

¡CONDENADOS A MUERTE!  
DELITOS, CASTIGOS, DOLOR Y MUERTE  
EN EL ARTE ESPAÑOL DEL SIGLO XIX

RAFAEL GIL SALINAS

Universitat de València

*La pena de muerte es signo peculiar de la barbarie.*

Victor Hugo

EN EL DÍA 18 DE JUNIO DE 1798 AHORCARON en Valencia a un facineroso de la villa de Nules y a dos de esta de Castellón. De aquel no sé el nombre; de estos el uno era Catay, de profesión pastor, del arraval de San Francisco, y el otro el Rochet, labrador del arraval del Calvario. Les descuartizaron, y en la tarde del día 21 del mismo mes se presentó el verdugo, con la compañía correspondiente, en esta dicha villa de Castellón, para poner en práctica lo decretado en la sentencia de la Sala; la que se efectuó en los días 22 y 23 del mismo, colocando los quartos y cabezas en los parages destinados en donde abían echo sus maldades de robos y muertes, a saber: en el barranco de Malvestid; en la tira de oliveras de Joaquín Vilarroig, que está en el camino de Alcora; en el garroferal de Josef Sol, sito en la división del camino real de Benicasim y de Borriol; y en las costas de Oropesa, cerca la Torre de Bellver, haciendo en cada parte de las nombradas un pilar de diez y ocho palmos de alto y cuatro de ancho; concurriendo para hazer dichas obras todos los albañiles maestros y oficiales de esta dicha Villa; y los demás quartos los repartieron por Nules, Chilches y otras partes<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> El fraile del convento de San Agustín de Castellón, Joseph Rocafort, comenzó a redactar en 1762 una crónica de lo que sucedía en la ciudad y provincia de Castellón. Ese manuscrito, depositado en la Sociedad Castellonense de Cultura, vio la luz en forma de libro facsímil en 1945, en una edición y notas a cargo de Eduardo Codina Armengot, titulado *Libro de cosas notables*, publicado en Castellón por la Sociedad Castellonense de Cultura. La cita que hemos reproducido corresponde a la página 124. En 2006 se hizo una segunda edición con el título de *Libro de cosas notables de la villa de Castellón de la Plana*, esta vez a cargo del Ayuntamiento de Castellón. Quiero expresar mi agradecimiento a D. Antonio Rodrigo Valls, que me facilitó esta información.

Este testimonio recogido a finales del siglo XVIII por Joseph Rocafort, fraile del convento de San Agustín de Castellón, es un fiel reflejo de la férrea actuación de la justicia en la provincia de Castellón. Pero la práctica de pagar las penas con la horca y la exposición pública de descuartizamientos, restos y vísceras fue un hecho relativamente frecuente no solo en la región valenciana, sino en toda la geografía española.

No obstante, antes de adentrarnos en la diferente tipología de castigos característicos de la España del siglo XIX, previamente deberíamos conocer cuáles fueron las principales causas de las infracciones cometidas.

## DELITOS Y ORDENAMIENTO JURÍDICO

Una afirmación bastante generalizada ha venido apuntando que entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, los principales delitos cometidos que estuvieron penados con ejecuciones públicas, atendiendo a su relevancia y cuantía, fueron: homicidios, homicidios y robo, robos en iglesias, actos de bandidaje, parricidios, falsificación de moneda y sodomía.

No obstante, esta simplificación sobre las más notables infracciones en la España de principios del siglo XIX, no se corresponde con la realidad, ya que aún hoy en día resulta complejo conocer de forma nítida cuáles fueron los delitos penados a lo largo del siglo XIX, principalmente porque las fuentes con las que se cuentan proporcionan una información parcial de quiénes y qué acciones punibles perpetraron<sup>2</sup>.

En el tránsito de la Monarquía absoluta al régimen liberal, nació en España la prisión en sentido moderno, dentro del marco de la formación y caracterización del sistema penal. A diversidad de jurisdicciones, diversidad de encierros, y hasta muy avanzado el siglo XIX y comienzos del XX, con la adopción de los sistemas progresivos y la institucionalización de los diferentes cuerpos de los establecimientos penitenciarios, no se extendió en España un verdadero sistema penitenciario en un sentido normativo, representando en este aspecto el siglo XIX, el paso de la diversidad jurisdiccional y de la cárcel de custodia a la paulatina y tardía reglamentación estatal uniforme que consiguiera unas normas generales aplicables a todo el territorio y tipos de establecimientos.

---

<sup>2</sup> Muchas de las ideas expuestas en este apartado proceden de GÓMEZ BRAVO, G., *Crimen y castigo. Cárceles, justicia y violencia en la España del siglo XIX*, Madrid, Catarata, 2006.

El cambio de la legitimación racional de la pena se llevó a cabo por Manuel Lardizábal y Uribe, quien en 1777 recibió el encargo de realizar una recopilación legislativa española. De ahí nació su obra, publicada en 1782, el *Discurso sobre las penas*. En el segundo capítulo expuso su teoría de la pena: «es necesario que las penas impuestas se deriven de la naturaleza de los delitos, que sean proporcionadas, públicas, prontas, irremisibles, y necesarias; que sean lo menos rigurosas que fuera posible, atendidas las circunstancias; finalmente, que sean dictadas por la misma ley». Principios que resultaron básicos en el ordenamiento penal posterior, como la legalidad en la determinación del delito y de la pena, fundamental para el ordenamiento punitivo moderno, o la proporcionalidad aunque aquí resulte atenuada y el de la publicidad de la pena. Por último, abordó la tipología penal: «cuatro son los objetos principales de las penas: la vida del hombre, su cuerpo, su honra y sus bienes. Conforme a estos cuatro objetos pueden dividirse las penas en capitales, corporales, de infamia y pecuniarias»<sup>3</sup>.

Al igual que la sociedad estaba dividida en función de los privilegios, la defensa del buen gobierno exigía la clasificación de los delincuentes de acuerdo con sus clases y condiciones. Con anterioridad a modificar los establecimientos, había que cambiar las penas para evitar esta confusión y otros males.

Otro aspecto importante que se mantuvo de forma constante en la percepción de la retórica legal de la primera mitad del siglo XIX fue la consideración del delito y del castigo corporal. La herencia penal y la compartimentación de la sociedad estamental por nacimiento se afianzaron en una mentalidad donde el delito era igualmente gravoso tanto para el ser físico como para la sociedad. La consideración de ambos aspectos estaba en la base de una identificación entre lo bueno y lo malo, el honor y el agravio, el noble y el villano, el vecino y el forastero... que trascendió en la práctica penal española a través de la consideración del delito y la corrección.

