. (cf. Pérez Sánchez; Sayre 1989: xvii) Se establece durante la

Ilustración un dualismo visual entre *lumières* y *ténèbres*, luz y oscuridad, que gana su virilidad de una línea de tradición literaria y pictográfica. (cf. Reichardt; Cohen 1998: 101) En contraste a las creaciones de siglos anteriores, sin embargo, la luz del arte ilustrado se refiere exclusivamente a la razón humana (cf. Bates 2001: 4) y debe entenderse, por lo tanto, no como una innovación novedosa de la época sino más bien como una derivación de discursos formales ya establecidos . Entre estos encontramos, como ejemplo, los modos de auto representación del poder absolutista en Francia, es decir la manifestación metafórica del gobernante en la cima de poder como »rey sol« Louis XIV. Sin embargo, al terminar el siglo XVII, el simbolismo de luz en vinculación con el poder político deja de aplicarse exclusivamente con el fin de elogiar a autoridades y se empieza a performar críticas textuales o pictográficas contra quienes atribuyen la luz a sí mismos. (cf. Reichardt; Cohen 1998: 101) Dentro del marco artístico de las figuraciones religiosas, la noción dualista entre luz y oscuridad destaca sobre todo en el modo técnico italiano del »chiaroscuro«. Sin embargo, los Ilustrados no se abastecen con copiar el concepto religioso de luz y sombras. Más bien, invierten los valores tradicionales de estas figuraciones para manifestar una forma secular del recurso visual de la luz. Para los Ilustrados, la luz no es origen de revelación divina, sino, a contrario, de la revelación profana e ideal. (cf. Reichardt; Cohen 1998: 102) Así, la Ilustración reclama la »*Fiat lux*« del libro Génesis pero confía en la verdad, no en la instancia divina, para proveerla. Una metáfora típica de la Revolución Francesa circunscribe precisamente la instrumentalización ilustrada de la luz: la luz espanta a las autoridades anticuadas y las devuelve a las sombras. (cf. Reichardt; Cohen 1998: 95)

En cuanto a las normas formales españolas, son los escritos de Anton Raphael Mengs, antecesor de Goya en la posición de pintor de Corte, que resumen el inventario básico estético de los artistas españoles del siglo XVIII. Constatan qué es lo que se considera contemporáneamente como el »buen gusto« en la pintura y afirman que, gracias a disponer de la escogencia libre, el arte es capaz de crear bellezas que superan las de la naturaleza. Sin embargo, el artista, según Mengs, no se debe atrever a sobrepasar los límites de la susodicha escogencia con el fin de crear cosas nuevas o imposibles. Es, según Mengs, debido a la creación libre que el arte so somete al peligro de perder su cuerpo y su inteligibilidad para el público. Sin embargo, Mengs constata también que los artistas deben concienciar su rol como los portadores de la Ilustración. Afirma que donde no rige la razón, el arte se vuelve un mero producto del azar, cuya consecuencia es lo meramente grotesco y ridículo. (cf. Hofmann 1981: 13) Se favorecen, en consecuencia, configuraciones visuales nítidas, la retenida saturación de colores y líneas bien claramente definidas. (cf. Arasse 1998: 170) Aún así, sucede que hacia el final del siglo XVIII prevalece

en las tertulias ilustradas ya un afán por el género absurdo que parece encontrarse en oposición al racionalismo e intelectualismo ilustrado. Sucede además que la cultura racional del tardía siglo XVIII encuentra cada vez menos conflicto con rasgos estéticos sombríos, ya que - como se ha mencionado - la sensibilidad característica para la cultura medial del momento crea una necesidad de "sensaciones profundas", sobre todo para encontrar un ventilo para los impulsos más allá del pensamiento pragmático y crítico del momento histórico. (cf. Heuken 1974: 188) Incluso se establece un círculo social-estético, parecido a las tertulias ilustradas de la época, con el nombre «Sociedad de los Acalófilos», el cual es considerado un espacio de refugio ante la dicción racional y el conllevado *ennui* del momento histórico y estético. Aún así, las creaciones artísticas que provienen de estos círculos no carecen del criticismo ilustrado. Más bien, son los elementos fantasmagóricos y sobrenaturales que ahora sirven para dar forma al mismo criticismo. (cf. Heuken 1974: 189) Correspondiendo al ya mencionado ideal del hombre sensible, Edmund Burke describe con las calidades "tosco y descuidado" y "todo cuanto actúa de manera análoga al terror es fuente de lo sublime" el valor de lo sombrío y grotesco. Al constituir la "oscuridad de una luz excesiva", en palabras de Milton, el ideal estético de la Ilustración conjura una paradoja: el pensamiento racional y puro encuentra una contraparte en una oscuridad, lleno de matices intensos y de pasiones salvajes. (cf. Arasse 1998: 170)

Como veremos en adelante, las elaboraciones visuales de Goya demuestran diversas paralelas con el ímpetu de la cultura visual contemporánea en España, sin embargo deriva y hasta revoluciona sus máximas y realiza así un impulso importante hacia a una apertura creativa en la pintura europea.

3.4.2 Rasgos formales

Aplicando una estrategia metodológica neohistoricista, resulta esencial contemplar cuáles modos y rasgos formales Goya incorpora horizontalmente en su obra, con el fin de filtrar formas representacionales relevantes a que debemos prestar atención al contemplar la performancia de los diferentes discursos sociopolíticos. Como hemos visto, un estudio que se desarrolla en el marco de las ciencias de imágenes siempre recurre a los conocimientos ya existentes sobre las obras que analiza. (véase 2.1) Se emitirán así en el siguiente apartado rasgos estilísticos, elementos simbólicos y temas pictográficos claves sobre los que nos informan estudios de la historia de arte para enseguida instrumentalizar estos conocimientos en el esquema analítico de este trabajo.

Goya aprovecha cualquier posibilidad para ensanchar su armadura de materiales, recursos estéticos y toques artesanales. (cf. Luna 1996: 34) En un sentido artístico-historiográfico, las imágenes de Goya se clasifican como románticas o proto-románticas. (cf. Varela Iglesias 2002: 220) Sin embargo, sus elaboraciones no se dejan limitar a sólo una escuela, ya que encontramos en ellas también rasgos característicos del impresionismo, expresionismo y surrealismo. (cf. Varela Iglesias 2002: 220). Resulta por lo tanto que una categorización según corrientes artísticas tiene mucho menos sentido que un análisis que se centra en rasgos formales horizontales en sus imágenes. Corresponde además al interés investigador icónico (al. *bildwissenschaftlich*) de este trabajo que así la manifestación de circunstancias sociales partirá de las características de las diferentes obras pictográficas individuales que de las máximas de una escuela.

Tanto como la cultura visual que acabamos de presentar ejerce su influencia en el desarrollo formal del pintor, este logra proyectar su evolución personal sobre la estética visual del momento.

Ya en los primeros suspiros del nuevo siglo Goya ha logrado establecer diversas innovaciones artísticas (cf. Luna 1996: 31) y, al desarrollar una proyección visual que es cada vez más atrevida y directa, se aleja paulatinamente de las convenciones formales. (cf. Luna 1996: 31) Se incorpora esta visión tanto en su producción privada, es decir obras que serán expuestas en el marco de su taller o discurrirán entre sus amigos (cf. Todorov 2017: 193), como en su producción pública, es decir las obras de encargo oficial. (cf. Todorov 2017: 107) A un nivel técnico, susodicha profundidad visual que se atribuye a las figuraciones de Goya se construye a base de lo que Varela Iglesias describe como “impresionismo pictórico”. Este se muestra en forma de brochazos que, sin la distancia adecuada, componen una red de “manchas y juegos de transparencias”, no percibirles claramente hasta ser contempladas de lejos. (cf. Varela Iglesias 2002: 221) Así, Goya contrasta conscientemente lo que se considera como el »buen gusto« de la época. Al paso de su desarrollo profesional, Goya rechaza cada vez más las líneas claras del gusto ilustrado racional y se orienta en su percepción que, como resume Todorov, “en la naturaleza no hay líneas (como tampoco en la pintura hay reglas”. (cf. Todorov 2017: 181) Mientras que en sus fases tempranas las superficies de color siguen fieles a las líneas claras que prescriben los acuerdos estéticos del momento, son así más tarde las superficies de color que crean las figuras. Al realizar este desarrollo individualizador, Goya también incorpora tal referencia a lo invisible que caracteriza importantemente a su obra. En vez de un traslado linear de hechos históricos y la introducida abstracción figurativa, Goya se entrega a una visualización

implícita de emociones o estados de mente corrientes. (cf. Todorov 2017: 181) A través de sus recursos estéticos, Goya proyecta una visión de lo que percibe, no de la realidad objetiva (cf. Todorov 2017: 34) y tiñe estas elaboraciones con una "sensación preverbal de la vida". (cf. Todorov 2017: 14) Y es a través de esta "bravura visual" (Busch 2018: 46) que repercute la contemporaneidad de sus temas: su materia prima es la realidad en que vive – y dado que esta realidad para el pintor ya no corresponde a concepciones tradicionales del mundo, su figuración tampoco puede mantener una forma tradicional sino adopta un carácter sin orden y en veces contradictorio. (cf. Busch 2018: 21) Y sucede que, como resultado de esta irritación por susodicho estado de desorden, Goya suele además recurrir frecuentemente a temas nihilistas. El rasgo nihilista puede entenderse como una visualización de la irracionalidad humana acusada por los Ilustrados de la época. (cf. Holloway 2012: 44)

Y también la estructura de significados que encontramos en la obra de Goya corresponde a esta conceptualización del desorden. La relación entre significante y significado resulta mucho más ancha que en figuraciones de otros pintores de su tiempo. (cf. Busch 2018: 11) Goya demuestra además un afán de atribuir el mismo significante a uno o varios significados. (cf. Stoichiţă 1999: 213) Esto se debe a una tradición literaria, irónica y escéptica de la que Goya forma parte y que lo relaciona con Cervantes, Erasmus, Quevedo o Gracián. (cf. Busch 2018: 11) Fiel a esta tradición, Goya recurre frecuentemente a instrumentos simbólicos como la ironía hiperbólica (cf. Holloway 2012: 30) o "paráfrasis visuales" (Rodríguez de Ceballos 2008: 395). En un primer plano, esta relación simbólica ancha se reencuentra en la relación entre elementos de expresión verbal y expresión visual, y especialmente en cuanto a las inscripciones que acompañan algunas de las imágenes de Goya. Las inscripciones siguen el paso del "conceptismo verbal" del siglo XVII y en el que prevalecen las aplicaciones lúdicas de "alusiones y significados dobles y juegos de palabra" con el fin de constituir un "paralenguaje" y derivar de manera carnavalesca las convenciones de la expresión verbal. Baltasar Gracián resume las rasgos conceptistas de la siguiente manera: "agudeza por paranomasia, retruécano y jugar del vocablo". (cf. Stoichiţă 1999: 195) Hay que prestar por lo tanto máxima atención a las dinámicas entre contenidos visuales y contenidos verbales siempre cuando encontramos una imagen goyesca que pone en contacto estas dos formas de expresión. Muchas veces las inscripciones son de carácter reprobatorio y además refuerzan sino crean la noción sarcástica de las figuraciones. (cf. Rodríguez de Ceballos 2008: 395)

Y es así que en muchas de las imágenes tempranas de Goya domina el modo satírico que corresponde directamente a los objetivos de sus contemporáneos ilustrados. En un

entendimiento teórico, la sátira se aplica para combatir "corregir los vicios y los errores humanos", siempre de una forma humorística, y marcar los equívocos humanos para corregirlos de una manera implícita. (cf. Bozal 2008: 408) Aplicando el modo satírico, Goya recurre frecuentemente a la estereotipación en la presentación de sus figuras. Posibilita así una comprensión fácil y rápida de la representación del vicio ante la virtud y cumple de esta manera con la misión satírica de la instrucción. (cf. Bozal 2008: 417) En las obras de Goya prevalece una agudización, muchas veces humorística y satirizante, de los caracteres típicos del siglo XVIII en España. Recurre a estereotipos y agudizaciones de los roles sociales del momento, muchas veces instrumentalizadas como forma de sociocrítica. (cf. Pérez Sánchez; Sayre 1989: lxxxiii) Dentro la sátira de la segunda mitad del siglo XVIII, la esterotipación persigue el fin de ideologización, es decir un fin educativo. (cf. Bozal 2008: 420) Fiel al espíritu ilustrado, la obra de Goya es repleta de finalidad moral y propósito educativo (cf. Pérez Sánchez; Sayre 1989: lxxx) y muchas veces encuentra expresión en forma de matices satíricos. Sin embargo, la demostración del mal o vicio en su obra no se realiza desde el punto de vista de quien sabe mejor y tiene una solución para el problema, no ofrece conclusiones anticipadas ni ofrece soluciones. (cf. Pérez Sánchez; Sayre 1989: lxxxi) Algunas de sus imágenes tienen la capacidad de hacer al espectador decidirse por una postura hacia lo figurado. Y aunque el pintor manifiesta claramente su opinión en forma de los títulos y las inscripciones de sus imágenes, sus creaciones no decididamente imprimen esta opinión sobre su espectador, más bien lo fuerzan a decidirse y transforman así a sus espectadores en jueces críticos. (cf. Krämer 1971: 55)

Además, Goya implica nociones críticas en las dinámicas de poder en que ubica sus actantes. Más allá de servir como láminas de cuáles rasgos personales condena el pintor, sus figuras sirven también como protagonistas de la problematización de autoridad. Este se encuentra muchas veces representado en forma de proporciones o jerarquías espaciales entre sus personajes. (cf. Loeb Stepanek; Ilchman 2017: 31) En este contexto, la composición de verticalidad y horizontalidad toma un papel de importancia, tanto como la expresión emocional entre las figuras o atribuidos contrastivos como la ropa en la que el autor viste sus sujetos debe por lo tanto ser tomada en cuenta como marcador representacional de autoridad institucional a la que se someten. (cf. Holloway 2012: 28)

Más allá de las relaciones jerárquicos, hay que contemplar también los gestos que las figuras ejercen en las imágenes. Muchas de las pinturas de Goya se caracterizan por un "expresionismo pictórico". Muchas de sus figuras son altamente expresivas, tratan de comunicarse de diversas maneras y repercuten en su mímica su estado de ánimo. (cf. Varela Iglesias 2002: 221) Sabemos

que tras su ensordecimiento Goya desarrolla un interés alterado en gestos y vocalizaciones. Encontramos así en sus imágenes figuras con la boca abierta que implican sonidos o voces. Goya trata además de "hacer hablar" sus elaboraciones al dedicarles sus capciones verbales. (cf. Tomlinson 2017: 45s) Además hay que prestar atención a la dirección de las miradas de los actantes. Una mirada directa hacia los espectadores implícitos puede ser entendida como apelación directa a su público inmediato, la población contemporánea española. (cf. Holloway 2012: 26) En cuanto a los gestos y comportamientos, cabe destacar que muchas de las elaboraciones de Goya cuentan con la particularidad que marcan el traspaso de los sujetos figurados sobre los límites de sus conductas familiares, "se quitan el hábito y lo arrojan lejos de sí". (cf. Bozal 2008: 422)

En un sentido iconográfico, Goya recurre a los instrumentos estéticos populares del momento ilustrado en España – ante todo, la instrumentalización metafórica de la luz (cf. Pérez Sánchez; Sayre 1989: xxiii) a través de la cual se subraya su crítica sociopolítica. (cf. Metzger; Gäßler 2004: 115) Goya instrumentaliza la luz como contraste a la sombra, no como iluminación harmónicamente distribuida. Además, la luz se incorpora decididamente ligada a los objetos de sus figuraciones, sirve como medio de enfoque y a la vez distrae la mirada, ya que muchas veces las sombras no giran en una misma dirección. La luz subraya además la dirección del movimiento de los sujetos figurados y se encuentra en vínculo fuerte con el paisaje que ilumina. (cf. Held 1964: 12s) En los grabados en negro y blanco, como lo son los Caprichos, los Desastres y los Disparates, y más específicamente debido al uso de aguatinta, Goya atribuye a la luz un efecto profundamente contrastivo al posicionar sus fuentes sobre un fondo de plena oscuridad. (cf. Holloway 2012: 28) Además, sus nivelaciones de luz y su intensidad encuentran una evaluación simbólica dentro de su obra. Adopta la noche como motivo clave en su obra (cf. Krämer 1971: 57) y aplica muchas veces el color gris o nivelaciones del mismo para representar valores no iluminados. (cf. Holloway 2012: 27) Y fiel a la terminología visual ilustrada, la luminosidad de la razón combate así también en Goya la escasa agudez de la crítica sobre el equívoco humano. (cf. Bates 2001: 1)

La interrelación de luz, sombras y – en algunos casos – los colores se renegocian continuamente a lo largo del desarrollo artístico del pintor. Al paso de esta renegociación visual cada vez evoluciona de la misma manera la distribución de espacios y superficies en las figuraciones. (cf. Held 1964: 13) Es así que la distribución espacial que encontramos en las imágenes de Goya corresponde a la descrita dicotomía entre luz y oscuridad. En muchas de sus imágenes encontramos una acumulación figurativa claro u oscura en un lado mientras que el otro lado

queda prácticamente vacío. La luz contribuye así al establecimiento de espacios en blanco que pueden dominar las imágenes. Sin embargo, aunque muchas veces se trate de un vacío iluminado, este no siempre despierta emociones de esperanza en el recipiente. Los espacios en blanco dejados por Goya más bien se pueden entender como campos de reflexión, instrumentalizados a su vez como medida estéticamente amenazante. (cf. Busch 2018: 50) Observamos que Goya sobrepasa la implementación tradicional de la luz y performa su introducción como factor visual independiente en sus imágenes. (cf. Held 1964: 12s) Corresponde, al optar por esta estrategia, a una práctica neoclasicista: las distribuciones del peso figurativo deben expresar o contrastar un valor de significado que se extiende a los demás contenidos de la figuración. Los espacios en blanco cuentan así con la reflexión de un espectador comprometido y su capacidad de derivar lo material de lo conceptual. (cf. Busch 2018: 50) Así, los espacios negativos se efectúan sobre espacios positivos.

Más allá de la luz, una clave espacial también es el paisaje en que el pintor ubica sus sujetos y que se presenta muchas veces como un panorama pesimista y desolado. Este puede subrayar la crueldad de la escena figurada o el percibido sinsentido de la vida misma. (cf. Krämer 1971: 56) Goya abandona por lo tanto las estructuras espaciales convencionales; no hay una relación linear entre las distancias, hasta las nociones arriba y abajo se intercambian en momentos. En suma, Goya abandona las máximas visuales contemporáneas para alejarse también de figuraciones convencionales de las costumbres sociales. Pone así también en cuestión los acuerdos entre ciudadanos y las estructuras establecidas en que se manejan. Eleva dudas sobre la validez del *status quo* sociopolítico y crea así una resonancia visual de las dinámicas revolucionarias del momento histórico. (cf. Todorov 2017: 98)

Las diversas exaltaciones formales que encontramos en las imágenes de Goya pueden ser entendidas como resonancias visuales del desorden en que el pintor halla su mundo. Entre más crítico se vuelve hacia su momento histórico, menos fieles a las tradiciones figurativas se vuelven sus elaboraciones. (cf. Busch 2018: 11) Es por lo tanto que Todorov reconoce una "inversión de valores tradicionales" en su pintura (cf. Todorov 2017: 185) y considera esta, junto al elemento del mundo al revés, como dos *topoi* claves en el entendimiento de su obra. (cf. Stoichiță 1999: 203) Las maneras novedosas, energéticas y veloces en que pinta Goya se encuentra siempre en relación crítica hacia la situación nacional. (cf. Krämer 1971: 54) Goya trata de erigir un orden para el mundo alrededor de sí a través de la caracterización figuras individuales y su composición grupal, de la descripción visual de comportamientos humanos y la caracterización visual de individuos. La mayoría de sus imágenes se erige sobre esta tensión

entre orden y desorden como dos instancias opuestas (cf. Loeb Stepanek; Ilchman: 11) que también se expresa en el movimiento de sus figuras. Algunos motivos frecuentemente incorporados son por lo tanto la desestabilidad, la lucha por la mantención del equilibrio (cf. Loeb Stepanek; Ilchman 2017: 23), la experiencia del vértigo y también la caída. (cf. Stoichiță 1999: 74s)

El desorden que Goya percibe en su alrededor va mano en mano con la ineludibilidad del destino que resuena en muchas de sus imágenes. Su iconografía personal es teñida importantemente por este *Leitmotiv* (cf. Krämer 1971: 56) y se expresa de forma más clara en la incorporación de elementos pesadillescos y trágicos. (cf. Luna 1996: 35) Hemos llegado así a un modo que distingue relevantemente a una multitud de imágenes goyescas: lo grotesco (al. *die Groteske*). (cf. Bozal 2008: 411)

Hay que subrayar que la manifestación de lo pesadillesco y grotesco sirve un propósito distinto a aquel de la sátira. (cf. Bozal 2008: 416) Como la sátira, esta pretende implicar una noción valorante y crítica, en momentos audazmente humorística, pero con la diferencia que no promete al espectador que una posibilidad de huida. La pesadilla no corrige, no abre la vía hacia una posible salvación. Como constata Bozal, "las pesadillas crean un mundo cerrado" (Bozal 2008: 410), ya que – en contraste a las figuraciones satíricas que instruyen y dan posibles resoluciones para el equívoco – no ofrecen alternativa, corrección ni esperanza. (cf. Bozal 2008: 416)[8]

La oposición de orden y desorden que encontramos en la obra de Goya se encuentra así yuxtapuesta por una oposición (ejemplar del »Romanticismo negro«) entre elementos oscuros o espantosos que, sin embargo, siempre tienen que competir con la belleza figurativa incorporada. (cf. Krämer 1971: 54) En sus figuraciones grotescas, Goya diluye los límites entre lo real y lo fantástico. (cf. Luna 1996: 35) Y hasta sucede que lo irreal se apodera de lo real, tanto como puede suceder en la vida diaria: ansiedades y temores emocionales o psicológicas pueden apoderarse de la existencia del individuo humano. (cf. Busch 2018: 47) En contraste a artistas que igualmente se profundizan en temas espantosos como El Bosco, los terrores de Goya originan así también en el mundo humano, no solamente en la imaginación. (cf. Todorov

8

" «La Pesadilla», expuesta por Füssli (1783) en la Royal Academy en Londres, es también una imagen »ilustrada«: el pintor denuncia en ella las creencias supersticiosas que relacionaban todavía las pesadillas con la intervención de seres sobrenaturales nefastos; se pretende declarar que los monstruos son productos de la pesadilla, y no su causa" (Arasse 1998: 164).

2017: 71) Sucede así que las figuras sombrías y fantasmagóricas de Goya asustan por un efecto de identificación que nos hace reconocer rasgos de nosotros mismos en las imágenes. (cf. Todorov 2017: 72).

Más allá de la inevitabilidad que caracteriza a las figuraciones grotescas hay que subrayar, por último, una constituyente integral de la misma: la deshumanización y desfiguración. (cf. Bozal 2008: 411) Susodicha deshumanización se puede realizar tanto por abstracciones o simplificaciones figurativas. (cf. Bozal 2008: 418) En su modo grotesco, Goya destaca además porque incorpora deformaciones sobre sus sujetos que parecen ser atribuidos personales y naturales de los mismos. Aunque frecuentemente recurre al uso de tipos, logra así figurar sus sujetos de una manera que siempre los muestra de una forma individual, con conductas específicas y una actitud personal. (cf. Bozal 2008: 419) Goya cumple así con la creación de una »realidad visual grotesca«, no una mera figuración grotesca.

Fiel al protagonismo que Greenblatt y Gallagher atribuyen a modo y forma en su análisis neohistoricista de imágenes (véase 2.2), los rasgos formales horizontales que acabamos de filtrar de la obra pictográfica de Goya, tanto como las consideraciones teoréticas a su respecto, encontrarán relevancia como categorías en el esquema analítica. Este esquema será además nutrido por una contextualización formal del corpus de nuestro análisis. Este se presentará en el siguiente apartado.

4. Corpus

Fiel al interés neohistoricista de esta elaboración se introducirá la materia de análisis con el fin de enmarcar las imágenes escogidas en su contexto formal, ideal y sociopolítico. Con respecto a su rasgo formal, es importante subrayar el carácter serial que constituye la mayoría de la producción de Goya. Hay que apreciar el efecto cumulativo que estas series tienen sobre sus respetivas unidades. A través de sus composiciones seriales, Goya desarrolla una narración visual y construye un sistema de significados. (cf. Loeb Stepanek; Ilchman 2017: 30) Es por lo tanto que es de relevancia contextualiza y circunscribir las series en que encontramos los hilos discursivos que perseguiremos en la parte analítica de esta elaboración.

4.1 Cartones para tapices

Como el primer encargo oficial que Goya recibe de la casa real, los Cartones para Tapices componen una serie relativamente cercana al »gusto común« de la época. En Europa, el tardío

siglo XVIII se caracteriza por un creciente interés estético por parte de la nobleza en imitar las costumbres y los tratos populares (cf. Bernecker 2000: 166) cuyo equivalente español encontramos en el así llamado »majismo« (cf. Luna 1996: 25). Este no sólo está reflejado en diversas maneras específicas de vestir o en la creciente popularidad del teatro popular como los «sainetes» de Ramón de la Cruz (cf. de la Cruz 1843) o piezas de teatro cómico contemporáneo de Madrid (cf. Kasl 1997: 21), sino también repercute en representaciones visuales, y así en una multitud de obras goyescas. (cf. Luna 1996: 25)

En las representaciones majistas prevalecen los matices romanticistas y optimistas (cf. Luna 1996: 25), tanto como la contemplación del mundo laboral, de celebraciones del pueblo o de la cultura del ocio. (cf. Todorov 2017: 19) Debido al origen familiar popular de Goya, tanto como las inclinaciones costumbristas que ya mencionamos en un momento anterior (véase 3.2), el artista sabe corresponder a esta moda temática y encontramos el primer impulso majista relevante en la elaboración de los Cartones para Tapices. Es entre 1775 y 1792 que el artista realiza 73 cartones en tres etapas. Las obras satisfaces el gusto cortesano del momento (cf. Luna 1996: 7) y gracias a ellas el artista logra establecerse en la producción pictográfica para la Corte y consolidar su primer vínculo con la realeza. (cf. Luna 1996: 25) La serie de imágenes procesa las condiciones sociopolíticas del momento en matices placenteros y amenos. (cf. Luna 1996: 25) Es por lo tanto que, como veremos, sobre todo las primeras etapas de los Cartones todavía no se distinguen por las fuertes nociones críticas que caracterizan otras obras más tardías del artista. Las características moderadas que encontramos en los Cartones reflejan tanto la (engañadora) calma sociopolítica en la nación como la tranquilidad de la fase de vida que el artista experimenta. Es un tiempo confiado y fácil para Goya tanto como para la sociedad noble española, la cual todavía no es atenta de pronto ser sacudida por los desarrollos de la Revolución Francesa. (cf. Luna 1996: 25) Los matices formales de estas obras tempranas reflejan así la tranquilidad de la armonía social y se mantienen lejos de procesar una demanda inmanente de hacer progresar las bases de la comunidad. (cf. Anes 1975: 485) Así, en los Cartones se tematizan situaciones del día a día, siempre bajo el tinte idílico de una “sociedad filantrópica privilegiada, propia del despotismo ilustrado”. (cf. Luna 1996: 25)

Pese a todo, las más tardías fases de Cartones ya demuestran ciertas derivaciones de este clima optimista. (cf. Luna 1996: 26) Tras la muerte de Carlos III, Carlos IV encarga la última toma de Cartones con el pedido de rendir pinturas placenteras y con encanto rural. Sin embargo, en esta fase Goya ya se atreve a sobrepasar temáticas repetidoras y artificiales y empieza a tematizar, siempre con sutilidad y precaución, cuestiones sociocríticas como la dependencia

entre esposos o la pobreza y se aproxima por primera vez a diferentes vicios, tanto individuales como institucionales, como la vanidad o la codicia. (cf. Luna 1996: 27) Se introducen paulatinamente gestos y movimientos exagerados en estas elaboraciones más tardías de la serie y es principalmente en esta forma que Goya abre paso a una temática básica de sus elaboraciones más tardías: la exclusión del individuo humano de una coherencia social y sus pretensiones de ingresar en un mundo que decide mantenerse ignorante hacia el mismo. Esta deviación implicada por estos Cartones tardíos puede servir como introducción a las elaboraciones más profundas que siguen en los años siguientes, entre ellos los Caprichos, los Desastres y otras series pictográficas. (cf. Pérez Sánchez; Sayre 1989: lxxix) Así, la fase tardía de los Cartones puede ser entendida como primer indicador de un desarrollo en la cultura visual personal de Goya. (cf. Stoichita 1999: 79) Es con este momento que la figuración goyesca de la sociedad española inicia su transformación de idealización colectiva a individualización personal.

4.2 Caprichos

Susodicha individualización encuentra su primer punto culminativo en una serie de 80 grabados cuya publicación se proclama en el «Diario de Madrid» en 1799 (cf. Goya 1799) bajo el nombre de »Caprichos« (cf. Nehamas 2001: 37) En sus palabras anunciadoras se proclama la figuración de vicios, errores y una variación de locuras que son comunes entre todas las sociedades, tanto como de prejuicios y mentiras que se han convertido en convención, ignorancia y egoísmo, todos presentados con matices burlones e incorporando creaciones de la imaginación libre[9]. (cf. Goya y Lucientes 1799: 1s)

Hallamos ya en este anuncio verbalizado una misión personal de Goya que contribuirá, como veremos, importantemente a la sociocrítica implicada en sus textos visuales: la promoción de la libertad artística como máxima para su producción pictográfica.

[9] "Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte, por Don Francisco Goya. Persuadido el autor que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la eloquencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignoranica o el interés, aquellos que ha creído unas aptos a subministrar materia para el ridídulo, y exercitar al mismo tiempo la fantasía del artifice" (Goya 1799: 1).

El término »Capricho« es usado para denominar figuraciones que originan exclusivamente de la fantasía de sus autores. Resonancias formales serían los «Caprices» de Jacques Callot (cf. 1671), dedicados en 1617 a Lorenzo de Medici o los «Capricci» de Giovanno Battista Tiepolo (1735-1740), muy difundidos en España. En 1780 la Académie Française formula el término en su «Dictionnaire abrégé» (cf. Académie Française 2019) en conexión con obras que se deben mucho más al poder del talento artístico que a la obediencia estricta a reglas de arte. (cf. Gassier 1983: 180) Al usar el término para denominar la serie, Goya se dirige así a un público educado y cuenta con que este público buscará en una obra con tal nombre lo inusual y extraordinario.(cf. Hofmann 1981: 15) Cabe subrayar que la pretensión de manifestar "lo que hasta ahora sólo existe en la imaginación" le permite una flexibilidad creativa que se expresa entre otros en el giro abrupto entre altitudes formales, la mezcla de niveles de articulación o una cierta, aunque moderada, desvalorización de asuntos religiosos o de gestos y rituales piadosos. (cf. Hofmann 1981: 15)

Como se ha mencionado, las regulares reuniones intelectuales en las que Goya participa en esta fase de su vida que rinden impulsos cruciales para los matices críticos en su obra, y son los Caprichos las obras de Goya que se pueden así considerar empreñadas más linearmente por la ideología ilustrada española. (cf. Gassier 1983: 191) Es por lo tanto que, fiel al espíritu ilustrado del momento, el anuncio oficial de la serie expresa confianza en las capacidades de la razón humana y la disposición de los ciudadanos de asumir responsabilidad por sus propias vidas. Sin embargo, hasta esta serie más fiel a las máximas ilustradas de la elite española incluye derivaciones individuales que hacen sobresalir a la obra de Goya: pese a todo optimismo ilustrado que se encuentra verbalizado en su introducción, las figuraciones visuales reúnen una multitud de introspecciones en los rasgos oscuros de los humanos, sus locuras, sus deficiencias éticas y sus tratos y actitudes equivocados que pueden originar de las mismas instrucciones ilustradas de la época. En contraste a su anuncio oficial que promete una demostración de fe en la humanidad y la calidad del comportamiento contemporáneo, los Caprichos comunican en su conjunto así una visión pesimista del mundo y sus protagonistas. (cf. Holloway 2012: 22)

Es por lo tanto que en los Caprichos ya se reconoce el típico rasgo del «desencanto» que, a partir de este momento, caracterizará muchas de las obras de Goya. El artista es cada vez más clarividente en cuanto a las circunstancias sociales en su país, y a la vez se encuentra cada vez más sobrio e indignado ante el desarrollo sociopolítico contemporáneo. (cf. Luna 1996: 7) A partir de este momento de creación, Goya incorpora una alteración de la determinación moralista de los Ilustrados que se ha descrita en capítulo anterior (véase 3.4.2) En adelante, deja

abierto el juicio moral, lo que se ve reflejado sobre todo en diferentes facetas formales como la composición de gestos y figuras o la dinámica entre contenidos visuales y verbales encontrados en las imágenes. En suma, los matices formales de los Caprichos derivan y sobresalen las convenciones visuales del momento y causan así inseguridad. Hay diversos aspectos formales que contribuyen a susodicha incoherencia. Para empezar, en los Caprichos se dificulta la orientación espacial para el espectador. El fondo figurativo se erige sobre una estructura vaga, no hay direcciones o limitaciones claras. (cf. Pérez Sánchez; Sayre 1989: lxxxi s) A continuación, los contenidos visuales que encontramos en los Caprichos se encuentran en diversos casos en una relación tensa con las anotaciones verbales que las acompañan respetivamente. Como pintor-poeta, Goya enfatiza través de las mismas la perspicacia de sus grabados y acentúa además la libertad artística en su género. (cf. Mena Márques 2017: 68) La caligrafía de estilo británico, otra resonancia al supuesto orden perfecto de la sociedad Iluminada, se convierte en un elemento crítico, satírico e irónico. (cf. Mena Márques 2017: 74) El contraste entre lo visual y lo verbal contribuye así a la captación de matices sociopolíticos. (cf. Holloway 2012: 27) Por último, el descrito desacierto de los grabados es reforzado por una presencia implícita de una amenaza no precisamente identificada. El pintor expone a sus sujetos a un campo ético difícilmente palpable que por sí mismo causa angustia y no es fácil decir si es el espectador que juzga sobre lo que contempla o si es la imagen misma que juzga su espectador. Como Balzac y su «Comédie Humaine» (cf. Balzac 2012), Goya así no adopta una posición de inmunidad ante los vicios que incorpora en su obra sino (cf. Pérez Sánchez; Sayre 2001: lxxxi s), como veremos, opta por adentrarse en los mismos y demostrar que quienes juzgamos a los errores humanos no somos exentos de los mismos.

