

La Procesión de Disciplinantes. De la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Goya y la religiosidad popular

Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

RESUMEN

Francisco de Goya repitió con alguna frecuencia en pinturas y dibujos el tema de las procesiones religiosas. Entre estos cuadros de pequeño formato se encuentra la “Procesión de Flagelantes” de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Escritores de la Ilustración española, amigos de Goya, como Meléndez Valdés, censuraron estas procesiones considerándolas estas irreverentes y escandalosas. El rey Carlos III prohibió estas procesiones a petición de la autoridad eclesiástica. Goya las dibujó y pintó como escenas pintorescas y coloristas, expresión de una piedad popular que él mismo profesaba y no con el espíritu crítico y burlón que algunos estudiosos han querido ver en ellas.

Palabras clave: Goya; Procesión de Flagelantes; Ilustración española; piedad popular.

The Procesion de Disciplinantes in the Academia de Bellas Artes de San Fernando. Goya and plebeisand piety

ABSTRACT

Francisco de Goya repeated with some frequency paintings and drawings on the theme of religious processions. Among these small format pictures is the *Procesion of Flagelantes* in the Real Academia de Bellas Artes, Madrid. Writers of the period of the Spanish Enlightenment, Goya's friends such as Meléndez Valdés, criticized these processions, considering them to be both irreverent and scandalous. In 1783, King Charles III prohibited them at the request of the ecclesiastical authority. Goya drew and painted these processions as colourful and picturesque scenes, an expression of the plebeian piety that he himself professed, without the critical and mocking spirit that some scholars have wanted to see in them.

Key words: Goya; religious processions; Spanish Enlightenment; plebeian piety.

El 4 de enero de 1794 escribía Goya a don Bernardo de Iriarte: “Para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males..., me dediqué a pintar un juego de cuadros en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanche. He pensado remitirlos a la Academia para todos los fines que Vuestra Señoría conoce que yo puedo prometerme en exponer esta obra a la censura de los profesores, pero para asegurarme en estos mismos fines he tenido por conveniente

remitir antes a Vuestra Señoría los cuadros para que los vea...”¹. La pintura sobre la que pretendo disertar, a pesar de encontrarse actualmente en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, no era ninguna de las aludidas en la carta de Goya, pues la pintó posteriormente a 1794, pero sí comparte con ellas el ser una pintura de gabinete, fruto del capricho y de la invención del artista, donde efectivamente consiguió efectuar observaciones personales que no tienen normalmente cabida en las obras de encargo.

En realidad los cinco cuadritos que posee la Academia, de igual tamaño que la *Procesión de Disciplinantes*, si se exceptúa el del que representa *El entierro de la sardina*, un poco más grande, figuran, al parecer, citados por primera vez en el inventario realizado por Antonio Brugada de las pinturas que dejó Goya en la Quinta del Sordo después de su muerte en 1828². Acaso fueron adquiridos por entonces en almoneda por don Manuel García de la Prada, quien los donó a la Real Academia de Bellas Artes, junto con el retrato de Leandro Fernández Moratín, por cláusula testamentaria de su testamento, realizado en 17 de enero de 1833, describiéndolos de la siguiente manera: “Cinco Cuadros en tabla, los Quatro apaisados, que representan uno un auto de fe de la Inquisición, otro una procesión de disciplinantes, otro una casa de locos, otro una corrida de toros y otro, que es mayor, una función de Máscaras, todos pintados al óleo por el célebre Pintor de Cámara don Francisco de Goya, y muy alabados por los profesores”³. El tal don Manuel García de la Prada era un importante hombre de negocios montañés, a quien Goya había retratado ya hacia 1804-1808 (Art Center, Des Moines, Iowa), coleccionista de obras de arte, aficionado a la poesía y al teatro y amigo de Leandro Fernández Moratín y de otros personajes ilustrados del círculo del propio Goya. Fue proveedor de los Reales Ejércitos, consejero del Banco Nacional de San Carlos, caballero de la Orden de Carlos III y corregidor de Madrid durante el gobierno del rey intruso, José de Bonaparte. Por esto último y por sus ideas liberales fue perseguido, a título de afrancesado, por el gobierno absolutista restaurado por Fernando VII en 1814⁴. La mayor parte de los críticos y estudiosos de la obra de Goya se inclinan por situar la fecha en que el artista aragonés ejecutó las cinco pinturas mencionadas del Museo de la Academia, y particularmente la *Procesión de disciplinantes*, posteriormente a la Guerra de la Independencia, entre 1814 y 1819, durante la restauración del absolutismo por Fernando VII⁵.

¹ Carta publicada en facsímil por Edith Helman, *Trasmundo de Goya*, Revista de Occidente, Madrid 1963, p.65.

² Francisco Javier Sánchez Cantón, “Cómo vivía Goya”, *Archivo Español de Arte*, XIX, 1946, pp.73-109; Xavier de Salas, “Precisiones sobre pinturas de Goya: “*El Entierro de la Sardina*, la serie de obras de gabinete de 1793-1794 y otras notas”, *Archivo Español de Arte*, XLI, 1968, pp.1-16.

³ Archivo de Protocolos de Madrid. Ante el notario Martín Santín Vázquez. Citado en el Catálogo de la Exposición *Goya. El Capricho y la Invención*, Museo de Prado, Madrid 1983, p.378.

⁴ Sobre este personaje aporta abundantes noticias inéditas Nigel Glendinning, “El retrato en la obra de Goya. Aristócratas y burgueses de signo variado”, en el libro *Goya. Nuevas visiones.*, Amigos del Museo del Prado, Madrid 1987, pp.183-195.

⁵ Pierre Gassier y Juliet Wilson, *Vie et oeuvre de Francisco de Goya*, Office du Livre, Fribourg 1970, p.251 y catálogo n.967, p.266.

