ΚΑΤΑΔΙΚΟΙ ΤΗΣ ΙΕΡΑΣ ΕΞΕΤΑΣΗΣ ΚΑΙ ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΙ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΚΟΓΙΑ

Πανεπιστήμιο Κρήτης
Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας
Τομέας Αρχαιολογίας και Ιστορίας Τέχνης της Δύσης

Διπλωματική Εργασία της Σοφίας Κατόπη
Επιβλέπων καθηγητής Νίκος Χατζηνικολάου

Ρέθυμνο, Ιούνιος 2002

Ι. ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ο Γκόγια, όπως είναι γνωστό, άργησε πολύ να ωριμάσει σαν καλλιτέχνης και να καταλήξει να εκφράζεται με εκείνο τον τρόπο που τον ξεχωρίζει απ' όλους τους σύγχρονους του καλλιτέχνες. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1790, βλέπουμε να συμβαίνει μια εντυπωσιακή αλλαγή στον τρόπο που ο Γκόγια αντιμετωπίζει την τέχνη του. Μια σειρά νέων, «ανατρεπτικών» θεμάτων κάνει την εμφάνιση της στο έργο του, σε πίνακες μικρούς και πιο ιδιωτικού χαρακτήρα ενώ τα σχέδια και τα χαρακτικά θα καταλαμβάνουν στο εξής, ένα όλο και μεγαλύτερο μέρος της παραγωγής του καλλιτέχνη. Τα έργα αυτά σχετίζονται και με μια πιο ελεύθερη πινελιά ως προς την τεχνοτροπία. Εισάγεται σ' αυτά, η έννοια του καπρίτσο και της φαντασίας (invención), ενώ ταυτόχρονα οι ιδέες του διαφωτισμού γίνονται πιο εμφανείς στο έργο του. Ο καλλιτέχνης μοιάζει να αισθάνεται πιο ελεύθερος να εκφράσει τα συναισθήματα του, τις ανησυχίες του, τις απόψεις του. Παράλληλα όμως, κυριαρχεί μια αυξανόμενη απαισιοδοξία και μια εντονότατη κριτική και σατιρική διάθεση. Οι αλλαγές αυτές, έχουν συνδεθεί με την κρίση που πέρασε ο Γκόγια, όσον αφορά στην υγεία του, αλλά και με την κρίση που ξέσπασε στη ζωή, τη δική του και των διαφωτιστών φίλων του, καθώς μετά το 1789 και την έκρηξη της Γαλλικής Επανάστασης, αλλά κυρίως μετά το 1792 και την εκτέλεση του Λουδοβίκου XVI το Γενάρη του 1793, το κλίμα στην Ισπανία, άρχισε να γυρίζει σταδιακά εναντίον τους[1]. Είναι τα έργα αυτά, που ο Γκόγια ζωγράφισε κατά τα τελευταία τριανταπέντε χρόνια της ζωής του, εκείνα για τα οποία είναι ευρύτερα γνωστός. Είναι αυτά τα έργα που μας ξαφνιάζουν σήμερα με την επικαιρότητα τους, με την μοντερνικότητα τους, τη βιαιότητα τους πολλές φορές και πάνω απ' όλα την ειλικρίνεια τους. Ο Γκόγια γίνεται πολλές φορές μάρτυρας της βίας, καταγγέλλει, τάσσεται υπέρ των καταπατημένων δικαιωμάτων.

Ένα από τα θέματα που φαίνεται να απασχολεί τον Γκόγια από την δεκαετία του 1790, είναι αυτό του εγκλεισμού και της στέρησης της ελευθερίας, το οποίο εκφράζεται με την απεικόνιση ασύλων, νοσοκομείων και φυλακών. Η αρχική μας πρόθεση ήταν να ασχοληθούμε με όλα τα έργα αυτής της θεματολογίας, υπό τον γενικό τίτλο «ο εγκλεισμός στο έργο του Γκόγια». Κατά τον 18^{ο} αιώνα, ο διαχωρισμός ανάμεσα στους τρελούς και στους φυλακισμένους, δεν ήταν ξεκάθαρος. Πολλοί άρρωστοι ψυχολογικά, αλλά και διανοητικά καθυστερημένοι, βρίσκονταν αλυσοδεμένοι δίπλα-δίπλα με φυλακισμένους για διάφορα αδικήματα. «Οι ρομαντικοί, με το μεγάλο ενδιαφέρον τους για τα βάσανα του ανθρώπου, τους πόνους, την απελπισία και το αναπόφευκτο της μοίρας του, έβλεπαν πολύ

[1] Edith Helman, *Trasmundo de Goya*, Alianza Forma, Μαδρίτη 1983, (πρώτη έκδοση, Revista de Occidente, S.A., 1963), σελ. 39 και Gwyn A. Williams, *Goya and the Impossible Revolution*, Allen Lane, Penguin Books Ltd., Λονδίνο 1976, σελ. 61-95.

συχνά τα άσυλα και τις φυλακές ως σύμβολα και ως συμπτώματα της κοινωνικής αδικίας.»[2] Στο έργο του Γκόγια ωστόσο, αυτή η εξίσωση των ρομαντικών δεν είναι ορατή, παρόλο που όπως θα δούμε στη συνέχεια, πολλοί από τους φυλακισμένους του μετατρέπονται σε σύμβολα κατά της αδικίας. Σε δύο μόνο περιπτώσεις που ζωγράφισε σειρές πινάκων, απεικόνισε και φυλακή και άσυλο στην ίδια σειρά, στα σχέδια του όμως, όπου βρίσκονται και τα περισσότερα έργα με φυλακές και άσυλα, αυτά ποτέ δεν συσχετίζονται. Επιπλέον, αν πραγματευόμασταν και το θέμα αυτό θα έπρεπε να επεκταθούμε πολύ, όσον αφορά στην έννοια που είχε ο εγκλεισμός και η τρέλα, κατά τον 18^{ο} και 19^{ο} αιώνα κι έτσι σταδιακά εγκαταλείψαμε το αρχικό σχέδιο που εμπεριείχε όλα αυτά τα θέματα. Στη συνέχεια, το θέμα περιορίστηκε στην απεικόνιση των φυλακών και των φυλακισμένων στο έργο του Γκόγια. Τα πιο πολλά έργα με φυλακές προέρχονται από τα Λευκώματα με σχέδια του καλλιτέχνη (κυρίως το C), αλλά η θεματολογία αυτή παρουσιάζεται και σε πίνακες και χαρακτικά. Ταυτόχρονα όμως, και σε σχέση με τα έργα αυτά, εμφανίζονται στο έργο του Γκόγια, σκηνές βασανιστηρίων, δικών και εκτέλεσης ποινών. Η άμεση σχέση που έχουν τα έργα αυτά με τις φυλακές και τους φυλακισμένους, είναι και ο λόγος που δεν μπορούμε να τα μελετήσουμε ξεχωριστά από τις φυλακές, αλλά ούτε και το αντίστροφο. Είναι επίσης γεγονός, όπως συνειδητοποιήσαμε στην πορεία της έρευνας, ότι η συντριπτική πλειοψηφία των φυλακισμένων του Γκόγια σχετίζονται με την Ιερά Εξέταση, απέναντι στην οποία η στάση του καλλιτέχνη είναι σαφώς κριτική. Ο αντικληρικαλισμός του Γκόγια, είναι σαφέστατος ήδη από την εποχή των *Caprichos*.

Στη συνέχεια θα αναφερθούμε λοιπόν, σε έργα που απεικονίζουν τόσο φυλακισμένους, όσο και αιχμάλωτους-κατάδικους της Ιεράς Εξέτασης. Η Ιερά Εξέταση και η κριτική, που της γινόταν από τους διαφωτιστές, στα πλαίσια της οποίας έγιναν και τα περισσότερα έργα του Γκόγια, θα αποτελέσουν ένα σημαντικό μέρος της εργασίας. Επιπλέον, θα αναλυθούν τα σχέδια του Λευκώματος C, απ' όπου προέρχονται άλλωστε και τα περισσότερα έργα με τη θεματολογία της φυλακής. Ωστόσο, πρέπει να σημειώσουμε εδώ, ότι ενώ ο Γκόγια έχει αριθμήσει τα σχέδια του Λευκώματος, εμείς δεν θα ακολουθήσουμε στην ανάλυση μας τη σειρά που τα ήθελε ο καλλιτέχνης. Αυτό δεν σημαίνει σε καμία περίπτωση, ότι ξεχνάμε τη σημασία της αρίθμησης, ένα γεγονός το οποίο έχει βοηθήσει εξαιρετικά άλλωστε, στην ανασύσταση του Λευκώματος C, στην μορφή που το ήθελε αρχικά ο καλλιτέχνης. Το ότι ο Γκόγια έχει κάνει διορθώσεις στην αρίθμηση του Λευκώματος C, δείχνει πόσο σημαντική ήταν για τον καλλιτέχνη η σχέση μεταξύ των σχεδίων. Μάλιστα, σε κάποια από τα σχέδια, ο αριθμός έχει προστεθεί πριν από τον τίτλο. Βέβαια, όπου η σχέση ανάμεσα σε δύο συνεχόμενα σχέδια είναι πολύ σημαντική ως προς την ερμηνεία τους, αυτό θα επισημαίνεται. Ένα ακόμα θέμα το οποίο θα θίξουμε,

[2] Victor Chan, *Pictorial Image and Social Reality: George Romney's late drawings of John Howard visiting prisoners,* διδακτορική διατριβή, Stanford University 1983, σελ.55.

αφορά στην απεικόνιση των έγκλειστων και αιχμάλωτων γυναικών. Ελάχιστα θα θίξουμε και το θέμα της πρόσληψης των έργων από την ιστορία της τέχνης. Τα θέματα αυτά είναι τεράστια και για τη μελέτη τους είναι απαραίτητη και η μελέτη έργων διαφορετικής θεματολογίας. Για το λόγο αυτό δεν μπορέσαμε να επεκταθούμε πολύ στα εν λόγω κεφάλαια. Τέλος θα θέλαμε να αναφερθούμε και στο πρόβλημα της βιβλιογραφίας. Δυστυχώς, η αδυναμία ανάγνωσης της γερμανικής βιβλιογραφίας, καθώς και η αδυναμία πρόσβασης σε ορισμένα κείμενα, που αφορούν στο θέμα μας, δεν μπορεί παρά να γίνει αισθητή.

Θα ήθελα εδώ να ευχαριστήσω τον κ. Χατζηνικολάου για την ελεύθερη πρόσβαση στην εξαιρετική βιβλιοθήκη του, τους γονείς μου για την υποστήριξή τους και ιδιαίτερα την μητέρα μου, διότι χωρίς την ουσιαστική βοήθειά της η εργασία αυτή δεν θα είχε ολοκληρωθεί. Ακόμα θα ήθελα να ευχαριστήσω την αδερφή μου Λία, τον ιδανικότερο σύντροφο για εξορμήσεις σε μουσεία, για τη φιλοξενία που μου πρόσφερε στη Ρώμη και για την αγάπη της, το Νίκο για την απεριόριστη υπομονή του, την αγάπη του και τις οξυδερκείς παρατηρήσεις του, τη Μυρσίνη και τη Ναταλία που η παρουσία τους μου ομορφαίνει τη ζωή. Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω τη φίλη μου Νότη για τις ατέλειωτες συζητήσεις σχετικά με τα προβλήματα της ιστορίας της τέχνης και κυρίως για τη φιλία της.

ΙΙ. ΤΑ ΕΡΓΑ

Η πρώτη φορά που συναντάται στο έργο του Γκόγια το θέμα του εκτελεσμένου-φυλακισμένου είναι στο χαρακτικό *Ο στραγγαλισμένος* (*El agarrotado)*, (33x21,5 εκ., GW 122, χαλκογραφική πλάκα στην Calcografia Nacional, Μαδρίτη). Το έργο αυτό «είναι το πρώτο πρωτότυπο χαρακτικό του Γκόγια, και το πρώτο δοκίμιο του καλλιτέχνη στον σκληρό ρεαλισμό που χαρακτηρίζει το ύστερο έργο του»[3]. Η πρώτη έκδοση έγινε στο ίδιο χαρτί με τα χαρακτικά με αντίγραφα έργων του Velázquez, γι' αυτό και χρονολογείται συνήθως γύρω στο 1778-1780. Κατά τον Lafuente Ferrari ωστόσο, η πολύ υψηλή ποιότητα του σχεδίου δεν δικαιολογεί μια τόσο πρώιμη χρονολόγηση.[4] Έχουν γίνει τέσσερις εκδόσεις του χαρακτικού ανάμεσα στο 1778-80 και το 1928.

[3] Pierre Gassier & Juliet Wilson, *The Life and Complete Work of Francisco Goya,* Reynal & Co. σε συνεργασία με William Morrow & Co., Inc., Νέα Υόρκη 1971, (Πρώτη έκδοση στα γαλλικά 1970), σελ. 88.

Αν δεχτούμε την άποψη της Juliet Wilson- Bareau, ως προς τη χρονολόγηση, το *Εσωτερικό φυλακής*, (λάδι σε λευκοσίδηρο (42,9x31,7 εκ., GW 929) του Barnard Castle, Bowes Museum, είναι το πρώτο έργο του Γκόγια με τη θεματολογία της φυλακής. Στον κατάλογο της έκθεσης *Truth and Fantasy: the small paintings*[5] οι Wilson-Bareau και Mena Marqués θεωρούν, ότι είναι ένα από τα μικρά έργα για αίθουσα γραφείου που ο Γκόγια έστειλε στον Iriarte το 1794 και επομένως το χρονολογούν το 1793-94. Αντίθετα, η χρονολογία που πρότειναν για το έργο παλιότερα (1970) η Wilson και ο Gassier[6] ήταν τα χρόνια 1808-1814. Το έργο εκτέθηκε για πρώτη φορά το 1846 στη Μαδρίτη, στη συλλογή Quinto, μαζί με το έργο *Corral de locos*, που είναι ένα από τα έργα γραφείου του 1793.

Την ίδια περίπου χρονολόγηση πρότειναν και για δύο ακόμα εσωτερικά φυλακών: το *Εσωτερικό Φυλακής* της συλλογής Marqueses de la Romana, (1808-1814, ελαιογραφία, 42x32 εκ., Μαδρίτη, GW 915) και το *Εσωτερικό φυλακής* του μοναστηριού Guadalupe, (1808-1812 λάδι σε ξύλο, 31,5x40 εκ., GW 933), όμως και για τα έργα αυτά, όπως θα δούμε παρακάτω, υπάρχουν

διαφωνίες ως προς τη χρονολόγηση. Το τελευταίο φέρει την ένδειξη ”X 9”, μπροστά και στο πίσω μέρος και ο Salas[7] το έχει ταυτίσει με ένα από τα έξι διαφορετικά θέματα που αναφέρονται στην απογραφή του 1812 και αποτιμώνται στα 800 ρεάλια. Αυτά τα τρία έργα είναι οι

---

[4] Enrique Lafuente Ferrari, *El Mundo de Goya en sus dibujos*, Ediciones Urbión, Μαδρίτη 1979, σελ. 8.

[5] Juliet Wilson-Bareau & Manuela B. Mena Marqués, *Goya: Truth and Fantasy, The Small Paintings*, κατάλογος έκθεσης στα αγγλικά. Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη, 18 Νοεμβρίου 1993 - 27 Φεβρουαρίου 1994, Royal Academy of Arts, Λονδίνο, 17 Μαρτίου -12 Ιουνίου 1994, The Art Institute of Chicago, Σικάγο, 16 Ιουλίου - 16 Οκτωβρίου 1994, έκδοση σε συνεργασία με Yale University Press, New Haven, Λονδίνο, 1994, σελ. 202-203. (Τίτλος έκθεσης στα ισπανικά: *El capricho y la invención*)

[6] Gassier, Wilson, οπ. παρ., σελ. 264.

[7] Xavier de Salas, «Sur les tableaux de Goya qui appartinrent á son fils», *Gazette des Beaux-Arts, LXIII,* 1964, σελ. 99-110.

μόνες ελαιογραφίες του Γκόγια με τη θεματολογία της φυλακής. Ένα ζωγραφικό έργο με θέμα μια *σκηνή Ιεράς Εξέτασης*, (ελαιογραφία, 46x73 εκ., Μαδρίτη, Βασιλική Ακαδημία San Fernando, GW 966), για το οποίο έχει προταθεί η χρονολογία 1812-1819, σχετίζεται με το θέμα μας, επειδή πρόκειται για μια auto de fe.

Στα *Caprichos,* που έγιναν τα χρόνια 1797-98, συναντούμε τέσσερα έργα που σχετίζονται με το θέμα μας. Επίσης, ένα ακόμα χαρακτικό, που είχε σχεδιαστεί ως μέρος των *Caprichos,* δεν το συμπεριέλαβε ο καλλιτέχνης στη σειρά. Τα χαρακτικά είναι τα εξής:
Capricho 23, *Aquellos polbos*, 1797-98, χαρακτικό και ακουατίντα, 21,7x14,8 εκ., GW 498.
* Πρώτη εκδοχή του Capricho 23, 1797-98, ακουατίντα, 21,5x15 εκ., Παρίσι, Bibliothèque Nationale, GW 614. Μοναδικό τύπωμα από πλάκα όχι γνωστή.
* Προσχέδιο για το Capricho 23, κόκκινη κιμωλία και κόκκινη μελάνη (sanguine wash), Μαδρίτη, Πράδο, GW 615.
* Προσχέδιο για την πρώτη εκδοχή του Capricho 23, GW 614.
Capricho 24, *No hubo remedio*, 1797-98, χαρακτικό και ακουατίντα, 21,7x15,2 εκ., GW 499.
Capricho 32, *Por que fue sensible*, 1797-98, ακουατίντα,21,8x15,2 εκ., GW515.
*Προσχέδιο για το Capricho 32, κόκκινη κιμωλία και κόκκινη μελάνη (sanguine wash), Μαδρίτη, Πράδο, GW 516.
Capricho 34, *Las rinde el Sueño*, 1797-98, χαρακτικό και ακουατίντα, 21,8x15,3 εκ., GW518.
* Προσχέδιο για το Capricho 34, κόκκινη κιμωλία με σινική μελάνη και σέπια, Μαδρίτη, Πράδο, GW 519.
Γυναίκα στη Φυλακή, ένα από τα χαρακτικά που έκανε ο καλλιτέχνης για τη σειρά των Caprichos που τελικά απορρίφθηκαν,1797-98, ακουατίντα, 18,5x12,5 εκ., Μαδρίτη, B.N., GW 616.
*Σχέδιο για το παραπάνω, κόκκινη κιμωλία και κόκκινη μελάνη (sanguine wash), Μαδρίτη, Πράδο, GW617.

Τρία επιπλέον χαρακτικά, σχετικά με το θέμα της φυλακής και της βαρβαρότητας του εγκλεισμού, είχαν προστεθεί στο τέλος της σειράς *Desastres de la Guerra* του αντίτυπου, που στάλθηκε στον Ceán Bermúdez για διορθώσεις. Οι τίτλοι είχαν προστεθεί με κιμωλία. Οι Gassier και Wilson τα τοποθετούν χρονολογικά στα χρόνια 1810-1820, και είναι τα εξής:
Tan barbara la seguridad como el delito, 1810-1820, χαρακτικό, 11 x 8,5 εκ., GW 986.Η χαλκογραφική πλάκα, με πολλές επεμβάσεις, βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή στο Παρίσι.
*Προσχέδιο για το παραπάνω σχέδιο, με πένα και πινέλο, σέπια, 11 x 8 εκ., Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 987. Το σχέδιο αυτό έχει αμφισβητηθεί για πρωτότυπο, και έχει

αποδοθεί από τον López-Rey στην Rosario Weiss, ως αντίγραφο κάποιου προπαρασκευαστικού σχεδίου του Γκόγια, το οποίο έχει χαθεί.

La seguridad de un reo no exige tormento, 1810-1820, χαρακτικό, 11,5 x 8,5 εκ., GW 988. Δεν είναι γνωστό αν η χαλκογραφική πλάκα σώζεται.

* Προσχέδιο για το παραπάνω σχέδιο, κόκκινη κιμωλία και σέπια, 10,2 x 6,7 εκ., Βοστόνη, συλλογή Russell Allen, GW 989.

Si es delinquente que muera presto, 1810-1820. χαρακτικό, 11,5 x 8, 5εκ.,GW 990. Δεν είναι γνωστό αν η χαλκογραφική πλάκα σώζεται.

* Προσχέδιο για το παραπάνω σχέδιο, σέπια, 10,3 x 6,5 εκ., Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 991.

Φυλακισμένος, προσχέδιο για χαρακτικό; 1810-1820, σέπια, 10,3 x 6,5 εκ., Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 992.

Τα σχέδια μεταφέρθηκαν στην πλάκα του χαλκού με ένα πολύ συνηθισμένο τρόπο, που όμως ο Γκόγια χρησιμοποιούσε σπάνια. Το πίσω μέρος του σχεδίου περνιέται με κόκκινη κιμωλία και με ένα μυτερό εργαλείο χαράζονται τα περιγράμματα και αποτυπώνονται στη χαλκογραφική πλάκα. Η μέθοδος αυτή, έχει ως αποτέλεσμα την αντιστροφή του σχεδίου στο τύπωμα του χαρακτικού.

Τα περισσότερα έργα του Γκόγια με θέμα τις φυλακές και τους φυλακισμένους, είναι σχέδια και προέρχονται από τα Album, κυρίως το C. Ο όρος αυτός δημιουργεί την λανθασμένη εντύπωση, ότι τα σχέδια του Γκόγια ήταν δεμένα σε ένα τετράδιο. Αυτό όμως ισχύει μόνο για τα Album A και B, ενώ το πιο πιθανό για τα υπόλοιπα έξι (C, D, E, F, G, H), είναι ότι κρατούνταν οι σελίδες με τα σχέδια μέσα σε φακέλους. Έτσι, όπως επισημαίνουν οι Gassier και Wilson[8], θα ήταν σωστότερο να μιλάμε για «σειρές» ή «κύκλους» σχεδίων[9]. Έχει ωστόσο καθιερωθεί να αναφερόμαστε σ' αυτά ως Album κι έτσι εδώ θα κρατηθεί ο όρος αυτός, μεταφρασμένος στα ελληνικά ως Λεύκωμα. Η πλειοψηφία των σχεδίων από τα Λευκώματα δεν είναι μελέτες, προσχέδια, ή απλές σημειώσεις και ιδέες του καλλιτέχνη, αλλά ολοκληρωμένα, αυτόνομα έργα, με τίτλο του ίδιου του καλλιτέχνη και μια λογική σειρά θέασης. Κατά την άποψή μας, παρόλο που τα σχέδια είναι ιδιωτικής φύσης, ο Γκόγια ίσως τα έδειχνε σε επισκέπτες φίλους του. Οι λεζάντες, καθώς η αρίθμηση που είναι από το χέρι του καλλιτέχνη, συμβάλλουν στην καινοτομία τους, ενώ ταυτόχρονα δημιουργούνται ορισμένες φορές, ομάδες σχεδίων στο εσωτερικό των Λευκωμάτων. Σύμφωνα με τον Glendinning, βλέπουμε σ' αυτά χρήση λογοτεχνικών και ρητορικών συμβάσεων της εποχής: επαναλαμβανόμενα γλωσσικά μοτίβα, υπαινιγμούς, ασάφεια,

[8] Gassier, Wilson, οπ. παρ., σελ. 230.

[9] Ο López-Rey ήδη το 1956, αναφέρεται στο Album C ως κύκλος σχεδίων, στο José López-Rey, *A Cycle of Goya's Drawings. The Expression of Truth and Liberty*, Faber and Faber Ltd., Λονδίνο 1956.

εμπαιγμό, ειρωνεία, υπερβολή.[10] Το γεγονός ότι ο ίδιος ο Γκόγια σχολιάζει τα έργα του μέσω των τίτλων είναι ένα πάρα πολύ σημαντικό στοιχείο, που μας βοηθάει τις περισσότερες φορές, τόσο στην κατανόηση, όσο και στην ερμηνεία της εικόνας. Επιπλέον, τα σχόλια-τίτλοι του καλλιτέχνη δεν επιτρέπουν στους μελετητές να αυθαιρετήσουν ως προς την ερμηνεία των σχεδίων, καθώς ο ίδιος ο Γκόγια έβλεπε τον λόγο και την εικόνα ως μία ενότητα.

Τα σχέδια από το Λεύκωμα C, από το οποίο προέρχονται τα περισσότερα σχέδια με φυλακισμένους και κατάδικους της Ιεράς Εξέτασης στο έργο του Γκόγια, περιήλθαν στην κυριότητα του Prado το 1872, όταν το μουσείο ενώθηκε με το Museo de la Trinidad, το οποίο είχε αγοράσει τα σχέδια το 1866, από τον Roman Garreta[11] (κουνιάδος του Federico de Madrazo). Ο Garreta από την μεριά του, είχε αγοράσει το σύνολο σχεδόν του Album C, είτε από τον Javier Goya, ο οποίος πέθανε το 1854, είτε από τον Mariano Goya, τον εγγονό του καλλιτέχνη. Τα σχέδια λοιπόν, δεν πρόλαβαν να βγουν στο εμπόριο, με αποτέλεσμα να βρίσκονται ουσιαστικά στην ίδια κατάσταση από τότε που ο Javier Goya τα είχε κολλήσει στις σελίδες τριών τόμων με ροζ χρώμα. Η ενέργεια αυτή του Javier[12], έχει δυσκολέψει εξαιρετικά τη δουλειά των μελετητών ως προς την μελέτη του χαρτιού, των υδατόσημων και της αρίθμησης.

Εκείνο που κάνει το Λεύκωμα C να ξεχωρίζει από τα προηγούμενα, είναι η ύπαρξη μεγαλύτερων ή μικρότερων ομάδων συνεχόμενων σχεδίων με κοινή θεματολογία. Έτσι στα σχέδια από το C.85 ως το C.92 απεικονίζονται encorozados (καταδικασμένοι από την Ιερά Εξέταση), από το C.93 ως το C.114 φυλακισμένοι/ες, από το C.115 ως το C.118 απεικονίζεται το θέμα της ελευθερίας, ενώ τα υπόλοιπα σχέδια ως το τέλος του Λευκώματος, απεικονίζουν σκηνές που καταδικάζουν τη μοναστική ζωή, καθώς και μοναχούς και μοναχές που αποποιούνται το μοναστικό ένδυμα. Σε τουλάχιστον 15 από αυτά είναι φανερό ότι πρόκειται για θύματα της Ιεράς Εξέτασης. Είναι τα σχέδια αυτά, από το C.85 ως το C.118, που θα μας απασχολήσουν στην παρούσα εργασία.

Ένα ενδιαφέρον στοιχείο που προκύπτει σε σχέση με το Λεύκωμα C και κάνει την μελέτη του πιο σύνθετη, είναι η χρήση δύο διαφορετικών μελανιών, συχνά και στην ίδια ακόμα σελίδα: της σινικής μελάνης και της σέπιας, πάνω σε λευκό χαρτί, ενώ σε κάποια από αυτά διακρίνονται ακόμα ίχνη κιμωλίας από το προκαταρτικό σχέδιο. Μπορούμε να

---

[10] Alfonso Pérez Sánchez, & Eleanor A. Sayre, (επιμελητές έκθεσης), *Goya y el espíritu de la ilustración*, Πράδο, Μαδρίτη, Μουσείο Καλών Τεχνών, Βοστόνη, Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη, 6 Νοεμβρίου 1988-16 Ιουλίου 1989. Εδώ χρησιμοποιήθηκε η αγγλική έκδοση του καταλόγου *Goya and the Spirit of Enlightenment,* σελ. 218, παραπομπή στον Glendinning, "Changing Patterns of Taste in Goya's Time", in Collection Thyssen Bornemisza, Lugano, *Goya in spanischen Privatsammlungen*, κατάλογος έκθεσης, 1986, σελ. 46-65.

[11] Σύμφωνα με τον Matheron, ο Garreta είχε αποκτήσει πάνω από 300 σχέδια του Γκόγια, Pierre Gassier, *Les Dessins de Goya*, 2 τόμοι, Office du Livre, Fribourg, 1973-75, σελ. 224.

[12] Σύμφωνα με τον Gassier αυτό έγινε πριν το 1866, στο ίδιο, σελ. 225.

χωρίσουμε τα σχέδια του Λευκώματος σε δύο ομάδες: από την αρχή ως το C.56 που τα σχέδια έχουν γίνει με σινική μελάνη, ενώ τη δεύτερη ομάδα αποτελούν τα υπόλοιπα σχέδια, στα οποία έχουν χρησιμοποιηθεί και τα δύο μελάνια, (ανάμεσα στα C.90 και C.116 παρόλο που κυριαρχεί η σέπια, το φόντο ζωγραφίζεται συνήθως με σινική μελάνη). Κατά τον Gassier, το γεγονός αυτό συνηγορεί υπέρ της άποψης, ότι τα σχέδια έχουν γίνει κατά τη διάρκεια ενός μεγάλου χρονικού διαστήματος, από τα πρώτα χρόνια του αιώνα ως το 1820 ή 1824. Παράλληλα, υποστηρίζει ότι ξεκινώντας από το 1796 με το Λεύκωμα του Sanlucar και ως το 1812 περίπου, ο Γκόγια χρησιμοποιούσε κυρίως σινική μελάνη. Σιγά-σιγά, άρχισε να χρησιμοποιεί όλο και περισσότερο τη σέπια, χρησιμοποιώντας όμως ταυτόχρονα και τη σινική μελάνη για την προετοιμασία των φόντων, δίνοντας έτσι στις σκηνές των φυλακών μια πυκνότητα ιδιαίτερα δραματική. Την ίδια εποχή, περίπου το 1815, αρχίζει το Τετράδιο F, το οποίο έχει γίνει εξ' ολοκλήρου με σέπια, ενώ ο καλλιτέχνης, σταδιακά θα εγκαταλείψει τελείως τη σινική μελάνη[13].

Σχεδόν κάθε σελίδα του Λευκώματος C έχει έναν αριθμό, και η αρίθμηση φτάνει ως τον αριθμό 133, ωστόσο, ορισμένα λείπουν, όπως τα νούμερα 11,14,15, 24, 66, 72, 110[14]. Επιπλέον, υπάρχουν διορθώσεις από τον ίδιο το Γκόγια σε αρκετούς από τους αριθμούς αυτούς, που δείχνουν ότι ο καλλιτέχνης θεωρούσε ότι ήταν πολύ σημαντική η σειρά, με την οποία θα έπρεπε να βλέπονται τα έργα. Όλα τα σχέδια του Λευκώματος C έχουν συνθέσεις με ανθρώπινες φιγούρες, ενώ ο περιβάλλοντας χώρος, είτε δεν απεικονίζεται καθόλου, είτε είναι πολύ συνοπτικά δοσμένος. Σε ορισμένες από τις φυλακές, ο χώρος είναι κάπως πιο προσεκτικά δοσμένος, χωρίς όμως να παύει να είναι δευτερεύον, επικουρικό στοιχείο, σε σχέση με τον άνθρωπο. Μια δεύτερη αρίθμηση κάτω δεξιά με μολύβι, αντίθετη από εκείνη του Γκόγια, είναι μάλλον του Garreta και δείχνει ότι ορισμένα σχέδια έλειπαν από την ομάδα ήδη από τον 19^{ο} αιώνα.[15]

Όλα τα σχέδια έχουν λεζάντα, με εξαίρεση το C.118, σε μελάνι ή μαύρη κιμωλία. Ένα επιπλέον πρόβλημα που προκύπτει, αφορά στο χρόνο που γράφτηκαν οι λεζάντες. Ως το C.76 φαίνεται να προστέθηκαν μετά, διότι παρουσιάζουν μεγάλη ομοιομορφία, (σέπια τα πρώτα 20 και κιμωλία τα επόμενα 41 περίπου). Από το C.77 ως το τέλος υπάρχει μεγαλύτερη ποικιλία ως προς την μορφή και τις αναλογίες του γραφικού χαρακτήρα του Γκόγια, ενώ οι λεζάντες είναι γραμμένες συνήθως με μελάνι. Σύμφωνα με τον López-Rey, «είναι πολύ πιθανό να γράφτηκαν οι λεζάντες από το Γκόγια, κάποια στιγμή μετά την εκτέλεση των σχεδίων, με σκοπό να κάνει το νόημα τους σαφές ή ίσως να γράφτηκαν όταν τα ομαδοποιούσε και είχε στο μυαλό του την αλληλουχία των σχεδίων. […] Αυτό ωστόσο

[13] Pierre Gassier, *Dessins…*, οπ. παρ., σελ. 226-227.
[14] Σχετικά με το θέμα αυτό, οι ιστορικοί δεν συμφωνούν ως προς την ταύτιση κάποιων σχεδίων, όμως δεν έγκειται στα πλαίσια της εργασίας αυτής να ασχοληθούμε με το πρόβλημα αυτό.
[15] Pierre Gassier, *Dessins…,* οπ. παρ., σελ. 224.

δεν σημαίνει ότι η εικαστική και η λεκτική πλευρά του έργου δεν ήρθαν ταυτόχρονα στο μυαλό του καλλιτέχνη.»[16] Επίσης κάποιες λέξεις μοιάζουν να έχουν προστεθεί εκ των υστέρων, όπως το όνομα *Zapata* στο C.109, και το δεύτερο μέρος του *Divina Razon – no dejes ninguno*, στο C.122[17].

Τα έργα που μας αφορούν από το Λεύκωμα C είναι τα εξής:

C.51, *Esto ya se be*, σινική μελάνη, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο,GW 1289.

C.85, *Por haber nacido en otra parte*, σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1321.

C.86, *Por traer cañutos de diablos de Bayona,* σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1322.

C.87, *Le pusieron mordaza por que hablaba*... σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1323.

C.88 (78), *Por linaje de Ebreos*, σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1324.

C.89 (79), *Por mober la lengua en otro modo*, σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1325.

C.90, *Por no tener piernas* // Yo lo conocí a este baldado, que no tenía pies y dicen que le pedía limosna al cura cuando salía de Zaragoza y en la calle de Alcalá cuando entraba lo encontraba pidiéndole. σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1326.

C.91 (81), *Muchos an acabado asi*, σινική μελάνη & σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW1327.

C.92 (82)*, Por querer a una burra*, σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1328.

C.93?, *Por casarse con quien quiso*, σινική μελάνη & σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1329.

C.94 (85), *Por descubrir el mobimiento de la tierra*, σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1330.

C.95 (86), *No lo saben todos*, σινική μελάνη & σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1331.

C.96(87), *No haber escrito para tontos,* σινική μελάνη & σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1332.

C.97?, *¿Te conforma?,* σινική μελάνη & σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1333.

C.98, *¿Por Liberal?,* σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW1334.

C.99, *Cayo en la trampa*, σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1335.

C.100, *No comas celebre Torregiano*, σινική μελάνη & σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1336.

C.101, *No se puede mirar*, σινική μελάνη & σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1337.

C.102, *Pocas oras te faltan*, σινική μελάνη & σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1338.

C.103, *Mejor es morir*, σινική μελάνη & σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1339.

---

[16] José López-Rey, οπ. παρ., σελ. 58.
[17] Στο ίδιο, σελ. 57-58.

C.104, *Muchas Viudas an llorando como tu*, σέπια & σινική μελάνη, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1340.
C.105, *Quien lo puede pensar*, σέπια & σινική μελάνη, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1341.
C.106, *No habras los ojos*, σινική μελάνη & σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1342.
C.107, *El tiempo hablará*, σινική μελάνη & σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1343.
C.108, *Que crueldad*, σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1344.
C.109, *Zapata tu gloria será eterna*, σινική μελάνη & σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1345.
C.111, *No te aflijas*, σινική μελάνη & σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1346.
C.112, *Dispierta ynocente*, σινική μελάνη & σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1347.
C.113, *Ya vas a salir de penas*, σινική μελάνη & σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1348.
C.114*, Pronto serás libre*, σέπια με σινική μελάνη, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1349.
C.115*, Divina Libertad*, σινική μελάνη & σέπια, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, GW 1350.

Μεμονωμένα σχέδια με φυλακισμένους απαντούμε και σε άλλα Λευκώματα:
Στο Λεύκωμα B το: B.90, *Nobia Discreta y Arrepentida a sus Padres/ se presenta en esta forma*, 1796-1797, σινική μελάνη, 21,6x12,7, GW 448 (verso του B.89, GW447), ιδιωτική συλλογή, Λονδίνο.

Στο Λεύκωμα E το: E[i], *Αλυσοδεμένος Φυλακισμένος*, σινική μελάνη, 1808-1812, Bayonne, Μουσείο Bonnat, GW 1427.

Στο Λεύκωμα F, που από τον Gassier χρονολογείται στα χρόνια 1815-1820 και από την Sayre στα 1817-1820:
F.56, *Σκηνή βασανισμού*, σέπια, 20,5x14,3 εκ., Νέα Υόρκη, Hispanic Society, GW 1477.
F.80, *Δύο φυλακισμένοι*, σέπια, 20,6x14,3 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο της Τέχνης, GW 1498.

Στο Πράδο βρίσκεται ένα ακόμα σχέδιο με τη θεματολογία της φυλακής, που δεν προέρχεται από κάποιο Λεύκωμα:
Εσωτερικό φυλακής, υπογραφή: *por Goya. 1819.* Μαύρη και λευκή κιμωλία σε μαύρο χαρτόνι, 16x20 εκ., Μαδρίτη Μουσείο Πράδο, GW 1530.

III. ΣΚΕΨΕΙΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ

Ένα πρόβλημα που προκύπτει σχετικά με τα έργα που απεικονίζουν φυλακές και φυλακισμένους, αφορά στην χρονολόγηση τους και στις επιπτώσεις που αυτή ενδεχομένως, θα είχε στην ερμηνεία τους.

Όσον αφορά στους πίνακες, η πλειοψηφία των ιστορικών τέχνης τοποθετεί τις ελαιογραφίες με τη θεματολογία των φυλακών, στη χρονική περίοδο 1808 – 1814, κατά την περίοδο δηλαδή, της γαλλικής κατοχής και του Συντάγματος της Bayonne, αλλά ταυτόχρονα και του πολέμου της ανεξαρτησίας και των Cortes του Cadiz. Ωστόσο, έχουν προταθεί και πρωιμότερες χρονολογήσεις. Το έργο του Barnard Castle τοποθετείται από τις Wilson-Bareau και Mena Marqués[18] στα χρόνια 1793-94 και θεωρείται ένα από τα μικρά έργα για αίθουσα γραφείου που ζωγράφισε ο Γκόγια αμέσως μετά την αρρώστια του και κατά τη διάρκεια της ανάρρωσης του, τα οποία έστειλε στην Ακαδημία San Fernando συνοδευόμενα από το γνωστό του γράμμα[19] στον Iriarte. Ύστερα από προσεκτική εξέταση κατέληξαν στο συμπέρασμα, ότι από τεχνικής πλευράς το έργο μοιάζει να ανήκει στην ομάδα. Όπως παρατηρούν, «όλα τα έργα έχουν γίνει σε λεπτά μεταλλικά φύλλα επικαλυμμένα με λευκοσίδηρο, έχουν κοπεί με ψαλίδι, είναι ελαφρώς ανόμοια, όμως όλα έχουν διαστάσεις περίπου 43 x 32 εκ. και έχουν καλυφθεί με μια παχιά μπεζ-ροζ προετοιμασία, που τοποθετείται πάνω σε ένα λεπτό κόκκινο υπόστρωμα. Οι έντονες πινελιές της προετοιμασίας διακρίνονται ξεκάθαρα κάτω από το λεπτό στρώμα του χρώματος στα έργα […].»[20] Με την προτεινόμενη αυτή χρονολόγηση, το έργο συνδέεται περισσότερο με την κακή ψυχολογική κατάσταση και το αίσθημα απογοήτευσης, που μέσα από τα γράμματα του, γνωρίζουμε ότι βίωνε ο Γκόγια, κατά την περίοδο 1793-4 και λιγότερο με τη πολιτική κατάσταση, που μια πιο ύστερη χρονολόγηση θα υπονοούσε. Από την άλλη πλευρά, ο Gassier υποστηρίζει ότι «το ύφος του έργου και η στενή του σχέση με τα τρία χαρακτικά με φυλακισμένους, με τις *Συμφορές του Πολέμου*, καθώς και με τα σχέδια του Λευκώματος C, υποδεικνύουν μια υστερότερη χρονολόγηση.»[21]

---

[18] Juliet Wilson-Bareau, Manuela B. Mena Marqués, οπ. παρ., σελ. 200-203.

[19] «για να απασχολήσω την φαντασία μου[…]στέλνω αυτή τη σειρά των έργων για αίθουσα γραφείου, στα οποία έχω μπορέσει να απεικονίσω θέματα, που συνήθως αποκλείονται από τις παραγγελίες, καθώς σ' αυτές το καπρίτσο και η ευρηματικότητα έχουν μικρό ρόλο[…].»

[20] Στο ίδιο, σελ. 201. Ο Xavier de Salas το 1968, συμπεριέλαβε το έργο αυτό στην ομάδα των δεκατεσσάρων έργων για αίθουσα γραφείου, στο «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*, n. 41, 1968, σελ. 5-6. Ο Nigel Glendinning επίσης, δέχεται τη χρονολόγηση αυτή, στο *Goya*, *La Década de los Caprichos, Retratos 1792-1804*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Μαδρίτη 1992, σελ. 32.

[21] Pierre Gassier, 1971, οπ. παρ., σελ. 254.

Ένα άλλο έργο που η Wilson-Bareau χρονολογεί νωρίτερα από τον Gassier, είναι το *Εσωτερικό Φυλακής* της συλλογής του Μαρκήσιου de la Romana[22]. Πιστεύει ότι τα οκτώ έργα της συλλογής αυτής, ίσως αγοράστηκαν από τον συλλέκτη από τη Μαγιόρκα, Don Juan de Salas, πατέρα της Doña Dionisia de Salas y Boxadors, η οποία παντρεύτηκε τον 3ο Μαρκήσιο de la Romana. Θεωρεί ότι είναι κάποια από τα έντεκα[23] «Καπρίτσια του Γκόγια», που αναφέρονται στην απογραφή της 17ης Ιουνίου 1811, της περιουσίας του στρατηγού de la Romana, ο οποίος σκοτώθηκε στην Πορτογαλία τον Ιανουάριο της ίδιας χρονιάς. Υποστηρίζει ότι «ο καθαρισμός των έργων το 1993, αποκάλυψε λεπτομέρειες που κάνουν δυνατή τη χρονολόγηση των έργων με μεγαλύτερη βεβαιότητα, καθώς και την καλύτερη κατανόηση τους»[24] και τα τοποθετεί έτσι στα χρόνια 1798-1800. Το γεγονός ότι το *Εσωτερικό της Φυλακής* μοιάζει να σχετίζεται άμεσα με το *Capricho* 32, *Por que fue*

sensible, ως προς τη σύνθεση, συνηγορεί υπέρ αυτής της άποψης. Το ίδιο θα μπορούσαμε όμως να πούμε και για τη σχέση, που ορισμένα από αυτά φαίνονται να έχουν με τις *Συμφορές του Πολέμου*, όπως το *Τουφεκισμός σε Στρατόπεδο* (GW 921). Η Jutta Held, θεωρεί πολύ πιθανή τη νέα αυτή χρονολόγηση, «διότι τα έργα αυτά, πρέπει μάλλον να σηματοδοτούν τη μετάβαση από τα *Caprichos* στα *Desastres*, παρά να ανήκουν στην περίοδο των Ναπολεόντειων πολέμων. […] Αποτελούν ένα ορόσημο, που σηματοδοτεί την είσοδο του Γκόγια στο μοντέρνο κόσμο, και την απόρριψη των πεποιθήσεων του Παλαιού Καθεστώτος.»[25]

Όσον αφορά στον τρίτο πίνακα με τη θεματολογία της φυλακής, το έργο του μοναστηριού στη Guadalupe (Εξτρεμαδούρα), δεν υπάρχουν διαφωνίες, καθώς όλοι συμφωνούν ότι είναι ένας από τους «έξι πίνακες με διαφορετικά θέματα, με τον αριθμό εννιά, που αποτιμώνται στα 800 ρεάλια», της απογραφής του 1812.[26] Ο Gassier δίνει τη

---

[22] Ο Sánchez Cantón είχε προτείνει το 1946 την ταύτιση των έργων της συλλογής de la Romana, με ορισμένες από τις «άλλες δώδεκα φρικαλεότητες του πολέμου με τον αριθμό 12 που αποτιμώνται συνολικά 2000 ρεάλια», που αναφέρονται στην απογραφή των υπαρχόντων του Γκόγια του 1812, μετά το θάνατο της γυναίκας του. Θα μπορούσαν επίσης να συσχετιστούν και με τα «δέκα μικροί πίνακες, φρικαλεότητες του πολέμου» στην απογραφή του 1828. Η χρονολόγησή τους έχει υπάρξει αντικείμενο πολλών συζητήσεων. Ο Gudiol τα τοποθέτησε μαζί με τους πίνακες για αίθουσα γραφείου του 1793-4. Η Jutta Held τα είχε χρονολογήσει στο 1810 από τεχνοτροπικής σκοπιάς, ωστόσο το 1994 σε κριτική για την έκθεση και τον κατάλογο, *Goya, el capricho y la invención*, δέχεται την χρονολόγηση της Wilson Bareau, 1798-1800, Jutta Held, "Exhibition Reviews, Madrid and London, Goya", *Burlington Magazine*, v.136, Μάρτιος 1994, σελ. 188-190. Ο Gassier δέχεται ότι μπορεί να έχουν γίνει και πριν το 1808, όμως στον κατάλογο του, το 1971 δίνει την χρονολογία 1808-1812. Στο ίδιο, σελ. 254, 263.

[23] Κατά τον Nigel Glendinning, σε προσωπική συζήτηση με τις Wilson-Bareau, Mena Marqués, ίσως τα έργα ήταν εξ αρχής οκτώ κι έγινε απλώς κάποιο λάθος με τα νούμερα, κατά τη συγγραφή των αρχείων: αντί για ocho γράφτηκε once. (Juliet Wilson-Bareau, Manuela B. Mena Marques, οπ. παρ., σελ. 367.).

[24] Στο ίδιο, σελ. 367.

[25] Jutta Held, οπ. παρ., σελ. 190.

[26] Πέντε από αυτούς είναι γνωστοί σήμερα και όλοι φέρουν το σημάδι Χ.9. (βλ.GW 930-934).

χρονολογία 1808-1812 για όλα αυτά τα έργα, πιστεύει όμως ότι πρέπει να έχουν γίνει γύρω στο 1810, μαζί με τα πρώτα έργα από τις *Συμφορές του Πολέμου*[27].

Όσον αφορά στα χαρακτικά με τους φυλακισμένους στο τέλος των *Συμφορών του Πολέμου,* και εδώ υπάρχουν αποκλείσεις στις προτεινόμενες χρονολογίες. Οι Gassier και Wilson τα τοποθετούν στα χρόνια 1810-1820, αν και αναγνωρίζουν μεγάλες ομοιότητες, ανάμεσα στα χαρακτικά και το έργο του μουσείου Bowes. Η Mena Marqués στον κατάλογο της έκθεσης *Goya y el espíritu de la ilustración*[28], υποστηρίζει ότι τα σχέδια για τα χαρακτικά είναι πολύ κοντά τεχνοτροπικά σε κάποια προσχέδια για τα πρωιμότερα χαρακτικά των *Συμφορών του Πολέμου*, όπως το #15, *Y no hay remedio* και το #30 , *Estragos de la guerra*, τα οποία έγιναν γύρω στα 1810-1811. Τα συνδέει επίσης με

τις συζητήσεις στο Κάντιθ, σχετικά με την κατάργηση των βασανιστηρίων, που έγιναν την άνοιξη του 1811. Ορισμένοι από τους τίτλους του Γκόγια μάλιστα, παραπέμπουν σε φράσεις από τις συζητήσεις αυτές, πράγμα που δεν εκπλήσσει, καθώς αντίγραφα των συζητήσεων είχαν εκδοθεί και κυκλοφορούσαν ευρύτατα[29].

Πρόβλημα ως προς τη χρονολόγηση έχει προκύψει και σε σχέση με το Λεύκωμα C, για το οποίο έχουν προταθεί οι χρονολογίες 1803-1824 για όλα τα σχέδια και 1810-24 για τους φυλακισμένους. Οι Felix Boix και F.J Sánchez Cantón το 1928 στο *Museo del Prado: Goya: Cien dibujos ineditos* (Μαδρίτη 1928) , στηριζόμενοι σε δύο αλληγορικά σχέδια που απεικόνιζαν την ελευθερία του τύπου και την διακήρυξη ενός φιλελεύθερου Συντάγματος, είχαν υποστηρίξει ότι το Λεύκωμα C σχετίζεται με μια τέτοια διακήρυξη στην Ισπανία και έκτοτε κανείς δεν έχει αμφισβητήσει την άποψη αυτή[30]. Οι ίδιοι θεωρούσαν ότι πρόκειται για το Σύνταγμα που διακηρύχθηκε το 1820, με την επανάσταση του Riego. Ωστόσο, κατά την διάρκεια της ζωής του Γκόγια, σε τρεις διαφορετικές περιπτώσεις διακηρύχθηκε φιλελεύθερο σύνταγμα στην Ισπανία και υιοθετήθηκε συνταγματική κυβέρνηση, το 1808, το 1812, και το 1820.

---

[27] Gassier, Wilson, οπ. παρ., σελ. 254.
[28] *Goya and the Spirit of Enlightenment,* οπ. παρ., σελ. 211.
[29] Στο ίδιο, σελ. 213.
[30] Η παραπομπή από την Eleanor A. Sayre, "Goya: A moment in time", *Nationalmuseum Bulletin*, τ.3, τ.χ.1, Stockholm 1979, σελ. 43.

Πολλοί από τους μελετητές του Γκόγια έχουν υιοθετήσει την άποψη των Boix και Sanchez Cantón και τοποθετούν τα σχέδια στα χρόνια της επανάστασης του Riego. Μαζί τους συμφωνεί και ο López- Rey, που θεωρεί ότι είναι λάθος να προσπαθούμε να χρονολογήσουμε τα έργα, σαν να επρόκειτο για μια εικονογράφηση των καθημερινών γεγονότων. Όπως υποστηρίζει, «τέσσερις συνθέσεις που απεικονίζουν μέλη θρησκευτικών ταγμάτων να βγάζουν τα ράσα, έχουν χρονολογηθεί στα 1808-1813, τα χρόνια της κυριαρχίας του Ιωσήφ Βοναπάρτη, επειδή αυτός ο μονάρχης διέταξε το κλείσιμο μεγάλου αριθμού μοναστηριών. Ωστόσο, […], όσον αφορά στα πολιτικά γεγονότα θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε τα σχέδια στο 1792, όταν ένας παρόμοιος νόμος που ψηφίστηκε στη Γαλλία, έγινε δεκτός αλλού με τρόμο και αλλού με ενθουσιασμό. Ακόμα την περίοδο 1814-1820, κατά την οποία η ανάγκη για το κλείσιμο των μοναστηριών ήταν ύψιστος στόχος στο μυαλό των φιλελευθέρων ή το 1820, όταν μετά από πολλές συζητήσεις, το κοινοβούλιο επικύρωσε τέτοιους νόμους.»[31] Αυτού του είδους οι προσπάθειες χρονολόγησης, κατά τον López- Rey, βασίζονται στην υπόθεση ότι ο Γκόγια μετέφερε στο χαρτί ή στο μουσαμά ό,τι έβλεπε και του τραβούσε την προσοχή. Αποκλείεται όμως να είχε δει μοναχούς ή μοναχές να βγάζουν τα ράσα. Όπως υποστηρίζει, «είναι πραγματικά δύσκολο να συμφωνήσουμε με την άποψη ότι ο Γκόγια έκανε πολιτικά σχέδια καθημερινά, κι έτσι ζωγράφιζε φυλακισμένους τα χρόνια των διώξεων των φιλελευθέρων και μόλις μια φιλελεύθερη κυβέρνηση πήρε την εξουσία, έσπευσε να καταγράψει τη χαρά του.»[32] Παραδέχεται ότι τα σχέδια θα μπορούσαν να έχουν γίνει οποιαδήποτε στιγμή ανάμεσα στο 1808 (καθώς στα σχέδια C.53 και C.54 αναγνωρίζονται Γάλλοι στρατιώτες), ή το 1810 (καθώς τότε χρησιμοποιείται ο όρος liberál με την πολιτική έννοια, για πρώτη φορά, βλ. C.98,) ή το 1814 (εφόσον τότε άρχισαν να διώκονται οι φιλελεύθεροι) και το 1820-23 (καθώς κατά την άποψη του, κάποια από τα έργα παραπέμπουν στην συνταγματική τριετία). Καταλήγει, ότι εφόσον δεν υπάρχουν σημαντικές τεχνοτροπικές διαφορές ανάμεσα στα σχέδια, τα περισσότερα πρέπει να έχουν γίνει γύρω στο 1820, με εξαίρεση τα πρώτα του Λευκώματος, ως το C.38 που τα τοποθετεί ανάμεσα στο 1815 και το 1820[33] .

Ο Gassier από την άλλη, παραδέχεται ότι δελεάστηκε να αναγνωρίσει στα σχέδια αυτά μια εικονογράφηση των γεγονότων της εποχής του[34], να δει σ' αυτά ένα ιδιωτικό ημερολόγιο με εικόνες ή ένα « εικονογραφημένο χρονικό»[35]. Ωστόσο, το γεγονός ότι ο Γκόγια αριθμεί τα σχέδια του, δεν σημαίνει απαραίτητα, ότι τα σχεδίασε με την ίδια

[31] José López-Rey, οπ. παρ., σελ. 61.
[32] Στο ίδιο, σελ. 62.
[33] Στο ίδιο, σελ. 62-63.
[34] Την πρώτη φορά που ασχολήθηκε με τα σχέδια του Λευκώματος C, στο André Malraux, *Dessins de Goya au Musie du Prado*, έκδοτης Albert Skira, Γένοβα 1947.
[35] Μάλλον σ' αυτόν απευθύνεται η παραπάνω κριτική του López-Rey.

χρονολογική σειρά[36], καθώς επίσης, δεν είναι απαραίτητο, να έκανε τα σχέδια την ίδια χρονική στιγμή με το θέμα που απεικονίζει. Άλλωστε, τα ιστορικά πρόσωπα που ο καλλιτέχνης απεικονίζει (π.χ. Γαλιλαίος, Torrigiano, Zapata) το αποδεικνύουν. «Είναι επομένως πιθανόν, ο Γκόγια να καταδικάζει συμβάντα, των οποίων υπήρξε μάρτυρας στο παρελθόν, ζωγραφίζοντας τα από μνήμης.»[37] Από την άλλη πλευρά, ο ίδιος ιστορικός αμφιβάλλει για το αν ο Γκόγια είχε υπάρξει ποτέ μάρτυρας τέτοιου είδους σκηνών. Τοποθετεί ωστόσο, τα σχέδια που μας ενδιαφέρουν, (C.85-C.118), στα χρόνια της παλινόρθωσης του Φερδινάνδου, ως και την επανάσταση του Riego (1814 -1823). Θεωρεί ότι τα σχέδια C.85 ως C.92 που απεικονίζουν θύματα της Ιεράς Εξέτασης, σχετίζονται με την επανίδρυσή της από τον Φερδινάνδο, στις 12 Ιουλίου 1814. Τα C.93 ως C.114 που απεικονίζουν φυλακισμένους, βασανιζόμενους, άντρες και γυναίκες, θεωρεί ότι αναφέρονται σε θύματα της καταστολής του Φερδινάνδου και επομένως, είναι μια καταγγελία ενάντια σε συγκεκριμένα γεγονότα της εξαετίας (1814-1820). Είναι μια προσωπική διαμαρτυρία του Γκόγια, ενάντια στη βία των κυβερνώντων, ενάντια στις διώξεις, στις οποίες υπόκειντο οι φιλελεύθεροι, ενάντια στην δικαιοσύνη της Ιεράς Εξέτασης. Η διάθεση αλλάζει, με πιο αισιόδοξους τίτλους στα C.111 ως C.114, και κορυφώνεται με μια έκρηξη χαράς για την ελευθερία στο C.115, ενώ μέχρι το C.118 η Δικαιοσύνη, η Ελευθερία, η Λογική, η Αλήθεια κάνουν την εμφάνιση τους με την μορφή του φωτός ή μιας αλληγορικής γυναικείας μορφής, που παραπέμπει και σε κάποια από τα *Caprichos emfaticos*. Τέλος, η ομάδα από το C.119 ως το C.131 ακολουθεί την καταγγελία και τον ύμνο στην ελευθερία, με σκηνές με μοναχούς και μοναχές που εγκαταλείπουν το μοναστικό ένδυμα. Υποστηρίζεται λοιπόν από τον Gassier, ότι το μεγαλύτερο μέρος του Λευκώματος, από το C.56 ως το τέλος, σχεδιάστηκε κατά την περίοδο της παλινόρθωσης και με την επανάσταση του Riego και τη διακήρυξη του Συντάγματος του 1812, το 1820, έγιναν τα τελευταία 23 «αισιόδοξα» σχέδια.

Η Eleanor Sayre υποστήριξε για πρώτη φορά το 1979[38], αλλά και πιο πρόσφατα στον κατάλογο της έκθεσης *Goya and the Spirit of Enlightenment (Goya y el espíritu de la Ilustración)*[39], ότι τα σχέδια πρέπει να έχουν γίνει νωρίτερα ακόμα και τα τοποθέτησε χρονολογικά ανάμεσα στο 1810 και το 1814, συμπεριλαμβάνοντας έτσι στην χρονολόγησή της, μέρος της περιόδου της γαλλικής κατοχής και του πολέμου, ως την παλινόρθωση. Ωστόσο, ενώ για ένα μεγάλο διάστημα αυτών των χρόνων ισχύει και το Σύνταγμα της Bayonne (1808), η Sayre τα συνδέει αποκλειστικά με το Σύνταγμα του 1812. Υποστηρίζει ότι τεχνοτροπικά, τα έργα δεν φαίνονται να είναι υστερότερα, διότι δεν παρουσιάζουν τις

[36] Άλλωστε, το γεγονός ότι έχει αλλάξει την αρίθμηση σε πολλά από τα σχέδια, το αποδεικνύει αυτό.
[37] Pierre Gassier, Dessins…οπ. παρ., σελ. 226.
[38] Eleanor A. Sayre, "A moment in time….", οπ. παρ., σελ. 28-49.
[39] Eleanor A. Sayre, "Introduction to the Prints and Drawings Series", στο *Goya and the Spirit of Enlightenment,* 1988, σελ. xcv-cxxvii,

αναμενόμενες ομοιότητες με το Album F (Sayre:1817-1820, Gassier:1815-1820), τα *Disparates* (Sayre: 1816-1817, GW:1815-1824), και τα τελευταία χαρακτικά των *Συμφορών του Πολέμου* (*caprichos emfaticos*) (Sayre:1820-23, GW:1815-1820), όπως θα συνέβαινε αν τα σχέδια είχαν γίνει κατά τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1820. Αντίθετα, βρίσκει ομοιότητες με τα έργα που ζωγράφιζε ο Γκόγια κατά την διάρκεια του πολέμου, τόσο χαρακτικά, όσο και ζωγραφικά. Υποστηρίζει επίσης, όπως και ο Gassier και ο López-Rey, ότι οι στυλιστικές διαφορές ανάμεσα στα πρώτα σχέδια του Λευκώματος και τα τελευταία, δείχνουν ότι δεν έχουν γίνει σε σύντομο χρονικό διάστημα μεταξύ τους (όπως για παράδειγμα τα Λευκώματα Α και Β). Είναι, όπως λέει, «χαρακτηριστικά των χρόνων μετά το 1800, όταν ο Γκόγια μετρίαζε με μικρές καμπύλες γραμμές τις μυτερές γωνίες των συνθέσεων του και μετέφραζε την γωνιώδη γεωμετρικότητα τους σε πιο συγκεντρωμένους όγκους. Επιπλέον, ενώ τα σχέδια του Λευκώματος Α, του 1796-97, είχαν κάτι από το χαρακτήρα των εγγλέζικων σχεδίων σε ακουαρέλα του 18ου αιώνα, στα οποία οι μορφές τείνουν να ορίζονται με περιγράμματα και μετά να χρωματίζονται, αντίθετα στο Λεύκωμα C, τα σχέδια συλλαμβάνονται με όρους του πινέλου και της μορφής και συχνά υπονοούνται, μέσω του παιγνιδιού του φωτός και της σκιάς.»[40] Επιπλέον, κατά την Sayre, ο τύπος των ανθρώπων που απεικονίζεται στο Λεύκωμα C, ανήκει στον ίδιο γεροδεμένο, ρωμαλέο τύπο που συναντάμε στους πίνακες και τα χαρακτικά του Γκόγια, να μάχεται το στρατό του Ναπολέοντα.[41] Ο López – Rey αντίστοιχα, θεωρεί ότι «στα έργα που έκανε ο Γκόγια μετά το 1800 υπάρχει μια αυξανόμενη ζωτικότητα στις ανθρώπινες φιγούρες,[…] υπάρχει μια μυώδης ποιότητα στην πινελιά του, η οποία χαρίζει στις μορφές μια σωματικότητα, ένα έντονο ρεαλισμό, […] μια γήινη αίσθηση του χρόνου και του χώρου.»[42]

Πέρα όμως από την τεχνοτροπική ανάλυση, η Sayre αναπτύσσει την επιχειρηματολογία της ως προς την χρονολόγηση του Λευκώματος, υποστηρίζοντας ότι μόνο η δεύτερη συνταγματική περίοδος «θα μπορούσε να έχει προκαλέσει την τόσο παθιασμένη και ενθουσιώδη αντίδραση του καλλιτέχνη»[43], που βλέπουμε στα σχέδια του Λευκώματος C. Υποστηρίζει ωστόσο, ότι δεν θα μπορούσε να είναι το Σύνταγμα του 1808, παρόλο που στη χρονολόγηση της συμπεριλαμβάνει και τα χρόνια 1810-1812, περίοδος κατά την οποία ίσχυε το Σύνταγμα της Bayonne.

Όπως γνωρίζουμε, τον Ιανουάριο και τον Φεβρουάριο του 1808 τα γαλλικά στρατεύματα είχαν αρχίσει να καταλαμβάνουν τις πόλεις της βορείου Ισπανίας, τον Μάρτιο (16-19 Μάρτη, κατά τη διάρκεια των γεγονότων του Aranjuez) ο Godoy συνελήφθη, ο Κάρολος IV παραιτήθηκε από το θρόνο, και στην θέση του στέφθηκε ο γιος του

[40] Στο ίδιο, σελ. cv-cvi.
[41] Στο ίδιο, σελ. cvi., και Eleanor A. Sayre, "A moment in time…..", 1979, οπ. παρ., σελ. 38.
[42] José López-Rey, οπ. παρ., σελ. 60.
[43] Eleanor A. Sayre, "Introduction to the Prints and Drawings Series", 1988, οπ. παρ., σελ.cvi.

Φερδινάνδος VII, ενώ λίγο αργότερα το γαλλικό ιππικό έφτασε στη Μαδρίτη (22 Μάρτη). Ενάμισι μήνα μετά, στις 2 Μαΐου, οι κάτοικοι της Μαδρίτης ξεσηκώθηκαν, έλαβαν χώρα τα γεγονότα στην Puerta del Sol και ακολούθησαν οι μαζικές εκτελέσεις της 3ης Μαΐου, την επόμενη μέρα. Ο πόλεμος της ανεξαρτησίας, όπως ονομάζεται συνήθως και ο οποίος θα διαρκέσει πέντε χρόνια, είχε ήδη ξεκινήσει. Σ' αυτόν αντιμάχονταν σε ισπανικό έδαφος, τα ισπανικά και τα αγγλικά στρατεύματα ενάντια στα γαλλικά, ενώ μεγάλο μέρος του ισπανικού λαού ξεκίνησε ανταρτοπόλεμο. Η βασιλική οικογένεια είχε ήδη μεταβεί στην Bayonne. Στις 15 Ιουνίου συστάθηκε νέα κυβέρνηση και σε λιγότερο από ένα μήνα, στις 7 Ιουλίου, επικυρώθηκε το νέο Σύνταγμα στη Bayonne, στο οποίο και ορκίστηκε ο Ιωσήφ Βοναπάρτης. Σύμφωνα με την Sayre[44], παρόλο που πολλές από τις μεταρρυθμίσεις, που περιέχονταν στο Σύνταγμα έβρισκαν σύμφωνους τους περισσότερους προοδευτικούς Ισπανούς, το κείμενο ήταν σε μεγάλο βαθμό κυνικό διότι:

A. Τρία από τα πρώτα διατάγματα αφορούσαν στη μεταβίβαση μέρους της βασιλικής περιουσίας στο νέο βασιλιά Ιωσήφ Ι, στο μισθό του ίδιου και της οικογένειας του, καθώς και των υψηλόβαθμων αξιωματούχων τους.

B. Θα υπήρχε ελευθερία του τύπου, αλλά μόνο δύο χρόνια μετά την υιοθέτηση του Συντάγματος και ακόμα και τότε, μόνο εκεί που δεν θίγονταν τα συμφέροντα της Γαλλίας. Ωστόσο, υπήρχε απόλυτη ελευθερία του τύπου σε θέματα της θρησκείας, αν και δεν τέθηκε θέμα ανεξιθρησκίας.

Θεωρεί επίσης, ότι τα σχέδια του Γκόγια δεν σχετίζονται με το συγκεκριμένο Σύνταγμα, επειδή η κατάργηση της Ιεράς Εξέτασης και η μείωση των μοναστηριών (έκλεισαν τα 2/3 των μοναστηριών!) δεν περιλαμβάνονταν στο Σύνταγμα της Bayonne, αλλά σε κάποια διατάγματα που εκδόθηκαν προς το τέλος της χρονιάς, ενώ ο Ιωσήφ και ο Ναπολέοντας περίμεναν την παράδοση της Μαδρίτης.

Ωστόσο, με διάταγμα στις 18 Αυγούστου του 1809, αποφασίστηκε η κατάργηση όλων των θρησκευτικών ταγμάτων, επομένως, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι τα σχέδια στο τέλος του Λευκώματος C, ίσως αναφέρονται σ' αυτή τη περίοδο. Αρχικά, το Ανώτατο Συμβούλιο της Ιεράς Εξέτασης (Suprema) υποστήριξε τον Ιωσήφ[45], ενώ μόνο μετά το Δεκέμβριο και τα διατάγματα της κατάργησης της και της διαβίβασης της περιουσίας της στο Στέμμα, εναντιώθηκαν στους εισβολείς. Βέβαια, στα μέρη που οι Γάλλοι δεν είχαν καταλάβει, τα δικαστήρια της Ιεράς Εξέτασης συνέχισαν να λειτουργούν. Πιστεύουμε ότι ο όρος «κυνικό», που χρησιμοποιεί η Sayre σε σχέση με το Σύνταγμα της Bayonne, είναι ο πλέον ακατάλληλος, αν αναλογιστούμε την εποχή για την οποία μιλάμε, αλλά κυρίως διότι «αν τα άρθρα του Συντάγματος είχαν εκτελεστεί, θα είχαν μετατρέψει

[44] Στο ίδιο, σελ. cvi, και Eleanor A. Sayre, "A moment in time…..", 1979, οπ. παρ., σελ. 44.
[45] A.S., Turberville, *The Spanish Inquisition*, Arcon Books 1968 (πρώτη έκδοση Oxford University Press 1932), σελ. 211.

τελείως τις δομές της κοινωνίας του Παλαιού Καθεστώτος, καταργώντας όλα τα προνόμια (των ευγενών και της εκκλησίας), καθιερώνοντας την ενοποίηση των νόμων, μειώνοντας τον αριθμό των καταπιστευμένων γαιών, δίνοντας στους ανθρώπους την ελευθερία της μετακίνησης, απαγορεύοντας τα βασανιστήρια, καταργώντας τους φόρους στο εσωτερικό εμπόριο»[46] και τόσα άλλα. Ήταν η πρώτη φορά που ένα Σύνταγμα στην Ισπανία προστάτευε τα δικαιώματα του ατόμου και στην ουσία καταργούσε τη φεουδαρχία. Πώς θα μπορούσε να θεωρηθεί κυνικό; Επίσης, με την ίδια λογική θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε κυνικό και το Σύνταγμα του 1812, διότι και τότε η Ιερά Εξέταση δεν καταργήθηκε αμέσως, αλλά ένα χρόνο μετά, όταν κρίθηκε ασυμβίβαστη με τα άρθρα για την ελευθερία του τύπου. Ο θεσμός της βασιλείας δεν καταργήθηκε, αλλά ούτε και η ελευθερία του τύπου ήταν απόλυτη, καθώς παρέμεινε η λογοκρισία στα θέματα της θρησκείας, και ιδρύθηκε η Junta Suprema de Censura για το σκοπό αυτό.[47]

Η Sayre υποστηρίζει επίσης, ότι δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι ο Γκόγια είχε γυρίσει στη Μαδρίτη από την Σαραγόσα, στις 23 Δεκεμβρίου και άρα δεν είναι βέβαιο ότι ορκίσθηκε πίστη στον Γάλλο βασιλιά και στο Σύνταγμα, μαζί με άλλους 30,000 αρχηγούς οικογενειών.[48] Στη Σαραγόσα είχε πάει, μετά από πρόσκληση του στρατηγού Palafox, διοικητή της περιοχής, για να ζωγραφίσει τα ερείπια, αλλά και τα κατορθώματα των κατοίκων της, κατά τη διάρκεια της πολιορκίας της. Είχε ζητήσει την άδεια στις 2 Οκτωβρίου, για να πάει και πρέπει να έμεινε εκεί από τα τέλη Οκτώβρη, μέχρι λίγο πριν τη δεύτερη πολιορκία της πόλης (Δεκέμβρης 1808), οπότε πήγε στη γενέτειρα του το Fuentetodos. Κατά τους Gassier και Wilson[49] ωστόσο, ο Γκόγια είχε επιστρέψει στη Μαδρίτη στις 4 Δεκεμβρίου και ήταν εκεί όταν ανέβηκε στο θρόνο ο Ιωσήφ Βοναπάρτης. Το όνομα του άλλωστε, περιλαμβάνεται στην κατάσταση με τους 30.000 οικογενειάρχες, που του ορκίστηκαν "αγάπη και πίστη" στις 23 Δεκεμβρίου. Η Sayre θεωρεί, ότι «λίγοι Ισπανοί καταλάβαιναν σε τι ακριβώς ορκίζονταν πίστη, εφόσον το Σύνταγμα δεν είχε ακόμα εκδοθεί[50]. Άλλωστε [όπως τονίζει] η συντριπτική πλειοψηφία των Ισπανών υποδέχονταν, όχι μόνο το Σύνταγμα, αλλά και οτιδήποτε Γαλλικό, με μεγάλο μίσος»[51]. Αυτή η διαπίστωση όμως, προφανώς δεν ισχύει για τον κύκλο του Γκόγια και την πλειοψηφία των ilustrados φίλων του. «Οι Moratín, Meléndez Valdés, Manuel Silvela, Urquijo, Melón, Arnao, Gracia de la Prada, Bernardo de Iriarte, είναι μόνο κάποιοι, από

[46] Gonzalo Anes, "Freedom in Goya' s Age: Ideas and Aspirations", στο *Goya and the Spirit of Enlightenment*, οπ. παρ., σελ. xxxviii.
[47] Βλ. José Alvarez Lopera, "De Goya, la Constitución y la Prensa Liberal", στο *Goya y la Constitucion de 1812*, Museo Municipal, Δεκέμβριος 1982 – Ιανουάριος 1983, Ayuntamiento de Madrid – Delegacion de Cultura, σελ. 32.
[48] Eleanor A. Sayre, "Introduction to the Prints and Drawings Series", 1988, οπ. παρ., σελ. cvi.
[49] Gassier, Wilson, οπ. παρ., σελ. 210.
[50] Εκδόθηκε τρεις μήνες μετά, από τις 29 Μαρτίου ως τις 2 Απριλίου 1809 στην *Gaceta de Madrid*.
[51] Eleanor A. Sayre, "Introduction to the Prints and Drawings Series", 1988, οπ. παρ., σελ. cvi.

εκείνους που ο Γκόγια γνώριζε και θαύμαζε και οι οποίοι τάχθηκαν υπέρ των Γάλλων.»[52] Οι περισσότεροι ήταν «afrancesados» πολύ πριν εισβάλλουν οι Γάλλοι στην Ισπανία. Ο Moratín, για παράδειγμα, ο καλύτερος φίλος του Γκόγια μετά το θάνατο του Martin Zapater το 1803, πήρε μια σημαντική θέση στην κυβέρνηση του Ιωσήφ.

Αν δεχτούμε την κάπως πρωιμότερη χρονολόγηση που προτείνει η Sayre[53], θα πρέπει οπωσδήποτε να εξετάσουμε και τη σχέση που τα έργα αυτά, μπορεί να έχουν με το Σύνταγμα που υπογράφτηκε στη Bayonne το 1808. Δεν είναι καθόλου απίθανο τα σχέδια να σχετίζονται με το «γαλλικό» Σύνταγμα, καθώς ήταν η πρώτη φορά που διακηρύχθηκε φιλελεύθερο σύνταγμα στην Ισπανία και σίγουρα προκάλεσε μεγάλο ενθουσιασμό στους οπαδούς του Διαφωτισμού, τουλάχιστον. Αν πράγματι τα σχέδια σχετίζονται με το συγκεκριμένο Σύνταγμα, θα υποστήριζαν την άποψη ότι ο Γκόγια ήταν afrancesado, τουλάχιστον αρχικά και ενθουσιασμένος με τις αλλαγές που έφεραν οι Γάλλοι με το νέο Σύνταγμα. Η χρονολόγηση αυτή των σχεδίων υποστηρίζεται και από τις σχέσεις που ο Γκόγια είχε εκείνη την εποχή με άλλους "εκγαλλισμένους"[54], αλλά κυρίως με τον Juan Antonio Llorente, του οποίου το πορτραίτο ζωγράφισε το 1810-12.

Ο Juan Antonio Llorente[55], που είχε υπάρξει Γραμματέας της Ιεράς Εξέτασης της Μαδρίτης κατά την περίοδο 1789 – 1791, διορίστηκε υπεύθυνος των αρχείων της από τον Ιωσήφ Βοναπάρτη το 1809. Άρχισε να κάνει το 1811, στη Μαδρίτη, ενώ η πρωτεύουσα ήταν ακόμα κατειλημμένη από τα γαλλικά στρατεύματα, τις πρώτες καταγγελίες, σχετικά με την ιστορία και τις πρακτικές της Ιεράς Εξέτασης.[56] Είναι πιθανό, ο Γκόγια να ξεκίνησε τα σχέδια με τα θύματα της Ιεράς Εξέτασης, κάποια στιγμή το 1810-1811, κάτω από την επιρροή του Juan Antonio Llorente. Μια τέτοια υπόθεση διατυπώνει και ο Klingender,

---

[52] Gassier, Wilson, οπ. παρ., σελ. 214.

[53] Την βρίσκω αρκετά πειστική ως προς την τεχνοτροπία των σχεδίων.

[54] Τον υβριστικό όρο afrancesado (εκγαλλισμένος) τον χρησιμοποιούσαν στην Ισπανία κατά τον 18ο αιώνα, όσον αφορά σ' εκείνους που ακολουθούσαν τα γαλλικά γούστα, τη μόδα και γενικά τους γαλλικούς τρόπους, αλλά κι εκείνους που υποστήριζαν την φιλοσοφία του Διαφωτισμού. Χρησιμοποιήθηκε κατά τη διάρκεια του πολέμου της ανεξαρτησίας, καθώς και κατά την περίοδο των διώξεων της εποχής της παλινόρθωσης του Φερδινάνδου, αναφορικά κυρίως με τους υπέρμαχους του διαφωτισμού που τάχθηκαν υπέρ των γάλλων εισβολέων. Το επίθετο αυτό ήταν την εποχή αυτή συνώνυμο του προδότη, του δωσίλογου. Τους υποστηρικτές των Γάλλων αυτής της περιόδου, τους αποκαλούσαν επίσης Josefinos. Ο όρος afrancesado χρησιμοποιείται και σήμερα, και παρόλο που έχει χάσει μέρος της αρχικής του έντασης λόγω της χρονικής απόστασης, δεν έχει πάψει να «κουβαλάει» ακόμα την αρχική αρνητική σημασία του προδότη. Αυτό φαίνεται από τη διστακτικότητα και την απροθυμία με την οποία το χρησιμοποιούν οι μελετητές του Γκόγια, αλλά και από την αδυναμία τους να δουν ότι εκείνοι που τάχθηκαν υπέρ των Γάλλων ήταν εξίσου πατριώτες, με εκείνους που μάχονταν εναντίον τους. «Με τη διαφορά, ότι οι afrancesados θεωρούσαν ότι τα συμφέροντα της Ισπανίας βρίσκονταν περισσότερο στα χέρια της Γαλλίας, παρά της Αγγλίας, ενώ πίστευαν επίσης, ότι οι Γάλλοι θα επέβαλλαν τις απαραίτητες μεταρρυθμίσεις, που τόσο είχε ανάγκη η χώρα.» Νίκος Χατζηνικολάου, «If you can't beat them should you join them? Goya facing the rise of the reaction in Spain», αδημοσίευτη διάλεξη στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας στο Λος Άντζελες, σ.σ. 2000.

[55] Στον Llorente θα αναφερθούμε εκτεταμένα σε επόμενο κεφάλαιο.

[56] Llorente, Juan Antonio, *MEMORIA HISTORICA sobre cual ha sido LA OPINION NACIONAL DE ESPANA acerca DEL TRIBUNAL DE LA INQUISICION*, Leida en el Real Academia de la Historia, en Madrid, en la imprenta de Sancha, 1812 επανέκδοση Μαδρίτη 1973, Miguel Castellote (εκδ).

λέγοντας ότι ο Γκόγια «ξεκίνησε πιθανόν τα ιστορικά σχέδια, που απεικονίζουν τα διάσημα θύματα της Ιεράς Εξέτασης, υπό την επιρροή του Llorente, που έγραφε τότε, στα χρόνια της γαλλικής κατοχής, την πασίγνωστη καταδίκη του θεσμού αυτού.»[57] Θεωρεί ότι συνέχισε τα σχέδια, τα χρόνια μετά το 1814, με την παλινόρθωση του Φερδινάνδου και την επανεγκαθίδρυση της Ιεράς Εξέτασης. Πιστεύει ακόμα ότι δεν απεικονίζουν μόνο φυλακισμένους της Ιεράς Εξέτασης, αλλά και απλά θύματα των πολιτικών διώξεων του Φερδινάνδου.[58]

Γενικά, όσον αφορά, στους φίλους του Γκόγια, οι περισσότεροι διαφωτιστές-μεταρρυθμιστές του 18ου αιώνα πήγαν με το μέρος των Γάλλων. Ο Jovellanos και ο Capmany αποτελούν εξαίρεση για τη γενιά αυτή. Αντίθετα, οι περισσότεροι φιλελεύθεροι του Κάντιθ, ανήκαν στην νεώτερη γενιά, πχ. ο Quintana. Ο Klingender δίνει μια θέση στον Γκόγια ανάμεσα τους, εξαιτίας των "αντιγαλλικών" *Συμφορών του Πολέμου.* [59]

Στα χρόνια ανάμεσα στα 1808 και 1810, στην ισπανική πλευρά, υπερίσχυαν οι συντηρητικές δυνάμεις. Μάλιστα, μετά τη δημιουργία της κεντρικής Junta, το Σεπτέμβριο του 1808, στην οποία πλειοψηφούσαν οι συντηρητικοί, με πρόεδρο τον 80χρονο Floridablanca, εγκαθιδρύεται εκ νέου η λογοκρισία στον τύπο, διορίζεται νέος Μέγας Ιεροεξεταστής, απαγορεύονται οι πωλήσεις εκκλησιαστικών και άλλων καταπιστευμένων γαιών, ενώ ταυτόχρονα αργοπορούν υπερβολικά να αναλάβουν δράση, ως προς την πορεία του πολέμου. Ταυτόχρονα, οι στρατιωτικές αποτυχίες και η ανικανότητα της κεντρικής Junta οδηγούν σε οξεία αντιπαράθεση ανάμεσα στα δύο στρατόπεδα (φιλελεύθερους και συντηρητικούς). Τον Ιανουάριο του 1810, μετά την καταστροφή στο Ocaña, η κυβέρνηση αναγκάζεται να καταφύγει στο Κάντιθ και μόνο όταν έγινε γνωστή η στάση του Φερδινάνδου απέναντι στους Γάλλους, μέσω του γράμματός του που δημοσιεύτηκε στη *Moniteur* και στο οποίο, δήλωνε πλήρη υποταγή στον αυτοκράτορα, του ζητούσε μάλιστα να υιοθετηθεί απ' αυτόν, καθώς και το χέρι μιας ανιψιάς του, άλλαξε κάπως ο συσχετισμός των δυνάμεων υπέρ των φιλελευθέρων.[60] Έτσι, στις 24 Σεπτεμβρίου 1810 εγκαθιδρύονται τα Cortes στο Isla de León και στις 15 Οκτωβρίου ξεκίνησαν οι συζητήσεις για το φλέγον ζήτημα της ελευθερίας του Τύπου. Στις 10 Νοεμβρίου ψηφίστηκε το διάταγμα και παρέμεινε η λογοκρισία μόνο σε θέματα της θρησκείας, παρόλο που κι εκεί δόθηκε αξιοσημείωτη ελευθερία. Προς το τέλος του Ιανουαρίου του 1812, ενέκριναν ένα

---

[57] F. D. Klingender, *Goya in the Democratic Tradition*, Sidgwick & Jackson, Λονδίνο και Schocken Books, Νέα Υόρκη, 1968, (1η έκδοση 1948), σελ. 136. Ο Sánchez Cantón στο *Goya*, Παρίσι, 1930, έχει επίσης υποστηρίξει ότι κάποια από τα σχέδια έγιναν υπό την επιρροή του Llorente, για άλλους λόγους όμως. Θεωρεί ότι ορισμένα απ' αυτά είναι πολύ λόγια για τον Γκόγια και θα έπρεπε να του τα έχει πει κάποιος πιο μορφωμένος, μια άποψη που έχει αντικρούσει πολύ πειστικά ο López-Rey. Η παραπομπή στον Sánchez Cantón από τον José López -Rey, "Goya' s drawing of Pietro Torrigiano", *Gazette des Beaux-Arts XXVIII*, Μάρτιος 1945, σελ. 166.
[58] F. D. Klingender, οπ. παρ., σελ. 180.
[59] Στο ίδιο, σελ. 134-5.
[60] Στο ίδιο, σελ. 123

εντυπωσιακά φιλελεύθερο Σύνταγμα, πολύ κοντά στο πνεύμα εκείνου της Bayonne, που δημοσιεύτηκε στις 19 Μαρτίου στην ίδια πόλη. Κατά την άποψη της Sayre, «το Σύνταγμα του Cadiz ήταν ιδεαλιστικό, όσο του Ναπολέοντα ήταν κυνικό. Έσπαγε όλους τους δεσμούς με το παλαιό καθεστώς και διακήρυττε ότι η εθνική κυριαρχία ήταν καθαρά θέμα του έθνους. Διατηρήθηκε μια κληρονομική μοναρχία, όμως νομοθέτης τώρα, ήταν μαζί με το βασιλιά και τα Cortes, και μόνο η ευθύνη για την εκτέλεση των νόμων ήταν υποχρέωση του Στέμματος. Η δικαστική εξουσία ήταν αυτόνομη, χωρίς καμία παρέμβαση από το βασιλιά ή τα Cortes. Η πολιτική ελευθερία του τύπου ήταν πια γεγονός που προστατευόταν από τη Βουλή, της οποίας οι συνεδριάσεις ήταν ανοιχτές στο κοινό.»[61] Το Σύνταγμα του Cadiz διαβάστηκε δημόσια στις εκκλησίες της Μαδρίτης, κατά τη θεία λειτουργία , τρεις μέρες αφότου ο Wellington μπήκε στην πόλη, στις 12 Αυγούστου του 1812. Μετά τη λειτουργία, οι πολίτες ορκίστηκαν πίστη στο νέο Σύνταγμα. Οι συζητήσεις σχετικά με την κατάργηση της Ιεράς Εξέτασης ξεκίνησαν μόλις τον Δεκέμβριο του 1812 και κράτησαν ως το Φεβρουάριο του 1813, οπότε και ψηφίστηκε η κατάργηση της[62], ενώ η Μαδρίτη είχε καταληφθεί για μια ακόμα φορά από τους Γάλλους. Πολλές από τις δικαιοδοσίες της σε θέματα αιρέσεων και όχι μόνο, πέρασαν στα επισκοπικά και κοσμικά δικαστήρια. Επομένως, το 1812, κάποιος που ορκιζόταν στο νέο Σύνταγμα, θα έπρεπε να θεωρεί δεδομένη την ύπαρξη της Ιεράς Εξέτασης. Ταυτόχρονα, οι συντηρητικοί (serviles) από το 1813 άρχισαν να υπονομεύουν το Σύνταγμα στο λαό, ιδίως κατά τη διάρκεια των τελευταίων συνεδριάσεων των Κόρτες, κατά τις οποίες γινόταν επιθέσεις ενάντια στα προνόμια των κυρίαρχων τάξεων και της εκκλησίας.[63] Όσον αφορά στην Ιερά Εξέταση, υποστήριζαν ότι η αδιαλλαξία της είχε σώσει την Ισπανία από το Λουθηρανισμό και το «Βολταιρισμό», ενώ αποκαλούσαν Ιακωβίνους εκείνους που ζητούσαν την κατάργηση της.[64]

Ένα ερώτημα που πρέπει ίσως να τεθεί μετά την παραπάνω συζήτηση, αφορά στην πληροφόρηση που είχε ο κόσμος σχετικά με το Σύνταγμα, τα γεγονότα και τις συζητήσεις στο Κάντιθ πριν το 1812. Δύο χρόνια ήταν η κυβέρνηση αποκομμένη στο Κάντιθ, καθώς η πόλη πολιορκούταν και βομβαρδιζόταν από τους Γάλλους. Τι πληροφορίες κατόρθωναν να διαπεράσουν τον κλοιό των Γάλλων, ώστε να ενημερωθούν οι δύο πλευρές για τα τεκταινόμενα, τόσο σχετικά με την πορεία του πολέμου οι μεν, όσο και σχετικά με την πορεία των συζητήσεων, και των αντιπαραθέσεων στα Κόρτες, οι δε; Γνωρίζουμε βέβαια, ότι οι συζητήσεις τυπώνονταν και μοιράζονταν και σίγουρα μέρος του έντυπου υλικού[65] έβγαινε έξω από το Κάντιθ. Επίσης, πλειάδα περιοδικών εκδιδόταν στο Κάντιθ αυτά τα

[61] Eleanor Sayre, "Introduction to the Prints and Drawings Series", 1988, οπ. παρ., σελ. cvii.
[62] Με 90 ψήφους και υπέρ 60 κατά, στις 22 Φεβρουαρίου.
[63] F.D. Klingender, οπ. παρ., σελ. 126.
[64] Turberville, οπ., παρ., σελ. 212-213.
[65] Βλ. José Alvarez Lopera, οπ. παρ., σελ. 31-51.

χρόνια, όπως τα *Semanario Patriotico*[66], το *El Conciso,* το *Redactor General*, το *El Robespierre Español*, κ.ά., και οπωσδήποτε κάποια από αυτά θα κυκλοφορούσαν εκτός του Κάντιθ. Αν πράγματι, τα σχέδια με τους αιχμάλωτους και φυλακισμένους της Ιεράς Εξέτασης του Λευκώματος C σχετίζονται με το Σύνταγμα του 1812, και τις συζητήσεις στα Κόρτες σχετικά με την κατάργηση της Ιεράς Εξέτασης, τότε θα πρέπει να έχουν γίνει μετά το διάστημα: Δεκέμβριος του 1812 - Φεβρουάριος του 1813.

Ας επανέλθουμε όμως στο αρχικό ερώτημα, ποια περίοδο δηλαδή, ζωγράφισε ο Γκόγια τα σχέδια του Λευκώματος C. Στην ουσία έχουμε να κάνουμε με δύο διαφορετικές στάσεις απέναντι στα σχέδια. Αν δεχτούμε την πρωιμότερη χρονολόγηση που προτείνει η Sayre (1810-1814), είτε τα έργα σχετίζονται με το Σύνταγμα του 1812, είτε με το Σύνταγμα του 1808, σημαίνει ότι ο Γκόγια κάνει τα έργα με μια αισιοδοξία. Η Ιερά Εξέταση, τα βασανιστήρια έχουν καταργηθεί ή πλησιάζει η κατάργηση τους, υπάρχει ελευθερία του τύπου. Ο ζωγράφος καταπιάνεται με την απεικόνιση της ιστορίας εκείνων των θεσμών, που καταπίεζαν για αιώνες τους Ισπανούς, όπως ο Llorente, ξεκινάει να γράφει την ιστορία της Ιεράς Εξέτασης, που έχει καταργηθεί από το 1808.

Αντίθετα, αν τα σχέδια έχουν γίνει ανάμεσα στο 1814 και το 1820, τότε έχουμε να κάνουμε με ένα Γκόγια, που καταγράφει τη μαρτυρία του σχετικά με τους διωγμούς που καθημερινά συνέβαιναν γύρω του, ενάντια στους φιλελεύθερους και τους afrancesados, χωρίς αυτό να σημαίνει αναγκαστικά, ότι έχει δει σκηνές ανάλογες με αυτές που απεικονίζει. Μόνο, μετά το 1820 και την επανάσταση του Riego ζωγραφίζει τα τελευταία αισιόδοξα σχέδια. Έχουμε δηλαδή, να κάνουμε περισσότερο με την "καταγραφή" της πραγματικότητας και όχι τόσο με την απεικόνιση γεγονότων του παρελθόντος.

Είναι πάντως βέβαιο, όπως θα φανεί και στη συνέχεια, ότι ο Γκόγια σχεδιάζει έχοντας στο μυαλό του τα διδάγματα του Διαφωτισμού, είτε είναι "afrancesado", είτε είναι φιλελεύθερος και ενάντια στους Γάλλους, και ένα από αυτά είναι η ανάγκη κατάργησης της Ιεράς Εξέτασης.

[66] Ιδρύθηκε από τον Quintana στη Μαδρίτη το Σεπτέμβρη του 1808, όμως ένα χρόνο μετά σταμάτησαν την κυκλοφορία του, προκειμένου να μην ενδώσουν στις πιέσεις για αυτολογοκρισία. Επανακυκλοφόρησε στο Κάντιθ το Νοέμβριο του 1810.

IV. ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΙΕΡΑ ΕΞΕΤΑΣΗ

Α. Η ΙΕΡΑ ΕΞΕΤΑΣΗ ΣΤΟΝ 18ο ΑΙΩΝΑ

Μέχρι τις αρχές του 18ου αιώνα, η Ιερά Εξέταση ήταν ένας θεσμός αήττητος, καθώς λειτουργούσε ως ένα αναπόσπαστο μέρος της βασιλικής εξουσίας. Παρόλο που αμέσως μετά την ίδρυσή της το 1480, υπήρξαν αρκετά έντονες αντιδράσεις ως προς αυτήν[67], κατέληξε τελικά να απολαμβάνει την λαϊκή υποστήριξη,. Η αντίσταση που υπήρχε κατά καιρούς, προερχόταν κυρίως από συγκεκριμένες εθνικές ή θρησκευτικές μειονότητες, ενάντια στις οποίες στρεφόταν η Ιερά Εξέταση. Σύμφωνα με τον Henry Kamen, η εξήγηση για την υποστήριξη του θεσμού αυτού από μέρους του λαού, βρίσκεται στις κοινωνικό-θρησκευτικές αντιπαραθέσεις του 15ου αιώνα, αλλά και στο γεγονός ότι μετά τα πρώτα χρόνια των έντονων και άγριων διώξεων, οι επαφή των περισσότερων κατοίκων της Ισπανίας με την Ιερά Εξέταση, ιδίως εκείνων που δεν ζούσαν στις πόλεις, ήταν εξαιρετικά σπάνια[68]. Δεν έγκειται στα πλαίσια της παρούσας εργασίας να αναφερθούμε διεξοδικά στην ιστορία της Ιεράς Εξέτασης, θα αναφερόμαστε ωστόσο σ' αυτήν, όπου κρίνεται απαραίτητο.

Στις αρχές του 18ου αιώνα, η υποστήριξη του λαού προς την Ιερά Εξέταση άρχισε σταδιακά να μειώνεται. Η Ιερά Εξέταση έχανε το λόγο ύπαρξης της: δεν υπήρχαν πια ούτε Εβραίοι, ούτε Μωαμεθανοί και οι απόγονοι τους είχαν πλέον ενσωματωθεί στην κοινωνία. Η Ιερά Εξέταση ήταν πλέον ένας αναχρονισμός. Οι νέες «αιρέσεις» που την απασχολούσαν αφορούσαν στον Διαφωτισμό, το γιανσενισμό, τη μασονία, ιδέες και στάσεις, που όχι μόνο δεν απορρίπτονταν απ' όλους, αλλά πολλοί από τους υποστηρικτές τους ήταν άτομα με εξουσία και μεγάλη επιρροή.

