

LOS RETRATOS DE HOMBRES INFAMES

Carlos Pérez Vaquero

Después de atenazarle en el patíbulo para verter por su cuerpo una mezcla fundida de plomo derretido, aceite hirviendo, resina de pez y cera, le ataron las extremidades con sogas a seis caballos que tiraron de su cuerpo hasta desmembrarlo en pedazos; después, arrojaron sus despojos al fuego para consumirlos y aventaron sus cenizas.

La ejecución de Robert François Damiens en París, el 28 de marzo de 1757, fue tan desproporcionada y brutal que su muerte inició un movimiento social imparable en contra de aquel truculento espectáculo de infringir torturas a pie de calle.

Ese modo de entender la justicia penal, utilizando métodos sádicos y aberrantes, perduró en toda Europa durante la Edad Media y el Renacimiento: en Inglaterra, se mostraban las cabezas de los presos decapitados en la Torre de Londres, clavándolas en picas en el cercano puente sobre el Támesis; en España –además de los autos de fe de la Inquisición– se regulaba la pena de picota para que los malhechores sufrieran vergüenza con el escarmiento público; en Valaquia (región histórica al sur de Rumanía), el príncipe Vlad empalaba tanto a los soldados enemigos capturados en sus guerras como a los ladrones y traidores, dando origen al mito que el escritor irlandés Bram Stoker popularizó en su novela Drácula; en Centroeuropa, se ordenaba caminar sobre rejas ardientes en la tortura de la ordalía; y en los Estados Pontificios, a muchos condenados se les castigaba frente al Capitolio de Roma, descoyuntándoles las articulaciones (strappare) al suspenderles en el aire, con los brazos atados a la espalda.

Todas estas prácticas –tan habituales en el Viejo Continente– acabaron desapareciendo a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, cuando el cuerpo humano dejó de ser visto como una simple fuerza bruta –algo sin valor, poco más que un trozo de carne– y la justicia empezó a impartirse en el interior de las prisiones, de espaldas al ojo público.

Hasta que llegó ese momento y se produjo un cambio de mentalidad en la sociedad europea, el arte se convirtió en otro instrumento más al servicio del poder y nombres propios como Andrea del Castagno, Sandro Botticelli, Andrea del Sarto e incluso Leonardo da Vinci tuvieron que presenciar los castigos públicos –convertidos en testigos forzosos de aquella práctica cotidiana– y plasmarlos en sus dibujos.

LAS PINTURAS INFAMANTES

Imágenes en: <http://www.tarotforum.net/showthread.php?t=93338>

En el tránsito entre el Medioevo y la Edad Moderna, Italia aún no era el país que hoy conocemos. En la Península Transalpina convivían los reinos de Nápoles y Sicilia, al sur; Roma y los Estados Pontificios, en el centro; y numerosas repúblicas y señorías independientes en el próspero y

fragmentado norte. Estas ciudades estado –Siena, Florencia, Génova, Pisa, Módena, Parma o Venecia– lograron brillar en muchos ámbitos al enriquecerse con el aprovisionamiento y transporte de los cruzados y gracias al comercio con Oriente; alcanzando un notable éxito económico que les permitió rivalizar en el mecenazgo del mayor esplendor cultural e intelectual de su época.

A partir del siglo XIII, en algunas ciudades de la Toscana y de Emilia-Romaña se extendió una costumbre que entroncaba con el castigo de la infamia procedente del Derecho Romano. Cuando alguien realizaba un acto por el que perdía su buen nombre –su fama– tenía que ser despojado de su reputación y castigado públicamente como infame. Las autoridades municipales encargaban a un artista –oficio que, por aquel entonces, aún tenía muy mala reputación (su status no mejoró hasta bien entrado el siglo XV)– que pintara el retrato de aquella persona, lo más grotesco que fuera posible, a modo de caricatura, para mostrarlo en la calle, con el nombre del delito que hubiera cometido y la condena que se le había impuesto. Así nacieron las llamadas *immagini infamante* de las que, desafortunadamente, apenas se ha conservado algún boceto de los dibujos realizados por Andrea del Sarto, aunque se tiene constancia de que muchos pintores renacentistas tuvieron que realizarlos; a veces, obligatoriamente.

Una buena muestra que sí ha llegado hasta nuestros días es el dibujo de la carta que representa al ahorcado –uno de los arcanos mayores de la baraja del tarot, obra del miniaturista bresciano Bonifacio Bembo (mediados del siglo XV)– que tiene su origen, precisamente, en esas pinturas en las que se representaba a los colgados boca abajo y pendientes de una sola pierna.

