Francisco de Goya: *El agarrotado*

Posted on 10 de marzo de 2016 by Rafael Narbona

Hacia 1779, Francisco de Goya realizó un aguafuerte que anticipaba el estilo sombrío y desgarrado de los *Caprichos* (1799), los *Desastres de la guerra* (1810-1815) y los *Disparates* o *Proverbios* (1815-1823). Aún no había sido admitido en la Real Academia de San Fernando (1780) y todavía faltaban muchos años para que fuera nombrado pintor de cámara del rey (1789), pero ya trabajaba para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara y había realizado una serie de grabados al aguafuerte, reproduciendo algunos cuadros de Velázquez, por entonces un completo desconocido en Europa. Gracias a las copias que realizó de *Los borrachos* (1770) o *La huida a Egipto* (1778), Goya aprendió a dominar la técnica del grabado, con sus matices y contrastes, adquiriendo la seguridad necesaria para realizar *El agarrotado*, un aguafuerte de notable tamaño (331 x 216 mm.), que expresaba un inequívoco rechazo hacia la indignidad de las ejecuciones públicas. Sería una temeridad atribuirle una precoz oposición a la pena de muerte, pero es evidente que su intención no era exaltar el carácter ejemplarizante del garrote vil. De hecho, *El agarrotado* anuncia su visión trágica del ser humano, con su carga de pesimismo y su escepticismo sobre la posibilidad de un mundo mejor.

Goya no era un intelectual. Hijo de un dorador, su ambición era prosperar en la corte. En 1799, simpatizaba con las reformas de Carlos III y sus ministros, pero sus objeciones al orden político y social del Antiguo Régimen era tímidas y poco elaboradas. No era un hombre especialmente piadoso. De hecho, contemplaba al clero y la nobleza con la desconfianza de las clases más humildes, que conocen los vicios asociados al lujo y el privilegio. No había leído a los ilustrados ingleses, franceses o alemanes. Su mente no se debatía con cuestiones políticas o teológicas. Sin embargo, poseía la sensibilidad necesaria para apreciar el dolor y la injusticia. No era como Leonardo da Vinci, que a veces contemplaba al hombre como materia artística, suspendiendo el juicio moral para mantener intacta la perspectiva estética. Pongamos un ejemplo. El dibujo del florentino sobre el ahorcamiento del Bernardo Bandini Baroncelli en 1479 no expresa la más mínima compasión. Es cierto que se trata del asesino de Giuliano de Medici, el hermano de Lorenzo el Magnífico, pero no hay ningún signo de lástima o piedad. El rostro es impersonal, casi el de un monigote. El cuerpo parece el de un pelele, inmóvil al final de la soga. Hay más humanidad en la cara andrógina e incompleta que aparece al pie del patíbulo, esbozando una sonrisa o, tal vez, una mueca de burla. Leonardo se abstenía de comer carne y compraba animales enjaulados para dejarlos en libertad, pero ese respeto por la naturaleza no le impidió diseñar mortíferas armas de guerra. Es imposible

imaginar a Goya ocupado en un trabajo semejante.

El agarrotado es un hombre de carne y hueso, indudablemente un villano, pues el método de ejecución así lo acredita, pero su rostro no es una caricatura ni un apunte, sino un retrato que humaniza su sufrimiento. El reo sostiene un crucifijo entre las manos y lleva un escapulario con la imagen de Cristo en el Gólgota. Todo indica que es un hereje condenado por el Santo Oficio. Es probable que Goya haya realizado el grabado basándose en una ejecución real, pues la composición delata un intenso realismo, especialmente en los pies. Uno aparece con los dedos crispados, reflejando la angustia de la agonía; el otro está relajado, mostrando claramente el abandono de la muerte. Una vela desprende algo de claridad, apenas un globo de luz, pero las sombras ocupan el fondo. No hay público ni autoridades. No es aventurado afirmar que se cierne la noche, con su manto negro, que imprimirá a las ropas blancas del reo un aspecto fantasmal.