Επιπλέον, οι Βουρβόνοι σταμάτησαν να την υποστηρίζουν στο βαθμό που το έκαναν οι Αψβούργοι. Ο Φίλιππος V για παράδειγμα, αρνήθηκε να παραστεί σε μια auto de fe στην αρχή της βασιλείας του, αν και πείσθηκε αργότερα, μέσω της υπόθεσης Macanaz, για τη δύναμη της Ιεράς Εξέτασης και τη χρησιμότητα της ως υποστηρικτή της βασιλικής εξουσίας. Ωστόσο, συνέχισε τόσο ο ίδιος, όσο και οι διάδοχοι του, να «μην είναι διατεθειμένοι να δεχτούν την ύπαρξη ενός άλλου κράτους, μέσα στο κράτος.»[69] Η νέα

---

[67] Ιδίως σε περιοχές εκτός της Καστίλης, που όμως μέχρι τα μέσα του 16ου είχαν μειωθεί. Ο κόσμος «συνήθισε», με αποτέλεσμα η Ιερά Εξέταση να εδραιώσει τη θέση της στην ισπανική κοινωνία, ενώ οι καταχρήσεις των υπαλλήλων της έγιναν σταδιακά όλο και πιο ανεκτές από το λαό. βλ. Henry Kamen, *The Spanish Inquisition: An historical revision*, Weidenfeld & Nicolson, Λονδίνο, 1997, κεφ. 4, "A continuing opposition", σελ. 66-82, 280.

[68] Στο ίδιο, σελ. 80-82, 314-315.

[69] A.S., Turberville, οπ. παρ., σελ. 209. Οι «ρεγκαλιστικές» τάσεις και προσπάθειες για τον έλεγχο της εξουσίας της Ιεράς Εξέτασης είχαν ξεκινήσει ήδη κατά τη βασιλεία του Καρόλου ΙΙ. Βλ. Marcelin Defourneaux, *Inquisición y Censura de Libros en la Espana del siglo XVIII*, (μετάφραση από τα

δυναστεία προτιμούσε να περιορίσει την ανεξαρτησία, που η Ιερά Εξέταση απολάμβανε, καθώς και την αδικαιολόγητη πολλές φορές ασυλία της. Ταυτόχρονα, η Ιερά Εξέταση έφτασε στο τέλος του 18ου αιώνα με τεράστια χρέη. Η ανάγκη να μειωθούν τα έξοδα, η μείωση του αριθμού των κατηγορούμενων (και κατά συνέπεια των κατασχεμένων περιουσιών) και η αύξηση του συγκεντρωτισμού εξηγούν ως ένα βαθμό τη μείωση των απασχολούμενων από την Ιερά Εξέταση[70]. Η προοδευτική εξασθένιση της Ιεράς Εξέτασης είναι ο κύριος λόγος, που οι ενέργειες της έγιναν όλο και πιο διακριτικές, ενώ οι ποινές που επέβαλε απαλύνθηκαν. Επίσης, σύμφωνα με τον Kamen, από τα μέσα του 18ου αιώνα, σταμάτησε να χρησιμοποιεί τα βασανιστήρια ως μέσο πίεσης προκειμένου να εκμαιεύσει ομολογίες[71]. Την ίδια περίοδο σταμάτησε να καταδικάζει σε καταναγκαστικά έργα στις γαλέρες, πολύ συχνή τιμωρία μέχρι τότε[72], όπως και στα ορυχεία υδραργύρου[73]. Κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Καρόλου ΙΙΙ και του Καρόλου του IV, όπως μας πληροφορεί ο Llorente, «οι ιεροεξεταστές παρά τις περιστασιακές τους καταχρήσεις, ήταν στην πλειοψηφία τους άνθρωποι πράοι και συνετοί, σε σχέση με εκείνους της περιόδου του Φιλίππου V και των προηγούμενων αιώνων. Το επιβεβαιώνει το μικρό νούμερο των γενικών autos de fe (δεν ξεπερνούν τις 10), κατά τις οποίες μόνο τέσσερις άνθρωποι στάλθηκαν στην πυρά, από τους πενήντα έξι που καταδικάστηκαν.»[74] (Αντίθετα, κατά τη βασιλεία του Φιλίππου V έγιναν 728 autos με χιλιάδες θύματα.) Ωστόσο, παρά τα έκδηλα σημάδια της παρακμής της, η Ιερά Εξέταση διατηρούσε την οργάνωση της άθικτη και παρά τις αυξανόμενες αντιδράσεις, συνέχιζε να απολαμβάνει την υποστήριξη ενός μέρους του πληθυσμού (κυρίως από την αριστοκρατία και τον απλό λαό). Η δύναμη της λοιπόν, συνέχιζε να προξενεί τρόμο και μπορούσε να χρησιμοποιηθεί, προκειμένου να τιμωρηθούν παραδειγματικά, κάποια προσεκτικά επιλεγμένα θύματα[75]. «Τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα, η Ιερά Εξέταση είχε "πολιτικοποιηθεί" ξεκάθαρα πλέον, παίρνοντας μια

γαλλικά J. Ignacio Tellechea Idigoras),Taurus Ediciones, Μαδρίτη 1973, (πρώτη έκδοση στα γαλλικά 1963), σελ. 38.

[70] Henry Kamen, οπ. παρ., σελ. 156-157, 197, 204, βλ. και Roberto Alcalá Flecha, *Literatura e Ideología en el Arte de Goya*, Diputación General de Aragón, D. L., Zaragoza 1988, (διδακτορική διατριβή στο πανεπιστήμιο της Extremadura), σελ. 255-256.

[71] Στο ίδιο, σελ. 189. Μάλλον πρέπει να χρησιμοποιήσουμε τον όρο «περιόρισε τη χρήση των βασανιστηρίων», αντί για σταμάτησε.

[72] Η ποινή αυτή άρχισε να χρησιμοποιείται από τα μέσα του 15ου αιώνα, αν και η Ιερά Εξέταση σπάνια καταδίκαζε για περισσότερο από πέντε χρόνια καταναγκαστικά έργα στις γαλέρες, σε αντίθεση με τα κοσμικά δικαστήρια, που η ισόβια κάθειρξη στις γαλέρες ήταν μια πολύ συνηθισμένη ποινή. Στο ίδιο. σελ. 201-202.

[73] Eugenio Cuello Calon, "Lo que Howard vió en España: Las carceles y prisiones de España a fines del siglo XVIII", στο *Revista de Estudios Penitenciarios*, Απρίλιος 1945, σελ.14,

[74] Llorente, Juan Antonio, *La Historia Critica de la Inquisición en España*, Μαδρίτη 1981 (2η έκδοση), Ediciones Hiperión. (Εκδόθηκε πρώτη φορά στα Γαλλικά, *Histoire Critique de l' Inquisition d' Espagne*, 4 τόμοι, Παρίσι 1817-18.), τ. 4, σελ. 92.

[75] Όπως για παράδειγμα, η περίπτωση του Melchor de Macanaz στις αρχές του 18ου αιώνα, αλλά και του Pablo de Olavide, του πρώτου «afrancesado», το 1778, που για πολιτικούς λόγους θεωρήθηκε αιρετικός. βλ. Marcelin Defourneaux, οπ. παρ., σελ. 40-43, για την υπόθεση Macanaz και Llorente, οπ. παρ., τ. ΙΙ, σελ. 383-386.

εμφανώς εχθρική στάση απέναντι στον Διαφωτισμό, κι έτσι έχασε και την μικρή υποστήριξη που απολάμβανε μεταξύ της προοδευτικής ισπανικής ελίτ»[76]. Μάλιστα, πολλοί από τους διαφωτιστές και φιλελεύθερους συγγραφείς και πολιτικούς καταγγέλθηκαν στην Ιερά Εξέταση, αν και στην πλειοψηφία των περιπτώσεων, είτε δεν δικάστηκαν, είτε δεν βρέθηκαν αρκετές αποδείξεις, ώστε να στοιχειοθετηθεί η κατηγορία. Η εξέταση σ' αυτές τις περιπτώσεις γινόταν ιδιωτικά και οι ποινές αφορούσαν συνήθως σε απλή μετάνοια.[77] Τα υπόλοιπα αδικήματα που κυνηγά πλέον η Ιερά Εξέταση, λόγω έλλειψης αιρετικών[78], αφορούν ως επί το πλείστον, σε υποθέσεις μαγείας και δεισιδαιμονίας, διγαμίας και proposiciones (λεκτικές παραβάσεις που υποδείκνυαν λανθασμένα πιστεύω, π.χ. βλασφημία). Βέβαια, ίσως ο σημαντικότερος ρόλος που παίζει η Ιερά Εξέταση την εποχή αυτή, και στον οποίο ασκείται εντονότατη κριτική από τους διαφωτιστές, αφορά στην άσκηση της λογοκρισίας.

«Προς το τέλος του 18ου αιώνα, η Ιερά Εξέταση είδε στην Γαλλική Επανάσταση και στις συνέπειες της στην Ισπανία, μια ευκαιρία για να επανακτήσει την παλιά της δύναμη.»[79] Μπροστά στον ανεξίθρησκο, σχεδόν άθεο και φιλελεύθερο χαρακτήρα της Επανάστασης, «η Ιερά Εξέταση υψώθηκε για άλλη μια φορά, ως ο φρουρός της αιώνιας Ισπανίας, υπερασπιζόμενη το θρόνο και την καθαρότητα της πίστης»[80]. Ήταν ωστόσο, θανάσιμα πληγωμένη από την αντιπαράθεση με τον Διαφωτισμό. Οι ιδέες περί ανεκτικότητας, ανοχής και ελευθερίας της συνείδησης είχαν διαποτίσει και την Ισπανία. «Η Ιερά Εξέταση έφτασε να συμβολίζει την ουσία μιας χώρας, στην οποία κυβερνούσε ο φανατισμός και ο σκοταδισμός. Ήταν στα μάτια των διαφωτιστών, ένας μισητός θεσμός που εμπόδιζε, μέσω της λογοκρισίας, τη διάδοση των φώτων που θα μπορούσαν κάνουν την Ισπανία ένα προοδευτικό και μοντέρνο έθνος» [81].

---

[76] Henry Kamen, οπ. παρ., σελ. 304.
[77] Ορισμένοι από αυτούς είναι οι: κόμης de Campomanes, κόμης de Floridablanca,Tomás de Iriarte, Mariano Luis de Urquijo, Meléndez Valdés, Gaspar Melchor de Jovellanos, κ.ά., οι περισσότεροι από αυτούς κατηγορήθηκαν για «φιλοσοφία», δηλ., ως οπαδοί του διαφωτισμού και εχθροί της καθολικής πίστης. Llorente, οπ. παρ., τ. 4, σελ. 97-110, 260-262.
[78] Ωστόσο, υπάρχουν και λίγες περιπτώσεις ανθρώπων, που οδηγήθηκαν στην πυρά και το δεύτερο μισό του 18ου αι. ως εβραίοι.
[79] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 256.
[80] Turberville, οπ. παρ., σελ. 211.
[81] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 256.

Β. Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΩΝ ΙΣΠΑΝΩΝ ILUSTRADOS

Παρόλο που κατά τον 18ο αιώνα, υπάρχει μια αυξανόμενη κριτική απέναντι στην Εκκλησία γενικά, μέχρι τα τέλη του αιώνα, δεν μπορούμε να μιλάμε για καθαρό αντικληρικαλισμό στην Ισπανία. Η κριτική που ασκούσαν οι Ισπανοί ilustrados, αφορούσε, όχι τόσο στην αμφισβήτηση του καθολικισμού, ούτε στην έκφραση μίσους και αντιπάθειας προς όλους τους κληρικούς, αλλά περισσότερο στην ανάγκη για μεταρρύθμιση της Εκκλησίας. «Κατά την άποψη τους, η εκκλησιαστική οργάνωση γενικότερα και ορισμένοι θεσμοί ειδικότερα, όπως η Ιερά Εξέταση, τα προνόμια του κλήρου, η ισχύουσα θέση των θρησκευτικών ταγμάτων, συνιστούσαν εμπόδια στη διάδοση του διαφωτισμού και στην πρόοδο»[82]. Ωστόσο, όπως υποστηρίζει η Helman, «για όλους τους μεγάλους Ισπανούς ilustrados –Jovellanos, Feijoo, Cadalso, Meléndez, Moratín, Goya- δεν υπήρξε ποτέ ρήξη ανάμεσα στην παλιά θρησκεία και τη νέα φιλοσοφία, ανάμεσα στην παράδοση και την πρόοδο, ανάμεσα στην εθνική ιστορία και την ενσωμάτωση της Ισπανίας στην μοντέρνα ευρωπαϊκή σκέψη.»[83] Χωρίς λοιπόν να επιτεθούν ευθέως στην Εκκλησία, οι διαφωτιστές Ισπανοί κατάφεραν, να πλήξουν την αξιοπιστία των κληρικών και να βάλουν το σπόρο, που θα εξελιχθεί μετά το 1808 σε καθαρό αντικληρικαλισμό. Από τα κείμενα τους, που εμφανίζονται σε περιοδικά της εποχής, όπως το *El Censor*[84], είναι σαφές ότι γνώριζαν τα έργα των γάλλων διαφωτιστών και τις επιθέσεις των τελευταίων ενάντια στη δεισιδαιμονία και στο φανατισμό, για τα οποία θεωρούσαν υπεύθυνο τον κλήρο. Η κριτική των Ισπανών εστιάζεται σε ελαττώματα του κλήρου, όπως η υπεροψία, η απληστία, η άγνοια, η τεμπελιά, η λαγνεία· μια παρόμοια δηλαδή κριτική, με αυτήν που ασκεί και ο Γκόγια στα *Caprichos* του. «Οι κριτικοί του κλήρου προτείνουν μια πιο αγνή, απλή εικόνα του κληρικού που δεν ενδιαφέρεται για τα πλούτη, αλλά για την ορθή πίστη του λαού, απαλλαγμένη από δεισιδαιμονίες, που ενδιαφέρεται ακόμα, για την παιδεία του λαού, την εκπαίδευση του και γενικά πλησιάζει σε μια ιδανική εικόνα των πρώτων χριστιανών ιερέων.»[85] Η κριτική αυτού του τύπου ήταν αρκετά έντονη και μέσα στους κόλπους της ίδιας της Εκκλησίας. Έργα, όπως η νουβέλα του μοναχού José Francisco de Isla, *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* (1758), που γράφτηκαν με σκοπό την βελτίωση του κηρύγματος, είχαν μεγάλη επιτυχία, κυρίως για τη σατιρική τους διάθεση και την κριτική σε ένα ιδιαίτερο τύπο κληρικών. Η Γαλλική Επανάσταση συνέβαλε, όπως είναι

---

[82] Emilio La Parra López, "Los inicios del anticlericalismo español contemporáneo (1750-1833), στο Emilio La Parra López & Manuel Suárez Cortina, (eds.), *El anticlericalismo español contemporáneo*, Editorial Biblioteca Nueva, S.L., Μαδρίτη 1998, σελ. 17.
[83] Edith Helman, οπ. παρ., σελ. 110.
[84] Πολλά από τα άρθρα που δημοσιεύονταν προέρχονταν από έργα συγγραφέων, τα οποία είχε απαγορεύσει η Ιερά Εξέταση, βλ. Richard Herr, *An historical essay on modern Spain*, University of California Press, Berkeley, Λος Άντζελες, Λονδίνο, 1974, (1η έκδοση 1971), σελ. 53.
[85] Emilio La Parra López, οπ. παρ., σελ. 19-20.

φυσικό, στην αύξηση, μιας ολοένα και πιο έντονης και σκληρής κριτικής. Σ' αυτήν συνέβαλαν η πληθώρα των εντύπων και κυρίως των χαρακτικών, που εισέβαλλαν στη χώρα από την Γαλλία και έδιναν μια καθόλου κολακευτική εικόνα του κλήρου. Μόνο στα τέλη του αιώνα, η άποψη των κυριότερων διανοούμενων της κυβέρνησης του Καρόλου IV (Meléndez Valdés, Quintana, Marchena, Ramón de Salas, κ.ά) είχε ριζοσπαστικοποιηθεί τόσο, ώστε να είναι πλέον ιδιαίτερα σκληρή απέναντι σε όλο τον κλήρο[86].

Ωστόσο, παρά την ελαστικότητα που έδειχναν οι Ισπανοί Ilustrados απέναντι στην Εκκλησία και τη θρησκεία, ειδικά σ' ότι αφορά στην Ιερά Εξέταση, η συντριπτική πλειοψηφία τους τασσόταν υπέρ της κατάργησής της. Ο «μαύρος θρύλος» που είχε δημιουργηθεί στο εξωτερικό, εξαιτίας της θρησκευτικής αδιαλλαξίας και της λογοκρισίας που επικρατούσε στην Ισπανία, προκαλούσε ντροπή στους Ισπανούς διαφωτιστές[87]. Παρόλο που και εδώ, ήταν αρκετά συγκρατημένοι, ως προς την έκφραση της αντιπάθειας τους, η αντίθεσή τους στον ρόλο που η Ιερά Εξέταση καλείτο να παίξει στα τέλη του 18ου αιώνα, είναι σαφής. Μια και ο φόβος της εισβολής αιρετικών δογμάτων στη χώρα είχε σταματήσει να υφίσταται πλέον, η λογοκρισία αφορούσε συνήθως σε θέματα περισσότερο πολιτικά, παρά θρησκευτικά.

Ο Jovellanos ο πιο σημαντικός εκπρόσωπος του ισπανικού διαφωτισμού, παρόλο που ποτέ δεν επιτέθηκε ενάντια στην θρησκεία, ούτε αμφισβήτησε ποτέ την αξία του καθολικισμού, είχε ωστόσο μια πολύ σαφή στάση απέναντι στην Ιερά Εξέταση. Στα ημερολόγια του, αλλά και στην αλληλογραφία του διαφαίνονται ξεκάθαρα οι απόψεις του σχετικά με το θέμα. Όταν την άνοιξη του 1797, κυκλοφορεί η φήμη ότι θα γίνει γενικός ιεροεξεταστής ο Tavira, ο πεφωτισμένος επίσκοπος της Σαλαμάνκα, και θα καταργηθεί η Ιερά Εξέταση, σημειώνει στο ημερολόγιο του: «Λένε ότι ο Tavira θα γίνει γενικός ιεροεξεταστής και ακόμα λένε ότι θα καταργηθεί η Ιερά Εξέταση. Ω! πόσο θα κέρδιζαν τα γράμματα απ' αυτό! Πόσο τα ήθη! Όσο λιγότεροι είναι οι υποκριτές, τόσο το

[86] Στο ίδιο, σελ. 29.
[87] Ο Βολταίρος, για παράδειγμα, στο λήμμα «Ιερά Εξέταση», του *Φιλοσοφικού Λεξικού*, αναφέρει: «Όπως είναι γνωστό, η Ιερά Εξέταση είναι μια αξιοθαύμαστη επινόηση, εξ ολοκλήρου χριστιανική, με στόχο να καταστήσει ισχυρότερους τον Πάπα και τους μοναχούς και για να μετατρέψει σε υποκριτή ένα ολόκληρο βασίλειο». Βολταίρος, *Φιλοσοφικό Λεξικό*, Αθήνα 2001, εκδόσεις Στάχυ. Πρώτη έκδοση *Dictionnaire Philosophique*, Λονδίνο [Γενέβη] 1764.

καλύτερο. Η παρακαταθήκη της πίστης θα ήταν καλύτερα στα χέρια των επισκόπων, από τα οποία αρπάχτηκε…».[88] Ο Jovellanos, όπως φαίνεται και από το γράμμα του στον Jardine το 1794[89], ήθελε να αρθεί από τη δικαιοδοσία της Ιεράς Εξέτασης η λογοκρισία και η απαγόρευση βιβλίων και να δοθεί στους επισκόπους. Αυτό προσπάθησε να κάνει και κατά την εννιάμηνη παραμονή του στο υπουργείο Δικαιοσύνης, το 1797-98, με την κατά μέτωπο επίθεση που της επιφύλαξε, στην έκθεση που ετοίμασε για την Ιερά Εξέταση, μετά από παραγγελία του Καρόλου IV . Στην έκθεση του, *Exposición sobre el Tribunal del Santo Oficio* (1798), ο Jovellanos υποστηρίζει ότι πρέπει να επιστραφούν στους επισκόπους οι δικαιοδοσίες και τα δικαιώματα, τα οποία είχε σφετεριστεί η Ιερά Εξέταση. Θεωρεί την ασέβεια και την αθεΐα που κατέκλυζαν τη χώρα, ως τον νέο κίνδυνο για τη θρησκεία, όμως πιστεύει ότι η Ιερά Εξέταση ήταν ανίκανη να σταθεί εμπόδιο σ' αυτά, εφόσον, «πρώτον: οι υπάλληλοι της είναι αδαείς και δεν μπορούν να κρίνουν χωρίς τους calificadores[90], δεύτερον: και αυτοί επίσης είναι το ίδιο κι έτσι τη δουλειά της λογοκρισίας, την κάνουν οι μοναχοί, μόνο για τα χρήματα και την απαλλαγή από τη χορωδία. Δεν γνωρίζουν ξένες γλώσσες. Γνωρίζουν μόνο ελάχιστη σχολαστική θεολογία….κλπ»[91]. Ενώ λοιπόν θεωρεί αναγκαία την επιφυλακή και τη λογοκρισία προκειμένου να σωθεί η θρησκεία, πιστεύει ωστόσο, ότι αυτό είναι δουλειά των επισκόπων και των ενοριών. Επιπλέον, όπως υποστηρίζει, η λογοκρισία είχε ανάγκη από γρήγορες διαδικασίες, πράγμα για το οποίο η Ιερά Εξέταση ήταν ανίκανη. Η έκθεση αυτή του Jovellanos, όπως είναι λογικό προκάλεσε, τις ήδη υπάρχουσες έχθρες. Ο Jovellanos είχε και στο παρελθόν προστριβές με την Ιερά Εξέταση, καθώς του είχαν αρνηθεί κάποια απαγορευμένα επιστημονικά βιβλία που είχε ζητήσει το 1795, για την βιβλιοθήκη του Instituto de Gijon, που είχε ιδρύσει το 1794. Η εναντίωσή του αυτή με την Ιερά Εξέταση ήταν μια από τις αιτίες για την απομάκρυνσή του από το υπουργείο, την αυλή και τη Μαδρίτη, καθώς «οι συντηρητικοί κληρικοί κατάφεραν να πείσουν τον Κάρολο IV ότι, οποιαδήποτε μεταρρύθμιση στην Εκκλησία ενείχε τον κίνδυνο της επανάστασης»[92]. Βέβαια, ο Jovellanos «ήταν αντίθετος στην Ιερά Εξέταση, όχι μόνο ως παιδαγωγός, για τα εμπόδια που έβαζε (μέσω της λογοκρισίας) ενάντια στη γνώση και το διαφωτισμό, αλλά και ως δικαστής και υπέρμαχος του διαφωτισμού, δεν μπορούσε παρά να αντιτίθεται στις μυστικές δίκες και φυλακές, στα βασανιστήρια, στις δημόσιες

[88] Η παραπομπή από τον Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 258.
[89] Στο γράμμα αυτό, ενώ υποστηρίζει ότι είναι πολλοί εκείνοι που συμφωνούν μαζί τους, σχετικά με την Ιερά Εξέταση, υπολείπονται όμως πολύ, εκείνων που την υποστηρίζουν. Έτσι, αν γινόταν μια επίθεση στον μηχανισμό της πριν ωριμάσουν τα πράγματα, θα οδηγούσε στα αντίθετα αποτελέσματα και στην ενδυνάμωση του μισητού θεσμού. (βλ. Edith Helman, οπ. παρ., σελ. 113 και Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 258).
[90] Οι calificadores ήταν κληρικοί, συνήθως άνηκαν σε κάποιο τάγμα και ήταν υπεύθυνοι για την ανάγνωση και τη λογοκρισία των βιβλίων.
[91] Η παραπομπή από την έκθεση του Jovellanos, στο Edith Helman, οπ. παρ., σελ. 113-4. Γενικά, όπως βεβαιώνει και ο Marcelin Defourneaux, το επίπεδο των calificadores ήταν πολύ χαμηλό κατά τον 18^{ο} αιώνα, σε αντίθεση με τους προηγούμενους αιώνες, οπ. παρ., σελ. 59.
[92] Richard Herr, οπ. παρ., σελ. 67.

τιμωρίες και γενικά σε όλο το σύστημα της δικαιοσύνης της Ιεράς Εξέτασης, που κατά την άποψη του κατέστρεφε με τις δεισιδαιμονίες το λαό, αλλά και την εικόνα του έθνους».[93]

Η φιλική σχέση και η αλληλοεκτίμηση που έτρεφαν ο Γκόγια και ο Jovellanos [94], μας επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι ο καλλιτέχνης, γνώριζε τις απόψεις του Jovellanos και τις συμμεριζόταν, αρκετά πριν την αλλαγή του αιώνα. Σύμφωνα με την Edith Helman, είχαν γνωριστεί το 1778 και ο Γκόγια «χρωστάει στον Jovellanos την εικόνα που είχε για την Ισπανία, την Ισπανία των δέκα τελευταίων χρόνων της βασιλείας του Καρόλου ΙΙΙ, εκείνα τα χρόνια τα γεμάτα ελπίδα, που τα ακολούθησαν τα χρόνια της βαθιάς κρίσης και απελπισίας στα τέλη του αιώνα. Στη δεκαετία του 80, πληθώρα εντύπων, όπως το *El Censor*, κριτικάρουν την άνιση δικαιοσύνη, την ανεπαρκή εκπαίδευση του λαού και των κυρίαρχων τάξεων, τη μιζέρια των παραγωγικών τάξεων και την παρακμάζουσα και νωθρή αριστοκρατία, καθώς και την άγνοια των αργόσχολων μοναχών που εκμεταλλεύονταν τη λαϊκή δεισιδαιμονία. Προτείνουν μεταρρυθμίσεις[…] Με το να ακούει ο Γκόγια τις συζητήσεις των ilustrados φίλων του σχετικά με τα θέματα αυτά, με το να διαβάζει εφημερίδες, όπως τις: *Diario de Madrid, Correo de Madrid, Memorial Literario*, και πάνω απ' όλα το *El Censor* […] θα έφτασε να υιοθετήσει τις απόψεις των υποστηρικτών τού διαφωτισμού σχετικά με την οικονομική, κοινωνική και θρησκευτική μεταρρύθμιση.»[95] Ο Γκόγια είχε αρχίσει να συχνάζει σε tertulias[96] ήδη από τη δεκαετία του 1770, αμέσως μετά την άφιξη του στη Μαδρίτη[97], όπου τέτοια θέματα συζήτησης ήταν πολύ συνηθισμένα. Ωστόσο, παρόλο που ορισμένα στοιχεία, τα οποία υπονοούν το ενδιαφέρον του Γκόγια για κοινωνικά και πολιτικά θέματα, κάνουν την εμφάνιση τους και σε πρωιμότερα έργα, όπως οι ταπισερί, μόνο από τη δεκαετία του 1790 αρχίζουν να κατακλύζουν κυριολεκτικά, το έργο του. Στο έργο του Γκόγια, συναντάμε για πρώτη φορά το θέμα της Ιεράς Εξέτασης στα *Caprichos*. Ίσως μάλιστα τα δύο αυτά *Caprichos* (ν. 23,24), να ήταν ένας από τους λόγους που αναγκάστηκε, πολύ σύντομα μετά την έκδοση τους, να αποσύρει τα χαρακτικά από το εμπόριο. Όπως γράφει στο φίλο του Joaquín Ferrer, αρκετά χρόνια μετά, στις 20 Δεκεμβρίου 1825, παρά το γεγονός ότι δώρισε τις χαρακτικές πλάκες στον βασιλιά λίγα

---

[93] Edith Helman, οπ. παρ., σελ. 114.

[94] Βλ. το γράμμα που έστειλε ο Γκόγια στον φίλο του Zapater στις 27 Μαρτίου 1798 και περιγράφει την επίσκεψη του στον υπουργό Jovellanos, προκειμένου να ζωγραφίσει το πορτραίτο του και ακόμα, σε γράμμα του το Σεπτέμβρη του 1807, από τη φυλακή, ο Jovellanos στέλνει τους «στοργικούς χαιρετισμούς του» στον Γκόγια, μέσω του κουνιάδου του Manuel Bayeu. (Edith Helman, οπ. παρ., σελ. 104). Επίσης, όπως υποστηρίζει η Helman, «είναι σίγουρο ότι ο Jovellanos πάντα πρότεινε τον Γκόγια, όποτε προέκυπταν ιδιωτικές ή επίσημες παραγγελίες.» (Στο ίδιο, σελ. 103).

[95] Στο ίδιο, σελ. 104.

[96] Οι tertulias (ισπανικός όρος των γαλλικών salons) ήταν τακτικές συναντήσεις σε σπίτια αριστοκρατών ως επί τω πλείστον, όπου οι παρευρισκόμενοι συζητούσαν ποικίλα θέματα, όπως η πολιτική, η οικονομία, η μόδα, η ζωγραφική, η αρχιτεκτονική, η γλυπτική, η λογοτεχνία· άλλα αγαπημένα θέματα ήταν η μουσική, το θέατρο, οι ταυρομαχίες, η φυσιογνωμική. (José López-Rey, "A contribution to the artist's life: Goya and the world around him", *Gazette des Beaux-Arts XXVIII*, 1945, σελ. 130).

[97] Στο ίδιο, σελ. 129-130.

χρόνια μετά την χάραξη και έκδοση τους, παρόλα αυτά, τον κατήγγειλαν στην Ιερά Εξέταση[98].

Μια από τις κύριες φυσιογνωμίες του ισπανικού διαφωτισμού, όσον αφορά στις προσπάθειες για τη μεταρρύθμιση και την κατάργηση της Ιεράς Εξέτασης ήταν ο Juan Antonio Llorente. Γεννήθηκε το 1756 στο Rincón de Soto (στο Logroño), από γονείς που ανήκαν στην κατώτερη αριστοκρατία (hidalgo), με «παλιό, καθαρό, χριστιανικό αίμα, αμόλυντο από εβραίους, μουσουλμάνους και αιρετικούς». Σπούδασε νομικά και θεολογία στα πανεπιστήμια της Σαραγόσα και της Βαλένθια, και το 1787 μπήκε στο δυναμικό της Ιεράς Εξέτασης, καθώς διορίστηκε επίτροπος στο Logroño. Ωστόσο, δύο μόλις χρόνια μετά, μέσω της επιρροής της δούκισσας Sotomayor, μετατέθηκε στην Μαδρίτη, όπου από το 1789 ως το 1801, διατέλεσε γραμματέας της Ιεράς Εξέτασης της Μαδρίτης. Έτσι, «χάρη στη φιλία του με τη δούκισσα του Sotomayor, βρήκε από τη μια, ανοιχτά τα σαλόνια της διαφωτισμένης αριστοκρατίας, και από την άλλη, με την θέση του στην Ιερά Εξέταση, όχι μόνο είχε πρόσβαση στα απαγορευμένα βιβλία, αλλά έζησε από κοντά και την εμπειρία – των συλλήψεων, των επισκέψεων στις φυλακές, των autos και των autillos- η οποία πρέπει να ήταν πολύ τραυματική γι' αυτόν.»[99] Το 1793, ο πεφωτισμένος Γενικός Ιεροεξεταστής, Manuel Abad y Sierra, του ανέθεσε τη συγγραφή μιας έκθεσης σχετικά με την ανάγκη για μεταρρύθιση στις ανακριτικές διαδικασίες, καθώς και για το θέμα της λογοκρισίας, το έργο αυτό όμως[100], διακόπηκε ένα χρόνο μετά, όταν απολύθηκε ο γενικός ιεροεξεταστής και καταγγέλθηκε ως γιανσενιστής. Κατά τη διάρκεια της υπουργείας του, ο Jovellanos σκόπευε να χρησιμοποιήσει αυτά τα σχέδια για μεταρρύθμιση, προκειμένου να κάνει αλλαγές στην Ιερά Εξέταση[101]. Κατά τον Llorente, η αποκάλυψη της πρόθεσης αυτής του Jovellanos, συνέβαλλε στην πτώση και των δύο.[102] Ο Llorente έπεσε σε δυσμένεια το 1801, όμως το 1805 κέρδισε ξανά την ευμένεια της Αυλής και του ζητήθηκε να γράψει ένα βιβλίο για την ιστορία των βασκικών περιοχών. Το 1807, έγινε μέλος του Βασιλικού Τάγματος της Ισπανίας που είχε ιδρυθεί από τον Κάρολο ΙΙΙ. Το 1808, με την εισβολή των Γάλλων στην Ισπανία, ήταν μια αποφασιστική καμπή στη ζωή του Llorente. «Και αυτός, όπως και τόσοι άλλοι καλοπροαίρετοι διαφωτιστές, είδε στο νέο καθεστώς το μόνο τρόπο, με τον οποίο θα έβγαινε η Ισπανία από την πολιτική, κοινωνική και οικονομική αδράνεια […] Στα μάτια

[98] Edith Helman, οπ. παρ., σελ. 54. Ο Γκόγια υπονοεί, ότι τα προβλήματα που αντιμετώπισε με την Ιερά Εξέταση οφειλόταν στα *Caprichos*. Δεν γνωρίζουμε ωστόσο, αν είχε και άλλα μπλεξίματα με την Ιερά Εξέταση, πέρα από το 1815, που κλήθηκε να λογοδοτήσει λόγω της γυμνής Maja, που είχε ζωγραφίσει για τον Godoy.

[99] José Jiménez Lozano, «La "Historia de la Inquisición en España" de J.A. Llorente», σελ. vii-xxxvii, εισαγωγή στο Juan Antonio Llorente, οπ. παρ., σελ. xxxi.

[100] Στο *Discurso sobre el orden de procesar en los tribunales de Inquisición,* ο Llorente αντιτίθετο στις μυστικές δίκες που διεξήγαγε η Ιερά Εξέταση, και υποστήριζε ότι οι δίκες πρέπει να είναι δημόσιες, όπως και στα άλλα εκκλησιαστικά δικαστήρια.

[101] Τα χειρόγραφα του Llorente βρέθηκαν μέσα στα χαρτιά του Jovellanos κατά την σύλληψη του, βλ. José Jiménez Lozano, οπ. παρ., σελ.xxxii.

[102] Llorente, *Historia Critica…,* τ. 2, p.382.,

του, η μεταρρύθμιση της Εκκλησίας δεν μπορούσε να γίνει από αυτούς που αντιστέκονταν στον Ναπολέοντα. Οι εξεγερμένοι έμοιαζαν, τουλάχιστον αρχικά, να πολεμάνε για τη διατήρηση του status quo της Εκκλησίας και την ενδυνάμωση της Ιεράς Εξέτασης. Επιπλέον, η εξέγερση ενάντια στον γάλλο αυτοκράτορα «μύριζε» αναρχία και λαϊκή εξέγερση, κάτι που φόβιζε τόσο τον Llorente, όσο και τους περισσότερους διαφωτιστές. […] Με δεδομένο ότι ο βασικός σκοπός του Llorente ήταν η κατάργηση της Ιεράς Εξέτασης, διάλεξε το μόνο δρόμο που έβλεπε να οδηγεί στην εκπλήρωση των αναγκών της Ισπανίας και συμπαρατάχθηκε με εκείνους που πίστευαν ότι η διακυβέρνηση του Βοναπάρτη θα αναγεννούσε την Ισπανία.»[103] Ο Llorente ήταν ένας από τους αντιπροσώπους, που υπέγραψαν το Σύνταγμα της Bayonne τον Ιούλιο του 1808, και τον επόμενο χρόνο, μετά την κατάργηση της Ιεράς Εξέτασης, έγινε υπεύθυνος των αρχείων του Συμβουλίου της Ιεράς Εξέτασης και της Ιεράς Εξέτασης της Μαδρίτης. Επιπλέον, δόθηκε εντολή να του παραδοθούν και τα ιεροεξεταστικά αρχεία του Vallodolid, ενώ είχε ήδη μαζέψει πολλά αρχεία από το 1793, την εποχή δηλαδή, που ετοίμαζε την έκθεση σχετικά με την μεταρρύθμιση της ανακριτικής διαδικασίας. Του δόθηκε η εντολή να οργανώσει τα αρχεία, ώστε να συγγράψει την ιστορία της ισπανικής Ιεράς Εξέτασης σύμφωνα με αυτά.[104] Το 1811, διάβασε κατά τη διάρκεια της τελετής, κατά την οποία έγινε μέλος της Βασιλικής Ακαδημίας της Ιστορίας, τα πρώτα αποτελέσματα από τη μελέτη των αρχείων[105]. Η ομιλία αυτή είχε τίτλο: *Memoria histórica sobre cuál ha sido la opinión nacional de España acerca del tribunal de la Inquisición* και δημοσιεύτηκε το 1812[106]. Το 1813, αφού εξέδωσε τα *Anales de la Inquisición*, αναγκάστηκε να εγκαταλείψει την Ισπανία μαζί με τους Γάλλους. Το 1814 ζητά συγχώρεση από τον Φερδινάνδο, καθώς και στη Γαλλία συνάντησε την εχθρότητα, ως κληρικός, υπέρμαχος της Γαλλικής Επανάστασης, ενώ ταυτόχρονα αντιμετώπιζε οικονομικά προβλήματα. Ζήτησε να του επιτραπεί η επιστροφή στην Ισπανία, λέγοντας πως ό,τι έκανε, το έκανε για την πατρίδα και υποστήριξε μάλιστα, ότι λόγω της θέσης του έσωσε πολλούς Ισπανούς από την εκτέλεση, ότι βοήθησε πολλούς μοναχούς μετά τους νόμους για το κλείσιμο των μοναστηριών κλπ.[107] Το γεγονός ότι ο Φερδινάνδος δεν ήταν διατεθειμένος να δώσει συγχώρεση επέτρεψε στον Llorente να συγγράψει το

---

[103] Gabriel H. Lovett, εισαγωγή (χωρίς αρίθμηση σελίδων) στην επανέκδοση του 1966, της αγγλικής συντμημένης μετάφρασης του 1826 του έργου του Juan Antonio Llorente, *The History of the Inquisition of Spain from the time of its establishment to the reign of Ferdinand VII*.

[104] Δυστυχώς, προκειμένου να προστατεύσει τους διωκόμενους και τους απογόνους τους έκαψε πολλά από τα αρχεία που χρησιμοποίησε και κράτησε μόνο εκείνα που θεώρησε ότι είχαν ιστορική σημασία.

[105] Σύμφωνα με την Stephanie Loeb Stepanek, που έχει γράψει τα λήμματα για τις σκηνές από autos de fe και τους φυλακισμένους του Λευκώματος C, στο *Goya and the Spirit of Enlightenment,* οπ. παρ., σελ. 218, ο Γκόγια πιθανόν ξεκίνησε τα σχέδια αυτά του Λευκώματος τη χρονιά αυτή.

[106] Ο στόχος της ομιλίας του αυτής ήταν να αποδείξει, ότι παρά τα εγκωμιαστικά λόγια για την Ιερά Εξέταση, που συνάντησε στα παλιότερα κείμενα τα οποία μελέτησε, αυτό οφειλόταν στον φόβο και ότι η πλειοψηφία των Ισπανών ήταν αντίθετοι στην ίδρυση και διατήρηση της Ιεράς Εξέτασης, Juan Antonio Llorente, *Memoria*…οπ. παρ., σελ. 30-31.

[107] José Jiménez Lozano, οπ. παρ., σελ.xxxiv.

μνημειώδες έργο του, *Historia Critica de la Inquisitión en España*, που εκδόθηκε σε τέσσερις τόμους, το 1817-1818 στο Παρίσι. Ήταν η πρώτη ιστορία της ισπανικής Ιεράς Εξέτασης που στηριζόταν σε πρωταρχικές πηγές και σε αρχεία και όχι σε μύθους και θρύλους, όπως συνηθιζόταν μέχρι τότε. Πολύ σύντομα μεταφράστηκε στα αγγλικά, στα γερμανικά, στα ιταλικά και διαβαζόταν παντού με μεγάλο ενδιαφέρον· έγινε ένα πραγματικό "best-seller". Ο Llorente όμως, όπως φαίνεται από τα γράμματα του στον Blanco White που βρισκόταν στο Λονδίνο, περνούσε πολύ δύσκολα λόγω των πολύ άσχημων οικονομικών συνθηκών, αλλά και εξαιτίας του γεγονότος, ότι οι φιλελεύθεροι, παρόλο που είχαν πάρει την εξουσία από το 1820 δεν του είχαν επιτρέψει την είσοδο στην Ισπανία.[108] Η πρώτη ισπανική έκδοση του βιβλίου του έγινε το 1822 και στον ίδιο επιτράπηκε να επιστρέψει στην Ισπανία το Δεκέμβριο του ίδιου χρόνου, όμως στις 5 Φεβρουαρίου του 1823, πέθανε στη Μαδρίτη. Πέντε χρόνια μετά, είχε γίνει μύθος στους φιλελεύθερους Ευρωπαίους. Ταυτόχρονα, «το θέμα της Ιεράς Εξέτασης έγινε τόσο αγαπητό στα ρομαντικά σαλόνια, που ο Stendhal θεωρούσε ότι το να μιλάς στις γυναίκες για τον Llorente και το βιβλίο του, είναι ο καλύτερος τρόπος να τις ευχαριστήσεις και να τις κάνεις να ριγήσουν από συγκίνηση.»[109] «Η επανέκδοση του βιβλίου, έγινε ένα είδος συμβολικής τελετουργίας της ελευθερίας σε κάθε μια από τις συνταγματικές περιόδους στην ιστορία της Ισπανίας. Μετατρεπόταν αυτές τις στιγμές, όχι μόνο σε μια κατηγορία ενάντια σ'ένα θεσμό που ενσάρκωνε το παραδοσιακό πνεύμα και τον εθνικό, παραδοσιακό καθολικισμό, αλλά και ο Llorente αναγορευόταν σε άγιο της «άλλης Ισπανίας», της πεφωτισμένης μοντερνικότητας, λίγο εκγαλλισμένη, λίγο αντικληρικαλική, αλλά που πάνω απ' όλα έπαιρνε μια κριτική στάση απέναντι στην ίδια της την ιστορία.»[110]

Ο Γκόγια ζωγράφισε ένα εντυπωσιακό πορτραίτο του Llorente κάποια στιγμή ανάμεσα στο 1810-12, τα χρόνια δηλαδή που ο Llorente ασχολιόταν με την συγγραφή της ιστορίας της Ιεράς Εξέτασης. Είναι μια από τις πιο ζωντανές προσωπογραφίες του Γκόγια, παρά την εξαιρετικά απλή, σοβαρή σύνθεση και την περιορισμένη χρωματική κλίμακα. Σ' ένα φόντο γκρίζων και καφέ τόνων, στη μέση ακριβώς του πίνακα, στέκεται ο εικονιζόμενος, ακίνητος, με το σώμα στραμμένο ελαφρώς προς τα δεξιά. Έχει κρεμασμένο στο λαιμό, από μια κατακόκκινη κορδέλα το παράσημο του Βασιλικού τάγματος της Ισπανίας, που του είχε απονεμηθεί από τον Ιωσήφ Βοναπάρτη το 1809, τη χρονιά κατά την οποία ονομάστηκε αρχειοθέτης και ιστορικός της Ιεράς Εξέτασης. Η κορδέλα σπάει τη μονοχρωμία του πίνακα και με την αντίθεση που προκαλεί πάνω στο μαύρο ράσο, έλκει το βλέμμα του θεατή, προς το πρόσωπο του εικονιζόμενου.

---

[108] Στο ίδιο, σελ.xxxvi.
[109] Στο ίδιο, σελ.xxxv.
[110] Στο ίδιο, σελ.vi.

Ταυτόχρονα φωτίζει το πρόσωπο του Llorente που απεικονίζεται σχεδόν μετωπικά, καθώς γυρίζει προς το θεατή με μια κάπως διερευνητική ματιά. Η οξύτητα του βλέμματος του φανερώνει έναν πανέξυπνο άνθρωπο, ενώ στα χείλη του διαγράφεται ένα αχνό χαμόγελο. Παρόλο που η στάση του σώματος, αλλά και η έκφραση του προσώπου φανερώνουν έναν άνθρωπο με ισχυρή προσωπικότητα, σίγουρο για τον εαυτό του, αποπνέουν ταυτόχρονα μια ηρεμία, αλλά και μια γλυκύτητα, μια τρυφερότητα. Είναι σίγουρο ότι ο Γκόγια τρέφει μια συμπάθεια για τον άντρα που ζωγραφίζει, καθώς καταφέρνει με ένα τόσο λιτό τρόπο να αποδώσει όλα αυτά τα χαρακτηριστικά στο πρόσωπο του. Είναι σίγουρο επίσης, ότι γνώριζαν ο ένας τη δουλειά του άλλου· έχουμε άλλωστε ένα αντίτυπο των *Caprichos* με χειρόγραφες σημειώσεις του Llorente.[111] Είναι πολύ πιθανό οι δύο άντρες να είχαν και φιλικές σχέσεις, αν κρίνουμε από την αίσθηση οικειότητας που αποπνέει το πορτραίτο αυτό, παρά τη σοβαρότητα του. Κατά τη γνώμη μας, η γνωριμία του Γκόγια με τον Llorente πρέπει να ήταν αποφασιστικής σημασίας, όχι τόσο σε ότι αφορά στην ευαισθητοποίηση του καλλιτέχνη, σχετικά με την Ιερά Εξέταση, καθώς όπως είδαμε, αυτό το θέμα απασχολούσε τους διαφωτιστές της Ισπανίας και τον Γκόγια εδώ και δεκαετίες, αλλά στην εστίαση της προσοχής του σε συγκεκριμένα προβλήματα που σχετίζονταν με αυτήν. Ίσως λοιπόν ο Γκόγια, να ξεκίνησε την περίοδο αυτή τα σχέδια του Λευκώματος C, που σχετίζονται με την Ιερά Εξέταση[112]. Μπορούμε να βρούμε πολλές αναλογίες ανάμεσα σε ορισμένα από τα σχέδια του Γκόγια και στα κείμενα του Llorente. Όπως ο Llorente, μέσω των αρχείων, προσπαθεί να αποκαλύψει το παρελθόν της Ιεράς Εξέτασης, έτσι και ο Γκόγια σε ορισμένα σχέδια απεικονίζει, τόσο πρακτικές που έχουν εκλείψει ήδη από το 18^{ο} αιώνα, όσο και θύματα του παρελθόντος. Από την άλλη, ενώ ο

[111] Βρίσκεται στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστόνης (1973.730)

[112] Μια τέτοια υπόθεση διατυπώνει και η Stephanie Loeb Stepanek, που έχει γράψει τα λήμματα για τις σκηνές από autos de fe και τους φυλακισμένους του Λευκώματος C, στο *Goya and the Spirit of Enlightenment*, οπ. παρ., σελ. 218, ότι δηλαδή, ο Γκόγια πιθανόν ξεκίνησε τα σχέδια αυτά του Λευκώματος το 1810, υπό την επιρροή του Llorente.

Llorente προσπαθεί να είναι όσο πιο ακριβής γίνεται στην εξιστόρηση του, ο Γκόγια δεν αισθάνεται την ανάγκη να μείνει πιστός στις λεπτομέρειες, ούτε να εικονογραφήσει πιστά την ιστορία της Ιεράς Εξέτασης. Πιστεύουμε λοιπόν, ότι οι συζητήσεις με τον Llorente ήταν πιθανόν το ερέθισμα που προέτρεψε το Γκόγια να κάνει τόσα σχέδια για την Ιερά Εξέταση. Για τους Ilustrados, και κυρίως εκείνους που είχαν αποφασίσει να υποστηρίξουν τους Γάλλους, πρέπει να ήταν συνταρακτικό το γεγονός ότι η Ιερά Εξέταση, ο μισητός αυτός θεσμός, καταργήθηκε επιτέλους, ύστερα από τόσους αιώνες, με το Σύνταγμα της Bayonne. Ίσως ο Γκόγια να ήταν ένας από αυτούς, αισιόδοξος και χαρούμενος, όπως ο Llorente στην προσωπογραφία που είδαμε, αν και η αισιοδοξία είναι πολύ εμφανής, σε κάποια μόνο, από τα σχέδια του Λευκώματος C.

Γενικά, για τους Γάλλους, αλλά και για τους Ισπανούς πεφωτισμένους πολιτικούς που τους υποστήριζαν, ο κλήρος ήταν από την αρχή ένας από τους βασικούς τους αντιπάλους τους[113]. Πολύ συχνά ο κλήρος ήταν αυτός, που οργάνωνε την αντίσταση στους εισβολείς. Ωστόσο, ο Ιωσήφ, όχι μόνο δεν προσπάθησε να απαγορεύσει την καθολική θρησκεία, αλλά ούτε καν την αποκλειστικότητα της στην Ισπανία, άλλωστε το Σύνταγμα της Bayonne την κατοχύρωνε ως επίσημη θρησκεία του κράτους. Ο στόχος ήταν κοινός με εκείνον των Ilustrados: ένας νέος τύπος κληρικών, χωρίς περιουσία και πολιτική εξουσία. Ωστόσο, οι afrancesados ήταν πεπεισμένοι ότι η εξέγερση οφειλόταν στον κλήρο και κυρίως στους μοναχούς και στα τάγματα. Μάλιστα, ο ίδιος ο Llorente σε μια έκθεση του προς τον Ναπολέοντα για το θέμα της Εκκλησίας, δηλώνει ότι δεν πρέπει να μείνουν στην Ισπανία ούτε μοναχοί, ούτε μοναχές, ούτε τα θρησκευτικά μοναχικά τάγματα, παρά μόνο ο επισκοπικός και ο ενοριακός κλήρος, αλλά και αυτοί, χωρίς την περιουσία που είχαν ως τότε. Έτσι, προέκυψαν τα διατάγματα που αφορούν στο κλείσιμο μοναστηριών, στην κατάργηση των ταγμάτων, και στην απαλλοτρίωση των περιουσιών τους.[114]

Όσον αφορά στο αντίθετο στρατόπεδο και στα συμβάντα στο Κάντιθ, όπως έχουμε ήδη πει παραπάνω, οι αντιθέσεις ήταν πολύ έντονες. Στα θέματα της θρησκείας, οι απόψεις των φιλελευθέρων ήταν σχεδόν ταυτόσημες με εκείνες των afrancesados[115] δεν διέφεραν

---

[113] Δεν πρέπει να ξεχνάμε βέβαια, πως ένα μικρό κομμάτι του κλήρου συντάχθηκε με τους Γάλλους.
[114] βλ. κεφ. "Los clérigos como enemigos políticos. La España de José I" στο Emilio La Parra López, οπ. παρ., σελ., 36-38.
[115] Αυτό ήταν άλλωστε και μια από τις βασικές κατηγορίες που προσάπτανε οι serviles (συντηρητικοί, που τάσσονταν ενάντια στην ελευθερία του τύπου και στις προτεινόμενες μεταρρυθμίσεις στο κοινοβούλιο του Κάντιθ) στους liberales (φιλελεύθεροι, που τάσσονταν υπέρ της ελευθερίας του τύπου, και υποστήριζαν γενικά όλες τις φιλελεύθερες προτάσεις για μεταρρυθμίσεις, όσον αφορά στις συζητήσεις για το Σύνταγμα που ψηφίστηκε τελικά το 1812) ότι δηλαδή, δεν υπήρχε διαφορά ανάμεσα στη Γαλλική Επανάσταση και στην Ισπανική. Τους κατηγορούσαν για ασέβεια και «ξενομανία», καθώς και για το ότι οι μεταρρυθμίσεις τους ήταν πανομοιότυπες με εκείνες του Συντάγματος της Bayonne. Οι φιλελεύθεροι αισθάνονταν αναγκασμένοι να υπογραμμίζουν τις διαφορές, όχι πάντα με επιτυχία· συνήθως προσπαθούσαν να αντιπαραβάλλουν α)το μίσος των Γάλλων για τους βασιλείς και τους ιερείς, με την αγάπη και το σεβασμό των Ισπανών για τη μοναρχία και την εκκλησία β) την

δηλαδή και πολύ από τις απόψεις των διαφωτιστών του τέλους του αιώνα: ούτε υποστηρίζουν τον αγνωστικισμό, ούτε ζητούν την κατάργηση της Εκκλησίας. Ίσως η μόνη διαφορά να ήταν η τολμηρότητα στη διατύπωση τους, χάρη στην ελευθερία του τύπου. Έτσι, και οι φιλελεύθεροι θεωρούν τους μοναχούς των ταγμάτων βασικούς τους εχθρούς. Οι κληρικοί αντιδρούσαν βίαια σε οποιαδήποτε προσπάθεια μεταρρύθμισης, δημιουργώντας έτσι «έναν εμφύλιο πόλεμο μέσα στον εμφύλιο»[116] , με αποτέλεσμα να γίνουν ελάχιστες από τις μεταρρυθμίσεις που πρότειναν οι φιλελεύθεροι.

Όταν στις 22 Φεβρουαρίου του 1813, μετά από μια παθιασμένη δημόσια διαμάχη, η Ιερά Εξέταση, κρίθηκε τελικά ασυμβίβαστη με το Σύνταγμα του Κάντιθ[117] και καταργήθηκε με διάταγμα των Cortes, το γεγονός αυτό, έγινε ένα από τα βασικά θέματα για διαμάχες ανάμεσα στους αντιδραστικούς και τους φιλελεύθερους. Πολλοί επίσκοποι, με επικεφαλής τον παπικό αντιπρόσωπο (nuncio), αρνήθηκαν να δεχτούν την απόφαση των Κόρτες για την κατάργηση της Ιεράς Εξέτασης και δεν ανακοίνωσαν την κατάργησή της μετά τη θεία λειτουργία, όπως όφειλαν[118]. Οι φιλελεύθεροι ερμήνευσαν τη στάση αυτή, ως εξέγερση ενάντια στο κοινοβούλιο και απάντησαν με αυστηρότητα. Από το Φεβρουάριο του 1813, η σύγκρουση ανάμεσα στον κλήρο και το κοινοβούλιο έγινε το πιο σημαντικό πρόβλημα της Ισπανίας που πολεμούσε τους Γάλλους. «Η αντίδραση των Κόρτες το 1813, ενάντια σε κάποιους επισκόπους και ιερείς που δεν υπάκουαν στα διατάγματα των Κόρτες, συνέπεσε με μια εκστρατεία έντονης κριτικής ενάντια στον κλήρο, από τον τύπο και τα έντυπα. Η πλειοψηφία των αντικληρικαλικών εντύπων της εποχής του Πολέμου της Ανεξαρτησίας, χρονολογούνται στο 1813, ενώ στον φιλελεύθερο τύπο αυτού του χρόνου, έγιναν κοινός τόπος οι επιθέσεις στον κλήρο, είτε άμεσα, είτε μέσω του θέματος της Ιεράς Εξέτασης, που θεωρείτο πάντα όργανο της εκκλησιαστικής εξουσίας.»[119] «Οι προσπάθειες των αντιδραστικών, ώστε να πετύχουν την επανεγκαθίδρυση της Ιεράς Εξέτασης και η συζήτηση σχετικά με την αντισυνταγματικότητα της στα Κόρτες προκάλεσαν την εμφάνιση

ανατρεπτικότητα της Γαλλικής Επανάστασης, με τη «σύνεση» της Ισπανικής. (Βλ. José Álvarez Lopera, οπ. παρ., σελ. 35).

[116] Emilio La Parra López, οπ. παρ., σελ. 35.

[117]«Ορισμένες από τις πρακτικές της Ιεράς Εξέτασης που κρίθηκαν ασυμβίβαστες με το Σύνταγμα είναι οι εξής: το γεγονός ότι οι κρατούμενοι δεν ενημερώνονταν για τις κατηγορίες, ότι οι μάρτυρες κατηγορίας παρέμεναν ανώνυμοι, τα βασανιστήρια, οι κατασχέσεις περιουσιών, το ότι η τιμωρία και η ατίμωση περνούσε και στην υπόλοιπη οικογένεια. Με το Σύνταγμα του Κάντιθ οι δικαιοδοσίες της Ιεράς Εξέτασης ως προς τη λογοκρισία, σε θέματα που αφορούσαν τις αιρέσεις, πέρασαν στους επισκόπους», (Stephanie Loeb Stepanek, *Goya and the spirit of enlightenment*, οπ. παρ., σελ. 234, υποσημείωση 2).

[118] Όφειλαν επίσης, μέσα σε τρεις μέρες να αποσύρουν, να σβήσουν ή να καταστρέψουν όλους τους πίνακες, επιγραφές και sanbenitos που βρίσκονταν εκτεθειμένα σε εκκλησίες, μοναστήρια ή άλλους δημόσιους χώρους και στα οποία αναγραφόταν το αδίκημα και η ποινή που είχε επιβάλλει η Ιερά Εξέταση, καθώς και το όνομα του καταδικασμένου. Τα δημόσια αυτά εκθέματα είχαν ως ρόλο την υπενθύμιση και βέβαια την ατίμωση ολόκληρης της οικογένειας του θύματος, όσα χρόνια και αν είχαν περάσει από την καταδίκη από την Ιερά Εξέταση. (José Alvarez Lopera, οπ. παρ., σελ. 42).

[119] Στο ίδιο, σελ. 40.

εκδόσεων, όπως το βιβλίο *Inquisición sin máscara*[120], ενώ στις φιλελεύθερες εφημερίδες γίνονταν συνεχώς αναφορές σε διάσημες autos de fe, σε δίκες, στις φυλακές και στις εκτελέσεις της Ιεράς Εξέτασης. Παρά τη λεκτική βιαιότητα της συζήτησης, συνήθως ο τόνος των περιοδικών αυτών ήταν σατιρικός και κοροϊδευτικός, τόσο για την Ιερά Εξέταση, όσο και για τους υποστηρικτές της.»[121] Οι πιο έντονες και συστηματικές επιθέσεις στον φιλελεύθερο τύπο, ενάντια στον κλήρο, αφορούσαν σε τρία θέματα. Το πρώτο, και σταθερό καθόλη την περίοδο για την οποία μιλάμε, αφορούσε στην Ιερά Εξέταση: αρχικά ζητούσαν την κατάργηση της, και όταν αυτή συνέβη, ο τύπος εκθείαζε συνεχώς το μέτρο. Το δεύτερο, αφορούσε στην υποψία για την προετοιμασία μιας εξέγερσης ενάντια στα Κόρτες από κάποιους επισκόπους, μετά τη διακήρυξη του διατάγματος για την κατάργηση της Ιεράς Εξέτασης (Φεβρουάριος 1813). Το τρίτο αφορούσε στην καταγγελία των φιλελευθέρων, ότι ενόψει των εκλογών του 1813, οι κληρικοί μέσα από διάφορες ίντριγκες, προσπαθούσαν να ελέγξουν το κοινοβούλιο.[122]

Ωστόσο, το Σύνταγμα του 1812 είχε μικρή διάρκεια ζωής. Το Μάιο του 1814, μόλις πέντε μήνες μετά τη θριαμβευτική επιστροφή του στην εξουσία, ο Φερδινάνδος VII διακήρυξε ότι το κοινοβούλιο του Κάντιθ ήταν παράνομο και ακύρωσε όλες τις πράξεις του. Τη νύχτα της 10ης Μαίου, 52 από τους 308 αντιπροσώπους του κοινοβουλίου συνελήφθησαν[123]. Τον Ιούλιο, η Ιερά Εξέταση εγκαθιδρύθηκε εκ νέου και πήρε μέρος στις ανακρίσεις και διώξεις των φιλελευθέρων και των afrancesados που ξεκίνησαν, με πρόσχημα την έρευνα σχετικά με την αφοσίωση των πολιτών στο βασιλιά, κατά τη διάρκεια του πολέμου με τους Γάλλους. Πολλές από τις έρευνες αυτές ήταν γραφειοκρατικής φύσης, ωστόσο ο εκφοβισμός ήταν πανταχού παρών. Ο Γκόγια ήταν ένας απ' αυτούς που διερευνήθηκε η στάση τους και αθωώθηκαν. Οι περισσότεροι από τους γνωστούς afrancesados είχαν ήδη εγκαταλείψει τη χώρα, όμως, όσοι δεν πρόλαβαν, φυλακίστηκαν και αυτοί, όπως και πολλοί φιλελεύθεροι, ενώ πολλοί κλείστηκαν σε μοναστήρια ή εξορίστηκαν.

Η Ιερά Εξέταση μετατράπηκε σε σύμβολο και σημαία των πολιτικο-θρησκευτικών ιδεολογιών και συγκρούσεων. Από τη μια ήταν το αγαπημένο θέμα του επαναστατικού αντικληρικαλισμού και από την άλλη οι πιστοί καθολικοί την υποστήριζαν σα να επρόκειτο

---

[120] Στο βιβλίο αυτό έχουμε μια από τις πρώτες αναφορές στα *Caprichos* του Γκόγια, βλ. Nigel Glendinning, *Goya and his Critics*, Yale University Press, 1977, σελ. 62. Σύμφωνα ωστόσο με τον Glendinning, το βιβλίο εκδόθηκε το 1811 και όχι το 1813, όπως υπονοεί ο José Álvarez Lopera, συνδέοντας το με τις διαμάχες στο Κάντιθ, σχετικά με την κατάργηση της Ιεράς Εξέτασης, βλ. επόμενη υποσημείωση.

[121] José Álvarez Lopera, οπ. παρ., σελ. 38.

[122] Emilio La Parra López, οπ. παρ., σελ. 43.

[123] Οι προσπάθειες να βρεθούν μάρτυρες κατηγορίας, για τον επόμενο ενάμισι χρόνο αποδείχτηκαν άκαρπες, καθώς οποιοσδήποτε είχε ψηφίσει τα ίδια με αυτούς κινδύνευε να ενοχοποιηθεί. Ωστόσο ο Φερδινάνδος, σε μια επίδειξη δύναμης τους εξόρισε, ενώ έκλεισε τους μοναχούς σε μοναστήρια. Η παραπομπή στον Lea, *Inquisition*, τ.4, σελ. 423, από το Stephanie Loeb Stepanek, στο *Goya and the Spirit of Enlightenment,* οπ. παρ., σελ. 234, υποσημείωση 3.

για σημαντικό μέρος της πίστης τους. Γι' αυτούς, ισπανικότητα και καθολικισμός ήταν ένα και γι' αυτό το λόγο κάθε επίθεση στην Ιερά Εξέταση σήμαινε επίθεση ενάντια στην ίδια την Ισπανία. Πίστευαν, ότι χάρη στην Ιερά Εξέταση, σώθηκε η χώρα από τους θρησκευτικούς πολέμους που διεξάχθηκαν στην Ευρώπη τους προηγούμενους αιώνες. Γενικά, το θέμα της Ιεράς Εξέτασης απασχολούσε τους Ισπανούς (ilustrados, afrancesados, liberales) για αρκετές δεκαετίες, καταλήγοντας τελικά να συμβολίζει τον αγώνα για την ελευθερία και την ανεξαρτησία της σκέψης. Ο Γκόγια δεν θα μπορούσε να μην έχει γνώμη για το θέμα αυτό, ούτε βέβαια να το αφήσει ασχολίαστο. Αφιέρωσε ένα πολύ μεγάλο αριθμό έργων στο θέμα της Ιεράς Εξέτασης, θίγοντάς το αρχικά στα *Caprichos*, ασκώντας κριτική μέσα από την οπτική γωνία του διαφωτισμού. Στη συνέχεια, η άποψη του μοιάζει να ριζοσπαστικοποιήθηκε ακόμα περισσότερο, με αποτέλεσμα την σφοδρότατη επίθεση που επιφυλάσσει στο θεσμό αυτό, μέσα από τα σχέδια του Λευκώματος C.

Γ. Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΓΚΟΓΙΑ ΣΤΗΝ ΙΕΡΑ ΕΞΕΤΑΣΗ

1. Autos de fe (Πράξεις της πίστης).

Ένα μεγάλο μέρος των έργων που θα μας απασχολήσουν, απεικονίζουν όχι τον εγκλεισμό στην φυλακή , αλλά σκηνές από την auto de fe, την πράξη της πίστης των κατηγορούμενων. Θα ήταν αυθαίρετο να αφήσουμε έξω από τη συζήτηση έργα τα οποία δεν απεικονίζουν μεν έγκλειστους σε κελιά φυλακών, δεν παύουν ωστόσο να είναι αιχμάλωτοι της Ιεράς Εξέτασης. Ο κυριότερος λόγος ωστόσο, που δεν μας επιτρέπει να παραβλέψουμε τα έργα αυτά στην παρούσα εργασία, είναι το γεγονός ότι ο ίδιος ο καλλιτέχνης, τουλάχιστον σε ότι αφορά στα σχέδια του Λευκώματος C, έβλεπε σ' αυτά μια αδιάσπαστη ενότητα ανάμεσα στους έγκλειστους σε ιεροεξεταστικές φυλακές και στους καταδικασμένους σε autos de fe κι έτσι ακριβώς τα έχει παρουσιάσει.

Η auto de fe ήταν το πρόσωπο της Ιεράς Εξέτασης προς τα έξω, μια και η συντριπτική πλειοψηφία των ενεργειών της λάμβαναν χώρα στα κρυφά. Ήταν μια πολύ σημαντική στιγμή της δικαστικής διαδικασίας της Ιεράς Εξέτασης[124]· το τελετουργικό της

---

[124] Ο ορισμός που δίνει ο Llorente για τις διάφορες Auto de fe είναι: «**Auto de fe**: είναι η δημόσια και επίσημη απαγγελία του κατηγορητηρίου της Ιεράς Εξέτασης και των δικαστικών αποφάσεων, τις οποίες απαγγέλλουν οι ιεροεξεταστές παρουσία των κατηγορούμενων ή των ομοιωμάτων τους που τους αντικαθιστούν, ενώ είναι συγκεντρωμένες όλες οι αρχές και οι αξιοσέβαστες συντεχνίες του λαού, και κυρίως ο βασιλικός δικαστής, στον οποίο παραδίδονται τα άτομα και τα ομοιώματα που καταδικάζονται σε relajación (την παράδοση του κατάδικου από τον ιεροεξεταστή στον κοσμικό δικαστή προκειμένου να επιβάλλει ο τελευταίος τη θανατική ποινή), ώστε μετά να απαγγείλει τις ποινές σε θάνατο και φωτιά, σύμφωνα με τους νόμους του βασιλείου ενάντια στους αιρετικούς, και αμέσως τις εκτελεί, κι έχει γι' αυτό το λόγο, έτοιμη τη φωτιά, τα ξύλα, τη garrote (το όργανο με το οποίο γινόταν ο στραγγαλισμός), και τους αναγκαίους δήμιους, […].
Auto general de fe: είναι εκείνη που τελείται με μεγάλο αριθμό κατηγορούμενων όλων των τάξεων, με εκείνους που θα καούν ζωντανοί ως αμετανόητοι, με εκείνους που θα καούν νεκροί αφού στραγγαλιστούν πρώτα, ως αιρετικοί που έχουν υποτροπιάσει όμως μετανόησαν, με εκείνους που θα καεί το ομοίωμα τους μαζί με τα οστά τους που ξεθάφτηκαν μια και πέθαναν αμετανόητοι, με εκείνους που θα καεί το ομοίωμα τους χωρίς τα οστά τους αφού έχουν διαφύγει τη σύλληψη, με αιρετικούς που θα «συμφιλιωθούν» (reconciliados, η «συμφιλίωση» ήταν η πιο βαριά ποινή μετά τη καταδίκη σε θάνατο και μπορούσε να περιλαμβάνει μαστίγωση, μεγάλα χρονικά διαστήματα στη φυλακή ή στις γαλέρες, και πάντα κατάσχεση της περιουσίας, με αποτέλεσμα την οικονομική καταστροφή του και τον εξαναγκασμό του στη ζητιανιά. Αν κάποιος που είχε «συμφιλιωθεί» στο παρελθόν συλλαμβανόταν εκ νέου, θεωρείτο αιρετικός που έχει υποτροπιάσει και στελνόταν στην πυρά.), με κατηγορούμενους που έχουν μετανοήσει και με ύποπτους για αιρετικές ιδέες, οι οποίοι έχουν ανακαλέσει και αθωώνονται ad cautelam. (Αθώωση ad cautelam γινόταν σε εκείνους, που είχαν κηρυχθεί ύποπτοι ως αιρετικοί, όμως δεν είχαν βρεθεί οι απαραίτητες αποδείξεις και αθωώνονταν μέχρι να αποδειχθεί, ότι πράγματι διέπραξαν τα αδικήματα, για τα οποία κατηγορούνταν.)
Auto particular de fe: είναι αυτή που τελείται με λίγους κατηγορούμενους, χωρίς την επίδειξη και την σοβαρότητα της auto general, γι' αυτό δεν παρίστανται όλες οι αρχές και αξιοσέβαστες συντεχνίες, παρά μόνο η Ιερά Εξέταση και ο βασιλικός δικαστής για την περίπτωση που κάποιος καταδικαστεί σε θάνατο.
Auto singular de fe: είναι αυτή που τελείται με μόνο έναν κατηγορούμενο, είτε στην εκκλησία είτε σε δημόσια πλατεία, ανάλογα με τις περιστάσεις.
Autillo: είναι η auto singular de fe που τελείται μέσα στις αίθουσες του δικαστηρίου της Ιεράς Εξέτασης, και μπορεί να γίνει με ανοιχτές τις πόρτες, ώστε να παρίστανται όσοι θέλουν ή χωρούν στις

ήταν συνήθως εξαιρετικά πομπώδες και βέβαια ήταν μια τελετή που συγκέντρωνε τα πυρά των διαφωτιστών. Όπως σημειώνει η Helman, «παρόλο που δεν ήταν πια συχνές κατά τον 18ο αιώνα και όταν γίνονταν, ήταν πολύ λιγότερο πομπώδεις απ΄ ότι τον προηγούμενο αιώνα, και μόνο το γεγονός ότι συνέχιζαν ακόμα να συμβαίνουν, ντρόπιαζε και αγανακτούσε τους διαφωτιστές, καθώς τους φαινόταν ότι τέτοια θεάματα διέφθειραν το λαό, ενεθάρρυναν την δεισιδαιμονία και δικαίωναν τους ξένους που φώναζαν συνεχώς για την επιστημονική οπισθοδρόμηση της Ισπανίας (λόγω της Ιεράς Εξέτασης), σε σχέση με τις άλλες ευρωπαϊκές χώρες.»[125]

Σύμφωνα με τον Henry Kamen, η auto de fe πήρε την επιδεικτική, πομπώδη μορφή με την οποία είναι περισσότερο γνωστή, κατά το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα και κυρίως κατά τον 17ο αιώνα, την αποκαλεί μάλιστα μια «πραγματική μορφή τέχνης του Μπαρόκ».[126]

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι τελετές αυτές ήταν δημοφιλείς. Μια auto de fe διακηρυσσόταν σε όλα τα χωριά της περιοχής 15 μέρες, έως ένα μήνα πριν, ενώ ξεκινούσαν ταυτόχρονα εκτεταμένες προετοιμασίες, τόσο για την κατασκευή της εξέδρας, όσο και για τις κερκίδες όπου θα κάθονταν οι επίσημοι, εκκλησιαστικοί και κοσμικοί. Όλα αυτά, συνέβαλαν στο να αυξάνεται η ανυπομονησία του λαού, ο οποίος συνέρεε από τις γύρω περιοχές, προκειμένου να παρακολουθήσει την τελετή. Το προηγούμενο βράδυ γινόταν μια ειδική πομπή, του Πράσινου Σταυρού, και καθ' όλη τη διάρκεια της νύχτας συνεχιζόταν οι προσευχές και οι προετοιμασίες. Το επόμενο πρωινό μια μεγάλη πομπή ξεκινούσε, με επικεφαλής τους αξιωματούχους της Ιεράς Εξέτασης και άλλους επίσημους, τους κατηγορούμενους ντυμένους με sanbenito[127], coroza[128] και κεριά στα χέρια, τους ιερείς και τους μοναχούς των ταγμάτων. Κατέληγαν στην πλατεία, όπου ήταν συγκεντρωμένες όλες οι αρχές της πόλης, οι αξιωματούχοι των πιο σημαντικών θεσμών, καθώς και ένα μεγάλο πλήθος από τον απλό λαό. Κατά τον 18ο αιώνα, οι μεγάλες, δημόσιες auto de fe με τα

αίθουσες, ή κεκλεισμένων των θυρών, ώστε να παρίστανται μόνο οι εξουσιοδοτημένοι […]». Llorente, οπ. παρ., τ.1, σελ. 19-20.

[125] Edith Helman, οπ. παρ., σελ. 114.

[126] Στις οδηγίες του 1561 ορίζεται να γίνονται οι «πράξεις της πίστης» σε αργίες έτσι ώστε να μπορεί να τις παρακολουθήσει μεγαλύτερο πλήθος, ενώ όλοι οι αξιωματούχοι και τα μέλη της άρχουσας τάξης όφειλαν να είναι παρόντες. (Henry Kamen, οπ. παρ., σελ. 205).

[127] Το sanbenito ήταν συνήθως ένα κίτρινο ένδυμα χωρίς μανίκια, πάνω στο οποίο υπήρχε ο κόκκινος σταυρός του Αγίου Βενέδικτου· επίσης, ήταν γραμμένο το όνομα του καταδικασμένου, η κοινωνική του θέση, το έγκλημα και η ημερομηνία της καταδίκης του. Αν ο κατάδικος επρόκειτο να καεί στην πυρά, φλόγες αντικαθιστούσαν το σταυρό, και δαίμονες ή άλλες μορφές μπορούσαν να ζωγραφιστούν στο sanbenito, που παρέπεμπαν σε άλλα εγκλήματα. Μετά την εκτέλεση, έστελναν το sanbenito στην εκκλησία της ενορίας του θύματος, όπου και εκτίθετο ως αναμνηστικό της ντροπής, γι' αυτόν και τους απογόνους του. Μάλιστα, τα αντικαθιστούσαν αν είχαν φθαρεί από τα χρόνια, για να μην ξεχνιούνται ποτέ τα θύματα και τα εγκλήματα τους, πράγμα που διαιώνιζε το όνειδος της οικογένειας τους.

[128] Η coroza ήταν ένα κωνικό καπέλο, που είχε ύψος ένα μέτρο περίπου, σκεπασμένο με το ίδιο ύφασμα με το sanbenito, ζωγραφισμένο κι αυτό με διάφορες μορφές ή επιγραφές σχετικές με το έγκλημα ή την τιμωρία.

δεκάδες θύματα, όπως εκείνες του 1610 στο Logroño ή του 1680 στη Μαδρίτη[129], σταδιακά μειώθηκαν, λόγω έλλειψης αιρετικών και φτάνοντας πια στο δεύτερο μισό του αιώνα, παρατηρούμε ότι η συντριπτική πλειοψηφία τους είναι ιδιωτικές (autillos). Ωστόσο, κατά καιρούς τελούνταν και ορισμένες δημόσιες, χωρίς να φτάνουν σε επιδειξιομανία, εκείνες του προηγούμενου αιώνα.

Το 1784, διαβάζουμε στο *Memorial Literario* την περιγραφή μιας δημόσιας auto που έγινε στη Μαδρίτη, όπου δίνονται τόσες πολλές λεπτομέρειες, ώστε ο αναγνώστης αισθάνεται σα να βρισκόταν εκεί. Αναφέρει ότι: «βγήκαν από την Ιερά Εξέταση στις οκτώμισι το πρωί, ένας άντρας και δύο γυναίκες, και οι τρεις με πράσινα κεριά, θηλιές στο λαιμό και corozas, πάνω στα οποία ήταν γραμμένα τα αδικήματα. Προχωρούσαν μπροστά έφιπποι στρατιώτες και γρεναδιέροι (Compañía de Granaderos), οι δικαστές, και ακολουθούσαν σε δυο σειρές οι αξιωματούχοι της Ιεράς Εξέτασης και ανάμεσα τους οι κατηγορούμενοι. Την πομπή έκλειναν ο γραμματέας της Ιεράς Εξέτασης, η αυτού Εξοχότητα Μαρκήσιος de Cogolludo, Alguacil mayor, και οι δύο αναπληρωματικοί Γραμματείς, οι Εξοχότητες Κόμης de Altamira και Δούκας de Frias. Πίσω ακολουθούσε η Real Compañía […] και μετά ακολουθούσαν οι άμαξες του Alguacil mayor. Φτάνοντας στην εκκλησία του Santo Domingo el Real, την οποία προστάτευε η Compañía de Granaderos del Regimiento de Africa για να αποφευχθεί η αταξία, λόγω της πολυπληθούς συγκέντρωσης, η Ιερά Εξέταση έγινε δεκτή από τους ιερείς της εκκλησίας και μπήκαν όλοι μέσα. Οι κατηγορούμενοι οδηγήθηκαν σε κάποιους πάγκους που είχαν τοποθετηθεί πάνω σε μια εξέδρα, η οποία είχε κατασκευαστεί ειδικά για την συγκεκριμένη auto. Ένας γραμματέας της Ιεράς Εξέτασης ανέβηκε σ' έναν άμβωνα που είχε τοποθετηθεί δίπλα στην εξέδρα των κατηγορούμενων και από κει διάβασε το κατηγορητήριο, το οποίο αποτελούσαν "ένα πλήθος από αισχρότητες, δεισιδαιμονίες, ειδωλολατρείες, διαβολικές συμφωνίες και άλλα απεχθή εγκλήματα, για τα οποία καταδικάστηκαν ο άντρας και η μία από τις γυναίκες, να αποκηρύξουν δημοσίως τις αιρετικές τους πράξεις και την επόμενη μέρα να βγουν στους δρόμους: ο άντρας για να υπομείνει την ποινή της μαστίγωσης με 200 βουρδουλιές και η γυναίκα την ποινή του δημόσιου εξευτελισμού (vergüenza), και μετά να κλειστούν σε μοναστήρι (casa de penitencia) για πέντε χρόνια, και να εξοριστούν δια παντός από την Αυλή και τις Βασιλικές Περιοχές (Reales Sitios)…"»[130] Το άρθρο συνεχίζει με την περιγραφή της επόμενης μέρας και την εκτέλεση των ποινών και αναφέρει για μια ακόμα φορά, όλους τους επίσημους που παρευρέθησαν. Κλείνει λέγοντας, ότι η

[129] Ένδειξη για το μέγεθος και την επιδειξιμανία της «πράξης της πίστης» του 1680 αποτελεί η σημαντικότατη θέση που καταλαμβάνουν στην πομπή, οι έμποροι ξυλείας και κάρβουνου, οι οποίοι προμήθευσαν το απαραίτητο υλικό για την πυρά! (Βλ. στο ίδιο, σελ. 208-210, για την περιγραφή της auto de fe του 1680, στη Plaza Mayor στη Μαδρίτη).
[130] Η παραπομπή από την Edith Helman, οπ. παρ., σελ.115.

παρουσία έφιππων στρατιωτών ήταν αναγκαία για τη διατήρηση της τάξης, καθώς το πλήθος που παρακολούθησε τα συμβάντα και των δύο ημερών, ήταν πολύ μεγάλο.

Ο Γκόγια όπως θα δούμε, έχει ασχοληθεί πολλές φορές με το θέμα της auto de fe στα *Caprichos* και στα σχέδια του Λευκώματος C, όμως πάντα το ενδιαφέρον τού καλλιτέχνη εστιάζεται στον κατηγορούμενο και οι πληροφορίες που μας δίνει για τον περίγυρο και την ίδια την τελετή είναι λιγοστές. Έχει ωστόσο ζωγραφίσει και μια σκηνή που θυμίζει πολύ την «πράξη της πίστης» μέσα στην εκκλησία, όπως περιγράφεται στο *Memorial Literario,* τα χρόνια ανάμεσα στο 1812 και 1819. Η βασική διαφορά με τις σκηνές από auto de fe των σχεδίων και των χαρακτικών, έγκειται στο γεγονός, ότι εδώ ο Γκόγια υιοθετεί την εκτεταμένη προοπτική μιας πολυπληθούς σκηνής, που χρησιμοποιούσαν οι ζωγράφοι των προηγούμενων αιώνων, προκειμένου να εκθειάσουν τις ενέργειες της Ιεράς Εξέτασης, όπως για παράδειγμα το έργο του Francisco Rizi του μουσείου του Πράδο, (*Auto de fe της 30ης Ιουλίου 1680, στην Plaza Mayor στη Μαδρίτη*, 2,77 x 4,38εκ., 1683, εδώ λεπτομέρεια).

Ο Γκόγια επιλέγει να ζωγραφίσει τη στιγμή της απαγγελίας της ποινής, μια πολύ σημαντική στιγμή στην τελετουργία της Ιεράς Εξέτασης, που όπως θα δούμε παρακάτω, έχει ζωγραφίσει κι άλλες φορές. Παρά τον «παραδοσιακό» τρόπο απεικόνισης της σκηνής όμως, η κριτική στάση του καλλιτέχνη είναι αρκετά ξεκάθαρη.

Μέσα στο μισοσκόταδο μιας τεράστιας εκκλησίας, απεικονίζονται στο πρώτο πλάνο οι τέσσερις κατάδικοι, που αν κρίνουμε από το sanbenito και την coroza που φορούν, έχουν καταδικαστεί να καούν στην πυρά. Έχουν τα χέρια τους ενωμένα μπροστά σε σφιγμένες γροθιές, κάτι που υπονοεί ότι είναι δεμένα, ενώ οι στάσεις τους και οι εκφράσεις των προσώπων τους μαρτυρούν την αγωνία, το όνειδος, τη μοναξιά, την ταπείνωση και την απελπισία. Τις στάσεις αυτές των γερμένων σωμάτων, των σκυμμένων κεφαλιών, των σφιγμένων γροθιών θα τις συναντήσουμε πολλές φορές στα έργα με τη θεματολογία της Ιεράς Εξέτασης και των auto de fe, να απεικονίζουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τον εξευτελισμό της ανθρώπινης αξιοπρέπειας και την απώλεια της ελπίδας.

"Auto de fe", c. 1812-19, λάδι σε μουσαμά, 46 x 73 εκ., Μουσείο της Βασιλικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών του San Fernando, Μαδρίτη.

Οι φιγούρες αυτές, που είναι και οι πιο έντονα φωτισμένες, με τα λευκά τους ενδύματα, τις πολύ εκφραστικές στάσεις τους και βέβαια από το γεγονός ότι βρίσκονται πολύ κοντά μας, μονοπωλούν το ενδιαφέρον του θεατή. Ο ένας από τους κατηγορούμενους, αυτός του οποίου η καταδίκη διαβάζεται, είναι καθισμένος σε μια χαμηλή εξέδρα, ενώ σ' ένα λίγο χαμηλότερο επίπεδο της ίδιας εξέδρας, προς στα αριστερά, κάθεται ο βασιλικός δικαστής (corregidor) που παρακολουθεί σοβαρά και μάλλον υπεροπτικά, το πρόσωπο του κατηγορούμενου, αν και από τη στάση του σώματος του απορρέει και κάποια ανία. Το βλέμμα του, δημιουργεί μια έντονη διαγώνιο προς τα πάνω δεξιά, που μας οδηγεί στο πρόσωπο του κατάδικου και η οποία συνεχίζεται από την coroza του τελευταίου. Καταλήγει στο πρόσωπο του γραμματέα της Ιεράς Εξέτασης, ο οποίος σε μιαν άλλη εξέδρα πιο πίσω, στο κέντρο ακριβώς του πίνακα κι ενώ φωτίζεται από το ασθενικό φως ενός πυρσού, διαβάζει τα αδικήματα και τις ποινές. Το φως του πυρσού φωτίζει έντονα την

ογκώδη κολώνα πίσω από την ανθρώπινη φιγούρα, δημιουργώντας έτσι, ένα από τα πιο φωτεινά σημεία του πίνακα. Ο φωτισμένος αυτός χώρος λειτουργεί σαν ένα ανοιχτόχρωμο βάθος, πάνω στο οποίο προβάλλει έντονα η σκοτεινή φιγούρα του γραμματέα, τονίζοντας με τον τρόπο αυτό, ακόμα περισσότερο το ρόλο του, τόσο στην τελετή της auto, όσο και στο έργο. Μια άλλη διαγώνιος ξεκινά από το πρόσωπο του γραμματέα, ακολουθεί τη γραμμή του καπέλου ενός εκ των τριών τρομοκρατημένων κρατούμενων, που περιμένουν τη σειρά τους στα δεξιά και καταλήγει στην κάτω δεξιά γωνία του πίνακα. Δημιουργείται έτσι ένα τρίγωνο, στην κορυφή του οποίου απεικονίζεται ο γραμματέας της Ιεράς Εξέτασης και το οποίο περικλείει όλους τους πρωταγωνιστές της σκηνής. Τη βάση του τριγώνου αποτελούν, ο δικαστής στα αριστερά και ο ένας κατηγορούμενος στα δεξιά: ο ένας σε μια χαλαρή, αναπαυτική, ανοιχτή στάση, με το κεφάλι ψηλά, ο άλλος σκυμμένος, σφιγμένος, κλεισμένος στον εαυτό του. Στο κέντρο του τριγώνου και ακριβώς κάτω από το γραμματέα, απεικονίζεται, ντυμένος στα μαύρα και με ένα σταυρό στο στήθος ο Ιεροεξεταστής. Ο άντρας αυτός είναι στραμμένος προς τα αριστερά και μοιάζει απορροφημένος σε μια συζήτηση με αυτόν που κάθεται δίπλα του, όμως το χέρι του μας οδηγεί προς την ομάδα των τριών κατηγορούμενων στα δεξιά. Τους πρωταγωνιστές της auto de fe περιστοιχίζουν οι άνθρωποι της Ιεράς Εξέτασης (familiares) και δομινικανοί μοναχοί, οι οποίοι είναι και οι μόνες εξατομικευμένες φιγούρες που ξεχωρίζουν μέσα στο άμορφο πλήθος, το οποίο γεμίζει ασφυκτικά την εκκλησία και χάνεται στο βάθος. Όλοι τους έχουν αποκτήσει κτηνώδη χαρακτηριστικά: ο χοντρός αυτάρεσκος μοναχός που διακρίνεται, ανάμεσα στον δικαστή και τον άντρα που δικάζεται, να παρακολουθεί αποχαυνωμένος το θέαμα, οι φιγούρες των μοναχών κάτω από τον γραμματέα και πίσω από τον ιεροεξεταστή με τα φρικτά παραμορφωμένα πρόσωπα, οι τρεις μοναχοί που βρίσκονται έξω από το κεντρικό συνθετικό τρίγωνο, πίσω από την ομάδα των τριών κατηγορούμενων. Ο ένας από αυτούς, ο δομινικανός μοναχός με το λευκό ράσο, τόσο με την στροφή που κάνει προς τα πίσω σηκώνοντας το χέρι σα να θέλει να συγκρατήσει το αγριεμένο πλήθος, όσο και με το γεγονός ότι είναι πολύ φωτισμένος, αποκτάει μια πολύ σημαντική θέση στο έργο, καθώς μας συνδέει με το πλήθος στο βάθος[131]. Με τη σύνθεση αυτή ο Γκόγια, ασκεί κριτική υποδεικνύοντας «το ρόλο της Ιεράς Εξέτασης – που εδώ συμβολίζεται με τους αδαείς, κτηνώδεις κληρικούς- ως ένα θεσμό που έχει ως σκοπό τη διαιώνιση της βαρβαρότητας και του φανατισμού του λαού, ο οποίος απεικονίζεται σαν μια συμπαγής μάζα, αποκτηνωμένη, σαν ένα τέρας που εύκολα υποτάσσεται και ελέγχεται.»[132] Σύμφωνα με τον Alcalá Flecha, η εικόνα αυτή της κυριαρχίας της Ιεράς Εξέτασης στο λαό, ενισχύεται με τον μεγάλο χώρο που δίνεται στους αντιπροσώπους της Ιεράς Εξέτασης, καθώς και με τον έντονο φωτισμό τους, σε αντίθεση με τον μικρό, σκοτεινό χώρο που καταλαμβάνει το πλήθος. Υποστηρίζει

[131] Την παρατήρηση αυτή έχει κάνει ο Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 271.
[132] Στο ίδιο, σελ. 271.

ακόμα, ότι με τον τρόπο αυτό, το έργο «μετατρέπεται σε μια λεπτή, διακριτική παρωδία των παλιότερων αναπαραστάσεων του θέματος, παρωδία που επιτρέπει στον καλλιτέχνη, χωρίς μεγάλο ρίσκο, να δείξει την απεριόριστη περιφρόνηση που του προξενούσε ο μισητός θεσμός.»[133]

Σύμφωνα με τους διαφωτιστές, όχι μόνο δεν βοηθούσαν τη θρησκεία θεάματα όπως οι autos de fe και οι δημόσιες εκτελέσεις των ποινών, αλλά αντιθέτως λειτουργούσαν ενάντια στην θρησκεία και την ορθή πίστη και ήταν επίσης, ιδιαίτερα επιβλαβή για την κοινωνία[134]. Ωστόσο, πλήθος από όλες τις τάξεις, παρίστατο στις autos, όπως και στις εκτελέσεις. Μάλιστα, όπως αναφέρει ο Moratín στο ημερολόγιο του, πήγαινε και ο ίδιος συχνά με φίλους του ilustrados, για να παρατηρήσει το λαό που κοιτούσε τους καταδικασμένους[135]. Ο Γκόγια ενδιαφερόταν και παρίστατο σε όλων των ειδών τα δημόσια θεάματα και είναι πολύ πιθανόν να είχε παραβρεθεί σε δημόσιες τελετές της Ιεράς Εξέτασης. Μάλιστα, όπως ο ίδιος υποστηρίζει στη λεζάντα δύο σχεδίων του Λευκώματος C, στα οποία θα αναφερθούμε σε επόμενο κεφάλαιο, ήταν παρών σε δύο autos de fe.[136] «Τον ενδιέφερε πάντα το εικονογραφικό θέμα του πλήθους και της απόδοσης του, τόσο για τη δραματική του, όσο και για την πλαστική του αξία»[137]. Από την άλλη, δεν πρέπει να

---

[133] Στο ίδιο, σελ. 271.

[134] Όπως υποστηρίζει για παράδειγμα ο Moratín όταν δημοσίευσε την *Relación del Auto de Logroño...de 1610 (*βλ. παρακάτω), στόχος του ήταν «να πολεμήσει τον φανατισμό της Ιεράς Εξέτασης και ταυτόχρονα και την λαϊκή άγνοια και δεισιδαιμονία που προωθούσαν τέτοιες autos de fe». Σύμφωνα με την Helman, η ίδια άποψη διαφαίνεται και μέσα στα κείμενα και ημερολόγια του Jovellanos. (Edith Helman, οπ. παρ., σελ. 182-183).

[135] Στο ίδιο, σελ. 117.

[136] Ο Γκόγια θα μπορούσε να έχει παραβρεθεί στην auto de fe που έγινε το 1784 στη Μαδρίτη και στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω. Επίσης, θα μπορούσε να έχει παραβρεθεί σε μια άλλη auto de fe, που έγινε το 1802 στη Μαδρίτη και η οποία απέκτησε μεγάλη δημοσιότητα. Η Beata Clara που προσποιούταν ότι ήταν παράλυτη, υποστήριζε ότι βλέπει οράματα, ότι προβλέπει το μέλλον, ότι κάνει θαύματα, ότι γιατρεύει διάφορες ασθένειες, ότι τρέφεται μόνο με τη θεία κοινωνία και πολλά άλλα. Είχε αποκτήσει μεγάλη φήμη και δεχόταν επισκέψεις και κυρίως χρήματα για «φιλανθρωπίες» από την υψηλή κοινωνία της Μαδρίτης. Η απάτη αποκαλύφθηκε το 1801 και συνελήφθησαν η Beata Clara, η μητέρα της και ο εξομολογητής της. Σύμφωνα με τον Llorente, οι ποινές που τους επιβλήθηκαν ήταν πολύ ηπιότερες απ' ότι τους άξιζε. (Σχετικά με την περίπτωση της Beata Clara βλ. Llorente, οπ. παρ., τ. IV, σελ. 112, Henry Lea, *Chapters from the History of Spain Connected with the Inquisition,* Burt Franklin, Νέα Υόρκη 1967 (πρώτη έκδοση στη Φιλαδέλφεια 1890), σελ. 413.) Ο Γκόγια είχε πιθανόν την ευκαιρία να παραβρεθεί και σε άλλες πράξεις της πίστης, όμως είναι λίγο δύσκολο να τις εντοπίσουμε καθώς ο Llorente, παρόλο που αναφέρει πολλές περιπτώσεις ανθρώπων (κυρίως διάσημων) που διώχθηκαν από την Ιερά Εξέταση, δεν αναφέρει αν έγιναν και σε ποιο μέρος δημόσιες autos de fe. Σύμφωνα με τον Llorente, στα χρόνια 1770-1781, ενώ ήταν Γενικός Ιεροεξεταστής ο Don Felipe Beltrán, δύο άτομα στάλθηκαν στην πυρά, σε δεκαέξι επιβλήθηκε ποινή δημοσίως (σε auto) και σε πολλούς άλλους στα κρυφά· στα χρόνια 1784-1792, ενώ ήταν Γενικός Ιεροεξεταστής ο Don Agustin Rubín de Ceballos, σε δεκατέσσερις επιβλήθηκε ποινή δημοσίως, σε πολλούς στα κρυφά, ενώ δεν στάλθηκε κανένας στην πυρά· στα χρόνια 1792-1794 με Γενικό Ιεροεξεταστή τον Don Manuel Abad y la Sierra σε δεκαέξι επιβλήθηκε ποινή δημοσίως και σε πολλούς στα κρυφά· στα χρόνια 1794-1798 με Γενικό Ιεροεξεταστή τον Don Francisco Lorenzana, σε δεκατέσσερις επιβλήθηκε ποινή δημοσίως και σε πολλούς άλλους στα κρυφά· τέλος στα χρόνια 1798-1808, με Γενικό Ιεροεξεταστή τον Don Ramón José de Arce, σε είκοσι επιβλήθηκε ποινή δημοσίως, σε πολλούς στα κρυφά και σε μία γυναίκα κάηκε το ομοίωμα της. (Στο ίδιο, τ. IV, σελ. 260-264.) Δυστυχώς δεν γνωρίζουμε σε ποιες πόλεις έγιναν οι δημόσιες αυτές πράξεις της πίστης.

[137] Στο ίδιο, σελ. 117.

ξεχνάμε ότι παρόμοια θεάματα με δημόσιες εκτελέσεις παρακολουθούσε ο λαός και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, όπως στη Γαλλία και στην Αγγλία.