Hasta 1830 se mantuvo la línea general iniciada en el último tercio del siglo XVIII, e incluso algunos de los cambios en la penalidad (el castigo público y la tortura) se mantuvieron por encima de la disputa absolutista o liberal. Cuando Fernando VII abolió todo lo legislado por los liberales, mantuvo la orden de las Cortes de Cádiz que derogaba la tortura, pero muy pronto restableció la pena de azotes públicos<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> LARDIZÁBAL Y URIBE, M., *Discurso sobre las penas: contraído a las leyes de España para facilitar su reforma*, Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Preámbulo.

<sup>4</sup> Real Decreto de 17 de agosto de 1813 sobre violencia física y Real Decreto de 14 de octubre de 1814 en TRINIDAD FERNÁNDEZ, P., *La defensa de la sociedad: cárcel y delincuencia en España (siglos XVIII-XX)*, Madrid, Alianza, 1991, p. 129.

Un cambio sustancial en la consideración de las infracciones cometidas entre la población española se pudo observar con la llegada al poder de José I Bonaparte, con el consiguiente endurecimiento tanto de las penas como de los castigos. Así, por ejemplo, el 9 de septiembre de 1808 se hizo público un decreto para evitar insultos en los caminos y pueblos del Reino. El gobernante dictó toda una serie de medidas contra las autoridades locales que no colaboraran, junto a los «vecinos honrados», en la persecución de quienes atentaban contra el nuevo orden napoleónico. Prueba de ello fue que en 1809 una Junta Criminal organizada por las tropas de ocupación francesas condenó a tres hombres a morir en la horca por robar a pasajeros en el camino real. No había precedentes de un hecho similar. Hasta ahora no se aplicaba la pena de muerte por robos sin homicidios, excepto si lo eran de objetos sagrados. Pero quedaba claro que en guerra imperaba un nuevo orden, laico, liberal y militarizado<sup>5</sup>.

Durante la primera mitad del siglo XIX «ladrones, vagos, rufianes, gitanos y jugadores aparecen sancionables con graves penas» como la de galeras, hasta la identificación del progreso nacional con las cárceles modelo.

El robo y el hurto, los asuntos familiares, la moralidad, los delitos de sangre y un amplio abanico de delitos aparecen referenciados en archivos y hemerotecas bajo el epígrafe de *otros*<sup>6</sup>. Su evolución muestra una relativa estabilidad de los robos y los hurtos, superados a partir de 1827 por los delitos de sangre. La violencia física que presidía las lesiones graves, los homicidios y las fuertes reyertas estarían posiblemente tras este tipo de daños, pero no sabemos si incluirían las violaciones, los asaltos en caminos u otros delitos relacionados con el uso de la fuerza, pero que podían estar igualmente catalogados como familiares o de moralidad.

Pero si el ataque a la propiedad se produjo, en todo caso se vio flanqueado por todo el repertorio de una violencia familiar, moral y sexual de los llamados *delitos feos de la homosexualidad* y, sobre todo, la violencia física. No conocemos el grado de las lesiones, los homicidios, las reyertas, ni las distancias entre los delitos llamados de moralidad y los familiares, aunque se aprecie el progresivo vacío de los delitos agrupados como otros en beneficio de los delitos con resultados físicos.

---

<sup>5</sup> Véase MIRANDA RUBIO, F., *La guerra de la Independencia en Navarra*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1977, «Apéndice a-17», pp. 338-340.

<sup>6</sup> GARCÍA BORREGA, J. A., «Delito y sociedad en Madrid en el reinado de Fernando VII», *Estudios de Historia Social* [Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social], 20-21 (1982), pp. 227-290.

Las estadísticas de Pascual Madoz de los años 1837, 1839, 1840 y 1842 estaban basadas en los discursos inaugurales de los regentes de la Audiencia de Madrid, pero era nuevamente en la construcción de la tipología de delitos donde la motivación de sus causas se imponía como criterio clasificador. Los delitos *políticos* comprendían todo tipo de actos y expresiones subversivas, el motín, el desacato, los insultos y la resistencia a la autoridad, así como delitos de imprenta, ocuparon el tercer lugar en el tipo de causas vistas en la Audiencia, pero a mucha distancia de los otros dos grandes grupos de daños a las personas y las cosas. Los delitos *contra la hacienda y la Administración* se referían a: abusos de autoridad, faltas de los empleados, fugas, contrabando, falsificación de documentos, expedición de monedas y excesos varios.

En cuanto a los de *inmoralidad*, en 1843, suponían actos irreligiosos, el adulterio, el estupro, la incontinencia o el perjurio. Para los delitos de policía se prevenía la usurpación de algún oficio, el uso de armas, la vagancia o la mala conducta; prácticamente fueron absueltos o dada la pena por cumplida.

*Contra las personas* se actuaba en los homicidios, el infanticidio, el suicidio, las heridas, los golpes, las amenazas, el duelo o el desafío y también las injurias, de ahí que la enorme variedad y disparidad de los mismos haga ostentar el privilegio de delito mayoritario en las causas vistas ese año.

Por último, por delinquir *contra las cosas* se identificaban el robo, el hurto, las estafas, los incendios y también otros excesos, aunque no se usara la expresión *propiedad*<sup>7</sup>.

Quizás por todo ello, el régimen liberal buscó un modelo permanente para el mantenimiento del orden público e introdujo la seguridad como una de las metas de la felicidad individual. Una de las muestras más significativas de ello fue la creación de la Guardia Civil, que se convirtió en un muy corto espacio de tiempo en el principal cuerpo dedicado al control del orden y la seguridad en el ámbito rural.

La progresiva irrupción de la alteración del orden público en calles, tabernas, plazas y teatros introduce la violencia en el análisis de los delitos a lo largo del siglo XIX y hace que sea preciso recurrir al planteamiento de la violencia como problema.

---

<sup>7</sup> MADOZ, P., *Madrid: audiencia, provincia, vicaría, partido y villa* [1848], primera edición facsímil, Madrid, José Ramón Aguado Ediciones, 1981, p. 20.

## PENAS Y CASTIGOS

Como hemos visto, los principales delitos cometidos en la España del siglo XIX contaron con una serie de fuertes penas y castigos de índole variada que encontraron en la pena capital, que producía ineludiblemente la pérdida de la vida, como no podía ser de otra forma, una fuente de inspiración para las bellas artes.

En nuestro país, la pena de muerte se redujo a ejecutarse mediante el arcabuceo para los militares, la horca y el garrote, aunque, como veremos, hubo además, otras torturas que conducían a la muerte de forma «menos digna»<sup>8</sup>.

### Descuartizamientos y otras torturas

Es sabido que desde la Edad Media los ladrones fueron castigados con la horca o la decapitación y, en ocasiones, además, se les cortaba la mano derecha por ser la más necesaria.

