Francisco de Goya: *El albañil herido*

Posted on 4 de marzo de 2016 by Rafael Narbona

Hacia 1786, Francisco de Goya y Lucientes ya había viajado a Italia y ya había comenzado a trabajar para la Real Fábrica de Tapices, realizando cartones de formas suaves y temas intrascendentes. Influido por Watteau, cuya obra sólo conocía por reproducciones, los personajes no son aristócratas, sino una versión idealizada de las clases populares, donde prevalece la misma intención festiva y costumbrista que en los sainetes de Ramón de la Cruz. En fin de cuentas, los tapices estaban concebidos para decorar las estancias reales de los Borbones. Sin embargo, algunas obras se desvían ligeramente de su propósito, anunciando el giro trágico que experimentaría su vida en 1793, cuando una enfermedad desconocida lo condena a la sordera y le ofrece una perspectiva más sombría de las cosas, que se acentuará con la invasión napoleónica y las atrocidades de la guerra de Independencia. *El albañil herido* muestra la vulnerabilidad y desamparo de la clase trabajadora, abocada a realizar las tareas más ingratas a cambio de unos salarios raquíticos y sin otros cuidados que los proporcionados por la familia.

Sería falsear la verdad atribuir a Goya un temprano espíritu crítico que cuestionaba el Antiguo Régimen. De hecho, no escogió el tema, sino que se limitó a reflejar el edicto real de Carlos III, que establecía normas de seguridad para la construcción de los andamios e indemnizaciones para los accidentados. Es evidente que el pintor simpatizaba con el reformismo ilustrado, pero no hay en su paleta un ápice de sangre jacobina, exigiendo la abolición de la monarquía y el ejercicio de la soberanía popular. Pese a todo, *El albañil herido* desborda el simple encargo, revelando una dolorosa percepción del dolor ajeno. En una serie concebida para deleite de la familia real, el sufrimiento adquiere por primera vez el protagonismo principal, insinuando que ni la ciencia ni la razón serán capaces de disipar la ferocidad del azar o la insolidaridad de unos hombres hacia otros. El formato vertical, los rostros afligidos, la postración del accidentado y un cromatismo minimalista, sin la luminosidad y los contrastes de otros tapices, ponen de manifiesto la identificación con las clases populares, más allá de una benevolencia autocomplaciente o de la mera compasión del observador neutral, que se apena desde la distancia al contemplar cualquier clase de infortunio.

El albañil herido dignifica a los trabajadores con un punto de vista bajo, que sitúa al espectador en un imaginario escalón inferior. Si habláramos de cine, nos encontraríamos ante un contrapicado. En la pintura y el cine, se ha utilizado esta perspectiva para representar indistintamente a los héroes y a los villanos, pero en este caso pretende

mostrarse simultáneamente la fragilidad de la vida humana y la dignidad del trabajo manual. Es cierto que en esa época Goya aún es un cortesano aficionado a la caza, los toros y los coches de caballos elegantes y veloces, pero en su interior ya ha comenzado a despuntar una visión trágica de la existencia. Aunque hay una versión casi idéntica, *El albañil borracho*, donde el herido es un obrero que se ha excedido con el alcohol y es trasladado por unos compañeros que se mofan de su estado, no puede hablarse de una supuesta contradicción entre una composición edificante y otra despectiva, sino de una interpretación de la realidad que prefigura el esperpento valleinclanesco. Eso sí, hay una importante diferencia: los personajes están deformados, pero no deshumanizados. Goya entiende que la pobreza produce efectos degradantes, pero su intención no es ridiculizar a los trabajadores, sino mostrar que la miseria afecta al cuerpo y al espíritu, hundiendo a sus víctimas en la confusión, la pérdida de la autoestima y el embrutecimiento. El alto cielo de *El albañil herido* establece una relación complementaria con el punto de vista bajo, insinuando que la Naturaleza tal vez sólo es un enorme teatro deshabitado, sin ninguna fuerza trascendente que vele por el destino del hombre. La posible ausencia de Dios es un grito que se manifiesta como un desolador vacío en unas alturas inasequibles y poco amistosas. Las dimensiones del cielo, que ocupa más de la mitad del cartón, recortan simbólicamente el tamaño de las figuras, señalando la desproporción entre nuestras esperanzas y un universo pascaliano, que nos reduce a puntos infinitesimales en una vastedad inconmensurable. Desde esta óptica, parece inútil exigir una trascendencia que rescate al devenir de su accidentada marcha hacia ninguna parte. El azul desvaído y las nubes amarillentas que actúan como remota bóveda apenas logran encubrir el pavoroso silencio de un universo con leyes y principios indiferentes a los anhelos humanos.

En esas fechas, Goya es un ilustrado, que cree vagamente en Dios, pero también es un escéptico y un desencantado, que avanza con su arte hacia el nihilismo y el pesimismo radical. Los andamios y sus poleas representan el triunfo del hombre en su tarea de habitar el mundo. Parecen un símbolo de progreso, pero conviene recordar que su trabajo también consiste en levantar cárceles y fortificaciones. De hecho, Goya los ha pintado con un aspecto inquietante, que recuerda a las máquinas de guerra, con su capacidad de multiplicar el sufrimiento hasta límites inconcebibles. Las guerras de los siglos XIX y XX demostrarán que el hombre es un gigante técnico, incubando un huevo de serpiente. Las tempestades de acero que barrerán el mundo aniquilarán definitivamente el sueño de la razón. Rousseau ya señaló que el progreso material no está asociado al progreso moral.

En *El albañil herido*, la sombra de los obreros se proyecta sobre un yermo amarillento, con unos hierbajos raquíticos. Al fondo, se aprecian unos montones de tierra, que sólo añaden desolación y el sentimiento difuso de lo inacabado. No sabemos si el albañil salvará su vida,

pero al comparar este cartón para tapiz con el del *El albañil borracho*, de formato más reducido, es imposible no pensar en un aquelarre, donde la muerte comparece con una máscara grotesca, insinuando que morir es algo tan insignificante como vivir. Al fin y al cabo, el hombre sólo es una mota de polvo que flota durante unos segundos en el aire y luego se dispersa como ceniza, mezclándose con el resto de las cosas. Eso no significa que la plenitud consista en anonadarse en una totalidad trascendente. Goya nunca suscribiría la frase de Tales de Mileto: «Todo está lleno de dioses». El mundo no es un vergel, con divinidades escondidas en bosques o manantiales, sino un baldío y cuando aparece la dicha, un simple instante de fatalidad puede malograrla sin remedio. Dios tal vez sólo es el refugio de nuestro miedo, algo tan incierto como esconder la cabeza debajo de una almohada, esperando que nuestros temores se esfumen por arte de encantamiento. O quizá para creer en Dios hace falta una audacia que casi siempre es derrotada por el conformismo y la mediocridad. El cartón para tapiz estaba destinado al comedor de los príncipes de Asturias (el futuro Carlos IV y su esposa María Luisa de Parma) en el Palacio de El Pardo. Sería uno más de una serie de trece, pero nunca llegó a ocupar su lugar a causa de la muerte de Carlos III. Actualmente se encuentra en el Museo del Prado y sigue invitándonos a pensar en la penuria de quienes trabajan en condiciones de inseguridad y precariedad.