

GOYA Y LA CRISIS DEL SUJETO CULTURAL EN LAS POSTRIMERÍAS DEL ANTIGUO RÉGIMEN

Jacques SOUBEYROUX
(*Université Jean Monnet de Saint-Etienne, Francia*)

Palabras clave: Goya, sujeto cultural, formación social, Academia de Bellas Artes, mecenazgo real.

Resumen: A partir de la puesta de manifiesto de la estructura significativa de una memoria de 1792 y de dos cuadros (*Cristo crucificado* de 1780 y *La familia de Carlos IV* de 1800), producidos en el marco de dos instituciones que objetivan la ideología de la monarquía ilustrada, la Academia de Bellas Artes y el mecenazgo real, el artículo pretende definir los rasgos principales de la formación social de la España de los últimos años del siglo XVIII y proponer una reflexión sobre las formas de expresión de la crisis del sujeto cultural en la época del derrumbamiento del sistema del antiguo régimen. Entre las principales conclusiones del estudio, hay que subrayar la importancia de la crisis de la representación clásica del poder real a la que seguirá pronto la emergencia del pueblo como actor de la historia en los dos grandes cuadros del *Dos* y del *Tres de mayo* pintados en 1814.

Mots-clés : Goya, sujet culturel, formation sociale, Académie des Beaux-Arts, mécénat royal.

Resumé : A partir de la mise en lumière de la structure significative d'un mémoire de 1792 et de deux tableaux (*Le Christ en croix* de 1780 et *La famille de Charles IV* de 1800) produits dans le cadre de deux institutions qui objectivent

l'idéologie de la monarchie éclairée, l'Académie des Beaux-Arts et le mécénat royal, cette communication prétend dégager les grands traits de la formation sociale de l'Espagne dans les dernières années du XVIII^e siècle et proposer une réflexion sur les formes d'expression de la crise du sujet culturel à l'époque de l'effondrement du système de l'Ancien Régime. Parmi les principales conclusions de l'étude, il faut souligner l'importance de la crise de la représentation classique du pouvoir royal qui sera bientôt suivie de l'avènement du peuple comme acteur de l'histoire dans les deux grands tableaux du *Deux* et du *Trois mai* peints en 1814.

Key words: Goya, cultural subject, social formation, Academy of Fine Arts, royal patronage.

Abstract: This article focuses on the significant structures of a 1792 manuscript and of two paintings — *Christ on the Cross*, 1780, and *The Family of Charles IV*, 1800 — patronized by two institutions — The Academy of Fine Arts and royal patronage — embodying the ideology of the enlightened monarchy. It then goes on to highlight the features of social formation in late 18th-century Spain and proposes an analysis of the representational consequences of the cultural subject in crisis at the time of the collapse of the Ancien Régime. This study particularly emphasises the importance of the crisis of the classic representation of royal power, soon to be followed by the emergence of the people as a driving force in history, as exemplified in the two famous paintings of 1814 *The 2nd of May* and *The 3rd of May*.

El proyecto del presente estudio es una aproximación al sujeto cultural en la España de las últimas décadas del Antiguo Régimen a partir de la obra de Goya. Esta aproximación se realizará concretamente a través del estudio iconográfico de dos cuadros y de algunos grabados de los *Caprichos* y del análisis de una memoria del artista, en los cuales se tratará de mostrar cada vez cómo se articulan los elementos de origen transindividual con los que corresponden al inconsciente del sujeto. Mi postulado inicial es que las obras y el texto analizados no son realidades autónomas que pueden estudiarse fuera de su contexto histórico de producción, sino productos culturales que solo adquieren su plena significación si los enfocamos

dentro de las instituciones en que se crearon. Estas instituciones que servirán de marco para nuestro trabajo son la Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Corte (el mecenazgo real) que pueden considerarse como sujetos colectivos, verdaderos A. I. E., en que se objetiva la ideología de la monarquía ilustrada durante los reinados de Carlos III y Carlos IV.