A principios del siglo XIX, los castigos corporales atroces y las mutilaciones cedieron paso a las penas de reclusión. En los delitos ordinarios se condenaba a la horca a los plebeyos y a la decapitación a los nobles, pero, hasta entonces, para los crímenes como parricidios, envenenamientos, incendios y delitos contra natura se quemaba vivo al delincuente, o se le enterraba vivo, se le cortaba en trozos, o se le cocía en aceite... La variedad de muertes era infinita y solo comparable con la de torturas que precedían a la ejecución de la condena<sup>9</sup>.

Acciones como las descritas por Joseph Rocafort a finales del siglo XVIII, es fácil comprender que estaban pensadas, entre otras cosas, para impresionar y aleccionar a la población española. Tal debió ser el impacto que estas prácticas causaron entre la población civil que no es extraño que para su difusión se valieran de las representaciones artísticas. Muestra de un tema tan escabroso se encuentra en el lienzo del pintor valenciano Asensio Juliá Alvarrachi, titulado *El ajusticiado*<sup>10</sup> [fig. 1], donde se narra una escena de ejecución llevada a cabo siguiendo las mismas directrices recogidas en el dietario de Rocafort. Acciones

<sup>8</sup> Muchas de las ideas sobre penas y castigos en el siglo XIX proceden de ESLAVA, J., *Verdugos y torturadores*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1991.

<sup>9</sup> DEL VAL, J. A., introducción al libro de BECCARIA, C., *De los delitos y de las penas*, Madrid, Aguilar, 1982, p. 10.

<sup>10</sup> Óleo sobre lienzo, 65,5 x 49 cms., Valencia, Museo de Bellas Artes San Pio V.



1. Asensio Juliá. El ajusticiado. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia.

que, por otra parte, también fueron contempladas, frecuentemente, por el código pirata<sup>11</sup>.

La obra de Juliá se ajusta a una de las principales características de los ajusticiamientos en lugares públicos: que cumplierse con la función de ejemplaridad. Como hemos visto, como consecuencia de malas conductas fue habitual que cabezas y cuartos del cuerpo humano fueran expuestos en caminos y vías públicas.

Lo que representó Asensio Juliá en *El ajusticiado* fue el castigo conocido como *el péndulo*. Su origen también se remonta a la Edad Media y consistía

---

<sup>11</sup> La representación de piratas en el arte español lo tratamos en GIL SALINAS, R., «¡Moros en la costa! La representación de marinos, bandidos y piratas en la costa levantina en el siglo XVIII», en AGUILAR CIVERA, I., y FERRER MARSAL, J. (coords.), *El comercio y la cultura del mar. Alicante puerta del Mediterráneo*, Alicante, Conselleria d'Infraestructures, Territori i Medi Ambient, 2013, pp. 379-387.

en ligar las muñecas de la víctima a una cuerda que se izaba. El efecto que este castigo originaba consistía en la desarticulación del húmero, la escápula y la clavícula. Tal dislocación ocasionaba horribles deformaciones y la agonía llevaba al desmembramiento del esqueleto si se estimulaba mediante pesas agregadas a los pies, conduciendo, finalmente, a la muerte. Este método fue empleado por la Santa Inquisición española hasta que esta institución fue abolida el 15 de julio de 1834.

Por otra parte, Francisco de Goya, al igual que había hecho anteriormente en *Los caprichos*, abordó los temas de presos, torturados y condenados por la Inquisición, tomando como punto de partida las descripciones contenidas en los textos históricos sobre la Inquisición española de Juan Antonio Llorente (1756-1823), para posteriormente desarrollar unas imágenes en las que plasmó una visión crítica, de carácter intemporal y universal, sobre la desproporción de las condenas, la injusticia de la tortura y la brutalidad de la pena de muerte.

En la estampa 39 de la serie de *Los desastres de la guerra*, la que lleva por título: «Grande hazaña, con muertos»<sup>12</sup> [fig. 2], el título debemos interpretarlo, al igual que el «Desastre 37: Esto es peor», como un oxímoron, que expresa la indignación de Goya ante la extrema violencia del suceso.

Tradicionalmente se ha identificado a las víctimas de esta composición con soldados franceses basándose en el bigote que posee la cabeza cortada clavada en el árbol. Es probable que la escena esté inspirada en la matanza de soldados franceses en Chinchón, y que por tanto ambas obras –Desastres 37 y 39– constituyan una secuencia en la que se intercala una escena de venganza francesa –Desastre 38–.

Esta estampa, como tantas otras de la serie, consigue a partir de hechos concretos abstraer la esencia de la violencia que lleva implícita, dejando en un plano secundario la realidad en la que se inspiró y la naturaleza de sus víctimas. Unas víctimas que, al estar desposeídas de todo elemento iconográfico que las identifique, se convierten genéricamente en hombres sin bando determinado. Sus cuerpos han sido tratados de acuerdo con los ideales de belleza clásica, y la tortura que han sufrido acentúa la expresión trágica de destrucción de la vida, la belleza y la razón que constituye la esencia del clasicismo. Pero, además, Goya muestra la forma en que los cuerpos de estos hombres han sido despojados de su dignidad al diseñar elocuentemente que han sido castrados, dejando

---

<sup>12</sup> Aguafuerte, aguada y punta seca sobre papel avitelado ahuesado grueso. Estampación con entrapado. 154 x 206 mm. 1810-1814.





2. Francisco de Goya. Grande hazaña, con muertos, *Desastre 39*.

sobre su piel un reguero de sangre. Mediante las amputaciones y la adaptación de los cuerpos y sus miembros al tronco y las ramas del árbol, firmemente atados con cuerdas que acentúan la tensión, Goya expresa una violencia extrema que conlleva la cosificación de los cuerpos, a los que se ha negado incluso la dignidad de la muerte<sup>13</sup>.

### Fusilamientos

El fusilamiento fue la forma de aplicación de la pena capital por la que al reo se le mataba mediante una descarga de disparos, por un pelotón de fusileros. La ejecución por fusilamiento en España quedó reservada a los casos de jurisdicción castrense y siempre tuvo un carácter público. Fue muy común,

---

<sup>13</sup> MATILLA, J. M., «Desastre 39. Grande hazaña! Con muertos!», en *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo del Prado, 2008, p. 312, n. 99.

por tanto, en tiempos de guerra, como forma de ejecución sumaria. Una de las particularidades del fusilamiento es que las ejecuciones podían realizarse contra un grupo de personas. En algunos casos, se solía cargar una de las armas con balas de salva, munición no letal, de modo que se diluyera la responsabilidad individual de los miembros del pelotón, para que pudieran pensar que el suyo no fue un disparo fatal. La ejecución por fusilamiento ha de considerarse diferente a otros modos de ejecución por arma de fuego, como el disparo en la nuca. Sin embargo, el tiro de gracia solía darse en los fusilamientos, en especial si la descarga de fusil no había sido fatal inmediatamente. El 27 de septiembre de 1975 se ejecutaron los últimos fusilamientos en España durante la dictadura de Franco.