Se deja constatar que en este momento Goya ya está por sobrepasar su rol de transmisor linear de los valores ilustrados. Se niega cada vez más a los paradigmas supuestamente coherentes que proponen los pensadores contemporáneos. En los Caprichos se acumulan por lo tanto elementos “crítica social, moral y lo monstruoso”, como indica Varela Iglesias. (cf. Varela Iglesias 2002: 221) La serie se convierte así en la primera elaboración explícitamente moral, y a la vez la primera elaboración decididamente individual del pintor. (cf. Pérez Sánchez; Sayre 1989: lxxvii) Así, el mensaje de los Caprichos va más allá del programa ideal de la Ilustración. Figura visual y verbalmente la cooperación entre razón e imaginación para revelar que la vida diaria es saturada de malicia, estupidez, creencias supersticiosas, abuso y explotación. Contrastando con el entorno optimista de las retóricas ilustradas pugnantes, los Caprichos sugieren que las circunstancias contemporáneas son peores aún de lo que se supone, que no

importa cuántos malos se figuran y se marcan, en adelante saldrán otros. (cf. Nehamas 2001: 38)

En resumen, Goya adopta una carga social con los Caprichos, instrumentaliza el inventario ideal de la Ilustración para empezar a reflexionar críticamente sobre los círculos sociales en que él mismo se maneja. (cf. Hofmann 1982: 21) Se deja inspirar por las ridiculeces de, como lo denomina Hofmann, »theatrum mundi« y reclama el derecho de ofrecer creaciones poco probables sino absurdas. (cf. Hofmann 1981: 14) Su obra constituye así una exageración estética que sirve para demostrar y criticar las alteraciones de una sociedad que ya considera depravada. Y toma un paso más: trata de superarlas. (cf. Hofmann 1981: 14)

4.3 Desastres de la Guerra

Con los Desastres de la Guerra, Goya inicia una nueva línea estilística de producción que introduce más decididamente que los Caprichos los temas de violencia y brutalidad. (cf. Krämer 1971: 54) La serie es iniciada en momento de plena guerra en 1810 y comprende alrededor de 60 grabados en total. Es un testimonio de las consecuencias terribles de la guerra contra Napoleón (cf. Gassier 1983: 240) y, como resultado, Goya abandona la desorientación moralista con la que trabaja en los Caprichos. Su perspectiva sobre los vicios humanos se ha vuelto más sobrio y más radical (cf. Pérez Sánchez; Sayre 1989: lxxxiv) y, como fruto visual de este desarrollo personal, los grabados tienden a ser más "cínicos o subversivos" en su forma de expresión, (cf. Loeb Stepanek; Ilchman 2017: 26) incluyendo una multitud de metafóricas socio-políticas que corresponden a las circunstancias problemáticas del inicio del siglo XIX en España. (cf. Krämer 1971: 54) En los Desastres, Goya procesa los diversos enfrentamientos y maltratos entre sus contemporáneos y proyecta sobre estos conflictos una crítica de la sinrazón humana colectiva. (cf. Luna 1996: 31) Casi todas las imágenes que constituyen los Desastres manifiestan así observaciones universales sobre la maldad del hombre y el daño que los humanos se causan entre sí, mucho más que escenas de guerra concretas de las que Goya estuviera testigo. (cf. Todorov 2017: 157)

Las figuraciones visuales procesan la situación de crisis que domina el momento histórico en España: Dos monarcas están capturados, no hay gobierno y las tropas francesas ocupan España. Como respuesta, rige una noción de abandono entre los ciudadanos. Sin embargo, este sentimiento de abandono resulta también en una reforzada iniciativa y articulación por parte del pueblo llano que reclama soberanía para sí mismo y persigue el interés de mantener sobre todo las comunidades regionales. Se desarrolla una mentalidad de resistencia, patriotismo y

heroísmo en todas las provincias, una “llamarada del furor popular”, con energías tanto constructivas como destructoras (cf. Anes 1989: xxxv) que, como veremos en el análisis, ambas repercuten en las imágenes de Goya. (cf. Gassier 1983: 240) La etapa histórica implica también el punto de quiebra definitiva para el Antiguo Régimen (cf. Artola 1974: 7), ya que la resistencia contra la invasión resulta en una “solidaridad nacional*”* que trasciende los límites tradicionales entre los estamentos. La nobleza y el pueblo llano de repente encuentran un denominador común en su lucha de autopreservación nacional y la percepción de igualdad popular rige en aquel momento, tanto como una actitud que favorece el abandono de privilegios estructurales como el señorío feudal o la amortización. (cf. Anes 1989: xxxvi) El impulso entusiasta patriota por parte de Goya se moderará, sin embargo, rápidamente tras la elaboración de las obras «El 2 de mayo de 1808 en Madrid» (Fig. 16) y «Los fusilamientos del 3 de mayo» (Fig. 17) debido a las medidas anti-liberalistas de Fernando VII y la iniciante fase regresiva de »Restauración«. (cf. Gassier 1983: 240)

En sentido formal, la serie se deja entender en tres partes: 1) la ocupación francesa en Zaragoza, 2) el invierno de hambruna en Madrid y 3) la crítica de la política represiva contra Fernando VII. En esta tercera parte, Goya utiliza alegorías, símbolos y figuraciones ambiguas que sólo se dejan descifrar difícilmente, lo que también se debe a la necesidad de velar su mensaje político. Los últimos 16 grabados son denominados por Goya como «Caprichos enfáticos» y no es sólo el nombre que repercute los Caprichos anteriores, sino también las matices satíricas y la oposición a injusticias que se manifiesta, no sólo a través de temas alegóricos sino también por las respetivas verbalizaciones de las imágenes. (cf. Gassier 1983: 242s) La serie de grabados puede ser contemplado en un vínculo estilístico con los Caprichos, siempre manteniendo en mente que Goya se aleja de las creaciones según su imaginación para dar una resonancia más directa a lo que vive en los años de crisis nacional. Los elementos surreales se abandonan por gran parte, “pues ahora duerme de verdad la razón y permite que se produzca la barbarie”. (cf. Varela Iglesias 2002: 222)

4.4 Disparates

En 1815 Goya inicia otra serie de grabados, denominados «Disparates» o «Proverbios» que comprende 22 hojas en total. Goya nunca trata de publicarlas. Cuentan así como producción meramente privada, y con esto mucho más libre y profunda. El giro hacia resonancias directas y menos codificadas de la realidad histórica se erradica casi por completo en esta serie consecutiva a los Desastres. Las nuevas elaboraciones carecen de matices transparentes que se pueden ligar directamente a las circunstancias sociopolíticas. (cf. Gassier 1983: 263) El pintor

declara lo absurdo como la base estructural del mundo (cf. Stoichita 1999: 84) y dificulta intencionalmente una interpretación linear de lo figurado. Prevalecen las metonimias y (cf. Gassier 1983: 263), estéticamente emparentado con el romanticismo alemán (cf. Holländer 1996: 106), las ambigüedades y la codificación fuerte de los significados. Las fórmulas que Goya aplica para transmitir su mensaje se diluyen a tal nivel que no todo lo que se visualiza en los Disaprates es entendible. El artista desarrolla y deriva además la suma de su iconografía personal (cf. Holländer 1996: 102) y corrige sobriamente temas que trata en obras anteriores para aproximar su *modus operandi* a su espanto ante los desarrollos sociopolíticos del momento. (cf. Holländer 1996: 115)

En cuanto a núcleos temáticos, se deja afirmar que la serie circula evidentemente alrededor de los elementos del baile, de la diversión popular y diferentes rituales y juegos folclóricos. (cf. Holländer 1996: 102) A un nivel emocional, rige la absurdidad y el entorpecimiento. La sociedad se encuentra representada como un juego colectivo cuyas reglas no se dejan descifrar ni intuir. En un sentido estético, dominan las inversiones y los intercambios, los engaños y el poder de las pulsiones arcaicas que se empoderan de la razón. Se subraya la percepción de un mundo que se está por caer al abismo de la sinrazón sino ya se encuentra sumergida en la misma, y esta noción encuentra forma sobre todo en elementos como atrevimientos acrobáticos y movimientos arriesgados que dominan el aire de la serie. (cf. Holländer 1996: 102s) La absurdidad de los Disparates es la consecuencia inevitable de la situación histórica. Se subraya el desencanto ante las esperanzas ilustradas decepcionadas que Goya ya presiente en los Caprichos. Se ha desvanecido por completo el optimismo reformador de las creaciones tempranas, el mundo mismo se convierte en »disparate«, un sinsentido inescapable. (cf. Holländer 1996: 109) Así, los Disparates se convierten en una plataforma generosa para los matices grotescos. (Bozal 2008: 426) Domina la noción del mundo boca arriba, lo monstruoso, lo contradictorio, lo ambiguo, el terrorismo con rostro de Jano que encuentra resonancias estéticas en composiciones absurdas que encontramos en «Críticon» de Gracián (cf. Gracián 1964), «La nave de los necios» de Brant (cf. Brant 2005) (cf. Holländer 1996: 112), «Candide» de Voltaire (cf. Voltaire 2006) o diferentes elaboraciones de Descartes que, como rasgo común, incorporan los elementos de inversión, de la irracionalidad y del sueño colectivo. (cf. Holländer 1996: 114)

4.5 Pinturas Negras

Como resultado del creciente desencanto, tanto personal y nacional, que se efectúa sobre la producción del artista, Goya se retira cada vez más de la vida pública. (cf. Luna 1996: 33) El desarrollo nacional se encuentra en una fase de falsa paz y el país está por envolverse en las consecuencias terribles de la misma que harán huir a Goya mismo y muchos de sus confiados liberales. (cf. Gassier 1983: 276) En 1819, Goya se instala en la Quinta del Sordo en las afueras de Madrid e inicia la producción de su última serie pictográfica clave: las Pinturas Negras. (cf. Luna 1996: 33) Estas formarán un marco visual para su vida doméstica. (cf. Gassier 1983: 272) y pueden ser entendidas como símbolo de la huida decidida del mundo en que Goya se maneja desde 1775. (cf. Gassier 1983: 276) Al elaborar las Pinturas Negras, Goya pinta sin restricciones ideales o temporales, ya no hay intereses extrínsecos que limitan a su producción. (cf. Luna 1996: 33) Acabados en 1823, la serie se puede considerar como línea final, tal vez prematura, que el pintor traza debajo de su obra y su vida. (cf. Gassier 1983: 276) Repercute visualmente el *status quo* conflictivo que vive España: la noción de una inmanente crisis, teñida por las decepciones personales proyectadas sobre la elaboraciones de carácter colectivo. (cf. Luna 1996: 33) Como veremos en el análisis, prevalecen por lo tanto formas de metonimia y sinecdoque, sobre todo el »totum pro parte«, que transmiten la decepción individual del pintor ante el marco degradado colectivo de la sociedad.

La atmósfera de amargura que es introducida en los Disparates se intensifica así en Las Pinturas Negras. (cf. Luna 1996: 32) Domina un estilo complejo, un simbolismo multidimensional (cf. Gassier 1983: 265), las meditaciones oscurecidas sobre rituales humanos (cf. Loeb Stepanek; Ilchman 2017: 15), lo adversario y una comunidad humana hundida en caos. (cf. Gassier 1983: 273s) Susodicha atmósfera encuentra su base visual en el color negro, el cual cuenta con una significación especial con respecto a la historia nacional de España. Como constata Heuken, si hubiese que atribuir un color nacional al país, sería el color negro. Siendo inicialmente un color establecido por las prescripciones de vestimento para la nobleza de la contra-reformación, el negro ha preservado su protagonismo por la producción española de pintura tenebrosa, orientada en la estética de Caravaggio y manifestada sobre todo por maestros como Ribera, Zurbarán, Velázquez o Valdés Leal. [10]Lo que a lo largo de los siglos se ha establecido como rasgos claves en el estudio de »lo español«, se encuentra reflejado en el color negro: la virtud

10 Hoy en día la «pintura negra» encuentra repercusiones hasta en obras de Tápies, Millares y Saura. (cf. Heuken 1974: 357)

típicamente castellana del sosiego, la modestia, la auto-restricción, la calma, (cf. Heuken 1974: 357), la rigidez y el honor. El negro capta la pasión y retiene sus poderes. Implica así una renuncia y un sacrificio que se puede conectar decididamente con la experiencia del «desengaño» y «desencanto». En vez de entregarse más a *vanitas vanitum*, se ejerce la decisión de retirarse en las tiniebras. Dentro el espectro de colores goyesco, el negro no prevalece hasta el año 1810. Sin embargo, el pintor combina el negro con matices de un colorismo intenso, y logra así un efecto contrastivo poderoso. En vinculación con los desarrollos políticos y la postura de Goya dentro le los mismos destaca también que la entrega al color negro va de acuerdo con la identificación del pintor como ciudadano liberal y desentendido del monarquismo que prefiere vestirse sin mucho adorno. (cf. Heuken 1974: 358) El negro así deja de ser refugio para adoptar una virilidad propia. El negro radia con energía y genera seres y pensamientos grotescos. Goya vuelve a la significación más arcaico que el color negro puede implicar para el ser humano (cf. Heuken 1974: 358s): la inseguridad, el ensimismamiento, la desesperanza, la ignorancia, el desconsuela y la pesadumbre. (cf. Luna 1996: 33)

5 Esquema de análisis, selección de discursos e imágenes

Como se ha indica, es base de la contextualización de la vida y producción artística de Goya se han filtrado tres diferentes núcleos discursivos, ya que reúnen una multitud de negociaciones socioculturales vigentes en la época y repercuten además en una variedad de imágenes de diferentes momentos de creación. La elección de los »conjuntos discursivos« (al. *Diskursbündel*) y sus pertenecientes imágenes se ofrecerén en Tabla 1 (elaboración propia), la cual es seguido por las dos partes de Tabla 2, el esquema analítico que servirá como esdrújula a este trabajo para aproximarnos de manera sistemática a las formas representacionales en la articulación de discursos socioculturales en las imágenes de Goya. Este se desarrolló, como se ha anunciado, en sinstesis de las consideraciones teórico-metodológicas de las ciencias de imagen y el Neohistoricismo, tanto como las consideraciones formales que nos ofrece la literatura secundaria enfocada en Goya.

Conjuntos discursivos > discursos socioculturales		Cartones	Caprichos	Desastres	Disparates	Pinturas Negras
Sinrazón popular						
	Ignorancia	La gallina ciega	Y aun no se van El sueño de la razón […] Devota profesión Nadie se conoce	Populacho Yo lo ví No saben el camino Murió la verdad	Disparate de miedo Disparate de entalegados Disparate general Disparate alegre Disparate quieto	Duelo a garrotazos
	Superstición		Hilan delgado Lo que puede un sastre Buen viage Ya es hora A caza de dientes		Disparate de bobo Disparate de miedo	La romería de San Isidro Peregrinación a la fuente de San Isidro
Interdependencia de géneros						
	Mujer a merced de hombre	La boda	El sí pronuncian Qué sacrificio! La filiación No hay quien nos desate		Disparate desenfrenado	
	Hombre a merced de mujer	El pelele	Tal para cual Ni así la distingue ?Quién más rendido? Todos caerán		Disparate femenino	Mujeres riendo
Instituciones aberrantes						
	Deficiencia de Clero		Están calientes Aquellos polbos No hubo remedio Duendecitos Despacha, que despiertan Las rinde el sueño Ya es hora Nadie nos ha visto	Farándula de charlatanes Qué locura! (El buítre carnívoro) Que se rompe la cuerda Extraña devoción! Esta no lo es menos Que locura! Náda. Ello dirá	Disparate claro	Dos viejos y un fraile
	Autoridad de saberes	El médico	Qué pico de oro! Corrección Al Conde Palatino Obsequio á el maestro		Disparate ridículo	Aquelarre / El gran cabrón

Tabla 1: elbrcn. propia

Tabla 2a: elbrcn. propia

Cuestiones de análisis
originando de teoría pictográfica/neohistoricista y, como consecuencia, claves formales específicos

¿Cómo se demuestran las figuras?	
> ¿Cómo se distribuyen y posicionan las figuras?	>> ¿En qué relación espacial se encuentran entre sí?
	>> ¿Se deja reconocer una jerarquía?
> Caracterización	>> ¿Se perfilan grupos?
	>> Mímica
	>> Dirección de miradas
	>> ¿Se especifica el género de las figuras?
	>> Postura corporal
> ¿Cuáles atributos materiales se incorporan?	>> ¿Vestidura?
	>> ¿Transmiten contenidos simbólicos?
> ¿Se ofrece una individualización o estereotipización de las figuras?	
> ¿Se indica una dehumanización de las figuras?	>> ¿Defiguración? ¿(Des)proporciones anatómicas?
> ¿Cómo se caracteriza la relación emocional entre las figuras?	>> ¿Se deja reconocer un juicio sobre las relaciones entre las figuras?
¿Cómo se caracteriza el comportamiento figurado?	
> ¿Qué tipos de gestos se incorporan?	
> ¿Se manejan las figuras dentro o fuera de sus convenciones conductoriales?	
> ¿Se incorporan conflictos?	
> ¿Hay momentos de vocalización?	
> ¿Qué estado de animo o conciencia se encuentra figurado?	>> ¿Razón o sinrazón? / ¿Claridad o locura? / ¿Extroversión o introversión?
¿Qué tipo de movimiento se incorpora?	
> ¿Dinámica o estática?	>> ¿Hay un vector de dirección dentro del movimiento?
> ¿Qué tipo de movimiento se incorpora?	>> ¿Estabilidad o desestabilidad?
	>> ¿Vértigo?
	>> ¿Equilibrio?
	>> ¿ Caída?
	>> ¿Vuelo?
	>> ¿Baile?
>¿ Se incorporan nociones rituales y/o lúdicos a través del movimiento?	

Tabla 2b: elbrcn. propia

Cuestiones de análisis
originando de teoría pictográfica/neohistoricista y, como consecuencia, claves formales específicos

¿Cómo se caracteriza el espacio figurativo?	
> ¿Cómo se distribuye el peso visual?	
> ¿Espacios en blanco?	>> ¿Con qué efecto? ¿Se deja reconocer una motivación distribucional?
	>> ¿Qué información implícita se indica a través del espacio en blanco?
	>> ¿Qué información explícita se contrasta/relativa/deriva?
> ¿Niveles figurativos?	
> ¿Orden o desorden?	
> ¿Qué limitaciones espaciales enmarcan lo figurado?	>>¿Se dejan reconocer claves metafóricos sobre limitaciones ideales?
> ¿Qué rol se atribuye al paisaje?	
> ¿Se marca la fase de día?	
¿Qué matices técnicos se aplican?	
> ¿Se incorporan medios figurativos convencionales o inovadores?	
> ¿Cuáles materiales se utilizan?	
> ¿Qué tonos de color dominan y qué efecto visual generan?	
> ¿Qué papel encuentra la luz en la imagen y cómo se instrumentaliza?	>> ¿Cómo se presenta la orientación de iluminación y sombras?
	>> ¿Se perfila una fuente de luz? ¿Dónde?
> ¿Cuál gestión de líneas prevalece?	>> ¿Hay una circumscripción rígida de formas?
> ¿Se ofrece una figuración precisa o abstracta?	
¿En qué modo se realiza la figuración?	
> ¿Dominan nociones afirmativas o aversivas?	>> ¿Contamos con elementos irónicos, satíricos o grotescos?
	>> ¿Contrasta la imagen intencionalmente con el contexto sociohistórico (transmitido por fuentes tradicionales)?
> ¿Se expresan nociones críticas o neutras?	>> ¿Se implica un criticismo explícito?
	>> ¿Se provoca un efecto de identificación o de disociación? ¿Se efectúa un *reading with* o un *reading against?* (cf. Greenblatt: 2000)?
	>> ¿Ofrece o alude la imagen un juicio? ¿Se aplican estrategias de persuasión?
> ¿Realismo o imaginación libre?	
> ¿Qué conjunto de nociones emocionales se transmite?	>> ¿Se dejan reconocer huellas de la «sensibilidad» contemporánea?
	>> ¿Qué respuesta recepecional se provoca al contemplar la imagen?
¿Cómo se presenta la estructura de signos en la imagen?	
> ¿En qué relación se encuentran significantes y significados?	>> ¿Prevalecen estrategias de enciframiento?
	>> ¿Qué claves iconográficas e iconológicas encontramos?
> ¿Se dejan reconocer visualizadas tropas retóricas?	>> ¿Metáforas? ¿Metonimías? ¿Alegorías? ¿Alusiones? ¿Parafrasis? ¿Paranomasias? ¿Hipérbolas? ¿Pars pro toto / Totum pro parte?
> ¿En qué relación se encuentran los contenidos visuales y los contenidos verbales?	>> ¿Encontramos afirmaciones, negaciones o contradicciones?
> ¿Se realiza una inversión de valores?	>> ¿Se implican intercambios de roles sociales convencionales?

6 Conjunto discursivo < Sinrazón popular >

En este primer segmento de análisis nos concentraremos en las formas representacionales que Goya aplica en obras que repercuten diferentes hilos del conjunto discursivo »sinrazón popular«. Para perseguir este conjunto discursivo e identificar más precisamente las formas representacionales que contribuyen a su performancia, se han filtrado dos diferentes hilos de discurso sociopolítico: La »ignorancia« como marcador clave del criticismo visual ilustrado que ofrece el pintor, en un lado, y la »superstición« como manifestación más específica de la misma, a cuyo tratamiento discursivo atribuiremos una contextualización avanzada.

6.1 Hilo discursivo < Ignorancia >

La lucha de la Ilustración, y con ella del »pintor filósofo« Goya, se entiende como una lucha contra todos los dogmas, sean cristianos o paganos, que fomentan creencias anticuadas e irracionales. (cf. Froeschlé-Chopard 1998: 199) Como en otros países europeos, los ilustrados españoles se enfrentan a un conjunto multinivelado de deficiencias a base de su sociedad a través de reformas estructurales. Bajo el enfoque de su crítica se encuentra, como raíz de todos obstáculos que se imponen al desarrollo, la ignorancia y el enmudecimiento de la razón humana en el que los ilustrados hallan la mayoría de su entorno social. En primera instancia, se culpan las estructuras tradicionales de poder como el causante de la sinrazón popular. (cf. Heuken 1974: 60)

La visualización de la percibida ignorancia que se atribuye en el momento histórico a una gran parte de la sociedad española debe por lo tanto abrir el análisis socio-discursivo de este trabajo. Se introducirá este análisis con una profundización en cuatro obras que repercuten la ignorancia como fuerza popular poderosa y horizontalmente presente en la sociedad española.

La »ignorancia« como hilo discursivo infiltra una multitud de imágenes goyescas y sus rasgos formales. Aunque, como se ha mencionado, ya se hallan matices sociocríticos en la serie de los Cartones para Tapices, no encontramos en ella una repercusión suficientemente decidida del discurso. Una resonancia representacional más explícita de este discurso no se establece hasta en los Caprichos, y entre todas las imágenes que tematizan esta forma de sinrazón como el denominador común de las problemáticas sociopolíticas del siglo XVIII en España, la imagen «El sueño de razón produce monstruos» toma un paso más allá al constatar que ni siquiera las mentes más ilustradas son a salvo de la ignorancia.

Como constatan los análisis tradicionales de la historia de arte, es precisamente esta imagen que demarca la transición entre las siguientes fases de producción: una primera etapa de Caprichos que tematizan las locuras humanas por un lado y una segunda parte, la cual se caracteriza por el empoderamiento de seres fantásticos y espantosos. (cf. Nehamas 2001: 38) Así, la imagen implica un punto de cruce entre diversas figuraciones que se centran en la sinrazón diurna, es decir la sinrazón de la conciencia despierta que se manifiesta en la convivencia entre los humanos en el día a día, y la sinrazón nocturna que rige en el inconsciente, es decir, en terminología goyesca, en el »sueño«.

6.1.1 « El sueño de la razón produce monstruos »

Figuración 1 (1797 – 1799)

Veremos en el siguiente análisis a través de cuáles formas representacionales se performa el mensaje discursivo de la ignorancia en la imagen elegida y cómo estas se aplican.

FIGURAS: La figuración aloja una multitud de figuras: un sólo protagonista acompañado por diversos personajes marginales que componen el fondo de la imagen. La figura protagonista es la única figura con rasgos humanos, ya que se enfrenta a un grupo de creaturas nocturnas. El conjunto de figuras se divide en tres láminas figurativas. Identificamos la figura protagonista en el centro de la primera lámina, detrás de la misma constatamos una lámina de figuras nocturnales con características más específicas y otra lámina compuesta por una masa de figuras menos definidas. Con respecto a la mímica, destaca que el protagonista no nos ofrece introspección ninguna, ya que mantiene la cara cubierta en su momento de sueño. En contraste, los rasgos faciales de las figuras nocturnales son expresivos y varían relevantemente de figura en figura. En total, sus atribuidos faciales constituyen un conjunto de expresiones amenazantes y confusas. Sus miradas no son solamente dirigidas al durmiente, sino se pierden sin enfoque específico en el espacio figurativo. Lo que destaca es la mirada del lince que se dirige directamente al espectador. Cabe destacar que, aunque los seres animales, al primer vistazo por lo menos, tienen aspecto fantástico, no encontramos rasgos suyos que no son ajenos a su forma en la naturaleza. Pese a todo, la situación figurada, una manada de seres volantes que amenaza a un humano en un espacio de civilización, muy probablemente no se realizaría así en la vida real. Es así que nos encontramos ante un grupo de seres naturales, es decir no-fictivos, que componen una situación con rasgo ficcional. El género del protagonista, masculino, se alude en forma de su vestimento y su tonsura típica. Esta caracterización específica del género del protagonista contrasta con la masa de seres sin género, una calidad que se puede vincular con el hecho que se tiene que tratar de seres mentales e ideales. Al contemplar la postura física de las figuras, especialmente del protagonista, observamos que esta subraya la postura mental de las mismas. El protagonista durmiente no sólo se encuentra en un estado profundo de sueño sino también esconde su cara con brazos cruzados. Al entrar al sueño se cierra ante el mundo, no sólo ideal sino también físicamente. La interrelación de las figuras se caracteriza por una clara jerarquía entre los actantes nocturnales, activos y amenazantes, y el protagonista, pasivo y amenazado. Sin embargo, debido al estado de sueño en el que se encuentra el protagonista, este mismo no se da cuenta de la amenaza inmediata. Hallamos aquí una forma representacional relevante del hilo discursivo que perseguimos: el estado - físico y mental - del sueño como forma de representación de la ignorancia. Los atributos materiales como el vestimento o el

escritorio con la pluma – ambos símbolos de educación e intelecto - proveen información sobre el estatus social del protagonista y nos aproximan al mensaje verdadero de la figuración que nos ofrece la interpretación tradicional del grabado: una crítica enfocada en la Ilustración y los Ilustrados de España. Los mencionados atribuidos materiales indican además una especificación del segmento social que se encuentra en el enfoque de la misma crítica: la élite intelectual del momento histórico, los reformistas que ejercen una reevaluación de viejos valores desde una posición elevada y superior a quienes afectan con los cambios que inician.

COMPORTAMIENTO: En cuanto al hábito, se deja constatar que la oposición entre las figuras nocturnales amenazantes y el protagonista humano amenazado se refuerza a través de sus respetivos gestos. Agitación se enfrenta a inmovilidad, vocalizaciones se enfrentan a mudez. Como hemos afirmado a través de los atributos físicos, el protagonista, en contraste a la masa de seres oscuros, es pariente a los intelectuales contemporáneos de la Ilustración. Sin embargo, se encuentra fuera de su marco de comportamiento convencional. El momento del sueño profundo, en el que este se parece encontrar representa un instante de desentendimiento o deslazamiento del mundo, de la realidad racional. La figuración obtiene así un carácter metafórico, al que los elementos iconográficos como el búho o el lince contribuyen. A través del comportamiento de las figuras, se subraya así la postura mental estructural de la sociedad española que, aunque ilustrada y en espíritu de reforma ideal y material, todavía tiene que superar su propia ignorancia hacia su propia incapacidad de salir de una multitud de circunstancias anticuadas.

MOVIMIENTO: Tanto como la conducta de las figuras, el movimiento dentro de la figuración es claramente determinado por la oposición de dinámica y estática. Las dinámicas en el fondo de la imagen, es decir el vuelo de las figuras nocturnales, domina la figuración. Así, los seres fantasmagóricos rigen sobre el escenario no sólo a través de su mímica intensa sino sobre todo por su movimiento energético que contrasta importantemente con la quietud del protagonista. Los vectores de movimiento están dirigidos tanto hacia arriba como hacia abajo y subrayan así la confusión en el nivel figurativo del fondo. El movimiento de los mismos tiene cierto aspecto bailador y jocoso. Esta dinámica encuentra su oposición en la tranquilidad física y el sosiego que implica el protagonista. Pese a la fuerte oposición entre las calidades de movimiento, encontramos una figura que funciona como puente entre la gestión de la masa nocturnal agitada y el protagonista calma: el ya mencionado lince que, aunque se encuentra en el fondo agitado de las creaturas nocturnales, se mantiene quieto. De hecho, esta figura funciona como puente doble: Por un lado, representa un momento transitorio entre dos diferentes estados físicos, la

vigilia y el sueño, y por otro lado conecta las dinámicas figuradas con su público a través de la ya mencionada mirada directa hacia el espectador. Por último, el movimiento de las figuras codiseña también el peso visual en el espacio figurativo al que nos entregaremos en el siguiente apartado.

ESPACIO: Como se ha mencionado, el orden visual del primer nivel figurativo es contrastado por el desorden inherente a los dos niveles del fondo de la figuración. Más allá de componerse a través de la distribución de luces y sombras, el peso visual es así distribuido también por cómo las figuras se mueven en el espacio. A base de la distribución de figuras se crea además un espacio en blanco relevante en la parte superior-izquierda de la imagen que atribuye hasta más virilidad a los seres fantasmagóricos y su vuelo. En síntesis con otras observaciones como la dominancia en movimiento, gestos y mímica, que hemos ofrecido en la contemplación de esta imagen, el efecto que crea el espacio en blanco nos guía a una reevaluación: las figuras nocturnales se dejan evaluar como los verdaderos protagonistas de la imagen. Además, prestando atención a la dinámica entre el grupo de figuras nocturnales y el protagonista durmiente, se reconoce que las figuras del fondo limitan al protagonista, en un primer plano espacialmente y en segundo plano mentalmente. Al contemplar el espacio figurativo podemos constatar que las figuras volantes de cierta manera no emergen detrás del protagonista, sino originan directamente de él y, una vez tomadas formas y comportamientos concretos, lo limitan hasta apoderarse de él.

LUZ, COLOR Y LÍNEA: En un plano meramente visual, las luces y sombras no crean fuertes contrastes en la imagen. La luz figurativa origina de la figura central, el durmiente, tanto como de los seres voladores en el nivel figurativo mediano. No se deja reconocer una fuente de luz explícita, solamente se la podría deducir a base de las sombras indicadas debajo de la figura. El nivel de abstracción varía según los planos de personajes. Encontramos el grado más alto de agudeza figurativa en el primer plano, el del hombre dormido, mientras que - moviéndonos hacia el fondo de la figuración - la precisión figurativa se vuelve cada vez más escasa. Así, también las líneas son claras y bien reconocibles en el primer nivel de figuración, mientras que se vuelven más espesas y opacas en el nivel de las figuras volantes.

SIGNOS: La incorporación de la luz en la imagen es de entender como simbolismo de la Ilustración, tanto como los aves nocturnales deben entenderse como representaciones de ignorancia y de superstición. El sueño es una fuente de inspiración para el pintor, y a la vez es el medio para desvelar las debilidades humanas. Ya sólo al contemplar el uso de la luz en la imagen se deja deducir que Goya pierde cada vez más de su optimismo ilustrado. (cf. Metzger;

Gäßler 2004: 66) Además, encontramos claves iconográficos que demarcan el dualismo entre imaginación y pensamiento racional en diversos aspectos de la imagen. La racionalidad pura se encuentra, como ejemplo, personificada en forma del lince. (Nehamas 2001: 38) Más allá de descifrar la aplicación metafórica-visual de la luz, hay que también prestar atención a alusiones verbales de las que hallamos una primera ya en el título de la obra: el sueño. Los »sueños« como medio estético originan de una tradición textual que ya repercute en obras de Calderón y la «La vida es sueño» (cf. Calderón de la Barca 1992), en «Don Quijote de la Mancha» (cf. Cervantes Saavedra 2015) o en las obras picaresco de Quevedo (cf. Quevedo 2010). Los sueños de Goya se caracterizan sobre todo por referirse en primera instancia a la realidad. (cf. Holländer 1996: 111) Esta interrelación fuerte entre los mundos de imaginación y la realidad diaria demarca importantemente a las ideas que el pintor comunica por sus pinturas. Y así, el mensaje descifrado de »El sueño de la razón produce monstruos« (Fig. 1) es el siguiente: Imaginación y razón se encuentran en una relación recíprocamente imprescindible: si la una es sin la otra, cada una de ellas es capaz de generar mostruos y solamente al reconciliarlas es posible espantar a la amenaza que separadamente implican. (cf. Nehamas 2001: 41) Podemos entender la imagen como una critica visual con la que Goya se enfrenta a la mentalidad racional del momento ilustrado en España y la unidimensionalidad de la misma. (Nehamas 2001: 38)

MODO: En cuanto al modo figurativo, hay que recurrir otra vez a una idea clave de las ciencias de imágenes: la imagen como proyección de la visión personal al mundo. Así, nos enfrentamos claramente a una figuración que transmite valores decididos y, como hemos visto, pretende comunicar un mensaje ideológico. La valorización de las circunstancias contemporáneas también toma forma a través de un rasgo satírico o irónico que contrasta con el carácter propiamente amenazante de pesadilla de la imagen: la figura del escritor o intelectual, representante de saberes y de la razón ilustrada, que se encuentra sumergido en la perdida del contacto con su realidad (al. *Weltlosigkeit*), tanto como en su propia pasividad y vulnerabilidad. Sin embargo, la figuración también ofrece una solución y corresponde así al optimismo ilustrado. Al despertar, el Ilustrado puede retirarse de la amenaza de las condiciones contemporáneas, tanto como de su propia disposición a la irracionalidad y, sobre todo, ignorancia. En cuanto a la percepción, a la que nos aproximamos en términos de Greenblatt »reading with« o »reading against« (cf. Greenblatt 2000: 81), destaca que la amenaza debajo que se encuentra la figura central causa a su vez una identificación del espectador con la misma. El mensaje de la figuración se efectúa sobre la propia conciencia: No hay que entregarse al sueño, es decir al desasosiego y la ignorancia, debido a la sensación que ya hemos reflexionado suficientemente sobre nuestra existencia y el mundo en que vivimos, ya que los terrores de la

sinrazón siempre estarán dispuestos a aprovecharse de la inmovilidad mental y apoderarse de la vida de los humanos.

6.1.2 « No saben el camino »

Figuración 2 (1797 – 1799)

Continuamos nuestro análisis del discurso < Ignorancia > con una obra que forma parte de los Desastres de Goya y seguiremos el paso analítico ya emprendido en la imagen que acabamos de investigar.

FIGURAS: Hallamos una gran cantidad de figuras en la imagen, las cuales son relativamente equivalentes en su posición y caracterización. Un grupo coherente se distribuye sobre tres láminas figurativas y sus miembros se mueven uno detrás otro en forma de cadena. Todas las figuras son anudadas por una cuerda, por parte se ve claramente una distancia entre ellas, por parte no se deja distinguir fácilmente los límites de las siluetas individuales. Es así que no sólo es la cuerda que una las figuras. En su figuración forman prácticamente una misma masa cuyas constituyentes son interdependientes. Por lo tanto tampoco podemos filtrar un protagonista específico dentro de la imagen. De la misma manera no se deja observar una jerarquía de ciertos individuos figurados, más bien todos los personajes se encuentran en la misma situación miserable, lo cual se manifiesta también en su mímica. Varía la exactitud con que las figuras se presentan al espectador. Mientras que, en el nivel figurativo de delante se dejan distinguir claramente los rasgos faciales y emocionales de las personas, esta observación se dificulta con respecto a las figuras que se encuentran más a distancia. La ausencia de una jerarquía entre las figuras es además interesante al observar, ya que se indica que encontramos figuras de cada estamento social dentro de la masa. Todos los miembros de la sociedad, no obstante su estatus social o su privilegio, deben obedecer al paso de la masa. Las miradas de las personas en cadena subrayan ese efecto atónito, se pierden en el espacio y no están enfocadas en un objeto o en una dirección.

Hay que subrayar el papel que toma la postura física de las personas. Todos los personajes involucrados en la cadena demuestran una postura que parece ser reflejo de una represión o imposición. Se inclinan bajo el aparente peso de la cuerda y tienen que dirigir la cabeza hacia el suelo más que sería natural. Destaca que exclusivamente encontramos a figuras masculinas en la cadena de personas. Hay dos formas posibles de entender tal circunstancia: o el autor de la imagen no considera que las mujeres, gracias a calidades que las diferencian de hombres, forman parte del entretejido estructural de sinrazón que visualiza, o simplemente no lo considera necesario representarlas como parte vital del metafórico conjunto social, ya que no son suficientemente representativas en la sociedad que el autor percibe alrededor de sí. En cuanto a su estado de animo, las figuras se parecen encontrar en un ensimismamiento, un retiro en sus pensamientos, tal vez demuestran hasta ciertos signos de resignación. Solamente la primera figura visible en la cadena parece estar en plena conciencia, lo que va de acuerdo con su gesto expresivo de la mano extendida. Aunque se dejan observar las mímicas de las figuras, no encontramos mucho de la personalización e individualización que caracteriza a las figuras de Goya en muchos otros momentos. Encontramos en la figuración sobre todo figuras estereotipadas y su individualización no va más allá de sus atributos materiales que los marcan

como parte de o el clero, la nobleza o el estado llano. Más allá de demarcar la pertenencia social, el ropaje gana una función de abstracción, ya que muchas figuras esconden sus rasgos personales, ante todo las manos debajo.

COMPORTAMIENTO: La mencionada diferenciación de mímicas es contrapuesta por una escasez de gestos individuales. En suma, solamente se deja ver una mano, extendida por una figura muy cercana al límite frental de la figuración, como si llamara por ayuda. En cuanto al margen de conducta, es claro que no se trata de una escena de la vida diaria: los personajes figurados sobrepasan sus conductas convencionales y componen juntos una escena pesadillesca. Como ya lo hemos observado en «El sueño de la razón produce monstruos» (Fig. 1), la conducta de las figuras se deja proyectar sobre las estructuras a base de la sociedad española del momento histórico. Esta consideración gana de validez al tomar en cuenta que hallamos representantes de diversos segmentos de sociedad dentro de la cadena, más estereotipadas, como hemos visto, que personales y así hasta más representacionales.

MOVIMIENTO: Es el paulatino movimiento de la cadena de personas que rige sobre la dinámica de la imagen. La dirección de las figuras parece uniforme. Aunque, como revela el título, »no saben el camino«, se mueven decidida y monótonamente según un mismo vector. Más allá del paso rítmico y constante al que parecen haberse entregado, reconocemos diversos micro gestos individuales como la inclinación hacia abajo de algunas de las figuras y el momento tambaleante, próximo a caerse, que vive una figura central. En contexto de este micro evento se refuerza la interdependencia de la que no pueden escapar las figuras. Si uno de los constituyentes de la cadena cae, caen todos los demás. Como veremos en el análisis de la estructura de significados que ofrece la imagen, este motivo encuentra una resonancia iconográfica tradicional en »la cadena de los ciegos«. La verbalización »no saben el camino« se encuentra en una relación diagonal a lo figurado, ya que por un lado las figuras parecen moverse con decisión en el mismo sentido, y a la vez no saben el porqué detrás de su propia esdrújula de movimiento.