2. Αδικήματα που κυνηγά η Ιερά Εξέταση και η σχέση τους με τη φιλοσοφία του Διαφωτισμού

Τα σχέδια του Λευκώματος C που θα μας απασχολήσουν, ξεκινούν με μια σειρά από παραστάσεις από autos de fe (C.85-C.93) και συνεχίζουν με εικόνες φυλακισμένων. Το ενδιαφέρον με τις σκηνές από τις autos είναι, ότι στις λεζάντες ο Γκόγια αναφέρει το λόγο που οι άνθρωποι αυτοί καταδικάζονται, κάτι που δεν συμβαίνει στα περισσότερα σχέδια με τους φυλακισμένους. Ο Γκόγια αναφέρεται στα πιο συνηθισμένα από τα αδικήματα για τα οποία μπορούσε να διωχθεί κάποιος από την Ιερά Εξέταση, κατά τη διάρκεια των τρεισήμισι περίπου αιώνων της ύπαρξης της. Τα αδικήματα αυτά ήταν τα εξής: κρυπτο-ιουδαϊσμός, ισλαμισμός, προτεσταντισμός (το πρόβλημα δηλαδή, των αιρέσεων και του αλάνθαστου της καθολικής πίστης), μαγεία, βλασφημία, σεξουαλικά αδικήματα (κυρίως διγαμία) και κατά τον 18^{ο} αιώνα, συγγραφή, ανάγνωση ή εμπορία κειμένων του διαφωτισμού και της Γαλλικής Επανάστασης.[138] Όπως είναι λογικό, ο θεσμός της Ιεράς Εξέτασης ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με τη φιλοσοφία του διαφωτισμού. Οι φιλόσοφοι του διαφωτισμού, με την εμπιστοσύνη τους στην εμπειρική επιστήμη, την πίστη στην ανθρώπινη λογική και στις αισθήσεις ως πρωταρχικές πηγές της αλήθειας, με την πεποίθηση ότι είναι δυνατή η διαρκής βελτίωση του ανθρώπου μέσω της παιδείας καθώς και η απεριόριστη πρόοδος του πολιτισμού, έρχονταν σε σύγκρουση, όχι μόνο με την Ιερά Εξέταση αλλά και με ότι πρέσβευε η Εκκλησία. «Πριν απ' όλα οι φιλόσοφοι απέρριψαν την προηγούμενη στάση που γύρευε να περάσει κάθε αναζήτηση της αλήθειας από τη μεσιτεία του Θεού· αντί να καταφύγουν σε μιαν υπέρτατη αρχή απ' όπου θα απέρρεαν κατά συναγωγή οι άλλες βεβαιότητες, οι φιλόσοφοι εγκαθίστανται στο πεδίο της παρατήρησης και της εμπειρίας και αναζητούν τη γνώση στη φυσική, στο δίκαιο, στην τέχνη κτλ. Όλα αυτά τα πεδία χειραφετούνται από την κηδεμονία της μεταφυσικής και της θεολογίας. Η ιδέα του Θεού, που άλλοτε ήταν πρωταρχικό θεμέλιο, τώρα θεμελιώνεται όπως κάθε ανθρώπινη βεβαιότητα.»[139] Επιπλέον οι διαφωτιστές, με το να διεκδικούν την αλήθεια, την ελευθερία του στοχασμού και της έκφρασης, την ανεκτικότητα και την ανεξιθρησκία, την δικαιοσύνη, την ελεύθερη επιστήμη, την απελευθέρωση του ανθρώπου απ' όλες τις

[138] Henry Kamen, οπ. παρ., σελ. 198-199 και κεφ. 12, "The Inquisition and the people", σελ. 255-282.
[139] François Châtelet, *Η Φιλοσοφία, από τον Γαλιλαίο ως τον Ζ.Ζ. Ρουσσώ,* τ. 2, επιμέλεια ελληνικής έκδοσης Παναγιώτης Κονδύλης, μετάφραση από τα γαλλικά Κωστής Παπαγιώργης, εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1985 (πρώτη έκδοση στα γαλλικά, éditions Marabout, 1979), σελ. 306.

δεισιδαιμονίες, τις προκαταλήψεις και τις αυθεντίες, την πολιτική και κοινωνική ισότητα, το σεβασμό στην ελευθερία και αξιοπρέπεια του ατόμου, συγκρούονταν με την ιδεολογία της Ιεράς Εξέτασης που ήταν η κατεξοχήν ιδεολογία του φανατισμού, της μισαλλοδοξίας, της αδικίας, της μυστικοπάθειας (μυστικές δίκες, μυστικές φυλακές, μυστικοί μάρτυρες κατηγορίας), των βασανιστηρίων και βέβαια ένα από τα στηρίγματα του Παλαιού Καθεστώτος. «Επίσης η ανοχή, αυτή αξία-κλειδί για τον δέκατο όγδοο αιώνα, που εμφανίζεται λιγότερο ως αδιαφορία απέναντι στην αλήθεια του άλλου και περισσότερο ως θετική αρχή μιας ελευθερίας της πίστης και της συνείδησης, που εγγυάται το σεβασμό των άλλων για να συνδέσει καλύτερα όλους τους ανθρώπους στην αναζήτηση της αλήθειας»[140] ήταν ακριβώς στον αντίποδα αυτών που πρέσβευε η Ιερά Εξέταση. «Αυτό που έκανε τους γάλλους φιλοσόφους να ξεκινήσουν μιαν εκστρατεία ενάντια στην Εκκλησία και στους ιερείς της δεν ήταν μια διεστραμμένη μεροληψία· αντίθετα επειδή είχαν να κάνουν ανακαλύψεις και να διατυπώσουν αλήθειες, στην ψυχολογία, στην ιστορία, στη ζωολογία, στην πολιτική κτλ. προσέκρουαν σε μια κατασταλτική δύναμη που ήθελε να τους κρατήσει στη σιωπή (ο La Mettrie εξορίζεται, ο Diderot πάει στη φυλακή, ο Helvétius ανακαλεί και ταπεινώνεται, η *Εγκυκλοπαίδεια* απαγορεύεται, ο Rousseau διώκεται κτλ.) και σε μια ιδεολογία που σκάλωνε σε παρωχημένα μεταφυσικά συστήματα και σε μια κατά λέξη ερμηνεία της αποκάλυψης.»[141] Αντίστοιχα, οι ισπανοί ilustrados, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, αντιμετώπιζαν προβλήματα με την Ιερά Εξέταση, που τους έβαζε συνεχώς εμπόδια στις προσπάθειές τους σχετικά με την βελτίωση της παιδείας, της επιστήμης, της οικονομίας, και γενικότερα της ισπανικής κοινωνίας. Όπως θα δούμε, ο Γκόγια στα σχέδια του Λευκώματος C, μέσα από το πρίσμα του διαφωτισμού, αναφέρεται σε πολλά από τα αιτήματα των ilustrados, όσον αφορά στην ανεκτικότητα ως προς τη θρησκεία, στο θέμα των μαγισσών και της δεισιδαιμονίας, στην ελευθερία της έκφρασης και στην ελευθεροτυπία, στην προσωπική ελευθερία και την πατρική τυραννία, στο θέμα της ελευθερίας στις επιστήμες και στις τέχνες, και βέβαια στο θέμα της απάνθρωπης μεταχείρισης των κρατουμένων. Στη συνέχεια και πιθανόν κάπως αυθαίρετα, θα εξεταστούν τα σχέδια του Λευκώματος C, χωρίς να ακολουθείται αυστηρά η σειρά με την οποία ο Γκόγια τα αρίθμησε. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι υποτιμάμε τη σπουδαιότητα του γεγονότος, ότι ο ίδιος ο καλλιτέχνης ήθελε να βλέπονται τα έργα του σε μια πολύ συγκεκριμένη σειρά.

[140] Στο ίδιο, σελ. 307.
[141] Στο ίδιο, σελ. 306.

i. Αιρέσεις και ανεξιθρησκεία

α. ξενοφοβία, προτεσταντισμός

Ο Γκόγια στο Λεύκωμα C, ξεκινά μια σειρά τριάντα συνεχόμενων σχεδίων με θέμα τους κρατούμενους της Ιεράς Εξέτασης και την κατάχρηση της δικαστικής εξουσίας από μέρους της, με το σχέδιο C.85, *Por haber nacido en otra parte (Επειδή γεννήθηκε σε άλλο μέρος)*.

Στο σχέδιο αυτό, απεικονίζεται μια γυναίκα, μόνη πάνω σε μια πλατφόρμα, σε στάση απόγνωσης και ντροπής ταυτόχρονα, η οποία είναι ντυμένη με τα ενδύματα της Ιεράς Εξέτασης. Το όνειδος της γυναίκας τονίζεται με την κίνηση των χεριών, που κρύβουν το πρόσωπο της, αλλά και με το ότι προσπαθώντας να αποφύγει τα αδιάκριτα και περίεργα βλέμματα στα οποία είναι εκτεθειμένη, στρέφει την πλάτη στο θεατή και μόνη, ανυπεράσπιστη, με ένα ελαφρύ σκύψιμο προς τα εμπρός, μοιάζει να αποδέχεται τη μοίρα της. Φορά τα ενδύματα της Ιεράς Εξέτασης, που είχαν στόχο να εξαγνίζουν και να βοηθούν στη μετάνοια, τα οποία είναι ζωγραφισμένα με φλόγες. Φλόγες όμως βλέπουμε και στην κάτω αριστερή γωνία του σχεδίου, οι οποίες λειτουργούν και σαν πηγή φωτός, ενώ όλο το φόντο είναι σκεπασμένο με σκοτεινό, πυκνό καπνό, πάνω στον οποίο ξεχωρίζει, έντονα φωτισμένη, η λευκή φιγούρα της καταδικασμένης. Ο τρόπος που ο Γκόγια την έχει φωτίσει, σε αντίθεση με το σκούρο, γεμάτο καπνούς φόντο, ίσως βοηθάει στην αίσθηση που έχουμε, ότι αυτή η γυναίκα κρατάει ακόμα, ως ένα βαθμό την αξιοπρέπεια της. Ο Γκόγια μάλλον θέλει να απεικονίσει εδώ, την καταδικασμένη σε κάποια auto de fe, λίγο πριν την εκτέλεση της στην πυρά, μια τιμωρία που την επιφύλασσαν στους αμετανόητους ή κατά συρροή αιρετικούς. Κατά τον López-Rey, «ο Γκόγια έχει απεικονίσει τη στιγμή που το ανθρώπινο μυαλό υπερνικά το φόβο, για να δηλώσει μια εσωτερική ελευθερία -μια δήλωση ηθικής ακεραιότητας, που κάνει δυνατό να τα βγάλει πέρα το θύμα θαρραλέα, με την ταπείνωση,

τα βασανιστήρια, το θάνατο.»[142] Όπως συμβαίνει και με άλλα σχέδια της σειράς, δεν απεικονίζει με αυστηρή ακρίβεια τις πρακτικές της Ιεράς Εξέτασης, ούτε του παρελθόντος, ούτε της εποχής του: η γυναίκα για παράδειγμα, δεν είναι δεμένη, ενώ, πριν την εκτέλεση, αφαιρούσαν το sanbenito από το θύμα[143]. Ο τίτλος που ο Γκόγια προσθέτει στο σχέδιο, υποστηρίζει ότι η γυναίκα διώκεται επειδή γεννήθηκε σε άλλο, ξένο μέρος. «Εφόσον όμως το να είναι κανείς ξένος, δεν συνιστούσε αδίκημα στην Ισπανία, ο θεατής αντιλαμβάνεται αμέσως την αινιγματική ένταση ανάμεσα στην εικόνα και τις λέξεις. [..] Επιπλέον, πέρα από την αμφισημία, εκφράζεται και μια ειρωνεία, καθώς ο καλλιτέχνης δανείζεται την γλώσσα της Ιεράς Εξέτασης, στην οποία ασκεί κριτική. Η λακωνική φράση *por haber nacido en otra parte* είναι χαρακτηριστική ως προς τη σύνταξη και το ύφος και πολλών άλλων τίτλων της σειράς και διακρίνεται σ' αυτήν ο κατηγορηματικός τόνος των ιεροεξεταστών.»[144]

«Η προκατάληψη της Ιεράς Εξέτασης ενάντια στους ξένους, έχει τις ρίζες της στα μέσα του 16ου αιώνα, όταν άρχισε να απασχολεί τους πολιτικούς και εκκλησιαστικούς κύκλους η εξάπλωση του προτεσταντισμού στην Ισπανία. Η νέα αίρεση δεν έδειχνε να αποτελεί κίνδυνο για τους Ισπανούς. Ωστόσο, η αποκάλυψη το 1557-58 σημαντικών πυρήνων προτεσταντών στη Σεβίλλη και το Valladolid ανησύχησε σε μεγάλο βαθμό τους φύλακες της ορθής πίστης. Η σημαντική θέση των προσώπων που εμπλέκονταν, αποκάλυψε το μέγεθος του κινδύνου. Η αντίδραση της Ιεράς Εξέτασης ήταν ακαριαία: ξεκινώντας το 1559, ακολούθησαν στις δύο πόλεις, autos de fe ασύγκριτης λαμπρότητας.»[145] Στις 21 Μαΐου, έλαβε χώρα η πρώτη στο Valladolid, παρουσία της αντιβασίλισσας Juana και της αυλής της. Από τους τριάντα που κατηγορήθηκαν, οι δεκατέσσερις κάηκαν στην πυρά. Ακολούθησε στην ίδια πόλη μια νέα auto de fe, στις 8 Οκτωβρίου, παρουσία του Φιλίππου, και από τους 26 που καταδικάσθηκαν για προτεσταντισμό, οι 12 οδηγήθηκαν στην πυρά. Στις 24 Σεπτεμβρίου έγινε η πρώτη auto de fe στη Σεβίλλη (μια πόλη ιδιαίτερα επιρρεπή στις ξένες ιδέες μια και ήταν διεθνές εμπορικό κέντρο): δεκαοκτώ (και ένας σε ομοίωμα) από τους εβδομήντα έξι κατηγορούμενους καταδικάστηκαν να καούν στην πυρά. Στην auto de fe του επόμενου έτους, στις 22 Δεκεμβρίου του 1560, από τους 54 που κατηγορήθηκαν, οι 14 κάηκαν στην πυρά. Μεταξύ αυτών που εκτελέστηκαν, συγκαταλέγονται και δύο άγγλοι ναυτικοί, των οποίων το πλοίο κατασχέθηκε μαζί με το εμπόρευμα.[146] Ένας άλλος άγγλος υπήκοος που στάλθηκε αργότερα για να διεκδικήσει αυτά που κατασχέθηκαν, όχι μόνο δεν κατάφερε το σκοπό του,

[142] José López-Rey, *A Cycle of Goya's Drawings*, οπ. παρ., σελ. 107.
[143] Όπως θα δούμε παρακάτω, στα *Caprichos* έχει δώσει περισσότερη σημασία στις λεπτομέρειες.
[144] Stephanie Loeb Stepanek, οπ. παρ., σελ. 220.
[145] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 273.
[146] Γενικά για τις προτεσταντικές κοινότητες της Σεβίλλης και του Βαγιαδολίδ, και για τις autos των χρόνων 1559-1565 βλ. Henry Kamen, οπ.παρ., σελ. 92-96, αλλά και όλο το κεφάλαιο 5 "Excluding the Reformation", στο ίδιο, σελ. 83-102.

αλλά φυλακίστηκε από την Ιερά Εξέταση, υπέστη πολλά βασανιστήρια και τέλος υποχρεώθηκε να γίνει καθολικός και να μην εγκαταλείψει ποτέ την Ισπανία. Το 1562 έγιναν άλλες δύο autos de fe στη Σεβίλλη, στις οποίες κάηκαν 18 υποτιθέμενοι Λουθηρανοί. Στην δεύτερη από αυτές, δικάστηκε και το πλήρωμα ενός ξένου εμπορικού πλοίου, τρεις εκ των μελών του οποίου κάηκαν στην πυρά. Στις autos των χρόνων 1564 και 1565 καταδικάστηκαν λιγότεροι, στην πλειοψηφία τους ξένοι. Με αυτό το τρόπο, η μικρή, με αρκετή όμως επιρροή προτεσταντική ομάδα της νοτίου Ισπανίας, αποδεκατίστηκε σε λίγο περισσότερο από πέντε χρόνια. Με ανάλογη επιμέλεια εξουδετερώθηκε και η αντίστοιχη ομάδα του Valladolid. Μπορούμε να πούμε ότι από το 1565, σταμάτησαν να υπάρχουν προτεστάντες Ισπανοί στην Ισπανία[147]. Από τότε, «το πραγματικό βάρος της επίθεσης ενάντια στον Λουθηρανισμό, το σήκωσαν οι ξένοι επισκέπτες, ιδίως οι προερχόμενοι από προτεσταντικές χώρες, καθώς και οι ξένοι μόνιμοι κάτοικοι στην Ισπανία.» [148]

Η θρησκευτική αδιαλλαξία και ο φόβος των αιρέσεων ενέτεινε την ξενοφοβία και τις ήδη υπάρχουσες ρατσιστικές τάσεις της Ιεράς Εξέτασης, μετατρέποντας ορισμένα επαγγέλματα, με τα οποία ασχολούνταν οι ξένοι, όπως το εμπόριο και η ναυτιλία σε εξαιρετικά επικίνδυνα. «Το μεγαλύτερο κίνδυνο διέτρεχαν οι ναυτικοί, που για εμπορικούς λόγους αναγκάζονταν να δέσουν σε ισπανικά λιμάνια. Τα πλοία και τα εμπορεύματα μπορούσαν να κατασχεθούν και τα πληρώματα μπορούσαν εύκολα να μείνουν για μεγάλα χρονικά διαστήματα στις φυλακές της Ιεράς Εξέτασης»[149]. «Πολλοί από τους θρύλους σχετικά με τις φρικτές φυλακές της Ιεράς Εξέτασης, που από τότε άρχισαν να διαδίδονται στην Ευρώπη, οφείλονται σε διηγήσεις αυτών των άτυχων που έπεσαν για κάποιο διάστημα στα νύχια της Ιεράς Εξέτασης και επιστρέφοντας στις χώρες τους, περιέγραφαν τις φρικαλεότητες που είδαν ή φαντάστηκαν».[150]

Πολιτικές και οικονομικές σκοπιμότητες οδήγησαν στον μετριασμό της αδιαλλαξίας. Στα τέλη του 16ου αιώνα, μισό αιώνα μετά τις δίκες της Σεβίλλης και του Valladolid, ο κίνδυνος μετάδοσης του Λουθηρανισμού στους Ισπανούς είχε μειωθεί τόσο,

---

[147] Οι περισσότεροι προτεστάντες Ισπανοί καθώς και οι συμπαθούντες, μετανάστευσαν μετά τις autos στη Σεβίλλη και το Βαγιαδολίδ σε προτεσταντικές κοινότητες στο εξωτερικό, ενώ κάποιους άλλους τους βρίσκουμε με τη μορφή των περιπλανώμενων διανοούμενων στην Ευρώπη. (Henry Kamen, οπ. παρ., σελ. 99).

[148] Για παράδειγμα, κατά τη δεκαετία του 1560, στην περιοχή του Τολέδο, αυτοί που κυρίως κατηγορούνταν ως αιρετικοί ήταν Γάλλοι και Φλαμανδοί, στη Βαρκελώνη, τα χρόνια 1552-1578, 51 άτομα στάλθηκαν στην πυρά ως οπαδοί του Λούθηρου, όλοι ξένοι. Στη Βαλένθια και την Καλαόρα, πάνω από 80% από αυτούς που κατηγορήθηκαν για Λουθηρανισμό ως τα τέλη του 16ου αιώνα ήταν ξένοι και στην βόρεια Ισπανία, στις περιοχές της Ναβάρρας και της Αραγονίας, στα χρόνια 1560-1600, εκτελέστηκαν ως αιρετικοί περίπου 80 Γάλλοι, σε 100 κάηκε το ομοίωμα τους, ενώ άλλοι 380 περίπου στάλθηκαν στις γαλέρες. Γενικά ως το 1600, από τις 1995 περιπτώσεις υποτιθέμενων Λουθηρανών που δικάστηκαν, οι 1640 ήταν ξένοι. (Στο ίδιο, σελ. 100, 277).

[149] Στο ίδιο, σελ. 277.

[150] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 273.

που έγινε δυνατή κάποια ανοχή ως προς τους ξένους προτεστάντες. «Γενικά, άρχισαν να κάνουν τα "στραβά μάτια" όσον αφορά στις εμπορικές δραστηριότητες των ξένων προτεσταντών, κυρίως Άγγλων, Ολλανδών και Γερμανών»[151]. Το 1597, επιτράπηκε στους εμπόρους της Χανσεατικής Ένωσης να έρχονται στα ισπανικά λιμάνια. Στους Άγγλους επιτράπηκε η είσοδος από το 1604, όταν σύμφωνα με τη συνθήκη του Λονδίνου, που διαπραγματεύτηκαν οι Ιάκωβος Ι της Αγγλίας και ο Φίλιππος ΙΙΙ της Ισπανίας, «οι άγγλοι υπήκοοι δεν θα παρενοχλούνταν ούτε σε γη, ούτε σε θάλασσα για θέματα συνείδησης, στα εδάφη του βασιλιά της Ισπανίας [...]».[152] Τέλος, το 1612, βρέθηκε η λύση από το Συμβούλιο του Κράτους, την οποία δέχτηκε και η Ιερά Εξέταση, κι όλοι οι προτεστάντες έμποροι δεν θα παρενοχλούνταν, εκτός αν διατάρασσαν την δημόσια τάξη. Γενικά, θα συνεχιστεί κάποια πίεση προς τους ξένους, ιδίως στα λιμάνια, όμως η ανοχή θα αυξηθεί σταδιακά, κατά τον 17ο και 18ο αιώνα, οπότε πολλοί προτεστάντες, Γάλλοι και Γερμανοί, θα μπορούν στο εξής να περνούν από την Ισπανία με τους βασιλικούς στρατούς, ή και για άλλους λόγους, χωρίς να παρενοχλούνται για τα θρησκευτικά τους πιστεύω.[153]

Το σχέδιο του Γκόγια, που μάλλον σχετίζεται με την θρησκευτική αδιαλλαξία απέναντι στους ξένους, αποτελεί μια ιστορική αναφορά και σύμφωνα με τον Alcalá Flecha[154], έχει άμεση σχέση με τις συζητήσεις στα Cortes στο Cadiz, όπου γίνονταν παρόμοιες ιστορικές αναφορές στις πρακτικές της Ιεράς Εξέτασης, προκειμένου να υποστηριχθεί η προσπάθεια για την κατάργηση της.

Από την άλλη, «το σχέδιο ίσως αναφέρεται και στις διώξεις των Γάλλων υπηκόων μετά τα γεγονότα του 1789, τότε που η ισπανική μοναρχία, στην προσπάθεια της να απωθήσει τον επαναστατικό κίνδυνο που σάρωνε την γειτονική χώρα, συμμάχησε για μια ακόμα φορά με την Ιερά Εξέταση»[155]. Η πολυπληθής γαλλική κοινότητα που είχε ριζώσει στα μεγάλα εμπορικά κέντρα της Ισπανίας, απ' όπου εισέρχονταν ως επί τω πλείστον, τα ανατρεπτικά κείμενα, αντιμετωπιζόταν με μεγάλη καχυποψία. Υπήρχαν συνεχώς αναφορές, που κατεδείκνυαν τους Γάλλους ως τους πιο αποφασιστικούς εισαγωγείς γαλλικών εκδόσεων και όχι μόνο αυτό, αλλά και ότι διακήρυσσαν την εξέγερση. Μάλιστα, το 1790, ορισμένοι Γάλλοι σε υψηλές θέσεις, οι οποίοι μιλούσαν πολύ ελεύθερα υπέρ της επανάστασης, τόσο στη Μαδρίτη, όσο και στη Βαρκελώνη, είτε συνελήφθησαν, είτε εκδιώχθηκαν από τη χώρα. Ο φόβος της επανάστασης οδήγησε τον Floridablanca να υιοθετήσει ιδιαίτερα δραστικά μέτρα. Έτσι, στις 20 Ιουλίου 1791, βασιλικό διάταγμα πληροφορούσε τους ξένους ότι «όφειλαν να καταγραφούν και να διαχωριστούν σε δύο

[151] Henry Kamen, οπ. παρ., σελ. 277.
[152] Roberto Alcalá Flecha, οπ., παρ., σελ. 273, ο οποίος παραπέμπει στην υποσημείωση 189, στο Turberville, οπ. παρ., σελ. 89.
[153] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 273, και Henry Kamen, οπ. παρ., σελ. 278-79.
[154] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 274.
[155] Στο ίδιο, σελ. 274.

κατηγορίες, avecinados και transeuentes, μόνιμους κάτοικους και προσωρινούς. Οι avecinados όφειλαν να ορκιστούν ότι παραιτούνταν από την προστασία των προξένων τους και να δεχτούν την καθολική πίστη και την κυριαρχία του Ισπανού βασιλιά. Στους transeuentes δεν επιτρεπόταν η παραμονή στη χώρα χωρίς ειδική άδεια, ούτε μπορούσαν να έχουν οποιαδήποτε επιχείρηση, επάγγελμα ή τέχνη, ακόμα και του οικιακού υπηρέτη. Τους δόθηκε δύο εβδομάδες προθεσμία να εγκαταλείψουν τη χώρα ή να γίνουν avecinados και να ορκιστούν.»[156] Ο νόμος στόχευε ιδίως στους Γάλλους, διότι για να μην καταρρεύσει το εξωτερικό εμπόριο, η κυβέρνηση αναγκάστηκε να δεχτεί να μην ισχύσει ο νόμος για τους Άγγλους υπηκόους. Επιπλέον, οι Γάλλοι ήταν και η πολυπληθέστερη ομάδα ξένων κατοίκων της Ισπανίας[157]. Μπροστά στον κίνδυνο για αντίποινα από την Ιερά Εξέταση, χιλιάδες ξένοι επέστρεψαν στις χώρες τους. Όπως έχουμε παρατηρήσει, ο Γκόγια δεν απεικονίζει με ιστορική ακρίβεια τις σκηνές από τις πράξεις της πίστης, επομένως το γεγονός ότι αυτή τη φορά οι Γάλλοι δεν στέλνονταν στη πυρά, δεν αποκλείει την πιθανότητα να απεικονίζει αυτές τις διώξεις των συγχρόνων του αλλοδαπών. Επίσης, το

αμέσως επόμενο σχέδιο, C.86 *Por traer cañutos de diablos de Bayona*, (*Επειδή έφερνε θήκες των διαβόλων από τη Μπαγιόν*) με το οποίο θα ασχοληθούμε αργότερα, σχετίζεται με διώξεις συγχρόνων του Γκόγια, που έφερναν προπαγανδιστικό υλικό από τη Γαλλία, τα πρώτα χρόνια της γαλλικής επανάστασης. Με τον τρόπο αυτό, ο Γκόγια πιθανόν, να θέλει να συνδέσει τα δύο σχέδια, δημιουργώντας μια μικρή ενότητα μέσα στη σειρά ή μια ομαλή μετάβαση προς τα επόμενα θέματα, κάτι που συνηθίζει και στις σειρές των χαρακτικών του. Σε κάθε περίπτωση πάντως, ο Γκόγια με το σχέδιο του, καταδικάζει την αδιαλλαξία της Ιεράς Εξέτασης, απέναντι σ' εκείνους που το μοναδικό τους αδίκημα είναι ότι γεννήθηκαν σε άλλο τόπο, δηλαδή κάτι για το οποίο δεν ήταν υπεύθυνοι. «Ίσως θα μπορούσαμε να γενικεύσουμε, λέγοντας ότι η κατηγορία αφορά ένα ολόκληρο σύστημα δικαιοσύνης, που θεωρεί του ανθρώπους υπόλογους για πράγματα, τα οποία δεν μπορούν οι ίδιοι να αποφασίσουν»[158].

[156] Richard Herr, *The Eighteenth Century Revolution in Spain*, Princeton, Princeton University Press, 1958, σελ. 257.
[157] Από τους 27.502 αρχηγούς οικογενειών μόνιμων κατοίκων, οι 13.332 ήταν Γάλλοι. Από τους 6.512 προσωρινούς, οι 4435 ήταν Γάλλοι. Στο ίδιο, σελ. 257.
[158] Stephanie Loeb Stepanek, οπ. παρ., σελ. 221.

β. εβραίοι, conversos

Το επόμενο σχέδιο της σειράς, που αναφέρεται στο θέμα των διώξεων από την Ιερά Εξέταση για θρησκευτικούς λόγους, είναι το C.88, *Por linaje de Ebreos (Επειδή κατάγονταν από Εβραίους)*.

Εδώ, αντίθετα με ότι συνέβαινε με τα τρία προηγούμενα σχέδια, όπου απεικονίζεται μόνο του το θύμα στην auto de fe, βλέπουμε μια ομάδα καταδικασμένων. Βγαίνουν από την αψιδωτή πόρτα, μιας φυλακής μάλλον της Ιεράς Εξέτασης, για να οδηγηθούν σε κάποια auto de fe και είναι ντυμένοι με τα ενδύματα των κατάδικων της Ιεράς Εξέτασης. Περπατούν στη σκιά, ανάμεσα από έναν alguacil[159] με γατίσια χαρακτηριστικά, που κρατά τη ράβδο του αξιώματος του και έναν μοναχό, ο οποίος θα προσπαθήσει αργότερα να εκμαιεύσει την τελική μεταστροφή ή μετάνοια[160]. Το γεγονός ότι το ένδυμα του alguacil μοιάζει να είναι του 17ου αιώνα, δείχνει ότι ο Γκόγια θέλει να απεικονίσει εδώ, μια σκηνή του παρελθόντος. Δημιουργεί λοιπόν, ο καλλιτέχνης μια πολυπληθή πομπή, από την οποία προεξέχουν τα κωνικά καπέλα. «Με την σύνθεση αυτή, ο Γκόγια υπαινίσσεται ότι η Ιερά Εξέταση δεν ασχολείται σ' αυτήν την περίπτωση με την τιμωρία ενός ατομικού παραπτώματος, αλλά με την καταδίκη μιας ολόκληρης κοινότητας, εκείνων που είχαν την ατυχία να έχουν εβραίους προγόνους.»[161] Από την άλλη, δεν παύει να τονίζει, όπως είναι το συνηθισμένο στη σειρά, τα βάσανα του ατόμου, έτσι, ο πρώτος από την πομπή των κατάδικων ξεχωρίζει, καθώς αυτός φωτίζεται έντονα, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους που βρίσκονται στη σκιά. Ο άντρας αυτός είναι ήρεμος, έχει τα χέρια του σφιγμένα μπροστά,

[159] Ένας υψηλόβαθμος υπάλληλος της Ιεράς Εξέτασης με αρμοδιότητες χωροφύλακα ή δικαστικού κλητήρα.

[160] Σύμφωνα με τις περισσότερες περιγραφές, εκείνος που συνόδευε την πομπή από τη φυλακή στην auto de fe ήταν ο familiar (χαμηλόβαθμος υπάλληλος της Ιεράς Εξέτασης) , ενώ ο alguacil συνόδευε την πομπή στην επιστροφή από την auto de fe. «Η ασυμφωνία ανάμεσα στην απεικόνιση του Γκόγια και αυτά που θεωρούνται ακριβείς πληροφορίες από αρχειακές πηγές και περιγραφές μαρτύρων είναι μια ακόμα ένδειξη ότι τα σχέδια του Γκόγια είναι καλλιτεχνικές δημιουργίες και όχι ιστορικά ντοκουμέντα των πρακτικών της Ιεράς Εξέτασης.» (Stephanie Loeb Stepanek, οπ. παρ., υποσημ. 2, σελ. 224).

[161] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 282.

ενώ το κεφάλι του και το πάνω μέρος του κορμού γέρνουν προς μπρος σε μια στάση ταπείνωσης. Η στάση του θυμίζει έντονα τις παραδοσιακές απεικονίσεις του Ecce Homo[162], και λειτουργεί έτσι σα σύμβολο, καθώς αποκομμένος από τους υπόλοιπους, μοιάζει να σηκώνει στους δικούς του ώμους, την απελπισία, το όνειδος και τον πόνο των συντρόφων του. Ο Γκόγια είχε δώσει αρχικά τον αριθμό 78 στο σχέδιο αυτό, και άρα είχε σκοπό να ξεκινήσει μ' αυτό τη σειρά, όμως στη συνέχεια φαίνεται πως άλλαξε γνώμη[163].

Το σχέδιο αναφέρεται στις διώξεις των «κρυφοεβραίων» conversos[164] από την Ιερά Εξέταση. Δεν έγκειται στα πλαίσια της παρούσας εργασίας να αναφερθούμε διεξοδικά στο πρόβλημα της ίδρυσης της ισπανικής Ιεράς Εξέτασης και των conversos, όμως πολύ περιληπτικά θα πούμε δυο λόγια σχετικά με το θέμα αυτό, προκειμένου να γίνει κατανοητή η σημασία του για την Ισπανία του 18ου αιώνα. Η ισπανική Ιερά Εξέταση, όπως είναι γνωστό, γεννήθηκε στα τέλη του 15ου αιώνα, με πρόσχημα την αντιμετώπιση του προβλήματος των conversos που είχαν κατ' αυτήν, παραμείνει πιστοί στην αρχική τους πίστη. Ωστόσο όπως υποστηρίζει ο Kamen, στη συντριπτική πλειοψηφία των περιπτώσεων, τουλάχιστον αρχικά[165], δεν υπάρχουν αποδείξεις ότι τα θύματα που κατηγορήθηκαν για κρυφο-εβραϊσμό δεν ήταν στη πραγματικότητα πιστοί χριστιανοί[166]. Καθόλη τη διάρκεια του 15ου αιώνα, γίνονταν διώξεις ενάντια στους εβραίους, όμως μόνο μετά το 1492 και το δεύτερο μεγάλο κύμα βίαιων θρησκευτικών μεταστροφών, ίσως προέκυψε πραγματικά «πρόβλημα» μη ειλικρινών χριστιανών. Με διάταγμα της ίδιας χρονιάς, οι εβραίοι όφειλαν, είτε να εγκαταλείψουν το βασίλειο, είτε να βαπτισθούν χριστιανοί[167]. Οι νέοι conversos καταλάμβαναν τώρα την ίδια ακριβώς κοινωνική θέση που καταλάμβαναν παλιότερα οι εβραίοι κι έτσι ο κόσμος άρχισε να ταυτίζει τους νέους χριστιανούς με τους εβραίους, τόσο κοινωνικά, όσο και θρησκευτικά.[168] Όπως φαίνεται ωστόσο, αυτά για τα οποία κατηγορούνταν συνήθως, ήταν πολιτισμικά χαρακτηριστικά (άρνηση να φάνε χοιρινό, να εργασθούν το Σάββατο, διαφορετική ένδυση), παρά επιστροφή στον ιουδαϊσμό. Επιπλέον, conversos ονομάζονταν και οι απόγονοι εκείνων που είχαν αλλαξοπιστήσει. Τα πρώτα πενήντα περίπου χρόνια από την ίδρυση της Ιεράς Εξέτασης (1480-1530) ένα ποσοστό πάνω από 90% από εκείνους που δικάστηκαν απ' αυτήν, ήταν conversos. «Με άλλα λόγια, η Ιερά Εξέταση δεν ενδιαφερόταν για τις αιρέσεις γενικά, αλλά για μια πολύ συγκεκριμένη

[162] Η παρατήρηση αυτή την έχει κάνει ο Werner Hofmann στο *GOYA, Das Zeitalter der Revolutionen, 1789-1830,* λήμμα 136, σελ. 185.
[163] Pierre Gassier, οπ .παρ., σελ. 374.
[164] Conversos λέγονταν τόσο οι εβραίοι που είχαν ασπαστεί τον χριστιανισμό, είτε με τη βία, είτε οικειοθελώς, όσο και οι απόγονοί τους.
[165] Οι πρώτες μαζικές θρησκευτικές μεταστροφές είχαν γίνει το 1391, μετά τα βίαια επεισόδια και τις σφαγές που ξέσπασαν ενάντια στους εβραίους την ίδια χρονιά. (Henry Kamen, οπ. παρ. σελ. 10-11).
[166] Στο ίδιο, σελ. 37-40, 64.
[167] Οι μισοί περίπου από τους ογδόντα χιλιάδες που ζούσαν στην Ισπανία, προτίμησαν την εξορία, όμως πολλοί απ' αυτούς επέστρεψαν στην Ισπανία και αλλαξοπίστησαν, καθώς οι συνθήκες στα μέρη που πήγαν ήταν πολλές φορές πολύ χειρότερες. (Στο ίδιο, σελ. 25-26).
[168] Στο ίδιο, σελ. 28.

θρησκευτική παρέκκλιση: την υποτιθέμενη κρυφή εξάσκηση του ιουδαϊσμού.»[169] Από τα τέλη του 16ου αιώνα και κατά τον 17ο, επέστρεφαν στην Ισπανία conversos από την Πορτογαλία, όπου είχαν καταφύγει μετά το 1480. Τώρα και εκεί, είχε ιδρυθεί Ιερά Εξέταση που τους κυνηγούσε και ένα μεγάλο ποσοστό απ' αυτούς βρήκε την ίδια τύχη από την ισπανική Ιερά Εξέταση στην επιστροφή τους στην Ισπανία.[170] «Έτσι και κατά τον 17ο αιώνα, ο κρυφο-ιουδαϊσμός ήταν η βασική απασχόληση της Ιεράς Εξέτασης»[171]. Το τελευταίο μεγάλο κύμα έντονης καταστολής των conversos συνέβη τη δεκαετία του 1720, ενώ από τη δεκαετία του 1730 και μετά, ελάχιστοι διώχθηκαν ως κρυφοεβραίοι.[172]

Την εποχή του Γκόγια λοιπόν, οι διώξεις των conversos, σαν αυτή που βλέπουμε στο σχέδιο, αποτελούσαν ήδη παρελθόν, όμως ο αντισημιτισμός στην ισπανική κοινωνία συνέχισε να είναι έντονος, φτάνοντας ουσιαστικά μέχρι και τον 20ο αιώνα.[173] Η λαϊκή απέχθεια απέναντι στη μορφή του εβραίου συνέχισε να υπάρχει, ακόμα και όταν έπαψαν να υπάρχουν πραγματικοί εβραίοι. Η μορφή αυτή πήρε μυθικές διαστάσεις και κατά γενική ομολογία, ήταν ικανή να υποκινήσει όλες τις δυνάμεις του κακού. Μάλιστα, «στη φαντασία του λαού, ο εβραίος είχε αποκτήσει κάποια χαρακτηριστικά που τον έκαναν να ξεχωρίζει από τους άλλους ανθρώπους:[…] είχε ουρά και εξέπεμπε μια δυσωδία.»[174] Ήδη από τα τέλη του 15ου αιώνα, είχε ξεκινήσει μια λογοτεχνία ενάντια στους εβραίους και τους conversos, η οποία συνέβαλε στην καλλιέργεια του ρατσισμού, κάνοντας λόγο για τελετουργικά εγκλήματα και διάφορα φρικτά πράγματα που έκαναν οι εβραίοι στους χριστιανούς και στα παιδιά τους κυρίως[175]. Πίστευαν επίσης, ότι οι εβραίοι έκλεβαν εικόνες και ιερά αντικείμενα για να τα βεβηλώσουν. Το γεγονός ότι οι απόψεις αυτές ήταν πολύ διαδεδομένες και στον 18ο αιώνα, το αποδεικνύει το ότι ο Feijoo στο έργο του *Observaciones comunes* το 1736, προσπαθεί να αντικρούσει με λογικά επιχειρήματα τέτοιες δοξασίες σχετικά με τους εβραίους[176]. Παρόμοιες δοξασίες συνέχισαν να υπάρχουν και στις αρχές του 19ου αιώνα. Οι εβραίοι έφτασαν να συμβολίζουν την πεμπτουσία του κακού και η λέξη «εβραίος» ήταν η χειρότερη βρισιά που μπορούσε να ξεστομίσει κάποιος. Η περιφρόνηση απέναντι στους υποτιθέμενους εβραίους έφτασε σε τέτοιο σημείο, που οι

---

[169] Στο ίδιο, σελ. 57.
[170] Στο ίδιο, σελ. 287-289.
[171] Στο ίδιο, σελ. 296.
[172] Στα χρόνια ανάμεσα στο 1780-1820, δηλαδή ουσιαστικά στα χρόνια του Γκόγια, υπήρξαν 16 περιπτώσεις «κρυφοεβραίων» και απ' αυτούς οι δέκα ήταν ξένοι. Στο ίδιο, σελ. 302.
[173] Στο ίδιο, σελ. 301-303.
[174] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ.283.
[175] Henry Kamen, οπ. παρ., σελ. 21-22, και Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ. σελ. 283, που παραπέμπει στο Caro Baroja, *Los judíos en la España Moderna y Contemporánea*, Μαδρίτη, Istmo, 2η εκδ., 1978, 3 τόμοι, τ.2, σελ. 415-456.
[176] Λέει για παράδειγμα, ότι αν οι εβραίοι είχαν μια ιδιαίτερη μυρωδιά, θα ήταν πολύ εύκολο για την Ιερά Εξέταση να τους διακρίνει ή ότι αν πράγματι για κάθε πέντε ασθενείς τους, οι εβραίοι γιατροί θυσίαζαν τον ένα, όπως φημολογείτο, θα έχαναν την πελατεία τους. Η παραπομπή από τον Roberto Alcalá Flecha, (οπ. παρ., σελ. 283, 322, υποσημείωση #233, 235).

παλιοί χριστιανοί δεν μπορούσαν να διανοηθούν μεγαλύτερη κακοτυχία για μια οικογένεια, από την ύπαρξη κάποιου εβραίου ή converso στην γενεαλογία της. Μάλιστα, υπάρχουν περιπτώσεις όπου οι τελευταίοι απόγονοι μιας οικογένειας προτίμησαν να μην παντρευτούν και να σβήσει η οικογένεια, προκειμένου να κάνουν έναν ύποπτο γάμο[177]. Αυτές οι απόψεις εξηγούν την ύπαρξη της νομοθεσίας για την καθαρότητα του αίματος (limpieza de sangre) μέχρι και τις αρχές του 19ου αιώνα. Οι νόμοι αυτοί που γεννήθηκαν το 15ο αιώνα, απέκλειαν εκείνους που είχαν εβραϊκό αίμα, όχι μόνο από την εκκλησία, τα πανεπιστήμια, ή διάφορα αξιώματα, αλλά και από τις πιο ταπεινές συντεχνίες και αδελφότητες. Όλοι έπρεπε να έχουν αποδείξεις της καθαρότητας του αίματος τους και μια μη καθαρή γενεαλογία μπορούσε να στείλει στο περιθώριο ολόκληρες οικογένειες· με άλλα λόγια η ισπανική κοινωνία είχε μετατραπεί σε μια καθαρά ρατσιστική κοινωνία.[178] Η απέχθεια και η δυσπιστία απέναντι στους εβραίους ήταν τόσο βαθιά ριζωμένες στον ισπανικό λαό, που οι διαφωτισμένες κυβερνήσεις του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα δεν τόλμησαν να καταργήσουν αυτές τις νομοθεσίες, παρόλο που με τις διώξεις του 1720-30 είχαν εκλείψει και οι τελευταίοι εναπομείναντες εβραίοι. Βέβαια, μετά τα μέσα του αιώνα, οι αποδείξεις για την καθαρότητα είχαν γίνει θέμα ρουτίνας και δεν τους έδιναν τόση σημασία πια.[179]

«Οι διαφωτιστές, κατά τον 18ο αιώνα, είχαν αρχίσει να αναθεωρούν τα προφυλακτικά μέτρα και τις προκαταλήψεις απέναντι στους εβραίους. Το νέο πνεύμα της ανεκτικότητας στα θέματα της θρησκείας, έβλεπε στους διωγμούς των εβραίων το πιο χτυπητό παράδειγμα των κινδύνων που εγκυμονούσε η θρησκευτική αδιαλλαξία.
Ο Montesquieu, για παράδειγμα, το 1748 στο *Πνεύμα των Νόμων*, στο όνομα της ανεκτικότητας και της ανθρωπιάς, κατηγορεί τους ιεροεξεταστές της Ισπανίας και της Πορτογαλίας ότι αμαύρωναν με τις πράξεις τους την μνήμη του αιώνα.[…] Επιπλέον, ο ορθολογισμός της εποχής βοήθησε να φανούν οι αντιφάσεις των συστηματικών διώξεων των εβραίων.»[180]

Ο Βολταίρος, στο έργο του *Les Questions de Zapata,* συνοψίζει με τη μορφή ερωτήσεων τις προφανείς αυτές αντιφάσεις. Ο Dominico Zapata παρουσιάζεται από τον Βολταίρο (ο οποίος μάλιστα υποστήριζε ότι τα χειρόγραφα του βρίσκονταν στη βιβλιοθήκη του Braunschweig) ως ένας καλοπροαίρετος καθηγητής θεολογίας στο πανεπιστήμιο της

[177] Βλέπε στο ίδιο, σελ. 285, για συγκεκριμένες περιπτώσεις.
[178] Σύμφωνα με τον Henry Kamen, οι νόμοι αυτοί, για την καθαρότητα του αίματος, είχαν από την αρχή της θέσπισής τους πολέμιους και η ιδέα ότι κάποιου ανθρώπου η τιμή, προερχόταν από την καθαρότητα του αίματος του, προκάλεσε έντονες διαμάχες στους εκκλησιαστικούς και ιεροεξεταστικούς κύκλους. Επίσης, όπως υποστηρίζει ο ίδιος, δεν ήταν τόσοι πολλοί εκείνοι οι θεσμοί που απαιτούσαν αποδείξεις για limpieza, ήταν ωστόσο πολύ σημαντικοί. Η δωροδοκία σε πολλές περιπτώσεις έγινε απαραίτητη. Το πιο σημαντικό είναι, ότι η γενεαλογία έγινε ένα κοινωνικό όπλο, που μπορούσε να χρησιμοποιηθεί από τον οποιονδήποτε ενάντια σε οποιονδήποτε, μια και ο καθένας μπορούσε να καταγγείλει ή να διαδώσει φήμες σχετικά με την καθαρότητα του αίματος κάποιου γνωστού ή γείτονα. (Βλ. Henry Kamen, οπ. παρ., κεφ.11, "Racialism and its critics", σελ. 230-254).
[179] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 285.
[180] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 285-286.

Σαλαμάνκας, που το ερευνητικό του πνεύμα τον οδήγησε στον «διαχωρισμό της αλήθειας από το φανατισμό» με αποτέλεσμα να αμφισβητήσει ορισμένα θαύματα ιδιαίτερα αγαπητά στους Ισπανούς.[181] Έθεσε λοιπόν εξήντα επτά ερωτήματα στους θεολόγους της Εκκλησίας και όταν δεν πήρε απάντηση άρχισε να κηρύττει την αλήθεια, με αποτέλεσμα να καεί στην πυρά της Ιεράς Εξέτασης το 1631. Ο φανταστικός αυτός ήρωας του Βολταίρου λοιπόν, θέτει μια σειρά από ερωτήματα στο συμβούλιο των καθηγητών το 1629, κάποια εκ των οποίων αφορούν και στους εβραίους:

«Πώς γίνεται οι εβραίοι, τους οποίους καίμε κατά εκατοντάδες, να ήταν για τέσσερις χιλιάδες χρόνια ο αγαπημένος λαός του Θεού; […]Αν ο Θεός είναι ο Θεός του Αβραάμ, γιατί καίτε τους γιους του Αβραάμ; Και αν τους καίτε, γιατί ψέλνετε τις προσευχές τους, ακόμα και όταν τους καίτε; Πώς εσείς που λατρεύεται τη Βίβλο με τους Νόμους τους, τους σκοτώνετε επειδή ακολούθησαν το Νόμο τους;»[182]

Με το σχέδιο του, ο Γκόγια πετυχαίνει το ίδιο αποτέλεσμα με τα ερωτήματα του Βολταίρου, να τονίσει δηλαδή, το παράλογο «έγκλημα» που ο τίτλος αποδίδει στους καταδικασμένους. Το μόνο παράπτωμα το οποίο έχουν διαπράξει οι άνθρωποι αυτοί, είναι ότι γεννήθηκαν με εβραϊκό αίμα. Για άλλη μια φορά, όπως και στο C.85, *Por haber nacido en otra parte*, τιμωρούνται άνθρωποι για «εγκλήματα» για τα οποία δεν είναι υπεύθυνοι. Κι εδώ βρίσκουμε την ειρωνεία στον τίτλο, και την έντονη αντίθεση με την εικόνα, την ασημαντότητα του αδικήματος, με την σοβαρότητα της ποινής. «Την ιδέα του πλήθους που υπονοείται στο κείμενο του Βολταίρου («…τους καίμε κατά εκατοντάδες …»), την συναντάμε και στο σχέδιο του Γκόγια, ο οποίος σ' αυτή τη περίπτωση, εγκαταλείπει τη σύνθεση με το ένα και μοναδικό πρόσωπο, που είναι το συνηθισμένο στη σειρά.»[183] Δεν γνωρίζουμε αν ο Γκόγια γνώριζε το κείμενο του Βολταίρου, είναι ωστόσο πιθανό, καθώς όπως θα δούμε παρακάτω, σε ένα από τα σχέδια της σειράς δίνει τον τίτλο *Zapata, tu gloria será eterna*. Άλλωστε, σύμφωνα με τον López-Rey, «το έργο αυτό του Βολταίρου μεταφράστηκε γρήγορα στα ισπανικά και παρά τη λογοκρισία είχε πολλούς αναγνώστες στην Ισπανία»[184].

---

[181] José López-Rey, οπ. παρ., σελ. 127-128.
[182] Οι παραπομπές από τον Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 285-286.
[183] Στο ίδιο, σελ. 286.
[184] José López-Rey, οπ. παρ., σελ. 128. Ο πλήρης τίτλος του έργου του Βολταίρου, που εκδόθηκε για πρώτη φορά στη Γένοβα το 1768, είναι «*Les Questions de Zapata, traduites par le sieur Tamponet, docteur en Sorbone*». Δυστυχώς δεν στάθηκε δυνατό να εντοπίσουμε τη χρονιά που μεταφράστηκε στα ισπανικά. Ο *Κατάλογος των Τυπωμένων Βιβλίων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας (Catalogue Général des Livres Imprimés de la Bibliothéque National)* παρόλο που αναφέρει αρκετές εκδόσεις του συγκεκριμένου δοκιμίου, δεν αναφέρει καμία μετάφραση του. Ο López-Rey που υποστηρίζει ότι το έργο διαβαζόταν ευρέως, αν και στα κρυφά, στην Ισπανία, αναφέρει ότι έχει δει μια μετάφραση του στα ισπανικά με τον τίτλο *Las preguntas de Zapata, traducidas por el Sr. Tamponet, Doctor en la Sorvona*, η οποία είχε εκδοθεί στη Jaen, δεν είχε όμως χρονολογία έκδοσης. (Στο ίδιο, σελ. 127, υποσημείωση 1).

Οι illustrados και οι φιλελεύθεροι στην Ισπανία, συμμερίζονταν τις απόψεις των *φιλοσόφων* σχετικά με το ζήτημα των εβραίων και βασιζόμενοι στις επιταγές της εποχής για ανεκτικότητα και ορθολογισμό, καταδίκαζαν, όποτε αυτό ήταν εφικτό, την αδικία και τη βλακεία της καταστολής της Ιεράς Εξέτασης. Ο κόμης Floridablanca καταδίκαζε ως άδικη την πρακτική των διακρίσεων ενάντια σ' εκείνους που είχαν εβραίους προγόνους: «Οι κυρώσεις [λόγω μη καθαρότητας] τιμωρούν την ιερή πράξη ενός ανθρώπου, δηλαδή, τη μεταστροφή του στην άγια μας πίστη, με την ίδια ποινή, όσο και το μεγαλύτερό του έγκλημα, δηλαδή την αποστασία απ' αυτήν.»[185]

Ο Jovellanos, στην αναφορά που είχε κάνει στο βασιλιά, σχετικά με την Ιερά Εξέταση το 1798, αναφέρθηκε και στο πρόβλημα των conversos. Παρουσιάζει μια περιληπτική ιστορία της Ιεράς Εξέτασης, σε σχέση με το εβραϊκό ζήτημα και την κατηγορεί για το γεγονός ότι, λόγω των διώξεων, οι conversos έφτασαν να μισούν την καθολική θρησκεία:

«…ιδρύθηκε στα τέλη του 15ου αιώνα την ίδια εποχή με την εκδίωξη των εβραίων. Αντικείμενο της, να διώκει εκείνους που έχοντας αποκηρύξει δημοσίως τον ιουδαϊσμό, τον ασκούσαν στα κρυφά. Οι τρόποι της ήταν προσαρμοσμένοι σ' αυτό το σκοπό και το υπουργείο (ministerio) βολευόταν με τις μεθόδους της και τις δίκες της. Απ' αυτό προήλθε το όνειδος, που σκέπασε τους απογόνους αυτών των conversos, που θεωρούνταν αισχροί από την κοινή γνώμη. Οι νόμοι επικύρωσαν την Ιερά Εξέταση, εγκρίνοντας τα θεσπίσματα για την limpieza de sangre, τα οποία εμπόδισαν την είσοδο σε τόσους αθώους, όχι μόνο σε θέσεις τιμής και εμπιστοσύνης, αλλά και σε εκκλησίες, σχολεία, μοναστήρια, μέχρι και αδελφότητες και συντεχνίες τεχνητών. Απ' αυτό προήλθε η διαιώνιση του μίσους, όχι μόνο ενάντια στην Ιερά Εξέταση, αλλά και ενάντια στην ίδια τη θρησκεία και η επιμονή στη παλιά τους πίστη…»[186]

Η στάση των φιλελευθέρων σχετικά με το ρόλο της Ιεράς Εξέτασης, φάνηκε πολύ καθαρά στις συζητήσεις που έλαβαν χώρα στο Κάντιθ το 1813, στις συνεδρίες του κοινοβουλίου σχετικά με την κατάργηση της. Οι αντιπαραθέσεις ήταν εντονότατες. Οι υπέρμαχοι της Ιεράς Εξέτασης υποστήριζαν ότι δεν χωράει καμία αμφιβολία, ότι οι εβραίοι ήταν ένας λαός πανούργος και βαθιά διεστραμμένος, πράγμα που έκανε την ίδρυση της Ιεράς Εξέτασης αναγκαία και αναπόφευκτη. Υποστήριζαν επίσης, ότι ο θεσμός αυτός ήταν ο μόνος που μπορούσε να εγγυηθεί την ορθή πίστη του ισπανικού λαού και να σώσει την Ισπανία από τη δολιότητα των εβραίων, ενώ τη σοβαρότητα του κινδύνου την αποδείκνυε, κατά την άποψη τους, η πληθώρα των περιπτώσεων κρυφο-ιουδαϊσμού που εκδίκαζε η Ιερά Εξέταση όλα τα χρόνια, από την ίδρυση της. Από την άλλη πλευρά, οι φιλελεύθεροι,

---

[185] Stephanie Loeb Stepanek, οπ. παρ., σελ. 222.

[186] Στο απόσπασμα αυτό παραπέμπουν και ο Roberto Alcalá Flecha, όπ. παρ, σελ. 286-7, και η Stephanie Loeb Stepanek, οπ. παρ., σελ. 222.

θεωρούσαν παράλογη και αδικαιολόγητη τη μανία, με την οποία η Ιερά Εξέταση κατεδίωκε τους εβραίους. Στο όνομα του διαφωτισμού και των νέων ιδεών περί ανθρωπισμού, κατέκριναν την αδιαλλαξία με την οποία διώκονταν τόσα χρόνια οι άνθρωποι μιας άλλης θρησκείας και οι χριστιανοί απόγονοι τους. Ο Ruiz Padrón, φιλελεύθερος αντιπρόσωπος στο Κάντιθ, στην ομιλία του υπέρ της κατάργησης της Ιεράς Εξέτασης, χρησιμοποιώντας τα επιχειρήματα του Βολταίρου, προσπάθησε να δείξει την αντίφαση που ενείχε η καταδίωξη του εκλεκτού λαού του θεού:

«Δεν μπορώ να καταλάβω το λόγο που μας εμπνέουν, από την παιδική ηλικία ακόμα, μια ολέθρια απέχθεια προς τους εβραίους. Γνωρίζω ότι κάθε έθνος, για λόγους σκοπιμότητας ή πολιτικής, μπορεί να αποκλείσει από την κοινωνία της κάποια σχισματική ομάδα. Όμως να θέλεις να εξαλείψεις το εβραϊκό έθνος, όχι μόνο είναι μια από τις μεγαλύτερες βλακείες, αλλά και τελείως αντίθετο με τις θεϊκές προσταγές. Τα τέκνα του Ισραήλ –λέει ένας προφήτης- θα παραμείνουν πολλά χρόνια χωρίς βασιλιά, χωρίς ναό, χωρίς βωμό, χωρίς ιερείς, χωρίς θυσία. Αυτοί είναι μια αυθεντική και αιώνια απόδειξη της αλήθειας των Αγίων Γραφών. Καυχιούνται ακόμα, ότι κατάγονται από τον Αβραάμ και ότι ο ίδιος ο Ιησούς αναφέρεται στο Ευαγγέλιο ως τέκνο του Αβραάμ, […]. Δεν είναι ακόμα πιο περίεργο, που οι ιερείς του Θεού του Αβραάμ, του Ισαάκ και του Ιακώβ καταδικάζουν να καούν στη πυρά τα θλιβερά κατάλοιπα ενός λαού, για τον οποίο είπε ο Κύριος: το Ισραήλ είναι ο υιός μου, ο υιός μου ο πρωτογενής;[..] Ποιος έχει δώσει το δικαίωμα στους ιεροεξεταστές να καταστρέψουν αυτόν το διασκορπισμένο λαό, τον οποίο ο Θεός θα διατηρήσει σίγουρα μέχρι το τέλος του χρόνου;»[187]

Μέσα σ' αυτό το περιβάλλον, το γεμάτο διενέξεις σε σχέση με την Ιερά Εξέταση και τη στάση της απέναντι στο ζήτημα των εβραίων, δημιουργήθηκε το σχέδιο του Γκόγια. «Ο Γκόγια γνώριζε ότι η σκηνή που απεικόνισε ανήκε στο παρελθόν, ότι εδώ και καιρό η Ιερά Εξέταση δεν κατεδίωκε πλέον τους εβραίους, όμως σ' εκείνες τις ιστορικές στιγμές που οι Ισπανοί τολμούσαν να αντιμετωπίσουν κριτικά το παρελθόν, θέλησε να καταγγείλει, όπως ακριβώς είχε κάνει και ο Jovellanos με την αναφορά του το 1798, μια πλευρά της συμπεριφοράς της Ιεράς Εξέτασης, που είχε προκαλέσει τη δυστυχία σε μια σημαντική μερίδα της ισπανικής κοινωνίας.»[188]

[187] Στο απόσπασμα αυτό παραπέμπουν και ο Roberto Alcalá Flecha, στο ίδιο, σελ. 287, και η Stephanie Loeb Stepanek, οπ. παρ., σελ. 223.
[188] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 288.

ii. Μάγισσες και δεισιδαιμονία

Στο *Nouveau voyage en Espagne, ou tableau de l' état actuel de cette monarchie* έχουμε μια περιγραφή από τον Bourgoing για την auto de fe του 1784, στην οποία αναφερθήκαμε και παραπάνω. Μας πληροφορεί ότι «ο ένας από τους κατηγορούμενους ήταν ζητιάνος και επινόησε κάποιες σκόνες που είχαν την ίδια μαγική δύναμη με τα αρχαία ερωτικά φίλτρα, [και κατά τη διάρκεια της πράξης της πίστης] εξήγησε τις συνταγές και τις άσεμνες χρήσεις τους, με λεπτομέρειες τόσο απεχθείς, που αρκούσαν για να σκανδαλίσουν άτομα, πολύ λιγότερο αθώα από τις μοναχές και τις κυρίες που άκουγαν.» [189] Περιγράφει ακόμα τις ποινές της επόμενης μέρας, με τους ενόχους πάνω σε γαϊδούρια και με coroza στο κεφάλι. Αναφέρεται και αυτός στο μεγάλο πλήθος που παρακολουθούσε και σχολιάζει ειρωνικά σχετικά με τον ζητιάνο, ότι η θριαμβευτική είσοδος ενός ήρωα δεν θα ήταν περισσότερο πομπώδης από αυτή την τελετή, της οποίας αντικείμενο ήταν ένας αχρείος εγκληματίας. Δυο σκηνές πολύ κοντά στην παραπάνω περιγραφή, συναντούμε στη σειρά των *Caprichos*, όπου ο Γκόγια ασχολείται για πρώτη φορά με το θέμα της Ιεράς Εξέτασης.

Πρόκειται για δύο έργα, στα οποία απεικονίζονται οι δύο πιο σημαντικές στιγμές σε μια ιεροεξεταστική πράξη: η αναγγελία της ποινής σε μια auto de fe και η εκτέλεση της. Και τα δύο *Caprichos* αναφέρονται μάλλον, σε περιπτώσεις μαγισσών και παρά το φαινομενικά ουδέτερο χαρακτήρα τους, η κριτική που ασκούν διακρίνεται αρκετά εύκολα.

Στο χαρακτικό της σελίδας 23, *Aquellos polbos*[190] (*Εκείνες οι σκόνες*), απεικονίζεται μια γυναίκα ή ένας άντρας[191] καθισμένη/ος σε μια εξέδρα, με δεμένα τα χέρια και

---

[189] Edith Helman, οπ. παρ, σελ. 115-16.

[190] Βλ. και Jean Adhémar, "Une épreuve unique d' un "Caprice" de Goya au Cabinet des Estampes de Paris", *Gazette des Beaux-Arts, LV*, ser. 6, 1960, σελ. 185-187.

[191] Το φύλο του κατηγορούμενου στο *Καπρίτσο* 23 αλλά και στο 24, δεν είναι ξεκάθαρο. Το χειρόγραφο του Prado αναφέρεται σε μια γυναίκα, ευγενικής καταγωγής μάλιστα, και όπως συμβαίνει συχνά με τα σχόλια του χειρόγραφου αυτού, δεν βοηθάει καθόλου στην κατανόηση της σκηνής, («Mal hecho! A una mujer de honor, que por una friolera servía á todo el mundo tan diligente, tan útil, tratarla así, mal hecho!», (Κακώς! Σε μια γυναίκα τίμια, η οποία για το τίποτα εξυπηρετούσε όλο τον κόσμο, τόσο καλοδιάθετη, τόσο χρήσιμη, να της φέρονται έτσι, κακώς!)). Τα σχόλια στο χειρόγραφο του Prado, σύμφωνα με την Edith Helman έχουν γίνει από τον ίδιο τον καλλιτέχνη ή τον φίλο του Moratín, προκειμένου να παραπλανήσει τους λογοκριτές και να καλύψει τις πραγματικές του προθέσεις· από την άλλη, σύμφωνα με την Eleanor Sayre, είναι μάλλον απίθανο να είναι ο Γκόγια ο συγγραφέας του χειρογράφου, καθώς αρκετές φορές παρατηρούνται σ' αυτό παρανοήσεις, σχετικά με τις εικόνες. (Eleanor A. Sayre, *The Changing Image: Prints by Goya*, Βοστόνη 1974, σελ. 57). Τα χειρόγραφα Ayala («Auto de fe. Un vulgo de curas y frailes necios hacen su comidilla de semejantes funciones. Perico el cojo que daba polvos á los enamorados», (Πράξη της πίστης. Ένα πλήθος ηλίθιων παπάδων και καλόγερων που διασκεδάζουν με τέτοιες παραστάσεις. Perico ο κουτσός που έδινε σκόνες στους ερωτευμένους.)) και της Εθνικής Βιβλιοθήκης («El vulgo de curas y frailes es el que vive con las fiestas de autillos. (Perico el cojo)», (Το πλήθος των παπάδων και των καλόγερων είναι αυτό που ζει με τις φιέστες των autillos)), κάνουν λόγο για κάποιον Perico, el Cojo, που σύμφωνα με τον Llorente, καταδικάστηκε το 1787 από την Ιερά Εξέταση, επειδή πουλούσε μαγικές σκόνες στους ερωτευμένους. Ο τίτλος του χαρακτικού μπορεί να συνδεθεί με τις μαγικές σκόνες (polvos =σκόνες). Ωστόσο, υπάρχει και η άποψη, ήδη από την εποχή του Γκόγια (Antonio Puigblanch, *La inquisición sin máscara*) ότι ο τίτλος, ο οποίος προέρχεται από την παροιμία Aquellos polvos trajeron estos lodos, (Εκείνες οι σκόνες

σκυμμένο το κεφάλι. Φοράει sanbenito και coroza, ζωγραφισμένη με φλόγες. Μπροστά από την εξέδρα υπάρχει ένα είδος άμβωνα απ' όπου κάποιος αξιωματούχος της Ιεράς Εξέτασης διαβάζει τα αδικήματα και την ποινή. Ανάμεσα στον άμβωνα και την εξέδρα, παρεμβάλλεται ένα πλήθος από παραμορφωμένα πρόσωπα. Ο Γκόγια, με το χαρακτικό αυτό ξεφεύγει από την παράδοση, που θέλει τις autos de fe να απεικονίζονται πανοραμικά και με τόσες πολλές λεπτομέρειες, ώστε οι ανθρώπινες φιγούρες να θυμίζουν μικρογραφίες. Αντίθετα, η προσοχή επικεντρώνεται στα δύο κεντρικά πρόσωπα, τον κατάδικο και τον κατήγορο, τονίζοντας έτσι τη δραματικότητα της σκηνής.

Επιπλέον, τοποθετώντας το θύμα της Ιεράς Εξέτασης τόσο κοντά στο θεατή, και λούζοντας το με φως, μας επιτρέπει να εξετάσουμε τα αισθήματα του. Βλέπουμε την αγωνία στις σφιγμένες γροθιές, αλλά και το όνειδος, τη μοναξιά και την εγκατάλειψη ζωγραφισμένη στο πρόσωπο του. Δεν υπάρχει τρόπος διαφυγής από το μένος της Ιεράς Εξέτασης, αλλά και του πλήθους, από το οποίο μόνο τα πρόσωπα των μοναχών, που βρίσκονται κάτω δεξιά είναι κάπως πιο εξατομικευμένα και μοιάζουν να παρατηρούν μοχθηρά τη συμπεριφορά του κατηγορούμενου. Παρόλο που κάποιοι από τους σχολιαστές της εποχής, βλέπουν στο χαρακτικό έναν συγκεκριμένο κατάδικο (Perico el cojo), είναι πιθανόν, όπως υποστηρίζει και η Edith Helman, ο Γκόγια να «αναπαριστά στα *Καπρίτσος* 23 και 24 μια σύνθεση ή μια επιτομή όλων των δικών αυτού του τύπου σε προγενέστερες εποχές, των παράλογων ενδείξεων και αποδείξεων, πάνω στις οποίες στηρίχθηκαν και των ολέθριων αποτελεσμάτων τους, σύμφωνα με το πνεύμα του διαφωτισμού».[192] «Για τους πεφωτισμένους μεταρρυθμιστές, οι δίκες των μαγισσών και των μάγων, έμοιαζαν μαρτυρίες της βαρβαρότητας άλλων εποχών. Αρνούνταν στο όνομα του ορθού λόγου, την

έφεραν αυτές τις λάσπες), δεν αναφέρεται στον κατηγορούμενο, αλλά στην Ιερά Εξέταση και στο πλήθος που παρακολουθεί και διασκεδάζει με τέτοιου είδους θεάματα. (βλ. Edith Helman, οπ. παρ., σελ 116 και Nigel Glendinning 1977, οπ. παρ. σελ. 62).

[192] Edith Helman, οπ. παρ., σελ. 116.

πιθανότητα των φαινομένων που ομολογούσαν οι μάγισσες, φαινόμενα που κατά την γνώμη τους, είχαν γεννηθεί στη πυρετώδη και νοσηρή φαντασία τους. Πίστευαν επιπλέον, ότι τέτοιου είδους αδικήματα, αληθινά ή υποτιθέμενα, δεν έπρεπε να ανήκουν στη δικαιοδοσία της Ιεράς Εξέτασης, αλλά στα κοσμικά δικαστήρια, ότι έπρεπε να δικάζονται ανοιχτά, χωρίς μυστικές καταγγελίες και καλυμμένες μαρτυρίες.»[193] Ο τίτλος του έργου που προέρχεται από την παροιμία, *Aquellos polvos trajeron estos lodos*, με μια πρώτη ματιά, θα μπορούσε να σημαίνει ότι εφόσον διέπραξε τα αδικήματα ο κατηγορούμενος, του αξίζει αυτή η τιμωρία. Ωστόσο, όπως και σε πολλούς άλλους τίτλους των *Καπρίτσος*, υπάρχει και εδώ ένα πιο συγκαλυμμένο νόημα. Κατά την άποψη των διαφωτιστών, ένας από τους λόγους που ο ισπανικός λαός βρισκόταν σε τέτοια επίπεδα δεισιδαιμονίας και σκοταδισμού, ήταν τόσο καθυστερημένος σε σχέση με τις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες, ήταν μεταξύ άλλων και η ύπαρξη της Ιεράς Εξέτασης. «Αυτή η λαϊκή άγνοια και δεισιδαιμονία ήταν λοιπόν οι "λάσπες" και οι "σκόνες" ήταν η εξουσία και οι συνέπειες της χρήσης της, από την Ιερά Εξέταση, που διαρκούσαν ακόμη στον αιώνα των φώτων.»[194]

Ένα στοιχείο που φαίνεται να ενδιαφέρει πολύ τον καλλιτέχνη στα έργα αυτά, είναι η απόδοση του πλήθους, εξαιτίας της δραματικότητας του αλλά και της πλαστικής του αξίας. Τον ενδιαφέρει να αποδώσει τα πάθη του όχλου, καθώς συνωστίζεται για να παρακολουθήσει μια εκτέλεση, μια ταπεινωτική τιμωρία, μια auto de fe. Ένας όχλος που έχει αποκτηνωθεί από την παράλογη πίστη του σε μάγισσες, από τις απάνθρωπες δίκες και τα θεάματα της Ιεράς Εξέτασης. Βέβαια, ανάμεσα στο πλήθος που συνωστιζόταν για να παρακολουθήσει τέτοιου είδους θεάματα, βρισκόταν αντιπρόσωποι απ΄ όλες τις τάξεις. Όπως έχουμε αναφέρει, σε διάφορες περιγραφές που έχουμε από «πράξεις πίστης» της εποχής, όλοι αναφέρονται στο μεγάλο αριθμό ατόμων που παρακολουθούσε, τόσο τις τελετές, όσο και την εκτέλεση των ποινών. Ο Moratín μάλιστα, σημειώνει στο ημερολόγιο του στις 19 Φεβρουαρίου 1804: "Por las calles: vi a la gente que miraba á una mujer, encorozada por el Santo Oficio"[195] (Στους δρόμους: είδα τον κόσμο που κοιτούσε μια γυναίκα καταδικασμένη από την Ιερά Εξέταση) .Όπως θα δούμε παρακάτω, και ο Γκόγια αναφέρει σε κάποια σχέδια του, ότι έχει υπάρξει μάρτυρας παρόμοιων σκηνών.Το θέμα αυτό ενδιαφέρει πολύ τον καλλιτέχνη και στο *Καπρίτσο* 24, *No hubo remedio* (Δεν υπήρχε σωτηρία). Το χαρακτικό αυτό μοιάζει να είναι η λογική συνέχεια ή το αποτέλεσμα του προηγούμενου, τόσο ως προς το θέμα, όσο και ως προς τη σημασία που εμπεριέχει ο τίτλος. Βλέπουμε μια γυναίκα (κι εδώ δεν φαίνεται να συμφωνούν όλοι ως προς το φύλο), γυμνή από τη μέση και πάνω, τα χέρια δεμένα, με τη γνωστή coroza στο κεφάλι, ανεβασμένη σ' ένα γάιδαρο. Λίγο πιο πίσω, ακολουθούν έφιπποι δυο αξιωματούχοι (alguaciles) με

[193] Στο ίδιο, σελ. 116-7.
[194] Στο ίδιο, σελ. 117.
[195] Στο ίδιο, σελ. 177.

«γατίσια» πρόσωπα, κρατώντας ένα σπαθί στο χέρι. Το υπεροπτικό τους ύφος καθώς και η έξαψη, η ταραχή, η φρενήρης ευχαρίστηση του όχλου, που συνωστίζεται για να παρακολουθήσει από κοντά και να γιουχάρει, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την σιωπηρή, θλιβερή παραίτηση, υποταγή, και καρτερικότητα του θύματος. Και σ' αυτό το χαρακτικό,

όπως και στο προηγούμενο, ο Γκόγια περιορίζει το χώρο γύρω από τη γυναίκα, ενώ ταυτόχρονα, τη φωτίζει έντονα, με λευκό φως, δημιουργώντας έτσι μια έντονη αντίθεση με το πλήθος, που την περιτριγυρίζει και το οποίο χαρακτηρίζεται από γκρίζους τόνους. Το φως, αλλά και τα βλέμματα του εξαγριωμένου πλήθους που παρακολουθεί την τιμωρία, οδηγούν στη τραγική φιγούρα, και στο θλιμένο, σιωπηλό πρόσωπο του θύματος. Όπως έχει παρατηρήσει και ο Alcalá Flecha, οι εικονογραφικές λεπτομέρειες του έργου ταιριάζουν πολύ με σύγχρονες διηγήσεις σχετικά με την εκτέλεση την ποινής της μαστίγωσης ή της δημόσιας διαπόμπευσης[196].

«Ο δημόσιος εξευτελισμός ήταν χωρίς αμφιβολία, η χειρότερη τιμωρία σε παλαιότερες εποχές. Στα κοσμικά δικαστήρια, οι εξευτελιστικές ποινές που επέφεραν τη δημόσια ταπείνωση και το όνειδος (vergüenza), προκαλούσαν περισσότερο τρόμο και από την θανατική ποινή, καθώς κατέστρεφαν την υπόληψη του κατηγορούμενου για πάντα, και επιπλέον ατίμαζαν όλη του την οικογένεια και τους συγγενείς του. Η Ιερά Εξέταση μπορούσε να καταστρέψει την τιμή κάποιου, επιβάλλοντας του ταπεινωτικές ποινές, όπως μαστίγωση, όμως η πιο σοβαρή από όλες ήταν το sanbenito, ποινή, της οποίας η διάρκεια,

[196] Όπως αναφέρει ο Turberville «Οι καταδικασμένοι σε μαστίγωση ανεβάζονταν καβάλα σε ένα γαϊδούρι, γυμνοί από τη μέση και πάνω, με ένα κολάρο (θηλιά) στο λαιμό και την coroza στο κεφάλι, στην οποία αναγραφόταν το αδίκημα. Οδηγούνταν επίσημα στους δρόμους, ενώ ο δήμιος τους χτυπούσε στην πλάτη με το μαστίγιο, ένας γραφιάς μετρούσε τα χτυπήματα και ένας τελάλης διαλαλούσε ότι η ποινή διατάχθηκε από την Ιερά Εξέταση. Στο 18ο αιώνα, επειδή υπήρξε αντίδραση ενάντια σ' αυτή την ποινή, ενώ κάποιες φορές την διέταζαν, στην πράξη δεν την εκτελούσαν. Άλλες φορές ο κατάδικος παρήλαυνε στους δρόμους με γυμνή την πλάτη, τη θηλιά στο λαιμό και το καπέλο, χωρίς να μαστιγώνεται. Αυτή η ποινή ήταν γνωστή ως vergüenza ή ταπείνωση.» Η αναφορά στον Turberville, από τον Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 268, που χρησιμοποιεί την ισπανική μετάφραση του 1948.

μπορούσε να είναι αιώνια.»[197] Το στοιχείο αυτό υπάρχει και στα 8 σχέδια από το Λεύκωμα C. (C.85-C.92) όπου απεικονίζονται σκηνές από autos και εκτελέσεις της Ιεράς Εξέτασης. Σ' αυτά ο/η κατηγορούμενος/η εξευτελίζεται δημοσίως, όχι μόνο με την επιβολή μιας ταπεινωτικής ποινής, αλλά και κατά τη διάρκεια της δημόσιας «δίκης» (auto).

Για να επιστρέψουμε στο *Capricho* 24, το χειρόγραφο του Prado, για μια ακόμα φορά, φαίνεται να προσπαθεί να αποπροσανατολίσει, εστιάζοντας στο θύμα και λέγοντας ότι της άξιζε η τιμωρία, αν και είναι χαμένος χρόνος, μια και δεν μπορεί να νιώσει ντροπή αυτός που είναι ξεδιάντροπος.[198] Το χειρόγραφο Ayala όμως, λέει ότι δεν υπήρχε σωτηρία, επειδή ήταν φτωχή και άσχημη[199]. Η Edith Helman[200], πιστεύει ότι ο τίτλος του χαρακτικού αυτού, συνδέεται με μια συγκεκριμένη χρονική συγκυρία, δηλαδή την αποτυχημένη προσπάθεια του Jovellanos να μεταρρυθμίσει την Ιερά Εξέταση, κατά τη διάρκεια της σύντομης παραμονής του στο υπουργείο Δικαιοσύνης, ανάμεσα στις 13 Νοεμβρίου 1797 και στις 15 Αυγούστου 1798. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει παραπάνω, ζητήθηκε από τον Jovellanos, εκ μέρους του Καρόλου IV, να γράψει μια μυστική έκθεση για την Ιερά Εξέταση, πράγμα που ξεσήκωσε έντονες αντιδράσεις στους κύκλους των ισχυρών αντιπάλων του, με αποτέλεσμα την απομάκρυνση του από το υπουργείο. Κατά την ίδια περίοδο, καθώς και λίγο αργότερα, απαντούμε στο ημερολόγιο του τις ίδιες ακριβώς λέξεις με την λεζάντα του Γκόγια. "Todo amenaza una ruina próxima que nos envuelve a todos; crece mi confusión y desconcierto...*no hay remedio*; el sacrificio es forzoso..." (Όλα απειλούν για μια επερχόμενη καταστροφή που μας τυλίγει όλους· αυξάνεται η σύγχυση μου και η αγωνία… δεν υπάρχει σωτηρία· η θυσία είναι αναγκαστική…) γράφει στις 22 Νοεμβρίου 1797, σίγουρος από την αρχή σχεδόν της θητείας του, ότι τίποτα δεν μπορούσε να γίνει από αυτά που πρότεινε. «Στις 12 Απριλίου 1799, θρηνώντας για τα πολλά κενά του ημερολογίου, από την θλιβερή εποχή που είχε την ψευδαίσθηση ότι μπορούσαν να γίνουν κάποιες μεταρρυθμίσεις, που τόσο καιρό επιθυμούσε, καταλήγει με τις εξής λέξεις, "Pero no hubo remedio". Οι λέξεις είναι ίδιες ακριβώς με του Γκόγια και φανερώνουν την βαθιά απογοήτευση και το αίσθημα αποτυχίας που αισθάνθηκαν όλοι οι φίλοι και οι υποστηρικτές του Jovellanos, όταν είδαν ότι ενάντια στην Ιερά Εξέταση, λίγα μπορούσαν να καταφέρουν ο ζήλος για τη δικαιοσύνη και το διαφωτισμό. »[201]

---

[197] Henry Kamen, οπ. παρ., σελ. 244.
[198] «A esta S.ta S.ra la persiguen de muerte! Después de escrivirla la vida la sacan en triunfo. Todo se lo merece, y si lo hacen por afrentarla, es tiempo perdido. Nadie puede abergonzar a quien no tiene vergüenza.» (Αυτή την Αγία Κυρία την κυνηγάνε μέχρι θανάτου. Αφού καταγράψουν τη ζωή της την βγάζουν έξω θριαμβευτικά. Όλα τα αξίζει, και αν το κάνουν για να την προσβάλουν είναι χαμένος χρόνος. Κανείς δεν μπορεί να ντροπιάσει κάποιον που δεν έχει ντροπή.)
[199] «Encorozada: era pobre y fea. ¿Como había de haber remedio?», («Εστεμμένη» της Ιεράς Εξέτασης: ήταν φτωχή και άσχημη. Πώς θα μπορούσε να υπάρξει σωτηρία;).
[200] Στο ίδιο, σελ. 118-119.
[201] Στο ίδιο, σελ. 119.

Παρά το γεγονός ότι ο Γκόγια, χρησιμοποίησε τίτλους διφορούμενους, ώστε να μην είναι ξεκάθαρη η επίθεση ενάντια στην Ιερά Εξέταση, αναγκάστηκε όχι μόνο να αποσύρει από την αγορά τα *Καπρίτσος*, αλλά και να παραδώσει τις πλάκες του χαλκού στην Βασιλική Χαλκογραφία, προκειμένου να σωθούν. Και παρόλ' αυτά, όπως έχουμε ήδη αναφέρει παραπάνω, ο Γκόγια αντιμετώπισε προβλήματα με την Ιερά Εξέταση, τα οποία ο ίδιος θεωρούσε ότι οφειλόταν στα *Καπρίτσος*.[202]

Σύμφωνα με τον Kamen, όσον αφορά στο κυνήγι των μαγισσών, η Ιερά Εξέταση δεν έπαιξε τόσο σημαντικό ρόλο κατά τον 16ο αιώνα, όσο στον 17ο (που συνιστά το 1/5 των διώξεων). [203] Μόνο από τα τέλη του 16ου αιώνα άρχισαν να ασχολούνται πιο εντατικά με το φαινόμενο. Ως τότε, ιδίως στις αγροτικές περιοχές, η μαγεία ήταν αναπόσπαστο μέρος της ζωής της κοινότητας. Επίσης, μέχρι και τους 15ο και 16ο αιώνα, τη δικαιοδοσία σχετικά με τις μάγισσες την είχαν τα κοσμικά δικαστήρια. Αυτό συνέβαινε ως ένα βαθμό, διότι στην Ιερά Εξέταση υπήρχαν αμφιβολίες για το αν η μαγεία συνιστούσε αίρεση, ενώ ταυτόχρονα υπήρχε μια αμφισβήτηση, για το αν ήταν πραγματικότητα τα όσα υποστήριζαν οι μάγισσες (π.χ. συνεύρεση με το διάβολο, μεταμορφώσεις σε ζώα, νυχτερινές πτήσεις), ή απλώς συνέβαιναν στη φαντασία τους. Ωστόσο, καθ' όλη τη διάρκεια του 16ου αιώνα έχουμε περιστασιακές και όλο και αυξανόμενες εκτελέσεις μαγισσών, η πλειοψηφία όμως των οποίων, γίνονταν ακόμα από το κράτος και τα κοσμικά δικαστήρια. Το 1526 έλαβε χώρα η ιστορική συνάντηση μιας επιτροπής της Ιεράς Εξέτασης στη Γρανάδα, κατά την οποία, υποστηρίχθηκε από την πλειοψηφία, ότι οι μάγισσες υπάρχουν μεν στην πραγματικότητα, όμως πολλά από αυτά που υποστήριζαν ότι έπρατταν, συνέβαιναν στη φαντασία τους και αυτό που κυρίως ενδιέφερε, ήταν η ανάγκη κατήχησης τους. Ωστόσο, οι εκτελέσεις μαγισσών συνεχίστηκαν από τα άλλα δικαστήρια (κοσμικά και εκκλησιαστικά). Βέβαια, και η ίδια η Ιερά Εξέταση εμπλέκεται σε ορισμένες εκτελέσεις μαγισσών (π.χ. περίπτωση Βαρκελώνης το 1548), όμως υπήρχαν συνήθως ισχυρές αντιρρήσεις μέσα στην ίδια την Ιερά Εξέταση και κυρίως στο Συμβούλιο της Ύπατης και Γενικής Εξέτασης (Suprema).

Η πιο γνωστή περίπτωση εμπλοκής της ισπανικής Ιεράς Εξέτασης σε υπόθεση που αφορούσε μάγισσες, συνέβη το 1610, στο Logroño της Ναβάρρας. Μετά από ένα τρομερό κυνήγι μαγισσών που έλαβε χώρα στην περιοχή του Μπορντώ το φθινόπωρο του 1609, ο πανικός σχετικά με τις μάγισσες πέρασε και στις κοιλάδες της Ναβάρρας. Στις 7 Νοεμβρίου του 1610, στήθηκε στο Logroño μια θεαματική auto de fe, που διήρκεσε δύο ολόκληρες μέρες. Από τους 53 φυλακισμένους, οι 29 κατηγορούνταν για μαγεία και από αυτούς στάλθηκαν στη πυρά οι έξι, ενώ σε πέντε περιπτώσεις κάηκε το ομοίωμα των

[202] Σε γράμμα που έγραψε το 1825, στον Joaquin Ferrer, ο οποίος ενδιαφερόταν για μια νέα έκδοση των *Καπρίτσος*, απάντησε ο καλλιτέχνης: «Δεν γίνεται διότι παραχώρησα τις πλάκες στον Βασιλιά, εδώ και περισσότερο από 20 χρόνια (…) και παρόλα αυτά με κατηγόρησαν στην Ιερά Εξέταση.»
[203] Οι ιστορικές πληροφορίες σχετικά με τις διώξεις των μαγισσών από την Ιερά Εξέταση που ακολουθούν, προέρχονται από το Henry Kamen, οπ. παρ., σελ. 269-276.

καταδικασθέντων. Όταν μαθεύτηκε το γεγονός, προκάλεσε αντιδράσεις στο Suprema, με αποτέλεσμα να διοριστεί ο ιεροεξεταστής Alonso de Salazar, ως υπεύθυνος να διερευνήσει την υπόθεση. Στο πόρισμα που παρουσίασε το 1612 στο Suprema, συμπεραίνει ότι στις περισσότερες περιπτώσεις δεν υπάρχει η παραμικρή απόδειξη για ύπαρξη μαγείας και ότι τα περισσότερα είχαν συμβεί στη φαντασία των θυμάτων. Το Suprema θα αποδεχτεί το πόρισμα, παρά την ύπαρξη αντιρρήσεων και θα συστήσει πραότητα στις τιμωρίες. Την ίδια περίοδο, ο ιεροεξεταστής Pedro de Valencia στο «Discurso acerca de las Brujas y cosas tocantes a Magia», συνέδεσε το φαινόμενο της μαγείας με ψυχασθένειες και υποστήριξε ότι οι ομολογίες δεν πρέπει με κανένα τρόπο να δημοσιεύονται, διότι ούτε το λαό ωφελούν, αλλά ούτε και τη φήμη της Ιεράς Εξέτασης. Ωστόσο, τόσο η αναφορά του Alonso de Salazar, όσο και το "Discurso" του Pedro de Valencia παρέμειναν ανέκδοτα, σε αντίθεση με την *Αφήγηση της πράξης της πίστης του Logroño του 1610* (*Relación del auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 6 y 7 de noviebre de 1610*) του Juan de Mongastón[204] που πρωτοεκδόθηκε το 1611.

Το βασικό πρόβλημα που είχε προκύψει ήδη από το 1526, αφορούσε στην αποδεικτικότητα των περιπτώσεων. Στην πλειοψηφία των περιπτώσεων ο μοναδικός μάρτυρας ήταν η ίδια η μάγισσα ή ο μάγος. Το 1614, το Suprema επικύρωσε εκ νέου τις αποφάσεις της επιτροπής της Γρανάδας του 1526, υιοθετώντας έναν σκεπτικισμό ως προς τις υποθέσεις μαγείας.

Σε γενικές γραμμές, σε σχέση με το κυνήγι των μαγισσών που την ίδια περίοδο λάμβανε χώρα στην Ευρώπη, τα πράγματα στην Ισπανία ήταν πολύ πιο ήπια[205]. Ωστόσο, «η Ιερά Εξέταση βρισκόταν σε αμφίβολη θέση: στη θεωρία δεχόταν την ύπαρξη της μαγείας και τις σχέσεις με το διάβολο, όμως στη πράξη, δεν αναγνώριζε καμία περίπτωση ως τέτοια, γιατί δίσταζε να ασχοληθεί με περιπτώσεις μαγείας (αφού δεν αναγνώριζε τους μάρτυρες ως αξιόπιστους) και συχνά παραχωρούσε τέτοιες περιπτώσεις στις κοσμικές αρχές. Η Ιερά Εξέταση σταμάτησε μεν να στέλνει στην πυρά τις μάγισσες, συνέχισε όμως να διώκει σθεναρά, όλους τους τύπους δεισιδαιμονίας. Σε πολλά δικαστήρια της Ιεράς Εξέτασης κατά τον 17^{ο} αιώνα, οι υποθέσεις μαγείας καταλαμβάνουν τη δεύτερη θέση μετά τις proposiciones[206]».[207] Παρόλο που μάγισσες και μάγοι συνέχισαν να εκτελούνται στην

[204] Η *Αφήγηση* αυτή, έγινε τόσο δημοφιλής, που χρησιμοποιήθηκε και σαν εγχειρίδιο για τη αποκάλυψη μάγων και μαγισσών (όπως το *Malleus maleficarum* του Sprenger), όχι μόνο στην Ισπανία, αλλά και σε όλη την Ευρώπη του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα. (Edith Helman, οπ.παρ., σελ.177).
[205] Μόνο στη Γερμανία κάηκαν στη πυρά πάνω από 100.000 «μάγισσες» κατά το 17^{ο} αιώνα, τέσσερις φορές περισσότερα θύματα από όλους όσους έκαψε η ισπανική Ιερά Εξέταση σ' όλη την ιστορία της. Στην Αγγλία το 17^{ο} αιώνα κάηκαν γύρω στις 30.000 «μάγισσες». (Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 279).
[206] Ως proposiciones ταξινομούσαν οι ιεροεξεταστές τις «ετερόδοξες δηλώσεις», τη βλασφημία και γενικότερα όλα τα λεκτικά παραπτώματα.
[207] Henry Kamen, οπ. παρ., σελ. 275.

Ισπανία από τα κοσμικά δικαστήρια, καθ' όλη τη διάρκεια του 17ου αιώνα, η Ιερά Εξέταση κράτησε μια στάση ιδιαιτέρως επιεική.

Όπως υποστηρίζει ο Alcalá Flecha[208], στην εποχή του Γκόγια είχαν συνείδηση της πραότητας με την οποία αντιμετώπιζε η Ιερά Εξέταση αυτού του τύπου τα αδικήματα και ότι με εξαίρεση τις λίγες περιπτώσεις δεισιδαιμονίας ή μαγείας μικρής σημασίας, εδώ και καιρό δεν ασχολιόταν με τέτοια θέματα. Από την άλλη, όπως και ο ίδιος αναφέρει, όσον αφορά σε περιπτώσεις ερωτικής μαγείας (π.χ. παρασκευή και πώληση ερωτικών φίλτρων), ήταν πολύ συχνή η εκδίκαση τους από την Ιερά Εξέταση, κατά τον 18ο αιώνα[209]. Ένα ερώτημα που τίθεται, σχετίζεται με το αν ο Γκόγια συμμεριζόταν τις απόψεις αυτές σχετικά με την πραότητα της Ιεράς Εξέτασης και αν ναι, για ποιο λόγο προσθέτει το έργο C 87, *Porque sabía hacer ratones* (Διότι ήξερε να φτιάχνει ποντίκια), στη σειρά με τους κατηγορούμενους της Ιεράς Εξέτασης του Album C.

Στο σχέδιο, που είναι το τρίτο από αυτά που απεικονίζουν σκηνές από autos,

βλέπουμε μια γυναίκα καθισμένη σε μια εξέδρα, να γέρνει προς το δεξιά, ενώ κρατά σφιχτά στα χέρια ένα κερί. Στα αριστερά, ένα άλλο μεγάλο κερί είναι ακουμπισμένο στο έδαφος και πίσω, σε πολύ κοντινή απόσταση, διακρίνεται ένα βιαστικά σχεδιασμένο πλήθος, μια ασαφής μάζα, που παρακολουθεί τη σκηνή. Τα μαλλιά της είναι κομμένα, και ακατάστατα, ενώ φορά τα ενδύματα των κατηγορούμενων της Ιεράς Εξέτασης: sanbenito και coroza. Είναι φιμωμένη, δεμένη χειροπόδαρα και η στάση του σώματος της, καθώς και η έκφραση του προσώπου της, φανερώνουν μια οργή που δεν μπορεί να εκφραστεί. Το sanbenito, αντί για σταυρό έχει μια επιγραφή στην οποία διαβάζουμε: *Le pusieron mordaza porque hablaba y le dieron palos en la cara. Yo la vi en Zaragoza a Orosia Moreno. Porque sabía hacer ratones* (Της έβαλαν φίμωτρο γιατί μιλούσε και την χτύπησαν στο πρόσωπο. Την είδα στη Σαραγόσα την Orosia Moreno. Επειδή ήξερε να φτιάχνει ποντίκια). Σύμφωνα με τον Alcalá Flecha, δεν υπάρχει καμία αμφιβολία σχετικά με τις γνώσεις του

[208] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 280.
[209] Στο ίδιο, σελ. 268.