El tema de las procesiones en general, tan abundantes y populares en el antiguo régimen, fue objeto de la atención de Goya y de sus clientes desde mucho antes a estas fechas. Y no solamente prestó atención a las más conocidas, las de Semana Santa –en cuya categoría entraría la de los disciplinantes–, sino a otras muchas que se celebraban por diversos motivos: fiestas de santos titulares de iglesias y cofradías, romerías, rogativas contra plagas del campo, sequías, inundaciones, epidemias, etc. El artista aragonés, cuya veta populista –plebeyista la denominó Ortega y Gasset⁶– nunca se debe echar en olvido, las afrontó, al menos antes de la década de final del XVIII, sin ningún espíritu crítico y burlesco, sino como escenas entre lo pintoresco y lo popular, dignas de atenta observación y no muy desemejantes por su asunto a las que había representado en los cartones para tapices. La primera escena de procesión que pintó fue la llamada *Procesión de aldea* entre 1786-1787. El propio artista describió su asunto en la minuta que entregó a los duques de Osuna, que encargaron el cuadro junto con otros seis, dedicados a temas de campo, que debían decorar el palacete de la Alameda de Osuna: “Representa una procesión de aldea cuyas figuras principales o de primer término son el Cura, Alcaldes, Regidores, el Gaitero y demás acompañamiento con su país correspondiente”⁷. El desfile acaba de salir de una ermita situada en el campo e inicia la bajada hacia un camino bordeado por árboles, a cuyo fondo se alza un castillo o construcción abandonada y en ruinas. Precede la imagen de la Virgen de la Soledad, transportada en sus andas, y en este detalle solamente coincide con la tabla de la Academia *Procesión de disciplinantes*, donde también figura destacada la imagen de ese título; más adelante insistiré en esta predilección de Goya por la Virgen de la Soledad. Detrás de las autoridades se percibe, formando una masa compacta y anónima, la multitud de devotos y cofrades, que despliegan hacia su mitad el estandarte de la Virgen con el Niño, mientras otros están aún saliendo por las puertas de la ermita.

Es cierto que los prohombres de la Ilustración colocaron a veces las procesiones en el punto de mira de sus críticas, por considerarlas actos rituales externos ajenos al verdadero espíritu religioso, proclives a la superchería y la superstición y adonde la plebe acudía más por curiosidad y regocijo que por genuina devoción. Este punto de vista venía a resucitar las ideas que sobre las imágenes, las procesiones, peregrinaciones y otros actos religiosos mecánicos y externos, habían propalado en el siglo XVI Desiderio Erasmo y sus secuaces, ideas que ahora rebrotaban entre los ilustrados de mano del neojansenismo⁸. Entre otros testimonios sobre este punto se ha aducido el de Juan Meléndez Valdés, quien, a propósito de un tumulto ocurrido en Madrid durante una procesión der Semana

⁶ José Ortega y Gasset, “Goya y lo popular”, en *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Revista de Occidente, Madrid 1950, pp.279-306.

⁷ P.Gassier, J.Wilson, *op.cit.*, catálogo n.253, p.96; Catálogo de la Exposición *Goya y la Ilustración*. Museo del Prado, Madrid 1989, n.12, pp.160-161. Hoy día en colección privada del conde de Yebes..

⁸ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas”, *Fragmentos*, n.12-14, pp.115-127.

Santa, escribía: “Son motivos muy ajenos a los puramente piadosos los que concurren en las procesiones para atraer a un gentío inmenso y de todas clases, excitado, más que de devoción, de la curiosidad, la vanidad y el ocio...Nacidas por lo común en la Edad Media y efecto de su crasa ignorancia y de sus tinieblas,...no se alcanza ahora qué pueden significar en una religión, cuyo culto debe ser todo espíritu y verdad, esas galas y profusión de trajes, esas hachas y blandones, esas imágenes y pasos llevados por ganapanes alquilados, esos hileras de hombres distraídos mirando a todas partes y sin sombra de devoción, ese bullicio y pasear a la carrera, esa liviandad y desenvoltura de las mujeres...”⁹. No pienso, sin embargo, que la pintura de Goya que estoy comentando se haga eco de estas agrias censuras de Meléndez Valdés. El conceder mayor importancia a las autoridades eclesiásticas e incluso al gaitero, como se ha dicho, situados muy en primer plano, que a la imagen de Nuestra Señora de la Soledad, lo único que indicaría es que el pintor concibió su obra, tal como la requería el cliente, como una mezcla ambigua entre cuadro religioso y cuadro de género, más esto último que lo primero.

Goya afrontó el tema por segunda vez, poco antes de 1812, en el lienzo titulado *La Procesión de Valencia*, ideado igualmente como cuadro de gabinete, que figuró en el inventario hecho en aquel año formando serie con otros tres cuadros semejantes, que fueron tasados en 1.800 reales, y ahora se halla en la Fundación Bührle de Zurich¹⁰. Representa una larga procesión que avanza por un recodo, formada por dos filas de personas a ambos lados de un serpenteante camino, y en cuyos lejos apenas se percibe un Cristo Crucificado llevado sobre andas. Al fondo se divisan la silueta de la enorme iglesia de donde ha partido la procesión y otros edificios de un pueblo o ciudad. Lo que ha servido de pretexto a algún estudioso para opinar que en este caso Goya realizó una solapada crítica de las procesiones, a tenor de lo que opinaban sus amigos ilustrados, es la escena que acaece a la cabecera de la procesión.

Allí se encuentran unos paisanos que se esfuerzan por levantar un burro caído, mientras otro trata de arrastrar a una caballería, situada en medio de la calzada. Este contraste entre la seriedad de la procesión que viene detrás y la escena hilarante de la retirada de las dos animales revelaría una actitud irónica, reveladora de la visión negativa que el pintor tenía de las procesiones¹¹. Confieso otra vez que no acierto a percibir tampoco en este cuadro nota alguna de burla o parodia de las procesiones. Algunos autores se han empeñado en ideologizar la pintura del aragonés, venga o no venga a cuento, suponiendo gratuitamente que en cada caso está sirviendo de caja de resonancia de las ideas de los ilustrados. Vuelvo a opinar que también en este lienzo prima lo popular y pintoresco, observado con aguda perspicacia, bien hubiera visto Goya con sus propios ojos la escena cuando estuvo

⁹ *Discursos Forenses*, Madrid 1821, pp.189-199; citado por Roberto Alcalá Flecha, *Literatura e ideología en el arte de Goya*, Diputación General de Aragón, Zaragoza 1988, p.221.

¹⁰ P.Gassier, J.Wilson, *op.cit.*, p.259 y catálogo n.925, p.265.

¹¹ R.Alcalá Flecha, *op.cit.*, p.225; véase igualmente Xavier de Salas, “Una nota a la Procesión de la colección Bührle”, en el artículo antes citado en nota 2.

en Valencia durante el verano de 1790, bien la hubiera imaginado posteriormente, que es lo más probable.

