

SANGRE DEL PUEBLO. THÁNATOS EN LA PLÁSTICA DEL SIGLO XIX ESPAÑOL

TERESA LLÁCER VIEL*

EL ENFRENTAMIENTO DEL HOMBRE CON EL TRANSCURRIR del tiempo evoca al ser humano como un pesquisidor instintivo de su propia trayectoria vital y configurándolo como el hombre de la historia, donde «la represión y la compulsión de la repetición generan el tiempo histórico»¹ y que a su vez concibe la misma historia como una búsqueda progresiva del tiempo perdido. En este breve ensayo, trataremos de dar coherencia a esta teoría ilustrando a través de las manifestaciones artísticas, el modo en que el hombre se enfrenta a la pulsión de la muerte, en este caso focalizada en las ejecuciones capitales de inicios del siglo XIX español construyendo plásticamente su recorrido vital y pasando a ser el sujeto representado e inmanente en el tiempo y el individuo representante, cronista y artista igualmente resistente al acoso de los años, convirtiéndose así representante y representado, en el hombre de la historia. El tormento y las ejecuciones han sido empleados desde los inicios de las civilizaciones para crear un espectáculo. Esta exhibición pública, tantas veces dedicada al entretenimiento de las masas, produjo un fenómeno en el que muchos de los métodos empleados para dar muerte o tormento pasaron a formar parte del corpus imaginario colectivo.

El siglo XIX inicia la contemporaneidad en España con toda una serie de acontecimientos históricos de carácter bélico, que abrirán en la Península un periodo constante de contiendas encarnizadas y golpes militares que marcarán a la población durante toda la centuria. La guerra de la Independencia española (1808-1814); el Trienio Liberal (1820-1823); la Década Ominosa (1823-1833); la Primera Guerra Carlista (1833-1840) o la Segunda Guerra Carlista

* Universitat Jaume I y Universitat de València.

¹ BROWN, N. O., *Eros y Tánatos: el sentido psicoanalítico de la historia*, Barcelona, Santa & Cole, 2007, p. 113.

(1846-1849) son algunos de los episodios más señalados en un territorio que aprendería a convivir diariamente con la muerte violenta.

Cuando consideramos el sistema penal tradicional anterior a la Edad Moderna tal y como se practicaba en Europa desde finales de la Edad Media hasta la Ilustración a principios del siglo XIX, nos enfrentamos a un escenario de horror, que representa el salvajismo y la brutalidad, así como los rituales supersticiosos y ceremonias macabras en los que se incorporaron los castigos². Durante la centuria decimonónica, las circunstancias habrán evolucionado respecto a los siglos anteriores mutando la percepción del ajusticiamiento ante el surgimiento de una nueva sensibilidad popular. Esto supuso que, junto a las ilustraciones de carácter meramente informativo, se alzaran igualmente obras artísticas de discurso reprobatorio sobre las prácticas de estas, así como del trato vergonzante para los condenados. Dichas representaciones fueron los mecanismos de difusión a través de los cuales se denunció la práctica de determinadas ejecuciones convirtiendo el arte en una plataforma propagandística e insurgente como consecuencia de un periodo marcado por la contienda bélica y la herencia derivada de la Revolución francesa que enarbolaba los valores decimonónicos de la razón y la igualdad.

El siglo XIX español arrastró la crisis final del Antiguo Régimen y se encaminó en el complejo camino del arranque de la modernidad, donde se compaginaron múltiples procedimientos en los que refulgía una sociedad de nuevo cuño y los marcos que la precedieron: la penuria presupuestaria, la desamortización, el proceso codificador, el vacío reglamentario, las pervivencias estamentales, la combinación de los males de tipo antiguo, del hambre, la guerra y las epidemias, además del impacto de los discursos modernos, correccionalismo, higienismo y positivismo³. Según Gutmaro Gómez Bravo, la aplicación de la pena de muerte no fue ni constante ni masiva, pero para criminalizar y penalizar funcionaron otro tipo de controles sociales más informales, las soluciones extrajudiciales de muchos conflictos, y los tradicionales métodos de una infrajusticia popular⁴.

² VAN DÜLMEN, R., y NEU, E., *Theatre of Horror: Crime and Punishment in Early Modern Germany*, Cambridge, Polity Press, 1990, p. 2.

³ GÓMEZ BRAVO, G., *Crimen y castigo: cárceles, justicia y violencia en la España del siglo XIX*, Madrid, Catarata, 2005, p. 14.

⁴ OLIVER OLMO, P., «Pena de muerte y procesos de criminalización (Navarra, siglos XVII-XX)», *Historia Contemporánea* [Bizkaia, Universidad del País Vasco], 26 (2003), pp. 269-292, p. 277.