καλλιτέχνη όσον αφορά στη μαγεία[210], αλλά και όσον αφορά στην ήπια στάση της Ιεράς Εξέτασης και υποστηρίζει ότι η απάντηση στο ερώτημα που θέσαμε παραπάνω, βρίσκεται πιθανόν στην επιγραφή πάνω στο ένδυμα της κατηγορούμενης και η οποία αποτελεί εξαίρεση στους λακωνικούς τίτλους της σειράς. Υποστηρίζει λοιπόν, ότι ο λόγος που ο καλλιτέχνης πρόσθεσε μια τόσο μεγάλη λεζάντα μέσα στο έργο, ήταν «επειδή το νόημα του σχεδίου δεν θα ήταν σαφές με μόνο τα ζωγραφικά στοιχεία.»[211] Ο Γκόγια δεν αρκείται στο να απεικονίσει το φίμωτρο, αλλά το επισημαίνει και στη "λεζάντα". Φίμωτρο χρησιμοποιούσε η Ιερά Εξέταση, προκειμένου να σωπάσει, είτε εκείνους τους αμετανόητους αιρετικούς που ξεστόμιζαν βρισιές ή αιρετικές απόψεις στη διάρκεια της auto de fe ή ακόμα και στην πορεία τους προς την πυρά, είτε κάποιους αδαείς, που χωρίς πρόθεση, σκανδάλιζαν τους θεατές με τις βρισιές τους. Σύμφωνα με τον Alcalá Flecha, ο Γκόγια «θέλει να αποκαλύψει την αδιαλλαξία με την οποία η Ιερά Εξέταση –σε αντίθεση μ' εκείνους που μιλούσαν για την πραότητα της- συνέχιζε ν' αντιμετωπίζει τα παράλογα αδικήματα της μαγείας»[212]. Ίσως ο Γκόγια, τονίζοντας το γεγονός ότι η γυναίκα φιμώθηκε *επειδή μιλούσε,* να θέλει να πάει ακόμα παραπέρα, συσχετίζοντας το με την ελευθερία του λόγου και της σκέψης, μια από τις βασικές κριτικές των διαφωτιστών ενάντια στην Ιερά Εξέταση. Η γυναίκα δεν μπορεί ούτε καν να διακηρύξει την αθωότητα της. Διαισθανόμαστε στα σφιγμένα χέρια, στα σμιγμένα φρύδια, στη συστροφή του σώματος μια πάλη, μια σιωπηρή, αλλά ανώφελη διαμαρτυρία. Από την άλλη, σύμφωνα με την Sayre, η γυναίκα αυτή μοιάζει διαταραγμένη διανοητικά, πράγμα που το συνδέει με το γεγονός, ότι ο Γκόγια «χρησιμοποιεί μορφές μαγισσών για να αναπαραστήσει κατηγορίες αντρών και γυναικών που μισούσε ή τα κακά που έβλεπε να συμβαίνουν στην Ισπανία».[213] Αλλά και ο López-Rey, πιστεύει ότι η μορφή αυτής της γυναίκας «δεν αποκαλύπτει μια εσωτερική πίστη στην τελική νίκη της Αλήθειας κι έτσι της λείπει η αυτοπεποίθηση, που καθιστά εφικτή την αντοχή του ατόμου στην αδικία, με αποτέλεσμα να μην μπορεί, με την ηρεμία της συνείδησής της, να ελευθερώσει τον εαυτό της από τη ντροπή.»[214]

Ένα άλλο στοιχείο που προσθέτει ο καλλιτέχνης στην επιγραφή, είναι το ότι την χτύπησαν στο πρόσωπο, κάτι που δεν συνήθιζε να κάνει η Ιερά Εξέταση. Όπως αναφέρει και ο Llorente, η Ιερά Εξέταση είχε σταματήσει να χρησιμοποιεί τα βασανιστήρια ως μέσο

---

[210] Ήταν άλλωστε από τα αγαπημένα θέματα των διαφωτιστών· βλέπουμε για παράδειγμα, πολλά τέτοια θέματα στα *Καπρίτσος*, πολλά από τα οποία, όπως έχει δείξει η Helman, είναι σχεδόν εικονογραφήσεις της *Αφήγησης της Auto του Logroño*, αλλά και η σειρά από οκτώ πίνακες για το γραφείο της Δούκισας de Osuna στην εξοχική διαμονή της Alameda, αποδεικνύουν το ενδιαφέρον γι' αυτά τα θέματα. (Edith Helman, οπ. παρ., σελ. 177-183).
[211] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 280.
[212] Στο ίδιο, σελ. 281.
[213] Eleanor Sayre, στο λήμμα #37 του καταλόγου *Goya y la Constitución de 1812*, Museo Municipal, Δεκέμβριος 1982 – Ιανουάριος 1983, Ayuntamiento de Madrid – Delegacion de Cultura.
[214] José López-Rey, *A cycle...*οπ. παρ., σελ. 109.

πίεσης για να εκμαιεύσει ομολογίες, ήδη από τα μέσα του 18ου αιώνα[215]· έτσι, σύμφωνα με τον Alcalá Flecha[216], ο Γκόγια δεν αναφέρεται σ' αυτήν στη λεζάντα, αλλά στο εξοργισμένο πλήθος που συχνά γιουχάιζε, χτυπούσε ή πετροβολούσε τα θύματα της Ιεράς Εξέτασης. Η αποκτήνωση του πλήθους, που λόγω έλλειψης παιδείας πίστευε σε όλες αυτές τις δεισιδαιμονίες και παρακολουθούσε συνεπαρμένο τέτοια θεάματα, συμμετέχοντας ενεργά, ήταν ένα θέμα που απασχολούσε τόσο τον Γκόγια, όσο και όλους τους διαφωτιστές. Ωστόσο, σε άλλα έργα του Λευκώματος, ο Γκόγια απεικονίζει βασανιστήρια να διεξάγονται από κληρικούς και ιεροεξεταστές και επομένως, είτε δεν το γνώριζε, είτε δεν πίστευε ότι δεν γίνονταν βασανιστήρια στις κρυφές φυλακές, είτε αναφέρεται σε άλλες εποχές, είτε τα έργα είναι κατά κάποιο τρόπο συμβολικά. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει παραπάνω και όπως θα δούμε και στη συνέχεια, τα σχέδια αυτά δεν είναι ρεαλιστικές απεικονίσεις πραγματικών γεγονότων, αλλά μάλλον σχόλια του καλλιτέχνη σε ορισμένα θέματα. Μπορεί ο Γκόγια, όπως και οι διαφωτιστές φίλοι του να ήταν ενήμεροι για την κάπως πιο ήπια στάση της Ιεράς Εξέτασης, όσον αφορά σε περιπτώσεις μαγείας και δεισιδαιμονίας, όμως το γεγονός ότι στα τέλη του 18ου αιώνα και στις αρχές του 19ου, διώκονταν και κυρίως εξευτελίζονταν ακόμα άνθρωποι για τέτοιους λόγους, δεν έπαυε να τους εξοργίζει. Αυτός είναι και ο λόγος που ο Moratín, το 1811, ασχολείται και τελικά εκδίδει με τα δικά του ειρωνικά και σατιρικά σχόλια, την *Relación* της auto de fe του Logroño του 1610. Μπορεί ένας από τους στόχους της έκδοσης να ήταν να χαιρετίσει το διάταγμα του Ιωσήφ Βοναπάρτη για την κατάργηση της Ιεράς Εξέτασης, όμως ταυτόχρονα ήθελε να καταγγείλει το φανατισμό, την άγνοια και την σκληρότητα μιας auto de fe, στη διάρκεια της οποίας καταδικάστηκαν τόσα άτομα για παράλογα και απίστευτα αδικήματα. Ο Γκόγια, με το συγκεκριμένο σχέδιο, αρνείται την υποτιθέμενη ηπιότητα της Ιεράς Εξέτασης απέναντι στις περιπτώσεις μαγείας. Σύμφωνα μάλιστα με τον Alcalá Flecha, «ταυτόχρονα υποδεικνύει την ανικανότητα του Διαφωτισμού, να εκριζώσει παρόμοιες δεισιδαιμονίες από τη φαντασία του φανατισμένου και αδαή λαού.»[217] Πιστεύουμε ωστόσο, ότι σε κανένα έργο του Γκόγια μια τέτοια κριτική στον Διαφωτισμό δεν είναι ορατή. Θα λέγαμε μάλιστα ότι συμβαίνει το αντίθετο. Όποτε ο καλλιτέχνης ασκεί κριτική στους θεσμούς ή στα «κακά» της ισπανικής κοινωνίας, στα χαρακτικά και στα σχέδια κυρίως, αυτό γίνεται ακριβώς μέσα από το πρίσμα της φιλοσοφίας του Διαφωτισμού.

Επιπλέον, ο Γκόγια στο σχέδιο του προσθέτει τη διευκρίνιση, ότι ήταν αυτόπτης μάρτυρας του συμβάντος στη Σαραγόσα[218], ενώ παραθέτει και το όνομα του θύματος.

---

[215] Juan Antonio Llorente, οπ. παρ., τ. I, σελ. 233.
[216] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 281.
[217] Στο ίδιο, σελ. 281.
[218] Σύμφωνα με τον Pierre Gassier, ίσως είδε το συμβάν στο τελευταίο του ταξίδι στη Σαραγόσα το 1808 (*Dessins …*, τ.1, οπ. παρ., σελ. 373-374), άποψη με την οποία η Eleanor Sayre διαφωνεί αφού όπως υποστηρίζει, δεν υπάρχει η παραμικρή απόδειξη για κάτι τέτοιο (λήμμα #37 του καταλόγου *Goya*

Υπάρχει κι εδώ ειρωνεία και ένα παιχνίδι με το παράλογο, καθώς αμέσως μετά ακολουθεί η φράση, *Porque sabía hacer ratones*. Το πραγματικό δηλαδή, η μαρτυρία, αντιπαρατίθεται στο παράλογο, το αδύνατο (να μπορείς να φτιάξεις ποντίκια). Βέβαια, η κατηγορία του να φτιάχνει κάποιος ποντίκια, προκειμένου να ενοχλήσει, ήταν μια συνηθισμένη κατηγορία για τους ύποπτους για μαγεία![219]. Εδώ φαίνεται πολύ έντονα ο παραλογισμός, στον τρόπο που προσπαθεί η Ιερά Εξέταση να αντικρούσει τη δεισιδαιμονία του λαού, διότι αναγκάζεται να αποδεχτεί την ύπαρξη φαινομένων τελείως παράλογων και αδύνατων. Από την άλλη, ο Γκόγια παραδέχεται εδώ, ότι βρισκόταν ανάμεσα στο πλήθος των περίεργων, συμμετέχοντας στην auto de fe, κάτι που όπως έχουμε ήδη πει, συνήθιζαν να κάνουν εκπρόσωποι όλων των τάξεων και πεποιθήσεων, προβάλλοντας διάφορες δικαιολογίες για τη στάση τους.

Τη διευκρίνιση της προσωπικής μαρτυρίας τη συναντούμε και σε ένα ακόμα σχέδιο του Λευκώματος C, το οποίο επίσης σχετίζεται, απ' ότι φαίνεται, με κάποια υπόθεση μαγείας ή σχετικής απάτης. Στο σχέδιο C.90 βλέπουμε ένα ακόμα θύμα της Ιεράς Εξέτασης να εξευτελίζεται σε μια auto de fe, με μια εντελώς παράδοξη κατηγορία: *επειδή δεν έχει πόδια*! Ο κατηγορούμενος απεικονίζεται σε προφίλ και είναι ανάπηρος, γεγονός το οποίο

τονίζεται από τον καλλιτέχνη, τόσο με τον τίτλο, *Por no tener piernas,* όσο και με την σκόπιμη ανάδειξη της αναπηρίας του. Ο άντρας αυτός δεν φοράει sanbenito, για να μην κρύβεται η έλλειψη των ποδιών του, είναι ανεβασμένος σ' ένα σκαμνί, από το οποίο δεν μπορεί να κατέβει μόνος, παρά μόνο με τη βοήθεια των δεκανικιών, τα οποία είναι πεσμένα μπροστά του, στη έντονα φωτισμένη εξέδρα. Ο κατηγορούμενος έχει στυλωμένα τα μάτια στα δεκανίκια και με μια έκφραση μεγάλης αγωνίας, απελπισίας αλλά και ικεσίας ταυτόχρονα, σφίγγει τις γροθιές του μπροστά στο στόμα του. Η αναπηρία του τονίζεται και με την αντιπαράθεση της τεράστιας

---

y la Constitución de 1812, οπ. παρ.). Σύμφωνα με τον Lafuente Ferrari είναι κάποια μνήμη της παιδικής ή νεανικής ηλικίας του, Enrique Lafuente Ferrari, *El Mundo de Goya en sus dibujos*, Ediciones Urbión, Μαδρίτη 1979, σελ. 268.

[219] José López-Rey, *A cycle…*, οπ. παρ., σελ.108.

coroza με το κοντό του σώμα, που σκυμμένο μπροστά δημιουργεί μια έντονη διαγώνιο στο κέντρο του σχεδίου, η οποία συνεχίζεται από την coroza προς την πάνω αριστερή γωνία. Το πλήθος στο βάθος, αποδίδεται για μια ακόμα φορά συνοπτικά, με πολύ έντονες και βιαστικές πινελιές. Στο σχέδιο αυτό, ο Γκόγια μοιάζει κάπως αναποφάσιστος κι έχει κάνει αρκετές διορθώσεις, πράγμα που δυσκολεύει κάπως την ερμηνεία του. Καταρχήν, η έντονη κάθετη σκιά στα δεξιά του έργου έγινε προκειμένου να καλυφθεί μια προηγούμενη επιγραφή, από την οποία, διακρίνονται ακόμα κάποια γράμματα. Επίσης, ο Γκόγια μοιάζει να μην ήταν σίγουρος ως προς την διευθέτηση του βάθους, αν θα είχε δηλαδή μια οριζόντια ή μια κάθετη δομή. Ακόμα, στην αρχική αρίθμηση το σχέδιο είχε τον αριθμό 80 αντί για 90. Τέλος, στο κάτω μέρος του σχεδίου, ο καλλιτέχνης έγραψε μια αρκετά εκτενή επιγραφή, πάνω στην οποία όμως, και σύμφωνα με το πιο λακωνικό ύφος των περισσότερων σχεδίων, συμπλήρωσε με πιο έντονα γράμματα τον τίτλο *Por no tener piernas*. Στην κάπως δυσδιάκριτη επιγραφή διαβάζουμε: *Yo lo conocí a este baldado, que no tenía pies y dicen que le pedía limosna al cura cuando salía de Zaragoza y en la calle de Alcalá cuando entraba lo encontraba pidiéndole*. (Ήξερα αυτό τον ανάπηρο που δεν είχε πόδια και λένε ότι ζητούσε ελεημοσύνες από τον παπά όταν έφευγε από τη Σαραγόσα και όταν έφτασε στην οδό Αλκαλά τον βρήκε να ζητιανεύει). Ο López-Rey είναι ο πρώτος που επιχείρησε μια ερμηνεία, η οποία όμως θεωρήθηκε από πολλούς ερευνητές υπερβολικά τολμηρή.[220] Πιστεύει ότι ο κατηγορούμενος, ενώ ήταν ανάπηρος, εθεάθη να ζητά ελεημοσύνη στη Σαραγόσα και σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα τον είδαν στη Μαδρίτη να ζητιανεύει στην οδό Alcalá. Το γεγονός αυτό, να μεταφερθεί δηλαδή, τόσο γρήγορα από τη μια πόλη στην άλλη, θεωρήθηκε ότι έγινε ή με μαγικό ή διαβολικό τρόπο, ή μέσω κάποιας απάτης. Όπως και να 'χει, το γεγονός ότι τα δεκανίκια, βρίσκονται μπροστά στον κατηγορούμενο, δείχνει ότι έχει κατηγορηθεί για απάτη σε σχέση με την αναπηρία του.[221] Η αναπηρία του έχει γίνει πειστήριο του εγκλήματος. Είναι το μόνο άλλο σχέδιο από τη σειρά, πέρα από την Orosia Moreno, που φέρει τόσο εκτενή τίτλο, με το οποίο άλλωστε, έχει και άλλες ομοιότητες. Η χρήση της προσωπικής μαρτυρίας: *Yo lo conocí[…],* καθώς και η αναφορά σε συγκεκριμένους τόπους δείχνουν, όπως και στη σύνθεση με τη μάγισσα που ήξερε να φτιάχνει ποντίκια, ότι ο Γκόγια ήθελε να πιστοποιήσει με την απεικόνιση του ανάπηρου ένα αληθινό γεγονός, του οποίου τις λεπτομέρειες υποστηρίζει ότι γνώριζε. Ωστόσο, ο Γκόγια ταυτόχρονα χρησιμοποιεί το ρήμα dicen (λένε) δημιουργώντας αμφιβολίες και υπονοώντας ίσως, «το βαθμό που οι διαδόσεις και η ευπιστία έπαιζαν ρόλο ως αποδείξεις, προκειμένου να στοιχειοθετηθεί μια κατηγορία από την Ιερά Εξέταση.»[222] Οι διαφωτιστές πίστευαν

[220] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 291, αλλά και Pierre Gassier, *Dessins …*, τ.1, οπ. παρ., σελ. 374.
[221] José López-Rey, *A cycle…*, οπ. παρ., σελ. 110.
[222] Stephanie Loeb Stepanek, οπ. παρ., σελ. 224.

επιπλέον, ότι η ενασχόληση της Ιεράς Εξέτασης με τέτοια θέματα[223], ενεθάρρυνε παρόμοιες πρακτικές, ενώ μέσω των μυστικών μεθόδων της, υπέθαλπε ψεύτικες κατηγορίες. «Ο A.J. Ruiz de Padrón, στο λόγο του υπέρ της κατάργησης της Ιεράς Εξέτασης στα Cortes του Κάντιθ, το 1813 δήλωνε: Η Ιερά Εξέταση είναι ένοχη για τους μεγαλύτερους παραλογισμούς και έχει τιμωρήσει ανθρώπους για εγκλήματα που δεν είναι δυνατόν να διαπραχθούν. Ποιος μπορεί να πιστέψει σε θρύλους για πνεύματα και νεράιδες, δαιμόνια που μεταμορφώνονται σε βάτραχους, φίδια και δράκους, σε μάγισσες και μάγους που πετάνε στον αέρα; Χάρη στη διαφωτισμένη αυτή εποχή, αυτά τα οράματα έχουν εξαφανιστεί και η Ιερά Εξέταση έχει σταματήσει πια να τα καταδιώκει.»[224]

iii. αθυροστομία, βωμολοχία

Το πέμπτο στη σειρά σχέδιο από εκείνα που απεικονίζουν τα θύματα της Ιεράς Εξέτασης σε autos de fe είναι το C.89*, Por mober la lengua en otro modo,* (Επειδή κουνούσε τη γλώσσα με άλλο τρόπο) το οποίο ακολουθεί εκείνο με την ομάδα των «κρυφοεβραίων». Ο Γκόγια εδώ, επιστρέφει στον συνηθισμένο του τρόπο σύνθεσης, με το μοναχικό θύμα, μόνο στην εξέδρα, να ακούει την απαγγελία της κατηγορίας. Συνθετικά, θυμίζει έντονα το *Aquellos polbos,* το νούμερο 23 από τα *Καπρίτσος* .

Ο κατηγορούμενος κάθεται σ' ένα σκαμνί και είναι στραμμένος με την πλάτη στο θεατή. Στο sanbenito είναι ζωγραφισμένος ο παραδοσιακός σταυρός σε σχήμα Χ, ενώ είναι παράλληλα διακοσμημένο με μια ακατάληπτη γραφή που περιγράφει μάλλον, τα εγκλήματά του. Ο κατηγορούμενος φορά ένδυμα με δαντέλες στα μανίκια και στο τελείωμα του παντελονιού, το οποίο φτάνει ως τα γόνατα. Σύμφωνα με τον López- Rey, το ένδυμα αυτό ήταν εξαιρετικά σπάνιο μετά το 1814, όταν ξεκίνησαν οι διώξεις ενάντια στους φιλελεύθερους, και

[223] Ανάμεσα στο 1780 και το 1820, έγιναν μόνο 4 δίκες για μαγεία (witchcraft), όμως 469 για ελαφρότερες υποθέσεις μαγείας, όπως απλά μάγια (sorcery). Οι κατηγορούμενοι ήταν σχεδόν πάντα απατεώνες. Στο ίδιο, σελ. 225.
[224] Στο ίδιο, σελ. 226.

χρησιμοποιείτο μόνο σε πολύ επίσημες περιστάσεις[225]. Στο βάθος, ο δικαστής που διαβάζει την ποινή, είναι πολύ αχνά σχεδιασμένος, όπως και μια μικρή ομάδα θεατών στα δεξιά. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου του κατάδικου δεν φαίνονται κι έτσι δεν μπορούμε να μιλήσουμε για τα αισθήματα του. Ωστόσο «η ήρεμη στάση του, προσεκτικά σχεδιασμένη και φωτισμένη, η οποία περικλείεται από το κυκλικό σχήμα της σκιάς του άντρα στο δάπεδο, τον κάνει να μοιάζει απομονωμένος από τους δικαστές και τους θεατές που διακρίνονται αμυδρά στο βάθος. Δημιουργείται έτσι ένα έντονο αίσθημα μοναξιάς για την κεντρική φιγούρα.»[226] Η κατηγορία που διαβάζουμε στην λεζάντα, για μια ακόμα φορά είναι γεμάτη ειρωνεία. Ο Sánchez Cantón έχει υποστηρίξει ότι αυτό που ήθελε να πει με τον ειρωνικό τίτλο ο Γκόγια, ήταν «επειδή μιλούσε ξένη γλώσσα».[227] Ωστόσο, όπως υποστηρίζει και ο Alcalá Flecha[228], θα ήταν μια περιττή επανάληψη του θέματος, με το οποίο ασχολήθηκε ο Γκόγια στο σχέδιο C.85 *Por haber nacido en otra parte*. Η άποψη του Gassier, μοιάζει πιο πιθανή, ο οποίος πιστεύει ότι η λεζάντα παραπέμπει στη κατηγορία για «ετερόδοξες δηλώσεις» (proposiciones) ή βλασφημία.[229]

Σε γενικές γραμμές, η Ιερά Εξέταση, όταν δεν ασχολιόταν με τους conversos ή τους moriscos, αφιερωνόταν στην προσπάθεια της επιβολής της πειθαρχίας στους παλαιούς χριστιανούς. «Ενδιαφερόταν κυρίως για τις συμπεριφορές, τις δοξασίες και τις πράξεις των λαϊκών, όμως την απασχολούσε και ο ρόλος των κληρικών ως προς αυτά τα θέματα.»[230] Από τα μέσα του 16ου αιώνα, τότε που αισθάνθηκαν ότι ο ισπανικός καθολικισμός όφειλε να αντιμετωπίσει τη Μεταρρύθμιση του Λούθηρου, άρχισαν να ενδιαφέρονται και να ανησυχούν για τα χαμηλά επίπεδα της ηθικής και πνευματικής ζωής των πιστών και την άγνοια τους στα θέματα της πίστης. Έτσι, και σύμφωνα με τις αρχές της Αντιμεταρρύθμισης, φάνηκε να είναι απαραίτητη μια μεγαλύτερη δογματική ακρίβεια, που να διαχωρίζει την πίστη των Ισπανών, από εκείνη των αιρετικών προτεσταντών. Επίσης, ταυτόχρονα με τις εκτεταμένες εκστρατείες με σκοπό την θρησκευτική εκπαίδευση του λαού, που ανατέθηκε στους ιερείς των ενοριών, η Ιερά Εξέταση βρισκόταν σε συνεχή επαγρύπνηση. Από τη δεκαετία του 1560 οι διώξεις πολλαπλασιάστηκαν[231]. Η συντριπτική πλειοψηφία τους αφορούσε σε λεκτικά παραπτώματα, τα οποία οι ιεροεξεταστές ταξινομούν ως "δηλώσεις" (proposiciones). «Απλοί άνθρωποι, που σε μια συζήτηση ή σε

[225] José López-Rey, οπ. παρ., σελ. 110.
[226] Στο ίδιο, σελ. 110.
[227] Sánchez Cantón, *Los dibujos de Goya a su tamaño y en su color*, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, 1954, τ.2, #345. Η παραπομπή από τον Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 288
[228] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 289.
[229] Pierre Gassier, οπ. παρ., σελ. 374.
[230] Henry Kamen, οπ. παρ., σελ. 260.
[231] Για παράδειγμα, το ένα τρίτο περίπου, από τους 996 Καταλανούς που τιμωρήθηκαν από την Ιερά Εξέταση στα χρόνια 1578-1635, αφορούσε σε λεκτικά παραπτώματα, στο ίδιο, σελ. 261. Επίσης, κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στην περιοχή του Τολέδου. (Jean-Pierre Dedieu, "Le modèle religieux : Les disciplines du langage et de l'action", στο Bartolomé Bennassar, *L'Inquisition espagnole XVe-XIXe siècle*, Paris, 1979, σελ. 241-267).

στιγμές θυμού ή άγχους είχαν εκφράσει αισθήματα που δυσαρεστούσαν τους γείτονες τους, κινδύνευαν να καταγγελθούν στην Ιερά Εξέταση και να τιμωρηθούν. Οι "δηλώσεις" αφορούσαν σ' ένα ευρύτατο φάσμα. Δηλώσεις σχετικά με τους κληρικούς, την Εκκλησία, πλευρές της πίστης και της σεξουαλικότητας ήταν οι πιο συχνές.»[232] Εκείνη την εποχή, η βλασφημία και η ιεροσυλία ήταν αδικήματα ενάντια στο Θεό και τιμωρούνταν τόσο από την Εκκλησία, όσο και από τα κοσμικά δικαστήρια και μάλιστα με πολύ αυστηρές ποινές[233]. «Κάθε είδους δήλωση, είτε προερχόταν από κάποιο μέθυσο σε μια ταβέρνα, είτε από κάποιο αγράμματο ιερέα, η οποία θεωρείτο πρόστυχη, βλάσφημη, ασεβής ή αιρετική, αν κάποιος την κατήγγειλε, η Ιερά Εξέταση όφειλε να την εξετάσει προσεκτικά. Ήταν κυρίως σ' αυτό το επίπεδο, των λεκτικών παραπτωμάτων, παρά των αιρετικών πράξεων, που η Ιερά Εξέταση ερχόταν σε επαφή με το λαό της Ισπανίας, κατά το μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας της».[234] Τυπικά παραδείγματα, που υπάρχουν κατά εκατοντάδες στα αρχεία της Ιεράς Εξέτασης, αφορούν σε βλάσφημους όρκους, πειράγματα κοριτσιών με σεξουαλικά υπονοούμενα, άρνηση της νηστείας, πρόστυχες αναφορές στην Παναγία, κ.ά. Συνηθισμένες εκφράσεις όπως: «Αυτό που λέω είναι τόσο αληθινό, όσο το Ευαγγέλιο», «Ούτε ο Θεός δεν μπορεί να το κάνει αυτό», «Ακόμα και αν μου το ζήταγε ο ίδιος ο Θεός, δεν θα το έκανα», ή ακόμα και κάποιες παροιμίες, μπορούσαν να θεωρηθούν αιρετικές δηλώσεις. Το μεγαλύτερο μέρος των «αιρετικών δηλώσεων» αφορούσαν σε περιπτώσεις οργής ή ξεκάθαρης άγνοιας του δόγματος, παρά σε συνειδητή άρνηση της πίστης, κάτι που η Ιερά Εξέταση γνώριζε και στις περισσότερες περιπτώσεις φερόταν με κάποια επιείκεια.[235] Δεν έπαυε βέβαια, να προσπαθεί με κάθε τρόπο να ελέγξει όλες τις εκδηλώσεις της ανθρώπινης συμπεριφοράς, συμπεριλαμβανομένης και της ομιλίας και κάθε είδους έκφρασης. Στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, με την εξάλειψη του προτεσταντικού κινδύνου, η Ιερά Εξέταση σταμάτησε να ασχολείται τόσο πολύ με τις «δηλώσεις», αν και συναντούμε αρκετές τέτοιες περιπτώσεις και στον 17^{ο} αιώνα.

Το σχέδιο ωστόσο του Γκόγια, είναι μάλλον αδύνατο να αναφέρεται στην περίοδο αυτή, του τέλους του 16^{ου} και των αρχών του 17^{ου} αιώνα, κατά την οποία υπήρξαν εκατοντάδες θύματα της αδιαλλαξίας της Ιεράς Εξέτασης, που πλήρωσαν με περισσότερο ή λιγότερο αυστηρές ποινές, την άγνοια ή την απερισκεψία τους. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης, ντύνοντας τον κατηγορούμενο του σχεδίου αυτού, με μια ενδυμασία του 18^{ου} αιώνα, μας υποδεικνύει ακριβώς την εποχή, στην οποία αναφέρεται. Θέλει να τονίσει το γεγονός, ότι η συγκεκριμένη δίωξη της Ιεράς Εξέτασης, αφορά σε κάποιον σύγχρονο του, λίγα χρόνια πιθανόν προγενέστερο. Αυτός είναι ένας άλλος τρόπος να δηλώσει ο Γκόγια, ότι υπήρξε

[232] Henry Kamen, οπ. παρ, σελ. 260.
[233] Στο κοσμικά δικαστήρια οι ποινές για τη βλασφημία το 15^{ο} αιώνα, αλλά και αργότερα ήταν ξερίζωμα της γλώσσας, μαστίγωση, εξορία, γαλέρες. (Jean-Pierre Dedieu, οπ. παρ., σελ. 148-149).
[234] Henry Kamen, οπ. παρ., σελ. 262.
[235] Jean-Pierre Dedieu, οπ. παρ., σελ. 249.

μάρτυρας της σκηνής, κάτι που είδαμε να κάνει σε άλλα σχέδια, χρησιμοποιώντας όμως, το γραπτό λόγο και εκφράσεις όπως: Yo la vi en Zaragoza..., Yo lo conocí a este baldado... «Πιθανόν ο ζωγράφος να αναφέρεται με το σχέδιο του αυτό, στην δύσκολη και αγωνιώδη κατάσταση, στην οποία βρισκόταν η διαφωτισμένη ελίτ του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα, εξαιτίας των συνεχών ερευνών και διώξεων της Ιεράς Εξέτασης. Ο φόβος για την αδιακρισία της Ιεράς Εξέτασης ως προς τις συζητήσεις, σε μια στιγμή που η tertulia[236] συνιστούσε ένα από τα πιο σημαντικά οχήματα της επικοινωνίας, αλλά και το αίσθημα της απογοήτευσης, εξαιτίας των αδιάκοπων πιέσεων, στις οποίες υπόκειτο η ελευθερία της σκέψης, ακριβώς τότε, που μια τεράστια κυκλοφορία ιδεών συντάρασσε όλη την Ευρώπη, είναι πιθανόν τα θέματα που αντανακλούνται στο σχέδιο του Γκόγια. Με τον ειρωνικό τίτλο, *Επειδή κουνούσε τη γλώσσα με άλλο τρόπο*, ο ζωγράφος καταγγέλλει τέλος, το καταπιεστικό περιβάλλον, με το οποίο έχει ασχοληθεί και ο Βολταίρος σε επιστολές του σε Ισπανούς φίλους, όπου εκθέτει τη δραματική κατάσταση των ilustrados στην Ισπανία: "Η τυρανία των μοναχών παραμένει ακόμα. Δεν μπορείτε ν' ανοίξετε το πνεύμα σας, παρά μόνο σε κάποιους φίλους, σε πολύ περιορισμένο αριθμό. Δεν τολμάτε να πείτε στο αυτί ενός αυλικού, αυτό που ένας Εγγλέζος θα έλεγε στο κοινοβούλιο."».[237]

[236] Βλ. υποσημείωση 96.
[237] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 290-291.

iv. σεξουαλικά αδικήματα (κτηνοβασία, διγαμία)

Το C.92*, Por querer a una burra,* (Επειδή αγάπησε μια γαϊδούρα) είναι το τελευταίο από την ομάδα των σχεδίων του Λευκώματος C που απεικονίζουν encorozados, κατάδικους δηλαδή της Ιεράς Εξέτασης με coroza και sanbenito, πάνω στο ικρίωμα, σε autos de fe ή εκτελέσεις και είναι επίσης, το μόνο από τη σειρά που παρουσιάζει το θύμα της Ιεράς Εξέτασης εκτελεσμένο. Στο προηγούμενο σχέδιο, στο οποίο θα αναφερθούμε αργότερα, C.91, *Muchos han acabado asi*, (Πολλοί έχουν τελειώσει με αυτόν τον τρόπο) απεικονίζεται μια σκηνή εκτέλεσης με garrota, η οποία παρεμβάλλεται στη σειρά με τους encorozados, παρόλο που δεν φέρει τα χαρακτηριστικά της ομάδας (coroza, sanbenito).

Στο σχέδιο C.92 μπορούμε να πούμε ότι βλέπουμε το αποτέλεσμα της προηγούμενης σκηνής. «Ο κατάδικος είναι πλέον νεκρός, ο δήμιος, οι μοναχοί, το πλήθος έχουν αποχωρήσει, το πτώμα που μοιάζει με μαριονέτα, δεν ενδιαφέρει πλέον κανένα»[238]. Τα χέρια του είναι ακόμα δεμένα, τα πόδια του άκαμπτα, τεντωμένα μπροστά και λίγο προς τα δεξιά. Ένα σχοινί, με το οποίο είναι δεμένος ο σπασμένος λαιμός, συγκρατεί το σώμα. Οι πολύ γρήγορες πινελιές με τις οποίες είναι ζωγραφισμένη η ανθρώπινη φιγούρα, σε έντονη αντίθεση με το συμπαγές μαύρο χρώμα του στύλου, πάνω στον οποίο είναι δεμένη, δίνουν την αίσθηση μιας ευθραυστότητας, που εντείνεται από τη μακάβρια κλίση του σπασμένου λαιμού. Η coroza παρατείνει ακόμα περισσότερο την κλίση αυτή του λαιμού, προς τα πάνω δεξιά. Σύμφωνα με τον López-Rey, «στο λίγο που φαίνεται από την έκφραση του, διακρίνεται περισσότερο μια νωθρότητα, παρά ξοδεμένη ενέργεια ή σθένος. Το αίσθημα της ματαιότητας εντείνεται με τον κενό χώρο, που περιβάλλει το νεκρό σώμα, του οποίου η στάση δεν προδίδει καμία διαμαρτυρία ή σκέψη της τελευταίας στιγμής.»[239]

[238] Pierre Gassier, *Dessins*, οπ. παρ., σελ. 375.
[239] José López-Rey, οπ. παρ., σελ. 111.

Για άλλη μια φορά, ένας ειρωνικός τίτλος δημιουργεί ένταση ανάμεσα στη σοβαρότητα της ποινής και στο παράδοξο έγκλημα. Απ' ότι φαίνεται, ο τίτλος αυτός παραπέμπει στο αδίκημα της κτηνοβασίας, αν και κατά την άποψη του López-Rey, η λέξη burra μπορεί να σημαίνει το θηλυκό ζώο, αλλά και την γυναίκα-«γαϊδούρα» (πόρνη).[240] Η κτηνοβασία, ανήκε στην ίδια κατηγορία με το σοδομισμό, τα οποία θεωρούνταν τα σοβαρότερα και απεχθέστερα, από τα αμαρτήματα της λαγνείας[241] και τιμωρούνταν με την αυστηρότερη των ποινών, την πυρά[242]. Αυτό βέβαια δεν συνέβαινε μόνο στην Ισπανία, καθώς σε όλη τη χριστιανική Δύση, ακολουθώντας τις επιταγές της Παλαιάς Διαθήκης, οι σοδομιστές και οι κτηνοβάτες τιμωρούνταν με θάνατο[243]. Στην Ισπανία, η αδιαλλαξία των νόμων ενάντια στο αμάρτημα της κτηνοβασίας, παρέμεινε αμετάβλητη από το Μεσαίωνα μέχρι και τον 17ο αιώνα.[244] Επιπλέον, τα αδικήματα αυτά ανήκαν στη δικαιοδοσία όχι μόνο της Ιεράς Εξέτασης, αλλά και των κοσμικών και άλλων εκκλησιαστικών δικαστηρίων[245], τα οποία τα αντιμετώπιζαν εξίσου αμείλικτα, αν όχι ακόμα αυστηρότερα. Βέβαια, η Ιερά Εξέταση ασχολιόταν με τέτοια θέματα όταν δεν υπήρχαν εκτεταμένες διώξεις κρυφο-εβραίων, κρυφο-μουσουλμάνων ή προτεσταντών, οπότε τα παρέπεμπε στα άλλα δικαστήρια[246].

Εκείνοι που διέπρατταν συνήθως το αδίκημα της κτηνοβασίας ήταν άνθρωποι χαμηλού επιπέδου, αγρότες, βοσκοί ή αμαξάδες, οι οποίοι ζούσαν απομονωμένοι για

---

[240] Στο ίδιο, σελ. 111.

[241] Η κτηνοβασία, το κατεξοχήν *παρά φύσιν* αμάρτημα, σήμαινε τον εμπαιγμό του Θεού, των ουράνιων νόμων και της τάξης. Οι κτηνοβάτες λοιπόν, υποβίβαζαν την ύπαρξη τους, την εικόνα και ομοίωση του Θεού, σε αδιανόητα βάθη.

[242] Η Ιερά Εξέταση ήταν ιδιαίτερα σκληρή απέναντι στους σοδομιστές, ωστόσο, συνήθως έστελνε στην πυρά εκείνους που ήταν πάνω από εικοσιπέντε ετών, ενώ τους νεώτερους, που ήταν ένα μεγάλο ποσοστό, τους τιμωρούσε με μαστίγωση και τους έστελνε στις γαλέρες· κάποιοι γλίτωναν με εξορία. Αντίθετα, οι κτηνοβάτες τιμωρούνταν σχεδόν πάντα σκληρότατα, είτε στην πυρά, είτε στις γαλέρες, με τις δύο δηλαδή, πιο αυστηρές ποινές. (Bartolomé Bennassar, « Le modèle sexuel : l' Inquisition d' Aragon et la répression de péchés « abominables » », στο Bartolomé Bennassar, οπ. παρ., σελ. 364).

[243] Στο ίδιο, σελ. 340-341.

[244] Στο Μεσαίωνα τιμωρούσαν την κτηνοβασία με ακρωτηριασμό του μέλους που εμπλεκόταν. Ο *Fuero Real* του 13ου αιώνα, επεφύλασσε για τους κτηνοβάτες (και για τους σοδομιστές) την υπέρτατη ποινή: δημόσιος ευνουχισμός και κρέμασμα ανάποδα μέχρι να πεθάνουν. Οι *Partidas de Alfonso X*, διατήρησαν την ποινή του θανάτου, αν και λιγότερο θεαματικού. Οι νόμοι των Καθολικών Βασιλέων του 1497, αλλά και του Φιλίππου ΙΙ του 1598, καταδίκαζαν τους παραβάτες σε θάνατο στην πυρά, αν και στην πράξη για ανθρωπιστικούς λόγους, συχνά η εκτέλεση γινόταν με τη garrota. (Στο ίδιο, σελ. 341-342).

[245] Παρόλο που με διάταγμα του 1509, το Συμβούλιο της Καστίλης ήρε από την Ιερά Εξέταση το δικαίωμα να δικάζει τους κτηνοβάτες και τους σοδομιστές, εκτός αν υπήρχε θέμα αίρεσης, το 1524 με παπική επιστολή του Κλήμεντα VII, δόθηκε εκ νέου το δικαίωμα στην Ιερά Εξέταση, τουλάχιστον όσον αφορά στο βασίλειο της Αραγονίας, να ασχολούνται με αυτές τις περιπτώσεις. Είναι γεγονός ωστόσο, ότι αν υπήρχε κάποια ελπίδα να γλιτώσουν το θάνατο οι παραβάτες, αυτό συνέβαινε μόνο αν δικάζονταν από την Ιερά Εξέταση. Η Ιερά Εξέταση, σε αντίθεση με τα άλλα δικαστήρια διεξήγαγε εκτεταμένες έρευνες σχετικά με το περιστατικό, προσπαθούσε να αποκλείσει τους ψεύτικους μάρτυρες, δεχόταν το ελαφρυντικό της αμφιβολίας, χρησιμοποιούσε με σύνεση τα βασανιστήρια και δεν καταδίκαζε σε θάνατο τους πολύ νέους. Σε γενικές γραμμές, για τα αδικήματα αυτά, όπως και στην περίπτωση της μαγείας, ακολουθούσε μια δικαστική πρακτική κάπως πιο ήπια και λιγότερο "τυφλωμένη" από εκείνη των κοσμικών δικαστηρίων. (Στο ίδιο, σελ. 343-344, 366-367).

[246] Το ίδιο ίσχυε και για τις περιπτώσεις διγαμίας ή μαγείας. (Στο ίδιο, σελ. 345).

μεγάλα χρονικά διαστήματα, με μόνη συντροφιά τα ζώα τους. Η υποψία για τέτοια αδικήματα (κτηνοβασία, σοδομισμό) οδηγούσε σχεδόν πάντα στην αίθουσα των βασανιστηρίων. Ο λόγος ήταν ότι οι ιεροεξεταστές ήθελαν να γνωρίζουν όλες τις λεπτομέρειες της πράξης, προκειμένου να καθοριστεί η ποινή[247]. Το πιο συνηθισμένο βασανιστήριο ήταν το potro (στρεβλωτήριο), όμως σύμφωνα με τα στοιχεία που υπάρχουν, η Ιερά Εξέταση χρησιμοποιούσε τα βασανιστήρια με «σύνεση» και σχεδόν ποτέ δεν έφτανε στα όρια της αντοχής του βασανιζόμενου. Ένα μεγάλο ποσοστό απ' αυτούς άντεχαν τα βασανιστήρια, τα «νικούσαν» κατά την ορολογία της Ιεράς Εξέτασης και αν κάποιος τα «νικούσε», γλίτωνε την πυρά.[248]

Σύμφωνα με τον Bennassar, τα χρόνια των πιο άγριων διώξεων από μέρους της Ιεράς Εξέτασης ως προς τα σεξουαλικά αδικήματα, ήταν οι τέσσερις δεκαετίες από το 1560 ως το 1600. Ωστόσο, και κατά το πρώτο μισό του 17ου αιώνα, οι παραβάτες διώκονταν σθεναρά. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι «υπάρχουν ενδείξεις που μας οδηγούν στο συμπέρασμα, ότι η ακαμψία και η αδιαλλαξία της Ιεράς Εξέτασης χαλάρωσε κατά το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα.»[249] Από την άλλη όμως, σώζονται μαρτυρίες που δείχνουν ότι και στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, οι κτηνοβάτες συνέχιζαν να καίγονται στην πυρά[250].

Για την εποχή του Διαφωτισμού γνωρίζουμε πολύ λίγα πράγματα σχετικά με τη στάση της Ιεράς Εξέτασης απέναντι στο αδίκημα της κτηνοβασίας. Όλα δείχνουν ότι μέσα στο γενικότερο πνεύμα της ανεκτικότητας της εποχής και στην ορθολογιστική στάση απέναντι σε θέματα της θρησκείας, το αμάρτημα αυτό αντιμετωπιζόταν με όλο και μεγαλύτερη ανοχή. Ο Γκόγια όπως φαίνεται, για μια ακόμα φορά κοιτά πίσω στο παρελθόν, προκειμένου να βρει παραδείγματα για την αδιαλλαξία της Ιεράς Εξέτασης, την οποία θέλει να καταδικάσει. Σύμφωνα με τον Alcalá Flecha, η ιστορική αναφορά είναι σκόπιμη. «Από όλα τα σχέδια με τους encorozados, αυτό είναι το μόνο στο οποίο ο κατάδικος παρουσιάζεται εκτελεσμένος. Ο ζωγράφος θέλει να αποδώσει ζωγραφικά την ποινή που σύμφωνα με την Ιερά Εξέταση, άξιζε το αδίκημα, το οποίο δηλώνεται στην αστεία λεζάντα. Έτσι, το σχέδιο του προσφέρει μια περίπλοκη εκφραστική συμβίωση ανάμεσα στα

---

[247] Σύμφωνα με το χριστιανικό δόγμα, η εκσπερμάτωση είχε μοναδικό σκοπό την αναπαραγωγή. Επομένως, αν ολοκληρώθηκε η πράξη, αν υπήρξε εκσπερμάτωση και που συνέβη αυτή, ήταν πολύ σημαντικές λεπτομέρειες, προκειμένου να καθορισθεί η ποινή. Σε κτηνοβάτες πάντως, ανήκουν τα υψηλότερα ποσοστά εκτελεσμένων (πάνω από 40%). (Στο ίδιο, σελ. 354-358).

[248] Στο ίδιο, σελ. 359. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Llorente, ακόμα και αν κάποιος νικούσε τα βασανιστήρια δεν κέρδιζε τίποτα, καθώς τον θεωρούσαν *hereje negativo, impenitente*, (αρνητικό αιρετικό, αμετανόητο) με αποτέλεσμα να τον στείλουν στην πυρά. Αναρωτιέται λοιπόν, «σε τι βοηθάνε τα βασανιστήρια; Γιατί να ομολογήσει ο δυστυχισμένος όλα αυτά που ήθελαν οι ιεροεξεταστές, αφού έτσι κι αλλιώς στο τέλος θα τον καταδίκαζαν;» Αναφέρεται ακόμα, σε όλους εκείνους που ομολογούσαν διάφορα ψέματα από το φόβο για τα βασανιστήρια, ιδίως όσον αφορά σε διάφορα παράλογα πράγματα που ομολογούσαν οι υποτιθέμενοι μάγοι και μάγισσες. (Llorente, οπ. παρ., τ. Ι, σελ. 234).

[249] Bartolomé Bennassar, οπ. παρ., σελ. 365.

[250] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 294-295.

ζωγραφικά και γλωσσικά στοιχεία, ανάμεσα στην αποτρόπαια εικόνα της ποινής της garrota και στην ειρωνική διατύπωση του παραπτώματος, που συνοψίζεται στη φράση «επειδή ερωτεύτηκε μια γαϊδούρα»».[251] Η πρώτη φορά που εμφανίστηκε στο έργο του Γκόγια μια σκηνή με παρόμοιο θέμα, είναι στα χρόνια 1778-80, με το χαρακτικό *El agarrottado, (Ο στραγγαλισμένος).*Ήταν η πρώτη φορά που ο «σκληρός ρεαλισμός» έκανε την εμφάνιση του στο έργο του καλλιτέχνη. Το ίδιο θέμα όμως έχει απεικονίσει και στα νούμερα 34 και 35 των *Desastres* .

Ο Γκόγια με το σκληρό αυτό σχέδιο με το νεκρό άντρα, κλείνει τη σειρά με τους encorozados, τους καταδικασμένους από την Ιερά Εξέταση, οι οποίοι εκτίθενται ντυμένοι με τα μισητά sanbenitos και corozas, στα αδηφάγα μάτια του πλήθους, καθώς δικάζονται, εξευτελίζονται και πεθαίνουν στις δημόσιες τελετές των autos de fe και στις δημόσιες εκτελέσεις. Αμέσως μετά, περνά στα σκοτεινά υπόγεια των μυστικών φυλακών της Ιεράς

Εξέτασης, για να παρουσιάσει τα βασανιστήρια, αλλά και την αγωνία και την απελπισία των έγκλειστων εκεί. Στα έργα που θα ακολουθήσουν, ο Γκόγια εστιάζει ακόμα περισσότερο στα αποτελέσματα των μεθόδων της Ιεράς Εξέτασης πάνω στα άτομα. Η μετάβαση από τον «έξω» κόσμο, στο εσωτερικό των φυλακών είναι εντυπωσιακή. Από τη μια, το σχέδιο που μόλις περιγράψαμε με το νεκρό άντρα εγκαταλειμμένο, σ' ένα κατάλευκο φόντο, εκτεθειμένο στο ανελέητο φως και στην πραγματικότητα του τετελεσμένου, από την άλλη, το επόμενο σχέδιο C93?, *Por casarse con quien quiso,* (Επειδή παντρεύτηκε αυτόν που ήθελε) κατασκότεινο, σχεδόν μαύρο, με μοναδικό φωτεινό σημείο κάτω αριστερά, το πρόσωπο της γυναίκας που βασανίζεται. Μία απίστευτη οδύνη είναι ζωγραφισμένη στο νεανικό αυτό πρόσωπο. Η αντιπαράθεση του φωτός με το σκοτάδι, που χρησιμοποιεί τόσο συχνά στα έργα του ο Γκόγια, παρουσιάζεται εδώ ως η αντιπαράθεση της αλήθειας και της δικαιοσύνης, με τη κρυφή βαρβαρότητα και την αδικία της Ιεράς Εξέτασης. Η γυναίκα, στο σχέδιο C93, βρίσκεται ξαπλωμένη πάνω σε κάποιο όργανο βασανισμού, ανάσκελα και διαγώνια, με το κεφάλι σε χαμηλότερο επίπεδο

[251] Στο ίδιο, σελ. 295.

από το υπόλοιπο σώμα, ανάμεσα σε πέντε σκοτεινές φιγούρες που αν κρίνουμε από την έκφραση του προσώπου της, την βασανίζουν. Αν ειδωθούν τα δύο σχέδια δίπλα-δίπλα[252], μοιάζει να δημιουργείται ανάμεσα τους μια καθώς συνομιλία, σχηματίζεται μια διαγώνιος

ανάμεσα στα δύο πρόσωπα. Όμως η σχέση ανάμεσα στα δύο σχέδια συνεχίζεται και στο επίπεδο των τίτλων. Και στα δύο έργα υπάρχει μια αντίφαση ανάμεσα στην σκληρή εικόνα και στον σχεδόν ειρωνικό τίτλο. Ο άντρας εκτελέστηκε γιατί ερωτεύτηκε ένα ζώο, η γυναίκα βασανίζεται, ίσως βιάζεται[253], *επειδή παντρεύτηκε αυτόν που ήθελε.* Οι βασανιστές της φοράνε ενδύματα με κουκούλες και πρέπει να είναι κληρικοί. Το όργανο πάνω, στο οποίο βρίσκεται δεμένη είναι πιθανόν ένα potro ή escalera, όργανα βασανισμού πάνω στα οποία ο κρατούμενος τεντωνόταν μέχρι να ομολογήσει, ενώ τα μέλη του μπορούσαν να εξαρθρωθούν κατά τη διαδικασία. Ωστόσο, η ελεύθερη επιλογή συζύγου δεν υπήρξε ποτέ αξιόποινο αδίκημα, και η Ιερά Εξέταση παρόλο που πάντα προσπαθούσε να παρεμβαίνει στην προσωπική ζωή των χριστιανών, δεν έφτασε ποτέ ως το σημείο αυτό. Πιθανόν, η γυναίκα του σχεδίου βρίσκεται στη δυσχερή αυτή θέση έμμεσα, λόγω του γάμου της: «είτε θεωρείται ένοχη λόγω συναναστροφής, είτε εξαναγκάζεται να ομολογήσει ενάντια στον αιρετικό σύζυγο της. Καθώς, μια ομολογία δεν θεωρείτο ολοκληρωμένη μέχρι να κατονομασθούν και οι συνεργοί, τα βασανιστήρια επιτρέπονταν για να αποσπασθούν αυτές οι πληροφορίες. Τα βασανιστήρια ωστόσο, δεν επιτρεπόταν στους μάρτυρες που δεν ήταν

[252] Όπως έχουμε ήδη αναφέρει τα σχέδια Λευκώματος C δεν ήταν δεμένα μεταξύ τους, επομένως κάτι τέτοιο θα ήταν δυνατό.

[253] Η παρατήρηση ότι στο σχέδιο αυτό απεικονίζεται η ιδέα ενός μεταφορικού βιασμού έχει γίνει από τον Werner Hofmann στον κατάλογο *GOYA, Das Zeitalter der Revolutionen, 1789-1830,* Hamburg, 1980, λήμμα 138, σελ. 187. Θα προσθέταμε στη παρατήρηση αυτή, ότι ίσως ο καλλιτέχνης εδώ να αναφέρεται σε έναν πραγματικό και όχι μεταφορικό βιασμό.

κατηγορούμενοι και οι ίδιοι, εκτός αν έπεφταν σε αντιφάσεις ή ανακαλούσαν την ομολογία τους. »[254]

Σύμφωνα με τον Alcalá Flecha, το σχέδιο αυτό παραπέμπει στη εξουσία των γονέων, όσον αφορά στην επιλογή του συζύγου, και στις βίαιες ακρότητες, στις οποίες ορισμένοι απ' αυτούς μπορούσαν να φτάσουν για να την επιβάλλουν. Η κοπέλα που βασανίζεται, σύμφωνα με την άποψη του, τόλμησε να αψηφήσει την πατρική εξουσία, ωστόσο, λόγω του ότι τα βασανιστήρια στα οποία υπόκειται είναι υπερβολικά, διατυπώνει την υπόθεση ότι έχουμε εδώ μια αλληγορία, μια εμβληματική αναπαράσταση.[255] Η δύσκολη θέση της γυναίκας όσον αφορά στην επιλογή του συζύγου, δεν ήταν κάτι νέο· με το θέμα αυτό άλλωστε, του άνισου γάμου, ο Γκόγια είχε ασχοληθεί πολλές φορές. Ήδη από τα μέσα του 18ου αιώνα είχε ξεκινήσει μια έντονη κριτική, που αμφισβητούσε τη νομιμότητα της απεριόριστης πατρικής εξουσίας στο θέμα του γάμου. Το θέμα έφτασε στο αποκορύφωμα του τα χρόνια που το κοινοβούλιο στο Κάντιθ προσπαθούσε να πετύχει μια βαθειά αναδιάρθρωση της κοινωνίας. «Η μεγάλη δημόσια διαμάχη του 1812 σχετικά με την ελευθερία στη σύναψη του γάμου, εφοδίασε με όπλα τόσο εκείνους που υποστήριζαν την παραχώρηση κάποιας αυτονομίας στις γυναίκες, όσον αφορά στην επιλογή συζύγου, όσο και σ΄ εκείνους που μιλώντας στο όνομα του Θεού και των ανθρώπων, αρνούνταν να τους αναγνωρίσουν αυτό το δικαίωμα.»[256] Η διαμάχη και τα επιχειρήματα των δύο πλευρών διέρρεαν κι έξω στους δρόμους και όπως υποστηρίζει ο Alcalá Flecha, ήταν ίσως το ερέθισμα για να δημιουργήσει ο Γκόγια το σχέδιο αυτό, όπως και το C.84, *Nada nos importa* με το οποίο πιθανώς συνδέεται.[257] Ενδεικτικός της οξύτητας με την οποία μιλούσαν οι υποστηρικτές της πατρικής εξουσίας, είναι ο λόγος του Gómez Fernández, ο οποίος αντιτίθετο στο νέο διάταγμα για τη μείωση του ορίου ηλικίας στα εικοσιένα, που μια γυναίκα μπορεί να παντρευτεί ελεύθερα:

[…] εξαιτίας της πολύ μικρής γνώσης που έχει η γυναίκα για τον κόσμο, είναι πολύ πιο ορμητική στα πάθη της και δεν συλλογίζεται τις δυσκολίες, ούτε την σταματούν αυτές, όσο πολλές και σοβαρές και αν είναι, και ιδιαίτερα σε σχέση με το γάμο, την μελέτη και σύναψη του οποίου δεν αρκούν τα εικοσιένα χρόνια, και πιθανόν ούτε κάποια άλλη ηλικία[…]».[258]

---

[254] Stephanie Loeb Stepanek, οπ. παρ., σελ. 227.
[255] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 353.
[256] Στο ίδιο, σελ. 353-354.
[257] Η αρχική αρίθμηση του σχεδίου C93, που ήταν C83, το συνδέει με το σχέδιο C.84, *Nada nos importa*, (*Τίποτα δεν μας νοιάζει*), μια παρατήρηση που πρώτος έκανε ο López-Rey, χωρίς να γνωρίζει μάλιστα την αρίθμηση. (José López-Rey, *A Cycle...,* οπ. παρ., σελ. 112-113, υποσημείωση 1).
[258] Η παραπομπή από το Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 354., 16 Ιουνίου 1812, *Actas de las Cortes de Cádiz*, τ.1, σελ. 301.

Από την άλλη, οι υπέρμαχοι της ελευθερίας των κοριτσιών, που έβλεπαν τις φρικτές επιπτώσεις που είχε η απεριόριστη εξουσία, την οποία έδιναν οι νόμοι στους γονείς, αντιδρούσαν έντονα. Ο φιλελεύθερος Sierra στην ομιλία του για το θέμα αυτό τόνισε: «Κύριε, ούτε συμφωνώ, ούτε θα μπορέσω να συμφωνήσω ποτέ με τις απεριόριστες εξουσίες που το νομοσχέδιο θέλει να δώσει στον πατέρα, ενάντια στα δικαιώματα των παιδιών. Γνωρίζω τις συνέπειες· προβλέπω τα αποτελέσματα, και δεν μπορώ να κοιτάξω χωρίς να συγκινηθώ, τις τεράστιες καταχρήσεις των εξουσιών που μέχρι τώρα τους έχουν παραχωρηθεί· χωρίς αυτούς δεν θα υπήρχαν τόσοι δυστυχισμένοι γάμοι· χωρίς αυτούς δεν θα έκλαιγαν τόσα δυστυχισμένα θύματα, των οποίων η απελπισία ή κάποια δειλή συγκατάβαση τα έχει θάψει μέσα στη φρίκη των μοναστηριών· χωρίς αυτούς δεν θα υπέφερε η ευλάβεια βλέποντας τόσους όρκους να καταπατούνται ή να τηρούνται με δυσκολία· όρκοι που αν και έγιναν μπροστά στην Αγία Τράπεζα, τους μισούσε, τους σιχαινόταν η καρδιά, όταν τους πρόφεραν τα χείλη.»[259]

Ο Antonio Puigblanch, στο βιβλίο του *Η Ιερά Εξέταση χωρίς μάσκα*, που πρωτοεκδόθηκε το 1811, αναφέρεται και στο θέμα της συμπεριφοράς της Ιεράς Εξέτασης απέναντι στις γυναίκες: «Αν σε γενικές γραμμές, η σκληρότητα απέναντι στους φυλακισμένους είναι κατηγορητέα για ένα δικαστήριο, είναι τελείως ασυγχώρητη όταν επεκτείνεται και σε άτομα του γυναικείου φύλου. Προκαλεί κατάπληξη το πλήθος των θυμάτων αυτού του φύλου, που υπάρχουν στις δικογραφίες της Ιεράς Εξέτασης, οι οποίες θυσιάστηκαν όχι τόσο εξαιτίας των απόψεων τους, αφού ήταν των πατεράδων τους, των συζύγων τους, ή ίσως κάποιου που τις παραπλάνησε, όσο εξαιτίας του καπρίτσιου και της βαναυσότητας των ιεροεξεταστών.»[260]

Μια άλλη πιθανότητα ωστόσο, είναι το σχέδιο να παραπέμπει στο αδίκημα της διγαμίας, ένα πολύ συχνό φαινόμενο, καθώς ήταν η μόνη εναλλακτική λύση, σε μια κοινωνία που δεν επέτρεπε το διαζύγιο. Η δικαιοδοσία στο θέμα αυτό, ήταν ένας λόγος συνεχών αντιπαραθέσεων ανάμεσα στις κοσμικές, εκκλησιαστικές και ιεροεξεταστικές εξουσίες. Στις αντιρρήσεις που είχαν οι επίσκοποι, λέγοντας ότι στη διγαμία δεν ετίθετο θέμα αίρεσης και άρα δεν ενδιέφερε την Ιερά Εξέταση, η τελευταία ανταπαντούσε ότι υπήρχε θέμα αίρεσης, εφόσον με τη διγαμία αμφισβητείτο η ιερότητα του γάμου. Εφόσον οι πολλαπλοί γάμοι ή μια πιο χαλαρή στάση απέναντι στο γάμο, θεωρείτο χαρακτηριστικό των μη χριστιανών, η Ιερά Εξέταση έφτανε πολλές φορές σε ακρότητες, προκειμένου να διερευνήσει εάν υπήρχε θέμα αιρετικότητας του κατηγορούμενου[261]. Στατιστικές για την

[259] Στο ίδιο, σελ. 354.
[260] Η παραπομπή από την Stephanie Loeb Stepanek, οπ. παρ., σελ. 227, η οποία χρησιμοποιεί την αγγλική έκδοση του Antonio Puigblanch, *Inquisición sin mascara*, (*The Inquisition unmasked*) τ. 2, σελ. 185.
[261] Ο Puigblanch στο *Inquisición sin mascara*, γράφει σχετικά με το θέμα αυτό: «Σίγουρα η υποψία αίρεσης που αποδίδεται από την Ιερά Εξέταση σε κάποιον που έχει παντρευτεί περισσότερο από μία

Ιερά Εξέταση δείχνουν, ότι στα περισσότερα δικαστήριά της, ένα ποσοστό της τάξης του πέντε τις εκατό αφορούσε σε περιπτώσεις διγαμίας.[262] Τα χρόνια μετά το 1750, αφαιρέθηκαν πολλές από τις δικαιοδοσίες της Ιεράς Εξέτασης στο θέμα αυτό, ωστόσο προς το τέλος του αιώνα, όταν η Ιερά Εξέταση ενισχύθηκε ξανά, μετά τη Γαλλική Επανάσταση, άρχισε να ασχολείται πάλι με τέτοιες υποθέσεις, χωρίς βέβαια να φτάσει τα επίπεδα των χρόνων πριν το 1750.[263] Το 1796 για παράδειγμα, απαγόρευσε την είσοδο από τη Γαλλία δύο χαρακτικών που αναφέρονταν στη νομιμοποίηση του διαζυγίου[264]. Βλέπουμε λοιπόν,

Το διαζύγιο

Η *ελευθερία στο γάμο*

Γαλλικές γκραβούρες που κατασχέθηκαν στην Ισπανία το 1796.

ότι ο Γκόγια παρουσιάζει στο σχέδιο αυτό, όπως και στο προηγούμενο, μια Ιερά Εξέταση, η οποία καταδικάζει και τιμωρεί συμπεριφορές, που σύμφωνα με την άποψη πολλών συγχρόνων του, καμία σχέση δεν είχαν με το λόγο για τον οποίο δημιουργήθηκε, την καταπολέμηση δηλαδή των αιρέσεων. Επιπλέον, με τα σχέδιά του σχολιάζει «την ικανότητα της Ιεράς Εξέτασης να εισβάλλει σε όλες τις πτυχές της ζωής των πιστών, ακόμα και τις πιο προσωπικές, καθώς επίσης και τη βαναυσότητα των ιεροεξεταστών, που προστατεύονταν από τους νόμους της μυστικότητας»[265].

φορές δεν έχει καμία βάση, εφόσον θα μπορούσε να έχει οδηγηθεί στο παράπτωμα αυτό από χίλιους άλλους λόγους, χωρίς να καταπατά την πίστη.» Η παραπομπή από Stephanie Loeb Stepanek, οπ. παρ., σελ. 228.

[262] Henry Kamen, οπ. παρ., σελ. 266. Όπως σημειώνει ο ίδιος, από τα μέσα του 16ου αιώνα, η συνηθισμένη ποινή για τους δίγαμους άντρες ήταν πέντε χρόνια στα κάτεργα, μια ποινή πολύ ελαφριά σε σχέση με αυτές που επιφύλασσαν τα κοσμικά δικαστήρια για τους δίγαμους.

[263] Jean-Pierre Dedieu, "Le modèle sexuel: La défense du mariage chretien", στο Bennassar, οπ. παρ., σελ. 325.

[264] Juan Carrette Parrondo, « Les Estampes Hétérodoxes en Espagne au XVIIIe et au début du XIXe siécle», *Gazette des Beaux-Arts, 96*, Νοέμβριος 1980, σελ. 177-178.

[265] Stephanie Loeb Stepanek, οπ. παρ., σελ. 228.

v. Λογοκρισία, Ελευθεροτυπία

Ένα τελευταίο θέμα που θίγει ο Γκόγια στα σχέδια με τους encorozados, αφορά στην λογοκρισία που ασκούσε η Ιερά Εξέταση. Στο θέμα αυτό, θα αναφερθεί ο καλλιτέχνης και στη συνέχεια, στους φυλακισμένους, ωστόσο η πρώτη φορά που το συναντάμε είναι στο *C.86, Por traer cañutos de diablos de Bayona*, (Επειδή έφερνε θήκες[266] του διαβόλου από τη Bayonne). Είναι το δεύτερο στη σειρά σχέδιο με τους encorozados, αμέσως μετά το σχέδιο που αναφέρεται στους ξένους, *C.85 Por haber nacido en otra parte*. Ο κατηγορούμενος παρουσιάζεται πάνω σε μια εξέδρα, ενώ στο βάθος υπονοείται με γρήγορες πινελιές ένα πλήθος που παρακολουθεί. Φορά την coroza και το sanbenito, έχει το κεφάλι σκυμμένο, ενώ στα χέρια κρατά ένα κερί, το πράσινο κερί που κρατούσαν όλοι οι κατάδικοι της Ιεράς Εξέτασης, κατά διάρκεια της πομπής και της auto de fe. Στα αριστερά του σχεδίου, ένα κηροπήγιο εξισορροπεί τη σύνθεση. Σύμφωνα με τον López-Rey, το σχέδιο απεικονίζει κάποιον afrancesado, από εκείνους που υποστήριξαν τον Ναπολέοντα και έδωσαν όρκο στη Bayonne, ότι θα υποστηρίξουν το Σύνταγμα του 1808. Η Ιερά Εξέταση συνήθιζε να παρομοιάζει τόσο τον Ναπολέοντα, όσο και τις ιδέες που πρέσβευε η Γαλλική Επανάσταση, με το διάβολο και επομένως η αναφορά σ' αυτόν, στον τίτλο του σχεδίου, έχει να κάνει με το ότι ο κατάδικος τον υπηρέτησε με κάποιο τρόπο[267]. Η Stephanie Loeb Stepanek, υποστηρίζει, ότι η αναφορά στους διαβόλους γίνεται για να υπονοήσει ότι το θύμα δικάζεται για ένα πολιτικό αδίκημα, με την κατηγορία όμως, της μαγείας.[268]

Ωστόσο, φαίνεται πιο πιθανό, λόγω της αναφοράς στις "θήκες", ο παράξενος τίτλος να παραπέμπει στην συμμαχία που έγινε ανάμεσα στην πολιτική εξουσία και στην Ιερά Εξέταση, προκειμένου να αποφευχθεί η εισαγωγή ανατρεπτικών κειμένων από τη Γαλλία,

[266] Τα cañutos (ή canutos) ήταν ρολά χαρτιού, μέσα στα οποία μπορούσαν να μεταφερθούν απαγορευμένα κείμενα.
[267] José López-Rey, οπ. παρ., σελ. 107-8.
[268] Stephanie Loeb Stepanek, οπ. παρ., σελ. 226.

αμέσως μετά τα γεγονότα του 1789[269]. Το φάντασμα της επανάστασης τρόμαξε τόσο πολύ τον τότε πρωθυπουργό Floridablanca, που πίστεψε ότι θα αποτρέψει τον κίνδυνο μετάδοσης της στην Ισπανία, κρατώντας τους Ισπανούς σε άγνοια, σχετικά με τα συμβάντα στη γειτονική χώρα. Έτσι, επέβαλλε λογοκρισία σε όλα τα έντυπα, προκειμένου να αφαιρέσουν από τις περιοδικές εκδόσεις, τις ειδήσεις που αναφέρονταν στο επαναστατικό κύμα, το οποίο "έπληττε" την Γαλλία.[270] Η επισήμως επιβεβλημένη αυτή σιωπή, κράτησε τρία χρόνια.[271]

Ωστόσο, σύντομα έγινε σαφές, ότι η λογοκρισία των επίσημων ειδησεογραφικών οργάνων δεν αρκούσε από μόνη της για να κρατήσει τους Ισπανούς σε άγνοια. Κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού του 1789, ένα πλήθος γαλλικών εφημερίδων και φυλλαδίων πλημμύρισε την Ισπανία. Στο τέλος του καλοκαιριού, πολλοί Ισπανοί είχαν ήδη ενημερωθεί σχετικά με την κατάργηση των φεουδαρχικών προνομίων, καθώς και για τη Διακήρυξη των δικαιωμάτων του ανθρώπου και του πολίτη. Το ενδιαφέρον για τα γεγονότα στη γειτονική χώρα αυξανόταν μέρα με τη μέρα, καθώς δεν υπήρχε κανένας τρόπος να σταματήσει η εισαγωγή των επαναστατικών κειμένων. Όπως θα αναφέρει αργότερα ο Llorente: «Η επανάσταση στη Γαλλία παρήγαγε συνεχώς κείμενα σχετικά με τα δικαιώματα του ανθρώπου, του πολίτη, του λαού και των εθνών, που δεν μπορούσαν να ευχαριστήσουν τον Κάρολο IV και τους υπουργούς του. Οι Ισπανοί τα διάβαζαν με λαχτάρα και σε όλη την επικράτεια της μοναρχίας προπαγανδίζονταν οι νέες ιδέες.»[272]

«Η ισπανική κυβέρνηση δεν μπορούσε να περιμένει μπροστά στην πορεία που έπαιρναν τα πράγματα στη Γαλλία και της οποίας η εγγύτητα και οι άμεσες σχέσεις με την Ισπανία έκαναν πιθανή στα μάτια τους, τη μετάδοση του επαναστατικού πυρετού.»[273] Κατά το τελευταίο τετράμηνο του 1789, μια σειρά κυβερνητικών μέτρων πάρθηκαν, προκειμένου να σταματήσει η διάδοση των επαναστατικών κειμένων. Οι υπάλληλοι των τελωνείων στα σύνορα και στα λιμάνια πήραν σαφείς οδηγίες στις 18 Σεπτεμβρίου και 1 Οκτωβρίου, ώστε να κατάσχουν όλα τα χαρακτικά, χαρτιά, έντυπο υλικό, χειρόγραφα, κουτιά, βεντάλιες ή οτιδήποτε άλλο είχε οποιαδήποτε αναφορά στα γεγονότα της Γαλλίας, και να τα παραδίδουν στο Υπουργείο Εσωτερικών. (Secretario de Estado). Ταυτόχρονα, επιζητήθηκε η βοήθεια της Ιεράς Εξέτασης στις 21 Σεπτεμβρίου. Ο Floridablanca έστειλε στον γενικό

---

[269] Την άποψη αυτή έχει υποστηρίξει ο Sánchez Cantón, *Los dibujos de Goya a su tamaño y en su color*, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο, 1954, τ.2, τ.χ. 343, και την υιοθετεί και ο Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 275.

[270] Για παράδειγμα, οι ανταποκρίσεις από το Παρίσι της *Gazeta de Madrid* του Ιουλίου 1789, αναφέρονται μόνο σε μια συνέλευση του Συμβουλίου του Πολέμου και στη χειροτονία ενός επισκόπου σε καρδινάλιο. Στο ίδιο, σελ. 275.

[271] Τα περισσότερα στοιχεία που ακολουθούν, σχετικά με τα μέτρα λογοκρισίας, ως προς τη Γαλλική Επανάσταση, κατά την περίοδο 1789-1793, έχουν αντληθεί από το Richard Herr, οπ. παρ., σελ. 239-296 και το Marcelin Defourneaux, οπ. παρ., σελ. 96-133.

[272] Juan Antonio Llorente, *Historia critica…*, οπ. παρ., τ. 4., σελ. 96.

[273] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 275.

ιεροεξεταστή Agustín Rubín de Ceballos, μια βασιλική απόφαση που επιφόρτιζε την Ιερά Εξέταση με τη συλλογή όλου του έντυπου ή χειρόγραφου υλικού «που αντιτίθετο άμεσα ή έμμεσα, στην υποταγή, στην υποτέλεια, στην υπακοή και στο σεβασμό που οφείλουμε στον σεβαστό μας μονάρχη και στον αντιπρόσωπο τού Ιησού Χριστού επί της γης, διότι τέτοιες ιδέες είναι αντι-ευαγγελικές και σαφώς ενάντιες στα κηρύγματα των ιερών αποστόλων Πέτρου και Παύλου.»[274] Τέσσερις μέρες αργότερα ο Rubín de Ceballos έστειλε το διάταγμα στις 14 τοπικές έδρες της Ιεράς Εξέτασης, καθώς και στους αντιπροσώπους της στα σημαντικά λιμάνια. Οι απαντήσεις που έλαβε, δείχνουν ότι στα λιμάνια και στα σύνορα, κείμενα σχετικά με τη Γαλλική Επανάσταση κυκλοφορούσαν ευρύτατα, όμως και στην ενδοχώρα η επαναστατική λογοτεχνία είχε κάνει την εμφάνιση της, αν και σε μικρότερο βαθμό[275].

Το Συμβούλιο της Ιεράς Εξέτασης διέταξε όλα τα χαρτιά που είχαν βρεθεί να σταλούν στη Μαδρίτη. Αφού λογοκρίθηκαν, ο Rubín de Cevallos δημοσίευσε ένα διάταγμα στις 13 Δεκεμβρίου 1789: «Γίνεται γνωστό, ότι η Ιερά Εξέταση έμαθε ότι στο βασίλειο έχουν διαδοθεί διάφορα βιβλία, πραγματείες και φυλλάδια, που δεν περιορίζονται στην απλή αφήγηση των γεγονότων, έτσι κι αλλιώς ανατρεπτικά από τη φύση τους και χείριστο παράδειγμα, αλλά διαμορφώνουν ένα θεωρητικό-πρακτικό κώδικα ανεξαρτησίας από τις νόμιμες εξουσίες. Η Ιερά Εξέταση τα εξέτασε και βρήκε ότι είναι γραμμένα με ένα ύφος καθαρού αντιχριστιανικού φυσιοκρατισμού […] και ότι είναι προϊόντα μιας νέας ράτσας φιλοσόφων με διεστραμμένα μυαλά, οι οποίοι, υπό τον τίτλο των υποστηρικτών της ελευθερίας, λειτουργούν ενάντια σ' αυτή, καταστρέφοντας με αυτό τον τρόπο την πολιτική και κοινωνική τάξη και την ιεραρχία της χριστιανικής θρησκείας[…].»[276] Το διάταγμα συνέχιζε με τη λίστα σαρανταενός τίτλων που απαγορεύονταν, ενώ καταδικάζονταν και όλα εκείνα που θα εμφανίζονταν στο μέλλον στην Ισπανία και θα περιείχαν παρόμοια δόγματα. Η χρονιά τελείωσε με τις βασιλικές οδηγίες προς τα ταχυδρομεία για έλεγχο όλων των γραμμάτων και λοιπών ταχυδρομημένων αντικειμένων από τη Γαλλία[277]. Τέλος, την πρώτη Ιανουαρίου του 1790, με νέο βασιλικό διάταγμα, «απαγορεύτηκε η εισαγωγή, η εκτύπωση και η κυκλοφορία βιβλίων, χαρτιών, χαρακτικών, κουτιών, βενταλιών, τετραδίων και άλλων πραγμάτων που αναφέρονταν στις επαναστάσεις που συνέβαιναν στην

[274] Richard Herr, οπ. παρ., σελ. 243.
[275] Η κοινότητα των Γάλλων εμπόρων του Cadiz, για παράδειγμα, που είχε δεχθεί τα νέα με μεγάλο ενθουσιασμό, τα διέδιδε και κυκλοφορούσε κείμενα όπου ήταν δυνατό. Επιπλέον, είχαν ήδη κάνει την εμφάνιση τους και μεταφράσεις επαναστατικών κειμένων στα ισπανικά. (Richard Herr, οπ. παρ., σελ. 244-246, γενικά για τη δράση των Γάλλων του Κάντιθ βλ. Marcelin Defourneaux, οπ. παρ., σελ. 115-126).
[276] Marcelin Defourneaux, οπ. παρ., σελ. 127-128 και Richard Herr, οπ. παρ., σελ. 246-47.
[277] Ένας τρόπος που τα επαναστατικά φυλλάδια έμπαιναν στη χώρα, ήταν μέσω του ταχυδρομείου με συγκεκριμένο παραλήπτη, με άγνωστο όμως αποστολέα. Πολλοί από τους παραλήπτες τα παρέδιδαν στην Ιερά Εξέταση.

Γαλλία.»[278] Επιπλέον, ζητήθηκε από τον πρέσβη της Ισπανίας στο Παρίσι Fernán-Núñez, να ζητήσει από τους Ισπανούς που διέμεναν στη Γαλλία, να μην αναφέρουν στα γράμματα τους τι συνέβαινε στη Γαλλία!

Ωστόσο, όλα τα μέτρα αποδείχθηκαν ανεπαρκή για να σταματήσουν το κύμα των ανατρεπτικών κειμένων. Όσο πιο αυστηρός γινόταν ο έλεγχος, τόσο αυξανόταν το ενδιαφέρον μεγάλων μερίδων πληθυσμού (ιδίως των διαφωτιστών και της ανερχόμενης μεσαίας τάξης) σχετικά με τα τεκταινόμενα στη γειτονική χώρα. «Κοντά στα ενημερωτικά κείμενα, τα σχετικά με την επανάσταση, ήρθαν να προστεθούν και οι εμπρηστικές διακηρύξεις των γαλλικών εταιριών, που προέτρεπαν του Ισπανούς να αποτινάξουν το καταπιεστικό ζυγό του ολοκληρωτισμού και της Ιεράς Εξέτασης. Ο φόβος του Φλορινταμπλάνκα για την επανάσταση άρχισε να διαλύει τις αμφιβολίες του, σχετικά με τη χρησιμότητα της υιοθέτησης του ύστατου μέσου, που έμενε για να αναχαιτιστεί η γαλλική προπαγάνδα.»[279] Έτσι, ο πρωθυπουργός εξέφρασε τον Αύγουστο του 1790 την επιθυμία να κλείσουν τα σύνορα, όπως σε περίπτωση επιδημίας πανούκλας. Σύντομα η επιθυμία του έγινε πραγματικότητα τον Μάρτιο του 1791, οπότε η ισπανική κυβέρνηση εγκατέστησε μια σειρά από στρατιώτες καθ' όλο το μήκος των συνόρων με τη Γαλλία, με σκοπό να απαγορεύουν την είσοδο σε όλους τους Γάλλους, με εξαίρεση "τους πολύ γνωστούς και ασφαλείς". Βασιλικό διάταγμα του Σεπτεμβρίου του 1791, διέταζε όποιος είχε στην κατοχή του ανατρεπτικό υλικό από την Γαλλία, να το παραδώσει στα δικαστήρια, αλλιώς κινδύνευε να δικαστεί για προδοσία.[280] Στις αρχές της ίδιας χρονιάς, άλλο βασιλικό διάταγμα είχε απαγορεύσει την έκδοση όλων των ιδιωτικών περιοδικών και εφημερίδων, επιτρέποντας την κυκλοφορία μόνο του *Diario de Madrid*, που δημοσίευε κυρίως αγγελίες, και των κρατικών *Gazeta de Madrid* και *Mercurio de España*[281]. Το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς είχε διαταχθεί και η εκδίωξη των ξένων, που δεν δέχτηκαν να αποδεχτούν την καθολική πίστη και την κυριαρχία του Ισπανού Βασιλιά και να γίνουν μόνιμοι κάτοικοι της Ισπανίας, στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω, στη συζήτηση για το σχέδιο, *Por haber nacido en otra parte*. Όπως έχουμε ήδη πει, τα δύο αυτά σχέδια είναι συνεχόμενα και ίσως να σχετίζονται, παρουσιάζοντας και τα δύο θύματα της Ιεράς Εξέτασης που σχετίζονται με τη Γαλλική Επανάσταση.

«Το σχέδιο του Γκόγια λοιπόν, παραπέμπει στην ενθουσιώδη υποστήριξη που η Ιερά Εξέταση παρείχε στον Φλορινταμπλάνκα, προκειμένου να εμποδιστεί η διάδοση των επαναστατικών κειμένων. Αυτή η συνεργασία όμως, όπως δείχνουν πολλές μαρτυρίες, ήταν ανεπαρκής. Από τη μια, η παραδοσιακή βραδύτητα των μηχανισμών της Ιεράς Εξέτασης

[278] Richard Herr, οπ. παρ., σελ. 247.
[279] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 276.
[280] Richard Herr, οπ. παρ., σελ. 254-5.
[281] Στο ίδιο, σελ. 262.

εμπόδιζε την γρήγορη αντιμετώπιση του προβλήματος των επαναστατικών κειμένων που πλημμύριζαν τη χώρα, από την άλλη, η επαγρύπνηση της Ιεράς Εξέτασης δεν επαρκούσε μπροστά στην επινοητικότητα των ενδιαφερομένων, που έβρισκαν ένα σωρό τρόπους για να διαβάσουν τα απαγορευμένα κείμενα.»[282] Ο Γκόγια βέβαια εδώ, δεν αναφέρεται τόσο στους αναγνώστες των κειμένων, όσο στους πολύ επινοητικούς, εισαγωγείς τους. Γνωρίζουμε ορισμένα από τα μέσα (π.χ. σε μπόγους εμπορευμάτων, στη φόδρα των καπέλων), που χρησιμοποιούσαν οι γάλλοι έμποροι του Κάντιθ, προκειμένου να εισάγουν ανατρεπτικά κείμενα στην Ισπανία. Αλλού, γαλλικά πλοία μπαίνοντας στο λιμάνι, έριχναν στη θάλασσα, κοντά στις ακτές της Ισπανίας, κιβώτια με τα επαναστατικά κείμενα δεμένα μ' ένα σχοινί που κατέληγε σε φελλό, για να μπορέσουν να το τραβήξουν αργότερα οι ενδιαφερόμενοι.[283] Στο βόρειο τμήμα της Ισπανίας, τα πράγματα έμοιαζαν ακόμα πιο επικίνδυνα. Παρά τα δρακόντεια μέτρα, ριψοκίνδυνοι λαθρέμποροι επιδιδόντουσαν σ' ένα επωφελές εμπόριο γαλλικών κειμένων και εφημερίδων, ενώ πλανόδιοι γάλλοι μικρέμποροι και τεχνίτες, που περνούσαν τα σύνορα προκειμένου να πουλήσουν τα εμπορεύματα τους σε ισπανικές εμποροπανηγύρεις, πρόσθεταν στο εισόδημα τους, διοχετεύοντας απαγορευμένες βεντάλιες με επαναστατικά σχέδια, ποιήματα κ.ά. Ο αριθμός των εμπόρων αυτών φαίνεται μάλιστα, ότι είχε ξαφνικά πολλαπλασιαστεί[284]. Ο Γκόγια, με τον τίτλο του σχεδίου του, πιθανόν αναφέρεται σε κάποιον τέτοιο πλανόδιο έμπορο.

Με την αναφορά στην Bayonne, το σχέδιο μας παραπέμπει σε μια από τις πιο σημαντικές πόλεις στα σύνορα με την Ισπανία, ως προς τη διείσδυση επαναστατικών κειμένων στη χώρα. Στις αρχές του 1792, οι Εταιρίες Φίλων του Συντάγματος δύο συνοριακών πόλεων, ζήτησαν από την Εταιρία των Ιακωβίνων στο Παρίσι επαναστατικό υλικό για να στείλουν στην Ισπανία. Λίγους μήνες μετά, οι Ιακωβίνοι της Bayonne πήραν το προβάδισμα στην επαναστατική προπαγάνδα προς την Ισπανία. Η παρουσία ενός Ισπανού πολιτικού πρόσφυγα εκεί, του José Marchena[285], ο οποίος έγινε μέλος της

---

[282] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 276. Βλ. και Marcelin Defourneaux, οπ. παρ., σελ. 133 και Llorente, οπ. παρ., τ. 4, σελ. 97.

[283] Βλ. Richard Herr, οπ. παρ., σελ. 250-3 για τις διάφορες μεθόδους εισαγωγής επαναστατικού υλικού, και Marcelin Defourneaux, οπ. παρ., σελ.127-133.

[284] Richard Herr, οπ. παρ., σελ. 250-1.

[285] Ο José Marchena έφυγε το Μάιο του 1792 από την Ισπανία υποστηρίζοντας ότι τον κατεδίωκε η Ιερά Εξέταση. Είχε γεννηθεί το 1768 στην Ανδαλουσία, ενώ στα δώδεκα πήγε για σπουδές στη Μαδρίτη. Έμεινε εκεί για τέσσερα χρόνια, αφιερώνοντας το τελευταίο στην μελέτη της ηθικής φιλοσοφίας στο Reales Estudios de San Isidro. Από κει πήγε στο πανεπιστήμιο της Σαλαμάνκα, όπου ο Meléndez Valdés του έκανε τις προφορικές εισαγωγικές εξετάσεις. Τελείωσε τις σπουδές του στη νομική το 1788. Διάβαζε και μετάφραζε τους γάλλους φιλοσόφους. Στα ποιήματα του χαιρέτισε γεμάτος χαρά την έναρξη της Γαλλικής Επανάστασης. Φτάνοντας στη Bayonne έγινε δεκτός στην Εταιρία Φίλων του Συντάγματος της πόλης και επί τη ευκαιρία έβγαλε ένα λόγο που ενθουσίασε τους πάντες. «Έρχομαι από τη χώρα της σκλαβιάς, τη χώρα του θρησκευτικού και πολιτικού δεσποτισμού…Έρχομαι στη χώρα της Ελευθερίας…Ω! Κύριοι, ω! αδελφοί μου… έρχομαι να σας αφιερωθώ.» Ο λόγος αυτός τυπώθηκε σε φυλλάδια και μοιράστηκε και στην Ισπανία. Richard Herr, οπ. παρ., σελ. 274-5. Βλ. επίσης στο ίδιο, για το ρόλο που έπαιξαν και άλλοι Ισπανοί εξόριστοι, όπως ο Santiváñez και ο Hevia, σελ. 281-283.

Εταιρίας, πρέπει να έπαιξε σημαντικό ρόλο σ' αυτό. Το καλοκαίρι του 1792, ο Marchena έγραψε ένα κείμενο ειδικά για διανομή στην Ισπανία, με τίτλο *A la nacion española*. Ήταν υποτίθεται μια αγόρευση ενός Γάλλου, προς το ισπανικό έθνος. Έγραφε μεταξύ άλλων: «Έφτασε η ώρα να προσφέρουμε την αλήθεια στο λαό…Η ευγενής επανάσταση που προκήρυξε επισήμως τα αιώνια δικαιώματα της ανθρωπότητας, που εκδίωξε τη δεισιδαιμονία και την τυραννία από το χρυσό τους θρόνο, για να βάλει στη θέση τους την ισότητα και το Λόγο, δεν θα περιορίσει τις ευεργετικές επιρροές της στα στενά όρια του γαλλικού έθνους. Τι! Ποιος μπορεί να σταματήσει την πρόοδο μιας τεράστιας φωτιάς που περιτριγυρίζεται από εύφλεκτα υλικά; Η Φύση δεν προόριζε τον άνθρωπο να είναι σκλάβος του ανθρώπου, η δεισιδαιμονία μπορεί να κοιμίζει ένα λαό για μια στιγμή με τις αλυσίδες της σκλαβιάς, όμως αν ο Λόγος τον ξυπνήσει, ας τρομάξουν οι υποκριτές και οι δυνάστες.» Όμως αυτό που τόνιζε κυρίως στην προκήρυξη του ο Marchena, ήταν η ανάγκη να κατακτήσει η Ισπανία την θρησκευτική ελευθερία, καταργώντας την Ιερά Εξέταση. «Εδώ (στη Γαλλία) ο εβραίος βοηθά το χριστιανό, ο προτεστάντης αγκαλιάζει τον καθολικό, τα θρησκευτικά μίση είναι άγνωστα και ο καλός άνθρωπος είναι αγαπητός και σεβαστός απ' όλους, ενώ τον κακό τον περιφρονούν και τον μισούν. Αν η θρησκεία του Ιησού είναι το σύστημα της ειρήνης και της παγκόσμιας φιλανθρωπίας, ποιοι είναι οι πραγματικοί χριστιανοί, εμείς που βοηθάμε όλους τους ανθρώπους, που τους βλέπουμε σαν αδελφούς μας, ή εσείς που καταδιώκετε, που συλλαμβάνετε, που σκοτώνετε όλους εκείνους που δεν υιοθετούν τις ιδέες σας; Εσείς που αυτοαποκαλείστε χριστιανοί, γιατί δεν ακολουθείτε τα αξιώματα του νομοθέτη σας; Ο Ιησούς δεν ήρθε οπλισμένος με εξουσία για να επιβάλλει τη θρησκεία του με τη δύναμη του σπαθιού. Κήρυξε το δόγμα του, χωρίς να επιβάλλει στους ανθρώπους να το ακολουθήσουν. [….] Η Ισπανία βρίσκεται δέκα χιλιάδες λεύγες από την Ευρώπη και δέκα αιώνες από τον δέκατο όγδοο αιώνα.» Συνεχίζει καταγγέλλοντας την καταδυνάστευση, στην οποία υπόκειτο η σκέψη στην Ισπανία, εξαιτίας της Ιεράς Εξέτασης. Συγκρίνει την Ισπανία με τα άλλα έθνη, λέγοντας ότι εκείνα προχώρησαν με γιγαντιαία βήματα στο δρόμο της επιστήμης και της φιλοσοφίας, ενώ η Ιερά Εξέταση «έκαιγε τα φτερά του πνεύματος που επιχειρούσε να πετάξει.» Καταλήγει προτρέποντας τους Ισπανούς να επιτύχουν την ελευθερία, καταργώντας μια για πάντα την Ιερά Εξέταση. «Δεν είναι καιρός να αποτινάξει το έθνος τον αβάστακτο ζυγό της καταδυνάστευσης του πνεύματος; Δεν είναι καιρός να καταργήσει η κυβέρνηση το δικαστήριο του σκότους που ατιμάζει ακόμα και το δεσποτισμό; […] Ισότητα, ανθρωπιά, αδελφοσύνη, ανεκτικότητα- Ισπανοί, αυτό είναι με τέσσερις λέξεις το σύστημα των φιλοσόφων, που κάποια διεστραμμένα άτομα σας κάνουν να τους βλέπετε ως τέρατα.»[286] Το κείμενο αυτό τυπώθηκε σε πέντε χιλιάδες αντίτυπα και με αφετηρία τη Bayonne άρχισε, είτε να

[286] Richard Herr, οπ. παρ., σελ. 277-76, Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ. σελ. 260.

στέλνεται ανώνυμα από το ταχυδρομείο, είτε να δίνεται σε Ισπανούς που είχαν έρθει στη πόλη για δουλειές ή διασκέδαση[287], είτε να στέλνεται κρυμμένο μέσα σε εμπορεύματα.

Την επόμενη χρονιά (1793), η ίδια η γαλλική κυβέρνηση εγκαθίδρυσε στη Bayonne και στο Perpignan δύο επιτροπές (*Comités espagnols d' Instruction publique*) με σκοπό την οργάνωση εκστρατειών προπαγάνδας στην Ισπανία[288]. Την ίδια χρονιά, το Μάρτιο, η Συμβατική κήρυξε τον πόλεμο στην Ισπανία και σύμφωνα με τον Herr σταμάτησε και η μεγάλης κλίμακας εισαγωγή επαναστατικών φυλλαδίων, ενώ ταυτόχρονα επιτράπηκε στις εφημερίδες και στους κληρικούς να βγάζουν λόγους ενάντια στη Γαλλική Επανάσταση[289]. Βέβαια, μέχρι και το 1807 ίσχυαν όλα τα διατάγματα και οι νόμοι στα οποία αναφερθήκαμε παραπάνω και η Ιερά Εξέταση συνέχισε με ζήλο να καταδιώκει, τόσο τους εισαγωγείς απαγορευμένων κειμένων, όσο και τους αναγνώστες τους. Ήταν ωστόσο αδύνατο να επιτύχει τους στόχους της. Όπως σημειώνει ο Defourneaux, οι πράξεις της Ιεράς Εξέτασης ήταν πλέον το 1807 «ένα ποτήρι νερό που προσπαθούσε να σβήσει μια πυρκαγιά.»[290]

«Το σχέδιο λοιπόν, *Por traer canutos de Bayona*, περιέχει μια έντονη κριτική ενάντια σε έναν συγκεκριμένο ρόλο της Ιεράς Εξέτασης: αυτόν της καταστολής της ελευθερίας της έκφρασης και της σκέψης, κατά τα ταραχώδη χρόνια της Γαλλικής Επανάστασης, τότε που συμμαχώντας με την απόλυτη μοναρχία και στο όνομα της θρησκείας, η άτονη πλέον Ιερά Εξέταση, ασχολείτο με τη δίωξη πολιτικών δραστηριοτήτων ως να ήταν θρησκευτικά αδικήματα.»[291] Ο Jovellanos, σχολιάζοντας τα μέτρα της κυβέρνησης και της Ιεράς Εξέτασης, τα οποία κοντά στα επαναστατικά κείμενα καταδίκαζαν και τις φιλοσοφικές ιδέες και τις προτάσεις για μεταρρύθμιση των διαφωτιστών, έγραφε αργότερα: « Επειδή αυτά είναι τρελά, έξαλλα (τα γαλλικά βιβλία) πρέπει εμείς να είμαστε ηλίθιοι;»[292]

Μετά το 1814, «ένα ρεύμα κατά του ολοκληρωτισμού και της καταπίεσης του Φερδινάνδου VII προκάλεσε παρόμοια δρακόντεια μέτρα»[293] από την πλευρά της Ιεράς Εξέτασης. Η επιστροφή του Φερδινάνδου VII, σηματοδότησε την επανεγκαθίδρυση της Ιεράς Εξέτασης, καθώς και την κατάργηση της ελευθερίας του τύπου, που η χώρα απολάμβανε από τις 14 Νοεμβρίου 1810, (ημερομηνία που τα Cortes de Cadiz ψήφισαν

---

[287] Μια τέτοια περίπτωση αφορά σε κάποιο αγράμματο Ισπανό, επονομαζόμενο Piernas, που ταξίδευε ανάμεσα στις δύο χώρες για δουλείες, και συνελήφθη το 1792 με δύο αντίτυπα του κειμένου του Marchena. Όταν δικάστηκε από την Ιερά Εξέταση δήλωσε ότι του τα έδωσε κάποιος εβραίος, τον οποίο είδε να δίνει και σε άλλο Ισπανό και να του λέει να το διακινήσει στην Ισπανία. (Richard Herr, οπ. παρ., σελ. 277). Σύμφωνα με την Stephanie Loeb Stepanek, το σχέδιο *Por no tener Piernas*, ίσως σχετίζεται με την υπόθεση αυτή, η οποία κατέκτησε αρκετή δημοσιότητα τότε, οπ. παρ., σελ. 226.
[288] Richard Herr, οπ. παρ., σελ. 283.
[289] Στο ίδιο, σελ. 295, 308-10.
[290] Marcelin Defourneaux, οπ. παρ., σελ. 133.
[291] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 277.
[292] Marcelin Defourneaux, οπ. παρ., σελ. 99.
[293] Pierre Gassier, οπ. παρ., σελ. 373

υπέρ του διατάγματος), και σε μεγάλο βαθμό από το 1808 με το Σύνταγμα της Bayonne. Η επαναφορά του Νόμου για τον Τύπο του 1805, νόμος που θεσπίστηκε ειδικά για να αντιμετωπίσει την είσοδο επαναστατικών κειμένων από τη Γαλλία και ο ρόλος που η Ιερά Εξέταση κλήθηκε να παίξει για μια ακόμα φορά, (δίωξη κειμένων ενάντια στον Φερδινάνδο), δημιούργησαν μια κατάσταση στη χώρα, παρόμοια με τα χρόνια μετά το 1789. Αν λοιπόν, το σχέδιο έγινε τα χρόνια 1814-1820, θα μπορούσε να αναφέρεται και στα γεγονότα των χρόνων αυτών. Επίσης, ο Lafuente Ferrari υποστηρίζει ότι στα cañutos μεταφέρονταν κείμενα Ισπανών φιλελευθέρων, που μετά το 1814 κατέφυγαν στη Bayonne. Η λέξη Bayonne ήταν φορτισμένη με πολιτικά νοήματα, για εκείνους που φοβούνταν τις εξεγέρσεις υπέρ του Συντάγματος. Θεωρεί ότι ο Γκόγια επέστρεψε στη θεματολογία της Ιεράς Εξέτασης για πρώτη φορά μετά τα *Caprichos*, την εποχή της παλινόρθωσης του Φερδινάνδου, καθώς οι διώξεις την εποχή αυτή ήταν εντονότατες και οι εκτελέσεις υπόπτων προδοσίας πολύ συχνές.[294]

Ο Γκόγια θα αναφερθεί στο θέμα της λογοκρισίας και της καταπίεσης του ανθρώπινου πνεύματος από την Ιερά Εξέταση και σε άλλα σχέδια του Λευκώματος C. Τα *C.96, No haber escrito para tontos* και *C.98, Por liberal?,* αφορούν στη δραστηριότητα αυτή της Ιεράς Εξέτασης και στις διώξεις των ανθρώπων του πνεύματος, καθώς και εκείνων που τάσσονταν υπέρ της ελευθεροτυπίας. Στα σχέδια αυτά, τα θύματα της Ιεράς Εξέτασης απεικονίζονται μέσα σε κελιά φυλακών, έχουν ήδη καταδικαστεί δηλαδή, ή περιμένουν να δικαστούν. Το *C.115 Divina Libertad* αντίθετα, αναφέρεται στη χαρμόσυνη είδηση της ελευθεροτυπίας.