La principal representación de un fusilamiento en la España del siglo XIX se debió, sin duda, a Francisco de Goya cuando pintó en 1814 *El tres de mayo en Madrid o Los fusilamientos del tres de mayo*<sup>14</sup>. Sin entrar ahora en un análisis en profundidad de la obra de Goya, conviene recordar que por su parecido compositivo con el grabado de los valencianos Andrés Crúa y Miguel Gamborino realizado un año antes que el lienzo de Goya, concretamente en 1813, en el cual se representa el *Fusilamiento de los padres franciscanos en el Camp de Morvedre* [fig. 3], bien podría señalarse como una de las fuentes iconográficas utilizadas por Goya. En cualquier caso, evidencia el interés que la pena de fusilamiento ejerció en las bellas artes.

Otro ejemplo de ajusticiamiento por fusilamiento se puede observar en el lienzo encargado en 1884 por el Gobierno de Práxedes Mateo Sagasta al pintor alcoyano Antonio Gisbert Pérez (1834-1901) titulado *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*<sup>15</sup> [fig. 4], obra en la que invirtió dos años en concluirla y en la que traza un pasaje histórico inspirado en un hecho acontecido en 1831 con un grupo de personajes protagonistas del Trienio Liberal que sufrieron una perversa emboscada por un grupo de partidarios de Fernando VII que les llevó a la muerte<sup>16</sup>. Como se puede observar la disposición de las figuras en un plano ligeramente en diagonal constituye una novedad compositiva, así como la caracterización de los condenados que contrasta con la frialdad con la que representa al pelotón de fusilamiento, todos

<sup>14</sup> Óleo sobre lienzo, 268 x 347 cm. Madrid, Museo del Prado.

<sup>15</sup> Óleo sobre lienzo, 390 x 601 cm. Madrid, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro.

<sup>16</sup> Sobre este artista véase ESPÍ VALDÉS, A., *Vida y obra del pintor Gisbert*, Valencia, CSIC, 1971.



uniformados, en recta actitud, entre cuyos miembros aparecen colaborando algunos monjes.

## La horca

Hasta el siglo XIX los dos procedimientos de ejecución más empleados fueron la decapitación mediante espada o hacha y la estrangulación por ahorcamiento o garrote. La decapitación presentaba el problema de depender de la fuerza física y de la habilidad del verdugo, hasta tal punto que la ejecución, en ocasiones, se llegó a convertir en un sangriento y lamentable espectáculo hasta conseguir separar la cabeza del cuerpo.

Si bien es cierto que en el siglo XIX se aceptaba la necesidad de la pena de muerte, también se asistió a la polémica sobre los efectos de la utilización de unas u otras técnicas de ejecución. Uno de los aspectos más significativos de esa disputa fue la controversia sobre la horca.

La muerte fulminante del ahorcado radicaba en la «caída larga» (cuya longitud debía ser proporcional al peso del reo), en el uso de una cuerda suficientemente gruesa y en el nudo que tenía que colocarse bajo la parte izquierda de la mandíbula, de manera que comprimiera las carótidas y arterias cerebrales y presionara la sangre sobre el cerebro, ya que en el caso de ponerlo en el lado derecho, terminaba detrás del cuello, produciendo un lento estrangulamiento, pudiendo el reo seguir viviendo en la cuerda hasta un cuarto de hora. Por ello, era preceptivo que el cadáver permaneciera colgado por espacio de una hora para mayor seguridad. Con la invención del escotillón todo se hizo más fácil, reduciendo el trabajo del verdugo a una rutinaria pulsación de palanca<sup>17</sup>.

Morir en la horca fue siempre considerado como una de las mayores afrentas. Y es que la pena de horca ha sido tradicionalmente una pena capital infamante, esto es, que suponía denigración para el delincuente y, por derivación, para su familia. Fue considerada una muerte maldita que ocasionaba que las almas de los ahorcados no encontraran descanso en el más allá. Tan alta era la afrenta y tan indecorosa, que no se imponía a los nobles.

Así pues, a principios del siglo XIX, la práctica ejecutoria del ahorcamiento ya no contaba con muchos defensores, pero se colocó en el centro del debate ideológico. El rechazo de la horca quedó de manifiesto acaso como expresión

---

<sup>17</sup> Véase ESLAVA, J., *Verdugos y torturadores*, *op. cit.*, pp. 211-223.

del llamado espíritu ilustrado. Finalmente, hasta el absolutista Fernando VII acabaría apoyando el garrote frente a la soga.

En el Código Penal de 1822 quedó desterrada la horca, aunque fue nuevamente restablecida entre 1823 y 1824. Sin embargo, por Real Decreto de 24 de abril de 1832 Fernando VII abolió la pena de muerte en la horca, disponiendo que a partir de ese momento se ejecutase a garrote a todos los condenados a muerte.

De nuevo Francisco de Goya se convierte en uno de los principales referentes en la representación de esta pena. Uno de los ejemplos con una utilización muy singular de la modalidad de horca, se puede contemplar en la estampa 32, titulada «Por qué?» [fig. 5] de la serie de *Los desastres de la guerra*<sup>18</sup>. Como en las obras que llevamos viendo, el artista prescinde de los elementos arquitectónicos, concentrando toda la escena en un árbol y en diferentes personajes. El árbol ha sido utilizado como patíbulo. Pero como la altura del árbol es muy baja para que un hombre pueda colgar por encima del suelo, dos soldados franceses tiran de las piernas de la víctima, mientras un tercero empuja con su pie y con toda su fuerza sobre los hombros del torturado.

Goya «muestra un escrupuloso cuidado en la representación de los árboles. Aparecen sus ramas a veces tronchadas, como las vidas humanas, descortezados los troncos, mutilados o caídos, como los cadáveres que en ellos han sido ejecutados»<sup>19</sup>.

Es una composición concentrada en la figura del condenado, en el rostro aterrado, con la boca abierta de par en par, los cabellos de punta, la expresión de atónito terror, que se pregunta por el porqué de tal suerte, y todo ello contrasta con la indiferencia de sus verdugos<sup>20</sup>.

Goya acorta las distancias entre el espectador y la escena, haciéndole partícipe de la misma, pero también acerca las figuras, «verdugos y ejecutores están tan próximos a sus víctimas que casi forman el mismo grupo, y ni siquiera el ahorcado se presenta con la suficiente perspectiva para concederle la dignidad de la ejecución: los verdugos no son sino la prolongación del ahorcado»<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor sobre papel avitelado ahuesado grueso. Estampación con entrapado, 154 x 207 mm, 1810-1814.

<sup>19</sup> BOZAL, V., «El árbol goyesco», en *Goya, nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1987, pp. 129-130.

<sup>20</sup> LECALDANO, P., *Goya. I Disastri della Guerra*, Milán, Arnoldo Mondadori, 1975, p. 84.