GOYA Y LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Partiré de una fórmula del sociólogo Pierre Bourdieu quien afirmaba en un esbozo para su propio autoanálisis: « Comprendre, c'est comprendre d'abord le champ avec lequel et contre lequel on s'est fait » (Bourdieu, 2004: 15). Es obvio que, tratándose de un artista, el primero de estos « campos », o sujetos colectivos, es la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundada en 1752.

Esta academia conoció una larga gestación desde el proyecto inicial de 1726 hasta su apertura en 1752 y los estatutos definitivos que la rigieron a partir de 1757. Es que, en contra de la fundación consensual de la Real Academia de la Lengua en 1712, la creación de una academia de Bellas Artes atizaba las rivalidades existentes entre los artistas (pintores, escultores, arquitectos) y los gremios de artesanos que habían obtenido, gracias a la protección del Consejo de Castilla, prerrogativas impugnadas por los artistas. Los estatutos aprobados en 1757 eran una decisión política del gobierno ilustrado de Fernando VI que inauguraba una nueva jerarquía social: acababan con los privilegios de los gremios que pasaban bajo control de la academia para los asuntos artísticos y atribuían a esta competencias para regentar la vida artística española dictando las reglas que todos deberían seguir. Además garantizaban, por lo menos teóricamente, la libertad profesional de los artistas y les atribuían los privilegios

de la nobleza personal estableciendo así una distinción radical entre los académicos de número y los simples artesanos. Sin embargo estos estatutos de 1757, redactados de orden del ministro Ricardo Wall, nombrado protector de la institución, distaban mucho de satisfacer las reivindicaciones presentadas en el proyecto de reglamento de 1747 por el escultor Felipe de Castro en nombre de los artistas: estos estaban separados del poder en las instancias de dirección de la Academia que funcionaban bajo la autoridad de un protector y de consejeros nobles nombrados por el rey. De modo que, apenas reconocida oficialmente, la profesión de artista estaba sometida, aún más que antes, al poder real, lo que Claude Bédarid, en su tesis sobre la Academia de San Fernando, resume con la fórmula: « *Hors de l'Académie, point de salut artistique* » (Bédarid, 1974: 62).

Para obtener el título de académico de número, un artista debía presentar una prueba de examen que era valorada por la junta ordinaria de la institución. Su Cristo crucificado (véase ilustración nº1 al final de este trabajo) es el cuadro presentado en 1780 por Goya y aceptado como *prueba de examen* por la junta académica. Sin extenderme en cuestiones artísticas, abordaré el estudio del cuadro desde una perspectiva sociocrítica, tratando de mostrar cómo se manifiesta en él la doble dimensión, inconsciente y transindividual, del sujeto cultural.

El primer punto que creo necesario subrayar es la oposición entre aspiración y frustración, en que insiste Edmond Cros al analizar la emergencia del sujeto cultural (Cros, 2005: 65-66). Concretamente se trata aquí del deseo (no satisfecho) que Goya había manifestado muy joven de ingresar en la Academia ya que había presentado su candidatura dos veces sin éxito, la primera en 1763, a los diecisiete años, apenas acabado su aprendizaje en el taller de Luzán en Zaragoza, y luego en 1766, cuando trabajaba ya en el taller de Francisco Bayeu en Madrid. Podemos imaginar la frustración que experimen-

taría el artista que tuvo que esperar catorce años más, hasta la edad de treinta y cuatro años, para ser reconocido por las autoridades académicas. Este deseo de reconocimiento se complementa con el de sobresalir en el género de la pintura religiosa. Recordemos que si Goya había adquirido cierta fama antes de 1780, era primero como pintor de escenas religiosas, con los frescos del Pilar (1772) y de la cartuja de Aula Dei (1774), y que la pintura religiosa seguía considerada en aquella época como el género preeminente, lo que hacía del artista un mediador entre Dios y los hombres, idea que vamos a encontrar en adelante bajo la pluma del mismo Goya. El tema elegido aquí, el del Cristo agonizante, era el tema religioso por excelencia que ocupaba un lugar privilegiado a la vez en la tradición pictórica nacional (pensar en el *Cristo* de Velázquez) y en el imaginario español por los valores trágicos que vehiculaba, de particular aceptación en un pueblo profundamente católico como era el pueblo español del siglo XVIII. Un tema que, además de ser bien acogido, había de permitirle dar la prueba de su maestría y de su habilidad técnica.