Los pintores solían dibujar los retratos de los ladrones, traidores o rebeldes al natural, mientras los cadáveres de los condenados aún se balanceaban ahorcados en una plaza pública –por ejemplo, delante del Palacio del Podestà, en Florencia (actual Museo Bargello)– pero en ciertas ocasiones, cuando no se lograba capturar al criminal, también se le podía juzgar en ausencia y, en este caso, se pintaba su dibujo para ejecutarlo in effigie. Hasta el siglo XVI, esta práctica se extendió por Francia, Inglaterra y Alemania, donde se hicieron muy populares las cartas con una imagen difamatoria (*schandbild*) que los comerciantes utilizaban contra los clientes morosos, colocándolas en las puertas de las iglesias y ayuntamientos.

Las imágenes infamantes representaron la antítesis de aquellos otros retratos de hombres famosos e ilustres que solían decorar los magníficos salones palaciegos del Renacimiento, convirtiéndose en una herramienta muy efectiva para deshonorar a los condenados, exponiéndolos a la burla y el desprecio de sus convecinos pero, al mismo tiempo, tuvieron un marcado carácter aleccionador para el resto de los ciudadanos: si no te comportas correctamente, recibirás el mismo castigo.

LOS PINTORES DE LA INFAMIA

Por un comentario de Giorgio Vasari (1511-1574) –un escritor que resulta imprescindible para conocer la vida y obra de los mejores arquitectos, escultores y pintores italianos de su tiempo– Andrea del Castagno (1421-1457) ha pasado injustamente a la historia como el asesino de su colega Domenico Veneziano, muerto en 1461; algo imposible si tenemos en cuenta que Castagno ya había

fallecido cuatro años antes por culpa de la peste. Aun así, desde el siglo XVI perdura esa leyenda negra que persigue al pintor aunque no fue la única; también se afirma que recibió el sobrenombre de Andrea degli Impiccati (el de los ahorcados) porque retrató a los ejecutados durante la conspiración de los Pazzi de 1478, por orden de Lorenzo de Medici, circunstancia que también es inviable por la misma razón: llevaba veintiún años enterrado.

El apodo, en realidad, lo recibió por dibujar a los milaneses que capturaron las tropas florentinas en la batalla de Anghiari (1440) y a los rebeldes que fueron ahorcados por ayudarlos. Entonces, ¿quién se hizo famoso pintando a los conspiradores contrarios a los Medici?

El 26 de abril de 1478, Giuliano de Medici murió desangrado tras recibir diecinueve puñaladas en la catedral de Florencia. Los autores fueron sus eternos rivales, los Pazzi, que contaban con el apoyo de la vecina República de Siena, los banqueros de los Estados Pontificios y el propio Papa Sixto IV, temerosos del poder que esta familia comenzaba a tener más allá de Florencia, por toda la Toscana.

Lorenzo de Medici, hermano del fallecido, logró sobrevivir al intento de golpe de Estado y, aunque recuperó el control de la ciudad, la muchedumbre decidió tomarse la justicia por su mano, linchando a todos los conspiradores, incluyendo al arzobispo Salviatti. El Gobierno de Florencia confiscó todos los bienes de los Pazzi y ordenó al pintor Sandro Botticelli que dibujara los cuerpos colgados de los traidores –los pendidos– para decorar la Sala de los Lirios del Palacio Viejo. Se cuenta que hubo otro pintor que también se ofreció a realizar aquel trabajo, pero Lorenzo el Magnífico prefirió la experiencia del maestro Botticelli que el arte de un genio que sería llamado Leonardo da Vinci.

El verdadero nombre del Botticelli (¿1444?-1510) era Sandro Filipepi. El menor de los hijos de un curtidor fue siempre un niño muy enfermizo que solía acompañar de ronda a su hermano mayor, tan a menudo que mucha gente pensaba que, en realidad, aquel niño era su hijo; y, de ese equívoco, procede el origen de su apodo. A su hermano mayor, el recaudador Giovanni Filipepi, lo llamaban el Botticello (tonelete, podría ser su traducción aproximada al castellano) por su complexión –bajito y fuerte– y su afición al vino. De forma que el pequeño Sandro que siempre iba con él pasó a ser: el chico del Botticello; es decir, Sandro Botticelli.

Fiel a la familia Medici, el pintor vivió en primera persona el intenso proceso penal contra fray Girolamo Savonarola, un fraile muy polémico por sus mensajes desde el púlpito del convento de san Marcos, donde arremetía contra la corrupción, el lujo (la hoguera de las vanidades, que decía él) y la depravación tanto de Florencia como del Papado. Cuando el religioso dominico perdió la protección del rey francés Carlos VIII, fue excomulgado, torturado en un juicio celebrado a puerta cerrada y sin defensa y, finalmente, condenado a morir ahorcado y quemado varias veces en una hoguera (como muestra el lienzo atribuido a Francesco di Lorenzo Rosselli).