<sup>21</sup> BOZAL, V., *Imagen de Goya*, Barcelona, Lumen, 1983, p. 207.



5. Francisco de Goya. Por qué?, Desastre 32.

No obstante, a lo largo del siglo XIX se sucedieron las ejecuciones realizadas por horca hasta que esta pena fue abolida por Fernando VII el 30 de julio de 1832 en la jurisdicción ordinaria, como ya hemos apuntado. Así ocurrió, por ejemplo, el 7 de noviembre de 1823, cuando el general en jefe del III Cuerpo de Ejército, Rafael del Riego, habiendo sido declarado culpable de alta traición por haber sido uno de los diputados que había votado por la incapacitación del rey, fue conducido al patíbulo, situado en la plaza de la Cebada de Madrid, y ejecutado por ahorcamiento y posteriormente decapitado, entre los insultos de la población madrileña, que poco antes le habían aclamado.

Rafael del Riego se había sublevado en 1820 en Cabezas de San Juan, Sevilla, contra el poder absoluto encarnado en la figura de Fernando VII y proclamado la Constitución liberal de 1812. La reina gobernadora, viuda de Fernando VII, rehabilitó a este general el 31 de octubre de 1835, reponiendo su buen nombre, fama y memoria a través de un real decreto y concediendo a su familia la pensión correspondiente. Quizás por ello la figura de Rafael del Riego pervivió en la memoria popular como un héroe mítico de la lucha por la libertad.

## El garrote

Durante el primer tercio del siglo XIX, por tanto, el garrote sustituyó a la soga, asegurando al reo en teoría una muerte mucho más rápida y misericordiosa que la horca. La muerte por guillotina resultaba más escandalosa por la sangre derramada y por lo dramático que resultaba separar una cabeza de su tronco. Tanto en la guillotina como en la horca con escotillón se conseguía la apariencia de que era la máquina la que quitaba la vida al reo, ya que el verdugo solo tenía que accionar un discreto mecanismo. En ambos casos era la ley de la gravedad la que realizaba el trabajo. Con el garrote, sin embargo, fue diferente. Todo dependía del músculo del ejecutor que se había de emplear con todas sus fuerzas sobre el torno para vencer la resistencia elástica del cuello del ajusticiado y la dureza de sus vértebras.

El uso del garrote se generalizó a lo largo del siglo XVIII favorecido por la simplicidad de su fabricación, al alcance de cualquier herrero habilidoso. El mecanismo del garrote en un principio era muy simple: una abrazadera de hierro magullaba el cuello del condenado al aplastarlo contra un tronco o contra otra pieza de metal. Los efectos del garrote consistían en una reducción considerable de la anchura del cuello, quedando prácticamente solo la piel de manera que la cabeza se caía para los lados, quedando separada del tronco, pero sin herida. Si la lesión producida aplastaba el bulbo o rompía la cervical con corte medular, se producía un coma cerebral y la muerte era instantánea. Aunque esto raramente ocurría así, ya que la muerte solía sobrevenir por estrangulamiento, resultando una serie de lesiones laríngeas e hioideas.

En 1828, el garrote ya formaba parte de la legislación, distinguiendo varias modalidades con ecos estamentales. Así, el garrote ordinario quedó reservado para personas del estado llano; el garrote noble se destinó para los hidalgos; y el garrote vil, para reos de delitos infamantes sin distinción de clase. Cada tipo de ejecución contaba con una teatralización distinta, diferenciándose en el modo de conducir al reo hasta el garrote: los que habían sido condenados a garrote noble iban a caballo ensillado; los condenados a garrote ordinario iban a lomos de una mula o caballo; mientras que los que habían sido castigados con el garrote vil lo hacían en burro, sentados mirando hacia la grupa o arrastrados. Y se anunciaba la ejecución con unos tambores cubiertos con unos parches flojos, sin tensar excesivamente, conocidos como «cajas destempladas».

Así pues, no se trataba de un aparato grave y decoroso, ni de un sistema adecuado a un pueblo como el nuestro «que gusta de la pompa litúrgica y de

los dramas históricos»<sup>22</sup>. Quizás por ello, a finales del siglo pasado se impuso la costumbre de cubrir la cabeza del reo con una capucha o con un pañuelo (la verónica) antes de ejecutarlo, para evitar a los testigos el espeluznante espectáculo del rostro desencajado.

Otra vez la obra de Francisco de Goya se convierte en uno de los mejores testimonios en la representación de esta forma de cumplir la pena capital. Como hemos visto anteriormente, los delitos por los que las personas podían ser castigadas con el garrote eran de muy distinta naturaleza. Entre las causas por las que un hombre podía ser ejecutado durante la guerra de la Independencia, una de las más frecuentes fue la de ser portador de armas blancas. A comienzos de siglo las navajas constituían un objeto indispensable de la vida cotidiana, por lo que su posesión era tan frecuente que prácticamente no había hombre de las clases populares que no llevara una en la cintura. Por ello resultaba desproporcionado que, entre los decretos de represión dictados por las autoridades francesas, el uso de navajas constituyera causa de pena de muerte, aun cuando sus portadores no hubiesen sido sorprendidos en acciones violentas contra las tropas invasoras. La crítica de Goya a estas disposiciones parece ser el motivo principal de la estampa 34 de la serie de *Los desastres de la guerra* titulada «Por una nabaja»<sup>23</sup> [fig. 6], que tiene su continuación en la siguiente, «No se puede saber por qué».

Los condenados, concebidos como ejemplo de los abusos de la autoridad, fueron un tema recurrente en su obra. Ya se trate de condenados por la Inquisición o por las autoridades civiles, desde finales de la década de 1770 en que grabó al aguafuerte *El agarrotado*, y continuando por *Los caprichos*, el *Álbum C* y por los prisioneros que acompañan el ejemplar de *Los desastres de Ceán*, es posible advertir el interés que despertó en Goya este tema como medio para expresar también el terror y la soledad que acompañan al hombre ante la condena.

La relación formal de esta estampa con *El agarrotado*<sup>24</sup> es evidente, si bien Goya da un nuevo golpe de tuerca incrementando el sentido dramático a través de una serie de recursos compositivos. Pese a que son dos condenados los pro-

<sup>22</sup> Véase CANSINOS ASSÉNS, R., *Estética y erotismo de la pena de muerte*, Sevilla, Renacimiento, 1916.

<sup>23</sup> Aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor sobre papel avitelado ahuesado grueso. Estampación con entrapado. 155 x 207 mm. 1810-1814.

<sup>24</sup> Aguafuerte y bruñidor sobre papel continuo ahuesado. 329 x 210 mm. H. 1778-1785.