Se podría aún añadir a este elenco una aguada gris-sepia del Album F, número 44, de entre 1812-1813, en que el artista aragonés efigió una procesión donde, en la parte superior parece que una serie de religiosos transportan a hombros hacia una iglesia un bulto yacente, no se sabe si el cuerpo incorrupto de un santo o una escultura de Cristo muerto. La siguen dos estandartes y muy en primer término se percibe un grupo de frailes mendicantes con sus respectivos hábitos y cogullas, algunos de ellos entonando salmos u otros cánticos fúnebres¹². Algún crítico ha querido ver en los gestos y actitudes de estos frailes, cantando a pleno pulmón, un tono burlesco que no se acaba de entender, pues probablemente se trata de un apunte instantáneo tomado del natural que no encierra ningún género de malicia¹³.

Pero donde Goya elevó a la cumbre de la perfección estética el tema de las procesiones fue en la de *Disciplinantes* en el Museo de la Academia, de la que haré ahora más amplio comentario. Para entender mejor el significado de esta soberbia pintura conviene tener en cuenta una serie de datos históricos. Este tipo singular de procesiones con disciplinantes, que acostumbraban a celebrarse antes y durante la Semana Santa, era de origen muy antiguo, situándose su comienzo en Italia del norte durante el siglo XIII, de donde se difundirían por otros países europeos, entre ellos España. Entre nosotros las cofradías, que acompañaban a los pasos, tenían, como todo el mundo sabe, hermanos de luz que, desfilaban con antorchas y faroles, otros llamados de carga, que efectivamente cargaban con los pasos, y otros finalmente llamados de disciplina, pues se azotaban las espaldas, portaban a hombros pesadas cruces o se empalaban, es decir se ataban a los brazos, colocados horizontalmente, maderos o barras a fin de imitar a Jesucristo en la cruz.

Fuera de nuestro país no es fácil encontrar representaciones de estas procesiones de penitentes, pero las hay, como una de Pieter van Laer, quien la pintó mientras vivía en Roma, a la manera de una “bambocciata”, entre 1625 y 1629 (Alte Pinakothek de Munich), y la que aquí comento, debida a Gerard ter Borcht hacia 1636-1640 (Museo Boijmans van Beuningen de Rotterdam). Wilhelm von Bode pensó que éste último había realizado esta curiosa pintura, excepcional en su obra, durante su estancia en Madrid hacia 1630, pero los estudiosos más recientes la sitúan en Roma, donde procesiones semejantes eran frecuentes, organizadas durante la Cuaresma por confraternidades diferentes, pero sobre todo por la denominada de la Santa Cruz, procesiones que tenían habitualmente como término la plaza de San Pedro del Vaticano¹⁴. Es, por tanto, un precedente importante del cuadro de Goya, tanto por la coincidencia en el tema cuanto por la manera de representarlo: en efecto, en una pronunciada penumbra circula la procesión que abre una imagen, al parecer de la Virgen, imagen que apenas se vislumbra perdida en la sombra, detrás de la cual desfilan un empalado y media

¹² P.Gassier, J.Wilson, *op.cit.*, catálogo n. 1469, p.243.

¹³ R.Alcalá Flecha, *op.cit.*, pp.227-228; Catálogo de la Exposición *Goya y la Ilustración*, 147, pp.418-419.

¹⁴ Arthur K.Wheelock *Gerard ter Borcht*, National Galery, Washington 2004, pp.50-51.

docena de flagelantes vestidos con capirote y túnica blanca, que deja descubierta la espalda para recibir los azotes. A la izquierda descenden de la puerta de una iglesia cofrades vestidos de negro portando antorchas y un estandarte.

La intervención de estos penitentes dentro de las procesiones fue prohibida en España por Real Orden de Carlos III, promulgada el 20 de febrero de 1777, a instancias del obispo de Palencia, a quien los disciplinantes y empalados, decía en su carta al monarca, “inspiran el disgusto de los prudentes, la diversión y los gritos de los muchachos y el asombro, la confusión y el temor de las mujeres y niños, fines éstos, e incluso otros más subversivos, a los que los disciplinantes dirigen sus energías”¹⁵. Como la costumbre era inveterada y muy arraigada, la medida tomada por el monarca tuvo tan poca eficacia que había de ser reiterada cada año por los corregidores y alcaldes de pueblos y ciudades al comienzo de cada Semana Santa. A lo largo de ésta las procesiones se tenían el Miércoles, Jueves y Viernes Santo, pero en 1815 Fernando VII, recién instaurado en el trono, ordenó que todas se redujesen a una, la del Viernes Santo por la tarde.

Fue esta procesión vespertina de Viernes Santo con disciplinantes la que representó Goya. A la izquierda aparecen destacada la imagen de la Virgen de la Soledad, llevada en andas por tres hermanos de carga por cada lado, a la que siguen, desdibujados, los pasos del Ecce-Homo y de Cristo Crucificado. A los pies de las andas de la Virgen hay un grupo de mujeres arrodilladas y delante de él, rodeados por trompeteros vestidos de hábito y capirote negro, se encuentra el grupo de los hermanos penitentes. Son éstos varios: unos con antifaz y faldilla blanca, otros con faldilla y capirotos asimismo blancos, se flagelan las desnudas espaldas, de las que brota abundante sangre que salpica las faldilla; otros dos aparecen más adelante empalados y, casi a la cabecera de la procesión caminan otros con una cruz a cuestas. Al fondo se perciben muy desdibujados el estandarte de la cofradía y la cruz alzada entre faroles encendidos. Una enorme muchedumbre de espectadores contempla el paso de la procesión que transcurre paralela al fondo de una iglesia indefinida, al parecer circular, concebida como una masa sombría contra la que se recorta destacadamente la imagen de la Soledad

Es cierto que la fecha en que se pintó el cuadro, entre 1814 y 1816, -después, por tanto, del retorno al absolutismo y a la represión de los liberales y afrancesados por Fernando VII- predispone a pensar que Goya lo realizó como paradigma de la vuelta a las viejas ceremonias y costumbres y como vitriólica censura al bárbaro rito de las torturas físicas de los disciplinantes, tan denostadas por los ilustrados. Ya el P. Juan Francisco de Isla había ridiculizado el azotamiento de los disciplinantes en su novela satírica *Fray Gerundio de Campazas*, publicada en

¹⁵ María José del Río, “Represión y control de fiestas en el Madrid de Carlos III”, en el libro *Carlos III, Madrid y la Ilustración*, Siglo XXI, Madrid 1988, pp.229-230. Véase también Elena Sánchez de Madariaga, “La eclosión de cofradías penitenciales en Madrid. Los cofrades, la disciplina pública y los entierros”, en *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, I, pp.225-226, Córdoba 1997, y, en general, Inmaculada Arias de Saavedra y Miguel Luis López-Guadalupe, *La represión de la religiosidad popular. Crítica y acción de las Cofradías en la España del siglo XVIII*, Universidad de Granada, Granada 2002.