Imagen: <http://casasantapia.com/art/art/girolamosavonarola.htm>

Tras la ejecución de Savonarola, Botticelli no volvió a ser el mismo. Su obra perdió el elegante estilo juvenil de La primavera o El nacimiento de Venus y comenzó a reflejar toda la turbación de aquel martirio en grabados como El triunfo de la fe.

De sus immagini infamante tampoco se ha conservado ninguna muestra; pero del que sí que tenemos algún boceto es de los dibujos infamantes que pintó Andrea del Sarto (1486-1531), uno de los últimos grandes artistas florentinos, injustamente eclipsado por sus contemporáneos (Rafael, Miguel Ángel y da Vinci) y porque el epicentro artístico se trasladó de Toscana a Roma.

El hijo de un sastre –Sarto, en italiano– fue un artista melancólico y sumiso, consumido por los celos que le provocaba su mujer, Lucrecia del Fede, a la que algunos alumnos del taller de su marido –como el propio Giorgio Vasari– acusaron de infringirles malos tratos físicos. Sarto recibió el encargo de pintar los retratos de los capitanes de la guardia de Florencia que habían huido llevándose los dineros de la soldada, en la fachada del Palacio del Podestá; pero el pintor, que no quería recibir un pseudónimo similar al de su tocayo, Andrea de los Ahorcados, realizó la pintura de noche, a escondidas y diciendo que había sido un discípulo suyo, Bernardo del Buda, quien los había retratado. Hoy en día, son la única muestra de aquellas imágenes infamantes que aún conservamos.

EL ASUNTO SALTARELLI

Durante aquella época, muchos pintores fueron citados en los tribunales, por diferentes causas – Giotto denunció a un cliente por no pagarle un cuadro; Botticelli fue acusado de sodomía; Mantegna demandó a su maestro, Francesco Squarcione, por explotarlo en su taller; Ghirlandaio pintó su magnífica capilla Tornabuoni inmerso en un juicio entre dominicos y franciscanos porque aquéllos se oponían a que los frescos del altar mayor representaran la vida de san Francisco de Asís, etc.– pero uno de los más habituales de los juzgados fue Leonardo da Vinci (1452-1519).

Faltaban seis días para que el joven genio cumpliera veinticuatro años cuando fue denunciado y encarcelado durante dos meses. Aquella no era la primera vez que lo acusaban anónimamente ni tampoco sería la última. Ocurrió el 9 de abril de 1476.

Aunque Leonardo seguía visitando el taller de su maestro –Andrea el Verrocchio– ya habían pasado tres años desde que entró a formar parte de la compañía de pintores de Florencia, la ciudad a la que se trasladó a vivir con apenas 14 años cuando la familia de su padrastro –el notario Piero da Vinci– decidió ampliar sus negocios en la capital toscana.

Poco después de pintar La Anunciación, una mano anónima dejó una carta en el tamburo –una arqueta situada en el lateral del Palazzo Vecchio– dirigida a las autoridades, los llamados Ufficiali di Notte que velaban por la integridad y moralidad de los florentinos. En aquella denuncia se afirmaba que el sastre Baccino, el orfebre di Pasquino, otro Leonardo (hijo de una de las mejores familias de la ciudad: los Tornabuoni mencionados con anterioridad) y el propio autor de La Gioconda habían corrompido al adolescente Jacopo Saltarelli, un modelo de 17 años que sirvió de pareja a docenas de personas (...) que lo han transformado en un sodomita.

En la Florencia del quattrocento, aunque una denuncia fuese anónima debía seguir su curso en los tribunales, dando lugar a un proceso en el que se investigaba la veracidad o no de los datos aportados que podían acabar con la pena de castración.

Como su padrastro rehusó ayudarlo, Leonardo tuvo que recurrir al influyente Bernardo di Simone para lograr que se le retirasen los cargos, apoyándose en que no había más pruebas que una carta sin autor conocido y que dos de los acusados eran honrados burgueses y los otros dos –ambos Leonardos– formaban parte de respetables familias florentinas.

Finalmente, aunque la instrucción se cerró sin procesar a ninguno de los cuatro encausados, no pasaron ni dos meses, el 7 de junio, para que aquellos Oficiales Nocturnos recibieran una nueva acusación anónima contra da Vinci que obtuvo idéntico resultado: el archivo y sobreseimiento del caso.