Pero es precisamente en el tratamiento del tema, o sea el nivel en que se supone que había de aparecer la originalidad del artista, donde se manifiesta más claramente la huella del sujeto transindividual. Lo que llama la atención en seguida en el cuadro es la ausencia de violencia y de cualquier huella de sangre. Este « *christus dolens* » se presenta como una imagen serena, carente de dramatismo y de todo signo de dolor, en que destaca la perfección del modelado del cuerpo y donde la fuerza expresiva se ha concentrado en la cabeza apenas inclinada hacia la izquierda. Estamos ante un desnudo académico, en ruptura total con el efectismo del barroco. La perfección anatómica de este cuerpo joven y hermoso es conforme a la estética neoclásica definida por Mengs hasta recordar el modelo de otros desnudos pintados por el maestro austríaco, particularmente el de

Perseo en su representación de *Perseo y Andrómeda* (1770-1776). Goya mostraba así su capacidad para apropiarse la estética dominante, lo que explica la recepción muy positiva de la obra en la academia y en su tiempo, y también la tibieza de la crítica posterior.

Su elección como académico de número le permitía a Goya acceder a una categoría nueva y le otorgaba una legitimidad y una independencia que no poseía hasta entonces y que manifestó desde el año siguiente con motivo de obras realizadas en la basílica del Pilar que provocaron un conflicto estético con su cuñado Bayeu, el cual degeneró pronto en conflicto de autoridad. Esta independencia, la volvemos a encontrar en una memoria en respuesta a una consulta de los profesores de la academia sobre un proyecto de reforma de la enseñanza impartida, redactada por Goya que ocupaba el cargo de director adjunto de la pintura desde 1785, además de el de Pintor de Cámara del rey Carlos IV desde 1789. He aquí lo esencial de este texto del 14 de octubre de 1792:

Cumpliendo por mi parte con la orden de Vuestra Excelencia para que cada uno de nosotros exponga lo que tenga por conveniente sobre el estudio de las artes, digo: que las Academias no deben ser privativas, ni servir más que de auxilio a los que libremente quieran estudiar en ellas, desterrando toda sujeción servil de escuela de niños, preceptos mecánicos, premios mensuales, ayudas de costa, y otras pequeñeces que envilecen y afeminan un Arte tan liberal y noble como es la pintura; tampoco se debe prefijar tiempo de que estudien geometría ni perspectiva para vencer dificultades en el dibujo, que este mismo las pide necesariamente a su tiempo a los que descubren disposición y talento, y cuanto más adelantados en él, más fácilmente consiguen la ciencia en las demás artes, como

tenemos los ejemplares de los que más han subido en este punto, que no los cito por ser cosa tan notoria. Daré una prueba para demostrar con hechos que no hay reglas en la pintura, y que la opresión, u obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino, es un grande impedimento a los jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca más en lo divino que ningún otro por significar cuanto Dios ha criado...

Aníbal Carche resucitó la pintura que desde el tiempo de Rafael estaba decaída; con la liberalidad de su genio, dio a luz más discípulos, mejores que cuantos profesores ha habido, dejando a cada uno correr por donde su espíritu le inclinaba, sin precisar a ninguno a seguir su estilo, ni método...

No puedo dejar de dar otra prueba más clara. De los pintores que hemos conocido de más habilidad, y que más se han esmerado en enseñar el camino de sus fatigados estilos (según nos han dado a entender), ¿cuántos discípulos han sacado? ¿En dónde están estos progresos? ¿estas reglas? ¿este método?...