MODO: La absurdidad de la situación figurada primeramente crea la impresión de que se trata de una escena grotesca, no satírica. Sin embargo, la escena metafórica todavía ofrece posibles soluciones de salvación para los afectados, de las que una sería la simple ruptura de la cadena por una tercera parte. Esta consideración va de acuerdo con la mano extendida de la figura en el primer plano figurativo, la que se deja entender como llamada por ayuda y así como apelación directa al espectador contemporáneo de la imagen. No encontramos mucha noción humorística o irónica dentro de la imagen, sin embargo la absurdidad de lo demostrado y la posibilidad de

una solución fácil del conflicto visualizado categorizan la imagen dentro el margen de la sátira. La instrucción sociocrítica que implica susodicha sátira es clara: la sociedad tiene que despertar de su ignorancia, emanciparse y tomar responsabilidad.

Este mensaje es subrayado por el efecto receptivo que provoca la imagen, contrario a «El sueño de la razón produce monstruos» (Fig. 1). En vez de una identificación o compasión con la miseria de las figuras, la figuración causa más bien un juicio sobre su pasividad y su escasez de intervención en favor de una salida. Así, en palabras de Greenblatt, la figuración causa un "reading against" (cf. Greenblatt 2000: 81), una indignación ante el hecho que la situación de las figuras no es irremediable sino producto de su comportamiento - como hemos visto pasivo pero consciente. A través de la indignación que causa la imagen ejerce una virilidad instructora considerable. El autor de la figuración no sólo ofrece un juicio sobre la situación de las figuras sino también la conecta metafóricamente a las circunstancias socio-políticas contemporáneas. Además mueve a los espectadores a juzgar lo contemplado agudamente, pro su propia reflexión.

ESPACIO: El peso visual se ubica en la mitad inferior de la imagen y se crea principalmente por las figuras y la superficie de color claro que se extiende encima de su cadena. A su vez, la mitad superior de la imagen se compone por un espacio visual casi vació, solamente diferenciado por la aplicación de luz y oscuridad. Más allá de este espacio en blanco, también el paisaje se ofrece como zona vacía. No encontramos especificaciones sobre una ubicación concreta de las figuras ni características del lugar en el que procede la cadena. Además, la figuración carece de limitaciones espaciales, se crea un efecto de infinidad, tanto en cuanto al espacio como a la cantidad de personajes afectados por el mismo destino fatal. Las escasas especificaciones del espacio figurativo funcionan como factor reforzante para el efecto metafórico que tiene la imagen. Como hemos visto, es típico para Goya no limitar sus mensaje sociocríticos a la sociedad en que vive sino extender sus reflexiones visuales de manera metafórica sobre el ser humano como tal. Las mencionadas características del espacio figurativo contribuyen a esta universalización del mensaje metafórico que transmite la imagen.

SIGNOS: Como hemos observado, nos encontramos ante una relación metafórica relativamente linear entre una masa figurada y la masa de la sociedad española sino la comunidad de los humanos como tal. Una masa representa de forma metafórica a otra masa. La relación entre significado y significante que se incorpora en la imagen es por lo tanto más directa que en otras elaboraciones visuales de Goya en que se aplican metonimias o, como veremos en adelante, formas de »pars pro toto« y »totum pro parte«.

La metáfora de la ceguera proviene del cristianismo en el que el ciego es demarcado como quien carece de la verdadera fe. Susodicha metáfora se ha adaptado y derivado a lo largo de los siglos en diversas creaciones pictográficas. Es sobre todo el arte de los Países Bajos que recurre al motivo de la cadena de ciegos que cae al abismo. También en la pintura de El Bosco y Brueghel recurre la temática, que muchas veces va en conjunto con una interdependencia con otros ciegos. Goya adopta y adapta esta tradición iconográfica: Su cadena se extiende sobre una cantidad alta y menos definida de individuos. Solamente dos monjes en blanco, dos aristócratas con pelucas y vestimentos anticuados, tanto como tres clérigos que se atienen a una cuerda, que a su vez no podrá detener la caída, se dejan distinguir como miembros de ciertos estamentos. (cf. Schaar 1992: 148) Goya adapta la temática de la caída de ciegos que encuentra su causa en su persecución fiel a un ignorante hasta derrumbarse en el abismo. (cf. Metzger; Gäßler 2004: 123) Es así que reconocemos que Goya deriva la metáfora cristiana de la ceguera y su enfoque. En vez de criticar de manera metafórica la ausencia de fe, el pintor da resonancia directa a ideas ilustradas y reprueba la ausencia de la razón. Observamos que esta derivación metafórica, sobre todo la sustitución de revelación con razón, corresponde a la evolución de la metafórica de la luz que se ha mencionado en un momento anterior de esta elaboración. (véase 3.4.1)

6.1.3 « Disparate alegre »

Figuración 3 (1815 – 1819)

FIGURAS: Encontramos a seis figuras en el momento de baile. Entre sí, las figuras se encuentran en distancias más o menos equivalentes, aunque las figuras en la extrema derecha e izquierda parecen estar por salir del círculo que forma la danza. En un primer momento, es difícil distinguir una jerarquía entre las figuras, ya que nos enfrentamos a un grupo cuyos constituyentes parecen relativamente homogéneas. Sin embargo una profundización en sus características individuales nos deja reconocer ciertas nivelaciones. Para empezar, no todos los rasgos faciales de las figuras se dejan distinguir claramente, y más: algunos de ellas demuestran signos de desfiguración e inhumanidad.

Como indica Stoichita, el elemento de la diversión y risa es frecuentemente implementada en las obras de Goya para aludir a la "degradación moral y física" de la sociedad. (cf. Stoichita 1999: 83) Y sucede así que los rasgos emocionales que caracterizan los participantes del baile son deicidamente teñidos por una diversión sombría, ya que su mímica refleja desasosiega e indiferencia a la vez. Las figuras intercambian miradas entretenidas entre sí, con una sola

excepción, la segunda figura de la derecha que, como el lince en «El sueño de la razón produce monstruos» (Fig. 1) dirige la mirada directamente hacia el espectador. Otra vez se crea así un momento de comunicación inmediata con el público (contemporáneo) que en este caso tiene un efecto asociativo sobre el receptor de la imagen. La mirada funciona como comunicación directa con el público y estimula así la concienciación activa de los contenidos figurados.

Se desvela en el baile la mascarada de la sociedad noble, y es por lo tanto que se subraya en esta elaboración, también en forma de los atributos materiales como el ropaje majista de los protagonistas, el elemento popular y simple. (cf. Holländer 1996: 52s)

Hay que constatar que esta variación se extiende sobre tanto figuras femeninas como masculinas. En contraste a «No saben el camino» (Fig. 2), se ven implicado tanto hombres como mujeres en la imagen y sus los rasgos inhumanos se distribuyen sobre representantes de ambos géneros y se debe así no entender como un marcador de género.

En cuanto a su estado de conciencia, las figuras parecen perdidas en el entretenimiento rítmico del baile. Es una forma de sinrazón, y más, de ignorancia, la que comparten las figuras. Y como veremos, el hilo discursivo de la ignorancia se perfilará más claramente al adentrarse en la calidad de movimiento que demuestran las figuras.

MOVIMIENTO: El baile es und elemento clave de la obra pictográfica de Goya. El movimiento que implica domina la escena figurada en «Disparate alegre» (Fig. 3) que, en contraste a imágenes anteriores como el Cartón «La gallina ciega», carece de todo elegantismo típico para el gusto común – y evidentemente sobrepasado - del rococó. Al subrayar la simplicidad de la escena y las figuras que la protagonizan, el pintor denuncia a la diversidad de rasgos estéticos para subrayar los movimientos salvajes sino imbéciles incorporados. Las dinámicas interpersonales acentúan el egoísmo sobre el que se erige el baile. Cada quien baila por sí, el círculo ya no se cierra como en figuraciones anteriores. Tampoco se obedecen reglas de baile ni convenciones sociales. (cf. Holländer 1996: 52s) Sin embargo, la supuesta libertad que promete esta independización de los caracteres no individualiza el arte de su baile. Mucho más, lo simplifica y destroza. (cf. Holländer 1996: 56) Como constata la literatura secundaria enfocada en Goya, la incorporación de ocio y celebraciones sirve al pintor como un medio para reflexionar sobre comportamientos humanos. Instrumentaliza lo ceremonial y lo jocoso como un marco para proyectar los juegos de la vida, incluyendo sus perdedores y ganadores, sus héroes y víctimas, tanto como los posibles intercambios de roles y giros sin dirección. (cf. Loeb Stepanek; Ilchman 2017: 21) El hilo discursivo de la ignorancia que se puede filtrar de esta figuración se encuentra sobre todo en los momentos indicados de caída. Las dos figuras en los

respetivos extremos laterales, es decir derecha e izquierda, parecen estar por caerse hacia atrás, tan perdidas son en su gozo. Tiene como denominador común de que no se dan cuenta de la inherente amenaza, muy parecido al protagonista de «El sueño de la razón produce monstruos» (Fig. 1).

Durante el tiempo de la Restauración, el elemento circular puede ser entendido como más pesimista que en tiempo de los desarrollos ilustrados en España: se expresa una crítica aguda del "regreso eterno de lo mismo". (cf. Stoichita 1999: 80) Más allá, el elemento del baile tiene un papel de significado simbólico: Ante todo, los bailes circulares resuenan con el espíritu del momento histórico, y más específicamente el tiempo que se renueva cuando da giros. En cuanto al concepto de vértigo, los bailes circulares también so de importancia, ya que, siguiendo la cultura visual ilustrada, se puede entender como un metáfora del *"universo que se gira cada vez más velozmente"*. A continuación, la *"circularidad perfecta"* del baile resulta en que la moción del bailes se transforma en un inmovilidad. (cf. Stoichiță 1999: 76)

COMPORTAMIENTO: El baile figurado forma parte de la cultura del ocio que ya se encuentra bajo el enfoque del pincel de Goya en un momento previo, por ejemplo en la ya mencionada obra <La gallina ciega> o <El baile de San Antonio de la Florida>. El autor recurre así a un marco de comportamiento ritualizado que ya ha incorporado en su obra, sin embargo lo deriva de una manera grotesca y absurda que refuerza la crítica social implicada.

En el panorama pictográfico de Goya sucede frecuentemente que las angustias se trasladan a rituales oscuros. (cf. Pérez Sánchez; Sayre 1989: lxxxiii) Se puede entender esta "carnavalización de la realidad" goyesca como una representación del desencanto que prevalece en la postura mental y emocional de España tras la prometedora época ilustrada. (cf. Stoichita 1999: 85) El comportamiento de las figuras de «Disparate alegre» (Fig. 3) se deja entender así como reflejo, gravemente personalizado y teñido de valores, del comportamiento colectivo de la sociedad española. La previamente mencionada mirada directa hacia el espectador refuerza el entendimiento de la figuración como una forma de crítica visual directa de condiciones contemporáneas. Lo que cabe destacar en cuanto al comportamiento de las figuras es que, aunque en un primer momento parecen encontrarse en paz y diversión entre sí, destacan diferentes conflictos interpersonales en la figuración. La figura de la extrema izquierda está por caerse, y no exclusivamente por propia culpa sino por no prestar atención al movimiento poco controlado de su vecino. Las figuras se encuentran en intercambio jocoso, y a la vez se limitan en su movimiento entre sí, hasta se pueden causar la caída. Pese a la aparente independencia que, como se ha observado, indica su respetivo movimiento, las figuras se encuentran así en

interdependencia. Esta interdependencia no es tan evidente como en «No saben el camino» (Fig. 2), ya que apenas hallamos un contacto físico entre las figuras, sino se expresa en la limitación espacial recíproca que acabamos de describir.

ESPACIO: Más allá de las limitaciones que se causan los caracteres entre sí, el carácter absurdo y grotesco de la figuración se ve reforzado por la demás constitución espacial de la imagen. Las figuras se mueven en un mero espacio en blanco, ni siquiera el suelo sobre el que se desarrolla su movimiento es establemente definido. El horizonte indicado en la parte izquierda de la figuración no continúa consecuentemente hasta los límites laterales de la misma. Así, la perspectiva se vuelve confusa y refuerza la absurdidad del suceso. La escena además toma lugar decididamente en una fase nocturnal, la que, a su vez fiel a la metafórica ilustrada de la luz, refuerza el estado de sinrazón en que se encuentran los caracteres. Además, la composición espacial de la imagen subraya el peligro inmanente en que se encuentran las figuras, ya que – parecido a «No saben el camino» (Fig. 2) - se indica un abismo que puede resultar fatal para no sólo una figura sino también sus acompañantes que se encuentran ligadas a su movimiento.

MODO: En suma, la figuración dispone de un carácter tanto lúdico y alegre como trágico y absurdo. Se crea una contradicción que nos guía hacia la calidad grotesca de la imagen. En contraste a la manifestación discursiva de la ignorancia en los Caprichos y los Desastres, el Disparate que contemplamos no ofrece posibles soluciones para la situación de los caracteres. Más bien, nos encontramos por primera vez en este análisis ante una imagen que implica una situación irremediable. El modo de la sociocrítica se debe categorizar por lo tanto ajeno a los matices satíricos con los que nos hemos familiarizado en las imágenes anteriores. El fin de la figuración ya no es la instrucción popular, sino la crítica aguda e hiperbólica de las circunstancias contemporáneas de sinrazón.

SIGNOS: La contradicción que encontramos en el nivel figurativo se multiplica en su verbalización, es decir el título de la imagen: «Disparate alegre» (Fig. 3), el cual implica un oxímoron. La misma contradicción reaparece al considerar que el gesto figurado del baile es un elemento cotidiano y costumbrista, un ritual popular del día a día cuyo carácter es subrayado por el vestimento tradicional de las figuras. El elemento diario y ritual de la vida popular se encuentra así pervertido por las formas representacionales usadas, sobre todo la caracterización exagerada de las figuras, los momentos pre-caída, la mímica agudizada, la contradicción entre libertad de movimiento y simplificación del baile y la ausencia de una lógica espacial. Es por lo tanto que hallamos dentro de la imagen una relación menos linear entre significado y significante. Todavía nos hallamos ante una visualización metafórica: un grupo ejemplar

representa otro grupo, la sociedad española. Sin embargo, la suma de las formas representacionales implica un rasgo de resignación que no hemos encontrado así en las primeras imágenes y demarca así un desarrollo relevante en la representación de la sociedad por parte del artista.

6.1.4 « Duelo a garrotazos »

Figuración 4 (1820 – 1823)

FIGURAS: En contraste a las últimas dos manifestaciones representacionales del discurso »ignorancia« que es respetivamente transportado en hombros de múltiples figuras, las Pinturas Negras ofrecen un procesamiento visual del mismo discurso que se proyecta sobre solamente dos personajes. Las dos figuras masculinas se encuentran en el centro de la figuración, a escasa distancia entre sí. Se demuestra claramente un momento de conflicto brutal y salvaje entre los dos hombres, lo cual se deja deducir sobre todo por sus gestos, sus atribuidos materiales – es decir los garrotes – y el estado físico de la figura izquierda que visiblemente está sangrando. Pese a que se podría asumir una victimización a base de la herida de la figura izquierda, las dos figuras resultan equivalentes para la figuración, no se deja reconocer una verdadera jerarquía visual o espacial entre ellas. Los garrotes y demás sus atribuidos materiales como el ropaje proveen información sobre su estatus social: se trata de miembros del estamento llano.

De los recursos visuales aplicados en la imagen, sin embargo, se deja deducir que no se trata de un mero procesamiento de una costumbre de paisanos (cf. Heuken 1974: 240). Contamos con una fascinación por la misma de parte de Goya que a su vez también es llena de contradicción,

ya que, como reformista ilustrado, el pintor debería posicionarse decididamente como crítico de tal idealización estética. (cf. Heuken 1974: 237)

En su caracterización, las figuras no cuentan con muchas personalizaciones. Más bien, los dos hombres figurados muestran el mismo grado de abstracción. Sus mímicas no se definen con líneas claras sino más bien en forma de manchas oscuras. Así, el evidente momento de conflicto inesperadamente carece de expresión emocional o introspección en los pensamientos de los dos protagonistas y se expresa sobre todo en forma de sus gestos que serán contemplados en el siguiente apartado.

COMPORTAMIENTO: Mientras que las dos figuras carecen de una mímica expresiva, son los gestos que proveen la información clave sobre la agresión recíproca que se efectúa entre las dos figuras. Los gestos de los dos protagonistas parecen crear un espejismo: ambos erigen su arma con la mano derecha y levantan la mano izquierda con el fin de defenderse. Cabe destacar que, aunque se trata de una escena dinámica y agitada, no se dejan reconocer vocalizaciones. Más bien, se parece tratar de un conflicto que se desarrolla silenciosamente, sin expresiones verbales o las exclamaciones audibles que se podrían esperar en tal situación.

MOVIMIENTO y ESPACIO: Como en las imágenes anteriores, la forma representacional de la figuración se erige sobre todo sobre el movimiento de sus protagonistas. Sin embargo, su movimiento es importantemente conectado con el espacio figurativo en el que se manejan las figuras. Los dos hombres se encuentran en el duelo, un momento de agitación física y emocional, y a la vez sus pies están atascados en el suelo debajo. Los cuerpos de los protagonistas se funden con la tierra sobre la que normalmente se desarrollaría el conflicto. Se unen con el paisaje. Se crea así un efecto contradictorio entre estática que, a su vez, se nos presenta muchos más intenso que en las obras anteriormente contempladas. Las figuras se encuentran en movimiento y a la vez no son capaces de moverse de su posición. Mantienen los garrotes en alto, parecen estar por derrumbarse al ejercer los dos golpes al mismo momento, pero ni siquiera podrán caerse al suelo naturalmente. El paisaje no sólo domina el escenario, sino limita activamente a los protagonistas.

MODO: Como en los Disparates, hallamos un aire irremediable dentro de la situación figurada. Se trata de una situación absurda y a la vez no hay manera para los dos protagonistas de escapar a la misma. Se encuentran en una dinámica fatal, y es este mismo movimiento que crea una noción grotesca dentro de la figuración. La figuración no sirve el fin directo de instruir como lo haría una imagen satírica, y a la vez ofrece y provoca un juicio decidido por parte de su observador sobre la sinrazón de una pelea que solamente puede acabar fatalmente para ambos

involucrados. Los dos se encuentran atrapados y aún así se siguen enfrentando con intenciones marciales.

LUZ, COLOR, TÉCNICA: Va de acuerdo con el protagonismo del paisaje que también el cielo y la fase de día son mucho más especificados que en otras imágenes de Goya. Contemplamos un espectro intenso de colores y contrastes aplicados en la figuración. Estos matices oscuros que tiñen el horizonte y el paisaje en colores que naturalmente se observan ante la llegada de una tormenta refuerzan la implicada amenaza que se proyecta sobre las dos figuras. A la vez, la especificación visual del paisaje, es acompañada de una abstracción que encontramos sobre todo en la caracterización de las figuras, constituida por manchas y brochazos de pincel espesos. Esta abstracción guía la atención del espectador hacia los aspectos formales de la imagen que refuerzan su impresión metafórica.

SIGNOS: Una forma metafórica de leer la imagen va de acuerdo con lo que sabemos sobre la situación socio—política del momento histórico. La imagen se deja leer como una parábola de la ignorancia popular antes los peligros de una división interna. Se apela contra la lucha entre hermanos, la segregación entre monarquistas y liberales, entre ideas progresivas y tradicionales que conlleva al país a su propia derrota que encontrará su momento culminativo en la guerra civil. (cf. Heuken 1974: 240) Es por lo tanto que la historia de arte tradicional entiende la imagen como una acusación de los monarquistas conservadores de sinrazón que furiosamente tratan de obstaculizar los esfuerzos de los liberales con el fin de seguir en dependencia de la corona ellos mismos. [478](cf. Heuken 1974: 241) La relación entre significado y significante se vuelve un poco más ancha en esta imagen. Nos encontramos ante el tropo metafórico »pars pro toto«: dos individuos que respetivamente representan un segmento ideológico de la sociedad española y un conflicto micro-bélico que se refiere claramente a una problemática a nivel macroscópico.

6.1.5 Conclusión sobre formas representacionales

El hilo discursivo centrado en la «Ignorancia» se manifiesta en una diversidad de formas, en hombros de diversas figuras y diversas constelaciones de las mismas. Para resumir los resultados de los análisis detallados que se acaba de ofrecer y filtrar paralelas y diferencias entre las respetivas formas representacionales pugnantes, tanto como para contemplar la evolución diacrónica de su incorporación, las contrastaremos siguiendo el paso del esquema analítico aplicado.

Para empezar, destaca la respetivamente variada cantidad de protagonistas sobre los que el pintor proyecta el discurso de ignorancia. Mientras que en el contemplado Capricho es el individuo que se enfrenta a las amenazas de la sinrazón y la usurpación por sus fantasma, Goya decide en momentos posteriores proyectar la misma temática sobre grupos de diferente tamaño. Hay que subrayar que las tres figuraciones no sólo demuestran la ignorancia de sus protagonistas sino también muestran el peligro autoinfligido al que se entregan como consecuencia de la misma. El escritor durmiente de «El sueño de la razón produce monstruos» (Fig. 1) se encuentra en peligro de ser atacado por los seres animales del fondo, las protagonistas de «No saben el camino» (Fig. 2) y de «Disparate alegre» (Fig. 3) no solamente se encuentran en peligro de caer a un abismo sino su situación es deteriorado además por su interdependencia horizontal, y los dos individuos en conflicto de «Duelo a garrotazos» (Fig. 4) parecen destinados para la miseria, dado que, no obstante del resultado de la pelea, los dos se encuentran atrapados en la tierra alrededor de sus pies.

A continuación, el elemento de la jerarquía es relevante en cada una de las cuatro figuraciones seleccionadas. En «El sueño de la razón produce monstruos» (Fig. 1) observamos figuras fantasmagóricas que pretenden caer sobre un solo humano, y su poder se ve reflejado en su ubicación espacial superior. En «No saben el camino» (Fig. 2), «Disparate alegre» (Fig. 3) y «Duelo a garrotazos» (Fig. 4) es, al contrario, la ausencia de una propia jerarquía espacial que conlleva una noción significante, ya que subraya la mencionada circunstancia de interdependencia, tanto individual como colectiva, y sus consecuencias fatales.

Observamos así que, representacionalmente, Goya proyecta la ignorancia popular tanto sobre particulares miembros de la sociedad como la población española entera. La caracterización de los respetivos representantes del discurso demuestra un paralelismo importante: un grado de abstracción que se efectúa sobre todo en la escasez de rasgos formales. En la primera imagen, el Capricho, no podemos reconocer ninguna mímica, ya que el protagonista mantiene su cara cubierta enteramente al haberse entregado al sueño. En la segunda imagen, el Desastre, la mayoría de las caras visibles es esbozada sencillamente o no tiene profundidad individual. En la tercera imagen, el Disparate, nos enfrentamos a figuras que en su mayoría tienen características mímicas derivadas por elementos de desfiguración y exageración. Y por último, también las caras que encontramos en la Pintura Negra cuentan con un grado de abstracción, ya que carecen de líneas claras y sus rasgos se componen mucho más a través de una composición brusca de pintura. Encontramos una sola excepción en la imagen del Disparate: una figura femenina que dirige la mirada directamente al espectador y demuestra rasgos faciales que son

tanto bien definidos como relativamente naturales. Y hemos aquí otro paralela representacional que encontramos en dos de las cuatro figuraciones: el direccionamiento directo hacia el público a través de miradas, una vez en forma de mujer y otra vez en forma de lince, a su vez símbolo contemporáneo de sabiduría. La mirada directa capta al espectador y se efectúa sobre la percepción de la imagen. Gracias a ella, la imagen provoca más reflexiones propias sobre sus contenidos. A continuación, el aspecto de género implica una particularidad: mientras que en el Capricho, el Desastre y la Pintura Negra encontramos exclusivamente protagonistas masculinos bajo el enfoque discursivo, el equivalente Disparate muestra una distribución equivalente entre hombres y mujeres. Y hasta es, como se ha anotado, una figura femenina que demuestra el estado de mente más claro del grupo bailador. A la vez, es también una figura femenina que se entrega ciegamente al peligro de caer al abismo. [11]

De la misma manera, el comportamiento demostrado en las cuatro imágenes demuestra ciertas similitudes: En cada una de las obras encontramos personajes profundizados en un estado de mente que los desvincula de la conciencia despierta. Lo que en el Capricho implica el estado metafórico del sueño encuentra sus equivalentes en los movimientos de trance de las tres demás figuraciones: la marcha, el baile, la pelea. Afirmamos una contraposición entre dinámica y estática que caracteriza a la performancia del discurso »ignorancia« en diversas imágenes de Goya: La agitación inherente a las figuraciones se encuentra en contraste a la inmovilidad mental que el pintor critica. Y así las articulaciones representacionales de la ignorancia popular forman un conjunto de figuraciones muy dinámicas que se refieren, a su vez, a estructuras establecidas firmemente en la sociedad a que el pintor da resonancia.

En cuanto al modo en que se manifiesta susodicha crítica social, observamos con el paso de los años de creación una evolución de nociones humorísticas, irónicas y satíricas hacia un pesimismo y desencanto que se expresa en rasgos absurdos, pesadillescos y grotescos. Mientras que en «El sueño de la razón produce monstruos» (Fig. 1) y «No saben el camino» (Fig. 2) todavía hallamos un cierto optimismo ilustrado dentro del carácter remediable de las problemáticas figuradas, las dos demás situaciones no cuentan, como hemos visto, con una posible salida o resolución. Así, tanto como con el paso de los años se individualiza la caracterización de las figuras de una manera sombría, el juicio implicado sobre su destino se

[11] Hay que mantener en mente, sin embargo, que nos ocupamos de un extracto de las respetivas series de imágenes. Así, la ausente incorporación de un caracter femenino en «El sueño de la razón produce monstruos» no debe ser entendida precozmente como una falta total de mujeres en los Caprichos, aunque, eso sí, se encuentran mayoritariamente en posiciones ridiculizadas, incapaces o pasivas en los mismos.

vuelve más decisivo. Y es notable que aunque este juicio se vuelve más rígido, también se vuelve menos linear. En las primeras dos imágenes, es fácilmente entendible qué opina el pintor sobre las condicionantes sociales que procesa. El juicio sobre las circunstancias sociales es directo, fácilmente descifrable e impuesto por el autor de las imágenes. En contraste, aunque en el caso del Disparate y de la Pintura Negra el juicio sobre las condiciones sociopolíticas es más agudo y más pesimista, también es más opaco y reclama la reflexión propia por parte del espectador. A la vez, el mensaje se vuelve más universal al reducirse la cantidad de claves iconológicas. También la interrelación entre los contenidos visuales y su verbalizaciones, es decir las inscripciones y los título, se vuelve menos directa. En suma, la relación entre significado y significante se ensancha así con los años y constatamos, por lo menos con respecto a la performancia del hilo discursivo »ignorancia« una notable dialéctica entre el grado crítico del mensaje y su codificación simbólica.

6.2 Hilo discursivo < Superstición >

En segunda instancia, uno de los discursos claves sobre el que los Ilustrados transmiten su criticismo de la sinrazón vigente en la sociedad española es el de la »superstición«. (cf. Pérez Sánchez; Sayre 1989: lxxxiii) Durante el siglo XVIII, es sobre todo el estamento llano que se deja influenciar por instrucciones supersticiosas. La fe en lo misterioso, sobrenatural y mágico rige sobre todo en los estratos que carecen de educación básica, es decir sobre la población de las zonas rurales. (cf. Sarrailh 1985: 56) En estas zonas, una parte de la vida diaria se encuentra bajo la influencia continua de informes como »almanaques«, »pronósticos« o «predicciones meteorológicas» que pretenden proveer informaciones claves para una afortunada estructuración de labores y actividades de agricultura. (cf. Sarrailh 1985: 60) Además hay una multitud de proverbios supersticiosos que recurren de boca en boca y se efectúan así relevantemente sobre la vida diaria del pueblo (cf. Sarrailh 1985: 61), p.ej. que la práctica de regar sus cultivos debe ser evitada, ya “endurece y destempla la tierra” y “todavía suspiran los labradores por la agua lluvia” (Jovellanos 1790 – 1801 [vol II]: 64). Debido a la mencionada escasez de educación, la población rural carece del criticismo necesario para dudar de las mencionadas instrucciones engañadoras y se enfrenta con ingenuidad a las mismas. Y más, tras décadas de miseria y labor dura, se espera prosperidad y buena suerte del obedecimiento de los mismos tratos instruidos. (cf. Sarrailh 1985: 60) Hay que subrayar en este momento que el discurso sobre la superstición popular es relevantemente relacionado con el discurso sobre el abuso de autoridad y las ventajas que provee el (supuesto) saber en esta época.

Especialmente la Iglesia Católica ejerce su influencia a través de declarados conocimientos sobre las fases meteorológicas o las necesarias conductas diarias de los campesinos. (cf. Sarrailh 1985: 63) Como institución, mantiene una relación ambigua con la superstición: en un nivel superficial rechaza las convicciones supersticiosas y la creencia en seres mágicos, entre ellos brujas, duendes y demonios. Por otra parte, es la Iglesia misma que promueve y cataliza sutilmente estas creencias estrafalarias. (cf. Holloway 2012: 31) Y es especialmente en España que logra hacer permanecer su influencia social a un grado desproporcional en comparación con otros países europeos ilustrados. (cf. Sarrailh 1985: 62) Son los clérigos que son consultados en tiempos de sequía u otras problemáticas que originan »del cielo«. El pueblo se vuelve hacia los representantes de la Iglesia Católica en todos los momentos en que halla amenazas sobre su propia labor o su existencia y rinde gratitud a los mismos cuando se instalan los efectos queridos. (cf. Sarrailh 1985: 63) Vemos por lo tanto que, al instrumentalizar las supersticiones populares, la Iglesia corresponde a su fin de estabilizarse a sí misma como institución social integral y válida, y más, necesaria. (cf. Holloway 2012: 31)

El rechazo de la superstición como deficiencia popular encuentra un texto de resonancia ya en el siglo anterior al siglo de las luces. Jean-Baptiste Thiers se opone en su «Traité des superstitions» (cf. Thiers 1777) declaradamente a la superstición y la expone como opuesta a toda razón. (cf. Froeschlé-Chopard 1998: 197) Encontramos resonancias textuales de este criticismo en contra del oscurantismo y la superstición en el teatro popular contemporáneo (cf. Sarrailh 1985: 62) o en diversas observaciones de la elite intelectual del momento, entre ellos Jovellanos, que al encontrarse con un desfile religioso dedicado a la conjuración de lluvia anota en su «Diario»: “Agua abundante toda la mañana, con general alegría. [...] Vivan los clérigos” (Jovellanos 1790-1801 [Vol II]: 156) También las consideraciones de Sébastien Chamfort (2015), a su vez miembro de los Ilustrados, se refieren a la naturaleza agraviante que tienen las convenciones sociales de la época. Subraya, como Goya, los diferentes niveles de los errores humanos: los defectos inherentes a todos, los defectos particulares del individuo y los defectos inherentes a segmentos sociales específicos. (cf. Pérez Sánchez; Sayre 1989: lxxxiv s) Articula un criticismo parecido a aquel que encontraremos en los Caprichos que detecta matices sombríos e irracionales hasta en las almas más ilustradas y pronostica las consecuencias amenazantes del racionalismo purista que conlleva la ilustración también en España y su sociedad. (cf. Nehamas 2001: 41) Otra forma de resonancia textual de la superstición y los elementos fantasmagóricos que frecuentemente acompañaban su incorporación estética es un reporte jurídico, el <Auto de Fe de Logroño>., recuperado por el ilustrado Moratín (1989) quien persigue un interés fuerte en la Inquisición y se concentra en comentar críticamente las

concepciones sobre las creencias populares equivocadas y el protagonismo de la brujería en la época. (cf. Gassier 1983: 190)

Veremos que, en línea con las convicciones de sus congeniales, Goya declara la intención de acabar con las supersticiones populares maleficentes (cf. Gassier 1983: 191) y pretende satirizarlas en diversas de sus imágenes. Sin embargo, su incorporación de elementos supersticiosos toma un paso más allá. Logra instrumentalizarlos para manifestar las ansiedades y dificultades más profundas de la vida humana. Así, en el mismo instante que la Ilustración y su elogio de la racionalidad dominan los discursos progresistas, Goya pone en cuestión si es de valor negarse a cualquier superstición en favor de la cognición sobria, ya que esta misma superstición es capaz de dar acceso a núcleos oscuros de la mente humana. (cf. Todorov 2017: 74) Las elaboraciones figurativas centradas en contenidos supersticiosas se dejan así tanto entender como expresión de una postura crítica contra la ingenuidad de la población española como contra la institución que fomenta el suelo mental en que estas convicciones pueden germinar. (cf. Holloway 2012: 30) Encontramos la descrita dialéctica en diversas formas en la obra visual de Goya: en forma de la incorporación de sujetos volantes, de la visualización de la metamorfosis de humanos en animales, en forma de acentuación de la desnudez o en forma de la dehumanización de quienes se enfrentan a la liturgía. (cf. Holloway 2012: 36)

6.2.1 « Lo que puede un sastre »

Figuración 5 (1797 – 1799)

FIGURAS: Nos enfrentamos a una escena de espanto, dividido en tres segmentos figurativas entre las cuales hay que distinguir entre protagonistas y figuras marginales. Prácticamente contamos con dos protagonistas: la figura femenina a la izquierda, que funciona como representante del grupo de figuras marginales detrás de sí, y una supuesta figura a la derecha, que a través de observación atenta se desvela como un árbol encubierto en una manta. Veremos que, aunque no se trata de un ser consciente, funciona como tal en la figuración por lo cual la trataremos como protagonista aún así. Veremos que, más allá de ser considerada como figura protagonista, es esta figura fantasmagórica misma que domina el escenario. Originando de ella, se perfila una jerarquía clara en la figuración. Para empezar, la mímica de la protagonista femenina expresa devoción e inferioridad hacia el supuesto monstruo y los seres fantásticos que lo acompañan. Encontramos cierto rasgo de esperanza en la mirada de la mujer que se dirige

hacia su contraparte fantasmagórica. En oposición a la devoción de la protagonista y su respetivo grupo encontramos al ser engañador en una postura amenazante. A su vez, esta figura no desvela verdaderos rasgos faciales ni expresiones emocionales. Lo que destaca en este contexto es además que, en contraste al efecto debilitante que tenía la abstracción sobre protagonistas de imágenes que contemplamos en contexto del discurso »ignorancia«, el alterado grado de abstracción conlleva el efecto contrario en el contexto de la »superstición«. La figura en posición superior vela sus rasgos faciales mientras las figuras en posición inferior son demostradas con rasgos más específicos. La abstracción además subraya la calidad vacía y falsa de la amenaza, y se puede conectar con las convicciones supersticiosas que tan profundamente conmueven a la población española del momento de la creación de la imagen.

Aquí, los atributos materiales, sobre todo la ropa, toman un papel de importancia. A través del ropaje, el protagonista »sobrenatural« compone un espacio en blanco en sí. Más allá de la ausencia de mímica o atribuidos humanos se realiza así también una abstracción por la manta que lo cubre y, más propiamente, lo genera como figura y refuerza su virilidad. En oposición directa, el traje de la protagonista femenina que cubre su cabeza subraya su inmersión. El atributo material de la ropa recibe así la función de indicar la relación jerárquica entre las figuras.

Es también a base de estos rasgos específicos que podemos constatar el estado de ánimo particular de las figuras humanas de la imagen. Aunque se encuentran en pleno estado de conciencia, no dejan reconocer indicaciones de una mente crítica o atenta. Sus manos se tocan en posición de oración y su postura en rodillas subraya su inclinación espiritual hacia el »ser« al que se enfrentan. Lo que parece particular es que, mientras que la sinrazón de las figuras que anteriormente hemos contemplado se debía, por lo menos por parte, a la circunstancia que las figuras se mantuvieron de cierta manera en estados de ánimo alterados - sueño, movimiento colectivo y trance bélico -, hemos aquí una protagonista que aparentemente se encuentra en pleno estado despierto y, aún así, no se da cuenta de su error. Es consciente, tiene los ojos abiertos y la mirada clara y pese a todo no reconoce la naturaleza engañadora del sujeto que anhela. Cabe subrayar aquí, sin saltar a conclusiones que requerían un estudio más detallado, también el género femenino que el pintor decidió dedicar a una figura tan decididamente inferior, ignorante y paralizada en su estado de sinrazón.[12]

[12] La representación de la mujer y la multitud de posibles hilos discursivos que se podrían perseguir al respecto en las imágenes de Goya no encuentra el marco que merecería en la dimensión de esta elaboración y puede ser considerada, por lo tanto, como enfoque temático de un posible proyecto de investigación en el futuro.