6. Francisco de Goya. Por una navaja, *Desastre 34*.

tagonistas de la escena, la sensación de soledad aparece reforzada en el *Desastre* al haber aislado la figura en el patíbulo, grabándola con intensas líneas de agua-fuerte, mientras que el espacio a su alrededor permanece casi completamente en blanco, a excepción del público que, desde un nivel más bajo, contempla la ejecución. La representación de multitudes le permite esbozar levemente gestos de dolor, como el de la mujer que a la derecha oculta su rostro tras las manos, no queriendo mirar la horrorosa escena. Pero lo más terrorífico es la capacidad de mostrar el extremo sufrimiento que ha padecido el condenado. Frente al rostro de *El agarrotado*, este condenado por llevar una navaja refleja la asfixia que le ha causado la muerte; en apenas dos centímetros, Goya ha logrado mostrar el contraste entre los ojos cerrados, reflejo de una vida ya perdida, y la boca con la lengua fuera, un gesto de sufrimiento que nadie hasta este momento había sido capaz de plasmar en una imagen contemporánea. Otro tanto ocurre en la siguiente estampa de la serie, donde la ejecución es colectiva. La presencia de espadas, navajas o pistolas nos permite conocer las causas de la condena de

algunos, pero la carencia de armas en otros condenados nos impide saber por qué lo han sido<sup>25</sup>.

Así pues, Francisco de Goya dejó testimonio gráfico de la pena de muerte por garrote vil. Más allá de componer bellas escenas, el artista aragonés reflejó en sus obras la tradición fuertemente arraigada en la sociedad española de la muerte de personas que habían actuado fuera del ordenamiento jurídico pre-establecido. Pero Goya puso el énfasis en los dibujos y estampas al destacar el dolor reflejado en el rostro desencajado de los agarrotados, sin eludir la crónica fiel del castigo. De hecho, hemos observado cómo los agarrotados pintados por Goya tenían el collarín recto para ser usado sobre palos de sección cuadrangular. Práctica que quedó modificada a partir de 1830, cuando se introdujo el collarín o corbatín de forma semicircular.

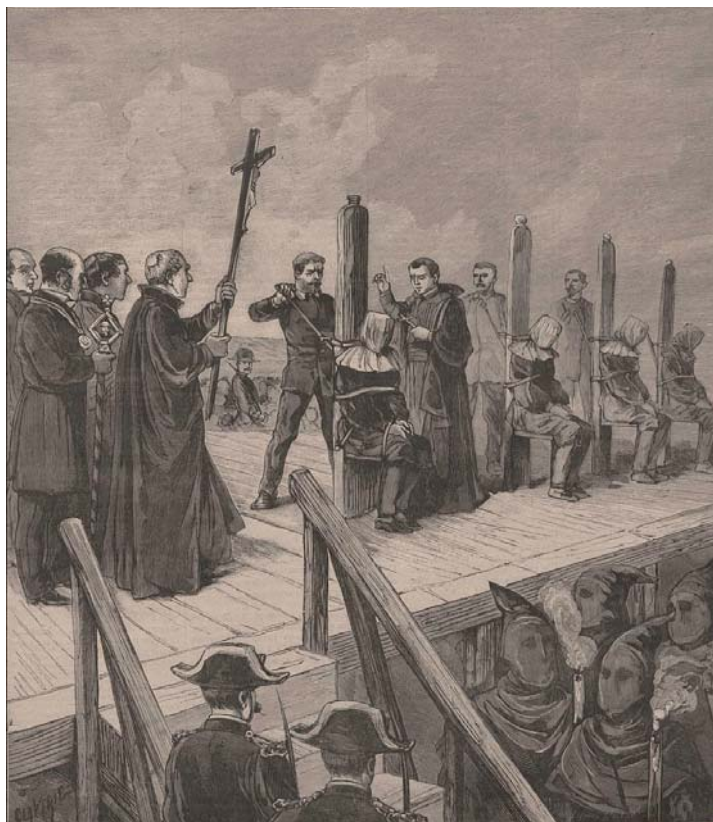
Después de Goya, otros artistas le sustituyeron en la tarea de reflejar la modalidad de muerte por garrote vil. Se conservan algunos claros ejemplos como el ajusticiamiento el 6 de noviembre de 1837 del afamado bandolero español Luis Candelas (1804-1837), acusado de haber cometido más de cuarenta robos constatados y del que hubo constancia gráfica a través de la publicación de una estampa que recoge el momento en el que el ladrón está siendo sometido por el verdugo a la pena del garrote, ante la presencia de un clérigo con un crucifijo, la soldadesca y la sombra insinuada del pueblo. Es una estampa construida a partir de los principales agentes participantes en el castigo: el verdugo, el reo, la Iglesia, la ley y el orden, y el pueblo. De técnica torpe, el resultado es el de una composición presidida por el escenario del cadalso instalado en un espacio urbano próximo a unos edificios. La selección del espacio y de los personajes deja claro cuál fue la intención de su autor: dar testimonio de un hecho disciplinario con carácter aleccionador.

El mismo camino instructivo debió ser el seguido por las condenas públicas cuando ya estaba bien avanzado el siglo XIX, con la principal diferencia de que la difusión de la crónica de la pena capital por garrote vil fue siendo sustituida por la nueva técnica de la fotografía.

Veamos un ejemplo. Las condiciones de trabajo de los obreros agrícolas a finales del siglo XIX eran especialmente duras y sus salarios estaban por debajo de los de los obreros industriales. Estas condiciones fueron especialmente escandalosas en el caso de los jornaleros andaluces y extremeños. La noche del 8

---

<sup>25</sup> MATILLA, J. M., «Desastre 34. Por una navaja», en *Goya en tiempos de guerra*, op. cit., pp. 304-305, n. 95.



7. Autor desconocido. Ejecución de anarquistas en Jerez de la Frontera en 1892 mediante garrote vil.

de enero de 1892 unos 500 campesinos trataron de tomar la ciudad de Jerez de la Frontera (Cádiz), parece ser que para liberar a unos compañeros presos en la cárcel. La cárcel y los cuarteles de la ciudad fueron atacados. Dos vecinos de esta población, el escribiente y hermano de un concejal conservador y el dependiente de una empresa y uno de los asaltantes murieron. Al primero de ellos, según informó la prensa, le atacaron porque llevaba guantes, un signo de la burguesía. Como los amotinados habían atacado a la fuerza armada, su acción fue tipificada como delito de rebelión militar y pasó a la jurisdicción militar. Se desató una represión indiscriminada sobre las organizaciones obreras anarquistas andaluzas. Tras un consejo de guerra fueron condenados a muerte dos dirigentes y los dos autores de los asesinatos [fig. 7] y dieciséis más fueron

condenados a cadena perpetua. Todos ellos denunciaron que las confesiones a la Guardia Civil habían sido obtenidas mediante torturas. El 10 de febrero de 1892, fueron ejecutados en Jerez de la Frontera los cuatro anarquistas.