1758, que probablemente leyó Goya por recomendación de su amigo Leandro Fernández Moratín, quien la estimaba como una de las obras más importantes del siglo, tanto por su temática como por su brillante desarrollo¹⁶. Escribe Isla que Antón Zotes, padre de fray Gerundio, para atraer a su novia cuando era mozo, salió de disciplinante el Jueves Santo, lo que le dió ocasión para caricaturizar su figura: “Disciplinante con su cucurucho de a cinco cuartas, derecho, almidonado y piramidal... con dos grandes trozos de carne momia, maciza y elevada que se asoman por las dos troneras rasgadas en las espaldas...que comienza a sacudir con la pelotilla hacia uno y otro lado, sabiendo a ciencia cierta que de esta manera ha de venir a dar en el punto céntrico de las dos carnosidades espaldares...;contémplese cómo empieza a brotar la sangre,...cómo va salpicando las enaguas, cómo se distribuye en canales por el faldón, cómo le humedece, cómo le empapa hasta entraparse en los pernejos del pobre disciplinante...”¹⁷

Otro testimonio es el de José María Blanco White, quien, al describir en 1822 los actos religiosos del Viernes Santo en Sevilla, comenta: “Hace exactamente cuarenta años fue prohibida por orden del gobierno la repugnante exhibición de gente bañada en su propia sangre. Aquellos penitentes procedían de las clases sociales más abyectas. Vestían enaguas de lino, capirotos, antifaces y unas camisas que exponían a la vista la espalda desnuda, todo ello de color blanco. Antes de incorporarse a la procesión se herían la espalda y ya en ello se azotaban con disciplinas hasta hacer que la sangre corriera por sus hábitos. Fácil es comprender que la religión nada tenía que ver con estas voluntarias flagelaciones. En efecto, estaba muy extendida la idea de que este acto de penitencia tenía un excelente efecto sobre la constitución física y, mientras que la vanidad se sentía halagada por el aplauso con que el público premiaba la flagelación más sangrienta, una pasión más fuerte buscaba impresionar irresistiblemente a las más robustas beldades de las clases más humildes”¹⁸

En el cuadrito de Goya apreciamos inmediatamente, por un lado, la portentosa capacidad de síntesis en el abocetamiento del conjunto, pero, por otro, la de percepción analítica y casi minuciosa del grupo de los flagelantes, situados en el centro mismo de la escena. De tal suerte que parecen la paráfrasis visual de las detalladas descripciones literarias que de ellos hacen el P. Isla y Blanco Withe. Sin embargo lo que no se percibe tan fácilmente es el tono sarcástico y recriminatorio de dichas descripciones y, mucho menos, el atractivo sensual que la flagelación masculina podía ejercer en el sexo femenino. El grupo de mujeres que figuran a la izquierda de espaldas, arrodilladas y orando fervorosamente, dirigen su atención no a los disciplinantes sino al paso de la Virgen de la Soledad. Tampoco se observa en la multitud apiñada que contempla la procesión ni alboroto ni gesto alguno

¹⁶ Edith Helman, “El Padre Isla y Goya”, en el libro *Jovellanos y Goya*, Taurus, Madrid 1970, pp.201-217.

¹⁷ José Francisco de Isla, *Fray Gerundio de Campazas*, edición de Russell P. Sebold, Austral, Madrid 1992, I, pp.167-168.

¹⁸ José María Blanco White, *Cartas de España*, Alianza, Madrid 1977, p.222.

inconveniente, si no es acaso el de mera curiosidad. Es también preciso recordar que la afirmación que hace Blanco White de que los disciplinantes de las procesiones de Semana Santa eran de baja extracción social no era del todo cierta. En Cádiz, por ejemplo, los congregantes del célebre oratorio de la Santa Cueva, que Goya pudo conocer por haber realizado allí tres pinturas hacia 1796, solían ser comerciantes y hombres de negocios, muchos de ellos ilustrados, como el fundador José Saenz de Santa María, marqués de Valde Iñigo y el marqués de Ureña, y, sin embargo, se disciplinaban en la cripta cuando practicaban los Ejercicios Espirituales de San Ignacio y también al término de las meditaciones y ejercicios piadosos de la Semana Santa¹⁹. Esa cierto que éstos devotos penitentes ilustrados no se flagelaban en público, como los de las procesiones.

De todas maneras Goya pareció estar obsesionado por el tema de los disciplinantes. El dibujo número 80 del llamado *Álbum de Madrid*, realizado a la aguada de tinta china y titulado “Máscaras de Semana Santa del año 1794”, presenta en primer plano a un disciplinante con faldilla y capirote blancos y la espalda cubierta de sangre que escurre hasta empapar la faldilla, acompañado de otros dos cofrades de luz, enlutados, y precedidos de un trompetero, casi anticipando lo que habría de pintar luego en el óleo sobre tabla del Museo de la Academia²⁰. Hacia 1820 el artista volvió a ocuparse del asunto en un nuevo cuadrito al óleo, cuyo original, que mide 51,5 por 57,5, parece ser el que, después de haber pertenecido a Luis de Madrazo y certificado como auténtico por Mariano Goya, se encuentra hoy en el Museo Nacional de Buenos Aires. De él se conocen dos o tres versiones, una de ellas en el Museo Lázaro Galdiano, acaso copia ésta de Eugenio Lucas, adquirida por don José Lázaro en 1625²¹. En cualquier caso los estudiosos no se han puesto todavía de acuerdo de cual es el original y cuales las copias, y la del Museo Lázaro Galdiano, a que aquí especialmente me refiero, es de excelente factura.