COMPORTAMIENTO: La jerarquía implicada se ve reflejada no sólo en la mímica o postura de las figuras sino también en sus gestos. Las expresiones devotas de la protagonista femenina se extienden sobre una gran parte de las figuras marginales detrás de ella. En su mayoría, el grupo repite los gestos de subordinación o se encuentra en estado de rezo introvertido. La dedicación y dirección decidida que encontramos en tanto la protagonista como su respetivo grupo se ven contrapuestas en el sinorden que crean las figuras fantasmagóricas detrás del falso protagonista a la derecha. Claramente los gestos de este son el mero producto de la proyección de los personajes devotos. Su comportamiento es atónito y no se dirige a ningún objetivo específico, y su »conducta« contribuye a la subordinación de la masa.

En suma, resulta que, aunque nos encontramos ante un momento de una supuesta revelación espiritual, se deja reconocer en la situación figurada una metáfora para la disposición mental, específicamente espiritual, de la población española contemporánea. En contexto del discurso específico que acabamos de contemplar en la introducción de este apartado analítico, la situación absurda que se nos presenta debe ser entendida como una referencia directa a la superstición del pueblo llano, más específicamente el escaso criticismo con que se enfrenta a la instrucción de la Iglesia Católica y los mitos esta misma difunde a través de sus representantes.

MOVIMIENTO: Otra vez hallamos aquí una escena dinámica que propiamente nos guía a un entendimiento de estructuras firmemente establecidas dentro de la sociedad. Se repite la oposición dialéctica entre movilidad representacional e inmovilidad referencial. A través de la figuración de un momento de movimiento, la inclinación ideal del pueblo ante las fantasmas creadas por la Iglesia, se realiza una crítica sobre la inmovilidad mental de una parte de la sociedad contemporánea. Esta contraposición entre movimiento físico figurativo y el envaramiento estructural social se perfila así como elemento recurrente en las formas representacionales que el pintor elige para manifestar la sinrazón de la población.

ESPACIO: También la distribución espacial debe considerarse como constituyente de la calidad jerárquica de la figuración. El protagonista dominante no demuestra un verdadero anclaje en el suelo y, más allá de su superioridad espacial, su aparente suspensión refuerza su virilidad visual. Tanto como su escasa caracterización, su mal definida ubicación en el espacio refuerza el juicio sobre la sinrazón de la población que se inclina ciegamente ante un ser del que asume que es sobrenatural, sino divino.

Aún así, se tematizará el rol de la mujer en el contexto de su representada intederpendencia con el hombre en el capítulo 6.3.

En cuanto al espacio figurativo, hay que enfocarse también en el grupo detrás de la protagonista y el desorden que sus constituyentes crean por su distribución densa, escasamente distinguida y sus gestos difusos, limitándose espacialmente entre sí. Este desorden físico visualizado repercute con el desorden mental e ideal cuya crítica se implica en la imagen. Como en la mayoría de los Caprichos, el paisaje visualizado no se especifica decididamente, y así se refuerza, otra vez, el carácter ejemplar de la figuración que, más específicamente, puede ser entendida como una metáfora hiperbólica. Por último, cabe anotar la fase del día en que encontramos la escena: en contraste a otras manifestaciones de la sinrazón popular que se ubican en escenarios nocturnos, contamos aquí con una escena que claramente se desarrolla en la plena luz del día, una circunstancia que va de acuerdo con el estado de conciencia clara y despierta, pero ignorante, de los humanos incorporados.

LUZ: Este aspecto nos guía hacia la contemplación del rol de los matices técnicos en la imagen y hay que subrayar en este momento una probable repercusión de la metafórica de la luz (véase 3.4.1) que caracteriza tan importantemente la cultura visual de la Ilustración. En contraste a la claridad del día figurada, las sombras que esta tira juegan un papel importante. Son sobre todo la figura de la derecha y el velo de la figura a la izquierda que se ofrecen como componentes oscuros, y son justamente estos mismos elementos visuales que portan el discurso de la sinrazón: el ser fantasmagórico, encubierto en una sombra entera, y su fiel creyente, encubierta sí misma en un atributo del mismo tono oscuro.

MODO: El criticismo visual ilustrado es ciertamente acompañado por nociones humorísticas. Predomina la absurdidad en la escena figurada, sin embargo, nos encontramos ante un error humano que todavía parece fácilmente resolvable. Al deshacer el protagonista de su manta, este mismo podría ser reconocido como el ser engañoso que es y los seres fantásticos, y así se podrían liberar de su parálisis las figuras subordinadas de la imagen. El pintor atribuye a los representantes del pueblo las capacidades necesarias para deshacerse de las limitaciones de su sinrazón, sin embargo, tienen que emanciparse y tomar acción en contra de esta ellos mismos. La figuración es así una resonancia visual del optimismo ilustrado que Goya expresa ya en las palabras introductoras de la serie. Todavía no encontramos a la atmósfera irremediable que caracterizará a sus obras grotescas posteriores. El modo de la figuración se deja evaluar así como satirizante, ya que todavía persigue el fin de instruir a sus espectadores y hasta aplica modos humorísticos, tanto visual como verbalmente, para cumplir con tal fin.

Aún así, es cuestionable si las figuras fantasmagóricas en el fondo de la imagen, que a su vez pueden ser entendidas como extensiones figurativas del protagonista »sobrenatural«,

evanecerían con su desvelamiento. Asumiendo que se trata de las creencias estrafalarias que se independizan a base de las instrucciones supersticiosas de la Iglesia Católica, no parece garantizado que hay una manera tan fácil de deshacerse de las mismas. Es por lo tanto que reconocemos ya un giro modal liviano: aunque el modo irónico y satírico de la imagen deja espacio para una posible resolución del equivoco humano representado, la superstición, no se garantiza que se cumple con la misma tan fácilmente como se estimaría en un primer momento. Veremos en la contemplación de la siguiente imagen el desarrollo figurativo de esta idea.

6.2.2 « Disparate de bobo »

Figuración 6 (1815 – 1819)

Nos enfrentamos a una escena que en un primer plano es muy parecida a «Lo que puede un sastre» (Fig. 5), tanto en su mensaje como en su composición. Como veremos, sin embargo, las formas representacionales han evolucionado, y con ellas se ha desarrollado el significado que transmite, lo que también resultará relevante para el discurso social que perseguimos.

FIGURAS: Otra vez contemplamos a dos protagonistas en una interrelación muy similar a aquella que acabamos de contemplar. Sin embargo, esta vez es una sola persona, sin refuerzo

de un grupo en su fondo, que se enfrenta al espanto de un ser fantasmagórico superior. Este ser, a su vez, todavía cuenta con un grupo de figuras parecidas a aquellos seres fantásticos de «Lo que puede un sastre» (Fig. 5), los cuales aquí se presentan hasta más unidos al protagonista amenazante y refuerzan así su poder visual. El protagonista a la izquierda de la imagen esta vez es acompañado por un ser insuficientemente definido. No es claro si se trata de una figura femenina en vuelo o si es otra vez el atribuido material del ropaje al que ya se ha atribuido una función representacional al analizar el Capricho. Lo que destaca claramente es que, en contraste a su equivalente Capricho, la figura devota ya no cuenta con una mímica visible. En oposición, la figura fantasmagórica se vuelve más humana al recibir rasgos personales y más individuales. Esta humanización se repite también en el nivel de los atribuidos materiales, más específicamente sus vestimentos tradicionales. A su vez, la figura que se enfrenta a la amenaza es vestida menos específicamente y además sus rasgos se sumergen en la abstracción. Observamos un intercambio parcial de características entre las dos manifestaciones del mismo conflicto discursivo en dos momentos diferentes de creación. Es el amenazante ser fantástico que parece humano, y es el amenazado humano que perdió sus rasgos individuales. La nivelación de estados de mente entre las figuras contribuye a susodicha consideración. Es el personaje horroroso que parece estar en plena conciencia. De la misma manera, el grupo de fantasmas detrás del protagonista grotesco demuestra matices más específicos y desarrollados, tanto como la dirección de sus miradas es mejor definida. Destaca que encontramos menos especificaciones sobre el género de las figuras en esta imagen que todavía encontramos en su equivalente de los Caprichos. Más, el elemento femenino aquí es ausente.

COMPORTAMIENTO: La información representacional que encontramos en el nivel de los gestos va de acuerdo con la caracterización del estado mental: los gestos expresan la cambiada actitud del amenazado. En vez de rendirse lleno de esperanza hacia su contraparte, ha reconocido el peligro y trata de protegerse activamente contra su adversario. En el nivel de vocalizaciones destaca que las figuras detrás del amenazante se expresan no sólo a través de su mímica sino también a través de sus indicados sonidos.

Mientras que en «Lo que puede un sastre» (Fig. 5) nos hemos ocupado de una escena que parecía situacionalmente excepcional pero estructuralmente típico, observamos en «Disparate de bobo» (Fig. 6) una agudización de las consecuencias de la postura mental popular que se encuentra bajo la crítica. Por lo menos a nivel de las dos figuraciones, las formas representacionales indican que, una vez germinada, la superstición puede independizarse y apoderarse de quienes la incorporan en su vida, hasta los aleja de su propia humanidad. A su

vez, las creaciones de sus propias mentes humanas pueden volverse superiores a los mismos humanos a regir sobre ellos. La superstición se apodera de quienes la ejercen.

MODO: Como se ha mencionado, los Disparates no cuentan con el optimismo ilustrado que todavía es incorporado en parte de los Caprichos. Por lo tanto, la sátira como elemento de un criticismo estético, desaparece y da campo a un rasgo visual más virulento: lo grotesco. Fiel a las máximas de lo grotesco (véase 3.4.2), ya no se ofrecen posibles soluciones para la miseria que los humanos causaron a sí mismos y por propia culpa. Mucho más, se crean escenarios de terror y desesperación. En breve: se desarrollan situaciones de pesadilla. En la imagen analizada, esta implicación de pesadilla se subraya por el nivel de abstracción visual aplicado, las líneas no claramente definidas y las desfiguraciones físicas que contribuyen a la presentación de las figuras.

ESPACIO y LUZ: El elemento de la pesadilla siempre cuenta con un cierto grado de abstracción, y reencontramos la misma abstracción en las características espaciales de la figuración. Como en casos anteriores, el fondo de la figuración es una superficie vacía, pero a la vez llena de oscuridad. La escena se sumerge en el terror de la noche, y la fuerza de luz más relevante es el fantasma mismo. La luz radia de las creaciones de la superstición popular, y se efectúa así una inversión de la metáfora de luz.

SIGNOS: Nos encontramos por lo tanto ante una metáfora hiperbólica que, debido a factores como el traje típico del personaje monstruoso, específicamente a la sociedad española. Por otro lado, el alterado grado de abstracción resulta en una relación más ancha entre significado y significante. La escena figurada puede entenderse por lo tanto no sólo como una sociocrítica dirigida al entorno directo del pintor sino también, como lo hemos observado en otros casos, como una acusación de la debilidad de la razón humana contemporánea y las consecuencias terribles que emergen de la misma.

6.2.3 Conclusión sobre formas representacionales

Como hemos indicado al contemplar de manera comparativa las obras «Lo que puede un sastre» (Fig. 5) y «Disparate de bobo» (Fig. 6), nos encontramos ante dos manifestaciones del discurso acerca la superstición popular que se pueden interrelacionar horizontalmente. Más allá de una suma de paralelas que yuxtaponen las dos imágenes, sobre todo similitudes en la jerarquía espacial implicada, la constelación y postura de las figuras que subrayan la misma, los seres fantásticos incorporados en la figuración y la involucración metafórica de la oscuridad como símbolo de la sinrazón, merece la pena tematizar la dinámica de inversión que se puede observar

entre las dos imágenes: el destrozo de lo humano y la humanización de lo demoniaco. Quien se encuentra velado y opacado en «Lo que puede un sastre» (Fig. 5) demuestra rasgos personales y humanos en «Disparate de bobo» (Fig. 6). Los vestimentos como atribuidos materiales y marcadores de pertenencia a la sociedad contribuyen al observado intercambio. Y es a través de esta inversión que se lleva a cabo una alienación, un »reading against«, que apela al observante de la imagen.

A continuación, anotamos que mientras en el Capricho el individuo enfrentándose al peligro de la superstición es reforzada por un grupo que demuestra la misma actitud, en el Disparate es el humano sólo que tiene que confrontar el espanto. A su vez, el ser monstruoso ha ganado en virilidad, tanto como son más precisos y poderosos sus acompañantes fantásticos. Mientras las formas representacionales usadas en El Capricho todavía demuestran rasgos satíricos y humorísticos, el Disparate carece de tal característica y se transforma en una figuración grotesca y espantosa. Observamos así que la manera en la que el pintor proyecta el discurso social en su obra se vuelve más aguda, más crítica, y a la vez se dedica a crear un cierto efecto de alienación por parte del espectador. La superstición ya no es representada como fantasma que simplemente se puede combatir al quitar un velo de un tronco, sino se vuelve realidad y está por apoderarse de quienes se rinden a la sinrazón contemporánea. El individuo del Disparate además ya no es representado en el marco social del grupo, sino es devuelto a su propia responsabilidad individual. Tiene que enfrentarse ahora por fuerza propia a los seres fantasmagóricos que su propia sinrazón generó. Sin embargo, la figuración no promete salvación fácil o garantizada de su miseria. Al procesar visualmente el hilo discursivo de la superstición, Goya implica una sociocrítica bidireccional. Por un lado, articula el rechazo de la institución responsable por su difusión y fomentación: la Iglesia Católica. Por otro lado, dirige su crítica de la misma manera hacia la población sencilla e ingenua que acepta las instrucciones supersticiosas de la Iglesia y no utiliza su propia razón para aplicar un pensamiento crítico. Dentro de la obra de Goya hallamos así una crítica dirigida tanto al emisor como el recipiente de la superstición, y en conclusión las consecuencias de esta dinámica social deficiente.

7 Conjunto discursivo < Interdependencia de géneros >

Como veremos en el siguiente apartado de análisis, los caracteres femeninos de Goya pueden mostrarse tanto en una posición iniciativa como en una posición pasiva. (cf. Glenndining 1989: lxxiv) Es por lo tanto que, como comprobaremos, la relación entre los géneros puede demostrar

tanto la emancipación como la pasividad del hombre o de la mujer. Lo que une muchas de las imágenes de Goya como paralela en su concepción de la convivencia entre los géneros es su interdependencia. Es por lo tanto que nos concentraremos en las dos posibles formas de esta interdependencia que reaparecen en diversas imágenes del artista: la interdependencia de la relación conyugal que mayoritariamente resulta en la abnegación de la mujer, en un lado, y la dependencia del hombre que se somete a las coqueterías femeninas, en otro lado. Tanto como los diferentes discursos sobre la emancipación de roles de género dominan el debate contemporáneo en España, encontramos resonancias visuales de los mismos hilos discursivos en las imágenes de Goya. Más allá de la incorporación estereotipada de diferentes vicios que en el momento histórico se atribuyen a los géneros, sobre todo las mujeres, el pintor se profundiza ante todo en la interrelación entre los mismos y subraya muchas veces su condenable interdependencia y las consecuencias fatales que pueden resultar de ella. En el siguiente apartado se ofrecerá una introducción a los respetivos argumentos discursivos del momento histórico, enfocándonos en los temas de matrimonio y la discusión sobre el perfil de la mujer en este contexto.

Particularmente, resulta que se trata de un conjunto de negociaciones socio-estructurales cuyos diferentes hilos se performan más claramente de manera visual que en sus resonancias verbalizadas. Es por lo tanto que, a diferencia a la contextualización de los demás discursos, se ofrecerá la introducción a la interdependencia entre los géneros y los resultados que su percepción pública implica sobre todo para la imagen de la mujer en un mismo apartado. Es en este contexto que las consideraciones de Mónica Bolufer Perruga resultan claves, ya que en sus obras no sólo contempla el rol de la mujer en la sociedad de la época que se investiga en este trabajo sino también lo pone en conexión con la cultura conyugal. Se ofrecerán sus puntos claves en el siguiente apartado para, en adelante, extenderlos al hacer referencia a textos de resonancia claves de que corresponden al respecto.

Para empezar, Bolufer Perruga subraya que en el siglo XVIII pugnan las evaluaciones positivas sobre el matrimonio como institución provechosa e imprescindible para la comunidad española. Por un lado, los ilustrados encuentran en el matrimonio tanto un recurso moral y personal y definen el estado precario del mismo como una fuente de las problemáticas sociales de la época. Sin embargo, se instala en el mismo momento un escepticismo que detecta que la fuerza de los vínculos dentro de las familias está por derretirse, un síntoma de una "crisis de matrimonio" vigente en toda Europa del siglo XVIII e identifica la desestimación de la unión matrimonial además como el origen del "desorden moral" en el que ubica su sociedad. De la misma manera

se articula una generación de jóvenes que o se indigna o ante las imposiciones matrimoniales originando de sus propios padres o, ya desde una perspectiva *a posteriori*, expresa arrepentimientos sobre los equivocados consentimientos conyugales que dieron. (cf. Bolufer Peruga 1998: 95ss)

El discurso alrededor del valor del matrimonio cuenta también con implicaciones para la imagen de la mujer y sucede que la discusión al respecto es teñida por una atribución culpante de las desdichadas condiciones hacia las mujeres y sus supuestas calidades viciosas. (cf. Bolufer Peruga 1998: 99) Es por lo tanto de mayor relevancia tematizar la valorización de mujeres en el discurso público de la España del siglo XVIII.

Una chispa decisiva, tanto como controvertida, para la discusión alrededor del rol y las calidades de mujeres es la articulación proto-feminista de la «Defensa de mujeres» (cf. Feijoo y Montenegro 1961) ofrecida por Benito Jerónimo Feijoo en 1726. (cf. Bolufer 2006: 482) En esta, se cuestionan las percepciones consentidas sobre las debilidades corporales, éticas y cognitivas que se les atribuye a las mujeres hasta este momento. Se declara a las mujeres como equivalentes a los hombres, en especial con respecto a la razón de la que disponen. Feijoo afirma constata que las deficiencias intelectuales que presentaban las mujeres en la época originan de una escasez de formación intelectual, no de su disposición biológica. Así, las mujeres se presentan declaradamente como deficientes en el provecho de sus recursos intelectuales, y no deficientes en su constitución natural. (cf. Bolufer 2006: 482)

Sin embargo, en la percepción contemporánea, las mujeres, en contraste a sus contrapartes masculinas, también se encuentran bajo la fuerte influencia de su disposición biológica. Los recursos sentimentales de los que disponen las mujeres dentro de este pensamiento son contrapuestos por los recursos de la cognición abstracta que se atribuye a las capacidades masculinas. Además, la mujer se considera físicamente inferior al hombre y, como resultado, se encuentra bajo la necesidad de recurrir a los "instintos protectores" del mismo. A la vez, se atribuye un carácter coqueto a todas mujeres, con el "fin natural" de - siempre de manera jocosa y sutil – cautivar a una pareja y garantizar así la continuación de su progenie. (cf. Bolufer 1998: 197s)

Se atribuyen diferentes virtudes naturales a las mujeres como entidad social: la humildad y docilidad, su tendencia hacia domesticidad, la disposición a autosacrificio y su moderación. (cf. Kitts 1995: 103s) Como fruto de sus capacidades sentimentales que les asigna la discusión ilustrada, la mujer debe ser casada sensible y madre entregada (cf. Bolufer; Peruga 1998: 198), acompañante, confiada y apoyo para su marido (cf. Bolufer 2006: 483), tanto como cabeza

laborosa del hogar familiar. Se les atribuye además un nuevo propósito social en imponer moderación a los impulsos de sus compañeros masculinos. (cf. Bolufer; Peruga 1998: 198)

Y aunque se puede evaluar esta atribución de espacios como tradicional o conservadora, la manera en la que se posiciona a mujeres en su respetivo lugar en la sociedad, está evolucionando. En vez de simplemente imponer un rol social a las mujeres, las voces ilustradas del momento tratan de convencer y persuadirlas de consentir en las limitaciones que les rodean. Los periódicos de los años 1760 crean la imagen de la mujer perfecta y definen la carga funcional que deben ejercer en la sociedad. (cf. Kitts 1995: 245) De acuerdo con el pensamiento emanzipado ilustrado, la actitud de los ilustrados españoles hacia el rol de las mujeres se ve influenciada por la enseñanza del educador suizo Pestolazzi (1996) quien constata la importancia de madres para despertar la curiosidad de las crías de la nación, las futuras mentes ilustradas (cf. Glenndining 1989: lxxiv) y preparar el mundo ilustrado del porvenir a través de sus hijos y la enseñanza moral que les provee. (cf. Kitts 1995: 245) Para obtener una macro reforma de la sociedad, los ilustrados definen como imprescindible la micro reforma de lo que denominan como "la moral familiar" (cf. Bolufer Peruga 1998: 95ss) y esta tarea se atribuye así a las mujeres.

Ejemplos de las resonancias discursivas de la creciente valoración de las mujeres serían los escritos como la «Historia o pintura del talento, carácter, costumbres de las mujeres en los distintos siglos» de A.L. Thomas (1773) o el «Discurso filosófico y económico-político sobre la capacidad o incapacidad natural de las mujeres». (cf. del Seixo 1801) En su conjunto, estas obras afirman la "igualdad de entendimiento" entre mujeres y hombres, pero también esbozan una "complementariedad de aptitudes y disposiciones". A la vez, se atribuyen firmemente las diferentes tareas y esferas de intervención que pertenecen a los sexos respetivamente. (cf. Bolufer 2006: 483) Pese a todo progreso mental en el siglo XVIII, se pretende conservar así la división tradicional entre la esfera pública y la esfera privada, *nota bene* limitada, que pertenece a las mujeres. (cf. Kitts 1995: 245) La mujer rige sobre su esfera sensible y práctica, óptima para encargarse de la organización del hogar, tanto como de la instrucción ética y emocional. Los hombres, por su parte, cuentan con la atribución de fuerza física y el pensamiento abstracto. Como consecuencia, se les rinde el espacio del comercio, del mercado y, por último, del conocimiento. (cf. Bolufer 2006: 483)

Sin embargo, se deja observar que la creciente capacidad mental que se les empieza a atribuir a las mujeres trae consigo un juicio más agudo sobre sus acciones y su comportamiento. Contamos con diversas formas de resonancias críticas sobre el matrimonio y la mala influencia

que tiene la emancipación de las mujeres para el mismo, no sólo en España sino en toda Europa. (cf. Bolufer 1998: 96) Además, ya se establecerán diversas posturas reaccionarias al inicio del siglo XIX. Hasta en el discurso progresistas, las mujeres vuelven a ser percibidas como pasivas, débiles, incapaces sino malevolentes. Incluso se les acusa a las mujeres por ser responsables por la degeneración de la sociedad como tal. (cf. Kitts 1995: 245) En la segunda mitad del siglo XVIII (1760 - 1767), se desarrolla así una reinstalación de la tradición de misoginia. Hay diversos periódicos que recurren otra vez a imágenes anticuadas de mujeres y se reafirman aproximaciones ya superadas sobre su ser y su función. Se puede evaluar este giro como indicación de que el comportamiento de mujeres contemporáneas ya ha cambiado a una dimensión que es inaceptable para diversos tradicionalistas. (cf. Kitts 1995: 101) Susodicha misoginia recuperada se basa sobre una caracterización de la mujer como ser inferior y moldable, vulnerable en el sentido físico y empobrecida frente al hombre y sus capacidades cognitivas, exageradamente emocional y a la vez calculada en la aplicación de sus recursos sensuales, seductora e interesada y, una vez cumplido su fin de atrapar el hombre en el compromiso de su relación, altamente dependiente del mismo. (cf. Bolufer; Peruga 1998: 199) Hay que subrayar la paradójica dentro de estas atribuciones: se critica la iniciativa de las mujeres mientras que no se hayan entregado a su subordinación terminal dentro el matrimonio. Se afirma su debilidad natural y se condena a la vez la dependencia en que esta resulta para las mujeres. (cf. Kitts 1995: 102)

Los mismos tradicionalistas recuperan así unas nociones sobre mujeres que originan del Antiguo Testamento, concentrándose sobre todo en la naturaleza maligna de las mujeres. Estas voces encuentran protagonismo sobre todo en el boletín «Cajón de sastre» (cf. Nipho 1781), publicado por Franciscano Mariano Nipho, pero también en el »periódico de interés moral« «El Pensador» (cf. Clavijo; Arencibia 1763) en el que encontramos una cantidad de consideraciones, a veces ensayos y a veces contribuciones anecdóticas, que juzgan a conductas supuestamente típicas para las mujeres, entre ellas vanidad y sus implicaciones negativas para no sólo el poder económico del hombre, sino también su honor y su alma. (cf. Kitts 1995: 101s) Como resume Kitts, en el «Cajón de sastre» constata que las mujeres son engañadoras, cegadas por su orgullo, testaduras y posesionadas por su afán de corromper moral y espiritualmente a los hombres. Se reclama además que en épocas anteriores los hombres ya habían tenido éxito en domesticar a las mujeres, tanto como en moldarlas y controlar su comportamiento, parecido a cómo se hace con animales salvajes. Se identifica como amenaza para los hombres el creciente desarrollo de personalidad que viven las mujeres en su actualidad, y la corrupción de la sociedad como su consecuencia. Como resultado de sus observaciones, «El Cajón de sastre» declara el

deterioro social del momento como error de los hombres y su ausente intervención ante la creciente independización de las mujeres. No se culpa además directamente a las mujeres, ya que no se les asigna las capacidades necesarias para asumir las mismas responsabilidades como los hombres. A continuación, se apela a los hombres a educar a las mujeres con el fin de controlar su maldad. Sin educación, emerge la verdadera naturaleza maligna de mujeres, imposible de aguantar para los hombres. Se juzga a los desarrollos emancipadores del siglo XVIII como corruptos y se condena también el error de los hombres de no educar a las mujeres. (cf. Kitts 1995: 105) Se conecta, como resultado, el aumentado número de adulterio linearmente con la creciente emancipación de las mujeres y sus conductas liberadas y atrevidas. (cf. Bolufer; Peruga 1998: 95) Dentro de España, es hasta el mismo círculo intelectual de la Ilustración que articula incertidumbre, más pesimista que optimista, ante el desarrollo de la cultura conyugal matrimonial y el peligro en que se halla la estructura familiar. (cf. Bolufer; Peruga 1998: 95) En «El Censor» se observa que las noticias sobre divorcios dominan los círculos sociales y se constata preocupadamente que el hogar familiar se está transformando en un ámbito conflictivo para muchas parejas, lleno de intereses maliciosos y disarmonía entre quienes se equivocan al darse el 'sí, quiero'. (cf. Mariano; Castrigo 1781) También en los demás periódicos se suman las contribuciones críticas y personales en los periódicos del momento, en vez hasta en forma de falsas contribuciones leyentes que reportan su infelicidad personal dentro su compromiso matrimonial. En estas cartas se tematizan, supuestamente de primera mano, los diversos enfrentamientos micro bélicos entre casados: engaños, resignación, desencuentro e indiferencia entre maridos y los demás miembros familiares. (cf. Bolufer; Peruga 1998: 96) Hay diversas obras de drama que se centran en la misma problemática, sobre todo de forma humorística. Hay obras humorísticas como «La familia a la moda» de 1806 (Rosa Gálvez 2001) que procesan el deterioro familiar y matrimonial a base de caracteres simplificados y generalizados. Más allá de sus manifestaciones humorísticas, el respetivo teatro contemporáneo recurre a sentimientos y afectos más severos para procesar la problemática. Se aplican nociones lagrimosas y trágicas para enfrentarse al equivocado desarrollo de hábitos familiares de la época. (cf. Bolufer; Peruga 1998: 96)

En suma, el pensamiento ilustrado defiende un "matrimonio de inclinación" dentro el cual encontramos un equilibrio entre "méritos materiales" y "afectos sentimentales" parecido a la forma de relación conyugal que encontramos en la novela «La Leandra» (Valladares 1792). (cf. Bolufer 2006: 489). Como compañía fiel y rendida al esposo ilustrado, la casada ejemplar de la ilustración española da resonancia a cualquier meditación del mismo, detecta sus necesidades y corresponde a ellas. (cf. Bolufer 2006: 489) Así, como se proclama en el n°LXIX de las

«Cartas marruecas» de José Cadalso, la mujer casada es entendida por los Ilustrados más bien como extensión de su contraparte masculina, una extensión devota de su compañero. (cf. Cadalso 1803)

En conclusión, la declarada "crisis de la familia" no debe entenderse linearmente como una condición auténtica y real del momento histórico. Más bien, se trata de una discusión pública, sobre todo articulada por aquellos intelectuales que perciben la necesidad de una reforma social. La misma discusión tiene un fin concreto por parte de quienes la fomenta. (cf. Bolufer; Peruga 1998: 97) A base de su discusión pública surgen voces que argumentan una "intervención moral", y con la misma una transformación de pensamientos y hábitos. (cf. Bolufer; Peruga 1998: 95) Y resulta que esta reforma de la institución matrimonial no sólo es de interés para los moralistas. Más bien se halla un propósito pragmático detrás del discurso público. En muchos países de la Europa del siglo XVIII se subraya la importancia de aumentar el número poblacional para, de esta manera, hacer prosperar la agricultura y la manufactura, tanto como el influjo de impuestos y, en consecuencia, garantizar así la prosperidad del Estado como tal. A su vez, se pretende detectar un efecto positivo del progreso positivo de la economía nacional en el desarrollo de conductas románticas y sentimentales, tanto como una promoción de la interacción entre hombres y mujeres en discusiones o funciones de teatro, ya que estos nuevos "tratos" se evaluarían como señal colectiva de la prosperidad estatal y el progreso mental de la sociedad. (cf. Bolufer; Peruga 1998: 97s)

7.1 Hilo discursivo < Mujer a merced de hombre >

Nos profundizaremos en el siguiente análisis en manifestaciones de la primera negociación discursiva respetiva a este núcleo de energía social: la dependencia de las mujeres hacia los hombres que se debe a las características que contemporáneamente se les atribuye, tanto como la carga que esta dependencia implica para ellas y sus parejas. Encontraremos en las siguientes imágenes no sólo una crítica discursiva sobre la institución del matrimonio sino también sus implicaciones malignas para quienes se entregan al mismo.

7.1.1 « ¿No hay quien nos desate? »

Figuración 7 (1797 – 1799)

FIGURAS: Hallamos tres figuras en la imagen, dos humanas y un ser animal en forma de búho. Las dos figuras humanas, hombre y mujer, se encuentran en una situación fatal. Están, como indica el título, atados juntos con una sola cuerda al tronco de un árbol. Más allá, se enfrentan a la amenaza por el ser animal que está por interactuar con ellos. Se puede observar inversión de la jerarquía humano > animal que ya hemos encontrado en la imagen «El sueño de la razón produce monstruos» (Fig. 1). La mímica de las figuras implica su desesperación.

La postura corporal de las figuras acentúa su estado de emergencia. Mientras que el personaje masculino, por un lado, se encuentra cautivado en su intento de salvarse, su contraparte femenina se rinde con manos en el aire, a su destino. Su expresión facial es más claramente visible que la de su acompañante y conlleva la noción emocional más fuerte en la imagen.

Contemplamos aquí un marcador importante de género que reaparece, aunque no exclusivamente, en las imágenes de Goya: la pasividad e incapacidad de la mujer, y a la vez la emocionalidad que se atribuye a la misma y que ya hemos observado en «Lo que puede un sastre» (Fig. 5).

Más allá de la desesperación ante el peligro del ser animal, vale la pena adentrarse en la interrelación emocional entre los dos protagonistas. Mientras que los dos reaccionan directamente con desesperación al peligro, no entran en un intercambio o una comunicación entre sí, ni siquiera a través de verbalizaciones. Las dos dirigen las miradas hacia el monstruo encima de sus cabezas, su atención se dirige exclusivamente a la amenaza. Como veremos, esta indiferencia se extenderá a la forma representacional de su respetiva conducta.

COMPORTAMIENTO: Los dos personajes no hacen intentos de encontrar una solución en la cooperación directa. La única salvación que se les ofrece es, como lo indica también el título verbal, la intervención de una tercera parte. Mientras que el personaje masculino todavía se niega a tal circunstancia y reacciona activamente ante el peligro inmanente al tratar de deshacerse de la cuerda que puede determinar el destino fatal de los dos., el personaje femenino se rinde a la inevitabilidad de su miseria. Tal noción estereotipada de la debilidad femenina se refuerza por la condición física en la que se encuentra la protagonista: mientras el personaje masculino está de pie y tiene más o menos control sobre sus movimientos, la mujer por su parte hasta tiene los pies atados y está, por lo tanto, en una situación hasta más vulnerable.

En la imagen se figura una situación excepcional y claramente los personajes actúan fuera del marco de sus convenciones diarias. Sin embargo, la situación y el comportamiento deben ser leídos como referencias a las estructuras mentales de la sociedad española que Goya manifiesta. Así, sucede otra vez que encontramos una figuración dinámica que hace referencia a una circunstancia estática social.

Cabe destacar además que, aunque se trata de una escena dinámica y agitada, no se dejan reconocer vocalizaciones. Más bien, se parece tratar de un conflicto que se desarrolla silenciosamente, sin expresiones verbales o las exclamaciones audibles que se podrían esperar en tal situación. Es mucho más el título de la imagen que atribuye una dimensión verbal a la misma.

LUZ: Como sucede en otros de los grabados, este Capricho no gana su virilidad de la típica metafórica de luz ilustrada. No es claramente definida la fase del día ni se encuentra una fuente de luz explícita dentro de la imagen. La luz incorporada se enfoca sobre el cuerpo de la mujer.

Además, se deja constatar que el ser animal aumenta su efecto amenazante a través de las sombras que conlleva. En resumen, sin embargo, hay que constatar que la luz no toma un papel de importancia en esta elaboración.

MODO: Como hemos observado, la imagen implica, sobre todo en forma de su título, una posible solución para la miseria de sus protagonistas: el auxilio por una tercera parte. A través de tanto la metáfora hiperbólica visual como la verbalización irónica, el pintor no se limita a ofrecer un juicio codificado sobre las estructuras contemporáneas sociales. Más bien, pretende instruir a sus espectadores y apela a estos a encontrar una solución para el defecto estructural, más específicamente la prohibición del divorcio y la interdependencia entre casados que es pugnante en el respetivo momento histórico. Así, el Capricho se debe evaluar decididamente como sátira social con nociones humorísticas.

SIGNOS: Como constata la literatura secundaria, en la obra de Goya abrazos de amantes pueden ser leídos también como enfrentamientos y luchas recíprocas por posición y dominancia entre quienes se entregan al mismo. (cf. Loeb Stepanek; Ilchman 2017: 23) Se puede constatar que nos encontramos ante una cierta forma de perversión del abrazo de amantes. Al atar sus personajes, no sólo entre sí sino también a elementos materiales que encontramos en el espacio figurativo, la imagen ejerce una crítica sobre el matrimonio impuesto por convención, tanto como la prohibición contemporánea del divorcio. Esta sociocrítica se ve implicada también en la estructura simbólica de sus imágenes. El búho con anteojos se debe entender, según la historia de arte, como una metáfora visual de imbecilidad, la maldad y ceguera. El tronco seco al que los protagonistas están atados se debe entender como la derrumba de una sociedad que sufre las consecuencias de irracionalidad y los convencionalismos que acabamos de comentar. cf. Metzger; Gäßler 2004: 87) Los significantes y sus significados se encuentran así en una relación más linear que en otras de las imágenes contempladas, ya que el mensaje implicado a través de la metáfora hiperbólica, subrayada por la inscripción verbal que la acompaña, es linearmente conectable con las circunstancias sociopolíticas de la época.

7.1.2 « Disparate desordenado »

Figuración 8 (1815 – 1819)

Como veremos, la imagen »Disparate desordenado« (Fig. 8) se encuentra en relación directa con «¿No hay quien nos desate?» (Fig, 7) y lo entenderemos como alteración agudizada y grotesca de la misma. Veremos además que ya no cuenta con el optimismo ilustrado que Goya todavía incorpora en los Caprichos.

FIGURAS: En contraste a «¿No hay quien nos desate?» (Fig. 7), hallamos incorporada una multitud de caracteres en esta imagen. El centro de atención se dirige a la figura protagonista, que propiamente se compone por dos figuras adheridas entre sí. No hay, como en la imagen anterior, atribuidos materiales como cuerdas que los atan ni hay una estructura como el tronco a la que están atadas. Su miseria consiste en el hecho que comparten un mismo cuerpo y no pueden deshacerse de ninguna manera práctica de su respetiva contraparte.