«Sangre del pueblo» aborda algunos de los ejemplos que la herencia plástica del siglo XIX español legó sobre las penas de muerte más frecuentes y a su vez, más representadas en las artes figurativas: el ahorcamiento, el garrote y el fusilamiento.

CUERDA

La horca fue uno de los instrumentos de ejecución cuya aplicación elemental se unía a su carácter siniestramente exhibicionista, lo que favoreció su extensión y práctica en todo el mundo. De acuerdo con la Novísima Recopilación de 1805, entre las medidas de seguridad contra los salteadores:

Cualquier persona podrá ofenderlos, matarlos y prenderlos, sin incurrir en pena alguna; traerlos vivos o muertos ante los jueces y si son habidos, serán arrastrados, ahorcados y hechos cuartos y puestos en los caminos y lugares donde hubiesen delinquido⁵.

Algunos autores suponen que una de las causas por las que en España se pasó de la horca al garrote a principios del siglo XIX, aparte del supuesto humanitarismo de Fernando VII, fue la sospecha de que entre los motivos por que se rompían tantas sogas en los momentos menos indicados figuraba la complicidad del verdugo, que se avenía a impregnar la cuerda con líquidos corrosivos a instancias del dinero que recibía de familiares o amigos del reo⁶.

La horca o las diferentes formas de llevar a la muerte al reo por la asfixia o desnucamiento mediante una cuerda o similar, se vio reflejada en gran cantidad de obras de Francisco de Goya y Lucientes, especialmente en aquellos temas que denunciaron *Los desastres de la guerra* (1810-1815) como «Duro es el paso!» (estampa 14) o «Fuerte cosa es!» (estampa 31).

Entre las ejecuciones mediante la horca que quedaron plasmadas en estampas conservamos *Ejecución de Riego en la plaza de la Cebada* (Anónimo, h. 1823) [fig. 1], con la muerte del capitán general Rafael del Riego (1784-1823) colgando de la horca ante la mirada del brazo militar y el vocerío del pueblo. Una obra que, alejada del sentido crítico de muchas de las que podemos ver en este ensayo, ofrece una visión de carácter más cronista de los sucesos, si bien es

⁵ RUIZ FUNES, M., *Progresión histórica de la pena de muerte en España*, Madrid, Editorial Revista de Derecho Privado, serie D, vol. VIII, 1934, p. 49.

⁶ SUEIRO LÓPEZ, D., *El arte de matar*, Madrid, Alfaguara, 1968, pp. 331-332.



1. Ejecución de Riego en la plaza de la Cebada. Anónimo (h. 1823).



2. J. del Castillo. La ciudadela inquisitorial de Barcelona, ó las víctimas inmoladas en las aras del atroz despotismo del Conde de España. Barcelona, Imprenta Manuel Sauri, 1835.

cierto que no ilustra el trato vergonzante que el liberal sufrió antes y después de su llegada al cadalso⁷. Asunto este sobre el que también trató Vicente Barneto en la xilografía *Suplicio de Don Rafael del Riego* (dibujo de Vicente Barneto y Vázquez y grabado de Antonio Caba, siglo XIX), en la que el general es mostrado próximo a la desaparecida iglesia de San Millán, rezando sobre el serón en el que fue arrastrado al patíbulo.

Igualmente interesante es la estampa *Justicia al «Maragato»* (Andrés Rossi, siglo XIX) con la inscripción «Justicia executada en la persona de Pedro Piñero alias el Maragato preso por un Relig^o lego del orden de Sn Pedro de Alcantara el dia 10 de Junio de 1806», donde es posible observar al bandido condenado en lo alto de la escalera que lleva a la horca, mientras su verdugo, al que no es posible ver el rostro, prepara la soga. Maragato, que muestra una expresión resignada, lleva la cabeza cubierta y viste de blanco.

Por otro lado, *La ciudadela inquisitorial de Barcelona, ó las víctimas inmoladas en las aras del atroz despotismo del Conde de España* [fig. 2]⁸, estampa de Joaquín del Castillo, adopta una postura totalmente orientada a la elevación al Olimpo nacional de los anónimos liberales que lucharon contra Carlos de España, capitán general de Cataluña. Sus métodos crueles asentaron un reino de despotismo y terror desde su cuartel general en la Explanada de Barcelona, construcción que personificó la represión de los derechos seculares del pueblo y que aparece en la estampa. El grabado ilustra el texto de Joaquín del Castillo, de mismo título y que se inicia con una oda a los ejecutados: «¡O inocentes víctimas, inicuamente sacrificadas por el egoismo, la maldad, la hipocresía, y la infamia, á vosotras invoca este triste mortal que no pudo alcanzar como vosotros el sagrado nombre de Mártir de la Patria y de la Libertad!»⁹. En él se muestran las ejecuciones masivas en la ciudadela inquisitorial extramuros de la Ciudad Condal donde las víctimas son ahorcadas