Parece que me aparto del fin primero, pero nada hay más preciso, si hubiera remedio, para la actual decadencia de las Artes, sino que se sepa que no deben ser arrastradas del poder, ni de la sabiduría de las otras ciencias, y sí gobernadas del mérito de ellas, como siempre ha sucedido cuando ha habido grandes ingenios florecientes: entonces cesan los despóticos entusiastas, y nacen los prudentes amadores, que aprecian, veneran y animan a los que sobresalen, proporcionándoles obras en que puedan adelantar más en su ingenio, ayudándolos con el mayor esfuerzo a producir todo cuanto su disposición promete; esta es la verdadera

protección de las Artes, y siempre se ha verificado que las obras han creado los hombres grandes. Por último, Señor, yo no encuentro medio más eficaz de adelantar las Artes, ni creo que le haya, sino el de premiar y proteger al que despunte en ellas; el de dar mucha estimación al Profesor que lo sea; y el de dejar en su plena libertad correr el genio de los discípulos que quieren aprenderlas, sin oprimirlo, ni poner medios para torcer la inclinación que manifiestan, a este, o aquel estilo, en la pintura. (Canellas, 1981: 310-312).

No me es posible desarrollar aquí un análisis detallado de este largo texto y me contentaré con resumir las conclusiones convenientes para nuestro propósito. A nivel temático, esta memoria se presenta como un panegírico de la nobleza del arte de la pintura y de la profesión del pintor, a la cual se atribuye un carácter divino (« los jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca más en lo divino que ningún otro, por significar cuanto Dios ha criado »). Esta nobleza del arte justifica la crítica de las reglas y del método autoritario de enseñanza impuesto en la academia que rebajan al artista y constituyen un insulto para su honor. Una crítica rotunda, dirigida tanto contra la orientación estética inaugurada por Mengs como contra el poder de unos consejeros ignorantes de los problemas artísticos, a través de la cual se manifiesta el resentimiento del artista por la coacción que ejerció sobre él la institución académica y que anticipa la renuncia a su cargo de Director de la pintura en 1797, oficialmente motivada por su sordera.

La denuncia de esta coacción se evidencia en el texto semiótico con una red de signos que proceden del campo léxico de la política y que crean una estructura significativa dialéctica fundada en la oposición entre « libertad » y « opresión » con las ocurrencias

siguientes: « libremente », « liberal », « liberalidad », « plena libertad » VS « desterrar », « sujeción », « opresión » y « oprimir », « poder », « despóticos » y el adjetivo « servil » repetido. Este texto semiótico inscribe, dentro del panegírico tradicional de la pintura, una reivindicación política bien marcada cronológicamente, ya que utiliza el léxico político liberal que iba penetrando en España a raíz de la Revolución francesa. La utilización por Goya de este léxico político convierte este texto en un alegato por la libertad que hace de la academia de bellas artes un paradigma del sistema jerárquico opresivo de la sociedad del antiguo régimen y que tiene pues un verdadero alcance político y social. A través de la alabanza del « genio » del pintor (« dejar en su plena libertad correr el genio de los discípulos »), Goya reivindica la libertad de cualquier individuo para crear o sea una nueva jerarquía fundada en el « mérito » (otra palabra del texto) porque, como lo dice en la memoria, « las obras han creado los hombres grandes ».

LOS *CAPRICHOS*

En la colección de ochenta grabados de los *Caprichos*, publicada en 1799, volvemos a encontrar esta misma dialéctica *libertad VS opresión* a través de la denuncia de las relaciones sociales de dominación y violencia que rigen toda la sociedad española de finales del antiguo régimen:

- dominación física de la nobleza sobre los campesinos representada en el grabado 42 (véase ilustración nº2) por los dos burros de pelaje brillante, con espuelas en las patas, que cabalgan a dos campesinos agobiados por el peso. Goya reactualiza aquí el tópico del mundo al revés pero lo renueva con la alegoría social de los burros que representan simbólicamente la opre-