Mientras que en el respetivo Capricho encontramos solo dos protagonistas y el amenazante ser animal, las dos figuras del Disparate se enfrentan a una masa escasamente definida y confusa, tanto en sus miradas como en sus atribuidos físicos. El estado mental de tanto los protagonistas como las figuras marginales parece encontrarse fuera de su conciencia despierta. Todos los personajes parecen encontrarse, en grados diferentes, en una cierta forma de sinrazón, pesadilla despierta o angustia consciente, lo cual subraya el carácter absurdo de la imagen. Encontramos también dentro este aspecto una diferenciación entre los géneros: el estado de mente de la protagonista femenina parece más ausente que el de su contraparte masculina y la calidad irremediable de la situación la parece impactar con más virulencia. Las reacciones de las figuras marginales ante su confrontación con el ser monstruoso varían: mientras que algunas de los caracteres se enfocan con interés en la escena, otras figuras parecen aturdidos por espanto.

También hay una figura que trata de calmar a los demás con ayuda de gesticulación y vocalización, y hasta se pueden encontrar dentro de la masa dos manos tendidas en posición de rezo. Hallamos tanto en la agrupación de una masa atónita como en el elemento de la oración un entrecruce con otro hilo discursivo: la superstición.

A continuación, tanto las figuras marginales como, y, sobre todo, las figuras protagonistas se caracterizan por rasgos deshumanizados y degenerados. Contamos con proporciones faciales exageradas y poco convencionales, y sucede que la mímica de todos los personajes pierde claridad debido al cierto grado de abstracción figurativo que encontramos en forma de líneas escasamente definidas y superficies mal circunscritas. Por último, no solamente encontramos seres humanos en la figuración, sino también seres animales en el fondo de la imagen que, sin embargo, aquí no implican una amenaza para las figuras humanas sino forman parte de la masa de observadores marginales.

COMPORTAMIENTO: Una particularidad grotesca es que, aunque los dos protagonistas están emprisionados en un mismo cuerpo, mantienen sus propias extremidades y están así capaces de gesticular y expresarse independientemente. Sucede otra vez que encontramos la manifestación de la iniciativa masculina contrapuesta a la pasividad femenina. El personaje masculino demuestra gesticulaciones, mientras el personaje femenino tiene los brazos cruzados. Esta dinámica se extiende a la postura de las dos partes de la figura adherida. Mientras que la parte masculina parece estar establemente de pie, la parte femenina tiene que rendirse a su movimiento, hasta está por perder el contacto con el suelo al ser elevado en el aire como causa de la inclinación de su compañero de infortunio.

Es además interesante destacar la interrelación de las dos partes que forman la figura doble: la imagen no sólo cuenta con la oposición actividad – pasividad entre los géneros, sino también ofrece una valorización de qué implican las respetivas actitudes para estos. La parte masculina del protagonista es más activa, sin embargo, también carga el peso de la parte femenina en su espalda. Tiene una relativa libertad de movimiento, pero no puede escapar al peso que conviene con la misma. A su vez, la parte femenina se encuentra rendida. Hasta renuncia a su única forma de movimiento libre, el movimiento de sus brazos.

La expresión vocal de las figuras contribuye a la dicotomía <actividad : pasividad> que caracteriza a las dos partes de la figura central: Mientras que su mitad masculina trata de articularse no sólo a través de gesticulación sino también de manera auditiva, la parte femenina parece incapaz de verbalizar sus pensamientos, se queda indefensa e indiferente con la boca abierta hacia el aire.

MODO: Nos encontramos claramente ante una situación grotesca, ya que no se ofrece una posible manera de disolver la situación fatal en la que hallamos los protagonistas. Además, la imagen carece de cualquier noción humorística e incorpora diversos elementos absurdos e irracionales. Goya parece haber abandonado la esperanza ilustrada en una mejora de las condiciones estructurales contemporáneas que restringen las vidas de hombres y mujeres. Más allá, expresa una valorización sobre el peso que se efectúa de manera diferente sobre la situación para hombres y mujeres en su visión de la sociedad contemporánea.

LUZ y ESPACIO: El carácter grotesco de la figuración se encuentra subrayado por la noche en la que sumerge la situación creada. El pintor recurre a una aplicación clásica de la metafórica de luz y tiñe el escenario simbólicamente del color de sinrazón y desesperanza: el negro.

Hay que además subrayar el desorden que la figuración aloja y el cual lo diferencia de su equivalente Capricho: Como hemos mencionado (véase 3.4.2), Goya siempre mantiene en mente los impulsos no dominables dentro la naturaleza humana, es decir el "caos irreductible" que puede, por lo menos en momentos, dominar la vida dentro una sociedad. Como resultado, su afán de verdad siempre es yuxtapuesto por la presencia de maldad, la razón prácticamente no se manifiesta en su obra sin encontrarse opuesta a la sinrazón, las angustias humanas y la insania. Goya emprende medidas formales como remedio para este desorden. Un ejemplo es la incorporación de la sátira. A la vez, el pintor nunca nos deja respaldados en el confort de optimismo o esperanza y recurre por tanto frecuentemente al desorden figurativo como medio representacional. (cf. Todorov 2017: 178)

SIGNOS: En el caso de «Disparate desordenado» (Fig. 8), cuyo título ya permite un entendimiento de la imagen bajo el tinte del desorden, este mismo se encuentra implicado tanto En la estructura espacial vaga como en la variedad de expresiones mímicas, la desfiguración y deshumanización que encontramos en las facultades ópticas de las figuras, como en el sinsentido de la situación en que estas se encuentran. Sintomáticamente, la relación entre significante y significado se presenta gradualmente menos linear que en el Capricho. El mensaje de la imagen es metafóricamente descifrable, eso sí. Sin embargo, el desorden descrito con el que diagnosticamos la imagen perturbe y diluye su interpretación.

Como indica la neohistoricista Gallagher, la representación de la desfiguración física debe ser entendida como indicador del estado degradado de la sociedad como cuerpo colectivo. Se refiere en sus consideraciones al ensayo <On the Principles of Population> (1789) del ilustrado Thomas Malthus quien insiste en que cuerpos enfermos o desfigurados componen un cuerpo social frágil y disfuncional:[1]

"However, they maintained a two-millenia-old tradition of seeing the individual body as sign – both as metaphor and as source – of the health or infirmity of the larger social body […] Hume is typical of eighteenth-century writers in seeing no apparent contradiction, either actual or latent, between individual physical potency and social vitality. [..] For Enlightenment utopians, the link between healthy individual and social bodies was even more direct [...] Malthus, thus, turns the body into an absolute social problem. All individual bodily states, without exception, mean trouble for the state of society" (Gallagher 1986: 83-86).

Debemos, en conclusión, entender el grado de deformaciones y deshumanizaciones que encontramos en esta representación del discurso no sólo como una representación del estado precario en que se encuentra la institucional matrimonial sino como síntoma de la emergente degradación en que el pintor percibe su sociedad.

7.1.3 Conclusión sobre formas representacionales

En las consideraciones de los pensadores ilustrados, la relación conyugal sirve como marcador social que se puede aplicar al desarrollo de la sociedad en general. (cf. Bolufer; Peruga 1998: 97) Resulta por lo tanto significativo que Goya proyecta formas representacionales tan decididas sobre el hilo discursivo de la relación matrimonial y la interdependencia fatal que la misma genera. Podemos entender su procesamiento de este hilo discursivo como indicador del estado en que halla su sociedad contemporánea como tal.

Más allá de las imágenes que acabamos de contemplar, las elaboraciones goyescas que se concentran en la relación entre mujeres y hombres son caracterizadas por matices de afección, desafección y sobre todo la tensión entre los géneros. Al profundizarse en figuraciones que tematizan las dinámicas inter-género es importante prestar atención a los detalles finos como la demostración de costumbre, expresiones faciales y lenguaje corporal. [17] (cf. Loeb Stepanek; Ilchman 2017: 20)

Tanto como hemos contemplado dos obras linearmente interconectadas al profundizarnos en el discurso sobre la superstición, nos hemos ocupado de dos imágenes en una relación similar al investigar el discurso sobre la dependencia de la mujer hacia el hombre. En ambas figuraciones encontramos a dos personajes principales, hombre y mujer, en una situación fatal. Sus cuerpos se hallan adheridos y en ninguna de las dos imágenes hay esperanza de escapar a propia fuerza. Mientras que en el respetivo Capricho es una cuerda que una los dos cuerpos, el Disparate carece de una explicación natural para el fenómeno. En vez de esto, los dos caracteres propiamente comparten un mismo cuerpo degenerado. Una distinción importante entre las dos

imágenes es el peligro inmanente al que se tienen que enfrentar los dos personajes. Mientras que en «¿No hay quien nos desate?» (Fig. 7) los dos personajes anudados se enfrentan a una tercera parte amenazante, el búho sobredimensionado, en »Disparate desenfrenado« es el estado corporal sí mismo que implica su probabilidad de destino fatal. Como en momentos anteriores, observamos además que, entre el Capricho y el Desastre, la representación del discurso socio-político se vuelve más pesimista y se aleja así de los ideales ilustrados. En cuanto a la constelación de figuras, sobresale el hecho que dentro del Disparate contamos con un público dentro de la imagen. La representación del discurso de la interdependencia se vuelve así más determinista, por un lado, pero más crítico y emocional por otro lado. Se manifiesta visualmente la reacción ante las circunstancias sociales estructurales que ya el Capricho implica de manera más sutil. Así, la figuración más tardía del Disparate ofrece una noción crítica más apelante, más provocadora y más directa que su equivalente en los Caprichos. Esta diferencia entre las nociones de las dos figuraciones es reforzada por sus respetivas verbalizaciones. Mientras que el primer título "¿No hay quién nos desate?" todavía implica una leve esperanza en un remedio para la situación, su derivación más tardía »desordenada«, se sumerge de manera metafórica en el caos de las condiciones socio-estructurales. La misma calidad determinada de la segunda figuración encontramos en la utilización de la metáfora de luz, casi ausente en la primera de las dos elaboraciones y forma representacional pugnante en la segunda.

Por la suma de las formas representacionales destaca además que las dos imágenes no solamente implican una interdependencia equivalente entre los géneros. Los efectos de la dependencia recíproca no se efectúan en el mismo grado o de la misma manera sobre los dos afectados. Mientras que, tanto en el Capricho como en el Disparate, observamos al personaje masculino en un modo activo y de iniciativa, las respetivas mujeres representan su contrario: demuestran una actitud pasiva e incapaz, su intervención es obstaculizada, tanto por su propia deficiencia como por circunstancias físicas o materiales. De esta manera, las dos representaciones esbozan una perspectiva sobre la mujer como ser que siempre se encuentra a merced de su acompañante masculino. A la vez los medios representacionales que contribuyen a la manifestación de este discurso comunican que, aunque dentro de su interrelación el hombre se encuentra favorecido en capacidades de movimiento e interacción, la mujer siempre implica también un peso relevante para el mismo. La interdependencia estructural entre mujer y hombre, que claramente encuentra su punto de origen en las condicionantes socio-estructurales del momento histórico, se encuentra así representada como determinante fatal para tanto la mujer como el hombre.

7.2 Hilo discursivo < Hombre a merced de mujer >

Mientras que en las últimas dos imágenes contemplamos la dicotomía entre iniciativa y pasividad, respetivamente atribuida a hombre y mujer, veremos que Goya también manifiesta una inversión de estos marcadores de género. Corresponde así visualmente a los diferentes discursos contradictorios del momento histórico sobre la relación entre los géneros. Al analizar las imágenes »El pelele«, el cual representa la obra más temprana de las imágenes elegidas para la investigación, y la imagen »Disparate femenino«, nos daremos cuenta de que las formas representacionales usadas al incorporar discursos sobre la relación de hombres y mujeres no solamente recurren a la pasividad, incapacidad o debilidad femenina. Más bien se puede filtrar otro hilo discursivo de las series de imágenes contempladas que tiene vínculo con la relación de géneros: la coquetería de la mujer, su ser interesado y el hombre que está rendido ante el cálculo femenino, tanto como ante sus propios instintos carnales.

7.2.1 « El pelele »

Figuración 9 (1791 – 1792)

La imagen forma parte de las últimas tomas de Cartones para Tapices y refleja así un momento de creación temprana del artista, lo que implica que todavía se somete más decididamente a las restricciones formales y sociales del momento histórico que el pintor empieza a superar sútilmente para incorporar sus propias nociones sociocríticas.

FIGURAS: En la figuración, encontramos a cinco personajes en dos diferentes niveles figurativos, inferior y superior. El nivel espacial inferior pertenece a cuatro mujeres que juntas sostienen un mantel, el nivel superior pertenece a un muñeco sin vida con vestimentos de hombre. Aunque espacialmente este se encuentra en una posición superior a las mujeres, estas dominan la escena a través de su movimiento que hace el muñeco volar al aire.

El muñeco tiene el tamaño de un hombre vivo, pero no muestra señales de iniciativa o emociones, lo cual también se ve reflejado en sus rasgos faciales atónitos y su mirada que se pierde en el espacio encima de sí. Diferentes atributos de las mujeres como la mímica, sus vestimentos y sus adornos reflejan la cultura del ocio que tanto fascina a Goya. La atmósfera emocional de la figuración es relajada, placentera y alegre. Las miradas de las mujeres persiguen el vuelo del muñeco. Se concentran en el juego, pero se encuentran en pleno desasosiego. Su postura física es recta y fuerte. A su vez, la postura física del muñeco es débil y sin voluntad propia. En contraste a su aparente debilidad, el muñeco cuenta con rasgos faciales exagerados por el maquillaje que se le ha aplicado. Los colores crean además un efecto de tal estática en la cara del muñeco que abre duda sobre si trata de verdad de un juguete o un ser humano que lleva una máscara. El elemento de la máscara, según Holländer, puede servir en las imágenes de Goya como medio de identificación, es decir que puede indicar o revelar el verdadero ser de quien la lleva. (cf. Holländer 1996: 66) Ya que, junto a la falta de expresión facial, los colores fuertes que constituyen la cara de la figura volante crean en conclusión la impresión de que se trata de un ser sin vida. El personaje en vuelo cuenta por lo tanto con un grado de desfiguración que genera dudas sobre su naturaleza. Sufre así decididamente de una deshumanización. Anotamos una particularidad: mientras que hemos encontrado casos de deshumanización en diversos grabados, sobre todo a través de derivaciones en el trazado de línea y matices de abstracción, nos encontramos ante el primer caso en el que el mismo efecto se aplica a través de colores. Hallamos en este aspecto, por lo tanto, una nueva función representacional de los colores dentro de las imágenes que contemplamos: la exageración, desfiguración y – por lo menos en este caso – la deshumanización.

COMPORTAMIENTO y MOVIMIENTO: Susodicha deshumanización es reforzada a nivel de los gestos incorporados. Nos encontramos ante una escena típica del día a día de la población española contemporánea, aunque una versión romantizada del mismo. Se trata de una figuración costumbrista, por lo cual los caracteres se manejan claramente dentro de su marco de comportamiento habitual. En la imagen se refleja comportamientos colectivos típicos para el momento histórico: la diversión en el juego popular. De acuerdo con el carácter ameno de la

actividad, el movimiento jocoso que domina la escena ofrece una calidad estable. El único momento de inestabilidad se proyecta sobre el muñeco que se encuentra en estado de vuelo por el aire. Como se ha indicado, la jerarquía espacial se ve invertida a través de los gestos de las figuras. Y más, el muñeco carece de gestos propios. Debido a la ausencia de vida que demuestra, el movimiento del muñeco sigue decididamente los impulsos de movimiento que dan las mujeres. Sus brazos colgantes y la posición inexpresiva de sus manos subrayan su pasividad. Está rendida ante la voluntad de quienes lo tiran al aire.

ESPACIO y LUZ: La escena visualizada se desarrolla en pleno día. En contraste a muchas de las imágenes que ya hemos analizado, esta elaboración cuenta con un paisaje especificado y limitaciones espaciales bien definidas. El espacio figurativo y la perspectiva siguen una estricta lógica y se presentan en colores románticos y armónicos. Estos reflejan a su vez el desasosiego de la actividad, tanto como pueden ser entendidos como forma representacional de la despreocupación del momento histórico. Sin embargo, las saturaciones altas y los colores intensos sirven en detalle, como hemos visto en el caso del muñeco, el fin de la exageración figurativa y albergan así ya primeras indicaciones metafóricas del cambio atmosférico.

MODO: Pese al detalle mencionado, la composición de la harmonía visual sugiere una ligereza casi exagerada, y es aquí que podemos suponer unos primeros matices irónicos, todavía no satirizantes porque las nociones subversivas son muy implícitas, que Goya incorporará más decididamente en sus imágenes en momentos más tardíos. En términos de Greenblatt nos encontramos ante una figuración que causa un »reading with« (cf. Greenblatt 2000: 81), es decir que en un primer plano no extraña ni espanta ni causa indignación por parte del espectador.

SIGNOS: Debido a las circunstancias de esta temprana producción pictográfica, la estructura simbólica cuenta con una relación menos directa entre significante y significado. El discurso sociopolítico se indica más sutilmente que en otras imágenes que hemos contemplado. Es sobre todo al concienciar analítica y críticamente las formas representacionales incorporadas que podemos aproximarnos al significado sociocrítico de la imagen.

Como se ha indicado, las claves sobre su entendimiento se hallan sobre todo en la caracterización y los gestos de las figuras. Pero también se nos ofrece una consideración iconográfica sobre el elemento del vuelo. Es aquel movimiento, como indicia Holloway, que puede ser entendida como representación de deseos retenidos. (cf. Holloway 2012: 31) Al encontrarse en una posición plenamente rendida ante la voluntad de los personajes femeninos y a la vez en estado de vuelo, el muñeco no sólo puede ser entendido como una representación metafórica del hombre impotente ante la coquetería jocosa de las mujeres, sino también del

humano no ilustrado que carece de la razón necesaria para salir de su propia incapacidad (al. *Unmündigkeit*) y sus necesidades carnales.

7.2.2 « Disparate femenino »

Figuración 10 (1815 – 1819)

En «Disparate femenino» encontramos una repetición del tema de «El Pelele» (Fig. 9), más viva, más sombría, más cifrada y más profunda. Las protagonistas femeninas ya no se encuentran tan romantizadas como en la primera repercusión del hilo discursivo. A la vez, parecen haber ganado de intensidad en su caracterización. Ya no se distinguen por rasgos emocionales atónitos, aunque placenteros, ni por movimientos automatizados – a contrario, se nos presentan figuras más salvajes y más transparentes en cuanto a su interior. (cf. Holländer 1996: 22)

FIGURAS: Como en «El pelele» (Fig. 9), nos enfrentamos a una representación del juego de mujeres jóvenes con hombres y la sinrazón de los mismos. Sin embargo, esta vez la figura del pelele es acompañada por un mono y lo que parecen ser las siluetas de un burro y un humano. Parece que la caracterización del pelele se ha agudizado en la dirección contraria a la de las mujeres: es solamente una figura abstracta que vuela por el aire. No se nos desvela su mímica,

ni siquiera se le puede ver la cara. Se ha vuelto un personaje plenamente abstracto y anónimo. Otra evolución figurativa se encuentra en las miradas: mientras que las miradas de las figuras femeninas en el Cartón se enfocaban en el vuelo del pelele, las miradas de las mujeres en «Disparate femenino» (Fig. 10) se pierden en el espacio, tanto como lo hemos observado por parte del pelele de los Cartones. Así, las figuras femeninas parecen de cierta manera haber adoptado el estado de conciencia del muñeco que ellas mismas elevan a vuelo. También su postura física se ha vuelta más variada y menos controlada.

ESPACIO, LUZ, COLOR: En oposición a su equivalente Cartón, el Disparate no cuenta con limitaciones espaciales claras ni la gama de color como formas representacionales. En vez de esto, observamos un aumentado grado de abstracción que no sólo es generado por una dificultada diferenciación entre las superficies figurativas sino también en la gestión de línea que se presenta menos controlada y crea cierta confusión, sobre todo al contemplar los sujetos en el aire como en la manta. Se instala, como en imágenes anteriormente contempladas una impresión de desorden espacial y figurativo que corresponde a la oscuridad, repleta de nociones metafóricas ilustrados, en la que se vela el escenario.

COMPORTAMIENTO: Como en «El Pelele» (Fig. 9), las figuras todavía ejercen el ritual costumbrista del baile y se dan a reconocer a través de su ropaje como caracteres españoles representativos. Y aunque todavía contemplamos una celebración de la cultura de ocio, esta misma se nos presenta en una forma pervertida y absurda. Por un lado, la figuración carece de lógica física: Como en «El Pelele» (Fig. 9), las mujeres sostienen una manta sin esfuerzo. Sin embargo, la ligereza de su movimiento contradice el peso que debemos asignar a las figuras que se encuentran acostadas sobre la manta. Y más, está en contraposición ilógica al vuelo del muñeco y el mono. La diversión de las figuras recibe así un aspecto profundamente absurdo e irracional.

MODO: Aunque se trata claramente de una figuración con nociones grotescas, prevalecen las nociones de sinorden y ausencia de lógica que dificultan el entendimiento del mensaje sociocrítico. Estos elementos también se efectúan sobre la percepción de la imagen. Se crea un efecto de »reading against«, ya que la figuración causa una sensación de asombro y alienación ante lo visualizado. Lógicamente, la constelación de las figuras no tiene mucho sentido y así se obstaculiza un juicio directo y claro sobre la escena o el mensaje sociocrítico que quiere comunicar. Las formas representacionales del discurso que perseguimos, el de la mala voluntad de la mujer y la coquetería con que enfrenta al hombre para instrumentalizarlo, pierde además en virilidad. El comportamiento de las figuras femeninas en esta imagen parece menos bien

meditado o calculado que en «El Pelele» (Fig. 9). Las protagonistas no se dan cuenta del peso que tienen que levantar, ni siquiera se parecen dar cuenta de que haya un peso en total.

SIGNOS: El hecho que no se dan cuenta las figuras femeninas del peso que están cargando, ni de la interdependencia en que se encuentran al llevar el mismo peso, puede aludir a un entendimiento sociocrítico evolucionado del que nos ha ofrecido «El Pelele» (Fig. 9). No solamente son los hombres las víctimas de las coqueterías de las mujeres, sino también se dificulta la vida de las mujeres por las consecuencias del mismo comportamiento. La sinrazón de la situación figurada es subrayada por su enmarcación en la noche abstracta que circunscribe a las figuras.

7.2.3 Conclusión sobre formas representacionales

En suma, la obra pictográfica de Goya refleja la relación ambigua que la sociedad española mantenía con las mujeres y las calidades que se les atribuía en la época. Después de profundizarnos en el apartado anterior en la interdependencia de géneros a favor del hombre, acabamos de contemplar analíticamente dos obras que conllevan su inversión discursiva: la interdependencia de géneros que supuestamente resulta a favor de la mujer.

Ya hemos señalado las varias paralelas y diferencias representacionales que yuxtaponen a las dos imágenes como representaciones de un mismo hilo discursivo. Tanto la caracterización como la constelación de las figuras, la jerarquía espacial y las conductas implicadas en las dos imágenes repercuten entre sí. Mientras que en el caso de «El Pelele» (Fig. 9) se trata de una obra relativamente temprana de la producción de Goya, el «Disparate femenino» «Disparate femenino» (Fig. 10) se encuentra en el otro extremo temporal de su obra. Y así difieren importantemente algunas de las formas representacionales aplicadas. Mientras que la caracterización de las figuras en el Cartón para Tapices es de carácter romántico e idílico, encontramos una presentación más sombría y difusa en su equivalente Disparate. A continuación, la estática de la primera imagen se ve contrastado por la dinámica temblante de la segunda imagen. Encontramos una mayor cantidad de micro gestos y micro eventos en «Disparate femenino» (Fig. 10), tanto como una clara ausencia de lógica. Este espacio en blanco otra vez atribuye un carácter más subversivo a la figuración, más extraño ante nuestros ojos.

El discurso social se performa así de una manera más intensa, más desesperada, y a la vez más resignada. Como en ocasiones anteriores, podemos observar que una crítica sutil pero claramente entendible que encontramos en una imagen temprana de Goya se transforma en una crítica visual que ha abandonado la esperanza en una mejora, en vez de transmitir un mensaje

claro y directo, empieza a jugar con recursos estéticos y simbólicos. Así, la performancia del discurso gana de dimensión y profundidad con los años y a la vez requiere más atención para ser descifrado. Aún así, la representación del discurso sociopolítico que perseguimos se vuelve enriquecida con el paso del tiempo. Mientras que la imagen «El Pelele» (Fig. 9) comunica claramente una visión sobre el hombre como ser fácilmente manipulado e instrumentalizado por su contraparte femenina, el «Disparate femenino» (Fig. 10) se adentra también en qué implica susodicha dinámica para las mismas mujeres: un peso inestimable que en el mismo momento, y hallamos aquí además un entrecruce con el hilo discursivo de «Ignorancia», todavía no perciben en su totalidad.

8. Conjunto discursivo < Instituciones aberrantes >

El reformismo ilustrado conlleva una reevaluación crítica hacia las instituciones que rigen sobre el Estado. Mientras que durante fases anteriores de monarquía absoluta se suele considerar santas a las instituciones tanto como a quienes las representan, las corrientes revolucionarias del tardío siglo XVIII derivan y hasta invierten estas consideraciones, con el resultado que la anterior apreciación se transforma en una creciente incredulidad hacia las autoridades institucionales. (cf. Bozal 2008: 420) Lo que hasta los finales del siglo XVII se ha presentado en una gran parte de Europa como una fe relativamente ciega en el dogma cristiano, se empieza a diluir con el paso de entrada del racionalismo. Se realiza un traspaso del "teocentrismo al antropocentrismo" en cuyo suelo germinan las ideas ilustradas, tanto como los paradigmas seculares "razón y tolerancia" que se promueven como los nuevos pilares de la moral y cuyo vigor se pretende preservar, siempre con el fin del bien general de la población – una felicidad que, en contraste a las promesas eclesiásticas, se persigue en la vida terrena y no en el más allá. (cf. Froeschlé-Chopard 1998: 197)

Con el giro crítico hacia las autoridades institucionales evoluciona en primer plazo la actitud hacia la Iglesia, y se desarrolla sobre todo una crítica hacia el fanatismo religioso, según la percepción ilustrada, rige sobre el pueblo, sobre todo por la influencia de los clérigos en la vida popular. (cf. Glenndining 1989: lxxiv) El pensamiento de la Ilustración empieza a tratar de imponer los límites de la cognición racional a la religión y a la filosofía. Se establece el modelo de una »religión natural«, una fe ligada a diferentes rituales representacionales y actos piedosos pero con un fondo en la razón humana. (cf. Froeschlé-Chopard 1998: 198) Durante la fase ilustrada, la Iglesia Católica entonces ya no dispone de la virilidad y el poder que ha ejercido

sobre la sociedad española y las autoridades políticas durante los siglos anteriores. (cf. Herr 1969: 3-10) Y más, el regalismo del reinado carlostercista antepone decididamente la autoridad del Estado a la autoridad eclesiástica. (cf. Anes 1975: 298) A su vez, el poder monárquico, sobre todo durante el reinado de Carlos III (1759-1789) se presenta continuamente autoritario, sin embargo, se presenta más moderado en la exclamación de su virilidad. Y aunque la imagen clásica del rey y su poder estructural se vuelve menos rígida tanto como se modera la influencia de la Iglesia Católica (cf. Anes 1975: 361s), muchas de las estructuras de poder tradicionales siguen en vigor. (cf. Bernecker 2000: 207) Se describirá en los siguientes párrafos el desarrollo de las estructuras institucionales alrededor del que hallaremos dos diferentes hilos discursivos que encuentran resonancias en las imágenes de Goya: la crítica hacia el Clero, en un lado, y la autoridad de saberes, tanto como su abuso, en otro lado.

Como cuerpo social, el Clero forma un pilar de la sociedad estamental, tanto como la nobleza y el pueblo llano. El número de clérigos sigue relativamente alto, sin embargo, se perfilan nivelaciones sociales fuertes dentro de este cuerpo social. (cf. Bernecker 2000: 166) Más allá de ser poder económico e ideológico, se mantiene como instancia autoritaria dentro de la sociedad estamental, y es gracias a esta posición que dispone de hasta más poder e influencia que la nobleza. (cf. Bernecker 2000: 207) La mayoría del estamento reside en centros urbanos. Allí, pero también en las zonas rurales, el Clero ejerce una importante función social y cultural. Las prácticas religiosas todavía forman una parte elemental de la vida popular y la esfera pública, ya que los rituales religiosos se presentan a los labriegos como momentos de ocio, desasosiego y resultan además una estructurante y rítmica de la vida social a lo largo del año. (cf. Bernecker 2000: 167) Gestiona problemáticas como la pobreza de la población ofreciendo consuelo con promesas del paraíso en el más allá. Además, suele distraer a la población de su miseria en forma de rituales religiosos, entre estas procesiones, peregrinajes o celebraciones sacramentales. (cf. Heuken 1974: 67) Esta función ceremonial que el Clero adopta no sólo consolida su posición dentro de la sociedad sino garantiza su supervivencia económica (cf. Lynch 1991: 242) y es además capaz de absorber y canalizar posibles posturas críticas contra sí misma que surgen dentro de la población. (cf. Heuken 1974: 67)

Siguen así en pie muchos privilegios eclesiásticos contra los que se dirigirá la crítica ilustrada y sus resonancias representacionales. (cf. Anes 1975: 61) En primera instancia se realiza una acusación de las inmensas posesiones de la Iglesia (cf. Lynch 1991: 242), tanto como el principio del señorío, el cual garantiza a los propietarios eclesiásticos de tierra los influjos económicos de su »diezmo«. (cf. Anes 1975: 61) A continuación, se critica la exención de los

clérigos ante restricciones legales comunes. Esta inmunidad legal debe ser considerada como una particularidad local que hace a España sobresalir de la comunidad europea, ya que en el siglo XVIII la mayoría de los Estados europeas ya se ha desentendida de este privilegio. (cf. Lynch 1991: 244) Como suma de sus privilegios, el Clero disfruta de una posición como enclave legal y económica dentro del Estado. Se inicia un enfrentamiento a los enumerados privilegios con el reinado ilustrado de Carlos III (cf. Anes 1975: 64), sobre todo a través de la debilitación regalista de su influencia política, la derivación de sus constituyentes organizativas, la iniciante reforma desamortizadora y ciertos recortes de las descritas injusticias legislativas que limitan a la exención judicial de los clérigos. (cf. Artola 1974: 128s) En especial el monacato se vuelve visto como un peso innecesario que el Estado debe conllevar. Además, se contemplan con ojo rígido las conductas corrompidas de los eclesiásticos, especialmente de los monjes. (cf. Heuken 1974: 68)

Pese a todo, el Estado español sigue considerando la Iglesia como parte integral de sus constituyentes. Es por lo tanto que la Ilustración española es reconocida como corriente moderada sino afirmante hacia la Iglesia. Es por esto, entre otras razones, que se caracteriza a esta etapa de la historia española con las palabras «Ilustración moderada» o «Ilustración cristiana», la que no sólo se refiere a la benevolencia de los ilustrados hacia religión y la Iglesia sino también a corrientes de pensamiento ilustrado dentro la misma Iglesia católica, tímidas pero notables. Es por susodicha temática que la crítica ilustrada española nunca se dirige contra la Iglesia como entidad sino siempre contra ciertos aspectos, malas conductas o representantes de la misma. (cf. Bernecker 2000: 167s)

Encontramos una resonancia discursiva del criticismo hacia el Clero en diversas formas textuales que recurren en España durante la Ilustración. Como ejemplo, se procesa la percibida ignorancia del Clero en la séptima fábula de Félix María de Samaniego «El asno cargado de reliquias» (1882) en la que se reprueba el envanecimiento de los humanos, en forma alegórica del asno que confunde el anhelo del pueblo hacia la reliquia que lleva en su espalda con admiración hacia sí mismo. (cf. Rodríguez de Ceballos 2008: 399)

Hay además diversos textos, entre ellos «Fray Gerundio de Campañas» (Isla 1813) que dan resonancia a posiciones críticas concentradas en el hedonismo, la codicia, la hipocresía y la gula de los clérigos. (cf. Heuken 1974: 68) Los eclesiásticos se convierten en un problema articulado por diferentes voces, sobre todo porque obstaculizan los mencionados fines utilitarios del despotismo ilustrado y porque sus enseñanzas anticuadas que los clérigos proclaman en el pueblo dificultan el progreso de la educación nacional. (cf. Herr 1988: 7)

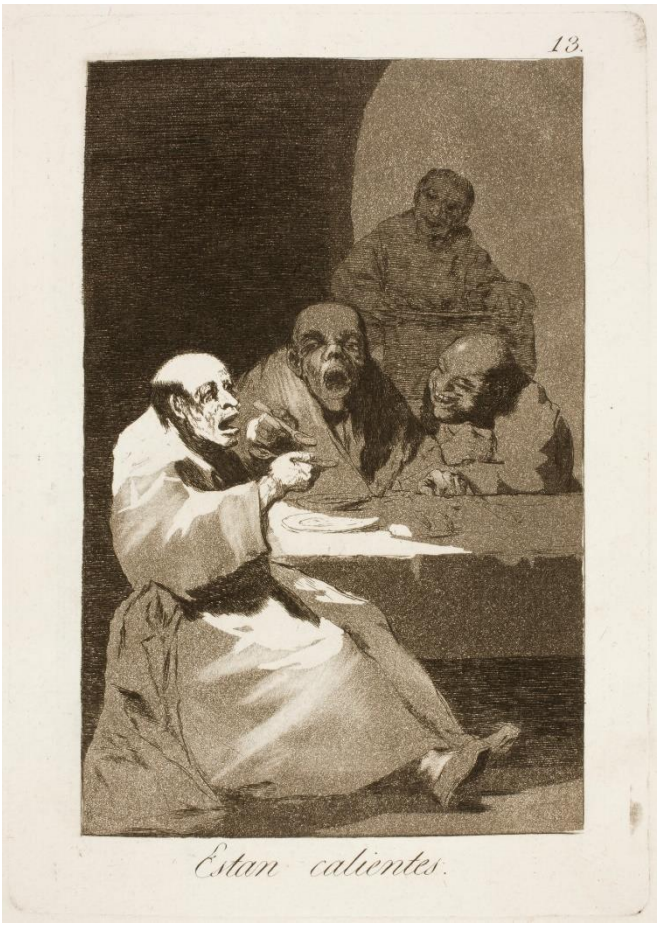
8.1 Hilo discursivo < Deficiencia del Clero >

Como el marco oficial de los Cartones para Tapices no permite nociones anticlericales explícitas, iniciaremos la contemplación de este hilo discursivo con una imagen más decidida en su criticismo: el Capricho «Están calientes».

8.1.1 « Están calientes »

Figuración 11 (1797 – 1799)

Llegado a elaborar sus Caprichos, Goya se atreve cada vez más a criticar las malas conductas de la Iglesia y sus representantes. (cf. Bushman 2013: 13) El mensaje superficial de la imagen se deja descifrar fácilmente: la insaciabilidad y codicia del Clero que traga su comida lo más rápido que posible, aunque todavía arde en sus gargantas. (cf. Metzger, Gässler 2004: 44) Como indica Holloway quien dedica un estudio detallado a las obras anticlericales de Goya y sobre todo sus implicaciones críticas hacia la Iglesia en los Caprichos, Goya recurre repetidamente a las malas costumbres de representantes eclesiásticos[4], tanto como da su "inmoralidad", la desmesura, los excesos y la imprudencia con que el discurso público contemporánea muchas veces esboza los clérigos, sobre todo a través de matices satirizantes. (cf. Holloway 2012: 22)



Dado que Holloway se profundiza en su análisis fiel a la historia de arte en una imagen que resulta también relevante en el contexto del hilo discursivo que perseguimos, la »deficiencia del Clero«, consultaremos sus observaciones en el análisis como lámina contrastiva para las formas representacionales se encontraremos.

FIGURAS: Se nos presentan cuatro figuras que decididamente son identificables como clérigos, sobre todo a través de sus atribuidos materiales como los vestimentos, más específicamente sus trajes de monje, y sus cabezas calvos que acuerdan a las convenciones estéticas de diferentes órdenes eclesiásticos. Los monjes sufren una caracterización hiperbólica: su mímica es agudizada, sus miradas parecen o atónitas o perdidas en su diversión y sus proporciones físicas son derivadas.

Como observa Holloway, son sobre todo las cabezas y las bocas de los monjes parecen engrandecidos. Tal desproporción sirve el propósito de la deshumanización de los clérigos. En diversas imágenes de Goya encontramos monjes con manos demasiado grandes o con boca, labios, narices u orejas que corresponden a la anatomía humana natural. (cf. Holloway 2012: 26) Las bocas ampliamente abiertas de los monjes en el centro figurativo dominan la escena. Hay que acentuar aquí que son especialmente las miradas suyas que contribuyen a su representación agudizada. Hay que acentuar que, debido a la exageración y agudización que resultan como marcadores estereotípicos de los monjes, no encontramos una individualización ni personalización avanzada en sus caras. El estado de mente representado varía relevantemente entre las figuras. Mientras que el personaje principal de la extrema figurativa izquierda parece estar sumergido en un trance, el monje avecinado tiene un aspecto más consciente. A continuación, el tercer monje de la mesa parece encontrar diversión en lo que contempla. No se clarifica, sin embargo, si conciencia la absurdidad de la escena de la que forma parte o si su diversión es un mero producto de su propia sinrazón. El último monje, indicado en el fondo de la figuración, parece disponer del estado de mente más claro de las figuras. Sin embargo, se limita a un rol marginal en la figuración.