Las formalidades que precedían en España a las ejecuciones comenzaron el día anterior a las 7 de la mañana con la lectura de la sentencia. Al día siguiente se procedió a la procesión para trasladar a los condenados desde la cárcel al patíbulo. Los cantos coreados de los religiosos se fueron elevando progresivamente. En la procesión primero desfilaron los sacerdotes y los monjes de la Caridad. Los condenados llevaban la cabeza cubierta con una capucha y cada uno de ellos sostenía en su mano una vela humeante. Como ya apuntamos, a finales del XIX las cabezas de los agarrotados eran cubiertas por una capucha para evitar mostrar públicamente los gestos de la muerte. Los verdugos procedentes de Madrid, Sevilla y Granada ejecutaron la pena impuesta.

El domingo 21 de febrero de 1892, el diario francés *Le progrès illustré* (número 62 del suplemento literario del *Progrès de Lyon*) se hacía eco de los hechos acaecidos en Jerez, publicando en la portada un grabado de la ejecución. Aunque en su interior la noticia recogía desde la estancia en prisión de los condenados a muerte hasta su ejecución y enterramiento, reservaban la portada para mostrar de forma explícita el momento de mayor tensión de los hechos de Jerez de la Frontera, esto es, la muerte por garrote de los cuatro anarquistas: Busiqui, Lamela, Lebrijano y Zarzuela.

El patíbulo estaba conformado por un escenario de madera rectangular al que se accedía mediante una escalera situada en un extremo con sendas barandillas. Sobre el estrado los cuatro condenados, los verdugos y representantes de la Iglesia y del poder civil. Al nivel del suelo, en la parte posterior se observa la presencia de un guardia civil a caballo y un bosquejo de la muchedumbre. Y, en primer plano, dos guardia civiles de espalda y cuatro monjes de la Caridad, con los rostros encapuchados, portando velones tal y como desfilaron en la procesión.

Sin embargo, el autor de esta estampa no debió estar presente en la ejecución, como lo demuestran las notables diferencias con la fotografía tomada de ese acto. La escalera de acceso al patíbulo se sitúa en el centro de la tarima, sin barandillas. Los cuatro mástiles que soportaban el garrote son de sección cuadrangular, cuando en el grabado aparecen de sección circular. Y los agarrotados no portan capucha.

Pero, sin duda, este tipo de estampas consiguieron transmitir la persistencia de un sistema autóctono de pena capital característicamente español, cuya vida se prolongó hasta bien entrado el siglo XX. De hecho, la última vez que se uti-

lizó el garrote en España fue en Tarragona en marzo de 1974, estando vigente la pena de muerte hasta su abolición en 1995.

## EL RITUAL DE LA EJECUCIÓN: LA TEATRALIZACIÓN DE LA MUERTE

La ejecución pública fue un teatro moral cuyos protagonistas eran el reo y el verdugo, acompañados del capellán, los cofrades de las hermandades benéficas, el alguacil, el médico, los guardias, etc. Se trataba de una función cuyo desenlace se conocía de antemano.

El auto sacramental de la muerte requería de un espacio físico para que pudiera ser seguido por los espectadores. En Madrid, comenzó siendo la plaza Mayor; de allí se trasladó a la plaza de la Cebada y, posteriormente, a las afueras de la Puerta de Toledo. Y, desde 1838, al campo de los Guardias. En Barcelona, el lugar de ejecución fue el patio de Cordeleros; en Granada, las afueras de la Puerta de Elvira; en Jaén, el Egido de Belén; en La Coruña, el campo de Volante. No obstante, a veces se ajusticiaba a los delincuentes en el mismo lugar del delito, si las condiciones materiales se prestaban a ello.

La ceremonia de la muerte se ha venido representando en tres actos: el primero, la lectura y notificación de la sentencia; el segundo, el traslado del reo desde la cárcel al lugar de su sacrificio; y el tercero, la ejecución propiamente dicha. A veces se añadía un cuarto, de menor interés: la contemplación del cadáver o de sus pedazos, si es que era destazado para mayor escarmiento<sup>26</sup>.

Respecto al primero de ellos, contamos, de nuevo, con algunos ejemplos gráficos. Goya pintó una tabla, datada entre 1814 y 1816 que representaba un *Auto de fe de la Inquisición*<sup>27</sup> [fig. 8], en la que aparecían los tres elementos esenciales de esta temática: el condenado en primer término, su juez en la tribuna del fondo y los espectadores concebidos como multitud. El pintor abordó un asunto relacionado con el comportamiento irracional de la sociedad española.

Los condenados a penas graves se distinguían porque portaban cirios encendidos y vestían el sambenito o saco bendito, especie de hábito en forma

---

<sup>26</sup> Una réplica de este teatro pervive en las tradicionales procesiones de Semana Santa. El reo, sus verdugos, sus comparsas, los parientes, los amigos, los enemigos, las distintas fases de la ejecución son convenientemente representadas con efigies. Parten de un lugar para llegar a otro, en cuyo itinerario se agolpa la gente para asistir al espectáculo del cumplimiento de la pena de muerte.

<sup>27</sup> Óleo sobre tabla, 46 x 73 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



8. Francisco de Goya. Auto de fe de la Inquisición. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

de casulla hecho de basta tela amarilla y cruzado por una cruz de San Andrés, pintada en negro. El atuendo se completaba con un tocado de corozza o mitra alta.

Pero continuemos con la exposición del ritual del condenado a muerte. El lienzo *Mariana Pineda en capilla*<sup>28</sup> del pintor sevillano Juan Antonio Vera Calvo de 1862, muestra uno de los momentos que precedían a la ejecución del reo. Heroína liberal, protagonista de crónicas, leyendas, mitos y realidades, Mariana Pineda (1804-1831) fue ajusticiada por garrote vil en 1831 por sus ideas liberales, tras ser acusada por bordar una bandera morada con las palabras: «Ley, libertad, igualdad».

Estar en capilla aludía a la estancia del condenado a muerte en cualquier pieza de la cárcel habilitada como capilla, desde que se le notificaba la sentencia hasta su ejecución. Generalmente, se aplicaba al reo en la noche que antecedía a su ejecución.

El lienzo de Vera Calvo representa a la heroína granadina prisionera en una celda del monasterio de las Arrecogidas de Santa María Egipciaca de Granada, rehusando el perdón que le ofrecen a cambio de denunciar a sus cómplices. La víspera de su muerte Mariana escribió varias cartas a sus hijos en las que

<sup>28</sup> Óleo sobre lienzo, 3,00 x 2,25 m. Congreso de los Diputados, Madrid.



9. Eugenio Lucas Velázquez. Condenados por la Inquisición. Museo del Prado, Madrid.

explicaba que moría dignamente por la libertad y la patria y también redactó su testamento. Pero tanto las cartas como su testamento fueron requisados por subversivos. Este fue, precisamente, el instante en el que basó su lienzo el pintor sevillano, en el que muestra en capilla a Mariana Pineda, ante miembros de la justicia y del estamento eclesiástico.