⁷ Del traslado de Riego al cadalso levantado en la plaza de la Cebada nos ha llegado la estampa *Ejecución del general Rafael del Riego* (h. 1823) en la que aparece el reo arrastrado en un serón tirado por un burro a través de las calles de la capital, según dictaba la sentencia, algo que se llevó a cabo entre los gritos de «¡Vivan las caenas!». La sentencia que condenó al general Riego en 1823 establecía al respecto que fuera «su cabeza puesta en las Cabezas de San Juan y su cuerpo dividido en cuatro cuartos, que sean conducidos: uno a Sevilla, otro a la isla de León, el tercero a Málaga y el cuarto expuesto en esta corte, en el lugar acostumbrado».

⁸ DEL CASTILLO, J., *La ciudadela inquisitorial de Barcelona, ó las víctimas inmoladas en las aras del atroz despotismo del Conde de España*, Barcelona, Imprenta Manuel Sauri, 1835.

⁹ *Ibidem*.

en grupo desde un poste al que ascienden por una escalera de la que luego los descuelgan para unirse a sus compañeros de pena formando un macabro racimo de cadáveres. Además del evidente posicionamiento del autor debido al texto que acompaña, el grabado remite a imágenes igualmente escalofriantes de ejecuciones en masa llevadas a cabo siglos atrás y prácticamente con el mismo procedimiento como es *El ahorcamiento* de Jacques Callot (1633), elemento con el que subraya el carácter primitivo y de retroceso en la sociedad española del momento.

HIERRO

Antes de la promulgación de la Real Cédula de 1828 que generalizaría el uso del garrote como método de ejecución, el Código Penal de 1822 ya contempló su aplicación en el artículo 38 donde especificaba que la ejecución tenía lugar por medio del garrote, «sin tortura alguna, ni otra mortificación previa de la persona»¹⁰. Aunque la aplicación generalizada del garrote en el ordenamiento jurídico español vino de la mano de Fernando VII quien por una real cédula de 1828 lo imponía como único modo de ejecutar la pena de muerte:

[...] el inevitable rigor de la justicia con la humanidad y la decencia en la ejecución de la pena capital, y que el suplicio en que los reos expíen sus delitos no les irrogue infamia cuando por ello no las mereciesen, [...] y vengo en abolir la muerte en horca; mandando que en adelante se ejecute en garrote¹¹.

La misma real cédula determinaba tres tipos de garrote en función del delito y casta social a la que se perteneciese. Así se prescribían varias formas de garrote: un garrote ordinario para las personas del estado llano, un garrote vil para los delitos infamantes y un garrote noble a los hijosdalgos. La diferencia entre ellos quedaba marcada por la forma en que eran conducidos al cadalso, siendo los condenados al garrote ordinario llevados en caballería mayor y capuz pegado a la túnica, los de garrote vil en caballería menor y con capuz suelto y los de garrote noble en caballería ensillada y con gualdrapa negra. Sería el

¹⁰ RUIZ FUNES, M., *Progresión histórica...*, op. cit., p. 54.

¹¹ Citado por SUEIRO LÓPEZ, D., *La pena de muerte: ceremonial, historia, procedimientos*, Madrid, Alianza, 1974, p. 133.

Código de 1848 el que redujese a un solo tipo la forma de ser conducidos al garrote, que debía darse públicamente y sobre un tablado¹².

El tema de la pena de muerte fue acometido por Francisco de Goya en multitud de obras, muchas de ellas supuestamente inspiradas en las relaciones descritas en los textos y que elaboraban un corpus de imágenes que evidenciaban su posicionamiento frente a estas prácticas.

No obstante, si existe una obra de arte que aborde este modo de ejecución y pueda penetrar en el nivel de consciencia del observador, esa es *El agarrotado* (Francisco de Goya, h. 1778-1785) [fig. 3], donde el reo recién ajusticiado preside el centro de un espacio iluminado por un velón. El cuerpo inerte adquiere todo el protagonismo y destaca especialmente por la claridad de su túnica, color que podría bien indicar la inocencia del condenado, bien su carácter de víctima ante un castigo desproporcionado¹³.