COMPORTAMIENTO: La marginalización de la susodicha figura se debe al hecho que los gestos de los monjes circulan alrededor del acto demostrado, la comida. Encontramos a dos figuras que están devorando su comida. Y aunque comparten una mesa, demuestran comportamientos relevantemente distintos. Mientras que el monje de la izquierda tiene un aspecto especialmente perdido y sin vida al satisfacer sus instintos carnales, el monje avecinado – también con la boca abierta – parece más concentrado en la cuchara de su compañero y revela así su codicia infinita.

Se efectúa el contraste entre las virtudes que la Iglesia y sus representantes pretenden de atribuir tradicionalmente a sí mismos y la inversión de estas autoasignadas virtudes tradicionales, entre ellas la "humildad, la renunciación a atribuidos seculares y la devoción espiritual". (cf. Holloway 2012: 26) Los valores de humildad y castidad se encuentran claramente contrapuestos por la implicación del comportamiento vicioso de los monjes.

LUZ: Encontramos la aplicación metafórica de la luz en resonancia con la representación de los vicios de los clérigos. La reunión de los monjes está enmarcada por un ambiente oscuro y nocturnal. Las figuras se sumergen en un ambiente opaco y escasamente especificado. Estamos así confrontados con la representación de la Iglesia como institución aberrante y su sinrazón en forma de una figuración dominada por la oscuridad.

Además, la luz contribuye a establecer a la jerarquía interpersonal. Mientras que la mayoría de las figuras se mantiene sumergida en sombras, el monje de la izquierda se encuentra bajo el enfoque de una claridad que parece provenir de una fuente de luz externa. Como resultado, la luz guía la atención hacia el personaje, su postura atónita y sus rasgos deshumanizados.

MODO: La sinrazón de los clérigos es subrayada por una falta de lógica dentro de la imagen: los monjes se encuentran perdidos al devorar su comida, y a la vez hay que reconocer que los platos de los que comen están vacíos. Tiene esta circunstancia un efecto humorístico, y a la vez sucede que la absurdidad de la situación extraña al recipiente de la imagen. Se ejerce una acentuación de no sólo la codicia de los monjes, sino también de su deficiencia intelectual, su debilidad, ceguera y sinrazón. Se genera así un efecto de disociación que es reforzado por las estereotipaciones y desfiguraciones incorporadas en la presentación de las figuras. Los monjes cuentan un aspecto inhumano, ajeno a la compasión que originalmente deben contribuir a la sociedad en que viven. Se lleva a cabo una concentración en sus vicios.

Holloway observa que, en suma, las imágenes goyescas que se ocupan de los hábitos del Clero que nos ofrece Goya tienen un denominador común: son teñidas por un juicio decidido sobre sus conductas inadecuadas expresan así una postura de "abyección". (cf. Holloway 2012: 27) Así, el Capricho «Están calientes» (Fig. 11) es repleto de nociones valorantes y de juicio irónico sobre aquellos miembros de la sociedad española que, como hemos visto en la contextualización del discurso sociopolítico, gozan de tantos privilegios en el respetivo momento histórico. La imagen critica, divierte y a la vez instruye. Pese al juicio claro que nos ofrece, sin embargo, la imagen no ofrece soluciones posibles para sacar a los monjes de la depravación de sus costumbres y actitudes. Incluso el monje de la derecha no puede despertarlos de su sinrazón – no obstante, de si reconoce el equívoco de los dos frailes – ya que él mismo se encuentra

distraído en su diversión. El clérigo que aparece en el fondo figurativo hasta parece fomentar la sinrazón de los dos protagonistas al (supuestamente) acercar más comida a la mesa. Hallamos aquí una temprana manifestación del rasgo grotesco en la obra de Goya: crítica sin promesas de resolución.

SIGNOS: Hallamos en «Están calientes» (Fig. 11) claramente una metáfora introducida con el fin de subrayar la codicia. Sin embargo, se nos revela al investigar la estructura simbólica de la imagen que esta cuenta con una dinámica más compleja entre sus significantes y significados y que un estudio de las convenciones de articulación verbal contemporánea puede contribuir decisivamente a su entendimiento.

Como constata Holloway, Goya recurre en los Caprichos en diversos momentos a metáforas que aluden a la homosexualidad cuando incorpora monjes en sus imágenes. Muchas veces estas metáforas se encuentran en un vínculo figurativo con comida. Se instrumentaliza el doble sentido convencional de la época de »caliente«: la comida se utiliza por lo tanto aquí como una metáfora para el sexo y transgresiones sexuales. (cf. Holloway 2012: 39) Más allá, el desafío individual de encontrarse entre sus propios “deseos transgresivos” y las limitaciones de comportamiento establecidos para representantes de la Iglesia tiñe las figuraciones que incorporan a clérigos en los Caprichos, (cf. Holloway 2012: 39ss) y así sucede con «Están calientes» (Fig. 11). Al performar el discurso sociopolítico de la deficiencia del Clero, Goya extiende su crítica representacional, por lo tanto, no sólo sobre la codicia material del Clero sino confronta además conductas abusivas de carácter diverso que atribuye a sus representantes.

En cuanto a los atributos materiales, recordamos que el ropaje de monjes muchas veces es utilizado como marcador primario de la sátira sobre eclesiásticos, sobre todo enfocado en el anacronismo de su conducta y su postura mental. (cf. Holloway 2012:23) Encontramos así no sólo una crítica de los comportamientos equivocados dentro de la imagen sino también del atraso de su disposición ideológica y un cuestionamiento de la necesidad de sus privilegios como tal.

8.1.2 « Un viejo y un fraile »

Figuración 12 (1820 – 1823)

Contamos con un procesamiento representacional del discurso »Deficiencia del Clero« también en la fase más tardía de la serie de producción pictográfica que contemplamos: La pintura negra

«Un viejo y un fraile» (Fig. 12) que, más allá de ser realizada en color, cuenta con un nivel de intimidad, y así complejidad, más alta el su equivalente Capricho.

FIGURAS: En la imagen, se contemplan dos protagonistas a muy corta distancia entre sí. Visualmente se podría decir que forman una entidad que llena el espacio figurativo casi completamente. En cuanto a la jerarquía espacial domina la figura del frente, ya que muestra mucho más de sí misma. Sin embargo, debido a su gesto y mímica, domina la figura del fondo figurativo. De hecho, la figura, que se identifica claramente como clérigo a través de su cabeza media-calva y también el título verbal de la imagen, domina decididamente la acción en el escenario. Parece mantener un estado de mente mucho más despierto y concentrado que la figura del frente. Sus atributos físicos corresponden linealmente a la caracterización de monjes que, como hemos observado, recurre en las imágenes de Goya: Se caracteriza por manos desproporcionalmente grandes, tanto como orejas engrandecidas y rasgos faciales parcialmente deformados. La abstracción aplicada en la caracterización del monje resulta en un efecto demoniaco que comunica claramente el juicio que el pintor ofrece sobre aquellos miembros de sociedad. A través de su intervención, la figura del monje no sólo atrae la atención del espectador, sino también se está apoderando de la figura del frente, a su vez pasiva y sin aparente voluntad o fuerza propia. En contraste a la representación de los clérigos deficientes en los Caprichos, caracterizados por rasgos caricaturescos y figuras escasamente personalizadas, los dos protagonistas de «Un viejo y un fraile» (Fig. 12) se nos presentan con matices más profundos e individuales. Es interesante que, aunque su equivalente Capricho destaca por una técnica más explícita y más clara, es en esta imagen, llena de abstracción y exenta de líneas claras, que encontramos una caracterización más diferenciada de los actantes incorporados.

GESTOS: La figura clerical interviene con su contraparte tanto físicamente, en forma de su mano engrandecida que graba al otro en el hombro, como en forma de vocalización, al susurrar supuestas instrucciones manipuladoras en su oreja. La dedicación y evidente concentración cognitiva del monje contrasta fuertemente con la pasividad de la figura con la barba blanca, y de la misma manera contrastan los atributos corporales del mismo. Se caracteriza por manos pequeñas, ambas sosteniendo un palo para proveer estabilidad al resto del cuerpo de la figura. La mirada del viejo es en el mismo grado abstracta como la mirada del monje, sin embargo, crea un efecto de ensimismamiento y sosiego que no encontramos en la figura del monje.

MODO: La caracterización diferenciada de las figuras deja transcender su postura interior y tiene como efecto que al contemplar la imagen se puede realizar una identificación, un »reading with« (cf. Greenblatt 2000: 81) con el protagonista al frente y la amenaza bajo el que se encuentra.

En contraste a otras de las figuraciones en las Pinturas Negras, esta imagen, aunque se encadena atmosféricamente con las demás figuraciones sombrías, no aloja un aspecto grotesco, por lo menos no en un primer vistazo. El viejo probablemente podría ser salvado ante la influencia del monje si hubiera una tercera parte para intervenir. Porque, y esto queda claro, su propio estado mental le imposibilita rescatarse a propia voluntad. Y aunque la situación de usurpación podría ser frenada a través de una tercera parte, la figuración no causa mucha esperanza de un tal evento. Demasiado poderosa es la mano del monje, demasiado fuerte la finalidad de su manipulación y demasiado absente la actitud del viejo portador de valores ilustrados. Estéticamente, la imagen incorpora todas las características típicas de las elaboraciones más tardías de Goya – exageración, abstracción, matices sombríos. Es por la relación entre situación irremediable, el sosiego que refleja la composición visual, tanto como la intensidad emocional que hallamos en la imagen calidades de lo «grotesco trágico« que hemos mencionado como típico para la obra tardía de Goya. (véase 3.4.2)

LUZ y SIGNOS: Como en otras figuraciones de las Pinturas Negras, se halla una oposición de valores entre los protagonistas de la imagen: el enfrentamiento de viejo y clérigo demonizado, entre inocente e interesado, amenazado y amenazante. (cf. Heuken 1974: 206) Al integrar esta dicotomía en su obra visual, el pintor vuelve a recurrir a la metafórica de luz ilustrada tradicional. Encontramos a un protagonista mayor y débil en el centro del enfoque de iluminación. Podemos entender su vejez como símbolo de sabiduría, la que, sin embargo, se encuentra no sólo bajo la pendiente amenaza sino ya bajo el control total de la sinrazón, representada por el monje malevolente y la oscuridad que circunscribe a las dos figuras.

8.1.3 Conclusión sobre formas representacionales

Las dos imágenes que proyectan el discurso anticlerical se encuentran en una interrelación que, aunque no es tan linear como en el caso de los discursos »superstición» o »interdependencia de géneros«, demuestran similitudes y diferencias que atestiguan el desarrollo de las formas representacionales que Goya aplica.

La representación de la deficiencia institucional del Clero se realiza en hombros de sus portadores, los clérigos, y es su caracterización que contribuye ante todo a la manifestación de este discurso. En ambas imágenes analizadas, los protagonistas clericales no demuestran fuertes rasgos personales y sufren una simplificación de su descripción visual. Tal estereotipación de los caracteres toma un papel de importancia en la performancia del discurso, ya que a través de ella los protagonistas se vuelven antagonistas del espectador implícito de la imagen. Además,

se efectúa una disociación ante su conducta. Más allá de involucrar simplificaciones, las imágenes «Están calientes» (Fig. 11) y «Un viejo y un fraile» (Fig. 12) recurren a los mismos recursos visuales para llevar la representación vilipendiada un paso más: los clérigos representados todos demuestran nociones de desfiguración, tanto como proporciones corporales extrañas. Los frailes de ambas imágenes se distinguen por cabezas engrandecidas, tanto como bocas desproporcionalmente abiertas. Esta apertura exagerada de la boca domina la mímica de los protagonistas y sirve, como hemos visto, como símbolo de la transgresión, la usurpación y la apropiación injusta por parte del Clero.

Como sabemos del contexto histórico, la apropiación implicada por los representantes eclesiásticos da resonancia a las circunstancias contemporáneas y se extiende sobre varios aspectos de la vida popular. Y encontramos esta multi-nivelación del discurso en las dos imágenes analizadas. Mientras que en «Están calientes» (Fig. 11) la codicia de los eclesiásticos se concentra en un primer plano en la comida y el bienestar profano y, como hemos visto gracias al desciframiento iconográfico, también a transgresiones sexuales y otras conductas condenables, «Dos viejos y un fraile» se refiere decididamente a la sed de poder y privilegio que diferentes voces de la sociedad contemporánea atribuyen a los clérigos. En la segunda imagen, esta sed toma forma representacional en el gesto manipulativo del fraile que trata vehemente de instruir al anciano. Hallamos aquí un entrecruce con otro hilo discursivo que veremos en el siguiente apartado: la autoridad de saberes y el abuso de quienes la poseen.

En cuanto al nivel de los gestos, el movimiento de las manos resulta tanto en el Capricho como en la Pintura Negra una clave representacional. Una diferencia interesante entre las dos imágenes, y así las dos representaciones del discurso elegidas, es que se extiende el margen de acción. En la primera imagen encontramos una representación intrínseca de la codicia del clero, en la segunda imagen encontramos un personaje clerical en interacción malevolente con una tercera parte. Es decir: mientras que en la primera imagen miramos una mera caracterización ejemplar de los representantes institucionales, nos tenemos ocupar de una situación conflictiva en la segunda imagen. En cuanto al modo, las nociones humorísticas y satirizantes de la primera figuración no se reencuentran en su equivalente más tardío. La noción irónica de la primera imagen es sustituida por los matices espantoso de la segunda.

En ambas figuraciones nos encontramos ante una situación que fácilmente se deja enmarcar en la vida diaria de los eclesiásticos. Encontramos así una relación linear la representación de actividades convencionales y repetitivas y las condicionantes estructurales al que se refieren.

Para concluir, la metafórica de la luz vuelve a subrayar la sinrazón que contradice a las máximas de los Ilustrados. Y encontramos una proyección de este entrecruce de hilos discursivos también en el viejo de «Un viejo y un fraile» (Fig. 12): un individuo ausente, pasivo, incapaz y ensimismado (hasta en sus gestos) ante un clérigo interesado, activo, en plena capacidad de cumplir con sus fines. Y observamos aquí también un desarrollo en la representación de la deficiencia estructural: Mientras que en un momento más temprano encontramos una calificación representacional del Clero como torpe, imbécil e ignorante, el clérigo de la Pintura Negra parece haberse desentendido de cualquier debilidad o estupidez. Y es así que volvemos a observar una sociocrítica más explícita, más directa, en esta representación más tardía del discurso. Se ha abandonado cualquier humor optimista y satirizante en favor de crear un choque con una realidad virulenta que rige dentro de la sociedad representada.

8.2. Hilo discursivo < Autoridad de saberes y su abuso >

La cultura de saberes en la segunda fase del siglo XVIII se encuentra bajo la influencia de las dinámicas entre las diferentes instancias autoritarias. La Iglesia católica e instituciones como la Santa Inquisición funcionan como distribuidor y limitante de conocimiento a la vez. Se declaran a sí misma autoridades de saberes y controlan su difusión por medio de la censura y la persecución de saberes »ilegítimos«. (cf. Tuñon de Lara 1988: 357) Es por esta razón que los adversarios principales de las reformas ilustradas son teólogos y eclesiásticos que categorizan el racionalismo como herejía y acusan una ausencia de devoción que hallan entre quienes desarrollan pensamientos críticos.[111] (cf. Heuken 1974: 68) El discurso crítico enfocado en el Clero y sus representantes encuentra así un contra-discurso de quienes pretenden salvar a las viejas jerarquías, y así sus privilegios tradicionales.

Sin embargo, la censura no sólo es instrumento de control eclesiástico sino sirve también como instrumento al poder secular. Hay impedimentos estatales que limitan la expresión de opinión y obstaculizan la labor de los institutos académicos y sociedades económicas recientemente instaladas que contribuyen al panorama de conocimiento y su propagación dentro del país. La enseñanza pública se encuentra además en sus meros pasos iniciantes. Tanto como la cultura visual, la cultura de saberes dentro de la España del siglo XVIII se ve influenciada por corrientes cognitivas externas, originando sobre todo de otros países de la comunidad europea. (cf. Tuñon de Lara 1988: 357) Y es debido a que la enseñanza secular se encuentra en un momento tan temprano que quienes se declaran sapientes reclaman firmemente su autoridad. Es por lo tanto que, aunque los ilustrados consideran la instrucción intelectual como medio clave para la reforma que objetivan (cf. Bolufer 2006: 485), la crítica ilustrada de la cultura de saberes se

mantiene ignorante ante su propia calidad despótico y elitista. Se trata de ejercer una reforma cognitiva que se efectúa »desde arriba«, es decir por manos de una elite intelectual de rango social elevado que elabora y difunde saberes hacia el pueblo común. (cf. Tuñon de Lara 1988: 361) La ilustración española argumenta que "es imposible comenzar »desde abajo« la reconstrucción de una nación a la que se ha declarado oficialmente en decadencia después de los desastres políticos y sociales del XVII". (cf. Varela Iglesias 2002: 192) En el momento histórico, la población fuera de las urbes es perjudicada por su falta de instrucción pública. Una gran parte de la población no dispone de las capacidades léxicas básicas, lo que encuentra hasta consecuencia la falta de vías de comunicación con las autoridades y en que diferentes instrucciones »desde arriba« simplemente no se llevan a cabo. (cf. Sarrailh 1985: 55) En cuanto a la población urbana y su educación, la Iglesia preserva un papel fundamental, ya que provee parte de la instrucción básica a los niños de campesinos, muchas veces en el marco de un monasterio o una abadía que no se detiene ante instrumentalizar la misma educación en sus propios intereses. (cf. Sarrailh 1985: 56) El objetivo reformista secular "justifica los medios", es decir que se validan los cambios impuestos al pueblo común por las autoridades intelectuales sin consulta previa sobre las respetivas necesidades. Se trata de un mínimo segmento intelectual que transporta la Ilustración, una cierta "aristocracia de inteligencia" de carácter "represivo y autoritario, aunque liberal y progresista en sus fines". (cf. Varela Iglesias 2002: 192)

Sin embargo, también para las autoridades ilustradas la educación es un arma de doble filo, ya que alberga dos peligros: insuficiencia y exageración. Si las autoridades descuidan la instrucción popular, es probable que una gran parte de la civilización gira hacia la gandulería e ignorancia. A la vez, una abundancia de educación puede implicar un peligro para las autoridades vigentes. (cf. Roggero 1998: 2010) Y la ambivalencia de la temática ofrece una dimensión más. Como hemos visto, la propagación y elaboración de ideas reformistas originan exclusivamente de una elite suficientemente educada. La distribución de saberes en los diferentes estratos sociales es así una reforma que debe afectar a todos en el espacio público, sin embargo, no los hará equivalentes sino consolida la ya existente distribución de roles dentro de la sociedad. (cf. Roggero 1998: 209) La ilustración española se presenta así como una reforma cognitiva »para el pueblo «, y no »por el pueblo «. Hay así una contraposición entre un segmento mínimo educado ante el conjunto popular que se estima como inculto, pasivo e indiferente. Las estructuras de la sociedad española de la Ilustración no permiten que una revolución sea ejercida por las manos de la masa. Hay todavía una separación estricta entre los diferentes estratos sociales y las respetivas funciones de sus miembros. (cf. Tuñon de Lara 1988: 361) Aún así, se perfila con la Ilustración un importante cambio en la cultura de saberes. En

vez de seguir considerando la educación como tema principalmente religioso, tanto en su contenido y su difusión, las mentes intelectuales del tardío siglo XVIII inician a gestionar la materia desde un punto de vista profano. A la vez, se desarrolla el declarado propósito de la educación. En vez de la revelación religiosa y conductas piadosas en el día a día, la elite intelectual define que la educación debe servir tanto a la economía nacional como a la felicidad de la sociedad. Más allá, se ensancha el panorama de conocimientos gracias a la moda científica del empirismo ilustrado y las nuevas ideas filosóficas racionalistas del momento. El protagonismo de la educación como tópico clave de la Ilustración española se vuelve tal que se deriva la perspectiva sobre qué efectos puede tener sobre el ser humano mismo. Se considera al ser humano como moldado moral e intelectualmente por la instrucción intelectual que recibe y las vivencias prácticas que sigue sumando. Así, la disposición natural de los hombres ya no se considera como absoluta y el poder de la instrucción se considera equivalente al poder de la naturaleza. (cf. Roggero 1998: 205s)

Los hilos discursivos que se entretejen alrededor de la cultura de saberes encuentran resonancia en diferentes textos de la época, entro ellos el «Teatro crítico universal» (cf. Feijoo 1726 [1778]) de Feijoo. En este, se critican, como resume Todorov, el atraso cognitivo tanto como reuniones piedosas y se favorecen las ideas del racionalismo y del pensamiento científico. (cf. Todorov 2017: 25) En general se deja decir hay muchas voces contemporáneas que reprueban la circunstancia que quienes disponen de una educación superior y de las respetivas capacidades elocuentes, saben aprovecharse de ingenuidad y de la población llana de diversas maneras. (cf. Sarrailh 1985: 62)

Contribuye a la percepción de un abuso de la autoridad de saberes que con la entrada del siglo XIX, la ocupación de Napoléon en 1808 y el surgimiento cumulativo de sentimientos patriotas que se fomentan dentro de la población española corrientes regresivas hacia una confianza tradicional y menos crítica en las jerarquías tradicionales. (cf. Anes 1989: xxxiv) Al paso del siglo iniciante, y definitivamente con el fin del reinado de José I en 1814, se fortifica el mencionado retroceso a las viejas costumbres en España. Se reinstala la Inquisición y se garantiza al Clero su estatus anterior a la ocupación francesa.[13](cf. Todorov 2017: 156) Se reinstalan los monasterios, el clero vuelve a ser exento del sistema fiscal, y en poco tiempo se

[13] La reentrada del poder eclesiástico del iniciante siglo XIX se explica por parte por su rol en la lucha popular contra la ocupación católica. La Iglesia apoya las iniciativas de resistencia contra el movimiento de las tropas francesas y hasta perspectiviza a Napoleón como personificación del anticristo. Recupera así su función social y su estima por el pueblo llano. (cf. Bernecker 2000: 207ss)

acaba también con una gran parte de los periódicos críticos hacia las instituciones tradicionales. (cf. Gassier 1983: 230)

Como veremos, el desnivel social que surge de tanto los privilegios clericales como de la retención de la autoridad sobre el conocimiento encuentra diversas resonancias visuales en las imágenes de Goya. Observaremos repercusiones de las diferencias que susodichas circunstancias implican para la población y el enfrentamiento entre la entidad ignorante de la masa y el segmento mínimo de quienes transportan saberes.

8.2.1 « ¡Qué pico de oro! »

Figuración 13 (1797 – 1799)

FIGURAS: En la figuración «¡Qué pico de oro!» (Fig. 13) encontramos una estructura que veremos repetida al manifestarse representacionalmente el hilo discursivo de la «Autoridad de saberes y su abuso»: el individuo instructora que se enfrenta a una masa de figuras subordinadas y atentas por seguir sus enseñanzas. En el Capricho susodicha individuo sabio toma forma de un papagayo que se encuentra en la posición superior de docente. El público del ser animal se compone exclusivamente de figuras humanas. Hallamos una inversión de jerárquicas tradicionales que ya hemos contemplado en otros momentos de esta investigación: la superioridad del animal sobre el hombre. Sin embargo, esta inversión se realiza de manera diferente: en vez de, como por ejemplo en «¿No hay quien nos desate?» (Fig.7), implicar una amenaza para los humanos, la figura del animal aquí representa una autoridad ante la que los humanos se inclinan. Y se inclinan literalmente, ya que al contemplar las posturas físicas de los humanos reconocemos que todos se encuentran asentados o de rodillas.

En cuanto a las expresiones faciales hay que subrayar las miradas de las figuras, las que dirigen mayoritariamente hacia el »pico de oro« que en realidad demuestra un pico negro. A su vez, la mirada suya se dirige, como se ha observado en el análisis de otras imágenes, directamente hacia el espectador de la imagen. En cuanto al estado de ánimo de las figuras, se deja constatar que el ser animal parece más consciente y más calculado que sus estudiantes obedientes. Los supuestos estudiosos, expresando afán por el saber, parecen estar sumergidos en un estado de sinrazón que se encuentra contrapuesto a su interés intelectual. También es de relevancia concentrarse en el género de las figuras incorporadas en «¡Qué pico de oro!» (Fig. 13): tanto el orador animal como sus discípulos ignorantes son de género masculino. En diferencia a «Lo que puede un sastre» (Fig. 5) en que es una figura femenina que se subordina en favor de la revelación espiritual, son en esta imagen figuras masculinas que se inclinan en esperanza de la revelación intelectual y/o espiritual. Debido a tanto los atribuidos materiales que acompañan las figuras y que resemblan a los rasgos típico de monjes como el gesto de rezo ofrecido por la figura en la extrema izquierda, hay que reconocer que los límites entre instrucción secular e instrucción religiosa se diluyen en este Capricho. Detectamos una repercusión representacional directa con las circunstancias contemporáneas a la producción pictográfica: en la sociedad española del siglo XVIII, son muchas veces la Iglesia y sus representantes que poseen la

autoridad de saberes y se encuentran así en la posición privilegiada de decidir cuáles conocimientos se difunden en la población.

GESTOS: La posición devota adoptada por los humanos se ve reforzada por sus gestos, tanto como por sus mímicas. Hay solamente tres figuras que no participan en el anhelo del prodigioso ser animal. Dos figuras masculinas a su derecha que parecen vigilar la escena expresando un cierto matiz de *ennui*, y una figura en el fondo figurativo que dirige su mirada hacia abajo. No encontramos en la imagen ningún carácter crítico que se pretende desentender del embelesamiento dudable del pájaro. A su vez, el ser animal se mantiene en posición de docente, con la garra instructora extendida en el aire y solamente un mínimo gesto de vocalización que se indica en forma del pico abierto. No parece requerir unas exclamaciones virulentas para captar la atención de sus estudiantes humanos. En contraste, estos no siguen silenciosamente al discurso del pájaro sino parecen exclamar y repetir sus instrucciones.

En este contexto, resulta interesante también la contradicción entre los valores visuales y verbales: aunque el título de la obra alude a un pico de oro, este se ve contrastado por el pico de color negro que encontramos en el papagayo.

MODO y COMPORTAMIENTO: Reconocemos en el últimamente mencionado detalle los matices irónicos y ridículos con la que cuenta la imagen. El error de los alumnos al dejarse convencer e indoctrinar por un ser naturalmente inferior a ellos se nos revela con facilidad. Y aunque nos parece tan evidente el equívoco de las figuras no se nos ofrece una manera en la que podrían salir de su sinrazón. Parecen perdidas en su convicción que las instrucciones que reciben son verdaderas y altamente relevantes.

Lo que hay que destacar es que la figuración cuenta con un espacio en blanco lógico: no es claro si el pájaro instructor actúa a base de voluntad propia o si es, a su vez, un instrumento de otros humanos. La incorporación de los personajes humanos a su derecha y su comportamiento indiferente refuerzan su probabilidad. Y es, después de todo, una especie de papagayo, animal especializado en repetir articulaciones de otros, quien enseña a la masa ignorante. Va de acuerdo con esta observación que el pájaro orador carece de dinamismo y hasta de señales de vida. Se podría igualmente tratar de un muñeco, no de un ser vivo, que distribuye las enseñanzas cuestionables sobre la masa.

ESPACIO y LUZ: Esta vez, la distribución del espacio y del peso visual corresponde a la jerarquía ideal que encontramos en la imagen. El »docente« se encuentra en un puesto elevado

mientras que debajo de él se hallan sus discípulos dedicados. La ubicación de las figuras a la derecha del papagayo puede así ser otro indicador de su poder velado.

Los hombres que forman el público se limitan además entre sí, o por lo menos se encuentran en una posición tan cerrada que parecen formar una masa unánime. También se encuentran limitados por la estructura en la que se halla el pájaro. La construcción que sirve la instrucción del pueblo limita así al mismo. Por fin, es otra vez la noche profunda que decide importantemente sobre el carácter de la escena. Una actividad que normalmente tomaría lugar de día se transforma así en un ritual nocturno con rasgos transcendentales, un aspecto que subraya el carácter dudoso de la lección figurada. Se ofrece un paralelismo entre actividad intelectual y costumbres religiosos. La clase proveída por el pájaro y la reacción de sus discípulos crea un vínculo fuerte con los sermones que normalmente se ofrecen en la Iglesia. Y podemos observar que también la caracterización de los discípulos tiene rasgos que los compara con eclesiásticos. Hallamos aquí un entrecruce con otros hilos discursivos como la ignorancia del pueblo o la deficiencia del Clero y sus representantes.

SIGNO: Como en otros Caprichos, la estructura simbólica de la imagen es relativamente bien descifrable. El sarcasmo implicado en la verbalización «¡Qué pico de oro!» (Fig. 13) subraya la absurdidad de lo figurado y subraya que el grabado n°53 se debe entender así no sólo como una crítica de los pocos monopolios de saberes cuya voluntad domina a la sociedad española sino también como una acusación del dogmatismo de la Iglesia y sus actos abusivos. (cf. Holloway 2012: 27)

8.2.2 « Disparate ridículo »

Figuración 14 (1815 – 1819)

Como veremos, la próxima imagen analizada corresponde linearmente a su equivalente Capricho, tanto a través de sus formas representacionales como en el mensaje que se transmite a través de las mismas, aunque tal vez no lo supondríamos en el primer momento.

FIGURAS: Hallamos un grupo de cinco a siete figuras que forma una suerte de reunión encima de un ramo de árbol. Otra vez encontramos un individuo instructor que se enfrenta a un grupo como su público. La jerarquía espacial que podemos filtrar entre los caracteres de esta figuración es más llana que en «¡Qué pico de oro!» (Fig. 13). Aún así, afirmamos una leve elevación espacial del individuo que repercute con la superioridad en su interrelación con las demás figuras. Son aquellas que, como lo hemos visto en la última imagen, están prestando atención a las oraciones o enseñanzas que está en vísperas de expresar. En suma, la figuración demuestra un grado más alto de abstracción y es así que la caracterización de las diferentes figuras no es tan precisa como en «¡Qué pico de oro!» (Fig. 13). Y más, ni siquiera se le puede ver la cara del orador que domina el escenario, ya que este la oculta debajo de su manta orientalista.

La mímica de las figuras incorporadas es escasamente precisada, además apenas se pueden reconocer los gestos explícitos ni las manos de las figuras. Una de las pocas manos que se muestran es aquella de la figura que está instruyendo, elevada como para explicar el estado de cosas – un gesto que se atribuye o a un sermón eclesiástico o una oración retórica ofrecida por una autoridad política. Las miradas de los personajes carecen, como muchas veces, de enfoque específico. Es interesante que una vez más encontramos un personaje cuyos ojos se están enfrentando directamente hacia el espectador. Sin embargo, esta vez la mirada direccionada parece menos decidida, menos clara, que en otras de las respetivas imágenes. En su suma, las miradas perdidas indican el estado de mente del grupo reunido en el ramo de árbol: indiferencia, pasividad, desinterés – el cual se encuentra en contradicción a su actividad estudiosa –, y ensimismamiento. Este ensimismamiento encuentra su extremo en una figura que aparentemente se encuentra en estado de sueño, decididamente masculina por la barba que lleva.

Y resulta que, mientras que en «¡Qué pico de oro!» (Fig. 13) los caracteres involucrados son exclusivamente masculinos, son ahora figuras femeninas que dominan la escena. Esta contraposición entre la atención femenina y la inconsciencia masculina es un elemento que ya encontramos en el «Disparate alegre» (Fig.3). Sin embargo, es algo novedoso en el contexto de la distribución de saberes. Destaca también que frente a los oyentes - por gran parte femeninos - no se especifica el género ni la naturaleza del orador de la imagen.

ESPACIO: La distribución del espacio figurativo se concentra en el centro de la imagen, más específicamente en la superficie del ramo indicado. El peso visual corresponde linearmente al peso físico que implica la cantidad de personajes encima de la construcción. Es una situación paradójica: Según las leyes de la física y en especial la gravedad, la posición de las figuras es obviamente precaria y peligrosa. Aún así demuestra rasgos de una estabilidad impresionante, casi indignante. Las mímicas de las figuras no expresan angustia ante la probable caída al abismo, más bien el ramo parece ofrecerles un refugio bienvenido en el que pueden recibir las instrucciones de una figura que parecen aceptar como autoridad sabia. Aunque la escena se centra decididamente en un núcleo figurativo, las dinámicas dentro del mismo manifiestan un cierto desorden, principalmente debido a las imprecisiones en su caracterización, los rasgos personales cubiertos por las mantas y la ausencia de enfoque en sus expresiones faciales.

MODO: Así, el público de la enseñanza en el «Disparate ridículo» (Fig. 14) es más confuso, más sumergido en su sinrazón aún que en «¡Qué pico de oro!» (Fig. 13). Se genera una impresión pesadillesca y sombría. La falta de lógica entre el inmanente peligro situacional y la

calma de la agrupación crea una impresión de absurdidad. No parece haber remedio posible para el error colectivo de los personajes. Se concluye por lo tanto que se trata de una figuración con rasgos grotescos que, aunque lo indica el título «Disparate ridículo» (Fig. 14), carece de nociones humorísticas o irónicas. Más bien encontramos un cinismo profundo en la figuración. El juicio que el pintor nos propone sobre sus figuras parece claro: un rechazo de su situación en forma de una metáfora hiperbólica.

8.2.3 « Aquelarre/El gran cabrón »

Figuración 15 (1820 – 1823)

ESPACIO: Como en las últimas dos que performan expresiones discursivas sobre la autoridad de saberes, nos encontramos ante una estructura representacional ya conocida: el individuo orador ante la masa atenta. Antes de adentrarnos en la caracterización de las figuras, prestamos atención a la distribución espacial que distingue esta imagen de las dos obras anteriores: la perspectiva es frental, no lateral. Encontramos »el sabio« de espaldas a nosotros, enfrentándose a su público. Además, el protagonista es esta vez acompañado por dos figuras singulares, ambas velando sus rasgos faciales y quedándose así camaradas opacos y misteriosos.

FIGURAS: Pese a la posición de la figura principal, el »gran cabrón«, podemos distinguir claramente rasgos faciales en la figuración. Como en «¡Qué pico de oro!» (Fig. 13) se trata de un ser animal, no humano, calculado y consciente, que rige sobre una acumulación popular ignorante y desesperada. Los gestos de las figuras son variados. Aún así, su suma crea un efecto de confusión y desorden que va de acuerdo con sus miradas multidireccionales que en diferentes momentos son veladas por desfiguraciones y abstracciones figurativas. Los rasgos de las figuras demuestran matices de deshumanización, tanto en sus proporciones incoherentes como en forma de difuminaciones técnicas.

La postura corporal de las personas afirma las frentes entre individuo orador y la masa: el protagonista de la figuración se erige de forma recta ante su público mientras que este mismo demuestra posiciones inclinadas, encorvadas y subordinantes. En efecto, la posición física de las figuras genera gran parte del aspecto cerrado como grupo. Otro elemento que contribuye a esta característica, tanto como la presentación abstracta de las caras, son los vestimentos escasamente especificados que cubren los personajes que forman parte del grupo.

La intensidad emocional dentro del grupo contrasta con la concentración del orador y la aparente indiferencia de sus dos acompañantes. El estado de ánimo inherente al grupo se nos presenta diluido, en muchos casos no es claro si los personajes se encuentran despiertos, dormidos, intimidados, enloquecidos, resignados o en un estado de conciencia clara. Solamente hay tres figuras que cuentan con un grado elevado de individualización: la anciana en el extremo izquierda del grupo, un carácter aparentemente asustado que encontramos justamente frente al cabrón, y un personaje en la parte derecha del grupo que direcciona la palabra al mismo asustado. Queda poco clara la causa del espanto de la figura central, tanto como el contenido de la vocalización indicada por el personaje de la derecha.

COMPORTAMIENTO: Como grupo, la masa popular constituye una entidad amenazante y tenebrosa. A la vez, la masa alberga micro eventos de angustias individuales dentro de sí. En contraste a «¡Qué pico de oro!» (Fig. 13) y «Disparate ridículo» (Fig. 14), las personas que forman parte de la masa instruida no dirigen su atención exclusivamente a la lección que están recibiendo. Más bien, algunos de sus miembros se encuentran en un intercambio agitado. Esta dinámica está reforzada por los gestos inherentes al grupo de oyentes: la mayoría de las figuras mantiene sus manos escondidas o atadas a atributos materiales, en veces también a otros miembros del grupo, un aspecto que refuerza su calidad cerrada y su virilidad intrínseca.