Se trata de una visión sintetizada de la *Procesión de disciplinantes* del Museo de la Academia. En ella no aparecen pasos ni imágenes religiosas, sino que la atención se concentra exclusivamente en los penitentes, tres de ellos disciplinándose vestidos con los atuendos ya conocidos, otro empalado y un cuarto cargado con una pesada cruz bajo cuyo peso su cuerpo se doblega. Este fragmento de procesión transcurre delante de un sombrío puente, bajo cuyo arco se arremolinan en varias filas los espectadores y curiosos. En este caso tres mujeres,

¹⁹ Ricardo Moreno Criado, *La Santa Cueva y sus Goyas*, Caja de Ahorros, Cádiz 1977; Santiago Sebastián López, “El programa iconográfico de la Santa Cueva de Cádiz”, en el libro *Goya. Nuevas Visiones*, pp.374-385; Pablo Antón Solé, *La Santa Cueva de Cádiz*, Caja San Fernando, Sevilla 1996; Xavier Bray, “Goya, un pintor religioso ilustrado: las pinturas de la Santa Cueva de Cádiz”, en el libro *Goya*, Amigos del Museo del Prado-Galaxia Gutemberg, Madrid 2002, pp.63-81; AA.VV., *La Santa Cueva de Cádiz. Monumentos restaurados*, Fundación Caja Madrid, Madrid 2001..

²⁰ Véase el comentario en el capítulo “Cuatro Caprichos de la Real Academia de San Fernando h.1815-1819”, en el Catálogo de la Exposición *Goya. El capricho y la invención*, pp.314-318.

²¹ P.Gassier, J.Wilson, *op.cit.* .974 del catalogo, p.267.; Marina Cano Cuesta, *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid 1999, n.89, pp.327-329.

una de ellas con un niño, situadas en primer plano a la izquierda, sí fijan su atención en los disciplinantes, pero la que lo hace más claramente se lleva las manos a la cara en señal de horror, no de atracción física precisamente, y otra dirige descaradamente su mirada hacia nosotros que contemplamos el cuadro.

Todavía, ya viejo y encontrándose en Burdeos, Goya no podía alejar de su imaginación el fantasma de los disciplinantes. Entre 1824 y 1828 se fecha un dibujo a lápiz natural negro, que lleva el número 57 arriba a la izquierda y abajo la inscripción añadida “Semana Santa en tiempo pasado en España”²². Vuelven a figurar en primer término dos disciplinantes con las espaldas ensangrentadas, el más cercano con capirote y antifaz cubriéndole el rostro, y al fondo un trompetero, estandartes y en la lejanía, difuminado, otro penitente cargando con la cruz. Pero aunque la repetición del tema sea muy significativa, opino con Juliete Wilson Bareau –quien no suele pecar de pacata en las interpretaciones que hace de algunas obras goyescas- que ninguna de las pinturas, aguadas o dibujos de disciplinantes del artista aragonés revelan por sí mismos algo de su actitud hacia estas tradiciones religiosas de procesiones de penitentes, flagelantes y empalados, como si no desease más que observarlos fríamente sin emitir ningún juicio de valor²³. Otra cosa es el cuadro *Auto de Fe de la Inquisición*, compañero del de la *Procesión de Disciplinantes en el Museo de la Academia*, donde el pintor aragonés sí manifestó claramente su intención rotundamente negativa y condenatoria, corroborada continuamente por otras pinturas y dibujos, pero de ese tema no nos ocupamos aquí...

Antes de pasar adelante, quisiera detenerme en un detalle que me ha llamado bastante la atención: la presencia de la imagen de Nuestra Señora de la Soledad en dos de las pinturas de procesiones y en un aguafuerte de *Los Desastres de la Guerra*, como enseguida veremos. No creo que el detalle sea baladí o casual. Goya en sus cartas a Martín Zapater menciona, como era natural entre dos aragoneses, a la Virgen del Pilar, y también a la Virgen del Carmen, que promete reiteradamente pintar a su amigo de la infancia, y a Nuestra Señora de la Asunción, cuyo cuadro realizó para su hermano sacerdote Camilo Goya, pero no a la de la Soledad. Sin embargo no le podía ser desconocida la enorme devoción que no sólo en Madrid sino en otras muchas partes profesaban a aquella imagen, tanto es así que durante el siglo XVIII fue preferida nada menos que a la popularísima de la Inmaculada Concepción, e incluso en Madrid a las de la Almudena y Atocha²⁴. La veneración de la Soledad radicó en dos supuestos: el origen milagroso de su imagen y el hecho de haber sido un encargo real. Efectivamente, fue la reina Isabel de Valois, esposa de Felipe II, quien encomendó su hechura al célebre pintor y escultor Gaspar

²² P.Gassier, J-Wilson, *op.cit.*, n.1.761, p.366; Catálogo de la Exposición *Goya y el espíritu de la Ilustración*, n.172, pp.466-467.

²³ Catálogo de la Exposición *Goya. El capricho y la invención*, p.318.

²⁴ Jesús Bravo Lozano, “Pintura y mentalidades en Madrid a finales del siglo XVII”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXVII, 1966, pp.-1-28.; Maximino García Fernández, “El recurso al santoral en Castilla: del Barroco a la Ilustración”, *Hispania Sacra*, 101, 1988, pp. 133-173.

Becerra, quien, pese a su habilidad y oficio, no pudo sacarla de bulto hasta el tercer intento, de un modo que el hecho se tuvo por milagroso.

En realidad el escultor realizó solamente el rostro y las manos, siendo el resto de la escultura un maniquí que la reina quiso que fuese revestido a la manera de las viudas nobles de la corte; por eso llevaba túnica blanca, manto, velo y tocas de viuda. La imagen recibió pronto culto público en la iglesia de los Mínimos de San Francisco de Paula, junto a la castiza Puerta del Sol, dentro de una capilla particular, cuyo fastuoso retablo barroco presidía, colocada en un camarín. Esta capilla con la venerada imagen fue grabada en el XVIII por fray Matías de Irala, pero, además, esta imagen de la Soledad fue reproducida en pinturas, esculturas y estampas que expandieron su devoción por toda la península²⁵. Para fomentar el culto y veneración de Nuestra Señora de la Soledad se formó una cofradía entre cuyos fines estaba, además de otras cosas, hacerla salir en procesión por las calles de Madrid el día de Viernes Santo, cofradía que se convirtió en una de las más numerosas y afamadas de la corte²⁶. Después de la desaparición del convento y de la iglesia de los Mínimos de la Victoria durante el proceso de las sucesivas desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX, la imagen fue trasladada a una de las capillas laterales de la colegiata de San Isidro, donde, a su vez fue, quemada durante los incendios de julio de 1936.