- sión feudal y las cargas que recaen sobre los trabajadores más pobres, como lo subraya la leyenda *Tú que no puedes...* . Una opresión que volvemos a encontrar en otros dos grabados de la segunda parte de la colección: el 63 en que el noble montado en un burro tiene cabeza y garras de ave de presa y el 77 en que un esqueleto de aristócrata montado en un campesino rejonea a otro campesino doblado bajo el peso de su carga;
- dominación espiritual del clero sobre el pueblo ignorante y supersticioso, representado por esas mujeres arrodilladas que adoran un espantapájaros cubierto con un hábito monacal (grabado 52) o denuncia de la hipocresía subrayada por la actitud recurrente de juntar las manos para rezar y del motivo del rosario, atribuidos ambos casi siempre a viejas celestinas;
 - opresión de la inquisición denunciada en los grabados 23 y 24 que representan dos momentos del proceso judicial: la lectura del acta de acusación que escucha el reo vestido con el traje de infamia, bajando la cabeza, y el desfile del condenado hacia la hoguera, montado en un burro y acompañado por dos alguaciles, en medio de una muchedumbre hostil;
 - violencia de la justicia civil representada por tres graves magistrados que están desplumando una polla (grabado 21);
 - violencias cometidas por los padres sobre sus hijos con tres modalidades distintas: la mala educación fundada en el miedo al coco (lámina 3), el motivo tópico del matrimonio desigual con esa muchacha vendida por sus padres a un viejo rico y deforme (lámina 14), y la violencia irracional de la madre que pega a su hijo porque « quebró el cántaro » (lámina 25);
 - violencia de las instituciones sociales, particularmente de la ley del matrimonio figurada por esa enorme ave de presa posada sobre la cabeza de una pareja atada a un árbol que lucha desesperadamente por separarse (grabado 75). La leyenda,

puesta en boca de la pareja, *¿No hay quien nos desate?*, es una llamada al lector-espectador al mismo tiempo que una condena inequívoca de la indisolubilidad del matrimonio.

El proyecto satírico de Goya puede parecer poco original porque parte de las mismas premisas y reutiliza los mismos temas que los discursos de los intelectuales ilustrados que denuncian los vicios de la sociedad en nombre de la razón omnipotente. Pero la estructuración de los *Caprichos* difiere profundamente de la de los informes socioeconómicos de los pensadores ilustrados. La estructura significativa de toda la colección se fundamenta en el ideosema *ocultar VS desocultar* introducido desde la segunda lámina (véase ilustración nº3) por el signo de la máscara: la novia sube al altar para pronunciar el sí matrimonial con un antifaz que disimula sus ojos y una máscara grotesca detrás de la cabeza que revela sus deseos secretos. Este signo de la máscara se desarrolla después gracias a las representaciones alegóricas (asnos, monos, papagayos, ratas, monstruos mitad animales y mitad hombres) que invaden toda la colección. A la máscara que oculta y desoculta a la vez, se opone el espejo que dice la verdad: en el grabado 55, *Hasta la muerte*, la imagen reflejada en el espejo destruye las ilusiones de la vieja, mientras que el grabado 41, *Ni más, ni menos*, en que el mono pintor idealiza el retrato del burro noble, puede leerse como una denuncia de la ocultación. Este ideosema convoca las tradiciones gestuales y verbales del carnaval, vehículo de la contestación de la autoridad, que funcionan como una estructura de mediación a través de la cual se representan las relaciones sociales. Una representación tanto más subversiva cuanto que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, antes del motín de Esquilache y todavía más después de él, se multiplicaron las órdenes contra el disfraz de carnaval que «establecía una odiosa e indecente igualdad entre todos los órdenes del Estado y confundía

con frecuencia el Grande de España con el último mendigo »¹. Máscaras, disfraces, prácticas carnalescas (jeringas, fiesta del asno, caza de gallos) y sobre todo inversiones (alto/bajo, derecha/izquierda), en particular tópico del mundo al revés comentado ya, configuran así una representación carnavalizada de las relaciones sociales en los grabados que está reforzada por la presencia de una red de signos pertenecientes a la cultura popular (refranes, dichos proverbiales) en las leyendas. A estos elementos hay que añadir el procedimiento recurrente de la antífrasis y el juego sobre el doble sentido de los sintagmas (« estar caliente », « tener asiento », « hilar delgado », etc.) que también se inscriben en esta estructura de desocultación de un comportamiento transgresor (Soubeyroux, 1981: 114-118). El ideosema *ocultar VS desocultar* constituye así el elemento determinante que estructura la representación de la sociedad y presta una fuerza particular a la sátira.