Y es por la suma de estos gestos mínimos dentro del grupo y la efectuada perfilación de una entidad masiva y pesada ante el orador que no sólo es este mismo que rige sobre la figuración. En palabras de Heuken, la escena es dominada por la inherente amenaza que la masa popular genera. Esta se presenta como entidad agitada pero cerrada en sí, sin embargo parece estar por derretirse y liberar de una vez los males, las sinrazones y los vicios que enseguida caerán sobre el mundo. (cf. Heuken 1974: 188) Además, los gestos del grupo se encuentran en oposición a los gestos del cabrón parlante, el cual levanta las manos en el aire, tanto como lo hemos observado en las figuras oradoras de los Caprichos y los Disparates.

Tanto como en las tres representaciones anteriormente contempladas, podemos afirmar un carácter ritual, y en este caso hasta ceremonial, en los sucesos figurados. Este carácter de celebración estructural es de cierta manera contradicha por el estado emocional de excepción en que encontramos muchas de las figuras. Además, la escasa información sobre el rol de los dos acompañantes del cabrón, construyen un espacio en blanco que contribuye a una cierta desestabilidad en la escena. Como lo hemos ya observado en el »Disparate ridículo«, el orador no cuenta con un público atento sino más bien desentendido de sus lecciones e ignorantes ante las convenciones del ritual que ejercen. El único factor que relaciona al grupo con el

protagonista es su posición como entidad estable e inmovilizado ante el mismo. Es decir que pese a que - en relación al orador papagayo de «¡Qué pico de oro!» (Fig. 13) y el orador abstracto de «Disparate ridículo» (Fig. 14) - el orador cabrón sobresale como el docente más activo y concienciado, cuenta con un público distraído y agitado.

LUZ, COLOR y ESPACIO: El peso visual de la figuración se extiende decididamente sobre el grupo descrito, sobre todo gracias a acentos de iluminación y una saturación intensa. La técnica aplicada en la imagen repite el ya conocido grado de abstracción que sobre todo se efectúa sobre la presentación de las caras y los miembros del grupo en general. Encontramos muchas superficies y manchas de colores sombríos que forman las figuras. Dominan las sombras y los acentos más claros que las dividen entre sí.

MODO: El escenario figurado se construye sobre la variedad de contradicciones, tanto de carácter visual como de carácter intelectual. La masa popular es aturdida y a la vez distraída, el docente que parece ser protagonista no cuenta con la atención de sus subordinados, el acto ritual y supuestamente convencional es opuesto por el estado emocional de sus participantes y una multitud de figuras que horizontalmente parece ser captada por ansiedad e inseguridad es quien verdaderamente genera al ambiente sombrío y amenazante de la composición visual. En su suma, estas contradicciones, tanto como las imprecisiones técnicas y lógicas dificultan el entendimiento del mensaje de la obra y resultan en un escenario absurdo y grotesco. Domina el desorden, el sinsentido y la desorientación.

SIGNOS: Como indica de Ceballos al investigar imágenes de Goya que demuestran procesiones religiosas, los ilustrados españoles se enfrentan a rituales religiosos como procesiones o reuniones de culto críticamente, ya que los entienden, y sobre todo las procesiones, como "actos rituales externos y ajenos al verdadero espíritu religioso, proclives a la superchería y la superstición". Mucho más que una práctica tradicional popular, estos se consideran como eventos sociales que sirven a la "curiosidad y el regocijo*"* de sus participantes, no primordialmente a la manifestación de su fe. (cf. Rodríguez de Ceballos 2008: 391) Siempre hay que mantener en cuenta que al figurar escenas populares, Goya también pretende manifestar su sentido de pertinencia al pueblo español y las costumbres que caracterizan el mismo. (cf. Holloway 2008: 392) Sin embargo, en momentos avanzados de su creación, el pintor recurre a la figuración de procesiones y reuniones religiosas como una forma visual para representar el regreso a tradiciones innecesarias que ya se han considerado superadas. (cf. Rodríguez de Ceballos 2008: 394)

Según la mitología griega, el cabrón representa la superstición popular. En el contexto de la sinrazón, se deja descifrar que Goya niega decididamente la esperanza en una resurrección de la razón que anteriormente, más específicamente en los últimos Desastres, ha expresado. La sinrazón de la masa aquí se vuelve universal. Con ella, se abren las puertas para demagogas y autoridades interesadas (cf. Heuken 1974: 188) y es por lo tanto que «El gran cabrón» (Fig.15) es la representación del mundo al revés. Lo malvado toma la forma de lo divino al adoptar el gesto del sermón y su forma cultural. (cf. Heuken 1974: 189)

Nos extrañamos ante la escena figurada y se instala un efecto de »reading against« al enfrentarnos a la imagen. A la vez, se nos dificulta un juicio claro sobre la circunstancia social visualmente construida, y así el hilo discursivo enfocado en la autoridad de saberes se extiende sobre diferentes aspectos de la vida contemporánea sobre la que el pintor manifiesta su visión personal. La dinámica orador : público que en las obras anteriores manifiesta referencias al discurso científico en un lado y el discurso político en otro, se transforma esta vez decididamente en una escena de culto religioso sombrío. Ya las figuraciones anteriormente analizadas cuentan con rasgos de sermón, sin embargo, encontramos la forma más pura de oración espiritual en esta imagen, y con esta, una crítica enfocada en la autoridad que la Iglesia todavía ejerce, como hemos visto, sobre los conocimientos del pueblo, tanto como el poder que fomenta a través de esta relación. Sin embargo, nos encontramos por primera vez con las posibles consecuencias amenazantes de la difusión de doctrinas y conocimientos falsos que sirven sus instructores egoístas. Percibimos a una masa popular que, aunque angustiada, se independiza y está por entrar en una dinámica amenazante sí misma.

8.2.4 Conclusión sobre formas representacionales

El último de los seleccionados hilos de discurso, la »Autoridad de saberes», permite una comparación relativamente directa de las formas representacionales que se aplican en las respetivas imágenes. La estructura espacial y jerárjica del supuesto individuo sapiente ante un público al que dirige su lección construye la base de «¡Qué pico de oro!» (Fig. 13), «Disparate ridículo» (Fig. 14) y «El gran cabrón» (Fig. 15). Como hemos observado, el individuo orador no muestra rasgos explícitamente humanos en ninguna de las tres imágenes. Más aún, es dos veces un ser animal que pretende dominar el escenario a través de su discurso. Y no importa si se trata de un animal o una figura abstracta, en cualquier de los tres casos el docente carece de la virilidad que normalmente se atribuiría a la posición superior en que se encuentra. Mientras el papagayo de los Caprichos no demuestra verdaderas señales de vida e incluso parece ser instrumentalizado por figuras laterales, el protagonista de su equivalente Disparate se encuentra

casi completamente opacado por una manta. El protagonista de las Pinturas Negras, por fin, tiene cierta relevancia figurativa y espacial, sin embargo, no se puede apoderar de la dinámica que se está por crear dentro de la masa que enfrenta.

Y es la misma masa que distingue las tres figuraciones entre sí. En «¡Qué pico de oro!» (Fig. 13) encontramos una masa creyente y devota, además en gran parte desesperada por recibir el mensaje del papagayo. En contraste, la masa al que se dirige el orador del «Disparate ridículo» (Fig. 14) demuestra no sólo una actitud aparte y ausente, sino también se caracteriza figurativamente por un cierto grado de abstracción. Casi se diluye con el fondo. Por fin, encontramos en las Pinturas negras un público que se independiza y emancipa hasta tal grado que parece estar vísperas de apoderarse del escenario. Mientras que las figuras del «Disparate ridículo» (Fig. 14) casi se pierden visualmente, las figuras que forman la masa temblante de «El gran cabrón» (Fig. 15) se encuentran representadas con colores intensos y matices oscuros. Hasta constituyen una entidad espacial en sí y ganan, gracias a los factores mencionados, protagonismo y atención.

Lo que, sin embargo, une las tres figuraciones es el carácter ritual si no ceremonial de la actividad figurada. La transmisión de falsos, oscuros y en todos casos dudosos, conocimientos es por los factores mencionados un discurso que se expresa con intensidad en fases muy diferentes de producción del pintor. La tematización discursiva que encontramos en las imágenes demuestra el ya observado desarrollo desde nociones satirizantes, humorísticas e instructoras hacia calidades sombrías, desesperantes y grotescas. Mientras que el equívoco del público presentado en los Caprichos se parece dejar resolver fácilmente, parece mucho más complejo disolver el error de los otros dos grupos de oyentes, en caso del Disparate débil y ensimismado y en caso de las Pinturas Negras en proceso de volverse sí mismo una amenaza difusa. A base de la dinámica en desarrollo en la Pintura Negra, la persistencia de la superioridad de saberes se vuelve puesta en duda. Los alumnos posiblemente se apoderarán de su maestro y, como consecuencia, la sinrazón distribuida por el mismo se extenderá como una marea sobre el mundo. La autoridad de saberes está en vísperas de ser conquistada por sus súbditos. La dinámica resulta en un movimiento discursivo de retroceso que, sin embargo, no despierta esperanza para la vuelta a la razón popular, sino más bien apela ante las probables consecuencias siniestras para la sociedad a la que se refiere.

9 Síntesis de resultados y conclusión

Como se ha demostrado, la revolución medial del *iconic turn* da origen a una multitud de posibilidades para el análisis de imágenes en diferentes marcos disciplinarios. Dentro de esta elaboración se ha realizado una aproximación a un análisis filológico, es decir textual, de las imágenes de Francisco de Goya. Siguiendo el paso neohistoricista objetivado del análisis, la profundización en las estructuras formales a través de los que resuenan las diferentes energías sociales en las imágenes de Goya se comprobó como método aplicable y productivo.

El estudio de los discursos sociopolíticos implicados en las imágenes de Goya resulta – fiel a las consideraciones de Gallagher y Greenblatt - en una recarga intensa con la energía social con que los textos visuales contaban en el momento de su producción. Fiel a la idea de »la historicidad de textos y la textualidad de historia« hemos afirmado la mayor valía de información contemporánea que una obra pictográfica puede proveer sobre sus condicionantes socioculturales. Los resultados pugnantes del análisis que se acaba de llevar a cabo, tanto como una interconexión de los mismos con la contextualización modal y estructural que se le antepuso, se ofrecerán en el siguiente apartado final.

Como hemos descubierto, Goya es un "ilustrado por socialización" (Luna 1996: 35) y es por lo tanto que los valores de esta *intellegentsia* se trasladan de la manera más específica a sus imágenes en el momento de su introducción al susodicho segmento elite. Así son los Caprichos que forman las traducciones más lineares de las ideas ilustradas, y también de sus prescripciones formales. Es gracias a esta socialización que, mientras que los Cartones todavía resultan menos relevantes para la filtración de discursos socioculturales debido a sus límites convencionales, Goya logra ya en sus últimas tomas de la serie, y más decididamente en los Caprichos, un atravesamiento del gusto común, y sobre todo el gusto de la Corte. Al incorporarse en la discusión ilustrada se somete a otras convenciones, aquellas de los Ilustrados, e incorpora matices como la sátira e ironía consecuentemente en la serie, tanto como una precisión figurativa, el uso de estereotipos y una buena comprensibilidad simbólica. Sin embargo, con el paso de las siguientes series pictográficas, el pintor se entrega cada vez más a su individualismo y lo proyecta de manera intensa sobre la sociedad española. Ya en los Desastres se aumenta el grado de flexibilidad en la aplicación de formas representacionales que definitivamente culmina en los Disparates y las Pinturas Negras. Y las condicionantes estructurales de su alrededor social se perfilan más decididamente.

Comparando la performancia de los diferentes discursos socioculturales, nos damos cuenta de que la proyección goyesca de la sociedad funciona a través de una variedad de formas representacionales que derivan la cultura visual que hemos presentado en un momento anterior (véase 3.4.1). Resumiremos las derivaciones claves al comparar la aplicación de formas representacionales según su propósito discursivo.

Dentro del primer conjunto discursivo que hemos contemplado, destaca una recurrente conexión entre sinrazón, apropiación y usurpación. Encontramos tanto en las imágenes respetivas a la »ignorancia popular« como en aquellas asociadas con la »superstición« no sólo una crítica de la deficiencia estructural de la sociedad contemporánea sino también una implicación de la amenaza que sus consecuencias originan. Esta noción implícita se representa sobre todo en forma de jerarquía o limitación espacial, por la caracterización y la conducta de las figuras, por la introducción de seres salvajes o sobrenaturales, por la instrumentalización metafórica de la oscuridad o por la contradicción entre dinámica de gestos y la estática social a que se refieren.

El primero de estas formas representacionales, la jerarquía, adopta dos roles distintos entre los hilos para dar resonancia a la sinrazón. Mientras que en la performancia del discurso »superstición« prevalece el traslado linear entre superioridad espacial y poder, sucede en las imágenes que repercuten la »ignorancia popular« que es la ausencia de tal relación jerárquica que tiene relevancia representacional. Como sucede p.ej. en «No saben el camino» (Fig. 2), esta ausencia refuerza la noción de tanto su igualdad ante la sinrazón como la interdependencia funesta que les causa su error. Las figuras, independiente de su estrato social, se vuelven equivalentes ante su equivoco. Más allá de la jerarquía, el procesamiento representacional de la sinrazón es fielmente acompañado por las limitaciones espaciales que encontramos en una multitud de las respetivas imágenes. Estas limitaciones se pueden instalar, como en «Disparate alegre» (Fig. 3) entre los personajes o, como en «Duelo a garrotazos» (Fig. 4) entre el paisaje y las figuras que circunscribe.

En las imágenes respetivas al discursivo de la sinrazón, estas limitaciones espaciales se oponen concertantemente a la dinámica de movimiento que encontramos en ellas. Esta oposición entre dinámica figurativa y la paralización socio-estructural a la que se refiere resulta en una inversión representacional que se proyecta sobre el conjunto discursivo de la sinrazón. A través de movimiento se subraya la inmovilidad estructural. Junto a otros elementos como una más frecuente deshumanización de sus figuras, un ambiente cada vez más sombrío, la implicación grotesca de situaciones irremediables y la creciente codificación simbólica, las imágenes de

Goya que se centran en la sinrazón corresponden a la creciente decepción y resignación de quienes se esperaban cambios profundos de las medidas ilustradas: el desencanto.

Por último, es un cierto grado de despersonalización y hasta desidentificación de los representantes de la sinrazón que refuerza la noción de amenaza que hemos mencionado. Susodicha medida representacional se lleva a cabo a través de o la mera velación de rasgos faciales, del uso de estereotipos, de deformaciones o abstracciones figurativas como la gestión de línea y pintura. Sin embargo, en caso de la representación de la »Ignorancia«, esta despersonalización es contradicha por la inclusión de la mirada directa que encontramos tanto en »El sueño de la razón produce monstruos» (Fig. 1) como en el «Dispararte alegre». Esta, como hemos visto, se puede entender como una apelación al espectador, una comunicación directa entre sujeto textual al mundo de quien lo contempla. Se debe entender así como un equivalente a la articulación verbal de mensajes entre figuras de un texto y sus lectores, es decir un traspaso visual de la »cuarta pared« (Jullien 1892: 11).

Hay que reconocer que, con el paso de los años, la encriptación simbólica de los mensajes implicados en las imágenes se vuelve más complicada. Y hay que acordarnos de que Goya tiende a aplicar elementos nihilistas en sus elaboraciones. Esta inclinación hacia el nihilismo dificulta el acceso al contenido simbólico de algunas de las imágenes, pero también atribuye un carácter universal a las figuraciones. Es así que la sinrazón como nudo de diferentes hilos discursivos se perfila no sólo en los detalles representacionales que se acaban de mencionar sino también en la totalidad composicional. Es así que el conjunto de estos matices proveen el carácter de absurdidad, sinsentido e imprecisión a las imágenes que articulan el discurso de la sinrazón y dan cara a la sinrazón que el pintor percibe en su sociedad.

A continuación, las formas representacionales que hemos filtrado al investigar el conjunto discursivo »interdependencia de géneros« manifiestan en su suma el desencuentro entre mujer y hombre. Al corresponder visualmente a las convenciones matrimoniales y la prohibición del divorcio, los rasgos formales de los hilos discursivos »Mujer a merced de hombre« procesan de diferentes maneras la inexorabilidad de estas imposiciones estructurales y qué implican estas para los afectados. Por otro lado, las imágenes respetivas al discurso »Hombre a merced de mujer« muestran la relación entre los dos géneros como un juego coqueto y abusivo que vuelve a obstaculizar la felicidad de tanto aquellas a que se atribuyen facultades viciosas como el cálculo, la condescendencia y el egoísmo (las mujeres) como aquellos que se caracterizan como impotentes ante sus instintos carnales (los hombres). En suma, los respetivos discursos se manifiestan a través de una noción pugnante: la representación de la desafección.

Esta desafección debe ser contemplada especialmente en contexto de la cultura estética contemporánea de »sensibilidad« y de los »afectos« que se ha tematizado en esta elaboración. (véase 3.4.1) Se manifiesta a través de diferentes formas representacionales como la ausencia de cooperación entre mujeres y hombres en «¿No hay quien nos desate?» (Fig. 7), la desazón de las figuras masculinas en «El Pelele» (Fig. 9) y el «Disparate femenino» (Fig. 10) o la indiferencia ante el malestar del otro que implican las figuras en la suma de las enlistadas imágenes. Sin embargo, la forma representacional que domina en este contexto es la desfiguración y deformación cuyo ejemplo culminante encontramos en el «Disparate desordenado» (Fig. 8). Y constatamos una dinámica particular entre la desafección y le desfiguración: Mientras que en las respetivas imágenes más tempranas como los Cartones o los Caprichos prevalecen los estereotipos de género, se suman las aplicaciones de elementos abstracción, deformación y deshumanización en los Desastres y los Disparates. Ya que estas deformaciones quitan el rasgo universal y ejemplar de las figuras, estas abstracciones resultan en una personalización de las mismas. La desafección se reduce al instalarse terror, inexorabilidad y pasión negativa – en breve: lo grotesco. Se deja reconocer en tal dinámica una relación entre las dicotomías

estereotipación : personalización < > precisión : abstracción.

La incrementada gestión libre de los recursos visuales que se aplican en «Disparate femenino» (Fig. 10) y «Disparate desordenado» (Fig. 8) resulta en una creciente abstracción que, a su vez, permite al artista intensificar la virilidad personal de sus figuras. Y aunque las imágenes se alejan así más de una posible identificación receptiva lo demostrado y un efecto de »reading with« que resonaría además con la cultura de compasión sensible contemporánea, tal individualización aumenta la resonancia emocional por parte del espectador.

Imágenes goyescas como el «Disparate desordenado» (Fig. 8) son capaces de causar una disociación profunda, un espanto y una respuesta emotiva de »reading against« que se deben sobre todo a la incorporación de desfiguraciones personales y deshumanizaciones que. Estos matices no sólo provocan un juicio agudo sobre las conductas explícitas o implícitas en las imágenes sino también causan espanto ante la fragmentación del cuerpo social que representan. La compasión objetivada por los Ilustrados se encuentra invertida y los afectos encuentran sus formas negativas. Y es así que las imágenes logran recurrir a instintos profundos y angustias que rigen sobre la condición humana. Como resultado, el receptor confrontado con la imagen no puede escapar a la necesidad de formar su propio juicio sobre lo figurado. Podemos, en suma, definir la siguiente dinámica representacional:

individualización creativa > personalización y abstracción

> inversión de afectos > crítica social

En suma, es así que Goya sobrepasa importantemente las normas visuales que circunscriben su producción. Su afán de libertad creativa contrapone las dicciones estéticas de Mengs de un arte pictográfico comprometido y, en favor de la traducción de valores ilustrados, controlado. Goya sobresale así también en su instrumentalización de la abstracción figurativa a través de la que corresponde a la cultura formal de sensibilidad. Sucede así que Goya - »pintor filósofo« - corresponde a los fines intelectuales que la estética del siglo XVIII declara, sin embargo, abandona decididamente las convenciones formales de su momento para llevar la crítica social un paso más allá. Así la abstracción ilustrada desanimada (véase 3.4.1) se vuelve diluida sino superada en las imágenes de Goya a través de formas de abstracción llenas de vida. Goya supera así, en sus fases más tardías, el *mal revolutionnaire* del siglo XVIII.

A su vez, la contemplación de las »instituciones aberrantes« demuestra en qué grado alto se pueden entretejer dos hilos de un mismo conjunto discursivo. Tanto como los ilustrados se aproximan – aunque de manera moderada en España – al rechazo ante dogmatismos de cualquier tipo, sea secular o eclesiástico, los hilos discursivos »deficiencia del Clero« y »autoridad de saberes« encuentran paralelas pugnantes que demuestran el entramado denso entre poder institucional y su abuso en un lado y la autoridad de saberes en otro lado. Mientras que en las imágenes tempranas como «Están calientes» (Fig. 11) o encontramos fuertes rasgos estereotipados en esta crítica visual del dogma y sus distribuyentes, obras más tardías como «Un viejo y un fraile» (Fig. 12) adoptan la demonización de sus protagonistas. De la misma manera, la satirización de las autoridades y sus subordinados que encontramos p.ej. en la imagen «¡Qué pico de oro!» (Fig. 13) se transforma en una satanización de las mismas que podemos observar de forma más clara en «El gran cabrón» (Fig. 15). La virilidad representacional de estos discursos se ejerce sobre todo en forma del orden espacial, la distribución de las figuras y las relaciones interpersonales.

El sinorden que Goya percibe en su alrededor sociopolítico muchas veces encuentra un traslado a la organización espacial que incorpora en sus imágenes. La suma de la aplicación de una luz difusa, el grado incrementado de abstracción y los diversos espacios en blanco, no sólo de carácter figurativo sino también en cuanto a la estructura simbólica, forman imágenes con un espacio figurativo vago y escasamente definido. Este subraya el carácter ejemplar de las situaciones representadas y conecta la resonancia goyesca de la sociedad española con una observación universal sobre la condición humana como tal. Así sucede en todas las imágenes

que forman el conjunto discursivo de la »sinrazón popular«. La incorporación de la luz crea superficies figurativas que o subrayan o contrastan la suma de sus claves representacionales, ante todo la constelación de figuras que es de relevancia acentuada para la articulación del discurso »autoridad de saberes« en que encontramos diversas repeticiones del enfrentamiento entre individuo sabio y masa ignorante. Así, la indicación de luz u oscuridad no solo conlleva el significado metafórico convencional de la Ilustración sino también atribuye un carácter ejemplar a muchas de las imágenes que hemos contemplado. Sin embargo, hay que subrayar que la suma de estas formas representacionales no se limita a proyectar la represión de las instituciones sino, como podemos observar tanto en «Disparate ridículo» (Fig. 14) como «El gran cabrón» (Fig. 15) también pone en duda la pervivencia de su poder.

Como demuestra la suma de los resultados, el ángulo neohistoricista que entiende la cultura como un entretejido multidimensional de textos de cualquier tipo provee una manera de »leer lo icónico« que nos permite acceder la obra pictográfica de Goya en una multitud de niveles.

Hay que constatar que el marco de este trabajo limita al margen del análisis: Mientras que hemos abordado un vehículo metodológico que se empezó a manejar en el continuo de las diferentes corrientes discursivas en la obra de Goya, solamente pudimos contemplar desde una distancia los bordes de cómo se manifiestan las mismas negociaciones discursivas en textos contemporáneos de otro tipo. Para un posible proyecto del futuro, sería de gran interés profundizarse en cuáles formas representacionales se utilizan, como ejemplo, en los textos de teatro, de periódico, de poesía o también en textos de *low culture*, es decir testimonios de la »vida real« que incorporan los hilos discursivos que acabamos de investigar. Sería para un tal estudio necesario escoger una gama reducida de energías sociales a perseguir. De esta manera se facilitaría además una profundización en los diferentes entrecruces de discursos sociopolíticos que encontramos en un mismo textual, como por ejemplo entre el elemento popular y la ingenuidad o entre feminidad y piedad. Además, se podría aproximar a una investigación de resonancias formales en la cultura textual, como por ejemplo la aparición contemporánea de lo grotesco o la instrumentalización de los afectos. Cabe subrayar también que la elección limitada que se ha analizado en este trabajo no se debe entender como declaración absoluta de cómo la obra de Goya percibe los diferentes segmentos de la sociedad. Resulta que las articulaciones discursivas que componen la proyección de una sociedad no sólo son multitonal en el conjunto de la discusión pública sino también en la producción de un mismo articulador. Mientras que nos hemos concentrado, por ejemplo, en imágenes que proyectan la atribución de tanto vicio como pasividad a las mujeres, se podrían analizar también imágenes

que demuestran los afectos de maternidad o la emancipación de las mujeres como luchadoras durante la ocupación napoleónica. De la misma manera, se halla una multitud de articulaciones sociopolíticas dentro de la producción pictográfica de Goya que se ofrecen para futuras investigaciones, entre estos discursos alrededor de problemáticas que implica la niñez o la vejez, la cultura del ocio, la creciente concienciación del elemento nacional, la perfilación del pensamiento liberal, la brujería o el fanatismo religioso.

Fiel al espíritu neohistoricista de esta investigación, se subraya el estudio de los tres núcleos discursivos por lo tanto como una aproximación contributiva al continuo de articulaciones que repercuten lo que sabemos sobre la sociedad española del tardío siglo XVIII y temprano siglo XIX. Como se ha constatado en la enmarcación teórica de este trabajo, las imágenes como medio no solo figuran, sino también generan. (cf. Boehm 2006: 16) Una profundización en los constituyentes de la »diferencia icónica« (cf. Burda; Maar 2005: 12; 24), es decir la superficie visual explícita y sus condicionantes implícitas, puede así ser beneficiosa para el entendimiento de realidades sociopolíticas. Y esta contribución rendirá su valor mayor manteniendo en mente la multidimensionalidad del *téxte general* que forma una cultura y preservando la curiosidad de extender críticamente el conocimiento ya adherido sobre las negociaciones discursivas que se desarrollan en la misma.

10 Apéndice

10.1 Deutsche Zusammenfassung / Resumen en alemán

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Resonanz struktureller Konditionanten der spanischen Gesellschaft des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts innerhalb ausgewählter Bildserien Francisco de Goyas. Am Anfang der Analysearbeit steht die Prämisse, dass Goya als integraler Bestandteil der elitären *Intellegentsia* (cf. Todorov 2017: 15) der spanischen Aufklärung einen Korpus an Bildarbeit erschuf, der bis heute als ein aussagekräftiger Resonanzkörper von Gegebenheiten und Dynamiken gewertet werden kann.

Für die Analyse ausgewählt wurden die folgenden Bildserien, die in der sowohl ereignis- als auch strukturgeschichtlichen Schlüsselphase 1775 – 1823 erstellt wurden und innerhalb derer Goya eine "visuelle Narration" (Loeb Stepanek; Ilchman 2017: 30) entwickelt, die sein Bildwerk als Material für eine philologische Bilduntersuchung interessant machen:

Cartones para Tapices	(1775-1792)
Caprichos	(1793-1799)
Desastres de la Guerra	(1810 – 1814)
Disparates	(1815-1823)
Pinturas Negras	(1819-1823)

Diese umfassen lokalgeschichtlich bedeutsame Entwicklungen wie die letzten Jahre der als »Despotismo ilustrado« bezeichneten Aufklärungsperiode in Spanien, die Französische Revolution und ihre Auswirkungen auf der iberischen Halbinsel, die Jahre der napoleonischen Auseinandersetzungen, die darauf folgende Phase der »Restauración«, die viele der vorhergehenden strukturellen Fortschritte revidierte (cf. Todorov 2017: 13), sowie den immer deutlicher werdenden Konflikts zwischen liberalem Gedankengut und den gesellschaftlich wohletablierten Ausläufern des *Ancien régime* und die damit verbundene ideelle Spaltung der spanischen Öffentlichkeit. (cf. Luna 1996: 29)

Dem philologischen Erkenntnisinteresse dieser Arbeit entsprechend, wurde die Forschungsarbeit mit einem Rückblick auf die medientheoretischen Entwicklungen »Linguistic turn« (cf. Rorty 1992: 1-39) und »Iconic turn« (cf. Boehm 2009: 8), sowie der Herausbildung und Formulierung des transdisziplinären Projekts »Bildwissenschaften« (cf. Burda; Maar 2005: 9) und die Frage nach den medialen Eigenheiten des »Bilds« eingeleitet.

Im Zuge des Iconic Turn werden kommt es zu einer Überschreibung der Qualitäten, die bislang allein sprachlicher Artikulation zugeordnet wurden, auf das neue Paradigma Bild. (cf. Burda; Maar 2005: 12) Die Bilder erleben eine Ausweitung ihrer medientheoretische Anerkennung und werden Teil des konstruktivistischen Verständnisses davon, wie der menschliche Verstand seine eigene Existenz artikuliert. (cf. Burda; Maar 2005: 15) Aus genannter Neubewertung des Mediums erfolgt sowohl eine Untersuchung der Qualitäten, die eine Abgrenzung des Bild vom Abbild argumentieren (cf Boehm 2009: 8), als auch zu einer einer Auflösung der traditionellen Dichotomie *logos* : *icon* - Wort und Bild. (cf. Hoffmann 2013: 49) Die Idee, dass Bilder nicht bloß abbilden, sondern gar ein »mehr« hervorbringen (cf. Boehm 2006: 16) ist hier federführend und begründet die Einbindung von bildorientierten Studien in verschiedensten wissenschaftlichen Fächern. Das interdisziplinäre Projekt der Bildwissenschaften, auch genannt »Visual studies« entsteht (cf. Boehm 2009: 8) und bringt in weiterer Folge auch geschichtswissenschaftlich motivierte Studien hervor, die sich Bildern als historische Quellen in neuer Weise annähern und von der Annahme ausgehen, dass soziokulturelle Dynamiken immer eine "visuelle Dimension" mit sich bringen (cf. Sachs-Hombach 2005: 234), die eine detaillierte Betrachtung ihres formalen Ausdrucks notwendig machen. Das »wie« eines Bildwerks wird als integraler Teil seiner Nachricht betrachtet (cf. Burke 2010: 48) und von Belting sogar zur wahrhaften Sprache der Bilder ernannt. (cf. Belting 2011: 12) Es sind jedoch besonders die Ideen des von Stephen Greenblatt ins Leben gerufene »New Historicism«, die in der Analysemethode dieser Arbeit Anwendung finden. Dieser wertet Bilder als historische Quellen, die jenen des verbalen Ausdrucks ebenbürtig sind und entwirft eine Untersuchungsstrategie, die die philologisch-geschichtswissenschaftliche Tradition mit der sich bis heute verstärkenden Diskussion über Bilder verbindet. (cf. Baßler 2001: 10) Dabei konzentriert er sich vor allem auf die "Geschichtlichkeit von Texten" und die „Textualität von Geschichte" (cf. Baßler 2001: 8) und versteht Kultur als ein Geflecht von »Verhandlungen«, die Ausdruck in textuellen Narrativen jeglicher Art finden. (cf. Greenblatt 2001: 55) Die Untersuchung von »Bedeutungsstrukturen«, also den repräsentationalen Mitteln, steht hier im Vordergrund (cf. Gallagher; Greenblatt 2000: 20s), deren Zusammenspiel in der Herausbildung von verschiedensten soziopolitischen Diskursfäden mündet. (cf. Baßler 2001: 11s) Mithilfe dieser analytischen Werkzeuge umfasst eine neohistorizistische Untersuchung eines Textes, im Fall dieser Arbeit die Bilder Goyas, die folgenden Schritte (cf. Gallagher; Greenblatt 2000: 115ss):

Identifizierung sozialer Energien in einem Text > diskursive Kontextualisierung > Betrachtung der repräsentationalen Mittel und ihres Zusammenspiels > Vergleich von Resonanztexten mit ähnlichem diskursiven Fokus

Diesen Schritten folgend werden, auf Basis einer kontextualisierten Biographie sowie einer Thematisierung der bildgeschichtlichen Rahmenvorstellungen, diverse soziokulturelle Diskursfäden herausgefiltert und als Vorbereitung für die Analyse in den folgenden drei Bündeln zusammengefasst:

» die aufklärerische Diskussion de Unvernunft der Bevölkerung, die sich sowohl in Aberglaube als auch der Ignoranz der Masse äußert, als auch jener Instanzen, die diese fördern

» die Thematisierung der gegenseitigen Abhängigkeit zwischen Mann und Frau und die Absurdität der sozialen Konvention der Ehe, sowie die für die Geschlechter daraus entstehenden Problematiken

» die Artikulation von institutionellem Machtmissbrauch, der vor in der Monopolisierung von Wissensautoritär begründet ist und strukturell-privilegierte Schichten wie den Klerus begünstigt

Gemäß der neohistorizistischen Methode, die in dieser Arbeit verfolgt wird, wird bei der Untersuchung dieser Diskursbündel und der in ihnen verwobenen Diskursfäden ein besonderes Augenmerk auf die formalen Aspekte – Repräsentationsformen gelegt -, die aus der horizontalen Betrachtung von Goyas Bildwerk sowie ästhetischen Schlüsselideen der behandelten Zeit gewonnen und in folgendem Analyseschema zusammengefasst sind (Tabl. 3a y 3b):

Analysfragen zur Bildbetrachtung **SEITE 1/2**
ergehend aus Bildtheorie, Schlüsselideen des New Historicism und in weiterer Folge formalen Grundcharakteristika

Wie werden Figuren dargestellt?	
> Wie sind Figuren positioniert und verteilt?	>> in welcher räumlichen Beziehung befinden sie sich zueinander?
	>> Hierarchie?
	>> Gruppen?
> Wie sind die Figuren charakterisiert?	>> Mimik?
	>> Blickausrichtung?
	>> geschlechterspezifisch oder nicht?
	>> Körperhaltung?
> Wie verhält es sich mit materiellen Attributen?	>> Kleidung, Objekte
	>> Haben diese symbolischen Wert?
> Individuelle Charaktere oder Stereotype?	
> Kommt es zu Dehumanisierung in Darstellung?	>> Defiguration bzw. Anatomische Desproportion?
> Emotionales Verhältnis der Figuren untereinander?	>> Lässt sich Urteil über Beziehungen erkennen?
Welches Verhalten wird gezeigt?	
> Gestik?	
> Bewegen sich Figuren innerhalb oder außerhalb von traditionellem Verhaltensrahmen?	
> Konflikte?	
> Vokalisierungsmomente?	
> Welcher Bewusstseinszustand?	>> Vernunft oder Unvernunft? / Klarheit oder Wahn? / Extroversion oder Introversion?
Wie verhält es sich mit Bewegung im Bild?	
> Dynamik oder Statik?	>> Gibt es einen Richtungsvektor in Bewegung?
> Welche Art der Bewegung?	>> Stabilität oder Destabilität?
	>> Schwindel
	>> Balance
	>> Fall
	>> Sprung
	>> Tanz
> Finden sich spielerische oder rituelle Momente in der Bewegung?	

Tabl. 3a: eigene Ausarbeitung

Analysfragen zur Bildbetrachtung **SEITE 2/2**
ergehend aus Bildtheorie, Schlüsselideen des New Historicism und in weiterer Folge formalen Grundcharakteristika

Wie gestaltet sich der Darstellungraum?	
> Visuelle Gewichtung?	
> Leerstellen?	>> Mit welchem Effekt? Erkennbare Motivation?
	>> Welche implizite Information wird durch Leerstellen vergegenständigt?
	>> Welche explizite Information wird durch Leerstelle kontrastiert/relativiert/verändert?
> Darstellungsebenen?	
> Ordnung oder Unordnung?	
> Welche räumlichen Limitationen umgrenzen den Raum?	>> Metaphorischer Aufschluss über ideelle Limitationen?
> Welche Rolle spielt die Landschaft?	
> Wird die Tageszeit explizit festgelegt?	
Welche Technik wird angewandt?	
> Traditionelle oder innovative Darstellungsmittel?	
> Welche Arbeitsmaterialien werden verwendet?	
> Welche Farbtöne dominieren und welchen visuellen Effekt erzeugen sie?	
> Welche Rolle spielt das Licht im Bild und wie wird dieses instrumentalisiert?	>> Ausrichtung von Licht und Schatten?
	>> Wird eine Lichtquelle definiert? Wo?
> Linienführung?	>> Kommt es zu einer strengen Umgrenzung der Formen?
> Ist Darstellung präzise oder abstrakt?	
In welchem Modus wird dargestellt?	
> Affirmativ oder aversiv?	>> Ironische, satirische, groteske oder subversive Elemente?
	>> Kontrastiert Bild bewusst mit historischem Kontext?
> Wertend oder neutral?	>> Wird ein explizites emotionales/ideologisches Urteil vorgeschlagen?
	>> Assoziativer oder dissoziativer Effekt? Identifikation? *Reading with* oder *reading against* (cf. Greenblatt: 2000)?
	>> Bewegt Darstellung zu Urteil? Kommt es zu Überzeugungsstrategien?
> Verhältnis Reales : Fantastisches? Realismus oder freie Vorstellung?	
> Welcher Gefühlscharakter wird vermittelt?	>> Lassen sich Spuren der zeitgenössisch markanten »Empfindsamkeit« vorfinden
	>> Welche rezeptive Reaktion stellt sich bei der Bildbetrachtung ein?
Wie sieht die Zeichenstruktur im Bild aus?	
> Verhältnis Signifikat : Signifikant?	>> Dominieren Verschlüsselungstaktiken?
	>> Ikonographische/ikonologische Schlüssel?
> Lassen sich visualisierte rhetorische Tropen erkennen?	>> Metapher? Metonymie? Allegorie? Allusion? Paraphrase? Paranomasie? Hyperbel? Pars pro toto / Totum pro parte?
> Verhältnis visuelle Inhalte : verbale Inhalte?	>> Affirmationen, Negierungen oder Kontradiktionen im Wechselverhältnis?
> Kommt es zu Werteumkehrungen?	>> Kommt es zu Vertauschung von konventionellen Rollenbildern?