Pues bien, esta imagen de la Soledad es la que figura en la *Procesión de aldea*, pintada por Goya, donde se la ve perfectamente, aunque un poco en lejanía y de perfil. En cambio destaca de frente en la *Procesión de Disciplinantes* y su transcripción es tan detallista que incluso lleva al cuello un rosario, como la imagen titular, anacronismo tan flagrante que fue acremente censurado por fray Juan Interián de Ayala en el tratado titulado *El pintor cristiano y erudito* de 1730.

Pero lo más curioso es que la imagen de la Soledad de la Virgen reaparece en el aguafuerte número 67 de la serie *Los Desastres de la Guerra* de entre 1815-1820. No representa en puridad una procesión, aunque sí el número 66, que hace pareja con éste temáticamente, pues ambos no parece que tengan nada que ver con episodios de la Guerra de la Independencia. Ya advirtió esta singularidad Ceán Bermúdez, que los calificó a los dos entre los “Caprichos enfáticos”, por estar más próximos a la serie de los *Caprichos* de 1790 por su contenido desenfadado y por su lenguaje alegórico y crítico. En realidad los estudiosos actuales suelen considerar los Caprichos Enfáticos, que abarcan desde el número 65 hasta el 80 de la serie de *Los Desastres*, una tercera parte añadida a ellos y realizada en fecha posterior, entre 1820-1825, cuando Fernando VII había ya recuperado el trono e

²⁵ Elías Tormo, “Historia de la imagen de la Virgen de la Soledad en los libros de antaño”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 31, 1913, pp.247-265.; Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “La literatura ascética y la retórica cristiana reflejadas en el arte de la Edad Moderna: el tema de la Soledad de la Virgen en la escultura española”, *Lecturas de Historia del Arte*, Ephialte, Instituto de Estudios Iconográficos, Vitoria 1990, II, pp.80-90; Javier Portús Pérez, *El culto a la Virgen en Madrid en la Edad Moderna*, Comunidad de Madrid, Madrid 2000, pp.79-83.

²⁶ José Luis de los Reyes Leoz, “La Cofradía de la Soledad. Religiosidad y bebeficencia en Madrid (1567-1651)”, *Hispania Sacra*, 38, 1987, pp.147-184.

iniciado la persecución de los liberales²⁷. El primero de ellos representa una suerte de procesión en que un grupo de personas se postran ante un asno, que transporta sobre su lomo enjaezado una urna de cristal con el cuerpo momificado de un santo dentro, y lleva la inscripción “¡Extraña devoción!”. En el segundo tres ancianos encorvados, vestidos con trajes a la antigua y apoyándose en bastones, transportan sobre sus hombros una imagen de la Virgen de la Soledad, intentando introducirla por la puerta de una iglesia, a cuyo pórtico han ascendido a través de una escalinata, por la que otro personaje está subiendo, mientras lleva en brazos otra imagen, siendo en este caso la inscripción: “Ésta no es menos”²⁸.

Como no era para menos la mayoría de los estudiosos de la obra de nuestro pintor han percibido, como trasfondo de estos dos aguafuertes, una fuerte ridiculización del culto y veneración de las reliquias y de las imágenes, haciendo de Goya no sólo un anticlerical sino además un heterodoxo, que creo nunca lo fue²⁹. Recientemente Nigel Glendinning ha desvelado su auténtico significado, que dista mucho de ser el que muchos críticos habían pretendido en virtud del dibujo grotesco y de las sarcásticas inscripciones. La “extraña devoción” de la primera estampa, así como la indecorosa manera con que se llevan las imágenes en la segunda, podrían referirse más bien a la falta de reverencia de las gentes que a la veneración en sí de las reliquias y de las imágenes. El primer aguafuerte vendría a ser una ecfraasis de la fábula séptima de Félix María de Samaniego titulada “El asno cargado de reliquias”, que con toda seguridad conoció Goya.. En ella se vitupera la vanidad humana, representada alegóricamente en el asno, que se engríe por que supone la veneración que le rinden las gentes a su paso va dirigida a él mismo y no a la reliquia del santo que lleva sobre sus lomos. El burro es, por consiguiente el objeto de la sátira, no el culto a las reliquias sagradas, y por eso el último verso de la fábula suena así:

“Señor jumento, no se engría tanto;
Que si besan la peana es por el Santo”

En cuanto al segundo aguafuerte supone Glendinning que en los personajes cargados con la imagen de la Soledad eran caricaturizados aquellos políticos serviles que abusaban de la religión, sirviéndose de ella entre 1810 y 1812, durante la Regencia y las Cortes de Cádiz, para encubrir acciones reaccionarias y nada morales. Por eso van vestidos con el “antiguo traje español”, siguiendo el consejo de Antonio Campany en el panfleto *Centinela contra Franceses*, escrito en 1808, como símbolo de la España inquisitorial y absolutista del pasado que anhelaban

²⁷ Nigel Glendinning, “A Solution to the Enigma of Goya’s Emphatic Caprices, nos.65-80 of the Disasters of War”, *Apollo*, CVII, nº 193, 1978, pp.186-91.

²⁸ P.Gassier, J.Wilson, *op.cit.*, números 1106 y 1108 de catálogo, p.274.

²⁹ R.Alcalá Flecha, “Fuentes emblemáticas del asno cargado de reliquias de la serie de los *Desastres de la Guerra* de Goya”, *Goya*, nº 167-168, 1982, pp.274-278. Se fundamenta en dos emblemas de Alciato, que considera utilizó Goya para su aguafuerte, especialmente el VI, titulado “Non tibi, sed religioni”, cuyo dibujo muestra un borriquillo portando una imagen de la diosa Isis.

restaurar³⁰. Esta plausible interpretación se incrementaría por el hecho de utilizar como símbolo de la religión precisamente la venerada imagen de la Virgen de la Soledad, de tan arraigada devoción en aquella época. Lo importante es desechar la interpretación antirreligiosa al uso de estos dos grabados de Goya quien, aunque no fuese siempre dechado de devoción, sabemos que lo que le interesaba mayormente era fustigar las flaquezas e inmoralidades humanas dondequiera las encontrase, como lo manifestó en el prólogo a la edición de los *Caprichos*.