Γενικά, η Ιερά Εξέταση ενδιαφερόταν σε μεγάλο βαθμό για τα βιβλία που εισαγόταν από το εξωτερικό σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας της[295], ξεκινώντας από τον 16ο αιώνα λόγω της μεταρρύθμισης, ενώ «μετά το 1750, ο υπ' αριθμόν ένα εχθρός έγιναν ο «φιλόσοφος» και ο εγκυκλοπαιδιστής»[296]. Ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για τις μεταφράσεις αυτών των βιβλίων και όπως θα δούμε στη συνέχεια, πολλοί από τους Ισπανούς Ilustrados αντιμετώπισαν διώξεις από την Ιερά Εξέταση λόγω των μεταφράσεων, γαλλικών κυρίως βιβλίων. Βέβαια, δεν στερούνταν της προσοχής της και τα βιβλία και περιοδικά που εκδίδονταν στην Ισπανία. Σε όλες της χώρες της Ευρώπης, στις οποίες υπήρχε μοναρχία

[294] Enrique Lafuente Ferrari, οπ. παρ., σελ. 267.

[295] Όσον αφορά στα ξένα βιβλία, ο κατασταλτικός μηχανισμός της Ιεράς Εξέτασης ξεκινούσε, είτε στα λιμάνια, είτε στα σύνορα του βασιλείου, στα «τελωνεία της σκέψης» όπως τα χαρακτηρίζει ο Βολταίρος σ' ένα γράμμα του το 1767, στον Μαρκήσιο de Miranda . (Jean Sarrailh, *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Fondo de Cultura Economica, Μαδρίτη 1992, (πρώτη έκδοση στα γαλλικά 1954, πρώτη έκδοση στα ισπανικά 1957, μετάφραση Antonio Alatorre), σελ. 292). Εκείνοι που εισήγαγαν βιβλία, όφειλαν να παραδώσουν σε αξιωματούχους της Ιεράς Εξέτασης μια λεπτομερή λίστα των βιβλίων, που περιείχε τον συγγραφέα, τον τίτλο, τον τόπο και το χρόνο που εκδόθηκαν. Στα βιβλία που υπήρχαν στους καταλόγους με τα απαγορευμένα βιβλία (Indeces) γινόταν αμέσως κατάσχεση, ενώ οι ιεροεξεταστές μπορούσαν να κρατήσουν όποιο βιβλίο ήθελαν, για περαιτέρω εξέταση. Μέσα στην Ισπανία, αντίστοιχος έλεγχος γινόταν στους βιβλιοπώλες.

[296] Marcelin Defourneaux, οπ. παρ., σελ. 53.

γινόταν λογοκρισία και έλεγχος των εκδόσεων, όμως η ισπανική Ιερά Εξέταση πήγε ακόμα παραπέρα: καταδίκαζε ακόμα και τους αναγνώστες των απαγορευμένων βιβλίων. Είναι βέβαια γεγονός, ότι οι μηχανισμοί της Ιεράς Εξέτασης δεν ήταν πολύ επαρκείς πλέον, ενώ ήταν και εξαιρετικά βραδυκίνητοι, με αποτέλεσμα πολλά βιβλία να περνούν τα σύνορα, μέσω ενός καλά οργανωμένου λαθρεμπορίου και να πωλούνται κρυφά. Όταν εντόπιζε τα βιβλία αυτά μετά από κάποια καταγγελία συνήθως[297], περνούσαν συχνά πολλά χρόνια μέχρι να λογοκριθούν και να μπουν στους καταλόγους των απαγορευμένων βιβλίων.

Στο *C.96, No haber escrito para tontos (Ας μην έγραφες για ηλίθιους)*, απεικονίζεται ένας νέος άνδρας, τυλιγμένος με μια κάπα μέσα σ' ένα κατασκότεινο κελί.

Πάνω δεξιά, ένα μικρό παράθυρο με κάγκελα, λειτουργεί ως η μοναδική πηγή φωτός στο σχέδιο, φωτίζοντας με ένα γκρι τόνο, το ωχρό πρόσωπο του άνδρα, το έδαφος και ένα μέρος του τοίχου πίσω από τη φιγούρα. Ωστόσο, το λιγοστό αυτό φως δίνει μεγαλύτερη ένταση στο σκοτάδι, που περιβάλλει τον άντρα, κάτι που τονίζεται ακόμα περισσότερο από τον όγκο της μαύρης κάπας. Με τον τρόπο αυτό αυξάνεται η αίσθηση της απομόνωσης, της εγκατάλειψης αλλά και της αδυναμίας διαφυγής. Ο άνδρας στρέφει το θλιμμένο του πρόσωπο προς τον θεατή και από τον τίτλο καταλαβαίνουμε, ότι είναι συγγραφέας. «Η προτροπή που περιέχει ο τίτλος και μοιάζει να απευθύνεται προς τον συγγραφέα, κατευθύνεται στην πραγματικότητα, ενάντια σ' εκείνους που με τον φανατισμό τους και την αδιαλλαξία τους είχαν διαμορφώσει ένα πολιτιστικό περιβάλλον, στο οποίο ήταν αδύνατο να γράφεις παρά μόνο για βλάκες· επιπλέον, το σχέδιο του Γκόγια δείχνει τους κινδύνους που ελλόχευαν αν έκανες το αντίθετο: να γράφεις δηλαδή για έξυπνους.»[298]

Ο Γκόγια εδώ, καταγγέλλει την αδιαλλαξία των λογοκριτών. Σύμφωνα με την Ιερά Εξέταση, «έπρεπε να εκριζωθεί, τόσο κάθε καινοτόμος πολιτική και οικονομική

[297] Η λογοκρισία της Ιεράς Εξέτασης γινόταν πάντα *a posteriori*, σε έργα που είχαν κατασχεθεί ή μετά από συγκεκριμένη καταγγελία.
[298] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 307.

σκέψη, όσο και οι νέες φιλοσοφικές και επιστημονικές ιδέες.»[299] Η κριτική από την άλλη, ενάντια στην Ιερά Εξέταση, σε μια εποχή που οι αιρέσεις είχαν πάψει πια να αποτελούν τη βασική της ασχολία, κατευθυνόταν κυρίως προς την καταπίεση του πνεύματος, που αυτή ασκούσε μέσω της λογοκρισίας, σε όλες τις λογοτεχνικές, επιστημονικές και πολιτιστικές εκδηλώσεις. Αν μέχρι τον 18ο αιώνα, η λογοκρισία που ασκούσε η Ιερά Εξέταση ασχολιόταν κυρίως με την αποτροπή της διάδοσης αιρετικών θεολογικών δογμάτων, κατά το δεύτερο μισό του αιώνα, είχε στραφεί προς την αντιμετώπιση των ιδεών του Διαφωτισμού, θέματα δηλαδή περισσότερο πολιτικά, παρά θρησκευτικά. Οι Ισπανοί ilustrados αντιμετώπιζαν συνεχώς προβλήματα σχετικά με την έκδοση, αλλά και την ανάγνωση ακόμα, των κειμένων του Διαφωτισμού, πράγμα που ήταν γνωστό και στο εξωτερικό και γινόταν αιτία για σαρκαστικά σχόλια. Ο Βολταίρος για παράδειγμα, σ' ένα γράμμα του στον μαρκήσιο de Miranda γράφει το 1767: «οι Έλληνες σκλάβοι στη Κωνσταντινούπολη έχουν εκατό φορές περισσότερη ελευθερία απ' ότι έχετε εσείς στη Μαδρίτη.»[300] Ιδίως κατά τη βασιλεία του Καρόλου IV, ήταν πολύ λίγα τα κείμενα που μπορούσαν να εκδοθούν χωρίς να σκοντάψουν στη λογοκρισία. Ο Blanco White στο τρίτο από τα *Γράμματα από την Ισπανία,* που αναφέρεται σε γεγονότα από τη Σεβίλλη του 1799, γράφει :

«Ένας άνθρωπος που τελειώνει τη δουλειά του με την πασίγνωστη O.S.C.S.R.E (Omnia sub correctione Sanctae Romanae Ecclesiae) μπορεί ακόμα και να μετανιώσει για την ώρα και τη στιγμή που πήρε το μολύβι. Γράφοντας, μπορεί εύκολα να αποφύγει την ετεροδοξία, όμως ποιος μπορεί να είναι σίγουρος ότι τα συμπεράσματα του δεν έχουν μια *γεύση προς την αίρεση* (*sapiens haeresim*) και ότι καμία από τις φράσεις του δεν είναι από εκείνο το είδος που μπορεί να *πληγώσει τα θεοσεβούμενα αυτιά (piarum aurium offensives*); Ποιος θα διακινδυνεύσει να περπατήσει το μονοπάτι του πολιτισμού, όταν αυτό οδηγεί κατευθείαν στις φυλακές της Ιεράς Εξέτασης;»[301]

Ο φόβος αυτός γίνεται αισθητός σε κείμενα πολλών συγγραφέων. Ο José Cadalso γράφει στις *Cartas Marruecas,* τις οποίες αρνήθηκε να εκδώσει όσο ζούσε:

«[…]ο Ισπανός που εκδίδει σήμερα τα έργα του, τα γράφει με απίστευτη ανησυχία και φοβάται όταν φτάνει η ώρα να τα εκδώσει. Ακόμα και αν έχει διαπιστωθεί η καλή του πρόθεση, η ειλικρίνεια των εκφράσεων του, η δικαίωση από το δικαστή, η καλοσύνη του κοινού, πάντα φοβάται τις επιδράσεις του αστεριού[…]»[302]

«Το θέμα που διαπραγματεύεται ο Γκόγια στο σχέδιο αυτό, έχει μια μεγάλη παράδοση, ενώ έχει εκφραστεί και από τους γάλλους *φιλοσόφους*. Ο Βολταίρος, στο άρθρο

[299] Eleanor Sayre, *Goya y la Constitucion de 1812*, αρ. 50.
[300] Η παραπομπή από τον Jean Sarrailh, οπ. παρ., σελ. 291.
[301] José Blanco White, *Cartas de España*, σελ.108, παραπομπή από τον Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 308.
[302] Cadalso, *Cartas marruecas*, σελ. 277-278. Η παραπομπή από το Jean Sarrailh, οπ. παρ., σελ. 473.

του «Γράμματα, άνθρωποι των γραμμάτων ή εγγράμματοι» που εκδόθηκε το 1765 στο *Φιλοσοφικό Λεξικό* επισημαίνει τους κινδύνους που απειλούν τον ειλικρινή συγγραφέα, ο οποίος αρνείται να θέσει την πένα του στην υπηρεσία των ηλιθίων: "Συνθέστε, λοιπόν, ωδές που να εξυμνούν τον Πανιερότατο Μέγιστο Παπανούσιο, μαδριγάλια για την ερωμένη του· αφιερώστε ένα βιβλίο γεωγραφίας στον θυρωρό του και θα γίνετε καλοδεχούμενος· διαφωτίστε τους ανθρώπους και θα σας συντρίψουν […]. Η μεγαλύτερη δυστυχία για έναν άνθρωπο των γραμμάτων δεν είναι ίσως να γίνεται αντικείμενο της ζήλιας των συναδέλφων του, θύμα σκευωρίας, αντικείμενο περιφρόνησης των ισχυρών του κόσμου· η μεγαλύτερη δυστυχία του συνίσταται στο να κρίνεται από βλάκες. Πολλές φορές οι βλάκες το πάνε μακριά, ιδίως όταν ο φανατισμός συναντά την κουταμάρα και η κουταμάρα το πνεύμα εκδίκησης"».[303]

Είναι γεγονός ότι το επίπεδο των calificadores από τα μέσα του 17ου αιώνα και καθόλη τη διάρκεια του 18ου είχε πέσει αισθητά. Μέχρι τα τέλη του 16ου αιώνα, οι *Indeces* (κατάλογοι με απαγορευμένα βιβλία ή χωρία βιβλίων) συντάσσονταν από πανεπιστημιακούς και διανοούμενους, όμως αυτό σταμάτησε να συμβαίνει κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα. Μέχρι και τους καταλόγους του 1667, γινόταν προσπάθεια να μην καταδικάζονται έργα εξ ολοκλήρου, αλλά να περικόπτονται μόνο τα ακατάλληλα χωρία. Αντίθετα, στον 18ου αιώνα αυξάνονται σημαντικά τα έργα που καταδικάζονται *in totum,* με αποτέλεσμα, να ξεπερνούν κατά πολύ εκείνα στα οποία είχαν απαγορευτεί κάποια μέρη τους[304]. Αυτό συμβαίνει κυρίως, λόγω έλλειψης λογοκριτών (calificadores), ικανών να κάνουν περικοπές (expurgaciones)[305]. Ο πρωθυπουργός κόμης Floridablanca μάλιστα, το 1787 είχε επιμείνει σχετικά με την ανάγκη να βρεθεί ένας τρόπος να επιλέγονται καλύτεροι calificadores, «διότι από αυτούς εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό η δράση της Ιεράς Εξέτασης»[306]. Ωστόσο, δέκα χρόνια μετά, όπως φαίνεται από την έκθεση του Jovellanos για την Ιερά Εξέταση, που τονίζει ακριβώς την άγνοια και την αδιαφορία εκείνων που ασχολούνταν με τη λογοκρισία, το επίπεδο εξακολουθούσε να είναι ιδιαίτερα χαμηλό.

Και ο φίλος του Γκόγια don Leandro Fernández de Moratín είχε επανειλημμένα αναφερθεί στο θέμα που πραγματεύεται ο Γκόγια στο σχέδιο του. «Σε ένα γράμμα του, που χρονολογείται στα 1787, προς τον Juan Pablo Forner, ο οποίος σκόπευε να γράψει μια σύνοψη της ιστορίας της Ισπανίας, ο don Leandro απαριθμεί με βαθιά απαισιοδοξία τις

---

[303] Βολταίρος, *Φιλοσοφικό Λεξικό*, λήμμα «Γράμματα, άνθρωποι των γραμμάτων, ή εγγράμματοι», οπ. παρ., σελ. 135. Η παραπομπή και στον Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 328.
[304] Marcelin Defourneaux, οπ. παρ., σελ. 32-34.
[305] Οι calificadores ήταν πάντα κληρικοί, είτε ιερείς, είτε μοναχοί. Οι μοναχοί ωστόσο, υπερτερούσαν κατά πολύ των ιερέων. Το επίπεδο πολλών από αυτούς ήταν τόσο χαμηλό, που δεν μπορούσαν να διαβάσουν καμία ξένη γλώσσα, ενώ η πλειοψηφία των βιβλίων που καλούνταν να λογοκρίνουν κατά τον 18ο αιώνα, ήταν γραμμένα στα γαλλικά και καμιά φορά στα αγγλικά ή στα γερμανικά. Marcelin Defourneaux, οπ. παρ., σελ. 59.
[306] Στο ίδιο, σελ. 59-60.

δυσκολίες, που ένας συγγραφέας της εποχής έπρεπε να αντιμετωπίσει, προκειμένου να πραγματοποιήσει ένα τέτοιο εγχείρημα. Σ' αυτήν την αποκαλυπτική μαρτυρία εμφανίζονται τα ίδια θέματα που πραγματεύεται ο Γκόγια στο σχέδιό του: η φυλακή της Ιεράς Εξέτασης, ως σίγουρος προορισμός του συγγραφέα που τολμά να πραγματευτεί έξυπνα τα θέματα του και η μαρτυρία, που αναφέρεται και στη λεζάντα του σχεδίου, σχετικά με τη μοναδική στάση που επιτρεπόταν στους ισπανούς συγγραφείς, να μιλάνε δηλαδή τη γλώσσα των ευκολόπιστων, να γράφουν για βλάκες:

"Αν αντιγράφει αυτά που έχουν πει άλλοι, θα τον περιφρονούν· αν αντικρούει τις δεδομένες ιδέες, εκεί βρίσκονται οι κληρικοί, με το Breviario στο χέρι, θα τον αμφισβητήσουν τόσο επιδέξια, που με πολύ λίγους συλλογισμούς θα βρεθεί κλεισμένος σ' ένα κελί της Ιεράς Εξέτασης και ο Θεός ξέρει πότε και από πού θα βγει. Πίστεψε με Χουάν: η εποχή στην οποία ζούμε δεν είναι καθόλου ευνοϊκή: αν πάμε με το ρεύμα και μιλάμε τη γλώσσα των μωρόπιστων, μας κοροϊδεύουν οι ξένοι […]· αν προσπαθήσουμε να διαλύσουμε τα ολέθρια λάθη και να διδάξουμε αυτούς που δεν γνωρίζουν, η Ιερά και Γενική Εξέταση θα εφαρμόσει πάνω μας τις συνταγές που συνηθίζει."»[307] Αρκετά χρόνια αργότερα, το 1819, θα γράψει από το Παρίσι στο φίλο του Dionisio Solís, γνωστό για τις διασκευές αρχαίων θεατρικών έργων και τις μεταφράσεις του. «Μην γράφεις, ούτε να εκδίδεις· αφού έχουν γραφτεί αρκετά και έχουν εκδοθεί υπερβολικά πολλά. Η μανία να γίνουμε συγγραφείς, μας κάνει είτε γελοίους και περιφρονητέους, είτε αντικείμενα φθόνου, δυσφήμησης και των πιο άγριων αδικιών.[…] το σίγουρο είναι, ότι η γλυκιά μας πατρίδα δεν επιτρέπει σε κανένα από τα παιδιά της να διαπρέψει σ' αυτήν ατιμωρητί, και πληρώνει με πίκρες τις προσπάθειες του ταλέντου και την εργατικότητα, τη στιγμή που ανταμείβει με βραβεία και τιμές την άγνοια, την πλάνη και τα παραπτώματα.[…]»[308]

Ο κόμης de Toreno γράφει το 1822: «Η Ιερά Εξέταση έθετε αδιαπέραστα εμπόδια στην ανάπτυξη του ανθρώπινου πνεύματος. Κατασκοπεύοντας και τις πιο κρυφές πράξεις, καταδίωκε τους ανθρώπους ακόμα και στον ιερό χώρο του μυαλού τους, φυλακίζοντας το πνεύμα τους. Έδινε τη μεγαλύτερη δυνατή προσοχή ώστε να μην μπει στην Ισπανία κανένα βιβλίο ξένο, να μην κυκλοφορήσει καμία νέα ιδέα, να παραμείνει ο πολιτισμός δέσμιος στα όρια που του έθετε. Απ' αυτό προερχόταν η στάσιμη κατάσταση στην Ισπανία· απ' αυτό και η ελάχιστη πρόοδος που έκαναν οι επιστήμες και οι τέχνες σε σχέση με τις άλλες χώρες.»[309]

Η Ιερά Εξέταση κυνηγούσε όχι μόνο τους συγγραφείς, αλλά και τους μεταφραστές κειμένων του Διαφωτισμού. Ο Bernardo María de Calzada, για παράδειγμα,

---

[307] *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín,* ed. De René Andioc, σελ. 47-8. Η παραπομπή από τον Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 308.
[308] Η παραπομπή από τον Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 308-309.
[309] Η παραπομπή από την Sayre, *Constitución 1812...,* οπ. παρ., λήμμα 39.

συνταγματάρχης του πεζικού, που μετέφρασε κάποια έργα των Condillac, Diderot και του Βολταίρου, προκειμένου να προσθέσει στο εισόδημα του, όπως ισχυρίζεται ο Llorente, φυλακίστηκε για αρκετά μεγάλο διάστημα και εξορίστηκε από τη Μαδρίτη, με αποτέλεσμα η πολυάριθμη οικογένεια του να αντιμετωπίζει πραγματικό πρόβλημα επιβίωσης[310]. Ο Mariano Luis de Urquijo, πριν διορισθεί υπουργός από τον Κάρολο IV, είχε μεταφράσει το *Θάνατο του Καίσαρα* του Βολταίρου, ενώ είχε γράψει και μια πραγματεία σχετικά με την καταγωγή του ισπανικού θεάτρου. Τα έργα καταγγέλθηκαν στην Ιερά Εξέταση, έγινε έρευνα για τις απόψεις του και από τους μάρτυρες φάνηκε ότι «ακολουθούσε τις απόψεις των μοντέρνων αντιχριστιανών φιλοσόφων».[311] Προετοιμάστηκε η δικογραφία και ενώ ήταν έτοιμοι να τον φυλακίσουν, ο κόμης de Aranda, το 1792, τον πρότεινε στο βασιλιά για υπουργό και πρώτο γραμματέα του κράτους (primer secretario del Estado) και ο βασιλιάς τον διόρισε. Μπροστά σ' αυτές τις εξελίξεις η Ιερά Εξέταση φοβήθηκε να συγκρουστεί με το βασιλιά, άλλαξε την εντολή φυλάκισης, σε μια απλή ακρόαση των κατηγοριών, όπου κρίθηκε *ελαφρώς ύποπτος,* και καταδικάστηκε σε κάποιες πνευματικές μετάνοιες, τις οποίες μπορούσε να κάνει ιδιωτικά.[312]

Προβλήματα με την Ιερά Εξέταση αντιμετώπισαν και πολλές άλλες εξέχουσες προσωπικότητες της εποχής του Γκόγια: ο κόμης de Campomanes καταγγέλθηκε ως *μοντέρνος φιλόσοφος, ασεβής, άπιστος, άθεος και υλιστής*, όμως και αυτόν φοβήθηκαν να δικάσουν και αρκέστηκαν στον εκφοβισμό.[313] Ακόμα και ο κόμης de Floridablanca, είχε καταγγελθεί στην Ιερά Εξέταση λόγω της σχέσης του με την εκδίωξη των Ιησουϊτών, καθώς και μιας πρότασης που είχε κάνει στον Κάρολο III, να αρθούν από τη δικαιοδοσία της Ιεράς Εξέτασης οι υποθέσεις πολυγαμίας[314]. Ο Jovellanos αντιμετώπισε προβλήματα με την Ιερά Εξέταση, τόσο το 1795 σχετικά με τη βιβλιοθήκη του Ινστιτούτου de Gijon που είχε ιδρύσει[315], όσο και μετά το 1798 και την απόλυση του από τη θέση του υπουργού Δικαιοσύνης. Δεν διεξάχθηκε μεν δίκη, αλλά εξορίστηκε στη Μαγιόρκα σε μοναστήρι καρτουσιανών μοναχών, με την εντολή να μελετήσει το χριστιανικό δόγμα! [316] Επίσης, ο λυρικός ποιητής Juan Antonio Meléndez Valdés, ο Ισπανός Ανακρέοντας, όπως τον αποκαλεί ο Llorente, διώχτηκε από την Ιερά Εξέταση το 1797, επειδή σε μια ωδή του φαινόταν ότι είχε διαβάσει απαγορευμένα βιβλία. Και ο φίλος του Γκόγια, Sebastián Martinez είχε αντιμετωπίσει προβλήματα με την Ιερά Εξέταση, εξαιτίας ορισμένων

[310] Juan Antonio Llorente, οπ. παρ., τ. IV, σελ. 98.
[311] Στο ίδιο, σελ. 100.
[312] Στο ίδιο, σελ. 100-101.
[313] Στο ίδιο, τ. II, σελ. 379-380.
[314] Στο ίδιο, τ. II, σελ. 382-383
[315] Βλ. Jean Sarrailh, οπ. παρ., σελ. 306-7.
[316] Juan Antonio Llorente, οπ. παρ., τ. IV, σελ. 109-110.

χαρακτικών από τη συλλογή του.[317] Ο Γκόγια, έχοντας και την ιδιότητα του προσωπογράφου πολλών από τους Ilustrados, είχε προφανώς επίγνωση πολλών από αυτές τις διώξεις των πελατών του.

Το σχέδιο C.98, *¿Por Liberal?*, (*Επειδή ήταν φιλελεύθερη;*) ακολουθεί αμέσως μετά από μια σκηνή ανάκρισης και βασανιστηρίων, C.97, *¿Te conforma?,* (*Συμμορφώνεσαι*;), στην οποία θα αναφερθούμε διεξοδικότερα σε επόμενο κεφάλαιο. Ωστόσο, είναι σαφές ότι

τα δύο σχέδια συνδέονται, καθώς η νεαρή γυναίκα που βλέπουμε στο C.98, είναι καταβεβλημένη από τα βασανιστήρια και άρα, η εμφάνισή της είναι η λογική συνέπεια της προηγούμενης σκηνής. Στη σκηνή της ανάκρισης, εκφράζεται η ιδέα από τον Γκόγια, ότι οι πληροφορίες που εκμαιεύονται με την απειλή ή τη χρήση βασανιστηρίων είναι αμφιβόλου εγκυρότητας. Εδώ αντίστοιχα, η ιδέα αυτή φαίνεται να επεκτείνεται, τόσο με τη μορφή της ερώτησης στον τίτλο, όσο και με τη σαστισμένη έκφραση στο πρόσωπο της γυναίκας, που δεν μοιάζει να είναι σε θέση να κατανοήσει το λόγο, για τον οποίο βρίσκεται σ' αυτή τη κατάσταση. Τη βλέπουμε ακουμπισμένη πάνω σ' ένα τοίχο από διασταυρούμενα δοκάρια, με τα μάτια στραμμένα προς τα πάνω και πέρα από το σάστισμα, μια έκφραση εξάντλησης, απόγνωσης, αλλά και εγκατάλειψης ζωγραφισμένη στο πρόσωπο της. Τα πόδια της γυναίκας είναι ακινητοποιημένα σ' ένα κλοιό, τα χέρια της είναι δεμένα πίσω από την πλάτη της, ενώ τα ρούχα της είναι σχισμένα και τα μαλλιά της ανάστατα, από τις δοκιμασίες που έχει περάσει. Γύρω από το λαιμό της, ένα ογκώδες περιλαίμιο ενωμένο με μια αλυσίδα, την κρατάει δεμένη στο δοκάρι του τοίχου. Ο τίτλος του σχεδίου υποδεικνύει, με την μορφή της ερώτησης, το "έγκλημα" που του άξιζε μια τέτοια τιμωρία, ενώ ταυτόχρονα είναι μια

[317] María Pemán Medina, "Estampas y libros que vió Goya en casa de Sebastián Martinez", *Archivo Español de Arte 65*, 1992, σελ. 306.

αναφορά στη φύση των πολιτικών διώξεων της εποχής της εξαετίας και βέβαια του ρόλου της Ιεράς Εξέτασης σ' αυτές, αν και εδώ, όπως θα δούμε και σε αρκετά άλλα σχέδια της σειράς, δεν έχουμε σαφή αναφορά στην Ιερά Εξέταση.

Η λέξη liberal με την πολιτική έννοια, καθώς μάλλον με αυτή της την έννοια τη χρησιμοποιεί ο Γκόγια, γεννήθηκε στην Ισπανία το φθινόπωρο του 1810, ενώ στο Κάντιθ συζητούσαν σχετικά με την ελευθερία του τύπου.[318] «Εκείνοι που ήθελαν διακαώς να είναι ελεύθερος ο Τύπος» έγραφε αργότερα ένας από τους αντιπροσώπους στο Κάντιθ, «και παρακολουθούσαν τις συνεδριάσεις με μεγάλο ενδιαφέρον, άρχισαν σταδιακά να χρησιμοποιούν τον όρο "liberales" για τις απόψεις αυτών που αγόρευαν υπέρ της απελευθέρωσης, και τον όρο "serviles", για τους λόγους αυτών που ήταν ενάντια, και ο όρος αυτός πέρασε, όπως συμβαίνει σχεδόν πάντα, από τα αντικείμενα στους ανθρώπους, και άρχισε να χρησιμοποιείται για να ξεχωρίζει τους υποστηρικτές της μεταρρύθμισης, με το όνομα Liberales, και να εξευτελίζει αυτούς που ήταν ενάντια σ' αυτήν, με το όνομα Serviles.»[319] Οι όροι έφτασαν να χρησιμοποιούνται όχι μόνο σε σχέση με την ελευθερία του τύπου, αλλά το Liberal όριζε εκείνους που υποστήριζαν το φιλελεύθερο σύνταγμα, ενώ το Servil εκείνους που υποστήριζαν την Ιερά Εξέταση και το βασιλιά. Για τους συντηρητικούς ωστόσο, που συγχέανε τη λέξη liberal με libertino, οι liberales συνδεόταν με την ελευθεριότητα, την ανηθικότητα και την ακολασία και άρα, με τους Γάλλους και τους υποστηρικτές τους afrancesados. Σύμφωνα με τον Gassier[320], ο Γκόγια όχι μόνο δεν είχε δει αυτήν τη σκηνή, όπως και πολλές από τις προηγούμενες, αλλά ούτε καν χρησιμοποιούνταν τέτοιου είδους βασανιστήρια την εποχή που σχεδιάστηκε το έργο, είτε αυτό στην πρώτη δεκαετία, είτε στη δεύτερη του 19ου αιώνα. Ωστόσο, θεωρεί ότι το σημαντικό για τον καλλιτέχνη εδώ, είναι να καταδικάσει τη βία και την καταπίεση, που την εποχή της παλινόρθωσης είχαν γίνει αβάσταχτες. Και ο López-Rey, συμφωνεί ότι τέτοιες ποινές διαπόμπευσης, δεν γινόντουσαν, ούτε κατά τις περιόδους των χειρότερων διώξεων των φιλελευθέρων.[321] Ωστόσο, όλοι όσοι μιλούσαν ενάντια στην Ιερά Εξέταση, προκειμένου να την καταδικάσουν, αναφέρονταν πάντα και στις πρακτικές του παρελθόντος, σα να συνέβαιναν ακόμα[322]. Έτσι και ο Γκόγια, χρησιμοποιεί την υπερβολή και την ειρωνεία, τόσο στη γλώσσα των τίτλων του, όσο και στις εικόνες του, για να μπορέσει να καταδικάσει όλες εκείνες τις ενέργειες, που κατά τη γνώμη του εξευτέλιζαν το άνθρωπο και

[318] Αυτό το στοιχείο μας βοηθάει στην χρονολόγηση, καθώς λειτουργεί ως terminus ante quem, για το σχέδιο αυτό τουλάχιστον. Η λέξη, που προέρχεται από το libre (ελεύθερος) είχε χρησιμοποιηθεί και το 1808 από τον Quintana, που δήλωνε ότι ο λαός πρέπει να είναι ελεύθερος να συντάξει Σύνταγμα. Stephanie Loeb Stepanek, οπ. παρ., υποσημείωση 1, σελ. 234, βλ. και José Alvarez Lopera, οπ. παρ., σελ. 31.
[319] Toreno (diputado por Asturias), η παραπομπή από τον κατάλογο *Goya y la Constitución de 1812,* οπ. παρ., λήμμα 39.
[320] Pierre Gassier, οπ. παρ.,τ.1, σελ. 376.
[321] José López-Rey, *A Cycle…*, οπ. παρ., σελ. 118.
[322] Stephanie Loeb Stepanek, οπ. παρ., σελ. 234.

καταπατούσαν τα δικαιώματά του. Ο López-Rey μάλιστα, υποστηρίζει ότι ίσως εδώ, προσωποποιείται η ίδια η Ελευθερία[323]. Από την άλλη, τίποτα στο έργο αυτό δεν παραπέμπει στην Ιερά Εξέταση· η λέξη liberal μάλιστα, τονίζει ότι έχουμε να κάνουμε με μια πολιτική δίωξη. Ο λόγος που τόσο αυτό, όσο και άλλα σχέδια του Λευκώματος C χωρίς αναφορές στην Ιερά Εξέταση συνδέονται συνήθως μ' αυτήν, είναι ότι βρίσκονται μεταξύ άλλων σχεδίων που αναφέρονται ξεκάθαρα στο θεσμό αυτό. Αυτό ωστόσο, δεν σημαίνει ότι ο Γκόγια αναφέρεται μόνο στις διώξεις της Ιεράς Εξέτασης, στη σειρά με τους φυλακισμένους του Λευκώματος.

Με το θέμα της ελευθεροτυπίας ασχολείται ο Γκόγια και στο σχέδιο C.115, *Divina Libertad*, που κλείνει τη σειρά με τις «πράξεις της πίστης» και τους φυλακισμένους του Λευκώματος C. Βλέπουμε στο σχέδιο έναν άντρα γονατισμένο, με τα χέρια ανοιγμένα προς τα πάνω, στραμμένο προς τα αριστερά, απ' όπου έρχεται ένα συμβολικό φως με τη μορφή διαγώνιων ακτινών· το πρόσωπο του και οι παλάμες του φωτίζονται έντονα. Στο πρόσωπό

του είναι ζωγραφισμένη η χαρά και η ευγνωμοσύνη, καθώς τον λούζει το φως αυτό της Ελευθερίας. Κάτω αριστερά είναι σχεδιασμένο ένα μελανοδοχείο, μερικές πένες, και μία μισογραμμένη σελίδα χαρτιού· πράγμα που δείχνει, ότι ο άντρας αυτός είναι συγγραφέας. Η κάπα και το καπέλο που φοράει είχαν οδηγήσει τον López-Rey και τον Gassier να χρονολογήσουν το σχέδιο στα χρόνια 1820-24[324], ωστόσο, όπως έχει δείξει η Sayre, τέτοια ενδύματα, τα οποία φοράνε ορισμένοι άντρες στα *Desastres,* στις σκηνές από το μεγάλο λιμό της Μαδρίτης των χρόνων 1811-12, ήταν της μόδας στα χρόνια του πολέμου (1808- 1814)[325]. Όπως έχουμε ήδη πει παραπάνω, η ελευθερία του τύπου ήταν ένα από τα πρώτα διατάγματα που ψηφίστηκαν στο Κάντιθ, στις 10 Νοεμβρίου του 1810. Εδώ ωστόσο, ο Γκόγια δεν απεικονίζει την ελευθερία του τύπου αλληγορικά, με συμβολικές φιγούρες, όπως στα επόμενα σχέδια που απεικονίζουν έτσι την Ελευθερία, τη Δικαιοσύνη και την Αλήθεια. Αντίθετα, «απεικονίζει τα ψυχολογικά της αποτελέσματα σε έναν άνθρωπο που ενδιαφερόταν άμεσα για αυτήν,

[323] José López-Rey, *A Cycle…*, οπ. παρ., σελ. 118-119.
[324] Στο ίδιο, σελ. 62, Pierre Gassier, οπ. παρ., σελ. 380.
[325] Eleanor Sayre, στον κατάλογο *Goya y la Consitución de 1812*, οπ. παρ., λήμμα 32.

έναν συγγραφέα.»[326] Η τεράστια συναισθηματική σημασία που είχε αποκτήσει η ελευθερία του τύπου, η *Θεία Ελευθερία* του Γκόγια, για τους ανθρώπους, μετά από τόσα χρόνια σιωπής και λογοκρισίας, είναι διάχυτη σε πάρα πολλά κείμενα της εποχής. «Παρόλο που διατηρήθηκε η λογοκρισία στα θρησκευτικά θέματα και δημιουργήθηκε μία Junta Suprema de Censura, καθώς και άλλες επαρχιακές, στην πράξη η ελευθεροτυπία κατακτήθηκε στο Κάντιθ, αλλά και στη Σεβίλλη, μέσω του μεγάλου αριθμού περιοδικών που άρχισαν να εκδίδονται (στο Κάντιθ 66, τα περισσότερα φιλελεύθερα· στη Σεβίλλη 34). Για μεγάλο διάστημα, η ελευθερία του τύπου ήταν το σύμβολο όλων των πολιτικών ελευθεριών.»[327] Ο Gallardo έγραφε στο Diccionario, που εκδόθηκε το 1812: «Όπως κάθε πολίτης έχει το δικαίωμα να λέει αυτό που σκέφτεται, θα έπρεπε να έχει και το δικαίωμα να δημοσιεύει· έτσι ώστε, όλοι να συνεισφέρουμε στο δημόσιο διαφωτισμό και στην πολιτισμένη διασκέδαση, να σπέρνουμε αλήθειες, να ξεριζώνουμε τα λάθη, να εξαίρουμε τις αρετές, να κατακρίνουμε τα ελαττώματα»[328]. Η ευφορία που θα αισθάνθηκαν οι συγγραφείς και όλοι οι ilustrados όταν ψηφίστηκε η ελευθεροτυπία διαφαίνεται και σε κείμενα του 1820, όταν μετά από έξι χρόνια άγριων διώξεων, επανήλθε ξανά η ελευθερία στον τύπο: «Τα λόγια ήταν πολύ, πολύ σημαντικά εκείνη την εποχή της ατομικής ελευθερίας. Τα προφορικά ή τα γραπτά λόγια προέτρεπαν τους ανθρώπους να δραστηριοποιηθούν[…] Ο χρόνος ήταν υπερβολικά λίγος και ήταν πολλοί εκείνοι που ανυπομονούσαν να πείσουν, να διδάξουν, να καθοδηγήσουν. Ήταν ανήσυχοι συναισθηματικά. Έφτασαν χωρίς προετοιμασία στην ξαφνική έκρηξη της ελευθερίας του λόγου και του τύπου, χωρίς λογοκρισία. Ποτέ πριν δεν είχαν αισθανθεί όλοι οι άνθρωποι τόσο έντονα την σημασία των δικών τους συναισθημάτων. Προσπαθούσαν να τα εκφράσουν και το έκαναν με εκκεντρικότητα, με υπερβολή, με συναισθηματισμό. Μιλούσαν οι καρδιές· […]»[329]

3. μυστικές φυλακές της Ιεράς Εξέτασης.

Σε αντίθεση με τα σχέδια του Λευκώματος C, που απεικονίζουν σκηνές από autos de fe και αναφέρονται επομένως ξεκάθαρα στην Ιερά Εξέταση, (C.85-C.92), τα περισσότερα από τα σχέδια που απεικονίζουν φυλακισμένους, παραπέμπουν σ' αυτήν έμμεσα, είτε μέσω του τίτλου τους, είτε μέσω κάποιων λεπτομερειών, που προσθέτει ο καλλιτέχνης. Το σχέδιο *C.96, No haber escrito para tontos*, για παράδειγμα, παρόλο που δεν έχει καμία εικονογραφική αναφορά στην Ιερά Εξέταση, δεν αφήνει καμία αμφιβολία

[326] Michael Armstrong Roche, *Goya and the Spirit of Enlightenment,* οπ. παρ., σελ. 239-240.
[327] José Álvarez Lopera, οπ. παρ., σελ. 32-33.
[328] Η παραπομπή από τον Michael Armstrong Roche, οπ. παρ., σελ. 239.
[329] Η παραπομπή από τον Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 309-310, ο οποίος παραπέμπει στο A. Gil Novales, *El Trienio Liberal*, Documentos, Μαδρίτη, Siglo XXI, 1980, σελ. 137.

ότι ασκεί κριτική σ' αυτήν, καθώς, όπως είδαμε, η λεζάντα παραπέμπει στην γενικότερη κριτική που γινόταν στην Ιερά Εξέταση και στον τρόπο που αυτή ασκούσε τη λογοκρισία. Με ανάλογο τρόπο, καταγγέλλεται η Ιερά Εξέταση και οι μέθοδοί της και στα υπόλοιπα σχέδια.

Οι φυλακές του Γκόγια, τουλάχιστον όσον αφορά στις μυστικές φυλακές της Ιεράς Εξέτασης, είναι φανταστικές. Είναι πρακτικά αδύνατο να είχε επισκεφτεί ο καλλιτέχνης κάποια από αυτές. Μια μυστικότητα τύλιγε όλες τις δραστηριότητες της Ιεράς Εξέτασης, πράγμα που για ορισμένους μελετητές, όπως ο Kamen, συνέβαλλε στην δημιουργία του «μαύρου θρύλου» (legenta negra) γύρω από αυτήν.

Οι πληροφορίες που έχουμε σχετικά με τις φυλακές της Ιεράς Εξέτασης δεν είναι πολλές. Την εποχή που ο Γκόγια ζωγράφιζε τα έργα αυτά, ίσχυαν ακόμα στις φυλακές της Ισπανίας παρόμοιες συνθήκες, με τους προηγούμενους αιώνες, ως προς τους χώρους φυλάκισης. Από την άλλη, όπως φαίνεται από μαρτυρίες της εποχής, τα βασανιστήρια είχαν αρχίσει σταδιακά να καταργούνται. Ο κατηγορούμενος, μετά τη σύλληψη, οδηγείτο στη φυλακή, όπου και παρέμενε μέχρι να δικαστεί και να καθοριστεί η ποινή του. Η Ιερά Εξέταση είχε τα δικά της κτίρια-φυλακές, ενώ σύμφωνα με τον Llorente υπήρχαν τρεις κύριες κατηγορίες φυλακών: οι *cárceles comúnes* ή *públicas*, στις οποίες επιτρεπόταν η επικοινωνία με άτομα έξω από την Ιερά Εξέταση· αυτές οι φυλακές χρησιμοποιούνταν για κατάδικους που είχαν υποπέσει σε κοινά αδικήματα, στα οποία είχε δικαιοδοσία η Ιερά Εξέταση, τα οποία όμως δεν είχαν σχέση, ούτε με θέματα της πίστης, ούτε με αιρέσεις· οι *cárceles medias* που προορίζονταν για τη φυλάκιση των υπαλλήλων της Ιεράς Εξέτασης, που είχαν υποπέσει σε κοινά παραπτώματα, άσχετα από αιρέσεις· οι *cárceles secretas* όπου κλείνονταν οι αιρετικοί ή οι ύποπτοι για αίρεση και στις οποίες δεν επιτρεπόταν η επικοινωνία με κανέναν. Ακόμα, υπήρχαν οι *cárceles de piedad* όπου στέλνονταν οι κατάδικοι για να εκτελέσουν τις ποινές μετάνοιας· βρίσκονταν συνήθως εκτός του κεντρικού κτιρίου της Ιεράς Εξέτασης, όμως γινόταν προσπάθεια να βρίσκονται όσο πιο κοντά γίνεται και ει δυνατόν να εφάπτονται με τα κυρίως κτίρια της Ιεράς Εξέτασης[330]. Επιπλέον, ο Llorente αναφέρει και τα *calabozos* (μπουντρούμια), τα οποία ήταν υπόγεια, στενόχωρα, σκοτεινά και ανθυγιεινά κελιά, καθώς και τα *calabozos de tormento*, κελιά δηλαδή, όπου γίνονταν τα βασανιστήρια και βρίσκονταν ακόμα πιο βαθιά μέσα στη γη και πιο κεντρικά, ώστε αν κάποιος κατάδικος ούρλιαζε από τους πόνους των βασανιστηρίων, να μην ακούγεται από κανέναν εκτός της φυλακής, αλλά ούτε και από τους άλλους φυλακισμένους[331].

Στις φυλακές της Ιεράς Εξέτασης, όπως δείχνουν οι μαρτυρίες που σώζονται, οι συνθήκες ήταν σε γενικές γραμμές, καλύτερες από τις βασιλικές και άλλες εκκλησιαστικές

[330] Juan Antonio Llorente, οπ. παρ., τ. Ι, σελ. 229.
[331] Στο ίδιο, σελ. 21.

φυλακές. Το 1675, για παράδειγμα, στη Βαρκελώνη, όπου οι φυλακές ήταν υπερπλήρεις, οι ιεροεξεταστές αρνήθηκαν να στείλουν τους επιπλέον φυλακισμένους στη φυλακή της πόλης, όπου υπήρχαν «πάνω από 400 φυλακισμένοι, οι οποίοι πέθαιναν της πείνας και κάθε μέρα μετέφεραν τρεις-τέσσερις νεκρούς»[332]. Σε άλλη περίπτωση, το 1820 οι αρχές των φυλακών της Κόρδοβας, παραπονέθηκαν για τις άθλιες και ανθυγιεινές συνθήκες στις φυλακές της πόλης και ζήτησαν από το δημοτικό συμβούλιο να εγκρίνει τη μεταφορά των φυλακισμένων στις φυλακές της Ιεράς Εξέτασης, που ήταν πιο ασφαλείς, καθαρές και ευρύχωρες. Βρίσκονταν συνήθως εκτός της πόλης, αερίζονταν καλά, ενώ υπήρχε τρεχούμενο νερό και επαρκές αποχετευτικό σύστημα. Επιπλέον, υπήρχε ξεχωριστή φυλακή για τις γυναίκες και χώροι για εργασία.[333] Σύμφωνα με τον Kamen, υπάρχουν μαρτυρίες φυλακισμένων που έκαναν αιρετικές δηλώσεις προκειμένου να μεταφερθούν από άλλες φυλακές, σε φυλακές της Ιεράς Εξέτασης[334]. Γενικά, η τροφή ήταν επαρκής και κάποιες μικροανέσεις δυνατές (όπως στρώμα, κουβέρτα, μαξιλάρι, σεντόνια, χαρτί και είδη για γράψιμο ή και ιδιαίτερο διαιτολόγιο ακόμα), ιδίως για όσους είχαν χρήματα, μια και η διαβίωση στη φυλακή πληρωνόταν από την περιουσία του φυλακισμένου, η οποία είχε κατασχεθεί κατά την σύλληψή του[335]. Τα έξοδα των απόρων τα πλήρωνε η Ιερά Εξέταση.

Ωστόσο, υπήρχαν προφανώς και πάρα πολλές εξαιρέσεις σ' αυτόν τον κανόνα και βέβαια πολλοί ήταν οι νεκροί, ιδίως σε περιόδους επιδημιών, λόγω των ανθυγιεινών συνθηκών. Συνέβαιναν κι εδώ συχνά, ό,τι και σε όλες τις άλλες φυλακές της Ευρώπης, κοσμικές ή εκκλησιαστικές. Τα κελιά ήταν πολλές φορές σκοτεινά και υγρά, παγωμένα το χειμώνα και καυτά το καλοκαίρι, οι κρατούμενοι κοιμούνταν στο πάτωμα μεταξύ ψύλλων και αρουραίων, χωρίς ρούχα, χωρίς αρκετό νερό και φαγητό[336]. Κάποιες φορές αδυσοδένονταν οι κρατούμενοι, αν και το φαινόμενο δεν ήταν τόσο συχνό στις φυλακές της Ιεράς Εξέτασης, όσο στις άλλες φυλακές. Η τρέλα και η αυτοκτονία ήταν συνηθισμένα φαινόμενα, ως αποτέλεσμα του μακροχρόνιου εγκλεισμού, χωρίς να γνωρίζουν οι έγκλειστοι πότε και γιατί θα δικαστούν[337].

Επιπλέον, η Ιερά Εξέταση χρησιμοποιούσε δύο εργαλεία για να τιμωρεί τους απείθαρχους κρατούμενους. Το ένα είναι το φίμωτρο (mordaza) που προσαρμοζόταν στο στόμα των κρατουμένων που μιλούσαν ή βλασφημούσαν και το άλλο είναι το pie de amigo,

---

[332] Henry Kamen, οπ. παρ, σελ. 184.
[333] Στο ίδιο, σελ. 185.
[334] Στο ίδιο, σελ. 184.
[335] Στο ίδιο, σελ. 186. Οι πηγές του Kamen σχετικά με τις ανέσεις στις ιεροεξεταστικές φυλακές είναι τα: M. De la Pinta Llorente, *Las cárceles inqisitoriales españolas*, Μαδρίτη, 1949, σελ. 115 και Michèle Escamilla-Colin, *Crimes et châtiments dans l' Espagne inquisitoriale*, τ. 1, Παρίσι 1992, σελ. 678.
[336] Οι φυλακές στη Llerena και στο Logroño για παράδειγμα, ήταν σε πολύ κακή κατάσταση. Στο ίδιο, σελ. 185.
[337] Στο ίδιο, σελ. 187.

μια σιδερένια πιρούνα που εφαρμοζόταν με τέτοιο τρόπο, ώστε το θύμα αδυνατούσε να κουνήσει το κεφάλι του καθώς τα δόντια καρφωνόταν στη σάρκα του.

Ωστόσο, ίσως το πιο σημαντικό βασανιστήριο των φυλακών της Ιεράς Εξέτασης ήταν η απομόνωση στις *μυστικές φυλακές*. Οι φυλακισμένοι, όχι μόνο αποκόβονταν από τον έξω κόσμο, αλλά και μέσα στην ίδια τη φυλακή δεν είχαν συνήθως καμία επικοινωνία με τους άλλους κρατούμενους[338]. Υπάρχουν μαρτυρίες κρατουμένων, που δηλώνουν, ότι όχι μόνο τους απαγορευόταν να κάνουν φασαρία ή να μιλάνε μόνοι τους φωναχτά ή να επιχειρήσουν να μιλήσουν με τους συγκρατούμενους τους στα διπλανά κελιά, αλλά και όταν τους επιτρεπόταν η παρακολούθηση της λειτουργίας (συνήθως αυτό ήταν κάτι που απαγορευόταν στους φυλακισμένους των *μυστικών φυλακών*), γινόταν με τέτοιο τρόπο, ώστε ποτέ δεν έβλεπε ο ένας τον άλλο και βέβαια, ποτέ δεν γνώριζαν πόσοι βρίσκονται στους ίδιους χώρους μ' αυτούς.[339] Τέλος, όταν έβγαιναν από τη φυλακή, όφειλαν να ορκιστούν ότι ποτέ δεν θα αποκαλύψουν σε κανέναν τι είδαν και τι πέρασαν στις μυστικές φυλακές της

---

[338] Αυτό βέβαια δεν ίσχυε σε περιόδους έντονων διώξεων, που οι μεγάλοι αριθμοί των κρατουμένων υπερπληρούσαν τις φυλακές και καθιστούσαν την απομόνωση ανέφικτη.

[339] Ο Henry Kamen, στο νέο του βιβλίο για την Ιερά Εξέταση, παραθέτει μια περιγραφή του 1802, μιας φυλακής της Ιεράς Εξέτασης στη Λισσαβόνα, από έναν κρατούμενο που έμεινε κλεισμένος σ' αυτή για τρία χρόνια. Ο Kamen υποστηρίζει ότι οι συνθήκες στις ιεροεξεταστικές φυλακές της Ισπανίας ήταν παρόμοιες. Στην περιγραφή διαβάζουμε: «Ο δεσμοφύλακας μού έβγαλε ένα μικρό κήρυγμα, συστήνοντας μου να συμπεριφερθώ σ' αυτόν τον αξιοσέβαστο οίκο με μεγάλη ευπρέπεια· δηλώνοντας μου επίσης, ότι δεν πρέπει να κάνω κανένα θόρυβο μέσα στο κελί μου, ούτε να μιλάω φωναχτά, μήπως και οι άλλοι κρατούμενοι που ίσως βρίσκονται σε διπλανά κελιά και έχουν παρόμοιες οδηγίες, με ακούσουν. Με πήγε στο κελί μου, ένα μικρό δωμάτιο 12x8 πόδια, του οποίου η πόρτα οδηγούσε στο διάδρομο· στη πόρτα αυτή υπήρχαν δύο σιδεριές, μακριά η μια από την άλλη που καταλάμβαναν το πάχος του τοίχου, το οποίο ήταν τρία πόδια, και έξω απ' αυτές τις σιδεριές υπήρχε ακόμα μια πόρτα· στο πάνω μέρος του κελιού υπήρχε ένα άνοιγμα, που άφηνε να περάσει φως από το διάδρομο, ο οποίος διάδρομος δεχόταν το φως από τα παράθυρα που έβλεπαν σε μια στενή αυλή, που είχε όμως σε πολύ κοντινή απόσταση, πολύ ψηλούς τοίχους· σ' αυτό το μικρό δωμάτιο, σ' ένα ξύλινο πλαίσιο, χωρίς πόδια, υπήρχε ένα αχυρόστρωμα, που θα ήταν το κρεβάτι μου· ένα μικρό δοχείο νερού· και ένα άλλο σκεύος για διάφορες χρήσεις, που αδειαζόταν μόνο μια φορά κάθε οκτώ μέρες, όταν πήγαινα στη λειτουργία στο ιδιωτικό παρεκκλήσι των φυλακισμένων. Αυτή ήταν η μόνη ευκαιρία να πάρω καθαρό αέρα· στο παρεκκλήσι κατασκεύασαν ορισμένα χωρίσματα με ένα τέτοιο τρόπο, ώστε οι κρατούμενοι δεν μπορούσαν να δουν ποτέ ο ένας τον άλλο ή να γνωρίζουν σε πόσους είχε δοθεί η χάρη να πηγαίνουν στη λειτουργία. Το κελί ήταν θολωτό και το πάτωμα ήταν από τούβλα, ο τοίχος όντας από πέτρα ήταν πολύ παχύς. Το μέρος ήταν συνεπώς, πολύ κρύο το χειμώνα και τόσο υγρό που οι σιδεριές ήταν σκεπασμένες με σταγόνες· και τα ρούχα μου το χειμώνα ήταν σε μια κατάσταση διαρκούς υγρασίας. Αυτή ήταν η κατοικία μου για σχεδόν τρία χρόνια. (Στο ίδιο, σελ. 187-188).

Ιεράς Εξέτασης[340]. Όταν μετά από παρέμβαση του κόμη de Campomanes επιτράπηκε στον John Howard[341] η είσοδος σε μια από τις φυλακές της Ιεράς Εξέτασης, το μόνο που μπόρεσε να δει, είναι κάποια δωμάτια με σύνεργα της Ιεράς Εξέτασης (σταυροί, ροζάρια), ένα δωμάτιο με ράφια γεμάτα απαγορευμένα βιβλία, και άλλα με εμβλήματα της Ιεράς Εξέτασης. Πρόσεξε επίσης, ότι τα κελιά είχαν διπλές πόρτες και χωρίζονταν από δύο τοίχους για να αποφεύγεται η επικοινωνία μεταξύ των κρατουμένων. Όταν ζήτησε να του δοθεί η άδεια να παραμείνει κλεισμένος στη φυλακή για ένα μήνα, προκειμένου να ικανοποιήσει την περιέργειά του, του απάντησαν ότι «κανείς δεν μπορεί να βγει πριν περάσουν τρία χρόνια και πριν ορκιστεί ότι θα παραμείνει μυστικό».[342] Ωστόσο, τον διαβεβαίωσαν, ότι οι κρατούμενοι δεν αλυσοδένονταν ποτέ. Και ο Llorente υποστηρίζει, ότι παρά τις υποθέσεις που κάνουν ορισμένοι συγγραφείς, ότι οι κρατούμενοι είναι αλυσοδεμένοι στα χέρια και στα πόδια, αυτό δεν ισχύει παρά μόνο σε σπάνιες περιπτώσεις, για τις οποίες υπήρχε ιδιαίτερος λόγος. Δίνει ένα τέτοιο παράδειγμα, ενός Γάλλου κρατούμενου που είδε το 1790-91 και ο οποίος ήταν δεμένος με χειροπέδες στα χέρια και ειδικά δεσμά στα πόδια, επειδή όταν τον άφηναν, προσπαθούσε να αυτοκτονήσει.[343]

Ο Llorente τονίζει επίσης, ότι οι *μυστικές φυλακές*, «δεν ήταν μπουντρούμια βαθιά μέσα στη γη, υγρά, βρώμικα και ανθυγιεινά, όπως τα περιγράφουν κάποιοι αναληθώς, που έχουν παραπλανηθεί από αφηγήσεις, αβέβαιες και υπερβολικές, κάποιων που υπέφεραν σ' αυτές, αλλά ήταν συνήθως καλά, ψηλοτάβανα, θολωτά δωμάτια, ευήλια, στεγνά και αρκετά μεγάλα, ώστε να επιτρέπουν σε κάποιον να περπατήσει λίγο.»[344] Οι φυλακές ωστόσο αυτές, ήταν «οι φοβερότερες διότι, εκτός του ότι φέρουν το στίγμα της ατίμωσης, που δεν το κάνει καμία άλλη φυλακή, κοσμική ή εκκλησιαστική, παράγουν στον κρατούμενο την πιο αστάθμητη θλίψη, λόγω της συνεχούς μοναξιάς, της άγνοιας σχετικά με την πορεία της υπόθεσης του, της έλλειψης της ανακούφισης των συζητήσεων με το δικηγόρο του και του

[340] Henry Kamen, οπ. παρ., σελ. 185-186.
[341] Ο John Howard γεννήθηκε το 1726 στο Hackney, σήμερα προάστιο του Λονδίνου. Ήταν γιος ενός πλούσιου εμπόρου και μετά το θάνατο του πατέρα του το 1742 περνούσε το μεγαλύτερο μέρος του χρόνου του σε ταξίδια στο εξωτερικό. Το 1756 ταξίδευε με πλοίο για τη Λισσαβόνα όταν Γάλλοι τους επιτέθηκαν και τους συλλάβανε, με αποτέλεσμα να παραμείνει σε διάφορες φυλακές της Γαλλίας για δύο μήνες πριν τον ανταλλάξουν με κάποιο Γάλλο αξιωματικό κρατούμενο στην Αγγλία. Αργότερα, το 1773 διορίστηκε σερίφης του Bedford και από τότε ως το τέλος της ζωής του το 1790 αφιερώθηκε στην καταγραφή των άθλιων συνθηκών στις φυλακές, τις αδικίες, τις καταχρήσεις και στην προσπάθεια βελτίωσης τους, όχι μόνο την Αγγλία αλλά και σε όλη την Ευρώπη. Το 1777 δημοσίευσε το βιβλίο *The State of the Prisons,* στο οποίο αφού περιγράφει διάφορες φυλακές απ' όλη την Ευρώπη, προτείνει μια σειρά μέτρων για τη μεταρρύθμιση των φυλακών. Το 1789 δημοσίευσε το *An Acount of the Principal Lazarettos in Europe*, στο οποίο αναφέρεται στις άθλιες συνθήκες στα νοσοκομεία και στα τρελοκομεία. Στην Ισπανία πήγε το 1783 όπου και επισκέφθηκε αρκετές φυλακές, όχι μόνο στη Μαδρίτη αλλά και σε άλλες πόλεις. Για περισσότερες πληροφορίες για τη ζωή του John Howard βλ. Victor Chan, οπ. παρ., σελ. 40-46.
[342] D. Eugenio Cuello Calón, «Lo que Howard vió en España: Las cárceles y prisiones de España a fines del siglo XVIII», *Revista de Estudios Penitenciarios,* Απρίλιος 1945, σελ. 16.
[343] Juan Antonio Llorente, οπ. παρ., τ. Ι, σελ. 230. Ο συγκεκριμένος κρατούμενος τελικά αυτοκτόνησε. Στο ίδιο, σελ. 243-246.
[344] Στο ίδιο, σελ. 229.

σκοταδιού των δεκαπέντε ωρών κατά τη διάρκεια του χειμώνα, εφόσον δεν επιτρέπεται στον κρατούμενο να έχει φως από τις τέσσερις το απόγευμα ως τις επτά το πρωί, χρόνος ικανός να προκαλέσει βαριά, αδυσώπητη κατάθλιψη, και επιπλέον η παγωνιά τον παιδεύει καθώς απαγορεύεται και η φωτιά.»[345]

Όπως δηλώνει επίσης ο Llorente, «η μυστικότητα ήταν η ψυχή του ιεροεξεταστικού συστήματος. Χωρίς αυτήν δεν θα ήταν τόσο τρομερό, ούτε θα θριάμβευε η αυθαιρεσία, η άγνοια, η δεισιδαιμονία, ο φανατισμός και τα προσωπικά πάθη των δικαστών και των υφιστάμενων. Χωρίς αυτήν, η διεξαγωγή των δικών θα ήταν λίγο - πολύ όπως και εκείνες των επισκόπων ενάντια στους κληρικούς τους, που είχαν κάνει κάποιο αδίκημα. Χωρίς αυτήν δεν θα στιγματιζόταν η τιμή σχεδόν όλων των κατηγορούμενων της Ιεράς Εξέτασης[..]»[346] Επίσης, γράφει ότι «ποτέ κανένας κρατούμενος ή κατηγορούμενος της Ιεράς Εξέτασης δεν είδε τη δικογραφία του, πόσο μάλλον κάποιου άλλου. Κανείς δεν έχει μάθει για την υπόθεσή του, περισσότερα απ' όσα του επέτρεπαν οι ερωτήσεις και οι κατηγορίες, στις οποίες ήταν υποχρεωμένος ν' απαντήσει, και από τα αποσπάσματα των δηλώσεων των μαρτύρων που του κοινοποιούσαν, έχοντας κρύψει όμως τα ονόματα και όλα τα στοιχεία σχετικά με το χρόνο, τον τόπο και οτιδήποτε μπορούσε να οδηγήσει στην αναγνώριση των ατόμων που τον κατήγγειλαν, έχοντας κρύψει ακόμα και οτιδήποτε ευνοϊκό περιείχε η κατάθεση των μαρτύρων για την υπεράσπισή του.»[347]

Αυτή η μυστικοπάθεια, σχετικά με τις φυλακές, τις δίκες, τους μάρτυρες και γενικότερα η άγνοια σχετικά με τις μεθόδους της Ιεράς Εξέτασης, που είχε αρχικά ξεκινήσει με σκοπό τον εκφοβισμό, οδήγησε τελικά, σύμφωνα με τον Kamen, στην εχθρότητα, και στη δημιουργία μιας ολόκληρης μυθολογίας, σχετικά με τις θηριωδίες που διαπράττονταν στα μυστικά κελιά της Ιεράς Εξέτασης[348]. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι η άγνοια αυτή, διαφαίνεται στις συνεδριάσεις των Cortes στο Cadiz το 1813, όταν συζητούσαν σχετικά με την κατάργηση της Ιεράς Εξέτασης. «Από τη μια οι υποστηρικτές της, βάσιζαν τα επιχειρήματά τους στην ιδέα μιας μυστικής και μυθικής ενότητας που έδωσε στην Ισπανία η Ιερά Εξέταση και από την άλλη οι αρνητές της βασίζονταν σχεδόν ολοκληρωτικά σε παρανοήσεις και πλάνες σχετικά με τη δομή και τη λειτουργία του θεσμού»[349].

Ωστόσο, όλη αυτή η μυστικότητα που ακολουθούσε η Ιερά Εξέταση, ερχόταν όπως είναι λογικό, σε πλήρη αντίθεση με τις απόψεις των διαφωτιστών σχετικά με την Αλήθεια, τη Δικαιοσύνη, τη Λογική, και την ανθρώπινη αξιοπρέπεια. Στα έργα του, ο Γκόγια, όπως έχουμε ήδη πει, δεν προσπαθεί να αποδώσει ρεαλιστικά τα κελιά των φυλακών, αντίθετα ακολουθεί και αυτός τους μύθους σχετικά με τις *μυστικές φυλακές*, κυρίως όσον αφορά

[345] Στο ίδιο, σελ. 230.
[346] Στο ίδιο, σελ. 178.
[347] Στο ίδιο, σελ. 3.
[348] Henry Kamen, οπ. παρ., σελ. 182, 186.
[349] Στο ίδιο, σελ. 183.

στην απεικόνιση των ακινητοποιημένων, αλυσοδεμένων κρατούμενων. Το θέμα άλλωστε των δεσμών, ήταν κάτι που απασχολούσε και που καταδίκαζαν όλοι εκείνοι που κατέκριναν την κατάσταση των φυλακών και απαιτούσαν μεταρρυθμίσεις στο ποινικό σύστημα. Επίσης, κάτι που ο Γκόγια τονίζει ιδιαιτέρως στα σχέδια του Λευκώματος C, είναι η αίσθηση της απομόνωσης. Αυτό δεν το πετυχαίνει μόνο, απεικονίζοντας έναν μόνο κρατούμενο σε κάθε κελί, αλλά και με το να τονίζει τα δεσμά του και την αδυναμία διαφυγής, καθώς και με τον τρόπο που χρησιμοποιεί φως σε πολλές απ' αυτές. Αυτό που κυρίως θέλει ο Γκόγια να απεικονίσει και να σχολιάσει, είναι περισσότερο ο άνθρωπος-φυλακισμένος, παρά η φυλακή-κτίριο. Στα σχέδια αυτά, δεν κάνει τόσο κριτική στην κατάσταση των φυλακών, αλλά στους λόγους του εγκλεισμού και βέβαια στον ίδιο τον εγκλεισμό και τη στέρηση της ελευθερίας. Αυτό γίνεται περισσότερο σαφές αν συγκρίνουμε τις φυλακές του Γκόγια με εκείνες που χάραξε ο Πιρανέζι, μισό αιώνα περίπου νωρίτερα.

Είναι γνωστό ότι ο Γκόγια το 1812, είχε στο σπίτι του «μια συλλογή του Πιρανέζι»[350] αν και δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε με ακρίβεια ποια από τα χαρακτικά του καλλιτέχνη ήταν αυτά. Από την άλλη, όπως υποστηρίζει ο López-Rey, «δεν θα ήταν παρακινδυνευμένο να υποθέσουμε ότι ο Γκόγια γνώριζε τις σειρές των Carceri, που θα μπορούσε να είχε δει […], τόσο στην Ιταλία, όσο και στην Ισπανία. Όμως ακόμα και στην περίπτωση, που δεν θα μπορούσαμε να τεκμηριώσουμε αυτή την υπόθεση, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε, ότι ο don Sebastián Martínez, στο σπίτι του οποίου στο Κάντιθ, έμεινε ο Γκόγια για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, κατά τη διάρκεια της αρρώστιας και της ανάρρωσης του το 1792-3, είχε τα έργα του Πιρανέζι, μεταξύ των πολλών χαρακτικών που είχε συλλέξει.»[351] Τα έργα των δύο καλλιτεχνών ωστόσο, «ανήκουν σε δύο διαφορετικούς κόσμους, αν και όχι αντιφατικούς μεταξύ τους.»[352] Σύμφωνα με τον López-Rey, «στον Πιρανέζι κυριαρχεί ο τρόμος που προκαλούν τα εργαλεία των βασανιστηρίων που απεικονίζει, συσχετίζοντας τα, μέσω μιας προοπτικής που περιστρέφεται και παρασύρει το μάτι, από τη μια λεπτομέρεια στην άλλη. Οι λίγες ανθρώπινες μορφές που διακρίνονται στις συνθέσεις του Πιρανέζι, μοιάζουν να βρίσκονται εκεί περισσότερο για να υποδείξουν τον τρόπο λειτουργίας των εργαλείων, παρά για να απεικονίσουν την προσωπική εμπειρία του βασανισμού. Ο καλλιτέχνης, με το να τονίζει την πολυπλοκότητα αυτών των εργαλείων, υπερβάλλοντας σε ό,τι αφορά στη δομή και τις αναλογίες τους, μας δείχνει σε

[350] F.J. Sánchez Cantón, «Como vivía Goya. I. El inventario de sus bienes, II. Leyenta e historia de la Quinta del Sordo», *Archivo Español de Arte*, 1946, σελ. 106.
[351] José López-Rey, «Las Carceles de Piranesi, los Prisioneros de Goya», *Scritti di Storia dell' Arte in onore di Lionello Venturi*, τ. 2, De Luca, Ρώμη 1956, σελ.111. Η María Penán Medina, στο "Estampas y libros que vió Goya en casa de Sebastián Martinez", οπ. παρ., 303-320, ενώ αναφέρει αρκετές σειρές με χαρακτικά του Piranesi στη συλλογή του Sebastián Martinez, αυτές αφορούν σε έργα με ρωμαϊκές αρχαιότητες και όχι στις Carceri.
[352] José López-Rey, «Las Carceles…», οπ. παρ., σελ. 111.

ποια σημεία μπορεί να φτάσει η ανθρώπινη εφευρετικότητα, προκειμένου να σκαρφιστεί τρόπους να βασανίσει το σώμα και πνεύμα των συνανθρώπων του. […] Με τις φυλακές του ο Πιρανέζι, μοιάζει να υποβάλλει τη βαρβαρότητα των βασανιστηρίων σε εξονυχιστικό έλεγχο, υπό το φως του λόγου.» [353]

«Οι φυλακές του Γκόγια δεν είναι ούτε περισσότερο νατουραλιστικές, ούτε λιγότερο φανταστικές από του Πιρανέζι. Κάποιες φορές μάλιστα, φωτίζονται τόσο έντονα, που τα σιδερένια κάγκελα μοιάζουν τελείως ασυμβίβαστα με την πραγματικότητα. Αυτό όμως που τις κάνει τόσο διαφορετικές από εκείνες του Πιρανέζι, είναι ότι ο χώρος σ' αυτές, ακόμα κι αν είναι κενός, φωτεινός ή σκοτεινός, περιτριγυρίζει την ανθρώπινη φιγούρα, και είναι αυτή τελικά, που γεμίζει τη σύνθεση.»[354] «Με τον τρόπο αυτό, ο καλλιτέχνης δίνει έμφαση στον άνθρωπο, προσδίδοντας του σχεδόν πάντα μια μνημειακότητα.»[355]

Όπως υποστηρίζει ο Lorenz Eitner, όσον αφορά στην εικονογράφηση των φυλακών κατά τον 18ο αιώνα «εκείνοι που έδιναν στις εικόνες της φυλακής την αναγνωρίσιμη και εντυπωσιακή μορφή τους, ήταν οι σκηνογράφοι της μπαρόκ θεατρικής σκηνής. Οι θολωτές αίθουσες, τα πλέγματα, τα κάγκελα, τα εργαλεία βασανιστηρίων έδιναν την εικόνα της φυλακής όταν το ζητούσε το σενάριο, και συνήθως διέφεραν πολύ από την αθλιότητα των πραγματικών φυλακών.»[356] Ωστόσο, η πραγματικότητα των φυλακών, μέχρι τα τέλη σχεδόν του 18ου αιώνα, ήταν άλλη. Δεν είχαν πάρει ακόμα κάποια συγκεκριμένη αρχιτεκτονική μορφή. Δεν υπήρχαν κτίρια ειδικά σχεδιασμένα για φυλακές, οι κατάδικοι στοιβάζονταν σε κελιά υπογείων, πύργων, κάστρων, κλπ., που προορίζονταν αρχικά για άλλες χρήσεις. Όποια και να ήταν η μορφή τους, σχεδόν όλες οι φυλακές ήταν στενόχωρες, σκοτεινές και βρώμικες. Από τα μέσα του 18ου αιώνα ωστόσο, και με το κίνημα της μεταρρύθμισης των φυλακών και του ποινικού συστήματος γενικότερα, με τα κείμενα ανθρώπων όπως του Cesare Beccaria και του John Howard[357] άρχισε να γίνεται αισθητή η ανάγκη για μια νέα αρχιτεκτονική των φυλακών[358]. Κάτι νέο που βλέπουμε στα κείμενα του Howard, είναι ότι παρόλο που προσπαθεί να είναι όσο το δυνατόν πιο αντικειμενικός και ψυχρά περιγραφικός, εστιάζει συνήθως στα βάσανα των φυλακισμένων, όποιο και αν ήταν το αδίκημα τους. Κάτι αντίστοιχο κάνει και ο Γκόγια εστιάζοντας στη μορφή του φυλακισμένου και στο βασανιστήριο του εγκλεισμού του, χωρίς να ενδιαφέρεται για το αν

---

[353] José López-Rey, *A Cycle...*, οπ. παρ., σελ. 113.
[354] Στο ίδιο, σελ. 114.
[355] Στο ίδιο, σελ. 53-55.
[356] Lorenz Eitner, «Cages, Prisons, and Captives in Eighteenth-Century Art», στο Karl Kroeber και William Walling (eds.), *Images of Romanticism, Verbal and Visual Affinities,* Yale Univercity Press, New Haven & Λονδίνο 1978, σελ. 20-21.
[357] Σχεδόν όλες οι φυλακές που περιγράφει ο Howard από τις επισκέψεις του σ' αυτές, έχουν κοινό χαρακτηριστικό τη στενότητα του χώρου, τη βρωμιά, την υγρασία, τις άθλιες συνθήκες γενικότερα. (Στο ίδιο, σελ. 32-33).
[358] Βέβαια, τα αποτελέσματα ήταν συχνά σχέδια εκκεντρικών ιδεών, κολοσσιαίων, συμβολικών κτιρίων, μαυσωλείων για ζωντανούς νεκρούς (βλ. πχ. σχέδια των Ledoux και Boulleé).

είναι ένοχος ή όχι, αν και ο καλλιτέχνης είναι κάθε άλλο παρά ψυχρά περιγραφικός. «Για τον Howard όλοι οι φυλακισμένοι ήταν ίσοι από το γεγονός του εγκλεισμού τους. Γενικά δεν αναφέρει τα αδικήματα, παρά μόνο για να αντιπαραθέσει την ελαφρότητά τους με τη βαρύτητα των ποινών.[359] […].Παρόλο που δεν καταδικάζει το θεσμό των φυλακών, κοιτάει τους άνδρες, τις γυναίκες και τα παιδιά που συνωστίζονταν στα άθλια κελιά ως ανθρώπινα όντα, τα οποία χρειάζονται ανακούφιση.»[360] Όπως υποστηρίζει ο Eitner, από το σημείο αυτό ως την παρουσίαση του κρατούμενου ως θύμα δεν απέχει πολύ κι έτσι «όπως και το κλουβί στην εικονογραφία του ροκοκό, έτσι και η έννοια της φυλακής στον ύστερο 18ο αιώνα, έφτασε να συμβολίζει την αθωότητα.»[361]

Γενικά, «κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα, το ενδιαφέρον για τον ίδιο το φυλακισμένο άρχισε σταδιακά να αυξάνεται δίνοντας μορφή σε μια άλλη τάση στην εικονογράφηση των φυλακών. Το συναισθηματικό-γραφικό, το αξιολύπητο ήρθε να ανταγωνιστεί το τρομερό-μεγαλειώδες (sublime)…»[362] Μέχρι τουλάχιστον τα μέσα του αιώνα, ήταν σπάνια η απεικόνιση κάποιου φυλακισμένου με συμπάθεια, δεν ενδιέφερε το δράμα του εγκλεισμού, η φυλακή ήταν απλώς το σκηνικό. «Τα πορτραίτα συγκεκριμένων εγκληματιών ανήκαν σε διασημότητες, και γίνονταν με σκοπό την ικανοποίηση της περιέργειας του κοινού, παρά την πρόκληση οίκτου. Οι φυλακισμένοι συνήθως αξίζουν την τιμωρία τους.»[363] Ο Γκόγια, ενδιαφέρεται για την αρχιτεκτονική των φυλακών, σε ελάχιστα έργα, κυρίως σε πίνακες, στους οποίους απεικονίζονται πολλοί κατάδικοι μαζί. Αντίθετα, στα περισσότερα σχέδια και στα χαρακτικά πλησιάζει τον φυλακισμένο και τονίζει ορισμένα μόνο αρχιτεκτονικά στοιχεία, που αρκούν συνήθως για να αναγνωρίσουμε το χώρο ως φυλακή. Τον ενδιαφέρει ο ίδιος ο φυλακισμένος, η στέρηση της ελευθερίας του, ο πιθανόν άδικος εγκλεισμός του.

i. Επιστήμες και Τέχνες

Από όλα τα σχέδια του Γκόγια που απεικονίζουν φυλακισμένους, μόνο τρία αναφέρονται σε συγκεκριμένα ιστορικά πρόσωπα. Τα σχέδια αυτά δεν βρίσκονται σε αριθμητική σειρά, ωστόσο εδώ, θα αναφερθούμε σ' αυτά μαζί, διότι κατά την άποψη μας, σχηματίζουν μια μικρή ενότητα μέσα στα σχέδια με τους φυλακισμένους. Όπως έχουμε πει και παραπάνω, σύμφωνα με τις απόψεις των Ισπανών διαφωτιστών, στον κύκλο των

[359] Μια ανάλογη στάση κρατάει και ο Γκόγια, όσον αφορά στο σχολιασμό των αδικημάτων στις λεζάντες των σχεδίων του Λευκώματος C.
[360] Στο ίδιο, σελ. 33.
[361] Στο ίδιο, σελ. 33.
[362] Στο ίδιο, σελ. 30.
[363] Στο ίδιο, σελ. 30.

οποίων άνηκε και ο Γκόγια, η Ιερά Εξέταση ήταν ένα από τα μεγαλύτερα εμπόδια για την πρόοδο της ανθρωπότητας. Τα ιστορικά πρόσωπα που ο Γκόγια απεικονίζει ως φυλακισμένους της Ιεράς Εξέτασης, προέρχονταν από τον κόσμο της επιστήμης και των τεχνών. Είχαν πάρει στα μάτια των ισπανών ilustrados μυθικές διαστάσεις, και συμβόλιζαν τη μάχη ανάμεσα στη γνώση, στην επιστήμη, στις τέχνες, στην αλήθεια από τη μια και στην αδιαλλαξία και στο σκοταδισμό της Ιεράς Εξέτασης από την άλλη.

Το C.94, *Por descubrir el movimiento de la tierra (Επειδή ανακάλυψε την κίνηση της γης)*, είναι το δεύτερο στη σειρά σχέδιο με φυλακισμένους του Λευκώματος C, μετά το *C.93, Por casarse con quien quiso*. Αποτελεί ένα φόρο τιμής στον Γαλιλαίο, ο οποίος έθεσε τις επιστημονικές βάσεις στην ηλιοκεντρική θεωρία του Κοπέρνικου, σύμφωνα με την οποία η γη και οι πλανήτες γυρίζουν γύρω από τον ήλιο, ο οποίος μένει ακίνητος στη μέση του συστήματος (1616). Ο Γαλιλαίος καταγγέλθηκε για δεύτερη φορά το 1633 στην Ιερά Εξέταση της Ρώμης, επειδή οι απόψεις του έρχονταν σε αντίθεση, όχι μόνο με τις παραδοσιακές γεωκεντρικές αντιλήψεις του Αριστοτέλη και του Πτολεμαίου αλλά σύμφωνα με τις απόψεις των θεολόγων της εποχής, ερχόταν σε σύγκρουση με κάποια βιβλικά αποσπάσματα. Κατηγορήθηκε ως ύποπτος για αίρεση, διότι ανέπτυσσε θεωρίες ενάντια στις Γραφές. Θεωρήθηκε, ότι στο βιβλίο του *Dialogo dei due massimi sistemi del mondo* (1632) δεν είχε τονίσει αρκετά, ότι οι απόψεις του Κοπέρνικου ήταν απλώς μια θεωρία, πράγμα που θεωρήθηκε πρόκληση στην εκκλησιαστική εξουσία. Κρίθηκε ένοχος και υποχρεώθηκε υπό την απειλή της φυλάκισης και των βασανιστηρίων, να αποκηρύξει τις ιδέες του, ενώ το βιβλίο του συμπεριλήφθηκε στον παπικό Index[364]. Πέρασε το υπόλοιπο της ζωής του σε κατ' οίκον περιορισμό, στο κτήμα του κοντά στη Φλωρεντία. Παρόλ' αυτά, το βιβλίο του έγινε δεκτό με ενθουσιασμό σε όλη την Ευρώπη. Το 1644, λίγο μετά το θάνατο του Γαλιλαίου (1564 -1642), ο John Milton, στην απολογία του *For the Liberty of Unlicenced Printing* αναφέρθηκε σε μια επίσκεψη που είχε κάνει στον γέρο Γαλιλαίο, ενώ ήταν φυλακισμένος της Ιεράς Εξέτασης, επειδή σκεφτόταν διαφορετικά από τους λογοκριτές του.[365] Έκτοτε, ο Γαλιλαίος έγινε το σύμβολο του μοντέρνου επιστημονικού πνεύματος που καταπιέζεται από τον θρησκευτικό σκοταδισμό. Για δυο αιώνες σχεδόν, υπήρξε η προσωποποίηση του πόνου και της ντροπής, που ο φανατισμός της Ιεράς Εξέτασης της Καθολικής Εκκλησίας έφερε ποτέ στο ανθρώπινο πνεύμα.

Στην Ισπανία, παρόλο που υπήρχαν αρκετοί οπαδοί των θεωριών του Κοπέρνικου και του Γαλιλαίου, μόλις στη δεκαετία του 1770, είχαν αρχίσει να συζητιούνται ανοιχτά στα

[364] Το βιβλίο αυτό αφαιρέθηκε επισήμως από τον παπικό Index μόλις το 1822. Ωστόσο, κατά τον Kamen, τα κείμενα του Γαλιλαίου, ποτέ δεν συμπεριλήφθηκαν στον ισπανικό Index απαγορευμένων βιβλίων, αν και διώκονταν σθεναρά οι υποστηρικτές της άποψης του, οπ. παρ., σελ. 134.
[365] José López-Rey, *A Cycle...*, οπ. παρ., σελ. 115.

πανεπιστήμια οι θεωρίες τους, καθώς και άλλων σύγχρονων αστρονόμων.[366] Ενώ σε όλη την Ευρώπη η ηλιοκεντρική θεωρία είχε γίνει ομόφωνα δεκτή, στην Ισπανία διώκονταν ακόμα οι υποστηρικτές της. Για παράδειγμα, το 1777, μία από τις 166 αιρετικές δηλώσεις του Olavide ήταν ότι υποστήριξε το σύστημα του Κοπέρνικου.[367] Παρόλο που στις αρχές του 19ου αιώνα, η Εκκλησία στην Ισπανία είχε αρχίσει να ανέχεται πια κάποιες συζητήσεις σχετικά με την κίνηση της γης, οι παθιασμένες συζητήσεις και αναφορές στο θέμα αυτό μεταξύ των liberales και των serviles, δείχνουν ότι το θέμα ήταν ακόμα πολύ ζωντανό και επίκαιρο. Ο Ruiz de Padrón, στους φλογερούς του λόγους υπέρ της κατάργησης της Ιεράς Εξέτασης στο Κάντιθ, μεταξύ άλλων θυμάτων του σκοταδισμού της Ιεράς Εξέτασης, αναφέρεται και στον Γαλιλαίο, τον οποίο παρουσιάζει να λιώνει στα μπουντρούμια της Ιεράς Εξέτασης.[368] Τονίζει επιπλέον, ότι «οι επιστήμες και οι τέχνες είναι τόσο ασυμβίβαστες με την Ιερά Εξέταση, όσο το φως με το σκοτάδι.»[369] Ο Bartolomé José Gallardo (1776-1852), στο βιβλίο του, *Diccionario critico-burlesco* που πρωτοεκδόθηκε το 1812, στο λήμμα γεωλογία, χρησιμοποιεί τον Γαλιλαίο σαν ένα παράδειγμα των θυμάτων της Ιεράς Εξέτασης. Με το σατιρικό του τόνο γράφει: «Ήταν το 1616, όταν η Σύνοδος των ιεροεξεταστών καρδιναλίων έμαθαν ότι κάποιος Κοπέρνικος, ένας ισπανός Zuñiga, και κάποιος Γαλιλαίος επέμεναν να σταματήσουν τον ήλιο και να κάνουν τη γη να κινηθεί· έγιναν θερμές συνεδριάσεις σχετικά με το λεπτό αυτό θέμα, στο οποίο η κοσμική εξουσία έμπαινε στα χωράφια της πνευματικής. Το αποτέλεσμα ήταν ένα τρομερό ανάθεμα ενάντια σ' αυτό το δόγμα της terre-moto, ως ενάντιο στην πίστη και ως παράλογη φιλοσοφία και ανακοινώθηκε ότι η γη παρέμενε σταθερή […] Αυτό που μας λέει η ιστορία, είναι ότι το 1633 ο Γαλιλαίος για μια ακόμα φορά επέμενε ότι ο ήλιος έπρεπε να μείνει στη θέση του και η γη έπρεπε να κουνηθεί. Η Ιερά Εξέταση επέμεινε ότι δεν έπρεπε να αφεθούν (ο Γαλιλαίος και η γη) ελεύθεροι να το κάνουν. […]»[370].

---

[366] Jean Sarrailh, οπ. παρ., σελ.496-498, Για παράδειγμα, στη μετάφραση του βιβλίου του Ισπανού αστρονόμου Jorge Juan, *Observaciones astronómicas y físicas* (1748) ο Γάλλος μεταφραστής σημειώνει: «Ο συγγραφέας του έργου αυτού, δεν μιλά ως μαθηματικός, όταν θεωρεί λανθασμένη την άποψη εκείνων που επιμένουν ότι η γη γυρίζει γύρω από τον εαυτό της, αλλά ως άνθρωπος που γράφει στην Ισπανία, δηλαδή σε μια χώρα όπου υπάρχει Ιερά Εξέταση.»

[367] βλ. Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 297-298 για τις απόψεις επί του θέματος των: Feijoo, Blanco White, Quintana.

[368] Στο ίδιο, σελ. 299.

[369] Η παραπομπή από τον Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 299.

[370] Η παραπομπή από την Stephanie Loeb Stepanek,, οπ. παρ., σελ. 229 και Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 299.

Ο Γκόγια, στο σχέδιο του δεν χρειάζεται να αναφερθεί ονομαστικά στο διάσημο θύμα της Ιεράς Εξέτασης, για να φανεί ότι πρόκειται για τον Γαλιλαίο. Διατηρεί κι εδώ την καταδικαστική, ιεροεξεταστική γλώσσα στη λεζάντα, που είδαμε και στα προηγούμενα σχέδια, μέσω της οποίας αποκαλύπτεται η ταυτότητα του θύματος. Μάλλον δεν γνώριζε όλες τις λεπτομέρειες για την υπόθεση του Γαλιλαίου και προτιμά να βασίσει το σχέδιο του «στο θρύλο που ήθελε τον διάσημο επιστήμονα θαμμένο για όλη του τη ζωή στις φυλακές της Ιεράς Εξέτασης, χωρίς όμως η αγριότητα των αδαών δεσμοφυλάκων του, να μπορεί να εξασθενίσει τη σκέψη του, που συμβολικά συνοψίζεται στη απόκρυφη φράση: *και όμως κινείται*. Με τα άκρα ακινητοποιημένα, ο Γαλιλαίος του σχεδίου -ταπεινωμένος, όχι όμως νικημένος- εκφράζει με την βίαιη προοπτική σμίκρυνση της βεβιασμένης στάσης του, τόσο τον φανατισμό της Ιεράς Εξέτασης ενάντια στην πρόοδο του ανθρώπου, όσο και την άφθαρτη δύναμη του μοντέρνου επιστημονικού πνεύματος.»[371] Τον βλέπουμε να σκύβει το κεφάλι και όλο το σώμα του μπροστά, πάνω από τα δεμένα σε κλοιό πόδια του, ενώ τα χέρια του είναι ανοιχτά, αλυσοδεμένα κι αυτά στους δυο ογκόλιθους αριστερά και δεξιά. Το πρόσωπο δεν το βλέπουμε κι έτσι ο πόνος και η ταπείνωση αποδίδονται μόνο με τη στάση του σώματος. Με την υποταγμένη αυτή στάση, ο καλλιτέχνης θέλει να εκφράσει τα αποτελέσματα που η απώλεια της πνευματικής ελευθερίας είχε στο ανθρώπινο πνεύμα, καθώς επίσης και την ταπείνωση του ατόμου που εξαναγκάστηκε να απαρνηθεί τις πεποιθήσεις του. Η στάση του από την άλλη «υπονοεί τόσο το σχήμα, όσο και τη συγκρατημένη ενέργεια ενός τόξου. Ακόμα όμως και στη στάση αυτή, η μορφή του Γαλιλαίου αναδίδει μια συγκρατημένη δύναμη.»[372] Σύμφωνα με την Stepanek «με τη σταυροειδή διάταξη του σώματος πάνω στους ογκόλιθους που μας φέρνει στο μυαλό τη Σταύρωση και με τον τρόπο αυτό τη θυσία και τη λύτρωση, ο Γκόγια θεοποιεί τον άνθρωπο της αλήθειας. Η Εκκλησία δηλαδή, παρόλο που τον φυλάκισε, δεν τον αφόπλισε, αλλά τον έκανε μάρτυρα»[373]. Από την άλλη, κάθε φορά που ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί μια τέτοια σύνθεση δεν σημαίνει ότι θέλει να

[371] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 295-296.
[372] Stephanie Loeb Stepanek, οπ. παρ., σελ. 230.
[373] Στο ίδιο, σελ. 230.

παραπέμψει στο θρησκευτικό θέμα της Σταύρωσης και πιστεύουμε ότι θα πρέπει να είμαστε πολύ προσεκτικοί με τέτοιου είδους παρατηρήσεις. Η σκηνή είναι λουσμένη στο φως, σ' ένα συμβολικό ίσως φως, που εξυψώνει την ταπεινωμένη φιγούρα. Ο López-Rey ωστόσο πιστεύει, ότι ακριβώς επειδή ο Γαλιλαίος εξαναγκάστηκε να αποκηρύξει τις απόψεις του, γι' αυτό και ο Γκόγια επιλέγει να τον παρουσιάσει σε μια στάση ταπεινωτική, σε αντίθεση με την όρθια στάση του μελαγχολικού Torrigiano που προτίμησε να πεθάνει παρά να ανακαλέσει τις απόψεις του και να μετανοήσει[374].

Αν με το παραπάνω σχέδιο ο Γκόγια καταδικάζει συμβολικά τις διώξεις της Ιεράς Εξέτασης ενάντια στην επιστημονική αλήθεια, στο C.100, *No comas, celebre Torrigiano*, (*Μην τρως, ξακουστέ Τορριτζιάνο*) αναφέρεται στην κόσμο της τέχνης. Η ελευθερία εδώ, παρουσιάζεται ως μια βασική προϋπόθεση για τον καλλιτέχνη. Κι εδώ ο Γκόγια, όπως και στο σχέδιο με το Γαλιλαίο, ακολουθεί έναν θρύλο σχετικά με το συγκεκριμένο θύμα της Ιεράς Εξέτασης, παρόλο που μάλλον γνώριζε τις αμφιβολίες που υπήρχαν, σχετικά με το κατά πόσο ανταποκρινόταν στην πραγματικότητα[375]. Απεικονίζει τον γλύπτη Torrigiano (1472-1528), ακολουθώντας την εκδοχή του Vasari ως προς τις συνθήκες θανάτου του. Κατά τον Vasari, ο Ιταλός γλύπτης Τορριτζιάνο είχε φτιάξει μια Μαντόνα για τον δούκα d' Arcos στη Σεβίλλη και όταν ο δούκας εξαπάτησε τον γλύπτη στην τιμή, ο τελευταίος, εξοργισμένος από την αδικία κατέστρεψε το γλυπτό του. Η βέβηλη και βλάσφημη πράξη της καταστροφής ενός θρησκευτικού έργου, προκάλεσε την επέμβαση της Ιεράς Εξέτασης, η οποία έκλεισε τον Torrigiano στη φυλακή, όπου ο καλλιτέχνης έπεσε σε βαθιά μελαγχολία, και αρνιόταν να φάει μέχρι που πέθανε[376]. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Γκόγια γνώριζε την παραπάνω ιστορία, αν όχι από τον Βαζάρι, τότε σίγουρα από τον Palomino[377], ο οποίος είχε αναπαραγάγει την ιστορία με ελάχιστες μεταβολές[378], στο έργο του με τους

---

[374] José López-Rey, *A cycle…*,οπ.παρ., σελ. 117.

[375] Ο López-Rey στο άρθρο του «Goya' s drawing of Pietro Torrigiano», *Gazette des Beaux-Arts*, Μάρτιος 1945, σελ. 165-170, παρουσίασε τις πολλές πηγές μέσω των οποίων ο Γκόγια θα μπορούσε να γνωρίζει την ιστορία του Τορριτζιάνο, αντικρούοντας έτσι την άποψη του Sánchez Cantón (στο *Goya*, Παρίσι 1930, σελ. 65), που θεωρούσε το σχέδιο ως «υπερβολικά λόγιο» για τον καλλιτέχνη και είδε σ' αυτό την επιρροή του Juan Antonio Llorente, παρόλο που ο τελευταίος δεν αναφέρεται σε κανένα σημείο του έργου του στην περίπτωση Torrigiano.

[376] Giorgio Vasari, *Le Vite de' piú eccellenti pittori scultori e architettori,* τ.4, κριτική έκδοση των Paola della Pergola, Luigi Grassi, Giovanni Previtalli, Instituto geografico de agostini, Νοβάρα 1967, σελ. 27.