GOYA Y EL MECENAZGO REAL

En la sociedad del Antiguo Régimen el mecenazgo real era, más aún que el de las grandes familias nobles como los Osuna, que fueron los primeros protectores de Goya, la vía privilegiada para acceder a los más altos destinos ya que el monarca era el único que podía otorgar cargos oficiales que conferían a los artistas una legitimidad política, al mismo tiempo que un sueldo apreciable, a cambio de la más « pronta y rendida obediencia a las Reales Ordenes » (Canellas, 1981: 329). De manera paradójica, esta relación de subordinación se había acentuado con el sistema del despotismo ilustrado que

¹ «Segunda respuesta fiscal sobre embozos, capas largas y sombreros de tres picos», Archivo del Conde de Campomanes, legajo 27/5. Véase Soubeyroux (1978).

había originado, a causa de la doctrina regalista promovida por los mismos ministros ilustrados, un fortalecimiento del absolutismo real considerado como la única fuerza capaz de modernizar la sociedad limitando los privilegios de la nobleza y del clero.

Desde 1779 Goya, como pintor de cartones para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, había solicitado el título de Pintor del Rey que sólo le confirió Carlos III en 1786, pero la subida al trono de Carlos IV significó una aceleración de su carrera áulica ya que fue nombrado Pintor de Cámara en 1789. Durante toda la década de 1790, Goya multiplicó los retratos del monarca y de su esposa María Luisa que le valieron la consagración suprema como Primer Pintor de Cámara en 1799. Confirmado así como retratista oficial del reinado, Goya pintó en 1800 *La familia de Carlos IV* (véase ilustración nº4) que sin duda alguna constituye la cumbre de su carrera áulica.

Este cuadro grande reúne a los trece miembros de la familia real que aparecen formando un como friso ante nosotros: detrás de ellos, en la parte izquierda oscura del lienzo, Goya se representa de pie ante un enorme caballete, como Velázquez se representaba en *Las Meninas*. El cuadro reivindica así explícitamente un modelo que subvierte a dos niveles. Hay primero un juego diferente sobre la visibilidad. En las dos obras los personajes miran hacia la exterioridad del cuadro, pero en *Las Meninas* sus miradas convergen hacia un punto focal, la pareja real, que aparece reflejada en el espejo del fondo, integrando así en el espacio del lienzo un lugar invisible para el espectador (Foucault, 1969: 24). En *La familia de Carlos IV*, no hay ningún punto focal hacia el cual convergerían sus miradas: cada personaje mira delante de sí, hacia la exterioridad, hacia el espectador o hacia la nada. O más bien, debemos suponer que mira su propio reflejo en un espejo invisible situado entre ellos y el espectador, en el cual el pintor, que está detrás de

la familia real, vería reflejada la imagen de cada uno de ellos y podría retratarlos con total fidelidad (Licht, 2001: 94). Este espejo funciona como un cristal de aumento, verdadera « quintaesencia de la mirada » (Todorov), que permite al artista sondear la personalidad profunda de los personajes. Cada miembro de la familia real ostenta su traje de ceremonia más lujoso, sus joyas más brillantes y sus decoraciones, símbolo del poder monárquico, pero todos esos « detalles emblemas » (Daniel Arasse) no son sino otras tantas máscaras destinadas a ocultar la mediocridad de estos hombres y estas mujeres, que nos revela Goya subrayando su actitud torpe y su vanidad ridícula. No se puede hablar de sátira, pero sí, por decirlo con palabras de Fred Licht, de « la révélation impitoyable de l'insignifiance de la personne humaine » (Licht, 2001: 107). *La familia de Carlos IV* rompe así completamente con la tradición del retrato real ilustrada por Rigaud o Van Loo que representaban un arquetipo del monarca, encarnación del poder, sublimado según las exigencias de la « conveniencia » (Carducho) y la teoría del « doble cuerpo del rey » (Pommier, 2003: 11). En el cuadro de Goya, por lo contrario, no hay ninguna idealización: el parecido físico de los personajes es esencial, como lo demuestra el esbozo del retrato de cada uno que realizó el artista como trabajo preparatorio antes de reunirlos en el lienzo. Como en los *Caprichos*, el ideosema *máscara VS desocultar* sirve para hacer visible todo lo que estaba oculto detrás de las máscaras de la comedia social. Goya inaugura así otra manera de representar la realidad que tiene un alcance eminentemente político porque rompe con la sublimación tradicional del retrato real para darnos una imagen totalmente desacralizada de la realeza. Oponiendo el parecer al ser, sus retratos reales nos invitan a tomar conciencia de la inadecuación que existe entre la nobleza de la institución monárquica y el individuo que se apoderó de ella utilizándola como una máscara para ocultar su mediocridad. Si estos