Existieron multitud de representaciones sobre la ejecución a garrote como es *Los héroes de 1809* (Bonaventura Planella, 1929; reproducción sobre azulejos cerámicos de un grabado de 1815. Barcelona, plaza Garriga i Bachs), dedicado a los barceloneses insurgentes que se enfrentaron a la potencia francesa liderada por el general Duhesme, el 14 de mayo de 1809. Cinco de los insurrectos fueron ejecutados el 3 de junio en el paseo de la Explanada y el panel cerámico que nos ha llegado reproduce una estampa original de 1815 en la que se representó el poste mortal organizando a su alrededor al brazo eclesiástico –representado por el sacerdote que señala el garrote junto a un fraile–, el brazo militar –apenas perceptible en último plano y concebido como una máquina de matar formada por peones idénticos–, al verdugo con la mano aún en la argolla y, por supuesto, al ejecutado desplomado a los pies del instrumento de muerte.

En otro orden y con un carácter meramente cronista, cabe mencionar *Ejecución de Don José Elgoez, por envenenar los víveres de la Legión Británica, con la*

¹² GÓMEZ FERNÁNDEZ, J., «Morir en el puerto. Dos ejecuciones con garrote (1844)», *Trocadero. Revista del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte* [Cádiz, Universidad de Cádiz], 17 (2005), pp. 193-206, p. 196.

¹³ Según diversos autores, es probable que Francisco de Goya conociera el texto de Cesare Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, que escribió entre los años 1763 y 1764. Asimismo, Goya también debió de conocer las ideas de Manuel Lardizábal y Uribe que fue elegido por Carlos III en 1770 para acometer una reforma del sistema penal español. BERUETE Y MORET, A., *Goya grabador*, Madrid, Blass, 1918, cat. 252; GASSIER, P., y WILSON-BAREAU, J., *Vie et oeuvre de Francisco de Goya, comprenant l'oeuvre complet illustré*, Friburgo, Office du Livre, 1970, cat. 122.



3. *Francisco de Goya. El agarrotado. h. 1778-1785.*



4. Francisco Pérez. Ejecución del canónigo Calvo en la cárcel de Valencia.
Litog.^o de Manini y C.^a, Madrid (1846).

vista de Santa Clara, Vitoria (anónimo en la publicación *History of the British Legion and war in Spain, from personal observations and other authentic sources, containing a correct [Jail of the events of the expedition under General Evans [...] with numerous anecdotes of individuals...*, de Alexander Somerville, 1835). La estampa presenta la ejecución en Vitoria de José Elgoez, justo en el momento en que el verdugo está girando el garrote para darle muerte y un sacerdote, de espaldas al observador, alza los brazos en un aspaviento portando el crucifijo en la diestra. El espacio se concibe como un escenario para el entretenimiento de los asistentes. El gentío, contenido por los soldados, invade las calles, e intenta ocupar, cual si de palcos se tratara, los balcones y ventanas de las construcciones más próximas al cadalso.

La litografía *Ejecución del canónigo Calvo en la cárcel de Valencia* (Francisco Pérez, 1846, Litog.^o de Manini y C.^a, Madrid) [fig. 4], ilustra el espacio donde Baltasar Calvo fue ejecutado la noche del 3 de julio de 1808 a raíz de una revuelta acometida el 5 de junio en la ciudadela de Valencia. En uno de los niveles inferiores de la prisión, el canónigo ya está sentado contra el poste, con las

manos atadas y la cabeza cubierta por un paño mientras el verdugo hace girar la manivela sobre su cuello.

En la línea cronista, es menester mencionar las dos imágenes que acompañaron el relato de la ejecución del llamado cura Merino, tituladas *Execution of Merino Outside Gate and Burning His Body Toledo* (1852, *Illustrated London News*). El conocido como cura Merino o el apóstata, religioso y activista liberal, fue ejecutado por intento de regicidio contra la reina Isabel II en 1852¹⁴. De nuevo, es posible contemplar dos estampas que ilustran la noticia de su muerte en una publicación extranjera como era *Illustrated London News*. Las imágenes, al contrario que las de Somerville, están trabajadas con mayor minuciosidad en un intento de imprimir solemnidad y recubrir el suceso de cierto sentido romántico que reforzaba el concepto de la España más primitiva. La primera de ellas [fig. 5] muestra a la muchedumbre apelotonada detrás de las filas soldadescas, observando la constricción de la argolla alrededor del cuello de Merino y con la vista de la Puerta de Toledo, en Madrid, al fondo. En la segunda [fig. 6], aparece la posterior incineración de su cuerpo con el fin de evitar robos o exaltaciones posteriores de su persona y que a ojos de un extranjero, alimentaba la imagen de la España negra. De hecho, hay una marcada diferencia entre los dos grabados, puesto que en el primero, la ejecución no preside el espacio central, sino que se halla localizada a la derecha mientras que, en la otra estampa, la quema del cadáver no solamente focaliza la mirada, sino que abarca la gran parte de la escena mediante una diagonal formada por las llamas y el humo que surgen de la pira.