[377] Τη γνώση των έργων του Palomino από το Γκόγια την έχει αποδείξει ο López-Rey στο άρθρο του «Goya and the world around him», *Gazette des Beaux-Arts,* XXVIII, 1945, σελ. 129-150.

[378] Η διαφορά της εκδοχής του Παλομίνο είναι ότι τονίζει περισσότερο από την μελαγχολία, την υπερηφάνεια του Torrigiano, καθώς επίσης υπογραμμίζει και την τσιγκουνιά και την μικροπρέπεια του δούκα de Arcos, τον οποίο δεν κατονομάζει. Λέει επίσης ότι «ο Δούκας θεώρησε ότι ο Torrigiano τον είχε προσβάλλει με τη συμπεριφορά του και τον κατέδωσε στην Ιερά Εξέταση με την ψεύτικη κατηγορία του αιρετικού. Το γεγονός ότι κατέστρεψε τη Μαντόνα και το ότι, μόλις είχε έρθει από την Αγγλία (αν και οι αιρέσεις δεν ήταν ακόμα τόσο διαδεδομένες εκεί), μαζί με τον υπερβολικό του χαρακτήρα θεωρήθηκαν ενδείξεις. […] Όταν έγινε η δίκη, με τόσες λίγες ελπίδες και με τόσο δυνατό εχθρό, η Ιερά Εξέταση καταδίκασε τον Torrigiano σε ατιμωτικό θάνατο, μετά από μακρόχρονη φυλάκιση. Όταν το έμαθε αυτό, κι ενώ είχε ήδη καταληφθεί από βαθιά μελαγχολία σταμάτησε να

Βίους καλλιτεχνών, *Parnaso Español.* Επιπλέον, ο Γκόγια ήταν παρών στις 17 Ιουλίου 1781, στη συνεδρίαση της Βασιλικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών, όταν ο Jovellanos στο λόγο του *Elogio de las Bellas Artes* είχε αναφερθεί στον "desgraciado Torrigiano", πράγμα που σημαίνει ότι το κοινό ήταν εξοικειωμένο με την ιστορία του.[379] Τέλος, όπως έχει επισημάνει ο López-Rey, ο φίλος του Γκόγια, Ceán Bermúdez, στο *Diccionario histórico de los mas illustres profesores de las Bellas Artes en España*, που εκδόθηκε το 1800, είχε αναφερθεί στην περίπτωση Torrigiano, αμφισβητώντας την ορθότητα της άποψης του Βαζάρι, σχετικά με το λόγο της φυλάκισης του καλλιτέχνη[380]. Πίστευε ότι ο Βαζάρι, που ζούσε τόσο μακριά από την Σεβίλλη, μάλλον έκανε λάθος, και ότι ο Torrigiano βρέθηκε στη φυλακή, όχι γιατί κατέστρεψε το έργο του, αλλά γιατί μες την οργή του ίσως

βλασφήμησε, ή κάτι ανάλογο. Επιπλέον, ο Ceán Bermúdez αναφέρει ότι το έργο του Ιταλού γλύπτη, *Άγιος Ιερώνυμος*, δεν είναι μόνο το καλύτερο μοντέρνο γλυπτό στην Ισπανία, αλλά είναι αμφίβολο αν υπάρχει κάτι καλύτερο στην Φλωρεντία ή στη Γαλλία και ότι τα λόγια αυτά δεν θα μπορούσε να τα ξεστομίσει αν δεν τα είχε ακούσει να λέγονται από τον ίδιο το Γκόγια, πρώτο ζωγράφο του βασιλιά. Προσθέτει ακόμα ότι εξέτασαν μαζί το έργο δύο φορές, αφιερώνοντας περισσότερο από πέντε τέταρτα της ώρας κάθε φορά, κατά το ταξίδι του Γκόγια στη Σεβίλλη το 1796.[381] Προφανώς, όπως παρατηρεί ο López-Rey, στις δύο αυτές περιστάσεις οι δύο φίλοι θα μίλησαν και για τη ζωή και το τέλος του Torrigiano και άρα ο Γκόγια θα ήταν ενήμερος σχετικά με τις ενστάσεις του Ceán για την ιστορία του Βαζάρι.

Ο Γκόγια στο σχέδιο του απεικονίζει τον μελαγχολικό ήρωα στη φυλακή, ενώ αρνείται να δεχτεί την τροφή. Με την λεζάντα του σχεδίου, ο Γκόγια τον παροτρύνει να συνεχίσει την στάση του αυτή, καταγγέλλοντας έτσι τον ασφυκτικό κλοιό μέσα στον οποίο η Ιερά Εξέταση είχε κλείσει τον κόσμο τη τέχνης. Όπως και με τον Γαλιλαίο, το Γκόγια δεν τον ενδιαφέρει τόσο να μείνει πιστός στα γεγονότα, όσο το να καταδικάσει την Ιερά Εξέταση. Ο López-Rey υποστηρίζει ότι, ο Torrigiano διαφέρει από τους περισσότερους

τρώει (είτε από πρόθεση, είτε από έλλειψη όρεξης) και έτσι πέθανε εξαθλιωμένος στη φυλακή της Ιεράς Εξέτασης στην πόλη της Σεβίλλης, γύρω στο 1522, περίπου 50 χρονών.» Εδώ χρησιμοποιούμε την αγγλική έκδοση Antonio Palomino, *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, μετάφραση Nina Ayala Mallory, Cambridge Univercity Press, Cambridge 1987, σελ. 7-8. (η πρώτη έκδοση του τρίτου μέρος του βιβλίου *Museo Pictórico* του Παλομίνο, *El Parnaso español pintoresco laureado* έγινε το 1724.) Στο ίδιο, σελ. 7-8.

[379] Ο Γκόγια και ο Χοβεγιάνος είχαν και οι δύο γίνει δεκτεί στην Ακαδημία το 1780.

[380] José López-Rey, "Goya' s drawing….", οπ. παρ., σελ. 167-168.

[381] Στο ίδιο, σελ. 169-170, που παραπέμπει στο Ceán Bermúdez, τ.V, σελ. 66-69.

άλλους φυλακισμένους του Λευκώματος, καθώς εδώ δεν τονίζεται η ιδέα της δυστυχίας[382]. «Καθώς ο φυλακισμένος γέρνει μπροστά, η μεγάλη κουβέρτα με τις πλούσιες πτυχές, στην

οποία είναι τυλιγμένος, επαναφέρει την καθετότητα της ογκώδους μορφής, σηκώνοντας τους ώμους σαν αντιστήριγμα στο σκυμμένο κεφάλι. Η μελαγχολική του έκφραση, με τα άσχημα χαρακτηριστικά, τα μάτια κλειστά, απομονώνεται από το περιβάλλον μέσω της λευκότητας της κουβέρτας.»[383] Παράλληλα, με τον τρόπο με τον οποίο διαχέεται το φως μέσα στο χώρο, «φωτίζοντας τους τοίχους, το δάπεδο, τα υπερβολικά ψηλά κάγκελα, τα έντονα κάθετα στοιχεία, δεν τονίζεται η ιδέα του εγκλεισμού, αλλά αντίθετα, δημιουργείται μια αίσθηση ελευθερίας στο έργο, την οποία συναντάμε και στην προτροπή της λεζάντας».[384] Πιστεύουμε ωστόσο, ότι παρόλο που είναι πολύ σωστή η παρατήρηση, ότι το φως που διαπερνά τα κάγκελα διαλύει κατά μια έννοια το χώρο του κελιού, από την άλλη όμως, ο κλοιός στα πόδια και κυρίως το σκυμμένο σώμα και το σκοτεινό, συνοφρυωμένο πρόσωπο του φυλακισμένου δίνουν σαφώς την αίσθηση της δυστυχίας, του εγκλεισμού και της ανικανότητας απόδρασης. Είναι

μια αίσθηση μελαγχολίας και εγκατάλειψης, αποθάρρυνσης και αδυναμίας, την οποία ο Γκόγια προσπαθεί να αντισταθμίσει, προτρέποντας τον φυλακισμένο να συνεχίσει την στάση της διαμαρτυρίας μέχρι το τέλος.

Μετά την εικόνα ενός θύματος άγριου βασανισμού (*C.108*, *Que crueldad*) (*Τι βαναυσότητα)*, που κατά τον López-Rey έχει χάσει πλέον την ανθρώπινη του υπόσταση[385], βλέπουμε την εικόνα του Zapata, του τρίτου από τα επώνυμα θύματα της Ιεράς Εξέτασης που απεικονίζει ο Γκόγια, να υπομένει καρτερικά την ταπείνωση και τον εγκλεισμό. Η λεζάντα του *C.109* *Zapata, tu gloria será eterna*, (*Zapata, η δόξα σου*

[382] Το ίδιο συμβαίνει, κατά τον ίδιο μελετητή μόνο με άλλο ένα σχέδιο της σειράς, το *C. 107, El tiempo hablara (Ο χρόνος θα δείξει)*. (Στο ίδιο, σελ. 170).
[383] Στο ίδιο, σελ. 170.
[384] Στο ίδιο, σελ. 170.
[385] Στο ίδιο, σελ. 127.

θα είναι αιώνια), κατά τον López-Rey, παραπέμπει είτε στον Diego Mateo Zapata, τον διάσημο γιατρό που η Ιερά Εξέταση καταδίκασε και τιμώρησε ως κρυφοεβραίο, το 1725[386], είτε στον ήρωα του Βολταίρου στο *Les Questions de Zapata*[387], που εκδόθηκε το 1766, και ήταν ίσως αποτέλεσμα της διάσημης δίκης του Ισπανού γιατρού. Είναι πολύ δύσκολο να καταλήξουμε σε ποιον αναφέρεται ο Γκόγια, καθώς το ίδιο το σχέδιο δεν μας βοηθάει στο να επιλέξουμε κάποιον από τους δύο. Αν πρόκειται για τον Zapata του Βολταίρου, τότε το σχέδιο θα αποτελούσε μια κριτική στην καταδυνάστευση που υφίστατο η σκέψη και το ανθρώπινο πνεύμα, από μέρους της Ιεράς Εξέτασης. Αν από την άλλη, στο σχέδιο απεικονίζεται ο εβραϊκής καταγωγής γιατρός τότε έχουμε να κάνουμε με μια ακόμα κριτική στις διώξεις, στις οποίες υπόκειντο οι conversos από την Ιερά Εξέταση, καθώς και μια καταγγελία της αντιδραστικής στάσης, την οποία κρατούσε απέναντι στη διάδοση των νέων ιδεών που σχετίζονταν με την ιατρική. Το καπέλο που φοράει ο ηλικιωμένος άντρας, ίσως παραπέμπει στα εβραϊκά καπελάκια που φορούσαν στις κρυφές τελετές τους οι εβραίοι, όμως αυτό θα μπορούσε να το φορά και ο Zapata του Βολταίρου, μια και ο τελευταίος ήταν δηλωμένος εχθρός του αντισημιτισμού, όπως και ο ήρωάς του άλλωστε.[388] Ένα στοιχείο που περιπλέκει τα πράγματα είναι το γεγονός, ότι το όνομα Zapata και μάλιστα

υπογραμμισμένο δεν πρέπει να έχει γραφτεί ταυτόχρονα με τον υπόλοιπο τίτλο, καθώς και τα γράμματα διαφέρουν λίγο, αλλά έχει τοποθετηθεί και σε λίγο ψηλότερο επίπεδο από την

[386] Ο Diego Mateo Zapata (ο López –Rey λανθασμένα τον αναφέρει Diego Martín.Το λάθος μάλλον οφείλεται στην πηγή του σχετικά με την ιστορία του Zapata, στο *Historia de los heteródoxos españoles*, του Menéndez Pelayo, όπου είχε γίνει λάθος στο όνομα, Alcalá Flecha, οπ. παρ.,υποσημ. 319, σελ. 326.) γεννήθηκε από Πορτογάλους γονείς το 1664 στη Murcia, και μάλλον η μητέρα του τον μεγάλωσε ως εβραίο. Το 1678 η μητέρα του συνελήφθη, βασανίστηκε και εμφανίστηκε σε auto το 1681, ενώ ο πατέρας του συνελήφθη αλλά αφέθηκε ελεύθερος. Ο Zapata σπούδασε στα πανεπιστήμια της Βαλένθια και Αλκαλά. Μετακόμισε στην Μαδρίτη, όπου χάρη στις γνωριμίες του κατάφερε να επιτύχει επαγγελματικά. Το 1692 ωστόσο συνελήφθη από την Ιερά Εξέταση για κρυπτοεβραϊσμό και έμεινε στα κελιά των φυλακών της Ιεράς Εξέτασης στην Cuenca, ως το 1693 οπότε και αναβλήθηκε η δίωξη. Παρόλα αυτά, οι αρχές του 18ου αιώνα τον βρήκαν πλούσιο και επιτυχημένο στη Μαδρίτη· το 1702 εκλέχθηκε πρόεδρος της Βασιλικής Ιατρικής-Χημικής Εταιρίας της Σεβίλλης (εταιρία γνωστή για την προσκόλληση της στα νέα ιατρικό-φιλοσοφικά δόγματα, της οποίας υπήρξε συνιδρυτής μαζί με τον Juan Muñoz y Peralta), ενώ μεταξύ των πελατών του συγκαταλέγονταν η βασιλική οικογένεια, ο δούκας Medinacelli και ο καρδινάλιος Portocarrero. Είχε μια μεγάλη βιβλιοθήκη που συμπεριλάμβανε έργα των Bacon, Gassendi, Bayle, Paracelsus, Pascal και άλλων φιλοσόφων, ενώ ο ίδιος αν και ξεκίνησε ως οπαδός του Γαληνού, με αρκετά συντηρητικές απόψεις ως προς την ιατρική, αργότερα με το έργο του *Ocaso de las formas aristotélicas*, (εκδόθηκε την ίδια χρονιά του θανάτου του), τάχθηκε υπέρ των νέων ιατρικών και φιλοσοφικών θεωριών. Στο απόγειο της φήμης του, το 1721, καταγγέλθηκε από συναδέλφους του και συνελήφθη με την κατηγορία του κρυπτοεβραϊου. Εμφανίστηκε σε auto στην Κουένκα το 1725, όπου καταδικάστηκε σε ένα χρόνο φυλάκιση, δέκα χρόνια εξορία από τη Μαδρίτη, Κουένκα και Μούρθια και κατάσχεση της μισής του περιουσίας. Επέστρεψε στη Μαδρίτη το 1734, όπου βοήθησε στη σύσταση της Βασιλικής Ακαδημίας της Ιατρικής, και πέθανε το 1745. Δεν υπάρχει αμφιβολία για την τεράστια φήμη που απολάμβανε στην εποχή του, καθώς και για την έκπληξη και το σκάνδαλο που δημιουργήθηκε με την δίκη του το 1725. (Henry Kamen, οπ. παρ., σελ. 298-299, Roberto Alcalá Flecha, οπ.παρ., υποσημ. 322, σελ. 326-327).

[387] Βλ. παραπάνω, σελ. 55-56, κεφ. εβραίοι και conversos.

[388] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 303.

πρώτη λεζάντα. Ο Gassier μάλιστα, πιστεύει ότι μπορεί να μην είναι καν από το χέρι του Γκόγια, καθώς το κεφαλαίο Z δεν μοιάζει καθόλου με το Z στο Zaragoza του σχεδίου C.87[389]. Όπως και να 'χει, είναι πολύ πιθανόν, ότι ο Γκόγια αρχικά απεικόνιζε έναν ανώνυμο κρατούμενο, του οποίου τον ηρωισμό εκθείαζε, ενώ του έδινε ταυτόχρονα κουράγιο, λέγοντας του ότι η δόξα του θα είναι αιώνια.

Αν τελικά ο Γκόγια αναφέρεται στον διάσημο γιατρό Zapata, που δικάστηκε και καταδικάστηκε, με την διπλή ιδιότητα του κρυφοεβραίου και του καινοτόμου γιατρού, ίσως αυτό που τον οδήγησε στο να τον συμπεριλάβει στη σειρά με τα θύματα της Ιεράς Εξέτασης να ήταν «ο ενθουσιασμός που υπήρχε και από τον οποίο συντηρούνταν οι δειλές πρόοδοι στη μοντέρνα ιατρική επιστήμη, μπροστά στις παγίδες που της έστηναν οι θεματοφύλακες της ορθοδοξίας, αλλά και στις διώξεις της νέας επιστήμης από την Ιερά Εξέταση.»[390] Στην Ισπανία, ο 18ος αιώνας υπήρξε και για την ιατρική ένας αιώνας γεμάτος συγκρούσεις, ανάμεσα σ' εκείνους που ακολουθούσαν την παραδοσιακή ιατρική και τους αφορισμούς του Γαληνού και του Ιπποκράτη και σ' εκείνους που σύμφωνα με τις νέες ιδέες, υποστήριζαν την παρατήρηση, τον πειραματισμό και τον εμπειρισμό.[391] Οι ιδέες αυτές έρχονταν συχνά σε αντίθεση, όχι μόνο με τις παραδοσιακές αντιλήψεις περί ιατρικής, αλλά πολλές φορές και με θρησκευτικές απόψεις. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το θέμα της ανατομίας των πτωμάτων, πράξη που θεωρείτο ιεροσυλία από τους ιερείς, τους μοναχούς, αλλά και από τους παραδοσιακούς γιατρούς, διότι κατά την άποψη τους, ήταν αμαρτία να θέλεις να δεις αυτά που ο θεός έχει κρύψει στο σώμα των ανθρώπων, αλλά και των ζώων. Μάλιστα, αρνούνταν να δώσουν τα πτώματα από τα νοσοκομεία στους «ανατόμους», παρά τις βασιλικές διατάξεις.[392]

[389] Pierre Gassier, οπ. παρ., σελ. 379.
[390] Roberto Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 304
[391] Jean Sarrailh, οπ. παρ., σελ. 413-442.
[392] Στο ίδιο, σελ. 485

Ο Γκόγια απεικονίζει τον ηλικιωμένο άντρα «μ' ένα τρόπο που θυμίζει κάποιο σοφό ή λόγιο της Παλαιάς Διαθήκης, ο οποίος διατηρεί την αξιοπρέπεια του και τη σοφία του ακόμα και στην υποταγή και στη σκλαβιά. Ο όγκος της μορφής είναι σα βράχος κι έτσι εκφράζει την αμετάβλητη αλήθεια.»[393] Λίγοι από τους φυλακισμένους διατηρούν σε τέτοιο βαθμό την αξιοπρέπεια τους. Τον βλέπουμε καθισμένο οκλαδόν, σκυφτό, σε βαθιά περισυλλογή, τυλιγμένο στο ένδυμα του και αλυσοδεμένο στο κελί του. Οι αλυσίδες φαίνεται να συνεχίζουν και εκτός σχεδίου προς τα δεξιά, ίσως για να ακινητοποιήσουν κάποιον άλλο κρατούμενο σ' ένα διπλανό κελί, ενώ αριστερά και πίσω του, οι σχεδόν αφηρημένες γραμμές μιας σκάλας και μιας πόρτας οριοθετούν το χώρο, χωρίς όμως να οδηγούν πουθενά. Ένα δοχείο στα δεξιά, υπενθυμίζει τις άθλιες συνθήκες στις οποίες ήταν υποχρεωμένοι να ζουν οι φυλακισμένοι. Είναι ωστόσο γεγονός ότι η αντρική αυτή φιγούρα είναι μια από τις πιο δυνατές του Λευκώματος, καθώς μέσα στην ήρεμη καρτερικότητά του, ο άντρας αυτός κρατάει όλη του την αξιοπρέπεια. Ο τρόπος που πέφτει το φως στο πρόσωπο του, διαγράφοντας με μια έντονη πλαστικότητα τα χαρακτηριστικά του είναι καταπληκτικός. Έχει τα μάτια κλειστά σε όλη τη δυστυχία που τον περιτριγυρίζει και όπως λέει και ο López-Rey «η σκέψη του μοιάζει να πλανιέται μακριά από τη δυσάρεστη θέση στην οποία βρίσκεται, σε μια εποχή, που όπως δηλώνει και η λεζάντα, η δόξα θα είναι δική του.»[394]

ii. Άλλοι φυλακισμένοι της Ιεράς Εξέτασης

Όπως έχουμε δει στην μέχρι τώρα συζήτηση, ο Γκόγια, στα περισσότερα σχέδια του Λευκώματος C, δεν απεικονίζει απλώς κάποιους φυλακισμένους ή καταδικασμένους από την Ιερά Εξέταση, αλλά αναφέρεται και στους λόγους για τους οποίους δικάζονται ή

[393] Stephanie Loeb Stepanek, οπ. παρ., σελ. 237-238.
[394] José López-Rey, *A cycle…,* οπ.παρ., σελ. 129.

βρίσκονται στη φυλακή. Η λεζάντα που μας ενημερώνει για τους λόγους που οι άνθρωποι αυτοί καταδιώκονται, παίζει έναν εξαιρετικά σημαντικό ρόλο στην καταγγελία της Ιεράς Εξέτασης από το Γκόγια, καθώς αποκαλύπτει μέσω της αντιπαράθεσης του γραπτού λόγου με την εικόνα, το φανατισμό, τον παραλογισμό και την αδικία στον τρόπο λειτουργίας του θεσμού. Όσον αφορά στους φυλακισμένους, είδαμε ως λόγους φυλάκισης: τη συγγραφή απόψεων που έρχονταν σε αντίθεση με όσα επέβαλε η λογοκρισία (C.96(87), *No haber escrito para tontos*), την ενασχόληση με την επιστήμη και την διερεύνηση της επιστημονικής Αλήθειας, (C.94 (85), *Por descubrir el mobimiento de la tierra,* C.109, *Zapata tu gloria será eterna*), την ελευθερία στην καλλιτεχνική δημιουργία, (C.100, *No comas celebre Torregiano*), την ελευθερία στην επιλογή του συζύγου (C.93?, *Por casarse con quien quiso*), αλλά και την υποστήριξη του Συντάγματος του 1812 και της ελευθεροτυπίας, (C98, *¿Por Liberal*). Υπάρχουν ωστόσο και ορισμένα σχέδια στη σειρά που απεικονίζουν φυλακισμένους, των οποίων δεν γνωρίζουμε τους λόγους της φυλάκισης τους.

Αμέσως μετά το σχέδιο C.94 (85), *Por descubrir el mobimiento de la tierra,* με το διασημότερο θύμα της Ιεράς Εξέτασης, τον Γαλιλαίο, ο Γκόγια απεικονίζει στο C.95 (86), ένα ανώνυμο θύμα μέσα σ' ένα σκοτεινό κελί και του δίνει τον τίτλο *No lo saben todos (Δεν το γνωρίζουν όλοι)*. Σε αντίθεση με το προηγούμενο σχέδιο, όπου δεν είχαμε καμία αρχιτεκτονική ένδειξη του χώρου της φυλακής, παρά μόνο το Γαλιλαίο, σχεδόν συμβολικά αλυσοδεμένο σε μια λίθινη κατασκευή, μέσα σε άπλετο φως, εδώ ο χώρος του σκοτεινού κελιού, παρόλο που αποδίδεται με πολύ γρήγορες πινελιές, προσδιορίζεται με μεγάλη σαφήνεια[395]. Βλέπουμε πάνω δεξιά ένα μικρό παράθυρο, με χοντρά κάγκελα, μέσα από το οποίο εισέρχεται στο χώρο ένα έντονο φως, που φωτίζει το πάνω μέρος του σώματος του φυλακισμένου, τον τοίχο πίσω του και λίγο τα πόδια του, δημιουργώντας έτσι ένα έντονο παιχνίδι του φωτός και της σκιάς στο σχέδιο. Ο άντρας είναι ακινητοποιημένος σαν

[395] Και στο σχέδιο που ακολουθεί, C.96(87), *No haber escrito para tontos*, το θύμα βρίσκεται σ' ένα παρόμοιο, αν και ακόμα πιο σκοτεινό κελί.

επικίνδυνο ζώο, με τα πόδια του τεντωμένα μπροστά[396] και δεμένα με μια χοντρή αλυσίδα, στερεωμένη στον τοίχο πίσω του. Η αλυσίδα τονίζεται ιδιαιτέρως, καθώς διαγράφεται τόσο στον φωτισμένο τοίχο, όσο και στο στήθος του κρατούμενου, τον οποίο βλέπουμε με σκυμμένο το κεφάλι, τα χέρια σφιγμένα σαν σε προσευχή, τα γένια του μεγαλωμένα από τον καιρό. Στο σκοτεινό πρόσωπο, στα σφιγμένα χέρια, στα τεντωμένα πόδια, στην άβολη στάση διακρίνεται η αγωνία και η απελπισία. Ο López-Rey αντίθετα, βλέπει σ' αυτή τη μορφή ηρεμία και ψυχικό σθένος, τα οποία εξαίρονται από το φως, που κατά την άποψη του, «είναι πολύ έντονο και διάχυτο για να προέρχεται μόνο από το μικρό παράθυρο»[397]. Στο σχέδιο αυτό δεν υπάρχει άμεση αναφορά στην Ιερά Εξέταση, ο τίτλος ωστόσο, *Δεν το γνωρίζουν όλοι,* ίσως αναφέρεται στις μυστικές φυλακές· στο ότι κανείς δεν γνωρίζει που βρίσκεται αυτός ο άντρας, ούτε ποια θα είναι η τύχη του· είναι απομονωμένος και ξεχασμένος απ' όλους, και βέβαια κανείς δεν γνωρίζει τα βασανιστήρια που συμβαίνουν πίσω από τους χοντρούς τοίχους των φυλακών της Ιεράς Εξέτασης. Ο Lafuente Ferrari υποστηρίζει, ότι ο Γκόγια εδώ «εξεγείρεται ενάντια στην βία και την αδικία και θέλει να μας δώσει μια ιδέα των φρικαλεοτήτων που συνέβαιναν μυστικά στη Μαδρίτη, κατά την παλινόρθωση του Φερδινάνδου VII. […] Απεικονίζει έναν φιλελεύθερο, έναν αντάρτη, έναν afrancesado, έναν συνωμότη, που κάποια στιγμή έδειξε την εχθρότητα του ή την ελάχιστη προσκόλληση του στο δεσποτικό και άδικο καθεστώς του Φερδινάνδου, ή απλώς είχε καταδοθεί λόγω υποψιών ή ακόμα και λόγω μίσους και προσωπικής αντιζηλίας.»[398]

Στο σχέδιο C.102, *Pocas oras te faltan*, (*Λίγες ώρες σου μένουν*) που ακολουθεί μια σκηνή

άγριου βασανισμού (C.101, *No se puede mirar*) (*Δεν μπορεί κανείς να κοιτάξει*), απεικονίζεται μια γυναίκα που όπως δηλώνει ο τίτλος, πρόκειται να εκτελεστεί σε λίγες ώρες. Από τα βασανιστήρια και την αγωνία, φαίνεται να έχει χάσει κάθε ίχνος θηλυκότητας, γεγονός που καθιστά πολύ δύσκολη την αναγνώριση της ως γυναίκα. Πίσω της, πολύ συνοπτικά δοσμένο με λίγες γραμμές, διακρίνεται πιθανόν ένα "στρεβλωτήριο", ένα όργανο βασανισμού με το οποίο εξαρθρώνονταν τα μέλη του βασανιζόμενου.

[396] Η στάση αυτή θυμίζει πολύ τη στάση της φυλακισμένης γυναίκας στο *Καπρίτσο* 32, *Por que fue sensible*.
[397] José López-Rey, *A cycle…*,οπ. παρ., σελ. 118.
[398] Enrique Lafuente Ferrari, οπ. παρ., σελ. 272-273.

Είναι γονατισμένη και γέρνει προς τα πίσω, σαν να θέλει να στηριχθεί σε κάτι, που είναι όμως πολύ λίγο σχεδιασμένο για να καταλάβουμε περί τίνος πρόκειται. Τα ανακατωμένα μαλλιά της, σαν μια μαύρη σκιά, έχουν αποδοθεί με πολύ σκούρες πινελιές να πέφτουν στην πλάτη της, σχηματίζοντας έτσι έντονο το περίγραμμα της. Τα κλειστά της μάτια μοιάζουν πρησμένα, ενώ το στόμα της είναι παραμορφωμένο από τον πόνο και την αγωνία. Από το ανοιγμένο μπροστά, βίαια ίσως ένδυμα της, προβάλλει ένα στήθος σχεδόν καθόλου γυναικείο, το οποίο είναι εκτεθειμένο σ' ένα έντονο, διάφανο φως και του οποίου η λευκότητα δημιουργεί μια αντίθεση με τη μαύρη σκιά στο λαιμό, αλλά και την έκφραση της οδύνης στο πρόσωπο. Ίσως, η λευκότητα αυτή να θέλει να παραπέμψει στην αγνότητα και άρα στην αθωότητα της. Έχει τα χέρια της σφιγμένα μπροστά, ενώ πίσω τους ξεπροβάλλει ένα μισάνοιχτο μικρό βιβλίο, το οποίο δεν είναι ξεκάθαρο που ακριβώς στηρίζεται[399]. Η σκηνή διαδραματίζεται μέσα σε άπλετο φως, πράγμα που οδηγεί στην σχεδόν παντελή έλλειψη φωτοσκίασης. Μια αναποφασιστικότητα που διακρίνεται στις γραμμές του σχεδίου, έχει οδηγήσει τον Gassier στην υπόθεση, ότι το σχέδιο δεν είναι από το χέρι του Γκόγια.[400] Αντίθετα, ο López-Rey πιστεύει ότι αυτή ακριβώς η αναποφασιστικότητα οφείλεται στη «σύγκρουση ανάμεσα στη πνευματική αντοχή και την σωματική αδυναμία, την οποία ο Γκόγια θέλει να εκφράσει με τις γραμμές, που ταυτόχρονα παραμορφώνουν, αλλά και συγκρατούν τα χαρακτηριστικά του θύματος.»[401] Στις τελευταίες αυτές αγωνιώδεις ώρες της μελλοθάνατης, οι λέξεις της λεζάντας μοιάζουν να την εμψυχώνουν και να την προτρέπουν να διατηρήσει την αξιοπρέπεια της και την πνευματική της ακεραιότητα μέχρι το τέλος.

Στο σχέδιο που ακολουθεί, C.103, *Mejor es morir* (*Καλύτερα να πεθάνεις*), όπως και στο προηγούμενο, δεν υπάρχει καμία αναφορά στην Ιερά Εξέταση, ούτε και στο έγκλημα του φυλακισμένου. Ωστόσο, το γεγονός ότι εντάσσονται και αυτά, μέσα σε μία σειρά με

[399] Ωστόσο αρκετοί από τους μελετητές θεωρούν ότι κρατά το βιβλίο ανάμεσα στα χέρια της, Pierre Gassier, *Dessins*…, τ. 1, οπ. παρ., σελ. 377, Enrique Lafuente Ferrari, οπ. παρ., σελ. 279.
[400] Pierre Gassier, *Dessins*…, τ. 1, οπ. παρ., σελ. 377.
[401] José López-Rey, *A cycle*…,οπ. παρ., σελ. 123.

τόσα άλλα σχέδια, τα οποία σαφώς αναφέρονται στο θεσμό αυτό, μας κάνει να πιστεύουμε ότι ο καλλιτέχνης κι εδώ απεικονίζει φυλακισμένους της Ιεράς Εξέτασης. Ο άντρας που απεικονίζεται στο σχέδιο αυτό, βρίσκεται μάλλον σε έναν εξωτερικό χώρο και έχει τα πόδια του ακινητοποιημένα σε ένα κλοιό. Είναι προφανές ότι δεν μπορεί να περπατήσει, πράγμα που δημιουργεί μια αντίφαση με το γεγονός, ότι βρίσκεται όρθιος σε κάποια εσωτερική αυλή της φυλακής, καθώς δεν μπορούμε να φανταστούμε πώς έφτασε ως εκεί. Τα

αρχιτεκτονικά στοιχεία στο βάθος, η πέτρινη θολωτή πύλη που μοιάζει σα σπηλιά, το άνοιγμα πάνω αριστερά με τα χοντρά κάγκελα, μας φέρνουν στο νου κάποιες λεπτομέρειες από τα έργα του Πιρανέζι, όμως κι εδώ, όπως σε όλα τα σχέδια της σειράς, αντίθετα με τα έργα του Πιρανέζι, η ανθρώπινη φιγούρα κυριαρχεί στο χώρο[402]. Αυτό συμβαίνει, όπως παρατηρεί ο López-Rey, επειδή «το δυνατό φως βγάζει εκτός προοπτικής το χώρο ανάμεσα στο φυλακισμένο και το αρχιτεκτονικό βάθος, με αποτέλεσμα η ανθρώπινη μορφή να μοιάζει υπερμεγέθης».[403] Ο κρατούμενος έχει την πλάτη του γυρισμένη στο θεατή, όμως βλέπουμε το πρόσωπο του σε προφίλ. Γέρνει μπροστά, κοιτάζοντας τα πόδια του, πράγμα που εντείνει ακόμα περισσότερο την αίσθηση της αδυναμίας διαφυγής και της απελπισίας, που αποπνέει η φιγούρα αυτή. Η σκέψη του είναι ίσως αυτή που ο Γκόγια γράφει στη λεζάντα: *καλύτερα ο θάνατος*· καλύτερα ο θάνατος, μπροστά στην έλλειψη της ελευθερίας και τον εγκλεισμό στη φυλακή. Σύμφωνα με τον López-Rey, «ο Γκόγια έχει απεικονίσει έναν άντρα, να γέρνει καταβεβλημένος από την βάρβαρη τιμωρία και χωρίς να έχει κάποιο σκοπό πια, συνειδητοποιεί μόνο την αίσθηση του πόνου, και το χώμα που κοιτά- ένα αξιοθρήνητο θύμα που η ανθρώπινη φύση του έχει μετατραπεί σε ζωώδη νωθρότητα».[404] Εδώ μάλλον θα διαφωνήσουμε με τον López-Rey, καθώς πιστεύουμε ότι σ' αυτή την καταγγελία της βαρβαρότητας των δεσμών και του εγκλεισμού, διαφαίνεται μια συμπάθεια

[402] Όπως θα δούμε παρακάτω, το σχέδιο αυτό είναι πολύ κοντά στη σύλληψη με ένα άλλο από το Λεύκωμα F, που βρίσκεται στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης, το (F80, GW 1498), με τη διαφορά ότι σ' εκείνο απεικονίζονται δύο κρατούμενοι, και ότι οι φιγούρες είναι πολύ μικρότερες σε σχέση με το χώρο και το αρχιτεκτονικό βάθος. Ο Gassier θεωρεί ότι τα δύο σχέδια πρέπει να έχουν γίνει την ίδια χρονική περίοδο. Pierre Gassier, *Dessins*…, τ. 1, οπ. παρ., σελ. 377.
[403] José López-Rey, *A cycle…*,οπ. παρ., σελ. 123.
[404] Στο ίδιο, σελ. 123.

και ένας οίκτος για τον άντρα αυτό, από τη μεριά του Γκόγια. Πιστεύουμε επίσης, ότι η σύλληψη του σχεδίου αυτού, όπως και η λεζάντα του, ίσως σχετίζονται με τα τρία χαρακτικά με τους φυλακισμένους των *Desastres* και κυρίως το *Si es delinquente que muera presto (Αν είναι ένοχος, ας πεθάνει γρήγορα)*.

Στο επόμενο σχέδιο, C104, *Muchas Viudas an llorado como tú*, (*Πολλές χήρες έχουν κλάψει σαν εσένα*) δεν απεικονίζεται κάποιος κρατούμενος, αλλά τα αποτελέσματα που έχει ο εγκλεισμός και ο θάνατος κάποιου κρατούμενου στην οικογένεια του. Στη μέση του δρόμου, έξω από μια ιεροεξεταστική φυλακή, μια γυναίκα εξουθενωμένη από τη θλίψη, πνίγει τα αναφιλητά της σ' ένα μαντίλι, ενώ ένα κοριτσάκι στα πόδια της, με μια τρυφερή κίνηση τής τείνει τα χέρια, σε μια προσπάθεια μάταιης παρηγοριάς. Η σιωπηρή έκφραση του πόνου, μέσα από τα πνιγμένα αναφιλητά, μετατρέπουν τα ανυπεράσπιστα αυτά θύματα του σχεδίου του Γκόγια, σε μια από τις πιο δυνατές κατηγορίες ενάντια στη μανία της καταστολής της Ιεράς Εξέτασης. Στο σχέδιο

αυτό ο καλλιτέχνης, πρόσθεσε σαφείς αναφορές στους υπεύθυνους για τη δυστυχία των δύο θυμάτων, κάτι που στα υπόλοιπα σχέδια συνήθως γίνεται με έμμεσο τρόπο. Πάνω από την πόρτα του βάθους, από την οποία προφανώς βγήκαν οι δύο φιγούρες, εμφανίζεται το έμβλημα της Ιεράς Εξέτασης μέσα σε μια οβάλ ασπίδα: το σπαθί πάνω στο κλαδί της ελιάς[405]. Έχουν μόλις πληροφορηθεί το χαμό του αγαπημένου προσώπου και απομακρύνονται μόνες, συντετριμμένες από τη θλίψη, μια θλίψη που επιτείνεται από την επίγνωση της δυστυχίας, της ατίμωσης και της φτώχιας που περιμένει τους συγγενείς ενός θύματος της Ιεράς Εξέτασης. Όχι μόνο θα έβλεπαν το ατιμωτικό sanbenito κρεμασμένο για την υπόλοιπη ζωή τους στην εκκλησία της ενορίας τους, αλλά σίγουρα θα κατέληγαν ζητιάνες καθώς όφειλαν να πληρώσουν τα έξοδα της φυλακής[406], ενώ αν ο κατάδικος είχε κριθεί ένοχος, όλη η

[405] Όπως υποστηρίζει ο Gassier, το έμβλημα, το οποίο έχει γίνει με σέπια, πρέπει να έχει προστεθεί σε μια δεύτερη φάση. Επίσης, το σχέδιο είναι πολύ κατεστραμμένο στο κέντρο, πάνω στο ένδυμα της γυναίκας, καθώς το μελάνι έχει διαβρώσει το χαρτί. Pierre Gassier, *Dessins*…, τ. 1, οπ. παρ., σελ. 378.
[406] Για παράδειγμα, οι συγγενείς μιας μοναχής στη Σικελία, που φυλακίστηκε για τέσσερα χρόνια σε φυλακή της Ιεράς Εξέτασης το 1703, πλήρωναν ακόμα τα χρέη της φυλακής το 1872! Eleanor Sayre, *Constitución 1812*, οπ. παρ., λήμμα 42.

περιουσία του θα είχε κατασχεθεί. Κι εδώ τα λόγια του τίτλου, που της υπενθυμίζουν ότι δεν είναι μόνη, μοιάζουν με λόγια παρηγοριάς από μέρους του ζωγράφου. Ένα επίσης, στοιχείο που θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε σε σχέση με τη διαδοχή των σχεδίων του Λευκώματος, είναι ότι τα τρία σχέδια στα οποία αναφερθήκαμε, (C.102, C.103, C.104), όλα πραγματεύονται με κάποιο τρόπο το θέμα του θανάτου μέσα στις ιεροεξεταστικές φυλακές.

Ακολουθούν τρία έργα που απεικονίζουν έγκλειστες γυναίκες. Στο C.105, *¡Quien lo puede pensar!* (*Ποιος θα μπορούσε να το φανταστεί!*), βλέπουμε μια γυναίκα δεμένη πισθάγκωνα με μια χοντρή αλυσίδα που καταλήγει σ' ένα μεγάλο κρίκο στο λευκό τοίχο. Είναι εξαναγκασμένη να παραμένει γονατιστή κοιτώντας το δάπεδο· δυο έντονες σκιές σπάνε την λευκότητα του σχεδίου, μία ανάμεσα στα πόδια της και μία στο δάπεδο μπροστά της. Ωστόσο, τα λεπτά χαρακτηριστικά του προσώπου της φωτίζονται από το φως που λούζει όλη την εικόνα, ενώ πέρα από τη βαριά αλυσίδα δεν υπάρχει καμία ένδειξη για το χώρο του κελιού, αλλά ούτε και καμία αναφορά στην Ιερά Εξέταση. Χωρίς αμφιβολία, η γυναίκα αυτή έχει υποστεί βασανιστήρια και μοιάζει να καταβάλει προσπάθεια να σηκωθεί ή να απελευθερωθεί από τα δεσμά της. *Ποιος θα μπορούσε να το φανταστεί!* αναφωνεί ο Γκόγια στη λεζάντα του έργου. Ποιος θα μπορούσε να φανταστεί τέτοια μεταχείριση σε μια λεπτεπίλεπτη και εύθραυστη γυναίκα, στην Ευρώπη του 19ου αιώνα, μοιάζει να αναρωτιέται αγανακτισμένος ο καλλιτέχνης. Για μια ακόμα φορά, ο εγκλεισμός και κυρίως τα δεσμά παρουσιάζονται ως βάναυσα βασανιστήρια. Και όπως παρατηρεί ο Lafuente Ferrari, «η αμεσότητα στην απόδοση του απάνθρωπου αυτού θεάματος από το Γκόγια, όχι μόνο εκπλήσσει αλλά ξεπερνά σε ένταση τις τρομακτικές, παγωμένες φωτογραφίες-ντοκουμέντα από ανάλογες σκηνές.»[407]

[407] Enrique Lafuente Ferrari, οπ. παρ., σελ. 280.

Και στο επόμενο σχέδιο C.106, *No habras los ojos*, (*Μην ανοίγεις τα μάτια*), ο Γκόγια απεικονίζει μια νέα, όμορφη, καλοσχηματισμένη, γυναίκα στη φυλακή. Είναι παρατημένη αναίσθητη, ξαπλωμένη ανάσκελα, πάνω σε μια σκοτεινή στοίβα από άχυρα. Το βάρος του σώματός της πέφτει πάνω στα δεμένα πισθάγκωνα χέρια της, ενώ τα ξυπόλητα πόδια της είναι μισάνοιχτα. Δεξιά διακρίνεται για άλλη μια φορά η χοντρή αλυσίδα, στερεωμένη σ΄ ένα κρίκο στο τοίχο, που μας πληροφορεί ότι η εικόνα αυτή διαδραματίζεται στη φυλακή . Η γυναίκα έχει κλειστά τα μάτια στο εκτυφλωτικό φως που την κυκλώνει, αποκαλύπτοντας κάποιες σκιές κάτω από τη μύτη, στο πιγούνι και στο τσαλακωμένο ύφασμα ανάμεσα στα πόδια της. Οι σκιές αυτές που μοιάζουν με μώλωπες, δείχνουν ότι η γυναίκα έχει κακοποιηθεί, ενώ ίσως τα ανοιχτά πόδια να παραπέμπουν και σε βιασμό. Για άλλη μια φορά, ένας διάλογος ανοίγει ανάμεσα στο θύμα και τον καλλιτέχνη, «μην ανοίγεις τα μάτια»· μη κοιτάζεις τους βάρβαρους που σε έφεραν σ' αυτή την κατάσταση. Σύμφωνα με τον López-Rey, «δεν ήταν λίγες οι γυναίκες που μάχονταν και διώκονταν για τις φιλελεύθερες ιδέες τους[408]. Ο θαυμασμός που η στάση τους προκαλούσε, οδηγούσε σε συγκρίσεις με ηρωίδες του παρελθόντος. Για τους φιλελεύθερους Ισπανούς, η Λουκρητία ήταν αυτή που ξεχώριζε ανάμεσα τους, καθώς με την θυσία της παρακίνησε τους Ρωμαίους να αντισταθούν στην τυραννία. Μάλιστα, με τη Λουκρητία, ξεκινούσε η τραγωδία *Bruto Primo* του Vittorio Alfieri, που με τον τίτλο *Roma Libre*, παρουσιάστηκε στο Κάντιθ το 1812 για να εορτασθεί η έκδοση του φιλελεύθερου Συντάγματος. Και ήταν η Λουκρητία, που προκειμένου να αποφύγει μια παρόμοια με το σχέδιο εικόνα του εαυτού της, αυτοκτόνησε»[409].

[408] Απ' ότι φαίνεται μάλιστα, η σύντροφος του Γκόγια Leocadia Zorilla-Weiss ήταν μία απ' αυτές. Βλ. Pierre Gassier, *The Life…*, οπ. παρ., σελ. 246-249.
[409] José López-Rey, *Las Carceles de Piranesi...*, οπ. παρ., σελ. 114.

Στο σχέδιο C.107, El tiempo hablará, (*Ο χρόνος θα δείξει*) απεικονίζεται η μνημειακή φιγούρα μιας γυναίκας, που στέκεται σκεπτική στη μέση ενός σκοτεινού κελιού. Στο βάθος, μέσα στο σκοτάδι, διακρίνεται μια βαριά αψιδωτή πόρτα, φραγμένη με κάγκελα που μας αφήνει να μαντέψουμε το δίκτυο από τις υπόγειες σήραγγες και κελιά που κρύβονται πίσω απ' αυτήν. Ένας σιδερόφρακτος φεγγίτης πάνω δεξιά, αφήνει λίγο φως να περάσει στο κελί, φωτίζοντας το έδαφος στα δεξιά της γυναίκας. Ωστόσο, το φως που φωτίζει τη γυναικεία φιγούρα είναι πολύ πιο έντονο και δεν δικαιολογείται από τον φεγγίτη πάνω δεξιά· μοιάζει να πηγάζει από την ίδια τη φυλακισμένη και σύμφωνα μάλιστα με τον Gassier συμβολίζει την αθωότητα της και την Αλήθεια[410], όπως και σε τόσα άλλα έργα του Γκόγια. Το σχόλιο του Γκόγια, *ο χρόνος θα δείξει*, υπονοεί ότι η αθωότητα αυτής της γυναίκας θα γίνει γνωστή με το πέρασμα του χρόνου. Τα πιο φωτεινά σημεία του σχεδίου είναι το όμορφο, σκεπτικό πρόσωπο της και τα δεμένα χέρια της. Δεν καταβάλει καμία προσπάθεια, είναι ήρεμη, σχεδόν γαλήνια. Όπως συμβαίνει και με άλλα σχέδια της σειράς, δεν είναι σχεδιασμένη στην ίδια κλίμακα με το περιβάλλον της κι έτσι κυριαρχεί στο χώρο, καθώς είναι δυσανάλογα μεγάλη. Κι εδώ δεν έχουμε καμία αναφορά στην Ιερά Εξέταση· ωστόσο, με την απεικόνιση τόσων απομονωμένων φυλακισμένων, και μάλιστα ενώ παρεμβάλλονται σχέδια που σαφώς αναφέρονται στο θεσμό αυτό, μάλλον ο Γκόγια θέλει να μας παραπέμψει στις μυστικές ιεροεξεταστικές φυλακές. Βέβαια, υπάρχει και η άποψη, ότι εδώ έχουμε να κάνουμε με τις βασιλικές φυλακές, που είχαν γεμίσει με φιλελεύθερους, κατά την παλινόρθωση του Φερδινάνδου[411]. Όπως και να 'χει, η φυλακισμένη γυναίκα του σχεδίου αυτού, υπομένει την τιμωρία της χωρίς απελπισία, με αξιοπρέπεια, αλλά και με τη σιγουριά ότι «τελικά θα ελευθερωθεί, θα έρθει η λύτρωση, διότι θα λάμψει η αλήθεια. Ο Γκόγια της ενσταλάζει τη σιγουριά, ότι ο θεσμός της Ιεράς Εξέτασης δεν θα γλιτώσει από την κρίση της ιστορίας.»[412] Σύμφωνα με τον López-Rey, η φωτεινή αυτή γυναίκα «είναι η εικόνα της πεποίθησης των

[410] Gassier, *Dessins…*, τ.1, οπ. παρ., σελ. 378.
[411] Enrique Lafuente Ferrari, οπ. παρ., σελ. 283.
[412] Stephanie Loeb Stepanek, οπ. παρ., σελ. 236. Για άλλη μια φορά, οι περισσότεροι μελετητές θεωρούν ότι ο Γκόγια στο έργο αυτό καταδικάζει το θεσμό της Ιεράς Εξέτασης, παρόλο που κανένα στοιχείο στο σχέδιο δεν παραπέμπει σ' αυτόν.

φιλελευθέρων, ότι τελικά η ιστορία θα επανορθώσει τις αδικίες που έχουν γίνει στην Ελευθερία.»[413]

Αμέσως μετά το σχέδιο αυτό, ακολουθεί μια σκηνή βασανισμού (C.108, *Que crueldad*) (*Τι βαναυσότητα*) και το σχέδιο με τον *Zapata.* Στη συνέχεια, μετά από ένα κενό[414], υπάρχουν τέσσερα σχέδια, στα οποία ενώ οι φυλακισμένοι μοιάζουν να έχουν παραιτηθεί από οποιαδήποτε ελπίδα, οι λεζάντες τούς προτρέπουν να κάνουν κουράγιο, γιατί σύντομα θα τελειώσει το μαρτύριο τους, σύντομα θα είναι ελεύθεροι. Είναι αυτά τα σχέδια, καθώς και εκείνα που ακολουθούν με τους μοναχούς και τις μοναχές να αποποιούνται το μοναστικό ένδυμα, τα οποία έχουν οδηγήσει τους ιστορικούς της τέχνης, στο συμπέρασμα, ότι τα σχέδια έγιναν σε κάποια φάση που διακηρύχθηκε το φιλελεύθερο Σύνταγμα του 1812, είτε δηλαδή, το 1812-14, είτε κατά την δημοκρατική τριετία 1820-1823. Οι τέσσερις αυτοί φυλακισμένοι, που ο καλλιτέχνης προτρέπει να κάνουν κουράγιο μια και η χαρμόσυνη ώρα πλησιάζει, μοιάζουν οι πιο απελπισμένοι απ' όλους στα σχέδια του Λευκώματος, τόσο που δεν ακούνε τις προτροπές του Γκόγια. Επίσης, σε κανένα από τα σχέδια αυτά δεν υπάρχει κάποιος ξεκάθαρος υπαινιγμός στην Ιερά Εξέταση και θα μπορούσαν να απεικονίζουν οποιαδήποτε φυλακή· ωστόσο, το γεγονός ότι βρίσκονται μεταξύ τόσων άλλων σχεδίων με σαφείς αναφορές στην Ιερά Εξέταση, τα συνδέει πιθανόν με τον θεσμό αυτό. Επιπλέον, δεν γίνεται εδώ καμία νύξη, σχετικά με τα αδικήματα που οδήγησαν τους ανθρώπους αυτούς στη φυλακή.

Στο C.111, *No te aflijas*, (*Μη στεναχωριέσαι*), ο φυλακισμένος βρίσκεται σ' ένα χώρο, έντονα φωτισμένο, που δεν είναι ξεκάθαρο αν πρόκειται για το κελί του, καθώς τα αρχιτεκτονικά στοιχεία λειτουργούν περισσότερο σαν σύμβολα, παρά σα στοιχεία καθορισμού και οριοθέτησης του χώρου. Στο βάθος διακρίνονται κάποια κάγκελα που μοιάζουν με σκάλες, οι οποίες οδηγούν σε κάποιο χώρο έξω από το σχέδιο πάνω αριστερά, ενώ στα δεξιά βλέπουμε κάποιους ογκόλιθους τοποθετημένους και αυτούς έτσι, ώστε να δημιουργείται μια κλιμακωτή σύνθεση, ίσως η αρχή της σκάλας. Ο δυστυχισμένος κρατούμενος, του οποίου τα πόδια είναι

[413] José López-Rey, *A cycle…,* οπ. παρ., σελ. 125.
[414] Το σχέδιο που θα είχε τον αριθμό C.110, δεν έχει βρεθεί.

ακινητοποιημένα σε σιδερένιο κλοιό στο ύψος των αστραγάλων, γέρνει προς τα δεξιά ακουμπώντας στους ογκόλιθους αυτούς, τα δεμένα, σφιγμένα σε γροθιές τα χέρια του και το κεφάλι του πάνω σ' αυτά. Τα ενδύματά του είναι σχισμένα, τα μαλλιά του ανάστατα, τα μάτια του κλειστά, ενώ στο πρόσωπο του και στη στάση του διαγράφεται η πιο έντονη απελπισία. Η όλη σύνθεση μοιάζει αρκετά με εκείνη του σχεδίου C.103, *Mejor es morir*, μόνο που εδώ αλλάζει ο τόνος της λεζάντας, και εισάγεται μέσα απ' αυτήν, μια αισιοδοξία. Στα σχέδια που προηγούνται του σχεδίου αυτού, ο θάνατος μοιάζει να είναι η μόνη παρηγοριά, η μόνη λύτρωση από τα βάσανα και τη δυστυχία των θυμάτων, που λιώνουν μέσα στις φυλακές. Ο Γκόγια όμως εδώ, προσθέτει μια νότα ελπίδας, λέγοντας στον κρατούμενο να μη στεναχωριέται, αν και αυτός μοιάζει να μην ακούει, καθώς είναι ναρκωμένος από τα βάσανα και τις δυστυχίες.

Στην επόμενη σύνθεση, C112, *Despierta ynocente*, (*Ξύπνα αθώε*), ο καλλιτέχνης αντιπαραθέτει τη μετωπική όψη ενός πέτρινου τοίχου στο βάθος, με τη διαγώνια προοπτική των πλακών του δαπέδου, πάνω στο οποίο ένας φυλακισμένος είναι πεσμένος μπρούμυτα, καταπονημένος από το βάρος των δεσμών του. Μοιάζει να κοιμάται μέσα στο κατασκότεινο κελί του, ωστόσο ο ύπνος δεν απαλύνει τα αλλοιωμένα από τον πόνο και την ταλαιπωρία χαρακτηριστικά του προσώπου του. Η φιγούρα αυτή έχει σχεδόν χάσει τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά της· είναι ένας μαύρος όγκος που θυμίζει αλυσοδεμένο ζώο. Όπως σημειώνει ο Gassier, «η χρήση των δύο διαφορετικών μελανιών από το Γκόγια είναι εκπληκτική: σινική μελάνη για όλα τα λίθινα στοιχεία, σέπια για το ανθρώπινο σώμα.»[415] Επίσης, ο τρόπος με τον οποίο η σκηνή περικλείεται από τη λευκή σελίδα, λειτουργεί σαν ένα σκοτεινό παράθυρο, που επιτρέπει στο θεατή να κοιτάξει μέσα σ' αυτό το θλιβερό μπουντρούμι. Κι εδώ όμως, η προτροπή του Γκόγια μοιάζει να μην μπορεί να φτάσει στ' αυτιά του φυλακισμένου.

[415] Pierre Gassier, *Dessins…*, οπ. παρ., τ.1, σελ. 379.

Οι δύο τελευταίες σκηνές με φυλακές του Λευκώματος, έχουν γίνει κυρίως με σέπια και πολύ μικρή χρήση σινικής μελάνης. Στο C.113, *Ya vas a salir de penas*, (*Σύντομα θα τελειώσουν τα βάσανα σου*), απεικονίζεται μια γυναίκα σε προφίλ, καθισμένη στο δάπεδο, με τα πόδια τεντωμένα μπροστά και ακινητοποιημένα σ' ένα κλοιό. Τα χέρια της, δεμένα και αυτά, τα έχει ενωμένα σε γροθιά, σε μια στάση που θυμίζει προσευχή. Πίσω της, πάνω σ' ένα τραπέζι, στο οποίο ακουμπάει την πλάτη, είναι τοποθετημένη μία κανάτα κι ένας σταυρός που γέρνει προς τα δεξιά. Δεν υπάρχει κανένα αρχιτεκτονικό στοιχείο που να ορίζει το χώρο του κελιού, με αποτέλεσμα να κυριαρχεί σα φόντο η λευκότητα του χαρτιού. Το φως που πέφτει άπλετο πάνω στην γυναικεία φιγούρα, τονίζει την παραμελημένη εμφάνισή της, αποτέλεσμα πιθανόν, της μακροχρόνιας φυλάκισης. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου της είναι λεπτά, αν και ασαφώς σχεδιασμένα· τα πλούσια, αλλά ακατάστατα μαλλιά της πέφτουν στην πλάτη, ενώ σκεπάζουν και το μισό της πρόσωπο. Μοιάζει να έχει συγκεντρώσει όλη της την προσοχή στα σφιγμένα χέρια της, να είναι βυθισμένη σε σκέψεις, που δεν την αφήνουν να χαλαρώσει. Η σφιγμένη στάση του σώματος της δυστυχισμένης αυτής γυναίκας, έχει οδηγήσει τον Lafuente Ferrari σε μια διαφορετική ερμηνεία της λεζάντας του Γκόγια. Θεωρεί ότι η γυναίκα αυτή έχει καταδικαστεί σε θάνατο και τα βάσανα της θα τελειώσουν σύντομα, διότι θα εκτελεστεί.[416] Είναι αλήθεια, ότι αν το έργο ειδωθεί μόνο του, η ερμηνεία αυτή μοιάζει πολύ πιθανή, καθώς είναι δύσκολο να βρούμε αισιοδοξία μέσα στο σχέδιο· ωστόσο, το γεγονός ότι βρίσκεται μεταξύ άλλων σχεδίων με αισιόδοξες λεζάντες, που καταλήγουν τελικά σε μια έκρηξη χαράς, μας οδηγεί να δεχτούμε την άποψη των περισσότερων μελετητών, που βλέπουν στη λεζάντα του Γκόγια μια αισιόδοξη προτροπή από το καλλιτέχνη για κουράγιο, καθώς η ώρα της ελευθερίας πλησιάζει. Αυτό βέβαια θα προϋπέθετε μια χρονολόγηση του σχεδίου πολύ κοντά στην διακήρυξη κάποιου φιλελεύθερου συντάγματος, από την άλλη όμως, αν και γνωρίζουμε τη σειρά με την οποία ήθελε να βλέπονται τα σχέδια ο Γκόγια, δεν γνωρίζουμε τη σειρά με την οποία τα ζωγράφισε.

[416] Enrique Lafuente Ferrari, οπ. παρ., σελ. 284.

Αυτό ακριβώς είναι και το θέμα του επόμενου σχεδίου που κλείνει τη σειρά των φυλακισμένων με τη γεμάτη αισιοδοξία λεζάντα του, C.114*, Pronto serás libre*, (*Σύντομα θα είσαι ελεύθερη)*. Βλέπουμε μια γυναίκα σ' ένα έντονα φωτισμένο χώρο, καθισμένη σ' ένα χαμηλό πάγκο, σκυμμένη μπροστά, με τα χέρια σταυρωμένα και ακουμπισμένα στα γόνατά της. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου της δεν τα βλέπουμε, παρά μόνο λίγο το μέτωπο της, διότι κοιτά προς το έδαφος. Μοιάζει να είναι χαμένη στις σκέψεις της, ενώ το σώμα της έχει γίνει ένα κουβάρι από το σκύψιμο, ίσως από την αναμονή. Στον πάγκο δίπλα της προς τα αριστερά, βλέπουμε μια κανάτα, ενώ λίγο πιο πίσω ένα αδράχτι και πιθανόν, ένα ανοιγμένο βιβλίο. Εδώ δεν υπάρχουν πια, ούτε δεσμά, ούτε αλυσίδες, ούτε κλοιοί, ούτε κάγκελα, κανένα στοιχείο βασανισμού. Τίποτε δεν θυμίζει φυλακή. Ακόμα και το αδράχτι, ένα σύμβολο της δουλειάς, παραπέμπει στην ελεύθερη ζωή, που φαίνεται πως είναι κοντά. Η λεζάντα μας συνδέει με το επόμενο σχέδιο C.115, *Divina Libertad*, (*Θεία Ελευθερία!)*, ενώ ακολουθούν τρία ακόμα σχέδια τα: C.116, *Dure la alegria*, (*Η χαρά κρατά*), C117, *LUX EX TENEBRIS*, (*ΦΩΣ ΑΠΟ ΤΟ ΣΚΟΤΑΔΙ)*, C.118, *Το φως της δικαιοσύνης,* στα οποία θριαμβεύει η Ελευθερία, η Χαρά, η Δικαιοσύνη. Τα σχέδια αυτά κλείνουν τη σειρά με τους φυλακισμένους, ενώ ακολουθούνται από εκείνα που απεικονίζουν μοναχούς και μοναχές να εγκαταλείπουν τη μοναχική ζωή.

4. Ανακρίσεις, βασανιστήρια, εκτελέσεις

Ένα θέμα, στο οποίο ο Γκόγια επανέρχεται ξανά και ξανά στα σχέδια, αλλά και στα χαρακτικά του, είναι το θέμα της αγριότητας απέναντι στους κρατούμενους, καθώς και των βασανιστηρίων, κατά την ανάκριση. Έχουμε ήδη δει, ότι παρουσιάζει, τόσο τα δεσμά με τα οποία ακινητοποιούνταν οι κρατούμενοι, όσο και την απομόνωση, το φίμωτρο, τις ατιμωτικές ποινές και τον δημόσιο εξευτελισμό των autos de fe, ως απάνθρωπα βασανιστήρια. Ωστόσο, σε ορισμένα σχέδια, πάει ακόμα παραπέρα στην παρουσίαση και

την καταγγελία της ανθρώπινης σκληρότητας, απεικονίζοντας σκηνές ανάκρισης και βασανισμών.

Η αμφισβήτηση των βασανιστηρίων ήταν διάχυτη σε όλη την διαφωτισμένη Ευρώπη, ήδη από τα μέσα του 18ου αιώνα. Παντού βρίσκουμε διαμαρτυρίες ενάντια στα βασανιστήρια, «στους φιλοσόφους και στους θεωρητικούς του δικαίου, στους δικαστές, στους νομομαθείς, στους βουλευτές, στα υπομνήματα παραπόνων και στους νομοθέτες των συνελεύσεων. »[417] Καταγγέλλονταν σαν κατάλοιπα της βαρβαρότητας μιας άλλης εποχής και καταδικάζονταν για τη φρικαλεότητα τους.[418] Το βασανιστήριο έφτασε σιγά-σιγά να θεωρείται τελείως απαράδεκτο ως μέσο απόσπασης ομολογίας, ενώ όλοι οι μεταρρυθμιστές άρχισαν να διεκδικούν το «μέτρο» και την «ανθρωπιά» στις ποινές. Γενικά, τόσο στα κοσμικά δικαστήρια, όσο και στα εκκλησιαστικά και ιεροεξεταστικά, όλη η ανάκριση έτεινε προς την ομολογία. Οι ιεροεξεταστές έβλεπαν τον εαυτό τους σαν συλλέκτες πληροφοριών και αποδείξεων και όχι σαν δικαστές. Η ομολογία ήταν αποφασιστικής σημασίας, καθώς αποτελούσε μια ισχυρότατη απόδειξη ενοχής, ενώ ήταν αναγκαία και για τη μετάνοια και τη σωτηρία της ψυχής. Μέσα όμως στην «πεισματική αναζήτηση μιας βεβιασμένης αλήθειας»[419] προέκυπτε ένα πρόβλημα: Αν ο βασανιζόμενος ήταν αθώος; «Κανένας ωστόσο ύποπτος, δεν ήταν απολύτως αθώος, αντίθετα και η παραμικρή υποψία ενείχε ένα βαθμό ενοχής· όφειλε επομένως, να τιμωρηθεί για την ενοχή του αυτή, και ει δυνατόν να ομολογήσει περαιτέρω εγκλήματα δικά του ή άλλων.»[420] Το κυριότερο όμως πρόβλημα με τα βασανιστήρια[421] ήταν ότι κάποιοι ένοχοι άντεχαν χωρίς να ομολογήσουν, ενώ κάποιοι αθώοι, ανίκανοι να αντέξουν τα βασανιστήρια, ομολογούσαν εγκλήματα που δεν είχαν διαπράξει. Για το λόγο αυτό, συνίστατο προσοχή στους δικαστές, ως προς τη χρήση τους. Για παράδειγμα, να μην υποβάλλουν σε βασανιστήρια έναν ύποπτο που βαρυνόταν με αποδείξεις για σοβαρά εγκλήματα, γιατί αν άντεχε, ο δικαστής δεν θα είχε πια το δικαίωμα να του επιβάλλει τη θανατική ποινή.[422] Όσον αφορά στην ισπανική Ιερά Εξέταση, επειδή είχαν επίγνωση της σφαλερότητας μιας ομολογίας μετά από τη χρήση

---

[417] Michel Foucault, *Επιτήρηση και Τιμωρία: η Γέννηση της Φυλακής*, (τίτλος πρωτότυπου, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1976, μετάφραση, Καίτη Χατζηδήμου, Ιουλιέττα Ράλλη), εκδόσεις Ράππα, Αθήνα 1989 σελ. 99.

[418] Έγραφε για παράδειγμα ο B. Rush το 1787: «Ζω πάντα με την ελπίδα πως πλησιάζει ο καιρός που η αγχόνη, η στηλίτευση, το ικρίωμα, η μαστίγωση, ο τροχός, θα θεωρούνται στην ιστορία των βασανιστηρίων, σημάδια της βαρβαρότητας των αιώνων και των χωρών και θα είναι αποδείξεις της αδύναμης επιρροής της λογικής και της θρησκείας πάνω στην ανθρώπινη νόηση.» (Στο ίδιο, σελ. 20).

[419] Στο ίδιο, σελ. 58.

[420] Στο ίδιο, σελ. 59.

[421] «Το βασανιστήριο ήταν συνήθως μια πρακτική που ακολουθούσε συγκεκριμένους κανόνες και υπάκουε σε μια διαδικασία απόλυτα προσδιορισμένη: χρόνος, διάρκεια, χρησιμοποιούμενα μέσα, μήκος σχοινιών, βάρος σταθμών, αριθμός σφηνών, παρεμβάσεις του δικαστή που ανακρίνει – όλα ήταν ανάλογα με τα διάφορα έθιμα , προσεκτικά κωδικοποιημένα.» (Στο ίδιο, σελ. 57).

[422] Στο ίδιο, σελ. 56-57, και Bartolomé Bennassar, « Le modèle sexuel : l' Inquisition d' Aragon et la répression de péchés « abominables » », στο Bartolomé Bennassar, οπ. παρ., σελ. 359.

βασανιστηρίων[423], σύμφωνα με τον κώδικα του 1561, που καθόριζε τη λειτουργία της και ο οποίος διατηρήθηκε χωρίς ιδιαίτερες αλλαγές ώς τον 19ο αιώνα, ο κατηγορούμενος όφειλε να επαναλάβει την ομολογία και να την επικυρώσει, «εικοσιτέσσερις ώρες μετά την ανάκριση, κατά την οποία υπέστη τα βασανιστήρια»[424].

Σύμφωνα με τον Kamen, σε ότι αφορά στην ισπανική Ιερά Εξέταση, τα βασανιστήρια δεν χρησιμοποιούνταν στην πλειοψηφία των περιπτώσεων[425], ενώ η διαδικασία ήταν συχνά ήπια, σε σχέση με τα κοσμικά δικαστήρια, στα οποία όχι μόνο η χρήση των βασανιστηρίων ήταν πολύ διαδεδομένη, αλλά γίνονταν με πολύ μεγαλύτερη σκληρότητα[426]. Υπάρχουν στοιχεία που δείχνουν ότι η Ιερά Εξέταση ήταν σε γενικές γραμμές πιο συνετή και πιο «σπλαχνική» στη χρήση βασανιστηρίων, καθώς ήταν πολλοί εκείνοι που κατάφερναν να τα «νικήσουν», χωρίς να ομολογήσουν.[427] Τα στοιχεία που είχε μαζέψει ο Llorente, κατά τη δεκαετία του 1790, έδειχναν ότι τα βασανιστήρια είχαν σχεδόν καταργηθεί από την Ιερά Εξέταση, όμως από την άλλη, ήταν πολύ συχνό να εκθέτουν τον κατηγορούμενο στη θέα των οργάνων των βασανιστηρίων (*conspectu tormentorum*), επιχειρώντας έτσι να τον τρομοκρατήσουν και να τον κάνουν να ομολογήσει, κάτι που κατά τον Llorente ήταν εξίσου βάναυσο[428]. Τυπικά όμως, τα βασανιστήρια δεν είχαν καταργηθεί και όπως φαίνεται, κυριαρχούσε η πεποίθηση, ότι όχι μόνο απειλούνταν οι κρατούμενοι ότι θα βασανιστούν, αλλά υπόκειντο και σ' αυτά.[429] Όπως επισημαίνει ο López-Rey, το να «εξεταστείς» από την Ιερά Εξέταση, στη συνείδηση του κόσμου, σήμαινε αυτομάτως να βασανιστείς.[430]

Βασανιστές ήταν συνήθως οι δήμιοι, τους οποίους χρησιμοποιούσαν και τα κοσμικά δικαστήρια. Κατά το βασανισμό, όφειλαν να είναι παρόντες οι ιεροεξεταστές, ένας εκπρόσωπος του επισκόπου και ένας γραμματέας που κατέγραφε τα πάντα λεπτομερώς. Το βασανιστήριο που χρησιμοποιούσε πιο συχνά η Ιερά Εξέταση ήταν η garrucha. Μέσα από μια τροχαλία που κρεμόταν από την οροφή, περνούσε ένα σχοινί με το οποίο δένονταν τα χέρια του κρατούμενου πίσω από την πλάτη του. Στα πόδια του δένονταν βάρη και αφού τον σήκωναν από το έδαφος, τον άφηναν να πέσει με φόρα πολλές φορές προς τα κάτω, χωρίς όμως να ακουμπήσει το έδαφος, εξαρθρώνοντας έτσι τα μέλη του βασανιζόμενου. Ένα άλλο βασανιστήριο που χρησιμοποιούσε η Ιερά Εξέταση ήταν η toca, το βασανιστήριο

---

[423] Στην ισπανική Ιερά Εξέταση, σύμφωνα με τον Κώδικα του 1561, δεν υπάρχουν κανόνες για τη χρήση των βασανιστηρίων και αφήνεται στη συνείδηση των δικαστών. (Juan Antonio Llorente, οπ. παρ., τ. ΙΙ, σελ. 243).
[424] Στο ίδιο, τ.2, σελ. 243.
[425] Σε ορισμένες εποχές ωστόσο, μεγάλα ποσοστά υπόπτων για αιρέσεις, κυρίως για κρυφο-ιουδαϊσμό και προτεσταντισμό, βασανίζονταν. Henry Kamen, οπ. παρ., σελ. 189.
[426] Στο ίδιο, σελ. 191-192.
[427] Στο ίδιο, και Bartolomé Bennassar, οπ. παρ., σελ. 359.
[428] Η τακτική αυτή της τρομοκρατίας δεχόταν τα πυρά των διαφωτιστών.
[429] Καταργήθηκαν τυπικά το 1816, με διάταγμα του Πάπα.
[430] José López-Rey, *A cycle…,* οπ. παρ., σελ. 23.

του νερού, κατά το οποίο ο κρατούμενος δενόταν σ΄ ένα πάγκο και εξαναγκαζόταν να καταπιεί μεγάλες ποσότητες νερού, το οποίο του δημιουργούσε το αίσθημα του πνιγμού. Τέλος, πολύ συνηθισμένο ήταν και το potro, κατά το οποίο ο κρατούμενος δενόταν σ' ένα πάγκο με σχοινιά που περνούσαν απ' όλο του το κορμί. Ο βασανιστής έσφιγγε τα σχοινιά, με αποτέλεσμα αυτά να χώνονται μέσα στη σάρκα του, προκαλώντας ανείπωτους πόνους.[431] Δεν υπήρχε κανένας περιορισμός, όσον αφορά στην ηλικία των θυμάτων, ούτε και στον τύπο του βασανιστηρίου. Έτσι ο κρατούμενος μπορούσε να υποστεί και τα τρία είδη βασανισμού, ενώ υπάρχουν στοιχεία που μιλούν για βασανιστήρια σε πολύ νεαρά άτομα (π.χ. δεκατριών ετών), καθώς και σε πολύ ηλικιωμένους άντρες και γυναίκες. «Ο εκκλησιαστικός νόμος απαγόρευε στα εκκλησιαστικά δικαστήρια το φόνο, καθώς και την έκχυση αίματος, ωστόσο πολύ συχνά τα θύματα έβγαιναν από τα βασανιστήρια με βαριά τραύματα, ανεπανόρθωτα κλονισμένη την υγεία και τα λογικά τους.»[432] «Στην Ισπανία, στη δεκαετία του 1780, χρησιμοποιούνταν βασανιστήρια για την απόσπαση ομολογίας ενοχής, κυρίως στις κατώτερες τάξεις, ενώ επίσης έχουμε αναφορές στο *Diario,* για δημόσιες μαστιγώσεις στο Valladolid, ως πολύ εποικοδομητικό θέαμα.»[433] Ωστόσο, ο John Howard, που επισκέφθηκε το 1783 την Ισπανία, ανέφερε πολύ ικανοποιημένος, ότι τα βασανιστήρια βρίσκονταν σε ύφεση σε ορισμένες επαρχίες της Ισπανίας, παρόλο που οι συνθήκες στις φυλακές ήταν ακόμα πολύ κακές[434]. Ο Fray Benito Jeronimo Feijoo (1676-1764), ήδη το 1734, στο έργο του *Teatro critico universal*, υποστήριζε ότι με τα βασανιστήρια δοκιμαζόταν, όχι η ειλικρίνεια ή η αθωότητα ενός ανθρώπου, αλλά η αντοχή του.[435] Ο Jovellanos είχε πάρει θέση ανοιχτά, ενάντια στα βασανιστήρια σε όλα τα δικαστήρια, όντας υπό την επιρροή του Beccaria και των υποστηρικτών του στην Ισπανία. «Είχε προσπαθήσει πολλές φορές, από διάφορες διοικητικές θέσεις στις οποίες είχε διορισθεί, να θέσει το θέμα της κατάργησης των βασανιστηρίων, ωστόσο ο νόμος στο σημείο αυτό, ήταν τόσο δύσκολο να αλλάξει, ώστε στα νιάτα του και ενώ υποστήριζε την κατάργηση των βασανιστηρίων, εξαναγκάστηκε ως δικαστής, να κάνει χρήση τους.»[436] Και πολλοί άλλοι όμως συγγραφείς και διανοητές του 18ου αιώνα, όπως ο Manuel de Lardizábal[437], ο Valentín de Foronda, ο

[431] Henry Kamen, οπ. παρ., σελ. 190.
[432] Στο ίδιο, σελ. 190-191.
[433] Nigel Glendinning, "Art and Enlightenment in Goya' s Circle", στο PÉREZ SÁNCHEZ, Alonso & SAYRE, Eleanor, A., (επιμελητές έκθεσης), *Goya and the Spirit of Enlightenment,* 1988, σελ. lxix.
[434] Cuello Calon, οπ. παρ., σελ. 17.
[435] Η παραπομπή από τον José López-Rey, *A cycle…,* οπ. παρ., σελ. 23.
[436] Στο ίδιο, σελ. 23.
[437] Το 1782 είχε εκδώσει το *Discurso sobre las penas contraido a las leyes criminales de España para facilitar su reforma,* στο οποίο εντυπωσιάζουν οι γνώσεις του σχετικά με τις ιδέες που διέτρεχαν εκείνη την εποχή, τη διαφωτισμένη Ευρώπη, σχετικά με τις ποινές και τη χρήση των βασανιστηρίων, καθώς και οι αναφορές του σε ονόματα και κείμενα ανθρώπων, που είχαν ασχοληθεί με το θέμα της νομικής μεταρρύθμισης, όπως των Montesquieu, Letrosne, Puffendorf, Grocio, Servan και βέβαια Beccaria που ήταν και ο βασικός εμπνευστής του έργου. (Jean Sarrailh, οπ. παρ., σελ. 539-540).

J.M. Acevedo y Pola[438], ο Meléndez Valdés, έγραφαν ενάντια στη χρήση βασανιστηρίων και υποστήριζαν την ποινική μεταρρύθμιση[439]. Αργότερα στο Κάντιθ, μία από τις κατηγορίες αυτών που ήθελαν την κατάργηση της Ιεράς Εξέτασης ήταν η υπερβολική χρήση βασανιστηρίων, η οποία καταπατούσε τα δικαιώματα των πολιτών.[440] Ο Γκόγια, όπως φαίνεται από τα σχέδια του, όχι μόνο ήταν σαφώς υποστηρικτής όλων αυτών των φωνών ενάντια στα βασανιστήρια, αλλά κατέκρινε και οποιαδήποτε βαρβαρότητα, όχι μόνο από μέρους της Ιεράς Εξέτασης, αλλά απ' όπου και αν προερχόταν (βλ. πχ. *Desastres*). Είναι σχεδόν σίγουρο ότι δεν είχε υπάρξει μάρτυρας τέτοιων σκηνών και άρα δεν έχουμε να κάνουμε με ρεαλιστικές απεικονίσεις, από την άλλη όμως, τα έργα αυτά, όπως και τόσα άλλα από το έργο του Γκόγια αποπνέουν έναν τόσο έντονο «ρεαλισμό» και μέσω αυτού, αποτελούν μια τόσο έντονη καταγγελία, που δεν μπορούν παρά να συγκλονίσουν το θεατή.

Στο σχέδιο C.51, *Esto ya se ve*, (*Αυτό φαίνεται αμέσως*), η κριτική ενάντια στην πολεμοχαρή στάση του κλήρου, από μια φιλελεύθερη οπτική γωνία, είναι ιδιαίτερα εμφανής. Βλέπουμε μια σκηνή μέσα σε μια εκκλησία ή μοναστήρι, όπου ο Γκόγια αντιπαραθέτει δύο φιγούρες: έναν φυλακισμένο, πιθανόν πολιτικό κρατούμενο, αποθαρρυμένο και εξαντλημένο, με τα πόδια ακινητοποιημένα σε κλοιό και τα χέρια δεμένα κι αυτά με μια αλυσίδα, η οποία καταλήγει σε μια τεράστια κολώνα πίσω του και έναν αλαζονικό μοναχό, που μάλλον τον ανακρίνει. Το πρόσωπο του μοναχού είναι χλωμό, κρατά στο χέρι έναν σταυρό και ουρλιάζει, σε μια προσπάθεια να τρομοκρατήσει τον κρατούμενο, ώστε να καταφέρει να του αποσπάσει κάποια δήλωση ή ομολογία. Ο κρατούμενος αποστρέφει το καταπονημένο, αλλά ήρεμο πρόσωπο του από το μοναχό, σφίγγει σε γροθιά τα δεμένα του χέρια, ενώ όλο του το σώμα γέρνει προς τα

[438] Είχε γράψει μια πραγματεία το 1770, ενάντια στα βασανιστήρια, διακηρύσσοντας τα, ενάντια στους νόμους της φύσης και στα κοινωνικά συμβόλαια. (Στο ίδιο, σελ. 538).
[439] Ένα θέμα που επίσης τους απασχολούσε ιδιαίτερα, πέρα από τα βασανιστήρια ήταν και η κατάργηση της θανατικής ποινής , καθώς και το θέμα των ποινών εκείνων που συλλαμβάνονταν ενώ έπαιρναν μέρος σε μονομαχία, που ήταν θάνατος και για τους δύο. Η επιρροή των απόψεων του Beccaria, του οποίου το έργο *Περί αδικημάτων και ποινών* είχε μεταφραστεί το 1774, είναι έκδηλη σε όλες τις συζητήσεις και δημοσιεύσεις των πεφωτισμένων Ισπανών νομικών. (Στο ίδιο, σελ. 538-543).
[440] Stephanie Loeb Stepanek, οπ. παρ., σελ. 232.

αριστερά. Πίσω από τον μοναχό, πάνω στην Αγία Τράπεζα, ανάμεσα σε δύο κεριά, στέκει ένας μεγάλος Εσταυρωμένος, δημιουργώντας μια έντονη διαγώνιο με τις δύο φιγούρες. Μοιάζει να επιβλέπει τη σκηνή που συμβαίνει στα πόδια του, ενώ ταυτόχρονα γίνεται ένας παραλληλισμός ανάμεσα στα δύο θύματα, το Χριστό και το φυλακισμένο. «Επιπλέον, ο ήρεμος Ιησούς στο σταυρό, έρχεται σε έντονη αντίθεση με τον μοναχό με το σταυρό στο χέρι και μετατρέπει τη δύσκολη θέση του κρατούμενου σε νίκη, όπως αυτή που πέτυχε Εκείνος. Κατά τον ίδιο τρόπο, οι φιλελεύθεροι πίστευαν ότι ήταν οι απόστολοι της Αλήθειας, έτοιμοι να πεθάνουν για τις ιδέες τους.»[441] Σύμφωνα με τον Gassier, το έργο ίσως αναφέρεται στο ρόλο που έπαιξε η Ιερά Εξέταση μετά το 1814, στις διώξεις ενάντια στους φιλελεύθερους.[442] Ο López-Rey πιστεύει ωστόσο, ότι εδώ έχουμε να κάνουμε με μια σκηνή βίαιου προσηλυτισμού, στην οποία αντιπαρατίθεται ο βίαιος καθολικισμός με την ελευθερία της σκέψης[443].

Στο σχέδιο C.91 (81), *Muchos han acabado asi*, *(Πολλοί έχουν πεθάνει έτσι)*, δεν υπάρχει αναφορά στην Ιερά Εξέταση, παρόλο που το σχέδιο διακόπτει τη σειρά των σκηνών από autos de fe του Λευκώματος. Βλέπουμε στο σχέδιο, πάνω σ' ένα ικρίωμα, την απεικόνιση μιας εκτέλεσης με στραγγαλισμό (garrote), όπου ο δήμιος σφίγγει την garrote, ενώ ένας μοναχός δείχνοντας προς τον ουρανό, νουθετεί τον μελλοθάνατο. Δύο ακόμα μοναχοί, δυσανάλογα ζωγραφισμένοι σε σκούρους τόνους, διακρίνονται λίγο πιο πίσω, ενώ στο βάθος απεικονίζεται ένα πλήθος που έχει μαζευτεί για να παρακολουθήσει την εκτέλεση. Με έναν σχεδόν αφύσικο τρόπο, με έντονη φωτοσκίαση, φωτίζεται το σώμα και η προσπάθεια που καταβάλλει ο δήμιος, καθώς και το υποταγμένο σώμα του κατάδικου, τονίζοντας έτσι τη βαναυσότητα της εκτέλεσης. Αντίθετα, το φόντο, στο οποίο κυριαρχούν οι φιγούρες των μοναχών, είναι πολύ σκοτεινό. Το πρόσωπο του μελλοθάνατου φαίνεται πολύ ήρεμο, σχεδόν απαθές, παρόλο που μερικά

[441] López-Rey, *A cycle…,* οπ. παρ., σελ. 96.
[442] Gassier, οπ. παρ., τ.1, σελ. 365.
[443] López-Rey, *A cycle…,* οπ. παρ., σελ. 95-96.

μόνο από τα χαρακτηριστικά του φωτίζονται· στα χέρια σφίγγει ένα σταυρό, ενώ στα πόδια του βλέπουμε το γνωστό κλοιό.

Στην Ισπανία, η εκτέλεση με garrote ήταν αρχικά «προνόμιο» της τάξης των ευγενών, ενώ σε όλους τους άλλους επεφύλασσαν τον ατιμωτικό θάνατο του απαγχονισμού[444]. Μόνο μετά τη γαλλική εισβολή, η μέθοδος αυτή των εκτελέσεων εξαπλώθηκε και στον υπόλοιπο λαό, πράγμα που για τους Ισπανούς ήταν κάτι το θετικό, καθώς έπαψαν να υπάρχουν ατιμωτικοί θάνατοι. Το γεγονός ότι ο Γκόγια επανέρχεται συχνά στο θέμα αυτό, ίσως δείχνει την αντίθεση του με τις ποινές του θανάτου γενικότερα, μια αρκετά προωθημένη άποψη για την Ισπανία εκείνης της εποχής. Το σίγουρο πάντως είναι, ότι τόσο η ιδέα, όσο και το θέαμα μάλλον τον σόκαραν, ασκώντας όμως ταυτόχρονα, μια περίεργη επιρροή πάνω του. Όπως έχουμε δει και παραπάνω, το θέμα αυτό ποτέ δεν έπαψε να απασχολεί το Γκόγια. Ήδη σε μια πολύ πρώιμη χρονολογία (1778-80), καταπιάστηκε με το θέμα των εκτελέσεων στο χαρακτικό *El agarrotado,* όταν ακόμα δεν υπήρχε ούτε η κριτική, ούτε οι «βίαιες» σκηνές στο έργο του, για τις

οποίες είναι γνωστός. Το ίδιο θέμα έχει απεικονίσει και στα χαρακτικά των *Συμφορών του Πολέμου,* στον πίνακα της *3η Μαΐου*, και σε αρκετά ακόμα σχέδια, αλλά και πίνακες. Μάλιστα, ακόμα και στο Bordeaux σχεδίασε μια σκηνή εκτέλεσης με γκιλοτίνα, με τίτλο, (G.49)*Γαλλική τιμωρία.* Όπως έχουμε αναφέρει παραπάνω, το σχέδιο που ακολουθεί τη σκηνή της εκτέλεσης είναι το *C.92, Por querer a una burra*, το μόνο που απεικονίζει κάποιο θύμα της Ιεράς Εξέτασης εκτελεσμένο και μάλιστα με garrota. Όπως φαίνεται, τα δύο αυτά σχέδια συνδέονται, καθώς η σκηνή που συμβαίνει στο C.92, είναι το αποτέλεσμα της σκηνής του C.91.

---

[444] Σύμφωνα με τον Blanco White, «Οι συγγενείς του hidalgo (=ευγενή)… παρακολουθούσαν την πορεία της δίκης και ήταν έτοιμοι να παρέμβουν, έτσι ώστε να αποτρέψουν τον στιγματισμό που κάποιος ξάδερφος δεύτερου ή τρίτου βαθμού θα προκαλούσε στην οικογένεια, σε περίπτωση που πέθαινε στον αέρα σαν ένας απλός παλιάνθρωπος· παρουσίαζαν μια αίτηση στους δικαστές, συνοδευμένη από τα απαραίτητα έγγραφα, διεκδικώντας για τον συγγενή τους, τις τιμές που αρμόζανε στην τάξη του και δεσμεύονταν να πληρώσουν τα έξοδα που συνόδευαν την εκτέλεση ενός ευγενούς.» Στη συνέχεια ο Blanco White περιγράφει το ικρίωμα, την garrote, την συνοδεία του ιερέα, του γραμματέα, των στρατιωτών και του κατάδικου «ντυμένου μ' ένα φαρδύ, χοντρό μάλλινο ύφασμα». «…Αφού εκτελεσθεί η ποινή, τέσσερα ασημένια κεριά, ύψους πέντε ποδιών, καθώς και άλλα κεριά ανάλογου ύψους και πάχους, τοποθετούνταν στις γωνίες του ικριώματος· σε περίπου τρεις ώρες, διεξαγόταν μια αρμόζουσα κηδεία από τους *μεταθανάτιους* φίλους του ευγενούς ληστή…αυτές οι τιμές ήταν αυτό που λέμε *μια θετική πράξη ευγενείας,* για την οποία δινόταν πιστοποιητικό στους επιζήσαντες, έτσι ώστε να καταχωρηθεί μεταξύ των νομικών αποδείξεων της τάξης τους.» (Η παραπομπή στον Blanco White, *Letters from Spain,* 2η έκδοση, Λονδίνο 1825, σελ. 36-38, από την Eleanor Sayre, *The Changing Image: Prints by Goya,* οπ. παρ., σελ. 12-13).

Το σχέδιο C.97, *¿Te conforma?*, (*Συμμορφώνεσαι;*) απεικονίζει μια σκηνή ανάκρισης μιας γυναίκας, κατά την οποία, η ομολογία της κρατούμενης επιχειρείται να

αποσπαστεί με τη χρήση βασανιστηρίων. Στα αριστερά, ο βασανιστής- δήμιος με έντονα φωτισμένο το τραχύ και μοχθηρό του πρόσωπο, ετοιμάζεται να θέσει σε λειτουργία την τροχαλία στη θηλιά της οποίας είναι περασμένη, η δεμένη χειροπόδαρα γυναίκα. Σύντομα θα ανυψωθεί το σώμα της, για να ξεκινήσει το άγριο βασανιστήριο της βύθισής της στο πηγάδι. Στον κατάλογο της έκθεσης *Goya and the Spirit of Enlightenment* υποστηρίζεται, ότι εδώ ο Γκόγια θέλει να απεικονίσει το συνηθισμένο βασανιστήριο της Ιεράς Εξέτασης, την garrucha, όμως δεν είναι μια ρεαλιστική απεικόνιση, καθώς η τροχαλία δεν βρίσκεται αρκετά ψηλά[445]. Το πρόσωπο της γυναίκας είναι σοβαρό, το στόμα της κλειστό· δεν φαίνεται διατεθειμένη να μιλήσει. Στα δεξιά, σκυμμένοι μπροστά στη βασανιζόμενη, δυο μοναχοί, που η εμφάνισή τους επιβεβαιώνει ότι έχουμε να κάνουμε με την Ιερά Εξέταση, συνεχίζουν την ανάκριση, επωφελούμενοι από τον τρόμο που το επικείμενο βασανιστήριο θα έχει προκαλέσει στην γυναίκα. Η εκκλησιαστική ιδιότητα των ανακριτών δεν αφήνει την παραμικρή αμφιβολία, σχετικά με το ποια ήταν η γνώμη του Γκόγια, ως προς τα εκκλησιαστικά δικαστήρια. Ο λακωνικός τίτλος τονίζει την απάνθρωπη αγριότητα της τελευταίας ερώτησης, πριν την αρχή του μαρτυρίου. Ταυτόχρονα, η λεζάντα του Γκόγια απηχεί τη φωνή του διώκτη, της Ιεράς Εξέτασης δηλαδή, και όπως και στα περισσότερα σχέδια με autos de fe, την καταγγέλλει με αυτό τον τρόπο. Πέρα από την βαναυσότητα του βασανιστηρίου, ο Γκόγια θέλει να τονίσει πόσο παράλογη είναι η επιβεβαίωση μιας ομολογίας, υπό την απειλή και χρήση βασανιστηρίων. Και το σχέδιο αυτό μοιάζει να συνδέεται με το επόμενο. Στο C.98, *¿Por Liberal?*, τόσο η εξωτερική εμφάνιση της γυναίκας, όσο και το βλέμμα της δείχνουν ότι έχει υποστεί βασανιστήρια. Κι εδώ δηλαδή, βλέπουμε το αποτέλεσμα του προηγούμενου σχεδίου.

[445] Stephanie Loeb Stepanek, οπ. παρ., σελ. 232.

Το σχέδιο C.99, *Cayo en la trampa*, (*Έπεσε στην παγίδα*), που ακολουθεί, σύμφωνα με τον López-Rey, «δεν συμβαίνει ούτε στη φυλακή, ούτε σε δημόσιο χώρο, αλλά σε κάποια αγροτική περιοχή, της οποίας τα καλλιεργήσιμα χωράφια διακρίνονται στο βάθος»[446], υπόθεση στην οποία συνηγορεί και το άπλετο φως που τυλίγει τη σκηνή. Βλέπουμε έναν άντρα σφηνωμένο σε μια κεκλιμένη τάβλα, η οποία έχει ειδικές τρύπες για τα χέρια και τα πόδια. Ο άντρας μοιάζει να κάνει μια απελπισμένη προσπάθεια να απεγκλωβιστεί, σηκώνοντας λίγο την πλάτη, όμως, όπως δείχνει και η λεζάντα, αυτό είναι πλέον αδύνατο. Το φως φωτίζει έντονα το γυμνό του στήθος, ενώ το πρόσωπό του, που στρέφεται προς τη σκιά, έχει σχεδόν χαθεί μέσα της. Ο Γκόγια δεν μας δίνει αρκετά στοιχεία, προκειμένου να καταλάβουμε ποιος έστησε την παγίδα και γιατί ο άντρας αυτός έπεσε μέσα της. Αυτό που καθιστά πολύ σαφές όμως, είναι η βαρβαρότητα της ποινής, ενώ ο τίτλος εξομοιώνει σχεδόν τον άνθρωπο, με κυνηγημένο ζώο. Σύμφωνα με τον López-Rey, «αν και ο άντρας αυτός απεικονίζεται ως θύμα, τα μάτια του που μοιάζουν τυφλά, ο ανοικτός χώρος στον οποίο βρίσκεται και η λεζάντα δείχνουν ότι έχει με κάποιο τρόπο εξαπατηθεί.»[447] Πιστεύει, ότι ο Γκόγια ίσως απεικονίζει κάποιο χωρικό, από εκείνους που έχοντας εξαπατηθεί από τους κληρικούς, αρνούνταν την ελευθερία, φωνάζοντας ζήτω οι αλυσίδες μας[448], οι οποίες πολύ σύντομα τους κύκλωσαν. Το επόμενο σχέδιο είναι αυτό με τον Zapata, ενώ αμέσως μετά ακολουθεί μια σκηνή απίστευτης αγριότητας.

---

[446] José López-Rey, *A cycle…,* οπ. παρ., σελ. 119.
[447] Στο ίδιο, σελ. 119.
[448] Ένα διάσημο τραγουδάκι της εποχής που επέστρεψε ο Φερδινάνδος το 1814, δείχνει το μέγεθος της πλάνης στην οποία είχαν πέσει οι χωρικοί :
Vivan las cadenas,
Viva la opresión;
Viva el rey Fernando,
Muera la Nación!
F. D. Klingender, οπ. παρ., σελ. 155.