retratos no significan todavía la ruptura del artista con la monarquía de cuyas instituciones sigue estrechamente dependiente, atestiguan por lo menos un divorcio radical con sus representantes.

Pero la presencia de un espejo invisible delante de los personajes de *La familia de Carlos IV* tiene otra implicación importante al nivel de la representación del artista retratando a los reyes. En contra de la imagen triunfante de Velázquez, que luce la cruz roja de la orden de Santiago en el pecho, Goya nos da de sí una imagen truncada, limitada a la cabeza y a la parte superior del pecho, que corresponde materialmente a la imagen del artista que se mira en el espejo, en parte oculto detrás de la familia real, y que también al nivel psicoanalítico refleja sus contradicciones interiores. Contradicción entre la satisfacción de haber ascendido hasta el destino más alto para un artista en la jerarquía de la sociedad del antiguo régimen y de poder posar al lado de la familia real, y la desilusión originada por la toma de conciencia de la mezquindad de esta familia real y de la nada que representan estas apariencias tan brillantes. Lo que nos remite de nuevo al ideosema *máscara VS desocultar*.

CONCLUSIÓN

El acercamiento interdisciplinario que hemos utilizado y que asociaba la sociología, la historia del arte, la estética, la historia política y la historia social, nos permitió poner de manifiesto la estructura significativa de algunas obras de Goya en un momento clave de su producción. Este acercamiento se justificaba porque las obras examinadas no son la representación objetiva de una realidad histórica, sino una proyección imaginaria, interiorizada, de esta realidad que, más allá de la persona del artista, nos interesa porque revela las contradicciones de la formación social y la crisis del sujeto cultural a finales del XVIII.

Estas contradicciones se manifiestan desde el nivel del espacio, institucional o estético, de producción de las obras. Tratamiento ambivalente de aceptación y rechazo de las dos instituciones –la Academia de Bellas Artes y el mecenazgo real– que desempeñaron un papel tan importante en la producción de la obra goyesca, ambivalencia que nos recuerda la fórmula de Bourdieu citada al principio « el campo con el cual y contra el cual uno se hizo ». Ser académico de número e integrarse en la élite artística de la Cámara del Rey formaban parte del ideal de cualquier artista de finales del XVIII, pero las críticas rotundas dirigidas por Goya contra las dos instituciones, la una por la excesiva autoridad de su método de enseñanza, la otra por la mediocridad humana de sus representantes, revelan la pérdida del capital simbólico de las instituciones culturales del estado monárquico que también es palpable en otros países europeos en los mismos años (D. Masseau, 1994: 115 y siguientes). Asimismo vimos cómo los diferentes géneros de la pintura –la pintura religiosa, el retrato real–, sometidos a la influencia del mismo contexto histórico, se convierten en otros tantos espacios de contradicción. Estas contradicciones son características de la formación ideológica de una época de transición cuyo eje esencial es la puesta en tela de juicio del presente apreciado en su contraposición con el pasado y con vistas a un posible futuro.