Goya despersonaliza al poder político en su grabado. Puede decirse que prefigura la visión plasmada en *El 3 de mayo en Madrid*, o *Los fusilamientos* (1814), pero con un procedimiento formal diferente. En el famoso óleo que recrea la represión de las tropas napoleónicas contra el pueblo de Madrid se escamotea el rostro de los verdugos, asimilados a una impersonal máquina de matar alumbrada por un enorme fanal. En *El agarrotado*, el reo conserva las facciones que preservan su identidad individual, algo que no sucede con tanta claridad en el grabado núm. 34 de la serie *Los desastres de la guerra*. En esta ocasión, sólo sabemos que el garrote vil ha ejecutado la sentencia de muerte *Por una navaja*, de acuerdo con la leyenda anotada por el pintor al pie de la imagen. Durante la Guerra de Independencia, ser portador de un arma blanca era motivo suficiente para ser ajusticiado. Se trataba de un castigo desproporcionado, ya que las navajas era un utensilio habitual entre las clases populares, que casi siempre las empleaban en actividades inofensivas. En *El agarrotado*, se aprecia una vela y una línea que representa al patíbulo. En *Por una navaja*, no hay ningún objeto, salvo el garrote, pues el patíbulo se ha difuminado con unas líneas de aguafuerte. En ambos casos, el reo ya ha expirado, pero en la estampa de 1815 la agonía ha adquirido mayor crudeza: los ojos cerrados por la asfixia, la lengua fuera, la cara deformada e irreconocible. Las manos se aferran a un crucifijo, pero del cuello no cuelga un escapulario, sino la navaja –insignificante– que le ha costado la vida. Detrás, hay una multitud indiferenciada, donde se esbozan gestos de espanto y estupor. En una esquina, una mujer se tapa el rostro, tal vez para distanciarse del horror que acontece ante sus ojos. Parece que Goya haya adoptado la perspectiva del esperpento valleinclanesco, que contempla a sus creaciones desde arriba, con la lejanía de un demiurgo, pero se trata de una falsa impresión. Es cierto que los personajes parecen seres grotescos, casi caricaturas, pero Goya no los considera simple materia estética, sino las víctimas olvidadas de la historia, pisoteadas y humilladas por el poder temporal. De todas

formas, los ajusticiados tienen un rostro que les identifica, si bien se desdibuja en proporción a su sufrimiento. En cambio, los verdugos son invisibles, seres perfectamente anónimos que giran el torniquete, sin inmutarse por el espectáculo de una muerte cruenta. Curiosamente, el garrote se consideraba más humano que la horca. De hecho, Fernando VII estableció por decreto en 1832 que se convirtiera en el método habitual de ejecución, pues permitía aplicar la máxima pena con «humanidad y decencia». Este supuesto avance moral pone de manifiesto que realmente el sueño de la razón produce monstruos, pues un mecanismo complejo sustituye a una simple cuerda, sin restar un ápice de barbarie a la ignominia de la pena capital.

El agarrotado no es un simple grabado. Al igual que cualquier obra de arte, con independencia de su género, debe interpretarse como un texto, lo cual implica que su significado no puede enunciarse de forma definitiva, pues cambia con el tiempo, enriqueciéndose, ramificándose o degradándose. A pesar de que en 1799 su personalidad artística aún se hallaba lejos de la madurez, Goya ya muestra un enorme talento para la representación de la luz, el espacio, la composición y la psicología de los personajes. Su mirada no es sentimental ni morbosa. No pretende ser grandilocuente, sino exacto, profundo, creíble. No conocemos la identidad del reo, pero sí su dolor, su impotencia, su soledad, su terrible indefensión. Han pasado más de dos siglos y los ingenios letales se han sofisticado, introduciendo la posibilidad de matar a enormes distancias, sin contemplar los estragos causados. En *El agarrotado*, Goya nos recuerda que detrás de una muerte violenta siempre hay un rostro, suplicando que reconozcamos su humanidad, y un brazo ejecutor, que intenta intimidarnos con su poder abrumador.