La Inquisición generalmente condenaba al culpable a ser «azotado mientras recorría las calles», en cuyo caso (si se trataba de un varón) tenía que aparecer desnudo hasta la cintura, a menudo montado sobre un asno para que sufriera una mayor deshonra, siendo debidamente azotado por el verdugo con el número señalado de latigazos.

Eugenio Lucas pintó toda una serie de cuadros relacionados con el tema inspirados en las escenas de condenas inquisitoriales realizadas por Francisco de Goya que, hoy en día, también se guardan en el Museo del Prado, como *Condenados por la Inquisición*<sup>29</sup> [fig. 9], donde a lomo de burros y tocados de los

<sup>29</sup> Óleo sobre lienzo, 77,5 x 91,5 cm. Madrid, Museo del Prado.

famosos capirotos, los acusados por el Tribunal de la Inquisición son paseados para escarnio público. A su alrededor, el pueblo les lanza improperios cuando no les golpea, como el personaje que en el centro de la composición porta un objeto. Partiendo de la temática y la estética de Goya, Lucas realiza este tipo de obras siempre con un espíritu claramente crítico. La posición de espaldas de las víctimas, que impide al espectador contemplar su rostro, es la mejor prueba de la condescendencia del pintor hacia los condenados.

Se estima que a estos actos acudían entre veinte y cincuenta mil personas, muchas más de las que poblaban la ciudad, ya que concurrían forasteros desde muy distantes lugares.

Se montaban dos estrados altos: uno para el palco de autoridades, amueblado con sillones y tapices, y el otro, para los condenados.

El epílogo obligado de estas justicias solía ser la exhibición pública del cadáver del reo durante unas horas, para que los curiosos pudieran contemplarlo a sus anchas con la mueca exacta en que la muerte lo había dejado. En ocasiones se descuartizaba al reo y se exhibían sus pedazos en las picotas o columnas que se utilizaban para exponer a los reos a la vergüenza pública, en los principales caminos o en las entradas o en las plazas de las ciudades.

Hasta finales del siglo XIX las ejecuciones de los condenados a la pena capital se llevaban a cabo en lugares públicos, pues se pretendía darles un carácter aleccionador, que sirviesen de escarmiento colectivo y de aviso a delincuentes en potencia. De hecho, entre el gentío que acudía a tan macabros espectáculos había muchos padres y madres que llevaban a sus hijos para que aprendiesen en cabeza ajena. En el momento fatídico de la muerte a los niños les solía caer un bofetón de los que se recuerdan toda la vida.

En 1894, el pintor catalán Ramón Casas i Carbó pintó *Garrote vil*<sup>30</sup> [fig. 10], en el que describía un hecho real, la ejecución de Isidre Mompart en el Pati dels Corders de la prisión de Barcelona el 12 de julio de 1892.

El propio pintor presencié la escena de este ajusticiamiento, pero al llevarlo al lienzo no insistió en los aspectos morbosos inherentes al tema, enfatizando más bien el matiz de crónica periodística del acontecimiento. El motivo principal se centra en la muchedumbre que aparece retratada desde un punto de vista alto, agrupada en torno al cadalso, en el que se sitúan el verdugo, el reo y los sacerdotes. También participan en la escena los cofrades de la Sangre con sus

---

<sup>30</sup> Óleo sobre lienzo, 127 x 166 cm. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.





10. *Ramón Casas. Garrote vil, 1894, Museo del Prado, Madrid.*

característicos capirotos. Al fondo se advierten las chimeneas de las industrias barcelonesas. Entre el acusado y la multitud expectante, Casas introdujo un espacio vacío, que contribuyó a potenciar la tensión y el dramatismo sobre el grupo protagonista de la escena.

De la ejecución de Isidre Mompert pintada por Casas se conserva, también, un testimonio fotográfico tomado desde la parte opuesta a la que utilizó el pintor catalán. En ella se puede observar la fidelidad con la que Casas representó la expectación multitudinaria que esta ejecución provocó en la sociedad catalana. De hecho, como demuestra la fotografía, poco fue lo que Ramón Casas improvisó o compuso personalmente.

Pero la eficiente crónica de la realidad que proporcionaba la fotografía se encargó de reemplazar en adelante la labor de los artistas, grabadores y dibujantes que había caracterizado a la producción de las bellas artes durante el siglo XIX. La muerte por garrote vil de Michele Angiolillo Lombardi (1871-1897), periodista anarquista italiano, que asesinó al presidente del Consejo de Ministros Antonio Cánovas del Castillo, que tuvo lugar en la prisión de Vergara en Guipúzcoa el 20 de agosto de 1897, fue ya una buena muestra de ello.

## CONCLUSIONES

La mayor parte de los artistas que acometieron la temática de los condenados a muerte en el siglo XIX, se sirvieron de la técnica del dibujo y el grabado, principalmente, para la representación de un tema tan atroz, siendo el óleo una técnica minoritaria en la construcción de escenas relacionadas con este tipo de castigo.

Francisco de Goya fue, posiblemente, el artista que mejor expresó los testimonios de los distintos sistemas establecidos por el ordenamiento jurídico español, desde descuartizamientos a fusilamientos, desde ahorcamientos a la muerte por garrote vil, es decir, desde aquellos que fueron herencia del pasado a los que habrían de prevalecer hasta finales del siglo XX. La pena de muerte, pues, estuvo presente en la obra del artista aragonés como claro ejemplo de una fórmula de castigo fuertemente arraigada en España.

Excepto Francisco de Goya, muy pocos artistas apreciaron la importancia de reflejar en su obra la crónica negra de su tiempo sin acudir a fórmulas sentimentales, fantásticas o novelescas que hacían disminuir la contundencia del fiel testimonio del significado de la pena capital en la España del siglo XIX. Solamente la fotografía alcanzaría el mismo valor que la obra de Goya, como correlato fiel, prueba o demostración de la capacidad humana de infringir dolor. Aunque también es verdad que la crónica fotográfica categorizó más el valor de la representación de la muerte como un acto social que como una muestra del sufrimiento humano, focalizando su atención, no tanto en el reo, en su sufrimiento o en el dolor, como en el acto multitudinario o en la crueldad de la condena.

Aunque en España la pena de muerte desapareció en 1995, diariamente se nos recuerda que en otros países esta forma de castigo persiste en la actualidad. Prueba de ello es el continuo bombardeo de imágenes con que los medios de comunicación muestran la capacidad de brutalidad, salvajismo, irracionalidad y ensañamiento del que es capaz la especie humana hoy en día, imágenes que convierten la pena capital en un tema tan vigente como lo hemos visto a lo largo del siglo XIX.