En lo que a pintura concierne, no es posible obviar *El agarrotado* (Eugenio Lucas Velázquez, 1855, Madrid, Museo Nacional del Romanticismo) que, siguiendo la estela de Goya, denuncia la práctica de la pena de garrote. El condenado, de nuevo envuelto en una túnica blanca a modo de sudario como ya hiciera el pintor aragonés, centra potentemente la atención del observador, pues parece irradiar la luz que apenas ilumina el resto de la pintura. Como un muñeco inerte, deja caer la cabeza sin vida y, gracias a los trazos difusos y flámígeros, asemeja a una personificación del alma transportada por una serie de

¹⁴ Merino fue condenado a garrote y al pago de las costas del juicio. Fue llevado al cadalso con una hopa y birrete amarillos con manchas encarnadas, atuendo asignado a los regicidas y parricidas, según lo establecido en el Código Penal vigente. Apuntes jurídicos con todos los detalles referentes al delito y a la persona del regicida Martín Merino y Gómez, H. Beneses, 1852 (1852); Código penal de 1850: pena de muerte (art. 160) en garrote (art. 89) vistiendo hopa y birrete amarillos con manchas encarnadas (art. 91).



5 y 6. Execution of Merino Outside Gate and Burning His Body Toledo
(1852, *Illustrated London News*).

personajes desdibujados imposibles de identificar: la turba, el verdugo, el brazo eclesiástico, incluso. No es posible determinarlo. En primer plano cabe mencionar la hoguera, bien una posible alusión al infierno que supone el castigo, bien una probable metáfora del sino que les espera a los personajes que rodean al difunto y participan del macabro espectáculo.

PLOMO

El fusilamiento fue uno de los métodos de ejecución por excelencia durante el siglo XIX español¹⁵. La forma ceremonial de efectuar la clásica descarga de fusilería sobre el cuerpo del hombre condenado ha variado bastante con los tiempos. En la mayoría de los países europeos, hasta casi finales de la centuria decimonónica, estas ejecuciones se hacían de forma aparatosa: el condenado podía llegar a estar acompañado por cincuenta hombres que lo conducían hasta el lugar de la ejecución en el que un poste indicaba la posición en la que debía situarse el reo. A seis metros, el pelotón de fusilamiento, conformado por doce hombres, esperaba a la lectura de la sentencia mientras un soldado vendaba los ojos al condenado y lo situaba de rodillas. La venda en los ojos era muy común, pues con ella se trataba de no angustiar excesivamente a los condenados «pusilánimes» con la vista de todos los preparativos finales de la ceremonia¹⁶. En ese

¹⁵ HERRASTI, L.; ETXEBERRIA, F., y BERJÓN, M. Á., «Muerte violenta en 1822: una fosa común en Ocio (Zambrana, Álava)», *Munibe (Antropología-Arkeología)* [Gipuzkoa, Sociedad de Ciencias Aranzad], 63 (2012), pp. 345-366, p. 362.

¹⁶ SUEIRO LÓPEZ, D., *El arte de matar...*, *op. cit.*, p. 485.

instante, el destacamento apuntaba al pecho del reo y disparaban a la señal del jefe de pelotón. Finalmente, el médico militar chequeaba el cuerpo y decidía sobre la conveniencia de administrar el tiro de gracia. La ceremonia que llevaba a los reos a ser fusilados estaba cargada de simbología, pues en las ejecuciones judicialmente aprobadas, el condenado se dejaba en reposo, en lugar de arrodillarse, ya que la capacidad o la voluntad de pie ante la adversidad, se consideraba una característica de orgullo individual.

En España, según el Código de Justicia Militar, este modo de ajusticiamiento debía tener lugar de día y con carácter público, a las veinticuatro horas de notificada la sentencia, en tiempo de paz; en campaña o en estado de guerra podría reducirse este plazo y realizarse a cualquier hora. El reo, de uniforme –si se trataba de un militar– era conducido por el piquete dando frente al mismo y después de recibir los auxilios religiosos, si así lo deseaba, era pasado por las armas¹⁷.

Una de las obras pictóricas que cabe destacar es *Fusilamiento de Patriotas en el Buen Suceso: la madrugada del 3 de mayo de 1808* (José Marcelo Contreras Muñoz, 1866, Madrid, Museo de Historia). Esta pintura de historia realizada para la Exposición Nacional de 1866, narra los momentos previos a las ejecuciones en el llamado patio del Buen Suceso, iglesia actualmente desaparecida y que se ubicaba en la Puerta del Sol, entre la calle de Alcalá y la carrera de San Jerónimo. La escena presenta a un grupo de ciudadanos que intentó encontrar refugio en el interior del templo durante el levantamiento popular del Dos de Mayo. El lienzo plasma la madrugada del 3 de mayo de 1808, concretamente el instante en que los franceses sacan de la capilla del Buen Suceso a los prisioneros para llevarlos a fusilar.