De ahí la importancia de los signos de la temporalidad en cada uno de los documentos comentados, o sea la capacidad del « presente vivo » para reunir y articular las huellas de los múltiples tiempos históricos que lo integran (Derrida, citado por Cros, 2005: 67). Como en todas las épocas de transición, el sentimiento dominante es una cierta inquietud ante las dificultades del presente y la impresión de « decadencia » que produce. Esta inquietud se manifiesta a través de las oposiciones entre sentimientos encontrados –aspiración VS frustración, satisfacción VS desilusión– que constituyen la estructura

significativa de los dos cuadros estudiados. También puede explicar la absorción precoz del léxico del liberalismo político que pone en tela de juicio, si no la monarquía misma, por lo menos el funcionamiento del sistema monárquico. Esta inquietud se manifiesta por fin en la memoria de 1792 por la diferencia de tratamiento entre el pasado, cuyo reexamen atento tiene un efecto tranquilizador y la casi inexistencia del futuro, sugerido por la palabra « adelantamiento », que aparece apenas como un horizonte incierto que hay que construir.

Lo notable, además de la crítica mordaz que origina tal situación, es la presencia en dos universos temáticos y genéricos tan distintos como los *Caprichos* y *La Familia de Carlos IV* del mismo ideosema *máscara VS desocultar* que ya constituía la estructura significativa puesta de relieve por Edmond Cros en varias obras literarias, desde el *Libro de buen amor* hasta la novela picaresca. Si es obvio que el significado del ideosema cambia según su modo de inscripción en la coyuntura histórica del momento de la producción de la obra, es importante subrayar la permanencia del recurso a la tradición carnavalesca como estructura subversiva movilizada en coyunturas distintas, no solo en la literatura dialógica sino también en las obras artísticas.

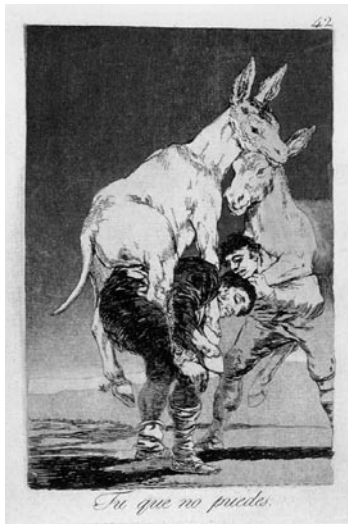
Al fin y al cabo, lo que se puede inducir del examen de las obras de Goya durante estas dos décadas finales del XVIII es la imagen de un sujeto cultural en crisis: crisis identitaria originada por las fracturas del orden significante del mundo que arruinan el prestigio de las instituciones –la academia, la realeza– que antes aparecían como los cimientos más sólidos y prestigiosos de la sociedad, sin que aparezcan las bases de un nuevo sistema anunciador del porvenir. Y es evidente que el elemento más revelador de este fenómeno es la crisis de la representación clásica sublimada del poder real a la que seguirá pronto la emergencia del pueblo como actor de la historia en los dos grandes cuadros del *Dos* y del *Tres de mayo*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÉDAT, Cl. (1974), *L'académie des beaux-arts de Madrid (1744-1808)*, Toulouse, Publications de l'université de Toulouse-Le Mirail.
- BOURDIEU, P. (2004), *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Editions Raisons d'agir.
- CANELLAS, A. (1981), *Diplomatario de Francisco de Goya*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- CROS, E. (2005), *Le sujet culturel. Sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan.
- FOUCAULT, M. (1966), *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- LICHT, F. (2001), *Goya*, Paris, Editions Citadelles et Mazenod.
- MASSEAU, D. (1994), *L'invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIIIe siècle*, Paris, P.U.F.
- POMMIER, E. (2003), « Le portrait du pouvoir : de la norme à la réalité », *Les portraits du pouvoir*, Académie de France à Rome.
- SOUBEYROUX, J. (1978), « Le motín de Esquilache et le peuple de Madrid », *Caravelle*, n°31, p. 59-74.
- SOUBEYROUX, J. (1981), « Ordre social et subversion de l'ordre dans les *Caprices* de Goya », *Réflexions sur l'image, Imprévue*, Editions du C.E.R.S., Montpellier.



1. Goya, *Cristo crucificado* (1780)



2. Goya, *Caprichos* (1799), lámina 42



3. Goya, *Caprichos* (1799), lámina 2



4. Goya, *La familia de Carlos IV* (1800)