Al fin y al cabo su actitud crítica no distó mucho de la de bastantes eclesiásticos y aun obispos que militaban en las ideas del neojansenismo, como, por ejemplo, el citado de Palencia. Otro prelado ilustrado, don Antonio Távira, siendo obispo del Burgo de Osma escribía en una carta pastoral de 1795 lo siguiente: “Como en el tiempo de Semana Santa en que se representan los Misterios Sagrados de nuestra Redención y en que todo debía respirar gravedad y decoro, suelen introducirse en los pueblos, con pretexto de celo y de fervor, algunas prácticas supersticiosas, contrarias al verdadero espíritu de la Iglesia, las cuales son irrisión y escándalo..., encargamos a los párrocos que nos avisen sin pérdida de tiempo de lo que convenga reformar en esta parte y aun de otros abusos que pueda haber en cualquier otro tiempo del año”³¹

Pese a todo, todavía se sigue repitiendo el tópico del Goya ilustrado que en el asunto de las procesiones, y más concretamente en estas dos estampas de *Los Desastres*, se mofa de la ignorancia del clero y de las tradiciones religiosas populares. Así lo hacen recientemente Janis A. Tomlinson³² y particularmente Víctor Stoichita de quien son los siguientes párrafos a propósito del la estampa 67 de los *Desastres*: “Esta vez la crítica se dirige contra la estatuaría y más precisamente contra la imagen de procesión. El grabado 67 muestra el transporte de dos estatuas, de las cuales la del primer plano representa a la Virgen de la Soledad, imagen muy popular y tenida por milagrosa. Pero en este caso la estatua no se transporta en triunfo y la verticalidad procesional cede lugar a la horizontalidad desacralizadora. ...En sus pinturas de juventud de tema religioso en los años setenta Goya había abordado repetidamente el tema de la veneración de las imágenes y había evocado en especial la aparición milagrosa de la Virgen del Pilar... , representada con los medios formales e iconográficos normales, entre los que la extremada verticalidad y proyección de la columna... es el más destacable... Sin embargo el grabado 67 de *Los Desastres* parece despertar cierto escepticismo frente a cualquier imagen de culto en general. La principal característica de la Virgen del Pilar y de cualquier imagen de culto es la representación vertical. Ésta se pierde en el grabado de Goya que la representa horizontal, lo que basta para

³⁰ N. Glendinning, “El asno cargado de reliquias de los *Desastres de la Guerra*, de Goya”, *Archivo Español de Arte*, 139, 1962, pp.221-230.

³¹ Joël Saugnieux, *La Ilustración Cristiana Española. Escritos de Antonio Távira (1737-1807)*, Universidad de Salamanca y Centro de Estudios del siglo XVIII de la Universidad de Oviedo, Salamanca 1978, p.171.

³² Goya. *El crepúsculo del Siglo de las Luces*, Cátedra, tomo II, Madrid 1993, pp.212-213.

acabar con el concepto de sacralidad..., se trata de una imagen caída, derribada, privada de poder y desprovista de cualquier connotación de sacralidad”³³.

No es necesario rebatir argumentos tan débiles e inconsistentes sobre los que se apoya el profesor rumano para demostrar el significado antirreligioso de la estampa de *Los Desastres*. El profesor de la Universidad de Málaga, Juan Antonio Sánchez López, reincide en parecidos argumentos para argüir sobre el sentido desmitificador y ridiculizante de la estampa con la que, según él, Goya criticó la religiosidad barroca. “En la Virgen Dolorosa –escribe– asistimos a una auténtica parodia de los simulacros taumatúrgicos más célebres del Madrid del Barroco: la famosa Soledad tallada en 1565 por Gaspar Becerra”, y para apoyar su argumento de la postura del pintor aragonés contra la veneración de las imágenes, vista poco menos que como acto de idolatría, termina aduciendo un párrafo del poeta y publicista dieciochesco León de Arroyal: “La Virgen de Atocha, de la Almudena y la de la Soledad se compiten la primacía de milagrosas y cada una tiene su partido de devotos, que si no son idólatras, no les falta un dedo para serlo”³⁴.

Para finalizar me permito recordar el significativo párrafo de la carta de Goya a su amigo Martín Zapater, escrita en 1792 cuando comenzaba a codearse con la aristocracia de la corte, pero también con el círculo de amigos ilustrados como Jovellanos, Fernández Moratín y tantos otros: “Me has puesto tantas ganas de volverme a vivir contigo que si no fuera por miedo al amo ya hubiese marchado a llevarte ésta y las otras seguidillas que te incluyo; con qué gusto las oírás, yo no las he oído ni tal vez las oiré, porque yo no voy a donde las podía oír y nada más, porque se me ha puesto en la cabeza de sostener cierto capricho y conservar cierta dignidad que te oí decir a ti que debe tener el hombre, con que no creas que estoy muy contento”³⁵. Es decir Goya, que procedía de un medio popular, que se complacía en escuchar y quizás cantar cantos del pueblo como seguidillas y tiranas, de repente se vé inmerso en otro medio muy diferente y debe renunciar al primero, pero no lo hace totalmente a su gusto, sino arrastrado por el ambiente que le rodea en la corte.

Es entonces cuando comienza a realizar, además de los encargos oficiales, como los cuadros de asunto religioso o los retratos, sometidos a unas normas que le resulta difícil transgredir, otro tipo de pintura en la que desahoga su imaginación. De ahí los cuadros de gabinete, algunos de los cuales hemos comentado, borrones, aguadas, dibujos y aguafuertes en que materializa su nueva visión del mundo y de los personajes que le rodean. Pero allá en el fondo emerge el Goya “plebeyo” de Ortega y Gasset, que sigue interesándose por lo popular, lo cotidiano y pintoresco, que continúa captando imágenes religiosas de la devoción tradicional, como las

³³ Víctor I. Stoichita y Anna María Coderch, *El último Carnaval. Un ensayo sobre Goya*, Siruela, Madrid 1999, pp.101-102.

³⁴ J.A.Sánchez López, “La imagen frente al ídolo. La religiosidad barroca bajo el prisma crítico de Francisco de Goya”, *Actas del Congreso Internacional: Goya 250 años después, 1746-1996*, Madrid 1996, pp.57-70.