Tabl. 3b: eigene Ausarbeitung

Der Wunsch die Gegebenheiten des eigenen kulturellen Umfeld wiederzugeben ist, laut Greenblatt ein gemeinsamer Nenner, der Künstler in ihrem Schaffen verbindet. (cf. Greenblatt 2001: 42s) Das Bildwerk Goyas bestätigt diese Überlegung. Obwohl sein Bestehen auf künstlerischer Freiheit (cf. Loeb Stepanek; Ilchman 2017: 14) formelle und repräsentationale Konventionen beugt und sogar durchbricht (cf. Todorov 2017: 234), entwickelt Goya, zunächst bloß ein »Aufgeklärter durch Sozialisierung» (cf. Luna 1996: 35) eine hochpersönliche Weise die zeitgenössischen Determinanten zu verarbeiten.

Anhand der analytische Betrachtung der Repräsentationsformen, die gemäß den bildwissenschaftlichen Ideen das Ziel verfolgen, das Bildliche » zum Sprechen zu bringen « (cf. Burke 2010: 41)., und deren Vergleich sowohl innerhalb als auch außerhalb ihrer diskursiven Bündel, können folgende repräsentationale Strategien beobachtet werden:

Die diskursive Thematisierung der Unvernunft der Bevölkerung in Goya lokalisiert diese in einem Wechselverhältnis mit der Repräsentation von Machtverhältnissen. Diese Machtverhältnisse finden vor allem Ausdruck in Form von interfiguraler Hierarchie durch Mimik und Gestik sowie in der Dekomposition von räumlicher Ordnung. Diese wird durch Elemente wie Entpersonalisierung und Deformierung der Figuren, metaphorische Instrumentalisierung des Lichts unterstrichen. Im Bezug auf die dargestellten Bewegungen innerhalb diese Diskursbündels kommt es zu einer repräsentationalen Inversion: es zeigt sich ein Gegensatz zwischen darstellerischer Dynamik und referentieller Statik.

Es entsteht eine bidirektionale Kritik, die sich sowohl gegen die Naivität der Bevölkerung als auch gegen deren Missbrauch durch privilegierte Autoritäten werdet. Es wird eine aufklärerische Strategie verfolgt, die die impliziten Betrachter – auch durch Elemente des direkten Blicks und Durchbrechen der vierten Wand – aufrütteln will, damit diese ihre bisherige Unmündigkeit erkennen und dieser entsagen. Diese spiegelt sich auch in der verbildlichten Abhängigkeit all jener Figuren verstärkt wider, die sich nicht ihres Verstandes bedienen, sowie der grotesken Unausweichlichkeit in der sich diese als Resultat befinden. Auch wird durch dieses Element die repräsentationale Manifestation der Desillusionierung Goyas hinsichtlich aufklärerischer Hoffnung deutlich.

Das zweite Diskursbündel, dessen Fäden die wechselseitige Abhängigkeit der Geschlechter umspinnen, bezieht sich auf die zeitgenössische Entfremdung zwischen Mann und Frau und formuliert eine scharfe Kritik am sozialen Zwang der Ehe. Goyas Bilder berufen sich sowohl auf die Abhängigkeit der Frau gegenüber dem Mann und Stereotype wie deren Passivität und Schwäche als auch auf die Machtlosigkeit und Dummheit des Mannes im koketten Spiel, das

sein weibliches Gegenüber zu treiben vermag. Die betrachteten Bilder Goyas visualisieren die entartete Geschlechterbeziehung anhand von repräsentationalen Mitteln wie einer voneinander losgelösten Gestikulation oder dem Auseinanderstreben und dennoch aneinander Haftens seiner Figur. Vor allem aber artikuliert sich der Diskurs der Verfremdung zwischen Mann und Frau in Form der Entartung und Dehumanisierung der Figuren. Die Summe dieser Repräsentationsformen ergeben eine Entromantisierung, die in diagonalem Verhältnis zur zeitgenössischen Etablierung der »Empfindsamkeit« oder »sensibilité« (Jaucourt 1765: 52s) steht.

Jedoch kann auf bei genauerer Betrachtung beobachtet werden, dass auch in der Repräsentation der interpersonellen Indifferenz mit Mitteln der Affekte gearbeitet wird. Genauer kommt es vor allem in späteren Bildern zu einer Inversion derselben, die vor allem durch die Entartung der Figuren passiert. Es kann eine interessante Entwicklung beobachtet werden: mit Defiguration und steigendem Grad von Abstraktion in ihrer Darstellung wird den Figuren graduell mehr Individualität und mehr Persönlichkeit zuteil. Somit ist eine Verbindung zwischen den Dichotomien Stereotypisierung : Personalisierung und Präzision : Abstraktion zu erkennen. Die steigende Groteskisierung des Gezeigten erwirkt somit zwar Schrecken, die emotionale Antwort des Betrachters wird jedoch stärker und weckt die »Passionen« (cf. Arasse 1998: 164ss), die auch die Kultur der Empfindsamkeit hervorrufen will. Bemerkenswert ist hierbei, dass Goya durch Loslösung von aufgeklärten ästhetischen Vorstellungen zu deren ideologischen Motivationen zurückkehrt und eine intensivere, tiefergreifendere Art der visuellen Gesellschaftskritik entwickelt.

Somit kann festgestellt werden, dass Goya zwar auf die bildgeschichtlichen Rahmenvorstellungen (cf. Gallagher; Greenblatt 2000: 102) seiner Zeit eingeht, mit diesen jedoch spielt, um deren ideellen Grundlagen schließlich einen nahrhafteren Boden zu bieten.

Zuletzt kann in Betrachtung des dritten Diskursbündels, ausgehend von den Überlegungen von Pérez Sánchez und Sayre (1989) das Fehlen räumlicher Ordnung als ein Mittel der sozialen Kritik beobachtet werden. Relevant ist hier nicht nur die repräsentationale Einbindung von Leerräumen, die nicht nur figurativer sondern auch logischer Hinsicht sein können, sondern auch eine diffuse Lichtführung, die Einbringung nihilistischer Elemente und eine stärkere symbolische Verschlüsselung der Bilder, die sich mit den Jahren verstärkt. Außerdem wird klar, in welchem Grad die verschiedenen Diskursfäden miteinander verwoben sind: bei der Betrachtung zweier Diskurse, die als institutionelle Artikulierung verstanden werden können – der moralische Verfall der Institution Klerus und der Machtmissbrauch durch Wissensautorität

– werden wir in beiden Fällen auf eine Dehumanisierung und gar Dämonisierung von kirchlichen Vertretern aufmerksam. Außerdem wird, im Gegensatz zu den zuerst beobachteten diskursiven Äußerungen über Unvernunft, die populäre Masse durch Repräsentationsformen wie räumliche Insichkehrung, Abwendung der Blicke und emotionale Instabilität, selbst zu einer Instanz und Bedrohung für die Institutionen, die sich ihrer Unterordnung sicher scheint.

In Summe konnte im Rahmen der Analysearbeit die Hypothese bestätigt werden, dass strukturelle Dispositionen der spanischen Gesellschaft des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts eine vielfältige Resonanz in formalen, also impliziten, Aspekten wie Figurenkonstellation und -charakterisierung, Farb- und Lichtkomposition, Linienführung, Einbringung von symbolischen Elementen und der Darstellung von sozialen Verhaltensmustern erfahren. Diesen Repräsentationsformen kommt somit eine bedeutungstragende Funktion bei, die durch ihre analytische Betrachtung genuine Information über die Gesellschaft Spaniens in Goyas Zeit erbringen können.

Getreu Greenblatts Überlegungen, die Baßler als »Textualität von Geschichte und Geschichtlichkeit von Texten» (cf. Baßler 2001: 8) zusammenfasst, erwirkt die Untersuchung des diskursiven Geflechts in Goyas Bildern eine Aufladung dieser mit der sozialen Energie, die ihnen im Moment ihrer Formulierung zuteil wurde und bestätigt somit das »mehr« an Information, das Boehm den Bildern als Medium zuspricht.

In Bezug auf mögliche zukünftige Untersuchungen soll vermerkt werden, dass der Rahmen dieser Arbeit das Vorhaben einer neohistorizischten Einbettung der Bilder Goyas stark limitiert. Eine umfassendere Studie würde die Möglichkeit mit sich bringen, genauer auf die Verwendung der einzelnen verschiedenen Repräsentationsformen in der Bildwerdung der unterschiedlichen Diskurse einzugehen. Genauso würde diese es auch erlauben das Kontinuum der Resonanztexte, die wir bislang nur aus der Ferne betrachten konnten, in kontrastiver Form auf die Repräsentationsformen zu untersuchen, die diese benutzen, um ähnliche diskursive Argumente wiederzugeben. Weiters bietet das Bildwerk Goyas eine Vielzahl an soziokulturellen Diskursen, die sich für die weitere Analyse anbieten, wie z.B. die soziale Marginalisierung durch Alter oder Krankheit, die Entstehung des Nationalgefühls in Spanien um die Jahrhundertwende, die Diffamierung von Hexen oder die – der Kultur der Empfindsamkeit traditioneller entsprechende – Unterstreichung der Rolle der Frau als fürsorgliche Mutter.

Die vorliegende Arbeit soll also, ganz im Sinne des *New Historicisms*, einen Beitrag zur vielstimmigen und multidimensionalen Diskussion darstellen, die die Gewinnung von

geschichtlichem Wissen erzeugt, und gleichzeitig die Neugier wecken, zu der ständigen Infragestellung und Erweiterung desselben durch die philologische Untersuchung von Texten beizutragen, die erst seit Kurzem als Formen von geschichtlicher Information in Betracht gezogen werden: die künstlerischen Bilder.

10.2 Abstract

La obra de Francisco de Goya como forma de resonancia sociocultural: representaciones visuales de la sociedad española y sus condicionantes estructurales en los siglos XVIII y XIX

Key words: Iconic Turn, Bildwissenschaften, Bild als Text, Bilder als historische Quellen, Neohistorizismus, Goya, Gesellschaft, Repräsentationsformen, Diskurs

Die Etablierung der Bilder als neues Paradigma in der medientheoretischen Diskussion (»iconic turn«) und die daraus erfolgende disziplinäre Öffnung in ihrer Untersuchung ermöglicht ihre analytische Betrachtung aus einem philologisch-geschichtswissenschaftlichen Blickwinkel. Auf Basis dieser Neubewertung von Bildern als historische Quellen entwickelt die vorliegende Arbeit eine textuelle Perspektive auf ausgewählte Bildwerke Francisco de Goyas mit Fokus auf diskursive Resonanzformen struktureller Determinanten der Gesellschaft Spaniens des 18. und 19. Jahrhunderts. Im Rahmen dieser Untersuchung wird, in Berufung auf theoretische Überlegungen des *New Historicism*, auf repräsentationale Mittel wie Figurencharakterisierung und -konstellation, Farb- und Lichtgebung, Stereotypisierung, Abstraktion und Defiguration als auch räumliche Organisation eingegangen, um die Performanz verschiedener soziokultureller Diskurse zu beobachten. Die Ergebnisse der formalen Analyse in Verbindung mit bildgeschichtlichen Rahmenvorstellungen wie der aufklärerischen Lichtmetaphorik, der Ästhetik der »Empfindsamkeit« und Affekte oder der sich anbahnenden Entwicklung der Groteske und resultiert in der Aufladung mit soziokultureller Energie, die das »mehr« an geschichtlich-relevanter Information als Teil der Bildpotenz der Werke Goyas bestätigt.

Key words: Iconic Turn, visual culture, pictures as form of text, pictures as historical sources, New Historicism, Goya, society, representational means, discourse

The introduction of pictures as a new paradigm in the discussion of media theory (»iconic turn«) and the resulting disciplinary broadening of their investigation facilitates their analytical contemplation from a philological-historical point of view. Based on this revalorization of pictures as historical sources, the presented study develops a textual perspective upon selected images of Francisco de Goya, pursuing the aim of investigating discursive forms of resonance of Spain's society in the 18th and 19th century. Within the scope of this analysis – and according to New Historicist theoretical considerations - I aim to filter and observe representational means like character description and constellation, the composition of colour and light, stereotyping, abstraction and disfiguration, such as spatial organisation and the sociocultural discourses that are articulated as a result of their interaction. In connection with an understanding of

components of the contemporary visual culture like the illustrated light-metaphor, the aesthetics of sentimentalism and affections or the approaching development of the grotesque, the results of the formal-representational analysis of this work will result in a recharge with social energy of the images of Goya that affirms their relevance as as historical information thanks to its medial qualities.

10.3 Indicaciones bibliográficas

Teoría textual y medial

Assmann, A. (2017[4]): Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Barthes, R.: "The Death of the Author". en: R.B., *Image – Music – Text: Essays*, 1977, pp. 142-148.

Baßler, M. (1994): Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910 – 1916. Tübingen: Niemeyer.

Belting, H. [Ed.] (2007): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. München: Wilhelm Fink Verlag.

Belting, H. (2011[4]): Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag.

Benjamin, W. (1977): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Boehm, G, (2006[4]): Was ist ein Bild?. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Boehm, G. [Ed.] (2009): Ikonologie der Gegenwart. München: Wilhelm Fink Verlag.

Belting, H.: "Zu einer Ikonologie der Kulturen. Die Perspektive als Bildfrage". en: Boehm, G. [Ed.] (2009): Ikonologie der Gegenwart. München: Wilhelm Fink Verlag.

Stafford, B. M.: "Das Bild als Mitte. Analogie als Medientheorie". en: Boehm, G. (2009): Ikonologie der Gegenwart. en: Boehm, G. (2006[4]): Was ist ein Bild?. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, pp. 21-41.

Boehm, G.; Mitchell, W. J. T.: "Pictorial versus Iconic turn: two letters". en: *Culture, Theory, and Critique*, 2009[b] Jul-Nov, Vol. 50 (2-3), pp. 103-121.

Boehm, G. (2015[4]): Wie Bilder Sinn erzeugen. Wiesbaden: Berlin Univ. Press.

Burda, H.; Maar, C. [Ed.] (2005[3]): Iconic turn: die neue Macht der Bilder. Köln: DuMont.

Burke, P. (2010): Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen. Berlin: Wagenbach.

Derrida, J. (1967): De la grammatologie. Paris: Minuit.

Gauthier, A. (1996): Du visible au visuel. Anthropologie du regard. Paris: Presses universitaires de France.

Geertz, C. (1973): The Interpretation of Cultures. New York: Basic Books.

Hoffmann, K. (2013): Ausstellungen als Wissensordnungen: Zur Transformation des Kulturbegriffs auf der Documenta 11. Bielefeld: transcript Verlag.

Jullien, J. (1892): Le Théâtre Vivant. Paris: Bibliothèque Charpentier.

Kittler, F. A. (1987): Diskursanalyse : 1 : Medien. Opladen: Westdt. Verlag.

Nünning, A. (Ed.) (1998): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart [e.o.]: Metzler.

Panofsky, E. (1980): Studien zur Ikonologie. Köln: DuMont.

Panofsky, E. (1996): Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln: DuMont.

Rorty, R. M. (Ed.) (1992): The linguistic turn. Chicago/London: University of Chicago Pre

Sachs-Hombach, K. [Ed.] (2005): Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

de Saussure, F. (1916): Cours de linguistique générale. Lausanne/Paris: Payot.

Tisseron, S. (1998): Y a-t-il un pilote dans l'image? Paris: Aubier.

Warburg, A.; Drechsel, B.: "Der Bilderatlas Mnemosyne". en: Leggewie, C. [Ed.] (2012): Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften. Bielefeld: transcript Verlag.

Wittgenstein, L. (1967): Philosophische Untersuchungen [wissenschaftliche Sonderausgabe]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Historiografía

Académie Française: "caprice, n.m.". en: Dictionnaire abrégé de l'Académie Française. Fuente oficial en línea: https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C0660 (versión del 13/10/2019).

Abad, F. (1987): Literatura e historia de las mentalidades. Madrid: Cátedra.

Alpers, S.: "Interpretation with Representation, or, the Viewing of Las Meninas". en: *Representation*, n°1 (Feb 1983), pp. 30-42.

Artola, M. [Ed.] (1973): Historia de España. Madrid: Alfaguara.

Baßler, M. [Ed.] (2001[2]): New Historicism: Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Tübingen; Basel: Francke.

Alpers, S.: „Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von «Las Meninas». en: Baßler, M. [Ed.] (2001[2]): New Historicism: Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Tübingen; Basel: Francke, pp. 209-227.

Greenblatt, S.: “Die Formen der Macht und die Macht der Formen in der englischen Renaissance“. en: Baßler, M. [Ed.] (2001[2]): New Historicism: Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Tübingen; Basel: Francke, pp. 29-34.

Greenblatt, S.: "Selbstbildung in der Renaissance. Von More bis Shakespeare". en: Baßler, M. [Ed.] (2001[2]): New Historicism: Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Tübingen; Basel: Francke, pp. 35-47.

Greenblatt, S.: "Kultur". en: Baßler, M. [En.] (2001[2]): New Historicism: Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Tübingen; Basel: Francke, pp. 48-59.

Bates, D.: “Idols and insight: An Enlightenment topography of knowledge”. en: *Representations*, 2001 Win (73), pp. 1-23.

Bernecker, W. L. (2000[3]): Geschichte Spaniens: von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Stuttgart [e.o.]: Kohlhammer.

Bolufer Peruga, M.; Morant Deusa, I. (1998): Amor, matrimonio y familia: la construcción histórica de la familia moderna. Madrid: Ed. Sintesis.

Bolufer, M.: „Transformaciones culturales. Luces y sombras“. en: Morant, I. (Dir.); Ortega, M; Lavrin, A.; Pérez Cantó, P. (Coords.) (2006[2]): Historia de las Mujeres en España y América Latina. El mundo moderno. Vol. II. Madrid: Cátedra.

Burguière, A.; Raulff, U. [Ed.] (1989): Mentalitäten-Geschichte. Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozesse. Berlin: Wagenbach.

Dehio, G.: “Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte“. en: *Historische Zeitschrift*, 100, pp. 473-485.

Diderot, D.; d’Alembert, J. B. l. R. [Eds.] et al. (1751-1780): L’Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Paris: Chez les sociétés typographiques.

de Jaucourt, L.: “Sensibilité (Morale)”. en: Diderot, D.; d’Alembert, J. B. l. R. [Eds.] et al.: L’Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. XV (1765). Paris: Chez les sociétés typographiques.

Droysen, J. G. (1977): Historik. Historisch-kritische Ausgabe. 1. Stuttgart/Bad Cannstatt: Fromann-Holzboog.

Ferrone, V.; Roche, D. [Eds.] (1998): Diccionario histórico de la Ilustración. Madrid/México/Buenos Aires: Alianza.

Arasse, D.: “Imágenes y símbolos”. en: Ferrone, V.; Roche, D. (eds.) (1998): Diccionario histórico de la Ilustración.

Froeschlé-Chopard, M.-H.: “Religión”. en: Ferrone, V.; Roche, D. [Eds.] (1998): Diccionario histórico de la Ilustración. Madrid/México/Buenos Aires: Alianza.

Gallagher, C.: "The Body Versus the Social Body in the Works of Thomas Malthus and Henry Mayhew". en: *Representations*, n°14 (Primavera 1986), pp. 83 - 106.

Gallagher, C.; Greenblatt, S. (2000): Practicing new historicism. Chicago: University of Chicago Press.

Greenblatt, S. (2000[5]): Shakespearean negotiations: the circulation of social energy in Renaissance England. Berkeley (Cal.) [e.o.]: Univ. of California Press.

Herr, R. (1969): The Eighteenth Century Revolution in Spain. Princeton: Princeton Universitiy Press.

Herr, R. (1988): España y la Revolución del Siglo XVIII. Madrid: Aguilar.

Kaes, A.: “New Historicism and the Study of German Literature”. en: *The German Quarterly*, 62/1989, pp. 2010-219.

Kitts, S.-A. (1995): The Debate on the Nature, Role and Influence of Woman in Eighteenth-Century Spain. Lewiston/Lampeter/Queenston: The Edwin Mellen Press.

Koselleck, R. (1988): Critique and Crisis: Enlightenment and the Pathogenesis of the Modern World. Oxford: [s.E.].

Nehamas, A.: "The Sleep of Reason produces Monsters". en: *Representations*, Vol. 74, n°1 (Primavera 2001), pp. 37-54.

Reichardt, R.; Cohen, D. L.: “Light against Darkness: The Visual Representations of a Central Enlightenment Concept”. en: *Representations*, Vol. 61, n°1 (Enero de 1998), pp. 95-148.

Roggero, M.: “Educación”. en: Ferrone, V.; Roche, D. (Eds.) (1998): Diccionario histórico de la Ilustración. Madrid/México/Buenos Aires: Alianza.

Sarrailh, J. (1985[3]): La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII. México/Madrid/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Stafford, B. M. (1991): Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine. Cambridge (Mass.): MIT Press.

Stafford, B. M.: “From ‘Brilliant Ideas’ to ‘Fitful Thoughts’: Conjecturing the Unseen in Late Eighteenth-Century Art”. en: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 48 (1995), p. 356.

de Tocqueville, A. (1951): Oeuvres Complètes. 2. L’ancièn régime et la Révolution. Paris: Gallimard.

Tuñon de Lara, M. [Ed./Dir.] (1988[2]): Historia de España: Centralismo, Ilustración y agonía del antiguo régimen: (1715-1833). Barcelona: Ed. Labor.

Varela Iglesias, M. F. (2002): Civilización Española. Wien: Facultas-Verlag.

Literatura acerca arte e artista

Bozal, V.: “Dibujos grotescos de Goya”. in: *Anales de Historia del Arte*, 2008 (edición especial), pp. 407-426.

Busch, W. (2018): Goya. München: Verlag C.H. Beck.

Bushman, K. (2013): Anticlericalism in Goya’s works. Iowa: University of Iowa.

Gassier, P. (1983): Goya. Würzburg: Arena Verlag Georg Popp.

Gassier, P.; Wilson, J. (1981): The Life and Complete Work of Francisco Goya. New York: Harrison House.

Goya y Lucientes, F.: Anuncio “Colección de estampas y asuntos caprichosos”. en: *Diario de Madrid,* 37 (6 de febrero de 1799), pp. 1s.

Held, J. (1961): Farbe und Licht in Goyas Malerei. Hamburg: Universität Hamburg [Diss.].

Heuken, B. (1974): Francisco Goya: Las Pinturas Negras. Bonn: Dissertation Philosophische Fakultät Universität Bonn.

Hoffmann, K.-L.; Weitz, P. [Hrsg.] (2007): Francisco de Goya – Radierungen: die Sammlung des Morat-Instituts [29. September 2007 - 6. Januar 2008, Städtische Galerie Villingen-Schwenningen; 9. Februar 5. März 2008, Kunsthalle Göppingen]. Heidelberg. Ed: Braus.

Hofmann, W. (1981): Goya: Traum, Wahnsinn, Vernunft. München: Dt. Taschenbuch-Verlag.

Holländer, H. (1996): Die Disparates und die Giganten. Goyas Phantasiestücke. [s.l]: Klöpfer u. Meyer Verlag.

Holloway, V.: “Goya’s Caprichos, the Church, the Inquisition, Witchcraft, and Abjection”. in: *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, n°35 (2012), pp. 21-48.

Kasl, R. [Ed.] (1997): Painting in Spain in the age of enlightenment: Goya and his contemporaries; Indianapolis Museum of Art; November 23, 1996 – January 19, 1997; The Spanish Institute, New York; Spring 1997. Indianapolis Museum of Art; Seattle/ Wash.: University of Washington Press.

Krämer, F. [Ed.] (2012): Schwarze Romantik: von Goya bis Max Ernst. Frankfurt am Main: Städel Museum.

Loeb Stepanek, S.; Ilchman, F. [Cur.]; Tomlinson, J.A. (2017): Goya. Order and Disorder. Boston: MFA Publications.

Mena Márques, M. B.: "Word and Image". en: Loeb Stepanek, S.; Ilchman, F. [Cur.]; Tomlinson, J.A. (2017): Goya. Order and Disorder. Boston: MFA

Tomlinson, J. A.: "The World of the Artist: Patrons, Family and Friends". en: Loeb Stepanek, S.; Ilchman, F. [Kur.]; Tomlinson, J.A. (2017): Goya. Order and Disorder. Boston: MFA.

Wilson-Bareau, J.: "Drawing connections". en: Loeb Stepanek, S.; Ilchman, F. [Kur.]; Tomlinson, J.A. (2017): Goya. Order and Disorder. Boston: MFA

Luna, J. J. [Ed./Com.] (1996): Goya. 250 aniversario. Madrid: Museo del Prado.

Metzger, R.; Gäßler, E. (2004): Francisco de Goya: Aufklärer ohne Hoffnung – die grafischen Zyklen; “Los caprichos“, “Los desastres de la guerra“, “La tauromaquia”, “Los disparates” und die Radierungen nach Velázquez. Oldenburg: Isensee-Verlag.

Pérez Sánchez, A. E. (1989): Goya: caprichos, desastres, tauromaquia, disparates. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Pérez Sánchez, A. E.; Sayre, E. A. [Eds.] (1989): Goya and the spirits of enlightenment: Museo del Prado, Madrid [6 de octubre – 18 de diciembre de 1988]; Museum of Fine Arts, Boston [18 de enero – 26 de marzo de 1989]; The Metropolitan Museum of Art, New York [9 de mayo – 16 de julio de 1989]. Boston, Mass. [e.o.] Bulfinch Press.

Anes, G.: "Freedom in Goya's Age: Ideas and Aspirations". en: Pérez Sánchez, A. E. [Ed.] (1989): Goya and the spirits of enlightenment: Museo del Prado, Madrid [6 de octubre – 18 de diciembre de 1988]; Museum of Fine Arts, Boston [18 de enero – 26 de marzo de 1989]; The Metropolitan Museum of Art, New York [9 de mayo – 16 de julio de 1989]. Boston, Mass. [e.o.] Bulfinch Press.

Glendinning, N.: “Art and Enlightenment in Goya’s Circle”. en: Pérez Sánchez, A. E. [Ed.] (1989): Goya and the spirits of enlightenment: Museo del Prado, Madrid [6 de octubre – 18 de diciembre de 1988]; Museum of Fine Arts, Boston [18 de enero – 26 de marzo de 1989]; The

Metropolitan Museum of Art, New York [9 de mayo – 16 de julio de 1989]. Boston, Mass. [e.o.] Bulfinch Press.

Pérez Sánchez, A. E. [Ed.] (1995): Goya. Das druckgraphische Werk. Madrid: Fundación Juan March.

Rodríguez G. de Ceballos, A.: "La Procesión de Disciplinantes. Goya y la religiosidad popular". in: *Anales de Historia del Arte*, 2008 (edición especial), pp. 389-406.

Schaar, E. (1992): Goya, los Desastres de la Guerra [27. November - 17. Jänner 1993, Hamburger Kunsthalle]. Stuttgart: Hatje.

Stoichiță, V. I. (1999): Goya: the last carnival. London: Reaktion Books.

Todorov, T. (2011): Goya a la sombra de las luces. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Ejemplos de resonancias discursivas-textuales

de Balzac, H. (2012): La comédie humaine vol. I – Scènes de la vie privée. Tome I. Project Gutenberg. Fuente oficial en línea: http://www.gutenberg.org/ebooks/41211 (versión del 13/10/2019).

Baumgarten, A. G. (1986): Aesthetica. Hildesheim: Olms.

Brant, S. (2005): Das Narrenschiff. Stuttgart: Reclam.

Cadalso, J. (1803): Cartas marruecas, Vol 3, n°LXIX. Madrid: Repullés.

Calderón de la Barca, P. (1992[20]): La vida es sueño. Madrid: Eds. Cátedra.

Callot, J.(1617): Les Caprices. San Francisco: Fine Arts Museum of San Francisco. Fuente oficial en línea: http://amica.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/AMICO~1~1~55404~15099 (versión del 13/10(2019).

de Chamfort, Sébastien-Roch. (2015): Petits dialogiques philosophiques. Cork: Primento Digital Publishing.

Cervantes Saveedra, M. d. (2015): Don Quijote de la Mancha. Edición conmemorativa IV centenario Cervantes, reimpresión corregido y aumentada. Madrid: Real Academia Española.

Clavijo, J.; Arencibia, Y. (1763): *El pensador*. Lanzarote: Cabildo de Lanzarote.

de la Cruz, R. (1843): Colección de los sainetes, tanto impresos como inéditos. Con un discurso preliminar de D. Agustín Durán y los juicios críticos de los Señores Martínez de la Rosa, Signorelli, Moratín y Hartzenbusch. Madrid: Yenes.

Feijoo y Montenegro, B. J. (1961): Obras escogidas del Padre Fray Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro: 1 – 4. ed. por Agustín Millares Carlo. Madrid: Ed. Atlas.

Feijoo y Montenegro, B. J. (1778[5]): Teatro Crítico Universal o Discursos Varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes. Oviedo: Imprenta de Blas Roman.

de Gálvez, M. R. (2001): La familia a la moda. Ed. de René Andioc. Salamanca: Grupo de Estudios del Siglo XVIII.

Gracían, B. (1964): El criticón. Madrid: Espasa Calpe.

Isla, J. F. (1813): Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes. Vol.4. [s.L.]: Imp. de Fuentenebro.

de Jovellanos, G. M.: *Diarios*, 1790-1801. Edición prep. Por Julio Somoza, Estudio preliminar de Ángel del Río. 3 vols. 1953-1956. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.

Mariano, H.; Castrigo, L. (1781): *El Censor*. Madrid: [s. E.].

de Moratín, L. F.: "Proceso a la brujería. En torno al Auto de Fe de los burjos de Zugarramurdi. Logroño, 1610". en: de Moratín, L. F. (1989): Comentarios de L. Fernández de Moratín bajo el pseudónimo de Ginés de Pasadilla. Madrid: Editorial Tecnos, p. 178.

Nipho, F. M.: *Cajón de sastre, literato, ó Percha de maulero erudito: con muchos retales buenos, mejores, y medianos, utiles, graciosos, y honestos para evitar las funestas conseqüencias del ocio. Nuevamente corregido y aumentado*, 1781. Madrid: Oficina de Miguél Escribano.

Pestolazzi, J. H. (1996): Pestolazzi. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Ed. por Artur Buchenau, Eduard Spranger, Hans Stettbacher. Berlin: de Gruyter.

de Quevedo, F. (2010): Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños. Project Gutenberg. Fuente oficial en línea: http://www.gutenberg.org/ebooks/32315#download (versión del 13/10/2019).

de Samaniego, Félix (1882): Fábulas. [s.L.]: Garnier Hermanos.

del Seixo, V. (1801): Discurso filosófico y económica político sobre la capacidad o incapacidad natural de las mugeres. Madrid: Imprenta de Repullés.

Thiers, J.-B. (1777[4]): Traité de superstitions qui regardent les sacremens, selon l'Écriture Sainte, les décrets des conciles, les sentiments des Saints Pères, des Théologiens . 1 – 4. Avignon:

chez Louis Chambeau.

Thomas, A. L. (1773): Historia, o pintura del caracter, costumbres y talento de las mugeres den los diferentes siglos. Madrid: Oficina de Miguél Escribano.

Tiepolo, G. B. (1735-1740): Vari Capricci. Royal Collection trust. Fuente oficial en línea: https://www.rct.uk/collection/807843/vari-capricci (versión del 13/10/2019).

Valladares, A. (1792): La Leandra. Madrid: Antonio Ulloa.

Voltaire (2006): Candide. Project Gutenberg. Fuente en línea oficial: http://www.gutenberg.org/ebooks/19942 (versión del 13/10/2019).

10.4 Fuentes pictográficas

Fig. 1: Goya y Lucientes, F.: «El sueño de la razón produce monstruos». Madrid: Museo del Prado. Fuente oficial en línea: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/fe698552-b8b0-4a8e-9b74-5c31152f039a (versión del 11/9/2019).

Fig. 2: Goya y Lucientes, F.: «No saben el camino». Madrid: Museo del Prado. Fuente oficial en línea: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/no-saben-el-camino/3955dbce-c735-4a39-91b9-eea93d97e3f6 (versión del 11/9/2019).

Fig. 3: Goya y Lucientes, F.: «Disparate alegre». Madrid: Museo del Prado. Fuente oficial en línea: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/disparate-alegre/a87a49b1-083d-47d8-806b-db532b557c62 (versión del 11/9/2019).

Fig. 4: Goya y Lucientes, F.: «Duelo a garrotazos». Madrid: Museo del Prado. Fuente oficial en línea: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/duelo-a-garrotazos/2f2f2e12-ed09-45dd-805d-f38162c5beaf (versión del 11/9/2019).

Fig. 5: Goya y Lucientes, F.: «Lo que puede un sastre». Madrid: Museo del Prado. Fuente oficial en línea: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/lo-que-puede-un-sastre/ffb05ee5-0d0a-4299-a7d7-43161c524dc0 (versión del 11/9/2019).

Fig. 6: Goya y Lucientes, F.: «Disparate de Bobo». Madrid: Museo del Prado. Fuente oficial en línea: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bobalicon/efb8b3d0-74f0-485b-bc4b-37e3ff71c3f5 (versión del 11/9/2019).

Fig. 7: Goya y Lucientes, F.: «No hay quien nos desate?». Madrid: Museo del Prado. Fuente oficial en línea: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/no-hay-quien-nos-desate/a5db03be-5ede-4ced-b011-1378713d07a7 (versión del 11/9/2019).

Fig. 8: Goya y Lucientes, F.: «Disparate desordenado». Madrid: Museo del Prado. Fuente oficial en línea: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/disparate-desordenado/3222316a-0ec2-4a8b-97c4-2c68c24cee19 (versión del 11/9/2019).

Fig. 9: Goya y Lucientes, F.: «El pelele». Madrid: Museo del Prado. Fuente oficial en línea: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pelele/a1af2133-ff7b-4f47-a4ac-030cb23cb5b6 (versión del 11/9/2019).

Fig. 10: Goya y Lucientes, F.: «Disparate femenino». Madrid: Museo del Prado. Fuente oficial en línea: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/disparate-femenino/47d9ca3e-0696-40a1-9873-90a2d8127b4c (versión del 11/9/2019).

Fig. 11: Goya y Lucientes, F.: «Están calientes». Madrid: Museo del Prado. Fuente oficial en línea: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/estan-calientes/bf0e6a75-08ef-466e-9cb4-e57a9b531695 (versión del 11/9/2019).

Fig. 12: Goya y Lucientes, F.: «Un viejo y un fraile». Madrid: Museo del Prado. Fuente oficial en línea: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/dos-viejos/cde9bf01-7535-4a62-8f73-a22d6a68d9a5 (versión del 11/9/2019).

Fig. 13: Goya y Lucientes, F.: «Qué pico de oro». Madrid: Museo del Prado. Fuente oficial en línea: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/que-pico-de-oro/d775203a-362b-4ec7-afda-0c5fd4b61307 (versión del 11/9/2019).

Fig. 14: Goya y Lucientes, F.: «Disparate ridículo». Madrid: Museo del Prado. Fuente oficial en línea: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/disparate-ridiculo/d2932c75-4441-4bef-9da6-0b193ff03d77 (versión del 11/9/2019).

Fig. 15: Goya y Lucientes, F.: «El Aquelarre/El Gran Cabrón». Madrid: Museo del Prado. Fuente oficial en línea: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-aquelarre-o-el-gran-cabron/09559184-cfeb-48fe-8acc-89b070b64d92 (versión del 11/9/2019).

Fig. 16: Goya y Lucientes, F.: «El dos de mayo de 1808 en Madrid». Madrid: Museo del Prado. Fuente oficial en línea: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-2-de-mayo-de-1808-en-madrid-o-la-lucha-con-los/57dacf2e-5d10-4ded-85aa-9ff6f741f6b1 (versión del 13/10/2019).

Fig. 17: Goya y Lucientes, F.: «El dos de mayo de 1808 en Madrid». Madrid: Museo del Prado. Fuente oficial en línea: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c

10.5 Registro de tablas

Tabl. 1: Elaboración propia: «Esquema de análisis formal»

Tabl. 2a y 2b: Elaboración propia: «Selección de discursos e imágenes»

Tabl. 3a y 3b. Elaboración propia: «Versión traducida al alemán de esquema analítico»