Στο C.101, *No se puede mirar*, (*Δεν μπορεί κανείς να κοιτάξει)*, ο Γκόγια

απεικονίζει το μαρτύριο, στο οποίο υπόκειται ένας ηλικιωμένος άντρας με λευκή γενειάδα. Είναι κρεμασμένος ανάποδα, δεμένος από τους αστραγάλους και τα χέρια, ενώ το κεφάλι του ακουμπάει στο έδαφος. Η αγριότητα της σκηνής εντείνεται από το περίπλοκο πλέγμα των σχοινιών και των οργάνων στα οποία είναι δεμένος· ένα όργανο που περνώντας πίσω από τα πόδια του σχηματίζει ορθή γωνία μ' αυτά, βοηθούσε μάλλον στο να τον σηκώνουν στον αέρα, ανάλογα με τις διαθέσεις του βασανιστή του. Είναι γυμνός· μόνο ένα μεγάλο ύφασμα περνάει ανάμεσα στα πόδια του και του τυλίγει τα χέρια, τα οποία είναι ενωμένα σε θέση προσευχής, ενώ ανάμεσά τους συγκρατείται ένας σταυρός. Η διαγώνια σύνθεση, τονίζει το μεγάλο μήκος του ισχνού αυτού σώματος, το οποίο είναι πλασμένο με έντονη φωτοσκίαση, αναδεικνύοντας έτσι τους όγκους και την ανατομία του πάνω μέρους του κορμού. Η εικόνα μας φέρνει στο νου σκηνές από το μαρτύριο του Αγίου Πέτρου[449], και ίσως κάτι από σκηνές μαρτυρίων του Ribera.[450] Ο καλλιτέχνης όμως, δεν έχει αφήσει τη φρίκη να κυριεύσει την εικόνα και «να μας αποσπάσει από την αξιοπρέπεια της ανθρώπινης φιγούρας. Αντίθετα, το ισχνό σώμα εξυψώνεται με το έντονο φως που το καλύπτει, και το κεφάλι μοιάζει ήρεμο, παρά την δύσκολη στάση στην οποία τον έχουν εξαναγκάσει».[451] Τα μάτια του είναι κλειστά στον κόσμο της τόσης βιαιότητας, την οποία *κανείς δεν μπορεί να κοιτάξει*. Σύμφωνα με τον López-Rey, «κλείνοντας τα μάτια τόσο στο βασανιστήριο, όσο και στο σταυρό που τον έχουν εξαναγκάσει να κρατά, κατορθώνει να γίνει η ηθική εικόνα του φιλελεύθερου ήρωα, που ήρεμα αντιμετωπίζει τα βασανιστήρια και το θάνατο, σίγουρος ότι έπραξε το καθήκον του και είναι επομένως, άφοβος για τα μετέπειτα.»[452]

[449] José López-Rey, *A cycle…,* οπ. παρ., σελ. 122.
[450] Enrique Lafuente Ferrari, οπ. παρ., σελ. 278.
[451] José López-Rey, *A cycle…,* οπ. παρ., σελ. 122.
[452] Στο ίδιο, σελ. 122.

Το C.108 *Que crueldad*, (*Τι σκληρότητα*), είναι μια από τις βιαιότερες εικόνες που

έχει ζωγραφίσει ο Γκόγια. Ένας άντρας υπόκειται σε φρικτά βασανιστήρια· με τη βοήθεια σχοινιών και ενός τροχού, τα χέρια του έχουν εξαρθρωθεί και έχουν δεθεί πίσω από την πλάτη του, ένα σχοινί τραβά τα δεμένα πόδια του προς τα αριστερά, ενώ ένα άλλο τυλιγμένο γύρω από το λαιμό του, τραβά το πάνω μέρος του σώματος προς την αντίθετη κατεύθυνση. Ένας καλυμμένος σταυρός πίσω του, υποδεικνύει την Ιερά Εξέταση, ως υπεύθυνο αυτής της θηριωδίας. Βάζοντας το σταυρό σε τόσο κεντρικό σημείο του σχεδίου «το θύμα γίνεται μάρτυρας, ενώ η σύνδεση ανάμεσα σε μία τόσο βίαιη σκηνή και ένα θρησκευτικό, χριστιανικό θεσμό τονίζει τον παραλογισμό και τη βλασφημία από μέρους της Ιεράς Εξέτασης»[453]. Ταυτόχρονα, έχοντας καλύψει το σταυρό με το ύφασμα, ίσως θέλει

να υπονοήσει ο Γκόγια, ότι ο Χριστός δεν είναι πια εδώ, δεν είναι στο πλευρό εκείνων που βασανίζουν με τέτοια αγριότητα ανθρώπινες υπάρξεις. Το κενό σκαμνί του ιεροεξεταστή δείχνει ότι το μαρτύριο έχει μόλις τελειώσει, αφήνοντας όμως ένα κατεστραμμένο άνθρωπο.

Στο Λεύκωμα F έχουμε μια ακόμα σκηνή βασανισμού. Απεικονίζεται στο σχέδιο 56 το βασανιστήριο της garrucha, πολύ ρεαλιστικά δοσμένο αυτή τη φορά και με μια έντονη δυναμικότητα και κίνηση. Βλέπουμε στο σχέδιο τη μεγάλη προσπάθεια που καταβάλουν οι δύο βασανιστές, καθώς γυρίζουν τον τροχό, προκειμένου να ανυψωθεί ο

[453] Stephanie Loeb Stepanek, οπ. παρ., σελ. 236.

βασανιζόμενος. Ο ένας από τους δύο δήμιους είναι στραμμένος με την πλάτη στο θεατή, ενώ ο άλλος μόλις που διακρίνεται, πίσω από τον ψηλό στύλο της garrucha στο κέντρο της σύνθεσης, στον οποίο κρατάνε κόντρα για να μπορέσουν να φέρουν σε πέρας του δύσκολο και αποκρουστικό έργο τους. Το όργανο του βασανισμού δεν φαίνεται σε όλο του το ύψος, καθώς συνεχίζεται και έξω από τα όρια της σελίδας. Στα αριστερά, λίγο πάνω από το έδαφος απεικονίζεται ο άντρας που βασανίζεται διπλωμένος στα δύο, ο οποίος κρέμεται στο κενό από το σκοινί, που του κρατάει δεμένα τα χέρια πίσω από την πλάτη. Σ' όλη τη σκηνή κυριαρχεί μια έντονη κινητικότητα, καθώς το βασανιστήριο έχει μόλις αρχίσει. Το πρόσωπο του βασανιζόμενου μοιάζει εξαιρετικά ήρεμο, αν αναλογιστεί κανείς τον πόνο, που θα πρέπει να του προκαλεί η θέση, στην οποία βρίσκεται. Στο έργο αυτό ο Γκόγια, δεν εστιάζει τόσο στον πόνο και στη δυστυχία, όπως στα έργα του Λευκώματος C, αλλά μοιάζει να θέλει να αποκαλύψει τον τρόπο λειτουργίας της garrucha και να καταδικάσει τη χρήση της. Ο Gassier υποστηρίζει, ότι το έργο δεν πρέπει να σχετίζεται με την επανεγκαθίδρυση της Ιεράς Εξέτασης το 1814, διότι αυτό το βασανιστήριο δεν χρησιμοποιείτο πια εκείνη την εποχή[454]. Από την άλλη, όπως έχουμε δει και στα σχέδια που σαφώς αναφέρονται στην Ιερά Εξέταση, ο Γκόγια δεν επιχειρεί σε καμία περίπτωση να παραμείνει πιστός στην πραγματικότητα, ούτε όσον αφορά στις autos de fe, αλλά ούτε και σε σχέση με τις φυλακές και τα βασανιστήρια. Ο Gassier πιστεύει επίσης, ότι ένα χαρακτικό του Callot από τη σειρά *Grandes Misères de la Guerre*, στο οποίο απεικονίζεται το βασανιστήριο της garrucha, πρέπει να έχει παίξει μεγάλο ρόλο στη δημιουργία του

σχεδίου αυτού. Παρόμοιες σκηνές έχει ζωγραφίσει και ο Magnasco, είναι όμως μάλλον αδύνατο να γνώριζε ο Γκόγια τα έργα του Magnasco, παρόλο που έχει υποστηριχθεί και το αντίθετο[455]. Η σύνθεση με τους δύο δήμιους που καταβάλουν έντονη σωματική προσπάθεια, ενώ ο ένας έχει γυρισμένη την πλάτη στο θεατή, είναι πολύ κοντά σ' ένα

[454] Pierre Gassier, οπ. παρ., σελ. 487.
[455] André Malraux, οπ. παρ., σελ. x.

σχέδιο από το ίδιο Λεύκωμα που απεικονίζει τρεις άντρες να σκάβουν[456] (F.51) καθώς και στο *Σιδηρουργείο* της Συλλογής Frick.

[456] Την επισήμανση αυτή έχει κάνει και η Elizabeth du Gué Trapier στο "Unpublished drawings by Goya in the Hispanic Society of America", *Master Drawings*, I, 1963, σελ. 18.

VI. Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΙΣ ΑΠΑΝΘΡΩΠΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΚΡΑΤΗΣΗΣ

Η μυστικότητα της ποινικής διαδικασίας, ενάντια στην οποία μιλούσαν όλοι οι διαφωτιστές στην Ευρώπη, δεν ίσχυε αποκλειστικά για τους κατηγορούμενους της Ιεράς Εξέτασης. Όπως γράφει ο Μισέλ Φουκώ, «στις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες, με εξαίρεση την Αγγλία, ολόκληρη η ποινική διαδικασία, ως τη δικαστική απόφαση, παρέμενε μυστική: αδιαφανής όχι μόνο για το κοινό, αλλά και για τον ίδιο τον κατηγορούμενο. Διεξαγόταν χωρίς αυτόν, ή τουλάχιστον χωρίς ο ίδιος να γνωρίζει την κατηγορία, τα επιβαρυντικά στοιχεία, τις καταθέσεις, τις αποδείξεις. Στη Γαλλία για παράδειγμα, σύμφωνα με το διάταγμα του 1670, που ρύθμιζε ώς τη Γαλλική Επανάσταση τις γενικές μορφές της ποινικής πρακτικής, δεν επιτρεπόταν στον κατηγορούμενο να γνωρίσει τα στοιχεία της δικογραφίας του, του ήταν αδύνατο να μάθει την ταυτότητα των κατηγόρων του, αδύνατο να μάθει την ουσία των καταθέσεων πριν ζητήσει την εξαίρεση των μαρτύρων, αδύνατο να αξιοποιήσει – ως τις τελευταίες στιγμές της δίκης- τις απαλλακτικές αποδείξεις, αδύνατο να διορίσει ένα δικηγόρο, είτε για να ελέγξει το αδιάβλητο της διαδικασίας, είτε για να μετάσχει στην ουσιαστική υποστήριξη. Από τη μεριά του, ο ανακριτής είχε το δικαίωμα να δέχεται ανώνυμες καταγγελίες, να κρύβει από τον κατηγορούμενο τη φύση της υπόθεσης, να τον ανακρίνει με παραπειστικές ερωτήσεις, να χρησιμοποιεί υπονοούμενα. Ο ίδιος διαμόρφωνε μιαν αλήθεια, με την οποία περιέβαλλε τον κατηγορούμενο και η αλήθεια τούτη, προσφερόταν στους δικαστές, πανέτοιμη, με τη μορφή αποδεικτικών στοιχείων και γραπτών εκθέσεων για τους δικαστές, και μόνο αυτά αποτελούσαν απόδειξη· δεν αντίκριζαν τον κατηγορούμενο παρά μια φορά μονάχα, για να του υποβάλλουν ερωτήσεις προτού απαγγείλουν την απόφαση τους.»[457] Βλέπουμε δηλαδή, ότι όλη η διαδικασία ήταν πολύ κοντά σ' εκείνη της Ιεράς Εξέτασης. Και βέβαια, για τους διαφωτιστές για τους οποίους η Αλήθεια και η Δικαιοσύνη ήταν δυο βασικές έννοιες, απαραίτητες στην πρόοδο των ανθρώπινων κοινωνιών, η διαφάνεια στις ποινικές διαδικασίες ήταν ένα αίτημα, που το βρίσκουμε σε όλες τους τις διακηρύξεις.

Μέσα στα πλαίσια της φιλοσοφίας του διαφωτισμού, εκδόθηκε στο Livorno το 1764, το δοκίμιο του Cesare Beccaria, *Περί αδικημάτων και ποινών,* το οποίο είχε τρομακτική επιτυχία αμέσως. Ήταν ένα σχετικά μικρό έργο, που κατάφερνε όμως να συνθέσει ως προς ένα συγκεκριμένο θέμα, κάποιες από τις ουσιαστικότερες ιδέες του διαφωτισμού κι έτσι γρήγορα απέκτησε ένα τεράστιο κοινό. Απέσπασε τους επαίνους των γάλλων φιλοσόφων, ενώ ο Βολταίρος έγραψε ένα σχολιαστικό υπόμνημα, που σύντομα καθιερώθηκε να εκδίδεται μαζί με το κείμενο του συγγραφέα. Μεταφράστηκε πολύ

[457] Michel Foucault, οπ. παρ., σελ. 51.

γρήγορα σε πολλές γλώσσες[458], ενώ στα ισπανικά μεταφράστηκε το 1774. «Τα επιχειρήματα του Beccaria για ποινική μεταρρύθμιση αντανακλούν τις συζητήσεις της εποχής, σχετικά με τη φύση της κοινωνίας, και γενικότερα την ανάγκη για κοινωνικές αλλαγές και θεωρείται μέρος του ευρύτερου αυτού κινήματος του διαφωτισμού. Ο στόχος του Beccaria ήταν η αντικατάσταση του υπάρχοντος, παραδοσιακού νομικού συστήματος, που βασιζόταν στα κληρονομικά δικαιώματα και την προσωπική εξουσία του μονάρχη και της αριστοκρατίας, από ένα κανονικό, συγκεντρωτικό και ορθολογικό σύστημα δικαιοσύνης, που θα ήταν ίσο για όλους και θα βασιζόταν στη νομοθεσία»[459]. «Ακόμα, ο στόχος του ήταν να προσφέρει μια εντελώς κοσμική περιγραφή των απαρχών και της λειτουργίας των νόμων. Προσεκτικά απέφυγε οποιαδήποτε προσφυγή, είτε σε έναν αποκαλυπτικό, είτε σε έναν φυσικό νόμο, κάνοντας σαφή διάκριση ανάμεσα στην εξουσία του Θεού, η οποία ήταν καλύτερα να αφεθεί σ' Αυτόν, και στην επίγεια δικαιοσύνη.»[460]
Διατύπωσε τρεις θεμελιακές αρχές για το νόημα της ποινής και της απονομής δικαιοσύνης:
α. Σκοπός της ποινής δεν είναι η εκδίκηση, αλλά ο σωφρονισμός εκείνου που διέπραξε το αδίκημα και ο παραδειγματισμός των άλλων, άρα σωστό είναι να επιλέγεται όχι η πιο εξοντωτική ποινή, αλλά εκείνη που θα έχει το διαρκέστερο αποτέλεσμα στη σκέψη και στη βούληση του δράστη και των άλλων.
β. Η δικαιοσύνη πρέπει να ενεργεί άμεσα, γιατί όσο πιο σύντομα έλθει η ποινή τόσο πιο στενός θα είναι ο συνειρμός των δύο (αδικήματος-ποινής) στη σκέψη όλων, ώστε να αποφεύγουν αξιόποινες πράξεις.
γ. Το αδίκημα αποτρέπεται πιο αποτελεσματικά, μάλλον όταν υπάρχει η βεβαιότητα κάποιας ποινής, παρά όταν επισείεται η αυστηρότητα αβέβαιης ποινής.
Υποστήριζε ακόμα ότι πρέπει να υπάρχει αναλογία ανάμεσα στο έγκλημα και την ποινή, αλλά και ότι οι νόμοι πρέπει να είναι ακριβείς και σαφείς, έτσι ώστε να γίνονται κατανοητοί απ' όλους. Επιπλέον, θεωρούσε ότι «αν τα πλεονεκτήματα ενός νομικού συστήματος δεν ήταν ισότιμα διανεμημένα κι έτσι ο νόμος προωθούσε περισσότερο την ευτυχία κάποιων αντί για άλλων, τότε όχι μόνο δικαιολογούσε, αλλά προωθούσε το έγκλημα. Λέγοντας αυτά ο Beccaria είχε στο μυαλό του όχι μόνο τα προνόμια και την ασυλία της Εκκλησίας και της αριστοκρατίας, αλλά και την κακή διανομή του πλούτου που προωθούσε την εγκληματικότητα.»[461] Δύο από τις πιο διάσημες καταγγελίες του είναι η εναντίωση του στα βασανιστήρια και κυρίως στην θανατική ποινή. Όπως υποστηρίζει, κανένας άνθρωπος δεν πρέπει να θεωρείται ένοχος και να βασανίζεται πριν ο δικαστής να

[458] Ο Κοραής το μετέφρασε στα ελληνικά το 1802!
[459] Cesare Beccaria, *On crimes and punishments,* επιμέλεια έκδοσης και εισαγωγή Richard Bellamy, μετάφραση από τα ιταλικά Richard Davies, σειρά Cambridge texts in the history of political thought, Cambridge University Press, Cambridge 1995, σελ. xii.
[460] Στο ίδιο, σελ. xv.
[461] Στο ίδιο, σελ. xxiv.

έχει βγάλει την ετυμηγορία. Θεωρεί ακόμα ότι κανένας δεν έχει ο δικαίωμα να αφαιρεί τη ζωή κάποιου άλλου, πόσο μάλλον ένα οργανωμένο κράτος τη ζωή των υπηκόων του. «Μου φαίνεται παράλογο [γράφει] που οι νόμοι, οι οποίοι είναι η έκφραση της λαϊκής βούλησης και οι οποίοι μισούν και τιμωρούν το φόνο, να διαπράττουν οι ίδιοι φόνο και προκειμένου να αποτρέψουν τους πολίτες από το φόνο, να διατάζουν έναν δημόσιο φόνο.»[462] Ο Beccaria έχει ακόμα αναφερθεί στο πρόβλημα των κρυφών και αναξιόπιστων μαρτύρων, καταδικάζοντας έντονα τις μυστικές καταγγελίες που «κάνουν τους ανθρώπους ανέντιμους και ύπουλους.»[463] Γενικά, το έργο του Beccaria είναι ένα εντυπωσιακά φιλελεύθερο βιβλίο και επαναλαμβάνουμε ότι επιρρέασε πάρα πολύ όλη την Ευρώπη και βέβαια και τους ισπανούς ilustrados, παρόλο που είχε απαγορευτεί από την Ιερά Εξέταση, ακόμα και γι' αυτούς που είχαν ειδικές άδειες για να διαβάζουν απαγορευμένα βιβλία[464].

Όσον αφορά στις συνθήκες στις κοσμικές φυλακές της Ισπανίας, σύμφωνα με τον John Howard, που επισκέφθηκε πολλές απ' αυτές την άνοιξη του 1783, στη συντριπτική πλειοψηφία τους ήταν άθλιες. Όλοι οι κρατούμενοι στοιβάζονταν συνήθως σε μεγάλα, βρώμικα, υγρά, ανθυγιεινά κελιά, οι περισσότεροι αλυσοδεμένοι σε κάποιο τοίχο ή στο δάπεδο, με πολύ βαριά δεσμά. Στους χώρους αυτούς, επιδημίες με πολλά θύματα ήταν πάρα πολύ συχνές. Υπήρχε αυστηρός διαχωρισμός των φύλων και οι γυναίκες ήταν πάντα κλεισμένες στα κελιά τους, ενώ σε κάποιες από τις φυλακές δεν αλυσοδένονταν (πχ. Cárcel de Corte στη Μαδρίτη). Σε ορισμένες φυλακές οι κρατούμενοι εργάζονταν, ενώ υπήρχαν άλλες φυλακές για τους ευγενείς και άλλες για τους κατάδικους άλλων τάξεων. Επιπλέον, υπήρχε σε κάποιες πόλεις διαχωρισμός των φυλακών ανάλογα με το αδίκημα, αλλού κρατούνταν για παράδειγμα, οι εγκληματίες και αλλού εκείνοι που είχαν χρέη. Η μόνη φυλακή για την οποία έχει καλά λόγια να πει ο Howard, είναι το αναμορφωτήριο του San Fernando στο Jarama, όπου «κλείνονταν οι αργόσχολοι, οι ζητιάνοι κι εκείνοι που έκαναν έκλυτο βίο». Εκεί τα κελιά ήταν καθαρά, οι κρατούμενοι σιτίζονταν επαρκώς και μπορούσαν να βγουν έξω σε μια εσωτερική αυλή. Σε πολλές φυλακές είδε αίθουσες βασανιστηρίων, σε κάποιες μάλιστα οι τοίχοι ήταν λεκιασμένοι από αίμα (Cárcel de la Villa στη Μαδρίτη)· σε άλλες ωστόσο, σημειώνει ότι δεν γίνονταν βασανιστήρια, ούτε υπήρχαν ειδικές αίθουσες γι' αυτό το λόγο.[465]

Ένα από τα βασικά αιτήματα των πεφωτισμένων νομικών, αφορούσε στην ισοτιμία απέναντι στο νόμο. Στην Ισπανία παραδοσιακά, οι κατάδικοι των ανώτερων τάξεων πήγαιναν σε διαφορετικές φυλακές από εκείνες των κατώτερων τάξεων (χωρίς οι συνθήκες ωστόσο να είναι πολύ καλύτερες), δεν αλυσοδένονταν, ενώ ταυτόχρονα απαλλάσσονταν

[462] Στο ίδιο, σελ. 70.
[463] Στο ίδιο, σελ. 37.
[464] Defourneaux, οπ. παρ., σελ. 156.
[465] Cuello Calon, οπ. παρ., σελ. 14-16.

από όλες τις ατιμωτικές ποινές. Επίσης, κάτι που απασχολούσε πολύ τους Ισπανούς πεφωτισμένους νομικούς, οι οποίοι ταυτίζονταν στο θέμα αυτό, ως ένα βαθμό, με τις απόψεις του Beccaria, ήταν η υπερβολική αυστηρότητα των ποινών, συνήθως δυσανάλογα αυστηρών με το αδίκημα.[466]

Ο Γκόγια, όπως φαίνεται και από πορτραίτα της δεκαετίας του 1790, είχε αρκετές συναναστροφές με νομικούς του κύκλου του Jovellanos, πράγμα που οπωσδήποτε θα τον είχε εξοικειώσει με τις ανησυχίες τους σχετικά με το ισπανικό νομικό σύστημα και τα αιτήματά τους για μεταρρυθμίσεις. Ο ίδιος ο Jovellanos, πριν γίνει υπουργός δικαιοσύνης το 1797, είχε διατελέσει δικαστής στη Σεβίλλη τα χρόνια 1767 ως 1778, όπου και προσπάθησε να θέσει σε εφαρμογή τις απόψεις του Cesare Beccaria, σχετικά με το ποινικό σύστημα. Την εποχή εκείνη κινιόταν στον κύκλο του διαφωτιστή Pablo Olavide. Το 1778, κλήθηκε στη Μαδρίτη για να πάρει τη θέση του Alcalde de la Casa y Corte (δικαστής του Βασιλικού Οίκου και της Αυλής). Το 1797, την εποχή που ανέλαβε το υπουργείο, Meléndez Valdés[467], διορίστηκε αρχι-εισαγγελέας (Fiscal de la Casa y Corte). Επίσης, ο στενός φίλος του Γκόγια, Ceán Bermúdez, είχε μια θέση στην νομική πτέρυγα του Υπουργείου των Αποικιακών Υποθέσεων. Ο Simón de Viegas, του οποίου το πορτραίτο από τον Γκόγια, εκτέθηκε στην Ακαδημία του Σαν Φερνάντο το 1797 (έχει χαθεί σήμερα), ήταν ένας από τους υπέρμαχους της μεταρρύθμισης της νομικής διαδικασίας. Των ίδιων απόψεων ήταν και ο Manuel de Lardizábal y Uribe, του οποίου τον αδερφό Miguel ζωγράφισε ο Γκόγια το 1815. Άλλοι δικηγόροι που πόζαραν για τον Γκόγια την εποχή αυτή είναι οι Ramón de Posada y Soto και ο Carlos López Altamiro. Όλοι τους ήταν μέλη του κύκλου του Jovellanos και οι περισσότεροι από αυτούς εξορίστηκαν την εποχή που διωκότανε και ο Jovellanos, μετά το 1798. «Αναμφίβολα ο Γκόγια θα είχε παραστεί σε συζητήσεις σχετικά με την ανάγκη συνταγματικής μεταρρύθμισης, για την ισότητα απέναντι στο νόμο και γενικότερα για περισσότερη δικαιοσύνη, για την κατάργηση των βασανιστηρίων, για την βελτίωση των συνθηκών στις φυλακές, έτσι ώστε να διατηρούνται τα δικαιώματα και η ανθρώπινη υπόσταση του κατηγορούμενου και να εξασφαλισθεί η εγκυρότητα των αποδείξεων.»[468] Ο Meléndez Valdés που ήταν ένας από αυτούς, είχε πάρει θέση ενάντια στις ταξικές διακρίσεις, στο χώρο της δικαιοσύνης και επέμενε για την αλλαγή τους. Ταυτόχρονα, ως δικαστής, πολύ συχνά βρισκόταν σε δύσκολη θέση, όσον αφορά στην αυστηρότητα των ποινών που όφειλε να ζητήσει. Σε πολλές περιπτώσεις ήταν αδύνατο ο δικαστής να αποφύγει την απαίτηση της ανώτατης των ποινών: «Οι δολοφονικές

[466] Για παράδειγμα, οι ληστές πολύ συχνά εκτελούνταν, καθώς και όλοι οι δολοφόνοι, ανεξάρτητα από ελαφρυντικά στοιχεία. Το ίδιο συνέβαινε και με όσους είχαν συλληφθεί να παίρνουν μέρος σε μονομαχίες. Βέβαια, οι περισσότεροι ισπανοί νομικοί, δεν προχώρησαν τόσο στην αποδοχή του Beccaria, ώστε να απαιτήσουν την κατάργηση της θανατικής ποινής. (Jean Sarrailh, οπ. παρ., σελ. 538-541).
[467] Ο Γκόγια υπογράφει την προσωπογραφία του, «A Meléndez Valdés su amigo Goya 1797».
[468] Nigel Glendinning, "…Goya' s circle", 1988, οπ. παρ., σελ. lxviii .

απόπειρες απαιτούν πολύ σκληρές τιμωρίες.[…] Θα έπρεπε να είμαστε άγγελοι στο να καταλάβουμε και να δικάσουμε, να μπορέσουμε να εμβαθύνουμε στην ανθρώπινη καρδιά και στο μυστηριώδη λαβύρινθο των παθών και των πράξεων των ανθρώπων, όμως μια σκιά μας κάνει να σκοντάφτουμε και μια απατηλή, ατελής εικόνα μας παρασέρνει στο λάθος, χωρίς να το παρατηρήσουμε.»[469] Ο Meléndez Valdés πίστευε ότι οι δικαστές όφειλαν να είναι γεμάτοι επιείκεια: «Είθε στις καρδιές μας πάντα να ευδοκιμεί και να λάμπει η επιεικής δικαιοσύνη, η συμπόνια να βαραίνει πιο πολύ από την αδιαλλαξία και η αδιαλλαξία να χρησιμοποιείται μόνο σε επαναλαμβανόμενα και προμελετημένα εγκλήματα, ακόμα και αυτά να τα κοιτά ο δικαστής με σεβασμό και ανθρωπιά και τέλος, ο εγκληματίας ποτέ να μην γίνεται αντικείμενο σκληρής μεταχείρισης, αλλά ο δικαστής να τον τιμωρεί με δάκρυα στα μάτια, περίλυπος που η επιείκεια η ίδια δεν μπορεί να συγχωρέσει.»[470] Αλλού γράφει: «Οποιαδήποτε τιμωρία Κύριε, μεγαλύτερη από το αδίκημα που διαπράχθηκε, μεγαλύτερη από την κακή και διεστραμμένη πρόθεση του κακοποιού ή που δεν είναι αναγκαία για τον παραδειγματισμό του λαού, είναι τυραννία, είναι κατάχρηση, είναι μια άχρηστη βαρβαρότητα, αντί για μια δίκαιη και υγιή επανόρθωση.»[471] Βλέπουμε εδώ, το αίτημα του Beccaria που θεωρούσε ότι η εξουσία που τιμωρεί, δεν πρέπει πια να μολύνεται από ένα έγκλημα μεγαλύτερο από εκείνο που θέλει να τιμωρήσει.

Οι υπότιτλοι των τριών χαρακτικών[472],(*Tan barbara la seguridad como el delito, La seguridad de un reo no exige tormento, Si es deliquente que muera presto*), που προστέθηκαν στο τέλος της σειράς των *Συμφορών του Πολέμου*, στο αντίτυπο που έδωσε ο Γκόγια στον φίλο του Ceán Bermúdez, προκειμένου να κάνει διορθώσεις στους τίτλους, δείχνουν ότι όλες αυτές τις συζητήσεις, σχετικά με την αυστηρότητα των ποινών, καθώς και την βαναυσότητα των συνθηκών κράτησης, έβρισκαν σύμφωνο και το Γκόγια.

Αν και οι Gassier-Wilson τα χρονολογούν στα χρόνια 1810-1820, μια πιο λεπτομερής τεχνοτροπική ανάλυση των προσχεδίων, οδήγησε στο συμπέρασμα ότι είναι

---

[469] «Los grandes atentados exigen muy crudos escarmientos. […]Debiéramos ser ángeles en entender y juzgar, poder profundizar los abismos del corazón humano y el misterioso laberinto de sus pasiones y sus obras, y una sombra nos hace tropezar y un vislumbre engañoso nos arrastra al error sin advertirlo.» Η αγόρευση αυτή του Meléndez Valdéz, έχει αντληθεί από το βιβλίο του Sarrailh, στο ίδιο, σελ. 542, που παραπέμπει στο Meléndez Valdéz, *Discursos forenses*, Μαδρίτη 1821, σελ. 46. Έργο που εκδόθηκε μετά το θάνατο του και περιέχει κάποιες από τις σκέψεις του σχετικά με τη δικαιοσύνη.

[470] «que siempre en nuestros pechos se ostente y resplandezca la indulgente equidad, que la conmiseración pese más que el rigor; que este no se despegue enteramente sino contra los crimenes reiterados y de deliberada reflexión; que aun a estos los mire el juez con respeto y humanidad; y que nunca, en fin, se encrudezca contra el delincuente, sino que se castigue llorando, y como apesar suyo cuando la misma clemencia no pueda perdonar», Το χωρίο έχει αντληθεί από το *Goya and the spirit of enlightenment*, οπ. παρ., σελ. 55, που παραπέμπει στο *Discursos forenses*, σελ. 68-69

[471] «Cualquiera castigo, Señor, superior á la ofensa recibida, al animo malefico y torcido del que la cometio, o no necesaria al escarmiento público, es una tirania un atropellamiento, una inutil barbaridad, en vez de una justicia y saludable reparación.» Το χωρίο έχει αντληθεί από *Goya and the spirit of enlightenment,* οπ. παρ., σελ. 55-6, που παραπέμπει στο *Discursos forenses*, σελ. 60.

[472] Για τα έργα αυτά υπάρχουν και τέσσερα προσχέδια, τα οποία είναι αντεστραμμένα λόγω της μεθόδου μεταφοράς τους στην πλάκα του χαλκού.

σύγχρονα με κάποια προκαταρκτικά σχέδια από τις *Συμφορές του Πολέμου*, που έγιναν γύρω στο 1811 (π.χ. βλέπουμε στο *Estragos de la Guerra*, μια παρόμοια χρήση των κηλίδων μελανιού, της φωτοσκίασης, και του τρόπου του ορισμού των μορφών και της κίνησης)[473]. Ο López-Rey θεωρεί ότι σχετίζονται με την πρώτη σελίδα των *Συμφορών*, και βλέπει στις αλυσίδες τη συνέπεια, το τελικό αποτέλεσμα του πολέμου (consequences), δηλ. την επιβολή μιας αδίστακτης εξουσίας, μιας εκδικητικής δικαιοσύνης, και την ήττα της Αλήθειας και της Ελευθερίας[474]. Πιστεύουμε ωστόσο, ότι είναι οι ίδιοι οι τίτλοι των έργων, που υπονοούν ότι αρχικά δεν τα είχε συλλάβει ως μέρος των χαρακτικών του πολέμου. Είναι πολύ σαφείς, για να είναι τα έργα συμβολικά, όπως υπονοεί ο López-Rey. Επιπλέον, το μέγεθος τους είναι αρκετά πιο μικρό από εκείνο των *Συμφορών*, ενώ και η αρίθμηση των *Συμφορών του Πολέμου* δεν συνεχίζεται στα χαρακτικά με τους κρατούμενους. Πιστεύουμε λοιπόν, ότι τα έργα αυτά είναι ανεξάρτητα από εκείνα των *Συμφορών του Πολέμου* και ίσως ο Γκόγια τα έστειλε και αυτά στον Ceán Bermúdez για διορθώσεις, λόγω των μεγάλων και εξεζητημένων τίτλων τους.

Και η Manuela B. Mena Marqués συνδέει τα συγκεκριμένα χαρακτικά με τις *Συμφορές του Πολέμου* και θεωρεί ότι ο Γκόγια τα συμπεριέλαβε στη σειρά των *Συμφορών* ως παράρτημα. Για το λόγο αυτό, θεωρεί ότι αναφέρονται στους αιχμάλωτους των Γάλλων, κατά τη διάρκεια του πολέμου και στην σκληρότητα που οι εισβολείς έδειξαν απέναντι τους. Όπως υποστηρίζει, «εδώ, σε αντίθεση με τις πιο συγκεκριμένες, ρεαλιστικές σκηνές του πολέμου, έχουμε μια εννοιολογική καταγγελία (conceptual denunciation) όχι απλώς του πολέμου, αλλά και της μεταχείρισης των αιχμαλώτων πολέμου, όσον αφορά στις αναβολές των δικών, στη χρήση των βασανιστηρίων προκειμένου να αποσπαστούν ομολογίες, στην τιμωρία προ της δίκης για υποτιθέμενα αδικήματα.»[475] Ωστόσο, όπως και η ίδια αναφέρει, οι πρακτικές αυτές ίσχυαν και πριν την εισβολή των Γάλλων και ήταν εκείνες ακριβώς, στις οποίες οι διαφωτιστές ασκούσαν έντονη κριτική, ήδη από τον 18ο αιώνα. Όπως έχουμε δει, η κριτική που ο Γκόγια κάνει μέσω των τίτλων, βρίσκεται σε πλήρη σύμπνοια με τις απόψεις των διαφωτισμένων νομικών της εποχής.

Η χρήση βασανιστηρίων προκειμένου να αποσπαστεί η ομολογία, καθώς και χρήση κλοιών για τα χέρια και τα πόδια είχαν απαγορευτεί επί της βασιλείας του Καρόλου ΙΙΙ. Επίσης, τόσο το Σύνταγμα της Bayonne του 1808, όσο και του 1812 περιέχουν άρθρα που απαγορεύουν τα βασανιστήρια. Το γεγονός ότι οι πρακτικές αυτές εξακολουθούσαν να χρησιμοποιούνται εκτεταμένα, επισημάνθηκε στις συζητήσεις που έγιναν στο κοινοβούλιο του Κάντιθ, σχετικά με την κατάργηση των βασανιστηρίων. Οι συζητήσεις αυτές ξεκίνησαν στις 2 Απριλίου του 1811 και ο νόμος για την οριστική κατάργηση τους ψηφίστηκε μετά

[473] Manuela B. Mena Marqués, στο *Goya and the Spirit of Enlightenment*, οπ. παρ., σελ. 211.
[474] José López-Rey, οπ. παρ., σελ. 70.
[475] Manuela B. Mena Marqués, στο *Goya and the Spirit of Enlightenment*, οπ. παρ., σελ. 211.

από 20 μέρες, μια χρονολογία που ταιριάζει με την προτεινόμενη από την τεχνοτροπική ανάλυση, ως χρονιά εκτέλεσης των προσχεδίων και των χαρακτικών του Γκόγια. Η γλώσσα που χρησιμοποιούσαν οι αντιπρόσωποι στο Κάντιθ είναι εντυπωσιακά κοντά, σ' εκείνη των τίτλων του Γκόγια. Από την άλλη, η ομοιότητα των τίτλων με φράσεις από τις συζητήσεις στα Κόρτες, δεν προκαλεί εντύπωση μια και κυκλοφορούσαν ευρύτατα σε φυλλάδια.[476] Την συζήτηση ξεκίνησε ο Agustín Argüelles με τα εξής λόγια: «Επειδή ένας νομικός κώδικας που έρχεται σε αντίθεση με τα αισθήματα ανθρωπιάς και επιείκειας, τα οποία ενυπάρχουν σ' ένα μεγάλο και γενναιόδωρο έθνος, δεν μπορεί να παραμείνει μέρος της νομοθεσίας της Ισπανίας…ζητώ από το κοινοβούλιο να καταργήσει τα βασανιστήρια και όλους τους νόμους που επιτρέπουν αυτή τη βάρβαρη και απάνθρωπη διαδικασία, η οποία είναι αναξιόπιστη και αντίθετη σ΄ αυτό που προσπαθεί να πετύχει.»[477] Η συζήτηση στο Κάντιθ αφορούσε και το θέμα των δεσμών, αλλά και της ασφάλειας των κρατουμένων και τη χωρίς λόγο παράταση του χρόνου φυλάκισης, πριν τη δίκη. Είναι ενδιαφέρον και μάλλον αντιφατικό κατά τη γνώμη μας, ότι η Mena Marqués, ενώ θεωρεί ότι τα έργα αυτά «είναι η συμβολή του Γκόγια στην δημόσια συζήτηση στη Βουλή, σχετικά με την κατάργηση των βασανιστηρίων, η οποία πρέπει να προκάλεσε εντόνως, τα αισθήματα του για τη δικαιοσύνη»[478], ταυτόχρονα υποστηρίζει ότι ο Γκόγια εδώ, απεικονίζει Ισπανούς αιχμαλώτους των Γάλλων. Σύμφωνα με την ίδια, ο Γκόγια ίσως είχε επισκεφτεί φυλακές της Μαδρίτης, ωστόσο η παραπομπή της στην παρατήρηση αυτή, είναι σε περιγραφές του John Howard από ισπανικές φυλακές.[479]

[476] Στο ίδιο, σελ. 213.
[477] Στο ίδιο, σελ. 213, που παραπέμπει στο *Actas de las Cortes: Antologia*, ed. Enrique Tierno Galvan, Μαδρίτη, 1964, σελ. 51-92.
[478] Στο ίδιο, σελ. 212.
[479] Στο ίδιο, σελ. 213.

Τα τρία χαρακτικά δεν φαίνεται να αφορούν τόσο σε βασανιστήρια με την κλασσική έννοια (π.χ. με σκοπό την ομολογία), όσο να αναφέρονται στη σκληρότητα του ίδιου του εγκλεισμού και στη βαρβαρότητα των δεσμών. Και στα τρία χαρακτικά, αλλά και στα τέσσερα προσχέδια τονίζονται, μέσω του φωτός, οι αλυσίδες και τα δεσμά των κρατουμένων, τα οποία είναι δυσανάλογα μεγάλα σε σχέση με τις φιγούρες των ανδρών. Σε σύγκριση με πολλά από τα έργα του Λευκώματος C, στα οποία το κελί και οι φυλακισμένοι είναι λουσμένοι στο φως, σε ένα συμβολικό φως, εδώ τα κελιά είναι κατασκότεινα. Ωστόσο, και οι άντρες αυτοί εξυψώνονται, εξευγενίζονται και κυρίως κρατάνε την ανθρώπινη αξιοπρέπεια τους, μέσω της μνημειακότητας των σωμάτων και των στάσεων.

Στο πρώτο απ' αυτά, το *Tan barbara la seguridad como el delito*, (*Τόσο βάρβαρη η φύλαξη, όσο και το έγκλημα*), ο Γκόγια καταδικάζει τη βαρβαρότητα ως προς τη μεταχείριση των κρατούμενων, η οποία δεν δικαιολογείται από το μέγεθος του εγκλήματος που ενδεχομένως διαπράχθηκε. Τα αιτήματα των διαφωτιστών για ηπιότερες ποινές, για επιείκεια απέναντι στους κρατούμενους και καλύτερες συνθήκες φυλάκισης, απηχούνται ξεκάθαρα στον τίτλο του έργου. Ο κρατούμενος απεικονίζεται μισοκαθισμένος, με μια έντονη συστροφή του σώματος προς τα αριστερά, σα φυλακισμένο ζώο. Στα πόδια του είναι περασμένος ένας τεράστιος κλοιός, ενώ τα χέρια του είναι και αυτά δεμένα με μια αλυσίδα που επεκτείνεται δεξιά και αριστερά, προς κάποιους τοίχους που δεν φαίνονται. Το σχέδιο είναι λίγο διαφορετικό από το χαρακτικό, όσον αφορά κυρίως στην απεικόνιση του προσώπου και στην στάση του σώματος και αρκετά κατώτερο από το χαρακτικό. Σύμφωνα με τον López-Rey, που παρατηρεί μια αδυναμία στη γραμμή, το σχέδιο δεν είναι του Γκόγια, αλλά της Rosario Weiss, το οποίο αντέγραψε από κάποιο άλλο σχέδιο του Γκόγια που σήμερα έχει χαθεί.[480] Ένα ακόμα σχέδιο που βρίσκεται στο μουσείο του Πράδο μοιάζει να είναι μια πρώτη ιδέα για τη σύνθεση του χαρακτικού. Βλέπουμε τη φιγούρα του φυλακισμένου σα

[480] José López-Rey, "Goya and his pupil: Maria del Rosario Weiss", *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1956, σελ. 20-22. Ο Γκασσιέ δεν συμφωνεί με την άποψη αυτή και υποστηρίζει ότι μια παρόμοια ανασφάλεια στη γραμμή υπάρχει και σε ορισμένα *Caprichos*. (Pierre Gassier, οπ. παρ., τ. 2, σελ.202).

μια μαύρη σιλουέτα σε ένα πιο ανοιχτό φόντο, ενώ η αλυσίδα προβάλει πολύ έντονα πάνω αριστερά.

Το επόμενο χαρακτικό *La seguridad de un reo no exige tormento*, (*Η φύλαξη ενός κρατούμενου δεν απαιτεί βασανιστήρια*), πραγματεύεται το θέμα του βασανιστηρίου των δεσμών. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ένα από τα βασικά αιτήματα των διαφωτιστών ήταν η βελτίωση των συνθηκών στις φυλακές. Οι αλυσοδεμένοι κρατούμενοι, με κλοιούς στα πόδια, ήταν πάγια τακτική στις φυλακές, όλης της Ευρώπης και μόνο κατά το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα

άρχισε σταδιακά ν' αλλάζει. Στην Ισπανία, παρά την απαγόρευση των δεσμών μέσα στα κελιά, κατά τη βασιλεία του Καρόλου ΙΙΙ, οι φυλακισμένοι συνέχισαν να αλυσοδένονται στις περισσότερες απ' αυτές. Κατά την διάρκεια των συζητήσεων στο Κάντιθ, πολλές τέτοιες περιπτώσεις ήρθαν στο φως, με αποτέλεσμα την αγανάκτηση όλων εκείνων που υποστήριζαν την νομική μεταρρύθμιση και τη βελτίωση των φυλακών. Στο έργο του Γκόγια, βλέπουμε στον τίτλο αυτήν ακριβώς την αγανάκτηση. Απεικονίζεται ένας άντρας με δεμένα τα πόδια σε σιδερένιο κλοιό, ενώ το βάρος του

σώματος του μοιάζει να κρέμεται από τους επίσης δεμένους, πίσω από την πλάτη του, καρπούς. Δεν φαίνεται ν' ακουμπάει πουθενά και γέρνει δημιουργώντας μια έντονη φωτεινή διαγώνιο με το σώμα του, μέσα στο κατασκότεινο κελί. Στο βάθος, μέσα από χοντρά κάγκελα μπαίνει λιγοστό φως, που δεν αρκεί όμως για να φωτίσει το χώρο. Η φιγούρα ωστόσο του κρατούμενου, με την αφύσικη στάση και το σκυμμένο κεφάλι είναι λουσμένη σ' ένα φως, του οποίου η πηγή δεν μοιάζει να είναι φυσική. Το σχέδιο είναι πολύ κοντά στο χαρακτικό σαν σύνθεση με τη διαφορά, ότι ο φυλακισμένος απεικονίζεται γυμνός.

Στο *Si es deliquente que muera presto* (*Αν είναι ένοχος, ας πεθάνει γρήγορα*), το τρίτο από τα χαρακτικά, ο κατάδικος απεικονίζεται σε προφίλ, μέσα σ' ένα πολύ σκοτεινό

κελί, ακουμπισμένος στον τοίχο, στον οποίο είναι αλυσοδεμένος. Η αλυσίδα που είναι περισσότερο ορατή στο σχέδιο, είναι περασμένη σ' ένα κολάρο στο λαιμό του και συνεχίζεται προς τα πάνω, έξω από το σχέδιο. Στο σχέδιο βλέπουμε επίσης, ότι άλλαξε την αρχική θέση του κεφαλιού του κρατούμενου, κάνοντας τον να φαίνεται πιο σκυμμένος, τονίζοντας έτσι ακόμα περισσότερο την σκληρότητα των δεσμών. Τα πόδια του είναι ακινητοποιημένα σε κλοιό, τα χέρια μάλλον δεμένα κι αυτά πίσω από την πλάτη· είναι καταπονημένος, σαν να βρίσκεται πολύ καιρό σ' αυτή την δύσκολη θέση, από την οποία δεν μπορεί με κανένα τρόπο να ξεφύγει. Τα μαλλιά του, μεγαλωμένα από τον χρόνο, του κρύβουν το πρόσωπο.

Στο βάθος διακρίνεται ο πέτρινος τοίχος του κελιού και μια καμάρα που μας φέρνουν στο νου τα έργα του Piranesi. Υπάρχει στο έργο αυτό μια αίσθηση θλίψης και αποθάρρυνσης, η οποία διακρίνεται στη στάση του σώματος, παρά τη μνημειακή του απόδοση. Σε ένα χαρακτικό του Giorgio Ghisi, από ένα έργο του Gulio Romano παρατηρούμε στη φιγούρα αριστερά[481], την ίδια ακριβώς στάση. Την ίδια περίπου στάση έχουν και δύο φυλακισμένοι στον πίνακα του Barnard Castle. Ο τίτλος δείχνει ότι ο Γκόγια μάλλον αποδέχεται την καταδίκη του κρατούμενου σε θάνατο[482], ωστόσο αντιτίθεται στη μακρόχρονη, υπό απάνθρωπες συνθήκες φυλάκιση του. Ο Γκόγια ήθελε χωρίς αμφιβολία να εκδώσει τα χαρακτικά αυτά και να βοηθήσει έτσι στη διάδοση των φιλελεύθερων ιδεών, ενάντια στην πρακτική των βασανιστηρίων και των απάνθρωπων συνθηκών κράτησης στις φυλακές και αυτός είναι πιθανόν ο λόγος που έστειλε τα χαρακτικά στον Ceán για διορθώσεις.

[481] Η επισήμανση στο ίδιο, σελ. 213.
[482] Σχεδόν όλοι στην Ισπανία την εποχή του Γκόγια, θεωρούσαν δεδομένη τη θανατική ποινή.

Ένα σχέδιο, (E.i), μ' έναν φυλακισμένο, του οποίου η στάση μοιάζει πολύ με το παραπάνω χαρακτικό, προέρχεται από το Λεύκωμα Ε, το οποίο χρονολογείται στα ίδια περίπου χρόνια (1808-1812). Στο Λεύκωμα αυτό, έχουμε μια μεγάλη ποικιλία ως προς τις πηγές έμπνευσης, ωστόσο εδώ, ίσως πρόκειται για αναφορά στη δύσκολη περίοδο του πολέμου. Όπως και τα άλλα έργα του Γκόγια με το ίδιο θέμα, το σχέδιο αυτό είναι μια καταδίκη ενάντια στην ανθρώπινη βαρβαρότητα, όσον αφορά στην αντιμετώπιση των φυλακισμένων. Βλέπουμε έναν όρθιο αλυσοδεμένο άντρα, που ακουμπά σε κάτι που μοιάζει με βράχο στη δεξιά άκρη του σχεδίου. Τα πόδια του είναι ακινητοποιημένα σε κλοιό, ενώ στα χέρια φορά χειροπέδες. Γέρνει λίγο μπροστά, κοιτάζοντας το έδαφος και τη σκούρα σκιά πάνω στην οποία στέκεται. Είναι αλήθεια ότι η σκιά αυτή δεν δικαιολογείται από τον τρόπο που πέφτει το φως πάνω στη φιγούρα του άντρα, το οποίο έρχεται από τα δεξιά, φωτίζοντας έντονα το κάτω μέρος του σώματος του, καθώς και τα χέρια του. Τονίζονται έτσι, για μια ακόμα φορά, τόσο τα δεσμά, όσο και η αδυναμία διαφυγής του κρατούμενου. Τα μαλλιά του άντρα είναι μακριά και ακατάστατα, έχει γενειάδα, ενώ τα ρούχα του είναι κουρελιασμένα. Στο πρόσωπο του διαγράφεται η απελπισία και ο πόνος.

Το αίσθημα της αδυναμίας διαφυγής το έχουμε και σε ένα άλλο σχέδιο με το ίδιο θέμα, από το Λεύκωμα F. Το F.80, στο οποίο απεικονίζονται δύο αλυσοδεμένοι φυλακισμένοι, σε ένα ευρύχωρο κελί ή εσωτερική αυλή της φυλακής. Πρόκειται για ένα από τα πιο εντυπωσιακά σχέδια του Γκόγια με αυτή τη θεματολογία. Η μικρή κλίμακα με την οποία είναι ζωγραφισμένες οι δύο φιγούρες, καθώς και τα τεράστια αρχιτεκτονικά στοιχεία που τους περιτριγυρίζουν, εντείνουν την αίσθηση της αδυναμίας διαφυγής και του εγκλεισμού, παρόλο που ο χώρος είναι αρκετά έντονα φωτισμένος. Στο βάθος βλέπουμε έναν πέτρινο τοίχο χτισμένο με τεράστιους ογκόλιθους, ο οποίος όμως δεν είναι συμπαγής· διακόπτεται στα δεξιά από τη μεγάλη καμάρα μιας σκοτεινής πύλης κλεισμένης με κάγκελα, ενώ λίγο ψηλότερα προς τα αριστερά, ένα μεγάλο τετράγωνο παράθυρο, καγκελόφρακτο κι αυτό, αφήνει να φανεί ένα μικρό τριγωνικό κομμάτι ουρανού, στη γωνία του. Με τον τρόπο που έχει φωτίσει και ζωγραφίσει ο Γκόγια τον τοίχο αυτό με τη σέπια,

καταφέρνει να αποδώσει εξαιρετικά τις χρωματικές διακυμάνσεις και τις σκιές στην

επιφάνεια του παλιού κτιρίου. Στον τοίχο βλέπουμε στερεωμένο ένα τεράστιο κρίκο, από τον οποίο ξεκινά μια αλυσίδα που καταλήγει στους δύο φυλακισμένους. Το δάπεδο της φυλακής είναι πολύ έντονα φωτισμένο, πράγμα που δίνει την εντύπωση ότι ο χώρος αυτός δεν είναι σκεπασμένος. Το μόνο σημείο, στο οποίο σπάει η εκτυφλωτική λευκότητα του, είναι η μαύρη σκιά κάτω από τα πόδια των δύο φυλακισμένων, στην οποία προβάλλουν έντονα οι κλοιοί στους αστραγάλους τους. Ο ένας από τους δύο φυλακισμένους έχει στραμμένη την έντονα φωτισμένη πλάτη του στο θεατή, και σκύβει προς τον δεύτερο, που αν κρίνουμε από το ύψος του, είναι ένα παιδί. Το παιδί, του οποίου το πρόσωπο είναι φωτισμένο κοιτά προς τα πάνω, προς το πρόσωπο του άντρα, δείχνοντας ότι ίσως η μόνη παρηγοριά για τους δύο, είναι η συντροφικότητα τους. Ο τεράστιος χώρος με τον βαρύ τοίχο κάνει το ζευγάρι να φαίνεται ακόμα πιο εύθραυστο, μέσα στην εγκατάλειψη και την απελπισία του. Βέβαια, κι εδώ δεν γνωρίζουμε το λόγο της φυλάκισης, ούτε αν έχει σχέση με τις διώξεις των φιλελευθέρων κατά την παλινόρθωση του Φερδινάνδου, κάτι που μοιάζει να συμφωνεί με τη χρονολόγηση του σχεδίου (1815-1820). Τόσο το σχέδιο αυτό, όσο κι ένα χαρακτικό για τα *Caprichos*, το οποίο απέρριψε τελικά, και για το οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω (βλ. εξώφυλλο), μας φέρνουν έντονα στο νου τις φυλακές του Πιρανέζι, λόγω της μεγάλης σημασίας που δίνει ο καλλιτέχνης στα αρχιτεκτονικά στοιχεία. Ωστόσο και εδώ, παρά τη σχετικά μικρή κλίμακα με την οποία είναι ζωγραφισμένες οι ανθρώπινες μορφές, δεν παύουν να παίζουν τον πρωταγωνιστικό ρόλο, τόσο στο σχέδιο, όσο και στο χαρακτικό.

Ο μεγάλος αριθμός των έργων με τη θεματολογία της φυλακής δείχνει ότι ο Γκόγια ενδιαφερόταν πολύ για το θέμα αυτό, ωστόσο τα περισσότερα έργα του που απεικονίζουν φυλακισμένους, είναι είτε χαρακτικά, είτε σχέδια. Μόνο τρεις ελαιογραφίες σώζονται που απεικονίζουν φυλακές[483]. Είναι και τα τρία έργα μικρών διαστάσεων.

[483] Το ένα απ' αυτά τα έργα μάλιστα, ίσως δεν απεικονίζει φυλακή.

Το *Εσωτερικό Φυλακής*, του Barnard Castle, είναι ένα έργο που έχει προκαλέσει πολλές συζητήσεις σχετικά με την χρονολόγηση του. Όπως είδαμε παραπάνω, πρόσφατα έχει υποστηριχθεί με αρκετά πειστικά επιχειρήματα, ότι το έργο ανήκει στη σειρά των έργων για αίθουσα γραφείου, που ο Γκόγια έστειλε στον Iriarte το 1794[484]. Από την άλλη, οι φιγούρες των φυλακισμένων είναι τόσο κοντά στις μορφές, που ο Γκόγια σχεδίασε αργότερα, τόσο
στα Λευκώματα C και E, όσο και στα χαρακτικά, που είναι λίγο δύσκολο να αποδεχτούμε αυτή την υπόθεση. Όπως και να 'χει, ο Γκόγια στο έργο αυτό, δημιουργεί μια εξαιρετικά ζοφερή ατμόσφαιρα, πλάθοντας ένα βαρύ, καταπιεστικό, σχεδόν μονόχρωμο χώρο. Βλέπουμε μια τεράστια καμάρα σαν σήραγγα, στο κέντρο του πίνακα, το βάθος της οποίας είναι και η μοναδική πηγή φωτός του έργου. Παρά το γεγονός ότι το φως μοιάζει να έρχεται από μια έξοδο στο βάθος, δεν φαίνεται να προσφέρει καμία ελπίδα διαφυγής. Οι φυλακισμένοι, βρίσκονται στο μοναδικό φωτισμένο χώρο του έργου, κάτω από την καμάρα και είναι όλοι τους δεμένοι χειροπόδαρα. Άλλοι είναι μισόγυμνοι, άλλοι φοράνε λίγα κουρέλια για ρούχα, ενώ ολονών οι στάσεις δηλώνουν παραίτηση· το φως λειτουργεί μόνο, για να φωτίσει την απελπισία τους. Το έντονο, βαρύ σκοτάδι πάνω από την καμάρα, εντείνει το αίσθημα αυτό της αδυναμίας. Ο τρόπος που ο ζωγράφος εναποθέτει το χρώμα, με μικρές, γρήγορες πινελιές, οι τρεμάμενες γραμμές του σχεδίου του, όλα τονίζουν το πόνο, τη δυστυχία, την ταλαιπωρία. Στο έργο κυριαρχούν οι σκούροι καφέ και γκρίζοι τόνοι, οι οποίοι δημιουργούν ένα αίσθημα κλειστοφοβίας. Ξεκινώντας από τα δεξιά, βλέπουμε ένα χοντρό, χαμηλό στύλο, πάνω στον οποίο ακουμπά ένας κρατούμενος, του οποίου η στάση θυμίζει πολύ τον φυλακισμένο στο σχέδιο E[i], όπως και το χαρακτικό *Si es deliquente que muera presto*. Ο άντρας αυτός βρίσκεται στη σκιά, και παρόλο που δεν βλέπουμε παρά μόνο τη σιλουέτα του, ένας μαύρος, σιδερένιος κλοιός διαγράφεται στα πόδια του. Στο στύλο που ακουμπά, είναι στερεωμένος ένας κρίκος, απ' όπου ξεκινά μια χοντρή αλυσίδα που καταλήγει στο

[484] Juliet Wilson-Bareau, Manuela Mena Marqués, οπ. παρ., σελ. 201.

λαιμό ενός άλλου κρατούμενου, προς τα αριστερά, ο οποίος βρίσκεται ξαπλωμένος στο δάπεδο. Ο άντρας αυτός είναι γυμνός, στα χέρια του είναι περασμένες χειροπέδες, ενώ τα κλεισμένα σε κλοιό πόδια του, είναι ακουμπισμένα πάνω σ' ένα χαμηλό πάγκο. Μια πιο προσεκτική παρατήρηση του πάγκου αυτού, που μοιάζει και με μπαούλο, μας δείχνει ότι μάλλον πρόκειται για κάποιο όργανο βασανιστηρίων, καθώς στη μία του πλευρά βλέπουμε ένα κρίκο, ενώ στην πάνω του πλευρά, υπάρχει μια εσοχή, πιθανόν για αποκλεισμό μελών του σώματος. Λίγο προς τα αριστερά, ένας όρθιος κρατούμενος, με δεσμά στα χέρια και στα πόδια, φορώντας ένα κουρελιασμένο πουκάμισο, μοιάζει να σηκώθηκε μόλις ή να ετοιμάζεται να καθίσει στον πάγκο. Πίσω του και προς τα αριστερά, διακρίνονται δύο ακόμα φιγούρες αντρών με δεσμά στα χέρια και στα πόδια, καθισμένοι στο δάπεδο. Τα κεφάλια των τριών αυτών κρατουμένων σχηματίζουν μια διαγώνιο προς το βάθος της καμάρας, ενώ μια δεύτερη διαγώνιος ξεκινά από το κεφάλι του όρθιου άντρα και συνεχίζεται με το γυμνό σώμα του ξαπλωμένου. Στην αριστερή πλευρά της καμάρας είναι ακουμπισμένος ένας ακόμα άντρας με δεσμά στα πόδια και στα χέρια, με σκισμένα ρούχα. Τέλος, πίσω από τον πάγκο, σε κάποιο υπερυψωμένο σημείο, είναι καθισμένος ένας ακόμα άντρας, με μακριά γενειάδα, γυμνός από τη μέση και πάνω, που ακουμπά με την πλάτη στον τοίχο. Είναι ο μόνος που το κεφάλι του είναι στραμμένο προς τα πάνω, αν και έχει τα μάτια κλειστά, ενώ αντίθετα, όλοι οι υπόλοιποι άντρες, με εξαίρεση αυτόν που βρίσκεται στο πάτωμα, έχουν το κεφάλι σκυμμένο. Παρόλο που βρίσκονται τόσοι άντρες σ' ένα κελί, δεν έχουν καμία επικοινωνία μεταξύ τους· ο καθένας απ' αυτούς είναι μόνος με τη δυστυχία του, βυθισμένος στις δική του απελπισία και παραίτηση, ακόμα και από απλές ανθρώπινες ανάγκες, όπως η συντροφικότητα. Εδώ η καταδίκη της ανθρώπινης βαρβαρότητας απέναντι στο συνάνθρωπο, δεν τονίζεται μέσω μιας κατηγορηματικής λεζάντας, ωστόσο η δυστυχία και ο πόνος που αποπνέει κάθε μια απ' αυτές τις φιγούρες, δεν αφήνει καμία αμφιβολία ως προς τη στάση του καλλιτέχνη, απέναντι στα κολαστήρια της ισπανικής δικαιοσύνης. Από την άλλη, αν δεχτούμε την πιο πρώιμη χρονολόγηση, ίσως

θα πρέπει να δούμε και στο έργο αυτό, όπως και στο *Ναυάγιο*, στην *Αυλή των*

τρελών, στην *Πυρκαγιά μέσα στη νύχτα*, περισσότερο την έλλειψη της ελευθερίας του ανθρώπου να ορίσει τη θλιβερή του μοίρα και την αδυναμία διεξόδου απ' αυτήν, παρά μια ξεκάθαρη, φιλελεύθερη καταγγελία απέναντι στις άθλιες συνθήκες των φυλακών.

Μια σκηνή φυλακής, ζωγραφισμένη σε ξύλο που βρίσκεται στο μοναστήρι της Γουαδελούπης στην Εξτρεμαδούρα, χρονολογείται από τον Gassier στα χρόνια του πολέμου (1808-1812), και είναι μέρος μιας σειράς από έξι έργα, τα οποία φέρουν με λευκή μπογιά το σημάδι Χ.9, σε μια από τις δύο κάτω γωνίες· όπως σημειώνεται στην απογραφή του 1812, απεικονίζουν «διάφορα θέματα».[485] Ο Xavier de Salas, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι το Χ είναι το αρχικό του γιου του Γκόγια, Javier (Xavier), ο οποίος σημείωσε το γράμμα Χ, πάνω στους πίνακες που του ανήκαν, μετά την απογραφή. Όλη η περιουσία μοιράστηκε ανάμεσα στον πατέρα και το γιο, μετά το θάνατο της Josefa: ο Γκόγια κράτησε τα περισσότερα έπιπλα, τα λινά είδη, τα κοσμήματα, τα σερβίτσια και ένα μεγάλο χρηματικό ποσό, ο Javier αντίθετα κράτησε το σπίτι, όλους τους πίνακες και τα χαρακτικά (75) και ένα μικρό χρηματικό ποσό. Σύμφωνα με τον Salas, ο λόγος που ο Javier έβαλε το αρχικό του ονόματος του πάνω στα έργα, είναι ότι τα είχε αφήσει στο σπίτι του πατέρα του, πράγμα που τον έκανε να ανησυχεί, μήπως τα χάσει, λόγω του γεγονότος, ότι ο Γκόγια είχε ήδη σχέσεις με τη Leocadia Weiss.[486] Στο μικρό πίνακα βλέπουμε τέσσερις φιγούρες, σ' ένα σκοτεινό χώρο· ένα μέρος του τοίχου στο βάθος φωτίζεται ελαφρά, δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο ένα ανοιχτόχρωμο φόντο, πάνω στο οποίο προβάλλονται οι τρεις από τις τέσσερις αντρικές φιγούρες. Το δάπεδο είναι στρωμένο με μεγάλες τετράγωνες πλάκες. Στο κέντρο του πίνακα βλέπουμε έναν άντρα όρθιο, τυλιγμένο σε μια λευκή, έντονα φωτισμένη κάπα, που κοιτά τα πόδια του, στα οποία είναι περασμένος ένας κλοιός. Δύο λεπτές σιδερένιες βέργες ξεκινούν από τον κλοιό και καταλήγουν στα χέρια, τα οποία δεν φαίνονται και είναι πιθανόν και αυτά δεμένα με χειροπέδες.[487] Οι μηροί του και οι γάμπες του είναι γυμνές, ενώ οι ανοιχτόχρωμες κάλτσες που φορά είναι χαμηλωμένες και ζαρωμένες και τραβούν έτσι το βλέμμα του θεατή στον κλοιό, που περικλείει τους αστραγάλους. Πίσω από τον άντρα αυτό και προς τα αριστερά, πεσμένο στο πάτωμα απεικονίζεται το κουβαριασμένο

[485] Τα άλλα έργα είναι: *Σκηνή βιασμού και φόνου*, (GW930), *Γυναίκες δέχονται επίθεση στρατιωτών,*(GW931), *Κρεμασμένος μοναχός* (GW932), *Λιτανεία,*(GW934) *Μοναχοί πετούν βιβλία και χαρτιά σε φωτιά* (γνωστό από περιγραφή), (GW935).
[486] Xavier de Salas, 1964, οπ. παρ., σελ. 102-3.
[487] Δυστυχώς έχω δει το έργο μόνο σε κακές ασπρόμαυρες αναπαραγωγές και είναι πολύ δύσκολο να διακρίνουμε τις λεπτομέρειες.

σώμα ενός άλλου ανθρώπου, στου οποίου τα πόδια είναι επίσης περασμένος ένας κλοιός. Προς τα δεξιά, μέσα στο μισοσκόταδο διακρίνονται δύο ακόμα άντρες. Είναι σκυμμένοι, τα πρόσωπα τους φωτίζονται κάπως περισσότερο και μοιάζουν να συνομιλούν. Στα χέρια της φιγούρας προς τα αριστερά, που είναι κάπως δυσανάλογα ζωγραφισμένη, είναι περασμένες χειροπέδες. Όσον αφορά στον άντρα στα δεξιά, μόλις που διακρίνεται μέσα στο σκοτάδι, καθώς φωτίζεται πολύ λίγο το πάνω μέρος του κεφαλιού του. Μια καλοζωγραφισμένη στάμνα στα δεξιά εξισορροπεί τη σύνθεση. Το γεγονός, ότι το έργο ανήκε στην ομάδα με τους πίνακες, που θεωρείται ότι απεικονίζουν «φρικαλεότητες του πολέμου», επειδή κάποια από αυτά παρουσιάζουν ομοιότητες με τις *Συμφορές του Πολέμου*, ίσως συσχετίζει τη σκηνή της φυλακής με αιχμάλωτους πολέμου. Από την άλλη όμως, μόνο σε ένα απ' αυτά απεικονίζονται στρατιώτες, πράγμα που σημαίνει ότι οι βιαιότητες που διαπράττονται ίσως συμβαίνουν από Ισπανούς προς Ισπανούς.

Στο Μουσείο του Πράδο φυλάσσεται ένα ακόμα σχέδιο του Γκόγια με τη

θεματολογία της φυλακής, το οποίο δεν προέρχεται από κάποιο Λεύκωμα. Είναι σχεδιασμένο με λευκή κιμωλία πάνω σε μαύρο χαρτόνι, ενώ στην κάτω αριστερή γωνία του λευκού χαρτιού, πάνω στο οποίο έχει επικολληθεί, διαβάζουμε: *Por Goya. 1819.* Σύμφωνα με τον Gassier, η υπογραφή και η ημερομηνία είναι πιθανόν μεταγενέστερες και όχι από το χέρι του Γκόγια.[488] Ο τρόπος που έχουν αποδοθεί οι μορφές με τη λευκή κιμωλία μέσα στο κατασκότεινο κελί είναι εκπληκτικός· έχουν πλαστεί αποκλειστικά με φως. Στα δεξιά, βλέπουμε ένα μεγάλο καγκελόφρακτο παράθυρο, ίσως πόρτα, από το οποίο εισβάλλουν βίαια σχεδόν, οι ακτίνες του ήλιου φωτίζοντας τις φιγούρες στο χώρο του κελιού. Μια γυναίκα που στέκεται στο κέντρο, στραμμένη προς το παράθυρο, έχει το πρόσωπο κρυμμένο στα χέρια της, σε μια στάση απελπισίας. Το μακρύ της φόρεμα φωτίζεται έντονα. Ανάμεσα σ' αυτήν και το παράθυρο, στραμμένο προς την αντίθετη κατεύθυνση, βλέπουμε έναν άντρα γονατισμένο με το πρόσωπο επίσης κρυμμένο στα χέρια του. Το φως πέφτει στην πλάτη του φωτίζοντας την πολύ έντονα. Μπροστά του, είναι ξαπλωμένος, ακουμπισμένος στους αγκώνες, ένας άντρας με τα πόδια σε κλοιό, ενώ πίσω του διακρίνεται μια τέταρτη φιγούρα,

[488] Pierre Gassier, *Dessins…,* οπ. παρ., τ. 2, σελ. 547.

σκυμμένη πάνω του. Σύμφωνα με τον Gassier, βλέπουμε εδώ την τελευταία επίσκεψη σ' έναν μελλοθάνατο.[489] Το έντονο φως αποκαλύπτει την απελπισία των ανθρώπων αυτών, ενώ το πυκνό σκοτάδι που τους κυκλώνει, δημιουργεί για μια ακόμα φορά το αίσθημα της κλειστοφοβίας και της αδυναμίας διαφυγής.

VII. Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΩΝ ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ

Όπως είδαμε από τη μέχρι τώρα συζήτηση, ο Γκόγια μεταξύ των φυλακισμένων του, ζωγραφίζει και πολλές γυναίκες. Όσον αφορά στα θύματα της Ιεράς Εξέτασης του Λευκώματος C, οι γυναίκες καταλαμβάνουν ένα μεγάλο ποσοστό των σχεδίων (από τους 28 φυλακισμένους ή αιχμάλωτους της Ιεράς Εξέτασης, οι 11 είναι γυναίκες). Βλέποντας το συνολικό έργο του Γκόγια, παρατηρούμε ότι οι γυναίκες πολλές φορές παρουσιάζονται ως θύματα μιας απίστευτης βίας. Τις βλέπουμε να βασανίζονται, να βιάζονται, να εκτελούνται, να διαπομπεύονται, να φυλακίζονται, να κλείνονται σε μοναστήρια και να παντρεύονται παρά τη θέληση τους. Το γεγονός αυτό έχει οδηγήσει σε ακραίες ερμηνείες, από τη φεμινιστική σκοπιά, που βλέπουν στο Γκόγια έναν ηδονοβλεψία, σαδιστή, μισογύνη φαλλοκράτη.[490] Πιστεύουμε ωστόσο, ότι η εξαιρετικά ευαίσθητη απεικόνιση των φυλακισμένων γυναικών στο Λεύκωμα C, απαλλαγμένων μέσα στη δυστυχία τους από κάθε ίχνος ερωτισμού, αντικρούει σε πρώτη φάση, με μεγάλη ευκολία, παρόμοιες ερμηνείες, τουλάχιστον όσον αφορά στα συγκεκριμένα σχέδια. Επιπλέον, τα πιο άγρια βασανιστήρια στο Λεύκωμα γίνονται σε άντρες και όχι σε γυναίκες. Θα είχε μεγάλο ενδιαφέρον να δούμε συνολικά την απεικόνιση των γυναικών στο σύνολο του έργου του Γκόγια, όμως είναι αδύνατο να επεκταθούμε τόσο πολύ στα πλαίσια της παρούσας εργασίας, καθώς αυτό το θέμα θα μπορούσε να αποτελέσει το θέμα μιας διατριβής.

Θα είχε επίσης ενδιαφέρον σε σχέση με τις φυλακές, να μπορούσαμε να δούμε αν τα αδικήματα, για τα οποία οι γυναίκες φυλακίζονται, διαφέρουν από εκείνα για τα οποία φυλακίζονται οι άντρες. Ωστόσο, είναι λίγα τα έργα στα οποία ο Γκόγια μας δίνει το λόγο της φυλάκισης. Όπως έχουμε δει, ο καλλιτέχνης δεν ενδιαφέρεται τόσο για το λόγο φυλάκισης, για το αν είναι ένοχοι ή όχι, όσο για τις απάνθρωπες συνθήκες κράτησης και τη δυστυχία που προξενεί ο εγκλεισμός στα θύματα. Επιπλέον, όπου αναφέρεται στο λόγο φυλάκισης, το κάνει για να δείξει την παράλογη αυστηρότητα της Ιεράς Εξέτασης σε σχέση με ασήμαντα αδικήματα ή σε σχέση με λόγους φυλάκισης που δεν συνιστούν καν αδίκημα.

---

[489] Στο ίδιο, σελ. 547.
[490] Βλ. για παράδειγμα το βιβλίο της Gerlinde Volland. *Mannermacht und Frauenopfer: Sexualitat und Gewalt bei Goya*, Βερολίνο, Reimer 1993.

Οι γυναίκες για τις οποίες γνωρίζουμε το λόγο που βρίσκονται στη φυλακή ή που είναι αιχμάλωτες, είναι: 1. Μάγισσες (ίσως το Capricho 24, *No hubo remedio*, C87, *Le pusieron mordaza por que hablaba*...)[491], 2. Πόρνες (ίσως το Capricho 24, *No hubo remedio* Capricho 22, *Pobrecitas*[492]), 3. Δίγαμες ή μοιχοί ή έγκυες εκτός γάμου (ίσως το Capricho 32, *Por que fue sensible,* C93? *Por casarse con quien quiso*) 4. γυναίκες που έχουν διαπράξει κάποιο έγκλημα πάθους (μάλλον το Capricho 32, *Por que fue sensible,* και το *Εσωτερικό φυλακής* της συλλογής του Μαρκησίου de la Romana, (έγκλημα Castillo)), 5. γυναίκες που είναι αιρετικές (C.85 *Por haber nacido en otra parte*), 6. γυναίκες που είναι φιλελεύθερες (C.98 *¿Por Liberal?*). Για τις περισσότερες ωστόσο φυλακισμένες, δεν γνωρίζουμε το λόγο για τον οποίο βρίσκονται στη φυλακή ή βασανίζονται. Γενικά, μια φυλακισμένη γυναίκα, ήταν το έμβλημα της ποταπότητας (Bassesse), (βλ. πχ. *Εικονολογία* του J.B. Boudard, που εκδόθηκε 1766), προφανώς γιατί σχετιζόταν με εγκλήματα ηθικής φύσης, ωστόσο όπως έχουμε δει, ο Γκόγια στα σχέδια του τις απεικονίζει με μεγάλη συμπάθεια, εντυπωσιακά ίσες με τους άντρες όσον αφορά στα βάσανα τους και δεν ακολουθεί σε καμία περίπτωση την παράδοση αυτή.

Επιπλέον, ο Γκόγια, έχει απεικονίσει γυναίκες σε διάφορες συνθήκες αιχμαλωσίας, (π.χ. C.76, *Que Sacrificio (Τι θυσία)*, *Vinculos indisolubles (Αδιάρρηκτοι δεσμοί),* βίαιες σκηνές από τη συλλογή de la Romana), ενώ ένα άλλο θέμα που τον ενδιέφερε ιδιαιτέρως, ήταν ο εγκλεισμός γυναικών σε μοναστήρια.)

C.76, *Que Sacrificio*

Vinculos indisolubles

[491] Για τέτοιου τύπου αδικήματα, ο Γκόγια έχει απεικονίσει και άντρες κρατούμενους της Ιεράς Εξέτασης, βλ. Capricho 23, *Aquellos polvos,* C.90, *Por no tener piernas.*

[492] Στο έργο αυτό δεν απεικονίζονται οι γυναίκες στη φυλακή αλλά κατά τη σύλληψη τους, καθοδόν προς τη φυλακή.

Στο σχέδιο 90, *Nobia Discreta y Arrepentida a sus Padres/ se presenta en esta forma* (*Αρραβωνιαστικιά Διακριτική και Μετανοημένη στους γονείς της/ παρουσιάζεται με αυτή τη μορφή*) του Λευκώματος Β για παράδειγμα, (1796-1797, σινική μελάνη, 21,6x12,7, GW 448 (verso του B.89, GW447), ιδιωτική συλλογή, Λονδίνο.), βλέπουμε μια νέα γυναίκα στο πρώτο πλάνο, με τα πόδια ακινητοποιημένα σε ένα κλοιό και το πρόσωπο βίαια φωτισμένο. Μια διαγώνιος χωρίζει το σκοτεινό φόντο στη μέση και στο κάτω, πιο σκούρο μισό, διακρίνονται δύο ηλικιωμένες γυναίκες. Η κοπέλα με τα μάτια στραμμένα προς τον ουρανό, δείχνει με τα δυο της χέρια τα σίδερα στα πόδια της. Η ηλικιωμένη γυναίκα στα αριστερά δείχνει να είναι καλόγρια, επιφορτισμένη πιθανόν με την επιτήρηση της κοπέλας. «Είναι μια "δαιμονισμένη", καταδικασμένη από την Ιερά Εξέταση; ή μια δόκιμη μοναχή, οι οποίες ονομάζονταν novias; Είναι ένοχη για κάποιο βαρύ αμάρτημα ενάντια στη θρησκεία ή αντιτίθεται στη μοναστηριακή ζωή που την έχει αρπάξει;»[493]

Ένα άλλο θέμα, στο οποίο ο Γκόγια απεικονίζει αλυσοδεμένα ζευγάρια μεταξύ τους σε συνθήκες που θυμίζουν την παντελή έλλειψη ελευθερίας της φυλακής, είναι εκείνο του άνισου γάμου. Ο γάμος στα έργα αυτά παρουσιάζεται ως φυλακή (Capricho 75, *¿No hay quién nos desate?(Δεν υπάρχει κάποιος να μας λύσει;)*). Όλα αυτά τα έργα, θα είχε μεγάλο ενδιαφέρον να μελετηθούν σε μια εργασία με θέμα την απεικόνιση των γυναικών ως θύματα, στο έργο του Γκόγια.

[493] Pierre Gassier, *Dessins…,* οπ. παρ., τ.1, σελ. 136.

Η πρώτη φορά που στο έργο του Γκόγια εμφανίζεται μια γυναίκα μέσα στη φυλακή[494] είναι στα *Caprichos*, στο νούμερο 32, *Por que fue sensible (Επειδή ήταν ευαίσθητη)*. Στο χαρακτικό αυτό που είναι το μοναδικό από τα *Caprichos* φτιαγμένο αποκλειστικά σε δύο τόνους της ακουατίντα, βλέπουμε μια νεαρή γυναίκα, μέσα σ' ένα κατασκότεινο κελί, καθισμένη στο πάτωμα, ξυπόλυτη, με τα χέρια ενωμένα, το κεφάλι χαμηλωμένο και τα μάτια κλειστά. Δεν είναι αλυσοδεμένη, ωστόσο η στάση της φανερώνει απελπισία κι εγκατάλειψη. Είναι κλεισμένη στον εαυτό της, ενώ ένα αίσθημα απομόνωσης την περιβάλλει. Όπως έχει παρατηρήσει και η Juliet Wilson-Bareau, «η στάση της θυμίζει πολύ τη στάση ενός άλλου θύματος της δικαστικής βαρβαρότητας, που είχε χαράξει ο Γκόγια αρκετά χρόνια πριν, γύρω στα 1778-80, στο έργο του *El agarrotado*.»[495] Κάτω δεξιά, διακρίνεται η μαύρη φιγούρα ενός αρουραίου και το σχήμα ενός δοχείου νυκτός, τα οποία παραπέμπουν στις στερήσεις και στη φρίκη που η γυναίκα πρέπει να υπομείνει μέσα στη φυλακή. Πάνω αριστερά απεικονίζεται ένα φανάρι, το οποίο φωτίζει πολύ έντονα τη γυναικεία φιγούρα και δημιουργεί κάποιες σκιές κάτω από τις φτέρνες της και δίπλα στο δοχείο. Το φανάρι ωστόσο, και το λιγοστό φως που διακρίνεται κάτω από τη χαραμάδα μιας σκούρας πόρτας, τονίζουν ακόμα περισσότερο το αίσθημα του εγκλεισμού και της απομόνωσης στο σκοτεινό κελί. Σε ένα από τα δοκιμαστικά τυπώματα[496] μάλιστα, στη θέση του τίτλου διαβάζουμε: *La Soledá*[*d*], ο καλλιτέχνης ωστόσο, άλλαξε τον τίτλο στο τελικό έργο, μεταφέροντας το βάρος από τη μοναξιά, στο λόγο που η γυναίκα βρίσκεται έγκλειστη στη φυλακή. Σύμφωνα με τον Glendinning, είναι μάλλον λάθος να δούμε στο χαρακτικό αυτό μια διαμαρτυρία του Γκόγια απέναντι στη δικαστική βαρβαρότητα προς τις γυναίκες, καθώς στα *Caprichos,* ο καλλιτέχνης συχνά «ισορροπεί ανάμεσα σε μια παραδοσιακή και μια προοδευτική σάτιρα ως προς την

[494] Στο έργο αυτό είναι μάλλον και η πρώτη φορά που εμφανίζεται το θέμα της φυλακής στο έργο του Γκόγια, αν δεχτούμε τη χρονολόγηση του Gassier για το έργο του Barnard Castle (1808-1812), και όχι των Wilson-Bareau και Mena Marqués (1793-1794).
[495] Juliet Wilson-Bareau, *Goya, La Década de los Caprichos, Dibujos y aguafuertes*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Μαδρίτη 1992, σελ. 173.
[496] Βρίσκεται σήμερα στο Παρίσι, στην Εθνική Βιβλιοθήκη.

απεικόνιση των γυναικών.»[497] Όπως υποστηρίζει, «εφόσον οι περισσότεροι τίτλοι των *Caprichos* είναι ειρωνικοί δεν θα ήταν παράλογο να υποθέσουμε, ότι η γυναίκα στο *Porque fue sensible* δεν ήταν καθόλου ευαίσθητη.»[498] Το χειρόγραφο του Πράδο που θεωρείται από κάποιους από το χέρι του Γκόγια λέει: «Η ζωή που έκανε, δεν μπορούσε να την οδηγήσει κάπου αλλού.»[499] Από την άλλη, πολλά από τα σύγχρονα με το έργο σχόλια που είναι λιγότερο επικριτικά, περιπλέκουν την κατάσταση. Κάποια απ' αυτά μιλούν για τη "φυσική" ή "υπερβολική" ευαισθησία ορισμένων γυναικών, που τις κάνει να παρασέρνονται με αποτέλεσμα να μένουν έγκυες και να καταλήγουν στη φυλακή. Αναφέρονται ωστόσο, και στην "γυναίκα του Castillo", υπονοώντας έτσι ένα αληθινό πρόσωπο[500]. Ο Glendinning συνέδεσε το συγκεκριμένο χαρακτικό με το έγκλημα Καστίγιο που έγινε στις 9 Δεκεμβρίου 1797, μια υπόθεση που έχει γίνει αποδεκτή από τους περισσότερους ιστορικούς τέχνης που ασχολούνται με τον Γκόγια. Το έγκλημα αυτό είχε προκαλέσει μεγάλη αίσθηση σε όλη την Ισπανία, καθώς ο Καστίγιο ήταν ένας πολύ πλούσιος και επιτυχημένος μεγαλέμπορος, ιδιαίτερα σεβαστός στους κυβερνητικούς κύκλους. Ο εικοσιτετράχρονος δικηγόρος Santiago de San Juan, ξάδερφος και εραστής της Maria Vicenta Mendieta, σκότωσε τον σύζυγο της Καστίγιο, με έντεκα μαχαιριές μέσα στο ίδιο του το σπίτι. Ο Σαντιάγο ντε Σαν Χουάν ενοχοποιήθηκε όταν η Μαρία Βιθέντα του έστειλε ένα αινιγματικό γράμμα, που του σύστηνε να προσέξει και το οποίο ανοίχτηκε από την υπηρέτρια που της ζητήθηκε να το ταχυδρομήσει, ύστερα από προτροπή του αδερφού του Καστίγιο. Οι δύο εραστές ομολόγησαν το έγκλημα και εκτελέστηκαν στις 23 Απριλίου 1798 στην Plaza Mayor. Οι κατήγοροι προσπάθησαν να αποδείξουν ότι οι κατηγορούμενοι είχαν προσχεδιάσει το έγκλημα και ότι είχαν οικονομικά και σεξουαλικά κίνητρα. Αντίθετα, η υπεράσπιση προσπάθησε να αποδείξει ότι ο Καστίγιο ήταν τόσο βάναυσος απέναντι στη γυναίκα του, που ο ξάδερφος της αναγκάστηκε να τον σκοτώσει[501]. Επιπλέον, η υπεράσπιση μαζί με τη μητέρα της Μαρίας Βιθέντα προσπάθησαν με κάθε τρόπο να πάρουν χάρη από το βασιλιά, υποστηρίζοντας ότι η ομολογία είχε αποσπασθεί βίαια, με τη χρήση βασανιστηρίων, (πράγμα διόλου απίθανο), τα οποία ήταν παράνομα και τα οποία παραδοσιακά δεν εφαρμόζονταν στους hidalgos και τους ευγενείς. Διαμαρτυρήθηκαν επίσης, για τη χρήση δεσμών και την απομόνωση της κατηγορούμενης σ' ένα άθλιο κελί, γεμάτο έντομα, στο οποίο δεν υπήρχε ούτε καν κρεβάτι. Ταυτόχρονα, προσπάθησαν να αποδείξουν τη

---

[497] Nigel Glendinning, "Goya on Women in the Caprichos: The Case of Castillo's Wife", *Apollo CVII/192*, Φεβρουάριος 1978, σελ. 130.
[498] Στο ίδιο, σελ. 131-132.
[499] «Como ha de ser! Este mundo tiene sus altos y bajos. La vida que ella trahía no podía parar en otra cosa.»
[500] Το χειρόγραφο Ayala γράφει: «La mujer de Castillo. Las muchachas incautas vienen á parar y parir á una prisión por demasiada sensibilidad.» Το χειρόγραφο της Εθνικής Βιβλιοθήκης γράφει: «Las pobres mozas incautas van á las carceles despues de quedar preñadas por una natural sensibilidad. (La mujer de Castillo)».
[501] Γενικά για τις λεπτομέρειες της δίκης βλ. Στο ίδιο, σελ. 132.

μειωμένη ευθύνη της Μαρίας Βιθέντα, καθώς η συμπεριφορά της στη φυλακή ήταν «παθολογικά απαθής». Οι κατήγοροι επωφελήθηκαν από το γεγονός αυτό, που υποστήριζε την αναισθησία της, ενώ υποστήριξαν επίσης, ως προς τις διαμαρτυρίες για κακή μεταχείριση της φυλακισμένης, ότι όλοι οι πολίτες είναι ίσοι απέναντι στο νόμο, άσχετα από την κοινωνική τους θέση.

Όπως πληροφορούμαστε από το ημερολόγιο του, ο φίλος του Γκόγια Leandro Fernández de Moratín ήταν παρών στη δίκη και στην εκτέλεση.[502] Ωστόσο, ο Γκόγια πρέπει να είχε πρόσβαση σε περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη δίκη και μέσω δύο άλλων φίλων του, του Meléndez Valdés και του Jovellanos. Ο τελευταίος είχε γίνει υπουργός Δικαιοσύνης την περίοδο αυτή και επομένως ενημερωνόταν συχνά για την πορεία της δίκης, ενώ ο πρώτος από το Φεβρουάριο του 1798, έγινε νομικός σύμβουλος του βασιλιά και ανέλαβε την θέση του κατήγορου στη δίκη. Στην τελική του αγόρευση, παρόλο που δεν έφτασε στις ακρότητες που ζητούσε ο προκάτοχός του, θεώρησε το έγκλημα ιδιαίτερα απεχθές και ζήτησε τη θανατική ποινή.[503] Τα αισθήματα του κοινού ήταν ανάμικτα. Από τη μια αισθάνονταν αποτροπιασμό για το έγκλημα και από την άλλη οίκτο για το ζευγάρι. Οι γυναίκες δυσκολεύονταν να κατηγορήσουν τη Μαρία Βιθέντα, οι άντρες έτειναν να απαλλάξουν τον Σαντιάγο ντε Σαν Χουάν, ενώ πολύς κόσμος είχε συγκινηθεί από τη δύναμη του έρωτα τους.[504] Δεν γνωρίζουμε αν τελικά ο Γκόγια όταν σχεδίαζε το συγκεκριμένο χαρακτικό είχε στο μυαλό του την Μαρία Βιθέντα, όμως όπως υποστηρίζει ο Glendinning, είναι μια αρκετά λογική υπόθεση αν κρίνουμε από το σάλο που είχε προκαλέσει η υπόθεση, όπως και από την έκφραση του προσώπου της γυναίκας στο προσχέδιο. Σ' αυτό, ο Γκόγια έχει απεικονίσει τη γυναίκα στην ίδια στάση με το χαρακτικό, ωστόσο «η αφηρημένη, σχεδόν αποβλακωμένη έκφραση του προσώπου της ταιριάζει με τις διηγήσεις που την ήθελαν να μην έχει επαφή με το καταθλιπτικό περιβάλλον της φυλακής.»[505]

Από την άλλη, ο τίτλος του έργου θυμίζει έντονα τις κατηγορηματικές λεζάντες από το Λεύκωμα C, και αν το δούμε αποκομμένο από την ειρωνεία που διατρέχει τα *Caprichos*, διακρίνεται μια συμπάθεια από τον καλλιτέχνη προς το θύμα. Ίσως ο τίτλος του χαρακτικού να αναφέρεται στο θέμα των βασανιστηρίων, και

[502] Στο ίδιο, σελ. 133, και υποσημ.8, σελ. 134.
[503] Στο ίδιο, σελ. 133.
[504] Στο ίδιο, σελ. 133-34, που παραπέμπει στον C.A. Fischer, *Travels in Spain in 1797 and 1798,* μετάφραση από τα γερμανικά, Λονδίνο 1802, σελ. 179.
[505] Στο ίδιο, σελ. 134.

στο γεγονός ότι ήταν πολύ ευαίσθητη για να τα αντέξει κι έτσι ομολόγησε[506]. Επιπλέον, πριν ο Glendinning ταυτίσει τη γυναίκα του χαρακτικού με την Μαρία Βιθέντα Μεντιέτα, όλοι κατέληγαν στο συμπέρασμα ότι ο Γκόγια εδώ απεικονίζει κάποια κοπέλα που έμεινε έγκυος, χωρίς να είναι παντρεμένη, με αποτέλεσμα να καταλήξει στην φυλακή, όπως όριζε ο νόμος, σχετικά με τις μητέρες εξώγαμων παιδιών. Αυτό άλλωστε υπονοούν και τα χειρόγραφα Ayala και Εθνικής Βιβλιοθήκης, παρόλο που κάνουν λόγο και για τη γυναίκα του Καστίγιο.

Όπως έχει δείξει ο Alcalá Flecha, ο Γκόγια στο χαρακτικό αυτό έχει χρησιμοποιήσει χειρονομίες και εκφράσεις από εγχειρίδια της «θεωρίας των εκφράσεων» που είχαν σκοπό την καθοδήγηση των ηθοποιών και των εικαστικών καλλιτεχνών.[507] Το πιο γνωστό απ' αυτά είναι η *Conférence de M. Le Brun...sur l' expression générale et particulière,* που εκδόθηκε στο Άμστερνταμ και το Παρίσι το 1698, ενώ ένα άλλο που γνώρισε μεγάλη διάδοση κατά τον 18ο αιώνα, διότι μεταφράστηκε αμέσως στα αγγλικά, γαλλικά και ιταλικά, είναι το *Ideen zu einer Mimic* του Johann Jacob Engel, το οποίο εκδόθηκε το 1785 στο Βερολίνο. Στην Ισπανία, η χρήση τους ήταν πολύ διαδεδομένη, μέχρι το 1800 που εκδόθηκε ένα σχετικό εγχειρίδιο στα ισπανικά, το οποίο όπως υποστήριζε και ο ίδιος ο συγγραφέας του, βασιζόταν κυρίως στα έργα του Le Brun και του J.J. Engel.[508] Στο *Capricho* 32, ο Γκόγια χρησιμοποιεί τις εκφράσεις που προτείνονται για τη θλίψη, την απελπισία και την αποθάρρυνση: το κεφάλι χαμηλωμένο, το βλέμμα κάτω, τα χέρια δεμένα μπροστά. Όπως υποστηρίζει ο Alcalá Flecha, «δεν έχει σημασία που στην Ισπανία τα εγχειρίδια δεν ήταν πολλά, καθώς ο εκφραστικός κώδικας που διέδιδαν, τουλάχιστον όσον αφορά στην θλίψη ήταν πολύ γνωστός. Η απεικόνιση της θλίψης και της αποθάρρυνσης, τόσο στη ζωγραφική όσο και στο θέατρο, βασιζόταν σ' ένα ρεπερτόριο κωδικοποιημένων εκφράσεων γνωστών σε όλους.»[509] Ο καλλιτέχνης εδώ, απεικονίζει τη γυναίκα σαν «ένα θεατρικό χαρακτήρα παραδομένο στη θλίψη και την αποθάρρυνση».[510] Επιπλέον, απεικονίζει την έκφραση του προσώπου της, σύμφωνα με ένα χαρακτικό που υπήρχε στο εγχειρίδιο του Le Brun για την *Αποθάρρυνση*. Το χαρακτικό είχε αναπαραχθεί και στο βιβλίο του Zeplirscosac με την παρακάτω περιγραφή. «*Για την απελπισία, αποθάρρυνση*: Αυτό το αίσθημα που πηγάζει από τη

[506]Η υπόθεση αυτή διατυπώνεται στον κατάλογο *GOYA, Das Zeitalter der Revolutionen, 1789-1830,* Αμβούργο 1981, σελ. 86.
[507] Roberto Alcalá Flecha, «Expresion y gesto en la obra de Goya» στο *Goya 252*, Μάιος-Ιούνιος 1996, σελ. 341-352.
[508] Το έργο αυτό ήταν του Fermín Eduardo Zeglirscosac, *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral.* Στο ίδιο, σελ. 344.
[509] Στο ίδιο,σελ. 348.
[510] Στο ίδιο, σελ. 349.

θλίψη, και δείχνει και ένα βαθμό αδυναμίας και εξασθένισης που καταλαμβάνει όλους τους μύες μας, εκφράζεται μ' ένα νωθρό και χαλαρωμένο πρόσωπο, το στόμα μισάνοιχτο σαν σε λιποθυμία, τα φρύδια στη φυσική τους κατάσταση, αλλά κάπως κυρτωμένα, τα μάτια μισάνοιχτα, με το πάνω βλέφαρο πεσμένο, να αφήνει να φανεί μόνο η μισή κόρη του ματιού.»[511] Την ίδια ακριβώς έκφραση, τόσο του σώματος όσο και του προσώπου έχει χρησιμοποιήσει ο Γκόγια και στο σχέδιο C.107, *El tiempo hablará* του Λευκώματος C.