³⁵ Francisco de Goya, *Cartas a Martín Zapater*, edición de Mercedes Águeda y Xavier de Salas, Turner, Madrid 1982, pp.212-213.

procesiones –incluidas las de disciplinantes y empalados-, y que, cuando critica y satiriza los abusos del clero y las prácticas inquisitoriales, no lo hace llevado de irreligiosidad o una especial antipatía hacia la Iglesia, sino en cuanto lacras y prácticas abusivas que se enmarcan entre los errores y vicios humanos, objeto antes de la poesía y de la elocuencia, y ahora también de la pintura, según proclamaba el propio pintor en el anuncio de la aparición de la serie de los *Caprichos* el 7 de febrero de 1799.

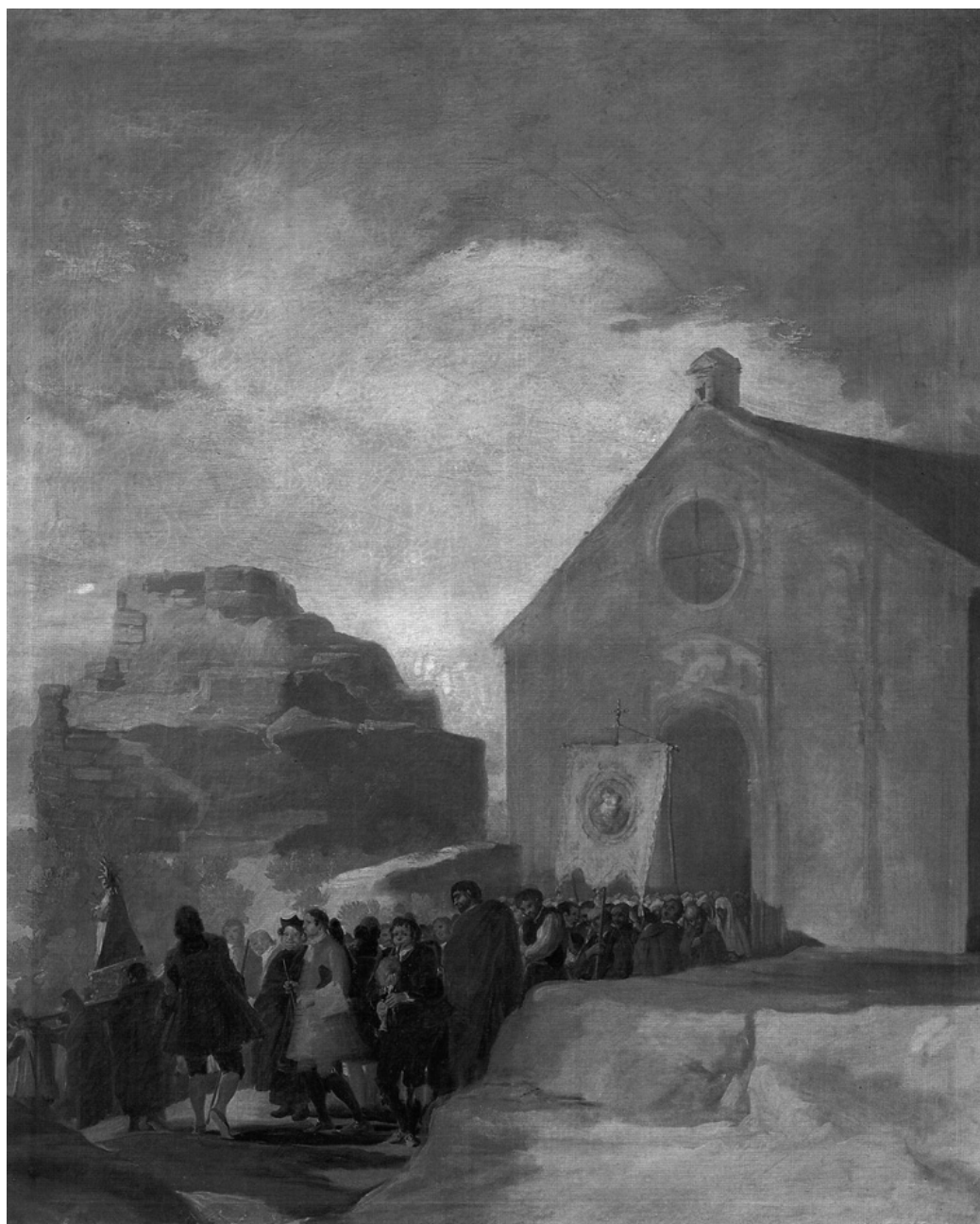


Fig. 1. F. Goya. *Procesión de aldea*



Fig. 2. F. Goya. Procesión de disciplinantes



Fig. 3. F. Goya. Disciplinantes junto a un puente

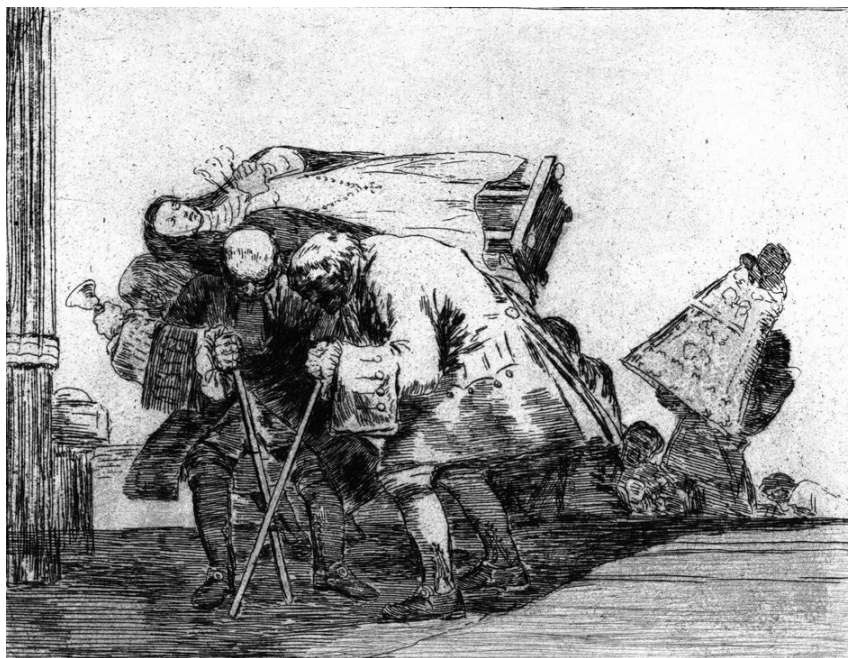


Fig. 4. F. Goya. Extraña Devoción



Fig. 5. F. Goya. Esta no es menos