Una de las primeras representaciones capitales de los acontecimientos, debido a su cronología y trascendencia, es *El asesinato de los patriotas en el Retiro de Madrid* (dibujo realizado por José Ribelles y grabado por Tomás López Enguídanos, h. 1813), incluida en una serie de cuatro escenas. El artículo publicado por *El Universal* pone letra a las estampas, mostrando de manera reiterativa elementos referidos a la carnalidad y a lo violento que son apreciados en la obra de Ribelles difundida por Enguídanos. El grabado causó gran impacto y notable repercusión en la creación de futuras manifestaciones artísticas de los sucesos, pues fue un modelo que se emplearía como un reiterado referente «llegando a establecer la configuración y fijación visual de un repertorio ideoló-

¹⁷ SUEIRO LÓPEZ, D., *El arte de matar...*, op. cit., pp. 475-479; 484.

gico, que se acomodaría en la memoria colectiva de los españoles»¹⁸. Esta escena plasma la encarnizada represión ubicada en un estudiado diseño del Retiro de Madrid, escenario planificado con un acusado punto de fuga a través del que dota de gran profundidad a la obra acentuando la gravedad y el sentido de aniquilamiento que los franceses perpetraron sobre el pueblo. Los insurrectos aparecen linchados, acuchillados, arrastrados, arrollados y conducidos hasta el paredón situado en la parte izquierda de la composición donde, dispuestos en fila, esperan recibir el tiro mortal. Todo ello en una localización identificable para el espectador y que resulta familiar a la cotidianidad del pueblo de Madrid¹⁹.

Siguiendo la línea de las representaciones dedicadas a los fusilamientos, existen dos estampas dedicadas a la ejecución de cinco religiosos asesinados en Murviedro por el pelotón que comandaba Bouillet: la primera de ellas es *Memorias históricas de la vida y muerte de los M. M. R. R. P. P. fusilados por los franceses en Murviedro en 1812* (dibujo de Andrés Crua, estampa de Miguel Gamborino, h. 1813). El grabado destaca porque Goya podría haberse servido de él para componer su *El 3 de mayo de 1808* o *Los fusilamientos de la Moncloa* (Francisco de Goya, 1813-1814, Madrid, Museo Nacional del Prado), con la que guarda estrechas semejanzas en la disposición general y en la actitud de las víctimas centrales, con los brazos abiertos en la postura de Cristo en la cruz²⁰. Un grupo de monjes franciscanos está siendo ajusticiado por los franceses; uno aparece en primer término ya muerto, en segunda instancia tres se hallan en actitud de recogimiento y en oración. A la derecha, el pelotón dispara sus armas²¹. No obstante, lo que más nos interesa de esta obra es el foco dirigido a la

¹⁸ MARTÍN POZUELO, L., «¿Queréis recordar el Dos de Mayo? Estampas populares de la guerra de la Independencia», en DEMANGE, Ch. (dir.), *Sombras de mayo: mitos y memorias de la guerra de la Independencia en España (1808-1908)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, pp. 321-345, p. 324.

¹⁹ *Ibidem*, p. 325.

²⁰ BATICLE, J., *Goya de sangre y oro*, Madrid, Aguilar, 1989, pp. 131-145; VILAPLANA ZURITA, D., «Un grabado valenciano como fuente de *El tres de mayo de 1808* de Goya», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* [Zaragoza], 23 (1986), pp. 35-47; CONNELL, E., *Francisco Goya: A Life*, Nueva York, Counterpoint, 2004, p. 158; HUGHES, R., *Goya*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 2004, p. 314; RAPELLI, P., *Goya*, Madrid, Electa, 1997, p. 85, y pp. 35-47; ALBA PAGÁN, E., *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*, tesis doctoral dirigida por el Dr. D. Rafael Gil Salinas, Valencia, Universitat de València, 2004, pp. 606-624.