Η μεγάλη ομοιότητα ανάμεσα στη σειρά των *Caprichos* και στα «Καπρίτσια» της συλλογής de la Romana, καθώς και ο πρόσφατος καθαρισμός των τελευταίων που επέτρεψε μια πιο λεπτομερειακή μελέτη της τεχνοτροπίας των έργων, έχει οδηγήσει τις Wilson-Bareau και Mena Marqués να προτείνουν μια νέα χρονολογική τοποθέτηση των έργων, στα 1798-1800.[512] Όπως υποστηρίζει και η Jutta Held «τα θέματα της βίας και της βαρβαρότητας στις ανθρώπινες σχέσεις υπήρχαν από νωρίς στο έργο του Γκόγια και δεν αρκεί να τα χρονολογούμε βάση των εμπειριών του από τον πόλεμο. Αυτό μας δείχνει η πρώιμη χρονολόγηση των έργων της συλλογής Romana, που μέχρι πρόσφατα χρονολογούνταν στην εποχή του πολέμου. Η υπόθεση, ότι ο Γκόγια εμπνεύστηκε τα έργα

αυτά από τα πολιτικά γεγονότα, δεν μπορεί να υποστηριχθεί, ούτε βέβαια η άποψη μιας αδιάσπαστης τεχνοτροπικής εξέλιξης.»[513] Η εντυπωσιακά κοντινή σύνθεση του *Εσωτερικού Φυλακής* της συλλογής de la Romana με το *Capricho 32* έχει οδηγήσει στην υπόθεση, ότι κι εδώ έχουμε να κάνουμε με την απεικόνιση της Μαρία Βιθέντα Μεντιέτα στη φυλακή, παρόλο που η απουσία κάγκελων και δεσμών, καθώς και η ύπαρξη περισσότερων προσώπων στο κελί, πέραν της «φυλακισμένης», δυσκολεύουν την ταύτιση του χώρου με κάποιο κελί φυλακής[514].

[511] Fermín Eduardo Zeglirscosac, οπ. παρ., σελ. 33-34, η παραπομπή από τον Roberto Alcalá Flecha, στο ίδιο, σελ. 350.
[512] Juliet Wilson-Bareau και Manuela B. Mena Marqués, οπ. παρ., σελ. 272.
[513] Juta Held, οπ. παρ., σελ. 190.
[514] Το έργο ανήκει στην ίδια ομάδα με ορισμένα έργα, στα οποία απεικονίζεται απίστευτη βιαιότητα απέναντι σε γυναίκες και ίσως και αυτά απεικονίζουν κάποιο συγκεκριμένο έγκλημα, όπως και τα δύο έργα που φαίνεται πως απεικονίζουν το έγκλημα Castillo. (Οι Juliet Wilson-Bareau και Manuela B.

Στον πίνακα απεικονίζεται στο πρώτο πλάνο, κάτω δεξιά, μια καθισμένη γυναίκα, σκεπασμένη με μια κουβέρτα· είναι εξαιρετικά ήρεμη και μοιάζει να μην αντιλαμβάνεται ή να αδιαφορεί για τα άτομα που βρίσκονται πίσω της. Το πρόσωπο της φωτίζεται ελάχιστα, ενώ το μεγαλύτερο μέρος του κεφαλιού της βρίσκεται στη σκιά. Όπως έχει παρατηρήσει ο Hofmann, «η καθισμένη αυτή σκεπτική φιγούρα, έχει κάτι από την βυθισμένη σε περισυλλογή αξιοπρέπεια του Χριστού, που περιμένει τους βασανιστές του»[515], αν και δεν πιστεύουμε ότι ο Γκόγια ήθελε να κάνει έναν τέτοιο παραλληλισμό. Ένα φανάρι, πάνω αριστερά, στη μέση μιας πολύ σκοτεινής σκιάς, που καταλαμβάνει το μισό σχεδόν πίνακα, δεν φαίνεται να είναι η πηγή φωτός του έργου. Κάτω από το φανάρι, μόλις που διακρίνεται το πρόσωπο, το στήθος και τα χέρια μιας γυναίκας, η οποία κοιτά προς τα πάνω. Στο κέντρο του πίνακα απεικονίζονται δυο κοπέλες, οι οποίες κοιτούν με έκπληξη κάτι πολύ φωτεινό, το οποίο μοιάζει να είναι η πηγή φωτός του έργου. Ο τρόπος που φωτίζονται τα χέρια τους και τα πρόσωπα τους, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι κρατούν ένα κερί, το οποίο φωτίζει όπως υποθέτουν οι Wilson-Bareau και Mena Marqués το γράμμα που έστειλε η Μαρία Βιθέντα στον εραστή της. Έτσι «η πιο δυνατή πηγή φωτός στον πίνακα ταυτίζεται με το στοιχείο που αποκάλυψε την Αλήθεια, το γράμμα δηλαδή, με το όνομα του φονιά»[516]. Πίσω από την καθιστή γυναίκα, βλέπουμε τη φιγούρα μιας ηλικιωμένης γυναίκας, η οποία θυμίζει έντονα την εικόνα της «Σελεστίνας», που τόσο συχνά έχει απεικονίσει ο Γκόγια στα έργα του.

Ένα ακόμα έργο που ίσως ταυτίζεται με το συγκεκριμένο έγκλημα, είναι το χαρακτικό *Γυναίκα στη Φυλακή*, ένα χαρακτικό από εκείνα που έκανε ο καλλιτέχνης για τη σειρά των Caprichos, που τελικά απορρίφθηκαν. Είναι φτιαγμένο κι αυτό, όπως και το *porque fue sensible* αποκλειστικά με ακουατίντα, εδώ σε τέσσερις τόνους, και σώζεται ένα μόνο δοκιμαστικό τύπωμα. Ένα μόνο δοκιμαστικό τύπωμα, σώζεται και από ένα άλλο χαρακτικό που έχει γίνει

Mena Marqués θεωρούν ότι και το έργο *Η επίσκεψη του καλόγερου* αναφέρεται στο έγκλημα Castillo, οπ. παρ., σελ. 276.

[515] Werner Hofmann, «Unending shipwreck», στο WILSON-BAREAU, Juliet & MENA MARQUES, Manuela B., (επιμελήτριες έκθεσης), *Goya: Truth and Fantasy, The Small Paintings*, έκδοση σε συνεργασία με Yale University Press, New Haven, Λονδίνο, 1994, σελ. 55. Ο ίδιος θεωρεί, ότι σ' όλα τα έργα της συλλογής de la Romana, ο Γκόγια απεικονίζει «κοσμικούς "αγίους" να υπομένουν βασανισμούς και ταπεινώσεις.» (Στο ίδιο, σελ. 55).

[516] Juliet Wilson-Bareau, Manuela B. Mena Marqués, οπ. παρ., σελ. 276.

αποκλειστικά με ακουατίντα, η σύνθεση του οποίου είναι σχεδόν πανομοιότυπη με το προσχέδιο για το *Aquellos polvos* [517]. Το γεγονός αυτό έχει οδηγήσει τον Lafuente Ferrari στην υπόθεση, ότι στις δύο περιπτώσεις που σώζονται μόνο τα δοκιμαστικά τυπώματα, καταστράφηκαν οι χαλκογραφικές πλάκες και ενώ στη μία περίπτωση ο Γκόγια ξαναχάραξε τη σύνθεση με την τεχνική της ακουαφόρτε, στην άλλη την εγκατέλειψε[518]. Σύμφωνα με την Sayre, ο λόγος που ο Γκόγια εγκατέλειψε εκείνη με τη *Γυναίκα στη φυλακή,* οφείλεται ίσως στο γεγονός, ότι δεν έμεινε ευχαριστημένος με τη σύνθεση, καθώς μπροστά στην επιβλητική αρχιτεκτονική μειώνεται η σημασία της φυλακισμένης[519]. Ο Γκόγια απεικονίζει εδώ, μια γυναίκα αλυσοδεμένη, ξαπλωμένη στο πάτωμα ενός σκοτεινού κελιού, κάτω από μια πέτρινη καμάρα. Τα πόδια της είναι ακινητοποιημένα με δεσμά, τα οποία ενώνονται με μια χοντρή διπλή αλυσίδα, στερεωμένη στον τοίχο αριστερά, της οποίας η σιλουέτα προβάλλεται πάνω στο πιο ανοιχτόχρωμο φόντο. Τα ρούχα της γυναίκας είναι κουβαριασμένα, αφήνοντας έτσι εκτεθειμένα, τόσο τα πόδια της όσο και το στήθος της, κάτι που φαίνεται πιο καθαρά στο σχέδιο, ενώ με το δεξί της χέρι κρύβει το πρόσωπο της. Η κίνηση αυτή δίνει την εντύπωση ότι η γυναίκα κοιμάται ή ίσως εξουθενωμένη από

την κατάσταση στην οποία βρίσκεται και τα βασανιστήρια, στα οποία έχει πιθανόν υποβληθεί, ξεκουράζεται. Ίσως πάλι, η ταπείνωση την οποία έχει υποστεί, την κάνει να κρύβει το πρόσωπό της από ντροπή. Ακριβώς πίσω από το σώμα της προς το βάθος, βλέπουμε μια βαριά, χαμηλή πόρτα, ενώ στο προσχέδιο διακρίνεται ξεκάθαρα ένα χοντρό μάνταλο και κλειδαριές. Το φως μπαίνει λοξά από τα αριστερά, φωτίζοντας έτσι το εσωτερικό μέρος της καμάρας με μια έντονη διαγώνιο, προβάλλοντας τους τεράστιους ογκόλιθους της λιθοδομής. Στον τοίχο δεξιά, είναι στερεωμένος ένας ακόμα κρίκος, από τον οποίο ξεκινά μια αλυσίδα που συνεχίζεται έξω από το έργο, προς τα δεξιά. Ακριβώς από κάτω διακρίνεται μια στάμνα. Ο τοίχος στα αριστερά είναι στη σκιά, όπως και ο χώρος μπροστά από την κοπέλα. Η μοναξιά, η αποθάρρυνση και η αδυναμία της νεαρής γυναίκας τονίζονται, τόσο από την στάση της, όσο και από τα επιβλητικά αρχιτεκτονικά στοιχεία που την περιβάλλουν. Η τεράστια καμάρα, οι χοντροί τοίχοι, οι κρίκοι και οι αλυσίδες φέρνουν στο μυαλό τις φυλακές του Πιρανέζι· είναι ένα από τα ελάχιστα έργα του Γκόγια, στα οποία η αρχιτεκτονική της φυλακής παίζει τόσο σημαντικό ρόλο και είναι ίσως το πλησιέστερο που έφτασε ο καλλιτέχνης στον Πιρανέζι. Αν δούμε το

[517] Jean Adhémar, "Une épreuve unique d'un "Caprice" de Goya au Cabinet des Estampes de Paris", *Gazette des Beaux-Arts, LV*, ser. 6, 1960, σελ. 185-187.
[518] Enrique Lafuente Ferrari, οπ. παρ., σελ. 86.
[519] Eleanor A. Sayre, *The Changing Image*: Prints by Goya, Βοστόνη 1974, σελ. 94.

έργο κάτω από το πρίσμα των *Caprichos*, έχουμε εδώ να κάνουμε με μια πόρνη ή ίσως μια ανύπανδρη μητέρα, χωρίς ωστόσο να διακρίνεται κάποιο ίχνος ειρωνείας ή σάτιρας. Βλέπουμε εδώ για μία ακόμα φορά το ενδιαφέρον του Γκόγια για εκείνους που υποφέρουν, μια ξεκάθαρη καταδίκη ενάντια σε μια νομοθεσία που επιβάλλει δυσανάλογες με το έγκλημα ποινές, οι οποίες παραβιάζουν την αξιοπρέπεια της ανθρώπινης ύπαρξης.

Έχει διατυπωθεί η άποψη, ότι ο Γκόγια πιθανόν γνώριζε έργα, όπως η *Nouvelle Justine* του Μαρκησίου ντε Σαντ που εκδόθηκε το 1797 και περιείχε παρόμοιες εικόνες, αν και εντελώς διαφορετικού χαρακτήρα.[520] Η υπόθεση αυτή από την άλλη, έχει οδηγήσει και σε ορισμένες ακραίες ερμηνείες που βλέπουν στο έργο αυτό, ένα ιδιαίτερο ερωτικό ενδιαφέρον, όσον αφορά στην αδυναμία αντίστασης της γυναίκας. Όπως υποστηρίζει η Volland, βλέπουμε εδώ «τη γυναίκα στην πλήρη της διαθεσιμότητα, αυτή την ανδρική φαντασίωση που εξυπηρετείται ευχαρίστως από την εκδοχή βασανιστηρίων. Είναι φανερό ότι ο Γκόγια ξανά και ξανά αισθανόταν τον νεκρόφιλο ερωτισμό.»[521]! Η άποψη αυτή έχει γίνει σχεδόν κοινός τόπος, όσον αφορά στα έργα του 1808-1812 της συλλογής του Μαρκησίου de la Romana, που απεικονίζουν βίαιες σκηνές με θύματα γυναίκες.

Όπως γράφει ο Williams «υπάρχει μια ιδέα σαδισμού στον τρόπο που απεικονίζει ο Γκόγια τις γυναίκες να τις γδύνουν, να τις βιάζουν και να τις δολοφονούν.»[522] Σύμφωνα με τον Glendinning, «από τις βίαιες σκηνές που διαπράττουν άντρες δεν λείπει ένα αίσθημα σαδισμού. Υπάρχει ένας ερωτικός ερεθισμός και μια πρόκληση ταυτόχρονα. Η πατριαρχική κοινωνία ενεθάρρυνε τέτοιου τύπου εικόνες ανάμεσα στους άντρες. Ωστόσο, εφόσον η

[520] Η υπόθεση αυτή έχει διατυπωθεί από τον Werner Hofmann στον κατάλογο *GOYA, Das Zeitalter der Revolutionen, 1789-1830,* οπ. παρ, σελ. 87.
[521] Gerlinde Volland, οπ. παρ., σελ. 103.
[522] Gwyn A. Williams, οπ. παρ., σελ. 83.

επιθετικότητα σχετίζεται και με την παραδοσιακή αντρική ανάγκη για επιβολή και απόκτηση αξίας –επιτακτική ανάγκη και για τον ίδιο τον καλλιτέχνη- δεν εκπλήσσει που ο Γκόγια, απογοητευμένος από τα προβλήματα της επικοινωνίας με τους άλλους και την ανασφάλεια, καταφεύγει σ' αυτή τη βία και τους βιασμούς στην τέχνη του.»[523] Τέλος, σύμφωνα με τον Werner Hofmann «τα θύματα παρουσιάζονται ως δυνητικά σεξουαλικά αντικείμενα: υπάρχει κάτι το διφορούμενο που θυμίζει τον Μαρκήσιο de Sade.»[524] Πιστεύουμε ότι αυτού του τύπου οι ερμηνείες ισοπεδώνουν κυριολεκτικά το έργο του Γκόγια. Αν πράγματι υπάρχει σαδισμός, τόσο στις φυλακισμένες, όσο και στους παραπάνω πίνακες, τότε θα πρέπει να τον αναζητήσουμε και στις *Συμφορές του Πολέμου* και στα *Καπρίτσος.* Το έργο του Γκόγια είναι γεμάτο με βίαιες σκηνές, στις περισσότερες όμως απ' αυτές, η καταδίκη της βίας είναι τόσο έντονη και εμφανής, που δεν επιτρέπει σε καμία περίπτωση να υποθέσουμε ότι ο καλλιτέχνης είτε ηδονίζεται απεικονίζοντάς τες, είτε θέλει να προκαλέσει τέτοια αισθήματα στον θεατή. Επιπλέον, το γεγονός ότι κάποια έργα, όπως το χαρακτικό με την φυλακισμένη, μπορεί να φέρνουν στο νου σκηνές από την εικονογράφηση έργων του Μαρκήσιου ντε Σαντ, δεν σημαίνει ότι έτσι αυθαίρετα μπορούμε να συγκρίνουμε μια σκηνή ερωτικού περιεχομένου, με μια σκηνή που καταδικάζει τις συνθήκες φυλάκισης, επειδή τυχαίνει να μοιάζουν ως προς τη σύνθεση. Όσον αφορά στα έργα της συλλογής de la Romana, όπως πολύ σωστά έχει δείξει ο Χατζηνικολάου, τόσο με την κίνηση με την οποία η μια γυναίκα σκεπάζει το πρόσωπο της από ντροπή, όσο και με την διαμαρτυρία της γυναίκας που τόσο άγρια δολοφονείται, όχι μόνο ο καλλιτέχνης κάνει σαφείς τις προθέσεις του καταδικάζοντας αυτού του τύπου τη βία, αλλά και ο θεατής δεν μπορεί παρά να ταυτιστεί με τα θύματα[525]. Πολύ κοντά στις ερμηνείες που βλέπουν μια ευχαρίστηση σαδιστικού τύπου στην απεικόνιση βίαιων σκηνών από τον Γκόγια, βρίσκονται οι ερμηνείες που εξηγούν κάποια τρομακτικά στοιχεία στα έργα του, χρησιμοποιώντας την έννοια του *Sublime*[526]. Στη χρήση της έννοιας του sublime θα αναφερθούμε λίγο περισσότερο στο επόμενο κεφάλαιο.

Το *Capricho 34*, *Las rinde el Sueño*, (*Τις υποτάσσει ο ύπνος*) παρόλο που το νόημα του δεν είναι διόλου ξεκάθαρο, συνθετικά είναι πολύ κοντά στα έργα με τις γυναίκες στη φυλακή. Βλέπουμε στο χαρακτικό τέσσερις γυναίκες να κοιμούνται σ' ένα σκοτεινό χώρο που μοιάζει με κελί φυλακής. Οι δύο απ' αυτές, καθισμένες στις δύο άκρες του έργου,

---

[523] Nigel Glendinning, *Goya, La Década de los Caprichos,* οπ. παρ., σελ. 34.
[524] Werner Hofmann, "Unending Shipwreck", οπ. παρ., σελ. 55.
[525] Νίκος Χατζηνικολάου, «El deseo erótico en la obra de Goya», στο *La Mujer en el Arte Español,* VIII Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Historicos, editorial alpuerto, s.a., Μαδρίτη 1997, σελ. 302.
[526] Δεν προξενεί έκπληξη το γεγονός, ότι είναι οι ίδιοι μελετητές που χρησιμοποιούν τις έννοιες αυτές, σαδισμό και sublime, προκειμένου να ερμηνεύσουν τα βίαια και τρομακτικά στοιχεία στο έργο του Γκόγια. Για παράδειγμα, τόσο ο Nigel Glendinning, όσο και ο Werner Hofmann χρησιμοποιούν και τις δύο έννοιες.

απεικονίζονται να φορούν ενδύματα με κουκούλες, όπως αυτά που φορούσαν οι μοναχοί, η μία εκ των οποίων, εκείνη στα αριστερά, έχει ενωμένα τα χέρια κάτω από το πλούσιο

στήθος της. Η γυναίκα που κοιμάται στο κέντρο της σύνθεσης, καθισμένη με τα πόδια ανοιχτά σ' ένα υπερυψωμένο σημείο, είναι ξυπόλυτη και στηρίζει το κεφάλι της στο δεξί της χέρι, το οποίο ακουμπά στο γόνατο της. Το άλλο της χέρι το έχει ακουμπισμένο στη μέση της. Η τέταρτη γυναίκα είναι ξαπλωμένη λοξά, μπροστά από την κεντρική φιγούρα, με μια έντονη προοπτική σμίκρυνση· είναι με την πλάτη γυρισμένη στο θεατή. Το έδαφος του χώρου στον οποίο βρίσκονται υψώνεται προς τα δεξιά και μοιάζει ανώμαλο. Στα αριστερά βλέπουμε ένα μεγάλο αψιδωτό άνοιγμα που το κλείνουν κάγκελα. Οι τρεις φιγούρες του πρώτου πλάνου είναι έντονα φωτισμένες, όπως και το πάνω μέρος του καγκελόφρακτου ανοίγματος. Ασχολείται ο Γκόγια στο έργο αυτό με «μία σκηνή μετά από ένα όργιο σε κάποιο μοναστήρι, όπως υπονοούν κάποια από τα σύγχρονα με αυτό σχόλια; Αναπαριστά μια φυλακή, ένα άσυλο, ένα νοσοκομείο; Ίσως οι δύο φιγούρες με τα μοναστικά ενδύματα, φρουρούν δύο φυλακισμένες; Είναι πιθανόν, οι δύο κεντρικές φιγούρες να είναι έγκυες, υποχρεωμένες να παραμείνουν εκεί, ώσπου να γεννήσουν; Ή να είναι γυναίκες που έχουν κάνει εξώγαμα παιδιά;»[527] Είναι πολύ δύσκολο να καταλήξουμε σε ένα συμπέρασμα σχετικά με το νόημα του έργου, καθώς ο καλλιτέχνης δεν θέλει να μας δώσει περισσότερα στοιχεία.

Γενικά, όσον αφορά στα *Caprichos* που απεικονίζουν γυναίκες στη φυλακή, η ειρωνεία, ό,που υπάρχει, δεν γίνεται αντιληπτή τόσο στην εικόνα, όσο στη λεζάντα. Αυτό φαίνεται και στο νούμερο 22 των *Caprichos*, *Pobrecitas! (Φτωχούλες(Καημενούλες))*, στο οποίο απεικονίζονται δύο γυναίκες, οι οποίες έχουν συλληφθεί προφανώς για πορνεία και οδηγούνται στη φυλακή ή στο σωφρονιστικό ίδρυμα του San Fernando, όπως λέει ο Γκόγια στη λεζάντα τού (προ)σχεδίου από το Λεύκωμα Β . Ωστόσο, ενώ στο σχέδιο η λεζάντα

[527] Juliet Wilson-Bareau, *Goya, La Década de los Caprichos*, οπ. παρ., σελ. 170.

είναι με το μέρος των κοριτσιών (-*Pobres. ¡cuantas lo merecerán mejor! ¿pues qué es esto? Que ha de ser, que las llevan a San Fernando*)(-*Κακομοίρες. Πόσες θα άξιζαν κάτι καλύτερο! Γιατί τι είναι αυτό; Τι (άλλο) να είναι, ότι τις μεταφέρουν στο San Fernando*), στη λεζάντα του χαρακτικού μοιάζει να έχει προσθέσει μια νότα ειρωνείας με το υποκοριστικό *Pobrecitas!*. Τα χειρόγραφα σχόλια στα *Caprichos*, οδηγούν σε δύο κατευθύνσεις: α. καλώς συλλαμβάνονται εφόσον ήταν πόρνες, β. καημένα φτωχά κορίτσια που δεν μπορούν να επιβιώσουν αλλιώς.

Σύμφωνα με τον López- Rey, «οι γυναίκες στα *Caprichos*, είναι τα ηθικά ράκη που δίνουν το μέτρο της ηθικής κατάπτωσης του άντρα.» Ωστόσο, σύμφωνα με τον ίδιο, στο Λεύκωμα C έχει συντελεστεί μια τεράστια αλλαγή στον τρόπο που βλέπει ο Γκόγια τους ανθρώπους και τα πάθη τους. Οι φυλακισμένες γυναίκες στα σχέδια «εμφανίζονται σταθερές στις πεποιθήσεις τους, όπως και οι άντρες σύντροφοί τους στη μάχη για την ελευθερία. Είναι ήρωες και ηρωίδες.»[528]

[528] José López Rey, *A cycle* ...οπ. παρ., σελ. 114.

VIII. ΛΙΓΕΣ ΣΚΕΨΕΙΣ ΑΚΟΜΑ

Αυτό που πραγματικά ξαφνιάζει, σε σχέση με τα έργα στα οποία έχουμε αναφερθεί, είναι η επικαιρότητά τους. Αρκεί να διαβάσει κανείς λίγες από τις αναφορές της Διεθνούς Αμνηστίας για να συνειδητοποιήσει, ότι παρόμοιες καταστάσεις με αυτές που έχει απεικονίσει ο Γκόγια εδώ και δυο αιώνες, όχι μόνο συνεχίζονται στις περισσότερες χώρες του τρίτου κόσμου, αλλά και σε πολλές χώρες της «πολιτισμένης» Δύσης. Άνθρωποι εκτελούνται στις Η.Π.Α. από το χέρι της δικαιοσύνης, επειδή είναι μαύροι ή φτωχοί, αλλού μετανάστες φυλακίζονται «*επειδή γεννήθηκαν σε άλλο μέρος*» ή είναι άλλης θρησκείας, γυναίκες υφίστανται κάθε είδους ταπεινώσεις και βασανιστήρια, γιατί γεννήθηκαν σε λάθος χώρα. Την ίδια ακριβώς, ανατριχιαστική αίσθηση της επικαιρότητας έχουμε, βλέποντας τα σχεδόν σύγχρονα με τις φυλακές και τις σκηνές από Autos de fe, χαρακτικά του Γκόγια από τη σειρά *Συμφορές του πολέμου*. Η τόλμη με την οποία προσεγγίζει τα θέματα αυτά είναι πραγματικά εντυπωσιακή, ενώ είναι ξεκάθαρη η καταδίκη της βαρβαρότητας, τόσο στα έργα με τις φυλακές και τις πράξεις της πίστης, όσο και στις *Συμφορές του πολέμου*. Μάλιστα, τα νούμερα 34 *Por una nabaja (Για ένα σουγιά)* και 35 *No se puede saber por que (Δεν μπορείς να γνωρίζεις γιατί)* των *Desastres*, είναι τόσο κοντά ως προς τη σύνθεση, την απόδοση του πλήθους, αλλά και την λεζάντα, με τα σχέδια C.86, C.87, C.90, που δεν θα ήταν παρακινδυνευμένο να υποθέσουμε ότι έχουν γίνει πολύ κοντά χρονικά.

Ένα ενδιαφέρον στοιχείο σε πολλά από τα έργα για τα οποία μιλήσαμε, είναι η απεικόνιση του πλήθους και των θεατών, που αποτελούν συχνά ένα σημαντικό μέρος της σύνθεσης. Όπως υποστηρίζει η Jutta Held, «η μοντερνικότητα του Γκόγια δεν βρίσκεται σ' ένα στείρο αισθητικισμό, αλλά μάλλον στον αυξανόμενο σκεπτικισμό του σχετικά με τις παλιές βεβαιότητες για την Εκκλησία και τις δυνάμεις που στήριζαν την ισπανική μοναρχία. Παρατηρούσε τη συμπεριφορά του λαού, συμμετέχοντας συναισθηματικά περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο ζωγράφο πριν απ' αυτόν, όμως δεν είχε ψευδαισθήσεις σχετικά με το λαό, ούτε με την καταστροφική του ενέργεια. Αντιπαραθέτει

μορφές και έννοιες προσπαθώντας να δείξει ότι η αδιαλλαξία είναι λάθος, αντιπαραθέτει τους νέους με τους γέρους, άντρες με γυναίκες, πλούσιους με φτωχούς, ανιδιοτελή φροντίδα με καταστροφική βαρβαρότητα, την ελευθερία των εθνικών διασκεδάσεων με τον εγκλεισμό των ασθενών, των ψυχικά άρρωστων και των φυλακισμένων. Ήταν εξαιτίας της διαλεκτικής αυτής προσέγγισης στη ζωγραφική, που ο Γκόγια δημιούργησε τις Invenciones και τα Caprichos ως σειρές.»[529] Σύμφωνα με την ίδια, ο Γκόγια, στη διάρκεια της δεκαετίας του 1790 αρχίζει να «ενδιαφέρεται, όχι τυχαία, για το πλήθος ως όχλο, ως μάζα, σαν ένα φυσικό φαινόμενο δηλαδή, σύμφωνα με τις απόψεις του 18ου αιώνα. Απεικονίζει τους ανθρώπους σαν αμέτρητες, μικροσκοπικές φιγούρες στο βάθος, τελείως αφοσιωμένους στις τελετουργίες του Παλαιού Καθεστώτος, να παίρνουν μέρος στις τελετές και τους εορτασμούς που δικαιούνται, όμως ταυτόχρονα να υπόκεινται σε στενή παρακολούθηση από το κράτος.»[530] Όπως έχει υποστηρίξει ο Χατζηνικολάου, όσον αφορά στις *Συμφορές του Πολέμου*, «ο Γκόγια ήταν υπέρ μιας σειράς μεταρρυθμίσεων, που θα έπρεπε να γίνουν στα πλαίσια μιας πεφωτισμένης μοναρχίας και φοβόταν τον όχλο· δεν μαχόταν για την εγκαθίδρυση μιας Δημοκρατίας.»[531] Από την άλλη, σύμφωνα με την Edith Helman, «το νέο στη στάση των ilustrados απέναντι στο λαό είναι η πίστη τους, ότι με την εκπαίδευση και την ευημερία θα μπορούσε να μεταμορφωθεί ο ξεροκέφαλος, αδαής και δεισιδαίμων λαός, σε μια κοινότητα συνειδητών και υπεύθυνων πολιτών. Αν ο Moratín, ο Jovellanos και ο Γκόγια υπογραμμίζουν τόσο την άγνοια και τη δεισιδαιμονία του λαού, που ενεθάρρυναν και εκμεταλλεύονταν, σύμφωνα μ' αυτούς, κάποιοι θεσμοί, είναι για να τονίσουν την ανάγκη που υπήρχε προκειμένου να γίνουν μεταρρυθμίσεις σ' αυτούς τους θεσμούς. Ο Γκόγια, απεικονίζοντας την μάζα των θεατών μιας auto de fe ή μιας λιτανείας σαν μια μάζα που έχει χάσει την ανθρώπινή της υπόσταση, απρόσωπη και αποκτηνωμένη, δεν θέλει να υπονοήσει ότι ο λαός είναι αθεράπευτα ανόητος ή αντίθετος με τη χρήση του Λόγου, αλλά να δείξει ότι έτσι τον θέλουν και τον κάνουν οι κυρίαρχες τάξεις.»[532] Πολλοί ιστορικοί, όπως ο Klingender, ο López-Rey και ο Alcalá Flecha, βλέπουν στα έργα του Γκόγια την έκφραση των ιδεών ενός μαχητικού φιλελεύθερου, υποστηρικτή του κοινοβουλίου του Κάντιθ και του εξεγερμένου λαού. Ωστόσο, όπως έχει παρατηρήσει ο López-Rey, «όπου ο Γκόγια απεικονίζει ιδέες σχετικές με την Αλήθεια και την Ελευθερία, προτιμά να απεικονίσει το άτομο, παρά το πλήθος»[533]. Στα έργα που μας ενδιαφέρουν, το πλήθος, συχνά χωρίς πρόσωπο, συνωστισμένο μπροστά σε μια εκτέλεση ή auto de fe, βρίσκεται συνήθως σε αντίθεση με το άτομο. Αυτή τη στάση του Γκόγια

[529] Jutta Held, οπ. παρ., σελ. 190.
[530] Στο ίδιο, σελ. 189.
[531] Νίκος Χατζηνικολάου, οπ. παρ., αδημοσίευτη διάλεξη στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας στο Λος Άντζελες, σ.σ. 2000.
[532] Edith Helman, οπ. παρ., σελ. 203.
[533] José López-Rey, *A cycle...,* οπ. παρ., σελ. 55.

απέναντι στο πλήθος, τη βλέπουμε συνήθως όταν απεικονίζει το λαό ως όχλο, διότι όταν απεικονίζει μεμονωμένους αγρότες ή τεχνίτες, υπάρχει συχνά μια μεγάλη συμπάθεια στον τρόπο που χειρίζεται το θέμα. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει, ότι δεν υπάρχουν και έργα, στα οποία υπάρχει εντονότατη κριτική απέναντι στον αδαή λαό, που πράττει χωρίς να γνωρίζει τι κάνει. Στο σχέδιο Ε.19 *No sabe lo que hace* για παράδειγμα, ο Γκόγια απεικονίζει έναν

άντρα με τα μάτια κλειστά, ανεβασμένο σε μια σκάλα, να γκρεμίζει ένα άγαλμα με μια αξίνα, κάνοντας μια αβέβαιη κίνηση, που τονίζει το γεγονός ότι δεν βλέπει. Τα ρούχα του δείχνουν ότι προέρχεται από τις φτωχότερες τάξεις. Όπως έχει παρατηρήσει ο Klingender, το πεσμένο στο έδαφος άγαλμα, έχει την κλασσική μορφή που ήταν το στερεότυπο σύμβολο της Ελευθερίας.[534] Την ίδια μορφή, ο Γκόγια την έχει χρησιμοποιήσει πολλές φορές προκειμένου να απεικονίσει την Ελευθερία, και επομένως είναι πολύ πιθανόν και το σχέδιο αυτό να έχει μια πολιτική χροιά. Ο Gassier[535] δεν βλέπει στο έργο αυτό πολιτικές διαστάσεις, ωστόσο όπως παρατηρεί ο Alcalá Flecha, «αν ο τίτλος, με την ευαγγελική αναφορά, δεν μπορεί λόγω της χρονολόγησης του σχεδίου να αναφέρεται στην αντίδραση του 1814[536], θα μπορούσε ωστόσο, να εκφράζει την πίκρα του ζωγράφου μπροστά στην δυσανάλογη απέχθεια του φανατικού και αδαή λαού, απέναντι στην μεταρρυθμιστική διάθεση των διαφωτισμένων

afrancesados, μεταξύ των οποίων ο Γκόγια είχε τόσους στενούς φίλους.»[537]

Την ίδια συμβολική γυναικεία φιγούρα την βλέπουμε τόσο στα *Caprichos Emfáticos* ως Ελευθερία, την οποία επιχειρούν να θάψουν οι δυνάμεις της αντίδρασης, ιερείς και μοναχοί, όσο και σε ορισμένα σχέδια από το Λεύκωμα C που ακολουθούν τις σκηνές με τους φυλακισμένους. Στο C.117, *LUX EX TENEBRIS*, βλέπουμε τη γυναικεία φιγούρα να πετά στη μέση του σχεδίου, παίρνοντας μέρος στη συμβολική μάχη ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι. Το φως πηγάζει από

[534] Klingender, οπ. παρ., σελ. 195.
[535] Pierre Gassier, *Dessins*…, τ.1, οπ. παρ., σελ. 213.
[536] Το Λεύκωμα Ε δεν χρονολογείται συνήθως μετά το 1812, ωστόσο ο Alcalá Flecha πιστεύει ότι κάποια σχέδια ίσως είναι μεταγενέστερα. (Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 475, υποσημ. 61).
[537] Στο ίδιο, σελ. 460.

το βιβλιαράκι που κρατά στο χέρι της, το οποίο είναι μάλλον το κείμενο του Συντάγματος του 1812, που είχε τυπωθεί σε μικρό μέγεθος, τόσο το 1812-13, όσο και το 1820. Η συμβολική γυναικεία φιγούρα είναι εδώ η προσωποποίηση της Αλήθειας, της Δικαιοσύνης, της Ελευθερίας. Κάτω, μέσα στο σκοτάδι, διακρίνεται ένα πλήθος ανθρώπων, μέσα από το οποίο, σύμφωνα με τον López-Rey, ξεπήδησε η συμβολική αυτή μορφή της νέας ζωής.[538] Στο επόμενο σχέδιο C.118, που έχει τιτλοφορηθεί *Το φως της δικαιοσύνης,* το φως πηγάζει από το ζυγό της Δικαιοσύνης και κάτω, όπως στις θρησκευτικές σκηνές της Δευτέρας Παρουσίας, απεικονίζονται από τη μια πλευρά κάποιες γυναικείες φιγούρες που χαίρονται και χορεύουν, ενώ από την άλλη ιερείς, μοναχοί και μοναχές, τρομαγμένοι, είναι έτοιμοι να τραπούν σε φυγή. Στο C.122*, Divina Razón, no dejes ninguno*, η συμβολική γυναικεία φιγούρα, αυτή τη φορά ως Λόγος, λουσμένη στο φως, κρατά στο ένα χέρι μια ζυγαριά και στο άλλο ένα μαστίγιο, με το οποίο διώχνει τα πουλιά του σκότους και της αντίδρασης,. Σύμφωνα με τον Alcalá Flecha, ο Γκόγια στα έργα αυτά χρησιμοποιεί το σύμβολο του Διαφωτισμού, το φως, προκειμένου να ταχθεί

υπέρ της φιλελεύθερης αστικής επανάστασης. «Η παλιά διαλεκτική ανάμεσα στο φως και στο σκοτάδι, ανάμεσα στο διαφωτισμό και το σκοταδισμό, μεταμορφώνεται εδώ σε σύγκρουση ανάμεσα στην ελευθερία και την τυραννία, στη δραματική αντιπαράθεση ανάμεσα στους υποστηρικτές της φιλελεύθερης επανάστασης και τους υποστηρικτές μέχρι εσχάτων, της απολυταρχικής, δεσποτικής Ισπανίας.»[539] Υποστηρίζει ακόμα, ότι «μία σειρά προσωπικών κρίσεων, μαζί με τις συνεχείς αντιπαραθέσεις της ζωής του έθνους, που οροθετούν την μετάβαση στον νέο αιώνα –από την αποτυχία της μεταρρυθμιστικής πολιτικής και τις συνέπειες της Γαλλικής Επανάστασης, μέχρι τον πόλεμο ενάντια στο

[538] José López-Rey, *A cycle...,* οπ. παρ., σελ. 132.
[539] Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 444.

Ναπολέοντα και πάνω απ' όλα την ταπεινωμένη βασιλεία του Φερδινάνδου VII- έκαναν το Γκόγια να χάσει την εμπιστοσύνη του στη δύναμη του Λόγου, ως μοναδικό τρόπο, ικανό να αλλάξει το πρόσωπο της χώρας του.[…] Από τη στιγμή που το σύστημα του Πεφωτισμένης Δεσποτείας φάνηκε ανίσχυρο να λύσει τα όλο και πιο πιεστικά εθνικά προβλήματα, μια σειρά έργων άρχισαν να εκφράζουν την πίστη του Γκόγια στην επαναστατική μάχη του αστικού φιλελευθερισμού, αποφασισμένη ν' αλλάξει τον πατερναλιστικό Διαφωτισμό που στήριζε την απολυταρχία, για μια συνταγματική δημοκρατία ικανή να επιστρέψει στους Ισπανούς την υπερηφάνεια και την αξιοπρέπεια τους.»[540]

Σε αντίθεση με το φως, κάτι που βλέπουμε πολύ συχνά σ' αυτά τα έργα του Γκόγια, είναι η κίνηση του σκεπάσματος των ματιών, καθώς επίσης και το κλείσιμο των ματιών των θυμάτων μπροστά στα βασανιστήρια, τις ταπεινώσεις, τη βαρβαρότητα. (πχ. *No se puede mirar, no abras los ojos*). Από την άλλη μεριά, το φως, που συμβολίζει πολύ συχνά στο έργο του Γκόγια, την Αλήθεια, την Δικαιοσύνη, την Ελευθερία, αντιμάχεται το σκοτάδι, τη δυστυχία και την αποθάρρυνση, ακόμα και μέσα στις πιο απαισιόδοξες συνθέσεις του καλλιτέχνη.

Σε σχέση με το πλήθος, και σε αντίθεση με το κλείσιμο των ματιών και του να μη βλέπει κάποιος, τίθεται το θέμα του αυτόπτη μάρτυρα. Σύμφωνα μάλιστα με την Reva Wolf, «ο Γκόγια είχε επίγνωση των σύνθετων ψυχολογικών και κοινωνιολογικών συνεπειών του να είσαι στη θέση του αυτόπτη μάρτυρα. Η ικανότητα του, να το εκφράσει στην τέχνη του, συνεισφέρει σε μεγάλο βαθμό στην δύναμή της.»[541] Όπως τονίζει η ίδια, ο Γκόγια μέσω των θεατών, εστιάζει περισσότερο στην αντίληψη του τρόμου και της φρίκης, παρά στην ίδια τη φρίκη. «Οι θεατές παρατηρούν την τραγωδία που συμβαίνει σε κάποιους άλλους. Μέσω αυτών, ο Γκόγια εξερευνά τις διαφορετικές ψυχολογικές αντιδράσεις στη θέα του πόνου και της δυστυχίας. (πχ. *Συμφορές του Πολέμου* 34, *Por una nabaja*)» [542]. Συχνά η γραμμή που χωρίζει τους θεατές από τους εκτελεστές της δράσης είναι ασταθής, δυσδιάκριτη ή ανύπαρκτη. Πολλές φορές μάλιστα, ο Γκόγια βάζει τον θεατή του έργου, στο ίδιο επίπεδο με το θεατή μέσα στο έργο. Το βλέπουμε να το κάνει αυτό από την εποχή των *Καπρίτσος* 23, 24, να γίνεται δηλαδή ο θεατής, ένα μέρος του πλήθους που παρατηρεί ή εξευτελίζει.

Το γεγονός ότι οι απόψεις του Burke ήταν γνωστές στην Ισπανία μέσω μεταφράσεων κάποιων εκλαϊκευμένων εκδοχών τους, όπως του James Beattie[543] το

---

[540] Στο ίδιο, σελ. 457.
[541] Reva Wolf, "Onlooker, Witness and Judge in Goya's Disastres of Wa r", στο *Fatal Consequences: Callot, Goya and the Horrors of War*, κατάλογος έκθεσης στο Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, 1990, σελ. 38.
[542] Στο ίδιο, σελ. 41, 44.
[543] Ο James Beattie είχε γίνει πολύ γνωστός στην Αγγλία μέσα από το δοκίμιο του *Essay on Truth*, στο οποίο αντιμαχόταν τις ιδέες του Διαφωτισμού και επιτίθετο σε γνωστούς φιλοσόφους και ιστορικούς. Ο Reynolds μάλιστα βρήκε τόσο πειστικό το δοκίμιο, που αποφάσισε να απαθανατίσει τον συγγραφέα

Illustrations on Sublimity, ήδη από το 1789, (το ίδιο το έργο του Burke εκδόθηκε στην Ισπανία το 1807), έχει οδηγήσει ορισμένους ιστορικούς να τις συνδέσουν με την ύπαρξη θεατών και αδιάφορων παρατηρητών σε σκηνές του Γκόγια, όπου απεικονίζονται φρικτές πράξεις, όπως εκτελέσεις και βασανιστήρια. Σύμφωνα με τον Edmund Burke, μια δημόσια εκτέλεση ήταν ένα θέαμα που τραβούσε ιδιαίτερα τον κόσμο μέσα από τα συναισθήματα «συμπάθειας» και «τρόμου» που τους δημιουργούσε. Για τον Beattie, ο λόγος ήταν «η σκοτεινή ικανοποίηση, ή τρομακτική ευχαρίστηση» που προσέφεραν τέτοιου είδους θεάματα.[544] Με τον Burke και τις απόψεις του για το Sublime, συνδέονται συνήθως οι δεκατέσσερις μικροί πίνακες για αίθουσα γραφείου του 1793-4, λόγω της θεματολογίας τους (ναυάγιο, πυρκαγιά, άσυλο)[545]· πιστεύουμε ωστόσο, ότι είναι τουλάχιστον υπερβολικό ο Γκόγια να θέλει να προκαλέσει ευχαρίστηση, με έργα όπως τα *Desastres*, ή οι σκηνές από Autos de fe, όπως υπονοείται από την Wolf, μέσω της χρήσης του sublime. Μια τέτοια ερμηνεία όχι μόνο αδιαφορεί για την πολιτική διάσταση που είναι ξεκάθαρο ότι έχουν τα έργα, αλλά αλλάζει τελείως το νόημα τους. Ο Γκόγια με τη χρήση των τίτλων, τους οποίους τονίζουμε για μια ακόμα φορά ότι έχει γράψει ο ίδιος, καθιστά σαφές ότι με τα έργα αυτά θέλει να καταδικάσει κάποιους θεσμούς, ή κάποιες πλευρές της κοινωνίας που ζει. Δεν είναι δυνατόν να κάνουμε ότι οι τίτλοι αυτοί δεν υπάρχουν και ότι η εντονότατη κριτική που είναι εμφανέστατη, τόσο στον τίτλο, όσο και στην ίδια την εικόνα, δεν είναι παρά ένα "τέχνασμα" του καλλιτέχνη που θέλει να προκαλέσει "μια σκοτεινή ικανοποίηση ή μια τρομακτική ευχαρίστηση".

Συχνά συναντούμε την έκφραση Yo lo vi, με την οποία ο Γκόγια τονίζει, ότι υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας της σκηνής που απεικονίζει. Η έκφραση αυτή ήταν κοινός τόπος στην ποίηση της εποχής.[546] Επίσης, την ίδια εποχή, γίνεται πολύ συνηθισμένη στη λεξάντα χαρακτικών, η επιβεβαίωση από τους καλλιτέχνες, ότι ήταν παρόντες στην σκηνή που απεικονίζουν.[547] Πρώτη φορά εμφανίζεται στο έργο του Γκόγια, η επιβεβαίωση «το είδα», αναφορικά με έναν από τους μικρούς πίνακες για αίθουσα γραφείου που έστειλε, στις αρχές του 1794, στην Ακαδημία του San Fernando. Στο δεύτερο (7 Ιανουαρίου 1794) από τα δύο

σε ένα αλληγορικό έργο. Στο έργο απεικονίζεται ο Beattie με το βιβλίο του στο χέρι, ενώ πίσω του προβάλλει η φτερωτή φιγούρα της Αλήθειας, με μια ζυγαριά στο αριστερό χέρι να διώχνει τρεις δόλιες μορφές: τον Βολταίρο, τον Gibbon και τον Hume. Το έργο αυτό έγινε χαρακτικό και κυκλοφόρησε ευρύτατα μέχρι το τέλος του 18ου αιώνα και στις αρχές του 19ου. Όπως έχει παρατηρήσει ο López-Rey, η φτερωτή φιγούρα της Αλήθειας του χαρακτικού μοιάζει πολύ με την συμβολική μορφή στο *Divina Razón, no dejes ninguno*, κυρίως όσον αφορά στην κίνηση που κάνουν καθώς διώχνουν κάτι, ενώ κρατούν στο χέρι έναν ζυγό και είναι πολύ πιθανόν ο Γκόγια να γνώριζε το χαρακτικό. Το νόημα βέβαια των δύο έργων είναι ακριβώς το αντίθετο. (José López-Rey, *A cycle…,* οπ. παρ., σελ. 134).

[544] Reva Wolf, οπ. παρ., σελ. 39-40.

[545] Βλ. για παράδειγμα, Nigel Glendinning, *La Década de los Caprichos,* οπ. παρ., σελ. 29-32.

[546] Glendinning, *Critics…*, 1977, οπ. παρ., σελ. 70.

[547] Reva Wolf, οπ. παρ., σελ. 41.

γράμματα που έστειλε στον Iriarte σχετικά με τους πίνακες, μετά την περιγραφή του έργου *Αυλή με τρελούς* αναφέρει ότι είδε τη σκηνή στη Σαραγόσα. Το γεγονός αυτό έχει ενδιαφέρον καθώς, μοιάζει με αντίφαση, αφού στο πρώτο γράμμα της 4ης Ιανουαρίου 1794 που έστειλε στον Iriarte, σχετικά με τους πίνακες αυτούς αναφέρει ότι «[…]μπόρεσε σ'

αυτούς να κάνει παρατηρήσεις που συνήθως δεν είναι δυνατό να γίνουν σε παραγγελίες, στις οποίες το capricho και η επινοητικότητα δεν έχουν θέση.»[548] Από τη μια, επιμένει στην αυθεντικότητα της σκηνής και στο γεγονός ότι υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας και από την άλλη, θεωρεί το καπρίτσιο και τη φαντασία, την ελευθερία στη δημιουργία δηλαδή, απαραίτητα για να μπορέσει να εκφραστεί καλλιτεχνικά. Όπως παρατηρεί η Reva Wolf, από την εποχή αυτή, ο Γκόγια «άρχισε να αναπτύσσει ταυτόχρονα και σε αλληλεξάρτηση το πραγματικό με το επινοημένο, αυτό που είχε δει με αυτό που είχε φανταστεί.»[549] Ο Γκόγια δεν ήταν ένας παθητικός παρατηρητής, ούτε τον ενδιέφερε ένας ρεαλισμός φωτογραφικού τύπου. «Τα έργα του είναι το άθροισμα των εντυπώσεων του. Αυτά που είχε δει λειτουργούσαν ως έναυσμα, ενώ το capricho και η invención βοηθούσαν στο να εμβαθύνει ως προς την έκφραση τους.»[550] Ο Γκόγια συνήθως υπογραμμίζει ότι έχει δει αυτό που απεικονίζει, όταν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο αφορά στην ανθρώπινη ανοησία, γελοιότητα ή παραλογισμό· σα να λέει: όσο και αν φαίνεται γελοίο το γεγονός ή η συμπεριφορά, έτσι είναι ο κόσμος. Η Wolf θεωρεί, ότι ο Γκόγια θέλει να ρίξει φως στις σκοτεινές ανθρώπινες ορμές, οι οποίες οδηγούν τους ανθρώπους, και τον ίδιο, να παρακολουθούν βίαιες πράξεις. Είναι αυτές οι σκοτεινές ορμές που οδηγούσαν τα πλήθη στις πλατείες, όπου λαμβάνανε χώρα οι autos de fe. Η ερμηνεία αυτή ωστόσο, πιστεύουμε ότι πλησιάζει πολύ σ' εκείνες τις θεωρίες, που θέλουν τον Γκόγια να ευχαριστιέται με έναν «νεκρόφιλο ερωτισμό», ζωγραφίζοντας έργα μεγάλης βιαιότητας, κάτι που όπως έχουμε δει, δεν ισχύει σε καμία περίπτωση στα έργα που μας αφορούν. Βλέποντας ότι υπάρχει μεγάλη ομοιότητα στη σύνθεση, ανάμεσα στο χαρακτικό από τα *Desastres* 34, *Por una nabaja*, και στις σκηνές από autos του Λευκώματος C και των *Caprichos*, η Wolf θεωρεί ότι ο Γκόγια εξισώνει τον Ιωσήφ Βοναπάρτη με την Ιερά Εξέταση! Υποστηρίζει, ότι «παρόλο που ο Βοναπάρτης κατήργησε την Ιερά Εξέταση, την αντικατέστησε όμως με τον δικό του απάνθρωπο νομικό

[548] "[...] 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 ensanches." βλ. *Goya desde Goya*. Textos reunidos y anotados por R.S.T (Rafael Santos Torrella), Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, σελ 31-32.
[549] Reva Wolf, οπ. παρ., σελ. 43.
[550] Werner Hofmann, οπ. παρ., σελ. 48.

κώδικα, που ήθελε να εκτελούνται εκείνοι, που συλλαμβάνονταν να φέρουν όπλα, ακόμα κι έναν απλό σουγιά· έχουμε δηλαδή, την αντικατάσταση μιας μορφής αγριότητας από μια άλλη, και ο θύτης γίνεται θύμα»[551]. Μάλιστα υποστηρίζει, ότι ο Γκόγια «είχε καταλάβει ότι η εξουσία συνοδεύεται πάντα από την κατάχρηση της και ότι οι κυβερνήσεις αλλάζουν, αλλά η ανθρώπινη φύση παραμένει η ίδια, ότι όσα χρόνια κι αν περάσουν, όσο διαφωτισμένη και να είναι η ανθρωπότητα, δεν μπορεί να ξεφύγει από την βαρβαρότητα και την κτηνωδία της.» [552] Πιστεύουμε ότι είναι υπερβολικό να θέλουμε να δούμε τον Γκόγια, σαν έναν αντιεξουσιαστή, αναρχικό μέσα από τα έργα αυτά, καθώς κάτι τέτοιο θα ήταν ένας καθαρός αναχρονισμός. Όπως έχουμε δει, ο καλλιτέχνης καταδικάζει με το έργο του, μια πολύ συγκεκριμένη κατάχρηση εξουσίας κάθε φορά, (στα έργα που μας απασχολούν, η εξουσία αυτή είναι συνήθως η Ιερά Εξέταση) και δεν υπάρχουν στοιχεία στο έργο του, που να αποδεικνύουν ότι εξισώνει όλες τις εξουσίες.

Παρόμοιες απόψεις που γενικεύουν και κατά κάποιο τρόπο προσπαθούν να αποπολιτικοποιήσουν τα έργα του Γκόγια, ιδίως σε ότι αφορά σε έργα που η πολιτική τους διάσταση είναι ξεκάθαρη, πιστεύουμε ότι δεν βοηθούν καθόλου στην ερμηνεία των έργων. Είναι γεγονός ότι τα έργα που μας αφορούν εδώ, κυρίως τα σχέδια και τα χαρακτικά, είναι τόσο έντονα πολιτικοποιημένα, που είναι πρακτικά αδύνατον να ειδωθούν από άλλη οπτική γωνία. Επιπλέον, η στάση που παίρνει ο Γκόγια απέναντι στους φυλακισμένους του στα σχέδια και στα χαρακτικά είναι τόσο ξεκάθαρη, μέσω της λεζάντας, που δεν θα μπορούσε κάποιος θεατής να την παρερμηνεύσει. Οι διαφορές στις προσεγγίσεις, όσον αφορά στα σχέδια του Λευκώματος C, εντοπίζονται κυρίως στη διαφορετική χρονολόγησή τους, και επομένως στη διαφορετική στάση του Γκόγια απέναντι στα πολιτικά γεγονότα της εποχής του. Επιπλέον, υπάρχει σε ορισμένους μελετητές μια τάση για γενίκευση και παραλληλισμός με πιο πρόσφατα συμβάντα στην ισπανική ιστορία, που από τη μια τονίζει μεν την επικαιρότητα των έργων, από την άλλη όμως, αποσυνδέει τον Γκόγια από τα συγκεκριμένα γεγονότα του πρώτου τέταρτου του 19ου αιώνα.

Ο José López-Rey, ο οποίος έφυγε από την Ισπανία μετά το τέλος του εμφυλίου, εξέδωσε στο Λονδίνο το 1956 την πρώτη ολοκληρωμένη μελέτη του Λευκώματος C. Υποστηρίζει στην εισαγωγή του βιβλίου του *A Cycle of Goya's drawings: The Expression of Truth and Liberty,* ότι «παρόλο που τα σχέδια έχουν εκτεθεί και αναπαραχθεί πολλές φορές, δεν έχει αναγνωρισθεί από κανέναν, ότι τα σχέδια αυτά συνιστούν ένα κύκλο, που εσκεμμένα συνέθεσε ο καλλιτέχνης. Επίσης, κανένας δεν έχει αναγνωρίσει σ' αυτά μέχρι στιγμής, μια έκφραση του πρώιμου φιλελευθερισμού (early liberalism), της στάσης δηλαδή, που διαμόρφωσε τη συνείδηση του μοντέρνου ανθρώπου.»[553]

---

[551] Reva Wolf, οπ. παρ., σελ. 43-44.
[552] Στο ίδιο, σελ. 48-49.
[553] José López -Rey, *A cycle*..., οπ. παρ., σελ. 15.

Ο López-Rey πιστεύει ότι ο Γκόγια παρόλο που καταδικάζει την Ιερά Εξέταση, διαχωρίζει ωστόσο τα θύματά της, ανάλογα με το πόσο συνειδητοποιημένα είναι στον αγώνα εναντίον της και υπέρ της ελευθερίας. Όσον αφορά στα 8 σχέδια C.85-C.92, που απεικονίζουν σκηνές από autos de fe γράφει: «είναι φανερό ότι ο Γκόγια παρουσιάζει την Ιερά Εξέταση ως μια άσπλαχνη δύναμη που τιμωρεί κάθε είδους αδίκημα, είτε αληθινό, είτε βασιζόμενη σε λανθασμένες πεποιθήσεις, σε παλιότερες αλλά και σε σύγχρονες εποχές. Παρουσιάζει τους ανθρώπους των θρησκευτικών ταγμάτων να στηρίζουν το έργο του δήμιου. Σε όλες τις συνθέσεις η δυσχερής θέση του θύματος τονίζεται. Ωστόσο, η συμπεριφορά καθενός απ' αυτούς μπροστά στην τιμωρία, διαφέρει. Από τη μια είναι εκείνοι, των οποίων η καταδίκη όσο παράλογη και αν είναι, δεν εμπεριέχει την άρνηση της καθολικότητας (universality) του ανθρώπου και της ελευθερίας της σκέψης, είτε αυτοί αγωνίζονται ενάντια, είτε υποκύπτουν απαθώς, σ' αυτούς που τους καταδικάζουν (C.87, C.90). Από την άλλη, εκείνοι, των οποίων ο εξευτελισμός ή η εκτέλεσή τους προϋποθέτει την άρνηση της καθολικότητας του ανθρώπου και της ελευθερίας, απεικονίζονται να υπομένουν την τιμωρία σοβαρά, συγκρατημένα, με μια εσωστρέφεια, σα να αναζητούν την ανακούφιση στην εσωτερική βεβαιότητα, ότι η Αλήθεια θα νικήσει στο τέλος. Έτσι, ο Γκόγια διαφοροποιεί τα ασυνείδητα θύματα του φανατισμού, που βουλιάζουν στην απελπισία ή την απάθεια, χωρίς ελπίδα σωτηρίας, από εκείνους που αντιμετωπίζουν το θάνατο ή τον δημόσιο εξευτελισμό με τη σιγουριά ότι η Αλήθεια θα τους δικαιώσει. Το φως τους φωτίζει όλους, όμως ενώ οι πρώτοι μοιάζουν είτε συντετριμμένοι, είτε μπλεγμένοι σε έναν ανώφελο αγώνα, οι άλλοι, κυριευμένοι από μια εσωτερική ελευθερία, ξεχωρίζουν μπροστά από τις σκιές του μαρτυρίου τους (C.85, C.86), ή των κατηγόρων τους (C.89), ή ακόμα και των άλλων θυμάτων (C.88), ως οι ήρωες μιας μάχης που θα τελειώσει μόνο με θρίαμβο. Τους παρουσιάζει σαν τους δημιουργούς της ιστορίας, δηλαδή άντρες και γυναίκες, οι οποίοι ακόμα και στο έλεος των τυφλών δυνάμεων, είναι ικανοί να πετύχουν την εσωτερική ελευθερία και έχουν εμπιστοσύνη […] στην Αλήθεια - της οποίας τον αναπόφευκτο θρίαμβο προετοιμάζουν με τη θυσία τους.»[554] Πιστεύουμε ότι εδώ διακρίνεται η άποψη του ιστορικού, με πρόσφατη την εμπειρία του εμφυλίου, που θέλει να διαχωρίσει τα θύματα του σκοταδισμού, από τους ήρωες που συνειδητά μάχονται υπέρ της ελευθερίας και θυσιάζονται γι' αυτήν.

Όπως πολύ σωστά τονίζει ο López-Rey, η ελευθερία είναι ένα αγαθό πολύ συγκεκριμένο και απτό και μόνο έτσι μπορούμε να την δούμε και στα έργα του Γκόγια. Ο ίδιος ιστορικός βλέπει στον Γκόγια του Λευκώματος C έναν ορθολογιστή, έναν καλλιτέχνη, στο έργο του οποίου δεν υπάρχει καμία αντίφαση ανάμεσα στη μορφή και στο πνεύμα. Για το λόγο αυτό τονίζει, ότι δεν πρέπει να ερμηνευτούν τα σχέδια ως ρομαντικά: «Ο Γκόγια

[554] Στο ίδιο, σελ. 112.

χρησιμοποιεί πάντα την ανθρώπινη μορφή ως μια ειλικρινή έκφραση των ανθρώπινων αξιών ή συναισθημάτων. Αυτό είναι μια ορθολογική άποψη που δεν άφησε ποτέ. Στην τέχνη του δεν υπάρχει αμφισημία ή αντίφαση ανάμεσα στην πνευματική σημασία της ανθρώπινης μορφής και της συμπεριφοράς της, όπως στους ρομαντικούς που με τον τρόπο αυτό εκφράζανε τις μοιραίες εσωτερικές αντιθέσεις του ανθρώπου. Με άλλα λόγια, στην τέχνη του Γκόγια, μια αναξιοπρεπής εμφάνιση ποτέ δεν κρύβει ένα καλό πνεύμα, ούτε μια ευγενής εμφάνιση κρύβει ποτέ ένα ξεπεσμένο πνεύμα. Γι' αυτόν, άντρες και γυναίκες δεν είναι καλο- ή κακο- σχηματισμένοι από τη μοίρα, αλλά από την προσκόλληση, την πίστη τους στον Λόγο, ή από την υποταγή τους ακούσια ή εκούσια σε λανθασμένες αντιλήψεις. Στα σχέδια για τα οποία συζητάμε, ο καλλιτέχνης εκφράζει την αντίθεση ανάμεσα στον άνθρωπο, ή στην ιδέα του ως ελεύθερου, αληθινού, αξιόλογου ατόμου και τις παράλογες, γελοίες πεποιθήσεις, οι οποίες δεν τον αφήνουν να εξελιχθεί. Αυτή η σύγκρουση, από την οποία ο άνθρωπος βγαίνει, είτε στρεβλωμένο θύμα, είτε ήρεμος ήρωας, δεν είναι έμφυτη στον άνθρωπο, αλλά δική του δημιουργία. Είναι κάτι, που οι άνθρωποι μπορούσαν να ξεριζώσουν και η οποία, όταν μπορέσει να την υπερνικήσει ο άνθρωπος, αφήνει το πραγματικό του ανάστημα να σταθεί απέναντι σε όποια λάθη τον ενοχλούν ή τον περικυκλώνουν. Αυτός είναι ο λόγος που ο Γκόγια διαχωρίζει ξεκάθαρα τα θύματα από τους ήρωες, δηλαδή, αυτούς που αφήνουν την ανθρώπινή τους υπόσταση να καταρρεύσει κάτω από τις δυνάμεις του κακού και εκείνους που αντιστέκονται, διατηρώντας την αξιοπρέπεια της ανθρώπινής τους υπόστασης. Γι' αυτό και η αντίθεση ανάμεσα στην αγέρωχη εμφάνιση κάποιων αντρών ή γυναικών πάνω στο ικρίωμα της Ιεράς Εξέτασης (C.85,C.86) και στην ταραγμένη, αποκαρδιωμένη στάση κάποιων άλλων (C.87, C.88). Γι' αυτό, παρά το γεγονός ότι ο Γαλιλαίος εξαναγκάστηκε να ανακαλέσει, παρουσιάζεται σε χαμερπή στάση, σε αντίθεση με την όρθια στάση του μελαγχολικού Torrigiano. Είναι σαν η ατρόμητη διεκδίκηση της ελευθερίας της σκέψης να ήταν, κατά την άποψη του Γκόγια, προϋπόθεση για να φτάσει ο άνθρωπος στο πραγματικό του ανάστημα. […]Η ελευθερία είχε γίνει για τους ρομαντικούς ένα κινητήριο πάθος[….]Όμως ούτε οι απόψεις του Γκόγια, ούτε των πρώιμων φιλελεύθερων ήταν αυτές. Γι' αυτούς η ελευθερία ήταν μια ιδέα οδηγός, ικανή να πραγματοποιηθεί στη διάρκεια της ζωής ενός ανθρώπου. Ήταν η προϋπόθεση της Αλήθειας, και η Αλήθεια, μια προϋπόθεση για τη ζωή ενός σωστού ανθρώπου. Τις έβλεπαν και τις δύο, Αλήθεια και Ελευθερία, ως προσιτές αξίες και πίστευαν ότι μόνο η Αλήθεια που έχει γεννηθεί από την Ελευθερία μπορούσε να δώσει νόημα στις ανθρώπινες πράξεις, δηλαδή να τις μεταμορφώσει σε ιστορία.»[555] Την άποψη ότι οι φυλακισμένοι του Γκόγια δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να ειδωθούν ως ρομαντικά έργα είχε διατυπώσει και ο

[555] Στο ίδιο, σελ.125-127.

Mayer το 1922, ο οποίος θεωρούσε ότι ο Γκόγια «μιλάει για τον άνθρωπο μιας νέας εποχής στα ανθρώπινα αισθήματα, τον φίλο των Γάλλων ορθολογιστών.»[556]

Παρόλο που η άποψη του López-Rey, είναι πολύ ενδιαφέρουσα και σε ορισμένες περιπτώσεις πολύ δελεαστική, από την άλλη δεν μπορούμε να πούμε ότι διακρίνεται πάντοτε ο διαχωρισμός που προτείνει, ανάμεσα σε θύματα και ήρωες. Κάτι που επίσης κάνει πολύ συχνά ο ίδιος ιστορικός, είναι να βλέπει σε πάρα πολλά από τα σχέδια την προσωποποίηση της Ελευθερίας, πχ. στο C.100, με τον Zapata, η Ελευθερία προσωποιείται ως δημιουργική ανθρώπινη πράξη, στο C.101, η Ελευθερία αποδίδεται ως η πίστη που δίνει στον άνθρωπο ηθική και ψυχική δύναμη.

Σύμφωνα με τον López-Rey, στα σχέδια αυτά φαίνεται η συμμετοχή του Γκόγια στην φιλελεύθερη επανάσταση του Riego. Όπως λέει, «στα τέλη του 18ου αιώνα, ο ρασιοναλιστής Γκόγια των *Καπρίτσος* είχε απεικονίσει τον άνθρωπο μεταμορφωμένο σε γελοιογραφία από τα δικά του λάθη και απερισκεψίες. Είχε σαν στόχο ο καλλιτέχνης να ξυπνήσει τη λογική των ανθρώπων, η οποία κοιμόταν. Όμως ένα τέταρτο του αιώνα αργότερα [τα χρονολογεί στα 1820-23] στα σχέδια του Λευκώματος C, απεικονίζει έναν διαφορετικό άνθρωπο, που δεν είναι πια θύμα των δικών του λαθών, αλλά της κοινωνίας, που του αρνείται το δικαίωμα να χειραφετηθεί απ' αυτά. Οι γελοιογραφίες των *Καπρίτσος*, με όλη την ποικιλία των ανθρώπινων τύπων και πράξεων που περιλαμβάνουν, στηρίζονται στην ορθολογική άποψη, σύμφωνα με την οποία, ο άνθρωπος είναι ο κυρίαρχος της γης και οφείλει, ως τέτοιος, να κυριαρχήσει στα πάθη του και να οργανώσει την κοινωνία σύμφωνα με τις επιταγές του ανθρώπινου Λόγου. Στα σχέδια όμως που μας ενδιαφέρουν, ο Γκόγια έχει στο μυαλό του και απεικονίζει την εικόνα εκείνων, που ανταποκρινόμενοι στην προσταγή του Λόγου, βρέθηκαν αντιμέτωποι με τις παράλογες πεποιθήσεις και συμφέροντα που διαμορφώνουν την κοινωνία. […]Εδώ, άντρες και γυναίκες απεικονίζονται ως σύντροφοι στη μάχη για την Ελευθερία.»[557] «Οι απομονωμένοι φυλακισμένοι που απεικονίζει ο Γκόγια, δεν είναι αφηρημένες υπάρξεις αλλά πραγματικά πρόσωπα, σύγχρονα ή παλαιότερα, ιδωμένα μέσα στην πορεία της ιστορίας. Απεικονίζονται ως δημιουργοί της Ελευθερίας, ο αγώνας για την οποία δίνει νόημα στη ζωή τους και ελπίδα για το μέλλον. Ο καλλιτέχνης έχει περάσει από το να απεικονίζει τη φύση του ανθρώπου, στο να τον απεικονίζει ως ιστορική οντότητα· επομένως δεν γελοιοποιεί πια τις ανθρώπινες ροπές, αλλά απεικονίζει ολοκληρωμένους άντρες και γυναίκες που ξεχωρίζουν ως ήρωες διαμέσου του σκοταδιού των αιώνων.»[558] «Στα σχέδια αυτά δεν υπογραμμίζεται πια η αντίφαση ανάμεσα στο Λόγο και στα πάθη των ανθρώπων, αλλά η αντίθεση ανάμεσα στην

[556] August L. Mayer, *Francisco Goya*, μετάφραση από τα γερμανικά Robert West, Λονδίνο, Τορόντο, J. M. Dent & Sons LTD, 1924 (πρώτη έκδοση 1922), σελ. 129.
[557] López-Rey, *Las Carceles....,* οπ. παρ., σελ. 112-114, López-Rey, *A Cycle....,* οπ. παρ., σελ. 114.
[558] Στο ίδιο, σελ. 114.

ορθολογική του συνείδηση που απαιτεί Ελευθερία κι εκείνες τις δυνάμεις –πολιτικές, κοινωνικές, θρησκευτικές- που αρνούνται την Ελευθερία.»[559]

Πιστεύουμε ότι η εξαιρετική αυτή ανάλυση του López-Rey, σχετικά με τα σχέδια του Λευκώματος C, ισχύει ανεξάρτητα από την χρονολόγησή τους. Με άλλα λόγια, παρόλο που δεν συμφωνούμε με τη χρονολόγηση του ισπανού ιστορικού (1820-1823) και θεωρούμε τα σχέδια πρωιμότερα, σχεδόν κατά μία δεκαετία, πιστεύουμε ότι η πεποίθησή του, ότι ο Γκόγια απεικονίζει σ' αυτά πραγματικά πρόσωπα που μάχονται και θυσιάζονται για την αλήθεια, την ελευθερία και την αξιοπρέπεια των ανθρώπων είναι απόλυτα σωστή.

Την άποψη αυτή για την ιδεολογική συμμετοχή του Γκόγια στην φιλελεύθερη επανάσταση ακολουθεί και ο Alcalá Flecha. Όπως υποστηρίζει, «αν μέχρι τώρα υπήρχαν αρκετά στοιχεία, που επιβεβαιώνουν ότι το τελευταίο τέταρτο του 18ου αιώνα, ο Γκόγια αγκάλιασε με μεγάλη ειλικρίνεια τα κηρύγματα εκείνου του Διαφωτισμού, που μαχόταν για την μεταρρύθμιση του Παλαιού Καθεστώτος, αναλύσεις όπως αυτή που επιχειρούμε εδώ, αποκαλύπτουν, κάθε φορά με περισσότερες αποδείξεις, ότι με την αποτυχία του μοντέλου των διαφωτιστών, ο καλλιτέχνης υποστήριξε, χωρίς επιφυλάξεις, το ασυγκράτητο φιλελεύθερο κίνημα, που μαχόταν για να συγκροτήσει, μέσω επαναστατικών προϋποθέσεων, μια μοντέρνα κοινωνία πάνω στα ερείπια ενός κόσμου που πέθαινε. Λίγη σημασία έχει που δεν έχουμε γνήσια, αξιόπιστα ντοκουμέντα, που να εγγυώνται γι' αυτή τη φιλελεύθερη στάση του Γκόγια, σαν αυτά που υποστηρίζουν πειστικά την εικόνα του Γκόγια ilustrado του τέλους του 18ου αιώνα. Τα έργα σ' αυτή την περίπτωση- πάνω απ' όλα εκείνα που μπορούμε να ονομάσουμε ιδιωτικής φύσης, καθώς πραγματοποιήθηκαν για προσωπική ικανοποίηση του καλλιτέχνη- δείχνουν με μεγάλη ευγλωττία, την αδιαμφισβήτητη φιλελεύθερη τοποθέτηση του γέρου Γκόγια. Αυτό φαίνεται ιδιαίτερα καθαρά με το θέμα της Ιεράς Εξέτασης. Η συναισθηματική φόρτιση, το πάθος της κατηγορίας, ο θυμός τέλος, που ξεχειλίζει η σειρά των σχεδίων του Λευκώματος C, έχουν την ίδια δόνηση, ανακατεμένη με θυμό και έκπληξη, που έκοβε τη φωνή του φιλελεύθερου αντιπρόσωπου Ruiz Padrón, στο τέλος της παρέμβασης του στο κοινοβούλιο του Κάντιθ […]:

"Μπαίνω στα μεγαλόπρεπα παλάτια της Ιεράς Εξέτασης, πλησιάζω τις μπρούτζινες πόρτες των φρικτών και αηδιαστικών μπουντρουμιών της, τραβάω τους βαρείς και τραχείς σύρτες, κατεβαίνω και σταματώ στη μέση της σκάλας. Ένας αέρας δύσοσμος και σάπιος αδρανοποιεί τις αισθήσεις μου, μακάβριες σκέψεις καταλαμβάνουν το πνεύμα μου, θλιβερές και θρηνώδεις κραυγές ξεσκίζουν την καρδιά μου. Εκεί βλέπω έναν ιερέα να υποφέρει εξαιτίας μιας άγριας συκοφαντίας στο αρχοντικό του εγκλήματος· εδώ, έναν φτωχό γέρο, ενάρετο και τίμιο πολίτη, εξαιτίας μιας οικιακής δολοπλοκίας· παραπέρα μια

[559] López-Rey, *Las Carceles....,* οπ. παρ., σελ. 116.

δυστυχισμένη νέα που ίσως δεν έχει διαπράξει άλλο αδίκημα πέρα από την ομορφιά της και την τιμή της. Εδώ σιωπώ, γιατί ένας κόμπος στο λαιμό δεν μου επιτρέπει να μιλήσω, γιατί η αδυναμία στο στήθος μου δεν με αφήνει να συνεχίσω. Οι μελλοντικές γενιές θα γεμίσουν με τρόμο και κατάπληξη. Η ιστορία θα επιβεβαιώσει μια μέρα αυτά που λέω, θα ανακαλύψει αυτά που κρύβω, θα δημοσιεύσει αυτά που αποσιωπώ. Τι καθυστερεί λοιπόν, τη Μεγαλειότητα σας από το να ελευθερώσει το έθνος από έναν θεσμό τόσο τερατώδη; Φτάνει πια.”»[560]

Η ίδια άποψη διαφαίνεται και στον κατάλογο της έκθεσης *Goya y la Constitución de 1812*, όπου τα σχέδια ερμηνεύονται ως η έκφραση της φιλελεύθερης ιδεολογίας του Γκόγια: «Το Λεύκωμα C είναι αυτό που μπορεί να μας βοηθήσει περισσότερο, ώστε να συλλάβουμε τη στάση του Γκόγια σ’ εκείνα τα αποφασιστικά χρόνια για την ιστορία της Ισπανίας.[…] Τα σχέδια παρουσιάζουν την αξία της μαρτυρίας, που έχει η άμεση και αυθόρμητη αντίδραση ενός καλλιτέχνη, ο οποίος θέλει να αφήσει μια μαρτυρία αυτού που βλέπει και αυτού που αισθάνεται. Ακόμα και όταν η μαρτυρία αυτή αναφέρεται σε γεγονότα του παρελθόντος[…]»[561]

Ο Gassier, γενικεύοντας κάπως, βλέπει στα σχέδια την καταδίκη της ανθρώπινης βαρβαρότητας. Θεωρεί ωστόσο και αυτός, ότι οι φυλακισμένοι είναι θύματα της απολυταρχίας του Φερδινάνδου VII, και ότι ο Γκόγια αγανακτεί μπροστά στις θηριωδίες και στην βαρβαρότητα της Ιεράς Εξέτασης μετά 1814. Πιστεύει ότι τα σχέδια δεν απεικονίζουν ρεαλιστικά την πραγματικότητα, αλλά το κλίμα του τρόμου και της καταπίεσης των χρόνων της παλινόρθωσης.

Και ο Klingender, θεωρεί ότι οι περισσότεροι φυλακισμένοι του Λευκώματος C[562] αναφέρονται στα θύματα των διώξεων του Φερδινάνδου, ωστόσο σύμφωνα με τον ιστορικό αυτό, η καταδίκη του Γκόγια είναι πολύ πιο συγκεκριμένη και κατευθύνεται όχι γενικά στην ανθρώπινη βαρβαρότητα, αλλά στη βαρβαρότητα των συγκεκριμένων δυνάμεων της αντίδρασης.

Γενικά, η στάση που διαφαίνεται στον Gassier, ο οποίος γενικεύοντας βλέπει στα σχέδια την καταδίκη της ανθρώπινης βαρβαρότητας, τείνει προς τη διαμόρφωση μιας άλλης άποψης, αυτής του Lafuente Ferrari και άλλων, που απολιτικοποιούν τον Γκόγια, σχετικά με την οποία όμως είναι αδύνατο να επεκταθούμε στα πλαίσια της παρούσας εργασίας. Πιστεύουμε ότι η τόσο ξεκάθαρη στάση που παίρνει ο Γκόγια απέναντι στους αιχμάλωτους της Ιεράς Εξέτασης, αλλά και στα χαρακτικά με τους φυλακισμένους, δεν επιτρέπει στους

---

[560] Alcalá Flecha, οπ. παρ., σελ. 313.
[561] J. M. Pita Andrande, «La ideología liberal en las pinturas y dibujos de Goya», στο *Goya y la Constitución de 1812*, Museo Municipal, Δεκέμβριος 1982 – Ιανουάριος 1983, Ayuntamiento de Madrid – Delegacion de Cultura, σελ. 75.
[562] Όπως έχουμε αναφέρει παραπάνω, ο Klingender θεωρεί ότι ορισμένα από τα σχέδια έχουν γίνει νωρίτερα, κάτω από την επιρροή του Llorente.

μελετητές να ερμηνεύσουν με άλλο τρόπο την καταδίκη της Ιεράς Εξέτασης και των βάρβαρων μεθόδων του εγκλεισμού από το Γκόγια. Κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει ωστόσο, με τα ζωγραφικά έργα της θεματολογίας αυτής.

Δυστυχώς, η αδυναμία πρόσβασης σε όλη τη βιβλιογραφία (π.χ. γερμανική), δεν μας επιτρέπει την μελέτη και κριτική των διαφορετικών προσεγγίσεων και ερμηνειών των έργων. Επιπλέον, η σχετική με τα *Caprichos* βιβλιογραφία είναι τόσο μεγάλη, που δεν θα αποτολμούσαμε μια κριτική σ' αυτήν, στα πλαίσια της παρούσας εργασίας.

VIII. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ADHÉMAR, Jean, "Une épreuve unique d'un "Caprice" de Goya au Cabinet des Estampes de Paris", *Gazette des Beaux-Arts, LV*, ser. 6, 1960, σελ. 185-187.

ALCALÁ FLECHA, Roberto, *Literatura e Ideologia en el Arte de Goya*, Diputación General de Aragon, D. L., Σαραγόσα 1988, (διδακτορική διατριβή στο πανεπιστήμιο της Extremadura).

ALCALÁ FLECHA, Roberto, «Expresion y gesto en la obra de Goya» στο *Goya, 252*, Μάιος-Ιούνιος 1996, σελ. 341-352.

ANES, Gonzalo, "Freedom in Goya' s Age: Ideas and Aspirations", στο PÉREZ SÁNCHEZ, Alonso & SAYRE, Eleanor, A., (επιμελητές έκθεσης), *Goya and the Spirit of Enlightenment*. σελ. xxvi-xlix.

BECCARIA, Cesare, *On crimes and punishments,* επιμέλεια έκδοσης και εισαγωγή Richard Bellamy, μετάφραση από τα ιταλικά Richard Davies, σειρά Cambridge texts in the history of political thought, Cambridge University Press, Cambridge 1995

BENNASSAR, Bartolomé, « Le modèle sexuel : l' Inquisition d' Aragon et la répression de péchés « abominables » », στο BENNASSAR, Bartolomé *L' Inquisition espagnole XVe-XIXe siècle*, Παρίσι 1979, σελ. 339-369.

CHAN, Victor, *Pictorial Image and Social Reality: George Romney's late drawings of John Howard visiting prisoners,* διδακτορική διατριβή, Stanford University 1983.

CHÄTELET, François, *Η Φιλοσοφία, από τον Γαλιλαίο ως τον Ζ.Ζ. Ρουσσώ,* τ. 2, επιμέλεια ελληνικής έκδοσης Παναγιώτης Κονδύλης, μετάφραση από τα γαλλικά Κωστής Παπαγιώργης, εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1985 (πρώτη έκδοση στα γαλλικά, éditions Marabout, 1979).

CUELLO CALON, Eugenio, "Lo que Howard vió en España: Las carceles y prisiones de España a fines del siglo XVIII", στο *Revista de Estudios Penitenciarios*, Απρίλιος 1945, σελ.12-17.

DEFOURNEAUX, Marcelin, *Inquisición y Censura de Libros en la España del siglo XVIII*, (μετάφραση από τα γαλλικά J. Ignacio Tellechea Idigoras),Taurus Ediciones, Μαδρίτη 1973 (πρώτη έκδοση στα γαλλικά 1963).

DEDIEU, Jean-Pierre, "Le modèle religieux : Les disciplines du langage et de l'action", στο BENNASSAR, Bartolomé *L' Inquisition espagnole XVe-XIXe siècle*, Παρίσι 1979, σελ.241-267.

DEDIEU, Jean-Pierre, "Le modèle sexuel: La défense du mariage chretien", στο BENNASSAR, Bartolomé *L' Inquisition espagnole XVe-XIXe siècle*, Παρίσι 1979, σελ. 313-338.

EITNER, Lorenz, "Cages, Prisons, and Captives in Eighteenth-Century Art", στο Karl Kroeber και William Walling (εκδ.), *Images of Romanticism, Verbal and Visual Affinities,* Yale University Press, New Haven & Λονδίνο 1978, σελ. 13-38.

FOUCAULT, Michel, *Επιτήρηση και Τιμωρία: η Γέννηση της Φυλακής*, (τίτλος πρωτότυπου, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Παρίσι 1976, μετάφραση, Καίτη Χατζηδήμου, Ιουλιέττα Ράλλη), εκδόσεις Ράππα, Αθήνα 1989.

GASSIER, Pierre & WILSON, Juliet, *The Life and Complete Work of Francisco Goya,* Reynal & Co. σε συνεργασία με William Morrow & Co., Inc., Νέα Υόρκη 1971 (πρώτη έκδοση στα γαλλικά 1970).

GASSIER, Pierre, *Les Dessins de Goya*, 2 τόμοι, Office du Livre, Fribourg 1973-75.

GLENDINNING, Nigel, *Goya and his Critics*, Yale University Press, 1977.

GLENDINNING, Nigel, "Goya on Women in the Caprichos : The Case of Castillo's Wife", *Apollo CVII/192*, Φεβρουάριος 1978, σελ. 130-134.

GLENDINNING, Nigel, "Changing Patterns of Taste in Goya's Time", in Collection Thyssen Bornemisza, Lugano, *Goya in spanischen Privatsammlungen* (κατάλογος έκθεσης) (1986), σελ.46-65.

GLENDINNING, Nigel, "Art and Enlightenment in Goya' s Circle", στο PEREZ SANCHEZ, Alonso & SAYRE, Eleanor, A., (επιμελητές έκθεσης), *Goya and the Spirit of*

Enlightenment, Πράδο, Μαδρίτη, Μουσείο Καλών Τεχνών, Βοστόνη, Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη, 6 Νοεμβρίου 1988-16 Ιουλίου 1989. σελ. lxiv-lxxvi.

GLENDINNING, Nigel, Goya, *La Década de los Caprichos, Retratos 1792-1804*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Μαδρίτη 1992.

du GUÉ TRAPIER, Elizabeth "Unpublished drawings by Goya in the Hispanic Society of America", *Master Drawings*, I, 1963, σελ. 11-20.

HADJINICOLAOU, Nicos, «El deseo erótico en la obra de Goya», στο *La Mujer en el Arte Español,* VIII Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Historicos, editorial alpuerto, s.a., Μαδρίτη 1997, σελ. 302.

HADJINICOLAOU, Nicos, «If you can't beat them should you join them? Goya facing the rise of the reaction in Spain», αδημοσίευτη διάλεξη στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας στο Λος Άντζελες, σ.σ. 2000.

HELD, Jutta, "Exhibition Reviews, Madrid and London, Goya", *Burlington Magazine*, τ.136, Μάρτιος 1994, σελ. 188-190.

HELMAN, Edith, *Trasmundo de Goya*, Alianza Editorial, Μαδρίτη 1993 (πρώτη έκδοση, Revista de Occidente, Μαδρίτη 1963).

HERR, Richard, *The 18th century Revolution in Spain*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1958.

HOFMANN, Werner, "Unending shipwreck", στο WILSON-BAREAU, Juliet & MENA MARQUES, Manuela B., (επιμελήτριες έκθεσης), *Goya: Truth and Fantasy, The Small Paintings*, έκδοση σε συνεργασία με Yale University Press, New Haven, Λονδίνο, 1994, σελ. 43-64.

KAMEN, Henry, *The Spanish Inquisition: An historical revision*, Weidenfeld & Nicolson, Λονδίνο 1997.

KLINGENDER, F. D., *Goya in the Democratic Tradition*, Sidgwick & Jackson, Λονδίνο και Schocken Books, Νέα Υόρκη 1968 (πρώτη έκδοση 1948).

LAFUENTE FERRARI, E. *El Mundo de Goya en sus dibujos*, Ediciones Urbión, Μαδρίτη 1979.

LA PARRA LÓPEZ, Emilio, *El primer liberalismo español y la Iglesia. Las Cortes de Cadiz*, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Diputación Provincial, Alicante 1985.

LA PARRA LÓPEZ, Emilio, "Los inicios del anticlericalismo español contemporáneo (1750-1833)", στο LA PARRA LÓPEZ, Emilio & SUÁREZ CORTINA, Manuel, (eds.), *El anticlericalismo español contemporáneo*, Editorial Biblioteca Nueva, S.L., Μαδρίτη 1998.

LEA, Henry, *Chapters from the History of Spain Connected with the Inquisition,* Burt Franklin, Νέα Υόρκη 1967 (πρώτη έκδοση στη Φιλαδέλφεια 1890).

LOPERA, José Alvarez, "De Goya, la Constitución y la Prensa Liberal", στο *Goya y la Constitución de 1812*, Museo Municipal, Δεκέμβριος 1982 – Ιανουάριος 1983, Ayuntamiento de Madrid – Delegacion de Cultura, σελ. 31-51.

LÓPEZ-REY, José, "A contribution to the artist's life: Goya and the world around him", *Gazette des Beaux-Arts XXVIII*, Μάρτιος 1945, σελ.129-150.

LÓPEZ-REY, José, "Goya' s drawing of Pietro Torrigiano", *Gazette des Beaux-Arts XXVIII*, Μάρτιος 1945, σελ. 165-170.

LÓPEZ-REY, José, *A Cycle of Goya's Drawings. The Expression of Truth and Liberty*, Faber and Faber Ltd., Λονδίνο 1956.

LÓPEZ-REY, José, "Las Carceles de Piranesi, los Prisioneros de Goya", *Scritti di Storia dell' Arte in onore di Lionello Venturi*, τ. 2, De Luca, Ρώμη 1956, σελ. 111-116.

LÓPEZ-REY, José, "Goya and his pupil: Maria del Rosario Weiss", *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1956, σελ. 1-34.

LLORENTE, Juan Antonio, *MEMORIA HISTORICA sobre cual ha sido LA OPINION NACIONAL DE ESPAÑA acerca DEL TRIBUNAL DE LA INQUISICIÓN*, Leida en el Real Academia de la Historia, en Madrid, en la imprenta de Sancha, 1812 επανέκδοση Μαδρίτη 1973, Miguel Castellote (εκδ).

LLORENTE, Juan Antonio, *La Historia Critica de le Inquisición en España*, Μαδρίτη 1981 (2η έκδοση), Ediciones Hiperión. Εκδόθηκε πρώτη φορά στα γαλλικά, *Histoire Critique de l'Inquisition d'Espagne depuis l'époque de son établissement par Ferdinand V jusqu'au règne de Ferdinand VII, tirée des pièces originales des archives du Conseil de la Suprême et de celles des tribunaux subalternes du Saint-Office, traduit de l'espagnol sur le manuscript et sous les yeux de l'auteur par Alexis Pellier,* Treutel et Wurtz, 4 τόμοι, Παρίσι 1817-18.

LLORENTE, Juan Antonio Llorente, *The History of the Inquisition of Spain from the time of its establishment to the reign of Ferdinand VII composed from the original documents of the archives of the Supreme Council and from those of subordinate tribunals of the Holy Office,* Geo. B. Whittaker, Λονδίνο 1826, επανέκδοση της πρώτης συντμημένης αγγλικής μετάφρασης, από τους The John Lilburne Company Publishers, Williamstown, Massachusetts 1967 (εισαγωγή του Gabriel H. Lovett).

MALRAUX, André, *Dessins de Goya au Musée du Prado*, έκδοτης Albert Skira, Γένοβα 1947.

MAYER, August L.,*Francisco Goya*, μετάφραση από τα γερμανικά Robert West, J. M. Dent & Sons LTD, Λονδίνο, Τορόντο 1924 (πρώτη έκδοση 1922).

PALOMINO, Antonio, *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, μετάφραση Nina Ayala Mallory, Cambridge University Press, Cambridge 1987.

PENÁN MEDINA, María, "Estampas y libros que vió Goya en casa de Sebastián Martinez", *Archivo Españolde Arte 65*, 1992, p. 303-320.

PITA ANDRADE, J. M., «La ideología liberal en las pinturas y dibujos de Goya», στο *Goya y la Constitución de 1812*, Museo Municipal, Δεκέμβριος 1982 – Ιανουάριος 1983, Ayuntamiento de Madrid – Delegación de Cultura, σελ. 73-78.

De SALAS, Xavier, «Sur les tableaux de Goya qui appartinrent à son fils», *Gazette des Beaux-Arts,LXIII,* 1964, 99-110.

De SALAS, Xavier, «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*, τχ. 41, 1968, σελ. 1-16.

SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., «Como vivía Goya. I. El inventario de sus bienes, II. Leyenta e historia de la Quinta del Sordo», *Archivo Español de Arte*, 1946, σελ. 73-109.

SARRAILH, Jean, *La Espana Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Fondo de Cultura Economica, Μαδρίτη 1992 (πρώτη έκδοση στα γαλλικά 1954, πρώτη έκδοση στα ισπανικά 1957, μετάφραση Antonio Alatorre).

SAYRE, Eleanor, A., "An Old Man Writing : A study of Goya's Albums", στο *Bulletin of the Museum of Fine Arts LV-LVI*, 1957-8, (Βοστόνη), σελ. 116-136.

SAYRE, Eleanor, A., *The Changing Image: Prints by Goya*, Βοστόνη 1974.

SAYRE, Eleanor, A., "Goya: A moment in time", *Nationalmuseum Bulletin*, *τ.3, τχ.1,* Στοκχόλμη 1979, σελ.28-49.

TURBERVILLE, *The Spanish Inquisition*, Arcon Books 1968 (πρώτη έκδοση Oxford University Press 1932).

VASARI, Giorgio, *Le Vite de' piú eccellenti pittori, scultori e architettori,* τ.4, κριτική έκδοση των Paola della Pergola, Luigi Grassi, Giovanni Previtalli, Instituto geografico de agostini, Νοβάρα 1967, σελ. 17-27.

VOLLAND, Gerlinde, *Mannermacht und Frauenopfer: Sexualitat und Gewalt bei Goya*, Reimer, Βερολίνο 1993.

WILLIAMS, Gwyn A., *Goya and the Impossible Revolution*, Penguin Books, Λονδίνο, 1976.

WILSON-BAREAU, Juliet, *Goya, La década de los Caprichos, Dibujos y aguafuertes*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Μαδρίτη 1992.

WOLF, Reva, "Onlooker, Witness and Judge in Goya's Disastres of War", στο *Fatal Consequences: Callot, Goya and the Horrors of War*, κατάλογος έκθεσης στο Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, 1990.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΕΚΘΕΣΕΩΝ

SAYRE, Eleanor A. *The Changing Image: Prints by Francisco Goya,* Βοστόνη 1974.

GOYA, Das Zeitalter der Revolutionen, 1789-1830, (επιμελητής έκθεσης Werner Hofmann), Αμβούργο, Οκτώβριος 1980-Ιανουάριος 1981.

Goya y la Constitución de 1812, Museo Municipal, Δεκέμβριος 1982 – Ιανουάριος 1983, Ayuntamiento de Madrid – Delegacion de Cultura.

PEREZ SANCHEZ, Alonso & SAYRE, Eleanor, A., (επιμελητές έκθεσης), *Goya y el espíritu de la ilustración*, Πράδο, Μαδρίτη, Μουσείο Καλών Τεχνών, Βοστόνη, Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη, 6 Νοεμβρίου 1988-16 Ιουλίου 1989. Εδώ χρησιμοποιήθηκε η αγγλική έκδοση του καταλόγου *Goya and the Spirit of Enlightenment*.

WILSON-BAREAU, Juliet & MENA MARQUÉS, Manuela B., *Goya: El Capricho y la Invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*, Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη, 18 Νοεμβρίου 1993- 27 Φεβρουαρίου 1994, Royal Academy of Arts, Λονδίνο, 17 Μαρτίου-12 Ιουνίου 1994, The Art Institute of Chicago, Σικάγο, 16 Ιουλίου- 16 Οκτωβρίου 1994, εδώ χρησιμοποιήθηκε ο αγγλικός κατάλογος της έκθεσης: *Goya: Truth and Fantasy, The Small Paintings*, έκδοση σε συνεργασία με Yale University Press, New Haven, Λονδίνο, 1994.

IX. ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

I. ΠΡΟΛΟΓΟΣ……..…1

II. ΤΑ ΕΡΓΑ…….….3

III. ΣΚΕΨΕΙΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ …….…..11

IV. ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΙΕΡΑ ΕΞΕΤΑΣΗ……23

Α. Η Ιερά Εξέταση στον 18ο αιώνα……..…….....23

Β. Η Κριτική των Ισπανών Ilustrados……26

Γ. Η Κριτική του Γκόγια στην Ιερά Εξέταση……...38

1. Autos de fe (Πράξεις της πίστης)……...38

2. Αδικήματα που κυνηγά η Ιερά Εξέταση και η σχέση τους με τη φιλοσοφία του Διαφωτισμού…….……..45

i. Αιρέσεις και ανεξιθρησκεία ……...……47

α. Προτεσταντισμός, ξενοφοβία...……..47

β. Εβραίοι, conversos……..……52

ii. Μάγισσες και δεισιδαιμονία…….59

iii. Αθυροστομία, βωμολοχία (propocisiones)…….71

iv. Σεξουαλικά αδικήματα (κτηνοβασία, διγαμία)…….75

v. Λογοκρισία, Ελευθεροτυπία…….83

3. Μυστικές φυλακές της Ιεράς Εξέτασης…….…….99

i. Επιστήμες και Τέχνες……...…107

ii. Άλλοι φυλακισμένοι της Ιεράς Εξέτασης…….….116

4. Ανακρίσεις, Βασανιστήρια, Εκτελέσεις …….…..128

V. Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΙΣ ΑΠΑΝΘΡΩΠΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΚΡΑΤΗΣΗΣ……...…141

VI. Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΩΝ ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ……158

VII. ΛΙΓΕΣ ΣΚΕΨΕΙΣ ΑΚΟΜΑ……..…….. 172

VIII. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ…….…… 186