²¹ GIL SALINAS, R., «El héroe anónimo: la identidad del ciudadano en la España de la primera mitad del siglo XIX», en MÍNGUEZ CORNELLES, V. M., y CHUST CALERO, M. (coords.),

figura de las víctimas, una de las primeras representaciones de los héroes de la guerra de la Independencia, bajo la mirada patriótica. La segunda estampa es *Mr. Bouillet, comandante de una compañía del Regim.to 121. mostró sensibilidad en este asesinato, mandado por Suchet; pero no tuvo bas- / tante virtud para impedir que la brutal soldadesca se cebase en los despojos de estas venerables victimas... ¡Guerra á los asesinos!...* Esta obra muestra al pelotón de fusilamiento vejando los restos mortales de los monjes entre sonrisas de burla y satisfacción al obtener un pequeño botín de las prendas robadas de los cuerpos. En el marco derecho, Bouillet esconde el rostro de los soldados a su mando haciendo un mohín mientras se enjuga una lágrima.

Muchos de los artistas españoles que acometieron las representaciones de las ejecuciones con un fin ideológico y propagandístico, adoptaron los principios que Jacques Louis David había difundido de los nuevos patriotas surgidos de la Revolución francesa, concretamente a través de las obras dedicadas a los héroes intelectuales del alzamiento popular como Jean-Paul Marat, Louis-Michel le Peletier y Joseph Bara²². En España, el mejor representante de la postura establecida por el pintor francés fue Francisco de Goya. El pintor aragonés hizo llegar la siguiente misiva a la Regencia el 24 de febrero de 1814 donde constaba su ánimo por pintar «notables y heroicas acciones de la gloriosa insurrección contra el tirano de Europa»²³.

En lo correspondiente a obras dedicadas al fusilamiento de una sola personalidad, cabe destacar algunas de las estampas que ilustraron la muerte del capitán general Luis Lacy, militar condecorado que, tras la vuelta del rey Fernando VII a España, se pronunció junto al general Milans del Bosch a favor de la Constitución de 1812, motivo por el que fue juzgado y fusilado en el castillo de Bellver de Palma de Mallorca en 1817. En *Fusilamiento del General Lacy* (de F. Mota o/t, h. 1817) y el *Fusilamiento del general Luis Lacy y Gautier* (Pablo Antonio Béjar Novella, h. 1817), hacen acto de aparición la reminiscencia de los neoclásicos franceses, pues el general se enfrenta al batallón con actitud resuelta, ataviado con su uniforme militar y sin venda en los ojos. En la primera de ellas, Lacy, en una posición que emularía a un Joseph Bara adulto mientras

La construcción del héroe en España y México (1789-1847), Valencia, Universitat de València, pp. 229-239, p. 237.

²² *La Mort de Marat*, Jacques-Louis David (1793). Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes; *Les derniers moments de Michel Lepeletier*, Anatole Desvoge (1793). Dijon, Museo de Bellas Artes y *Bara*, Jacques Louis David (1794). Musée Calvet d'Avignon.

²³ SAMBRICIO Y LÓPEZ, V., *Tápicos de Goya*, Madrid, Silverio Aguirre, 1946, doc. 225.

es observado desde la distancia por el pelotón que le ha dado muerte. Al igual que el joven francés hace con la escarapela, aún sujeta con su mano un símbolo que recuerda su condición: el sombrero. Igualmente, resulta interesante la segunda representación, en tanto en cuanto Lacy levanta la mano en un último saludo a los soldados que se disponen a darle muerte, alimentando así su leyenda. Todas ellas cuentan con una notable incorrección histórica como es el hecho de presentar en pie al condenado, puesto que sabemos que permanecía sentado en una silla a la espera de los disparos, elemento que subraya la posición ideológica del artista y su intención de enaltecer la figura del general y elevarlo así al panteón de los héroes nacionales.

Sin duda, es destacable la ejecución de otro gran lienzo como es *Los fusilamientos del tres de mayo en la montaña del Príncipe Pío* (Vicente Palmaroli, 1871, Madrid, Ayuntamiento de Madrid). La obra representa la madrugada en la que los franceses fusilaron a los rebeldes hechos prisioneros. Los familiares y allegados de estos héroes anónimos, atemorizados de ser descubiertos por el ejército extranjero, recogieron los cadáveres y les dieron pronta sepultura. Es así como el pintor plasma la escena ubicada en un descampado donde se pueden observar la basílica de San Francisco el Grande y el Palacio Real, y en el que un grupo de mujeres sollozan dramáticamente ante la visión del cuerpo de una joven manola vestida de un blanco impoluto, que yace inerte sobre la tierra junto a un chispero y un cura. En primer término, podemos observar las fosas abiertas por el enterrador y los restos mortales de otros asesinados, hacinados y sobrevolados por buitres, símbolo de la muerte y el abandono²⁴. En segundo plano, una nueva camarilla de franceses conduce a otras nuevas víctimas al que será su martirio. La intencionalidad del pintor es manifiesta en tanto en cuanto ha localizado la escena al aire libre, con una gran amplitud espacial y tomada desde un punto de vista muy bajo, con lo que pretendió implicar al espectador en el sufrimiento de los familiares en un claro posicionamiento liberal y político por parte del autor.

Finalmente, es de mención imprescindible *El fusilamiento de Torrijos en la playa de San Andrés* (Antonio Gisbert Pérez, 1888, Madrid, Museo Nacional del Prado). En la pintura, el autor diferencia tres niveles de lectura: los cuerpos de los fallecidos; aquellos que van a ser fusilados y los monjes que los acompañan; y el pelotón de fusilamiento que, al igual que en la obra de Goya, es representado de forma impersonal, con perfiles repetitivos, con sus uniformes

²⁴ REVILLA, F., *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 102.

de granaderos²⁵. En último plano y prácticamente difuminados con el paisaje, se encuentran los espectadores, religiosos que se han interpretado como una referencia anticlerical, de cooperación con la represión²⁶.

La ejecución de Torrijos y los hombres que lo acompañaban se produce mediante un fusilamiento por la espalda. En el siglo XIX, las ejecuciones tenían diversos niveles de «degradación», algo comprensible en un periodo en el que el honor era tan capital. Debemos recordar que las más humillantes eran la horca y el garrote vil, situando al fusilamiento en el escalafón de un ajusticiamiento «honroso», vinculada a juicios militares con dos variantes: de espaldas y de frente. Morir por la espalda era una alusión directa al que se le ha disparado «en plena huida», incluso vinculado con la traición. De frente, en cambio, es el que encara la muerte con valor²⁷. En la expresión de sus rostros, Gisbert combina preocupación, desesperación y furia, resignación o emoción, y desafío en otros. Algunos, como Torrijos, rechazaron la venda. Finalmente, los cuerpos inertes de los fusilados a orillas del mar en primer plano, intenta conmover al espectador creando en él una reacción ante la muerte heroica del grupo de hombres liderados por Torrijos. Esta pintura de talante eminentemente político manifiesta el claro precedente de las ideas liberales que ya enarbolaron Ribelles o Goya en sus correspondientes pinturas sobre fusilamientos.

A lo largo de este artículo hemos intentado establecer una relación entre la muerte-martirio de un hombre o un colectivo y su representación a través de las manifestaciones artísticas. Puesto que el arte es fruto del devenir de la historia sociocultural, consideramos que podemos extraer un claro discurso político que fluye entre las pinturas y las estampas incluidas en esta investigación.

Entre las obras descubrimos una lectura en clave política capital para la historia de las imágenes que tratamos, donde los artistas logran hilvanar una narración con gran efectismo visual que impacta en la retina del espectador con el fin de traspasar la mera impresión plástica y la nota anecdótica e histórica,

²⁵ BUENO CARRERAS, J. M., *Las tropas nómadas del ejército [sic] español*, Málaga, Grunoel, 2002, pp. 196-197. De influencia francesa después de abandonar la inglesa, vigente durante e inmediatamente después de la guerra de Independencia. Se tiene hasta el cuidado de mostrar a la tropa con chacó francés y al oficial con uno cilíndrico inglés.

²⁶ DÍEZ GARCÍA, J. L., *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 444-445.

²⁷ ORTEGA BLAS, M., «Los cuadros de fusilamientos en el siglo XIX. Una discusión de intenciones», *Revista de Bellas Artes: Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen* [Tenerife, Universidad de La Laguna], 11 (2013), pp. 55-80, p. 73.

para penetrar en la conciencia y la reflexión del mismo, y cada autor lo hizo a su manera. De la misma forma, no podemos obviar la mirada foránea, en ocasiones crítica, en ocasiones meramente cronista, que contribuye a la recreación de los sucesos y/o a la propagación de las leyendas de los ejecutados.

La plástica que se encargó de perpetuar la memoria de las leyendas españolas elaboró su propio imaginario con la finalidad de vehicular su discurso a favor de las libertades construidas sobre los cuerpos de los valientes mártires de la causa. En cualquier caso, las imágenes de muertes anónimas que se llevaron a los soportes materiales resultaron mucho más sanguinarias y eminentemente realistas, incluso de perfil crónico-periodístico a pesar de su evidente denuncia, que aquellas que estaban protagonizadas por hombres con nombre y apellidos y que, por tanto, ponían rostro a un ideal político y social común.

Todo este corpus de imágenes contribuyó a ilustrar el enfrentamiento del hombre con la muerte orquestada por el Estado, una suerte de Thánatos político, y en cualquier caso, a la construcción y pervivencia del hombre, al combate del ser humano con el tiempo que sigue a su desaparición, al fin y al cabo, al hombre de la historia.