Desde su fallecimiento en Amboise (Turena, Francia) el 2 de mayo de 1519 se ha especulado mucho sobre las consecuencias que tuvieron aquellas denuncias en la vida de este extraordinario genio. Incluso Sigmund Freud –el psicoanalista por antonomasia– publicó un artículo sobre este asunto en 1910, Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci, donde señaló que (...) sin participar de la segura convicción de sus modernos biógrafos, que rechazan como una calumnia exenta de todo fundamento la posibilidad de una relación sexual entre el maestro y sus discípulos, nos parece lo más verosímil que las cariñosas relaciones de Leonardo con los jóvenes a los que aleccionaba en su arte y que, según costumbre de la época, compartían su vida, no llegaron jamás a adquirir un carácter sexual. Ni en un sentido ni en otro puede atribuirse a Leonardo una actividad sexual muy intensa (...) Sus afectos se hallaban perfectamente domados y sometidos al instinto de investigación. No amaba ni odiaba.

EL GARROTE VIL

Si en aquella Italia de los siglos XIII a XVI, hubo artistas que retrataron a los ahorcados que eran ajusticiados en plena vía pública; análogamente, en la España de los siglos XIX y XX algunos pintores también mostraron en sus lienzos las ejecuciones con garrote vil –un instrumento para ejecutar a los condenados a muerte, según el DRAE– de origen español pero que también se utilizó en Filipinas e Hispanoamérica.

Técnicamente, se trataba de una máquina muy elemental: el condenado se sentaba en una silla y, entre el respaldo y su cuello se colocaba un collar de hierro con un tornillo que, al girarse mediante una manivela, le rompía la columna vertebral, causándole la muerte de inmediato; al menos, en teoría. En la práctica, muchos criminales, algunos tan famosos como el Jarabo, sufrieron interminables minutos de agonía porque la ejecución dependía de la fuerza del verdugo y de las condiciones físicas del propio condenado.

Desde que sustituyó a la horca como método habitual de ejecución, el garrote aparece mencionado en la Gazeta de Madrid (antecedente del actual BOE) desde el 12 de abril de 1810, en plena Guerra

de la Independencia, cuando se ejecutó a los oficiales Santos Corpa y Antonio Lúñez, condenados a muerte de garrote (...) llevando pendientes de sus cuellos un letrado que anunció al público los delitos expresados –una junta criminal extraordinaria los consideró reclutadores y revoltosos con mano armada– lo que motivó, según el texto oficial, su justo castigo. A lo largo de los siglos XIX y XX continuó utilizándose este instrumento hasta sus dos últimas ejecuciones, en Barcelona (el anarquista Salvador Puig Antich) y Tarragona (el delincuente alemán Georg Michael Welzel), ambas, el 2 de marzo de 1974; precisamente, la ejecución de Antich hizo que Joan Miró (1893-1993) pintara su serie La esperanza del condenado a muerte aquel mismo año, como rechazo a la realidad política y social que vivía el país en los últimos años del franquismo.

www.fotolog.com/tamiuz/55881922

Junto a estos cuadros de Miró y el conocido grabado El agarrotado, de Goya, otros pintores de aquel tiempo nos mostraron toda la dureza de esas muertes:

- Ramón Casas i Carbó (1866-1932) fue un artista barcelonés que mostró escenas de la crónica social catalana con grandes dosis de realismo y unos detalles casi fotográficos; aunque es más conocido por su faceta publicitaria, como la famosa etiqueta del Anís del Mono o los carteles modernistas que realizó para Codorníu. Asistió a una ejecución pública y reflejó su experiencia frente ante el patíbulo en su óleo Garrote vil, donde muestra la ejecución de Aniceto Peinador, un joven de 19 años que fue condenado por haber cometido dos crímenes pasionales. Ocurrió junto a las tapias de la prisión vieja de Barcelona, el 12 de julio de 1893; es decir, ciento treinta y seis años después de la ejecución de Robert François Damiens en París, en 1757, la España decimonónica aún ejecutaba en la vía pública a uno de sus últimos condenados; poco después, la pena máxima también empezó a cumplirse en el interior de las prisiones.
http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Garrot_vil.jpg

- Cuarenta años más tarde, el madrileño José Gutiérrez Solana (1886-1945) –un polifacético escritor, grabador, dibujante y pintor expresionista que mostró la vida de España con toda su crudeza– también retrató esa imagen de dos ajusticiados (Blas Vicente, alias Riscas, y Antonio Polo Vicente, el Capolo, que fueron condenados a muerte por robar al párroco de Galisancho, que acabó muriendo sofocado por culpa de la mordaza que le pusieron para que estuviera callado) pero su cuadro tiene un carácter más pesimista e irónico, influido por la Generación del 98. Su óleo Garrote vil, de 1931, representa a gente humilde ejecutando a unos reos de su misma condición. La escena tuvo lugar cerca del castillo de Alba de Tormes (Salamanca), el 9 de diciembre de 1897, mientras el autor se documentaba para escribir La España negra. Anteriormente, Solana ya había utilizado una temática similar en dos lienzos titulados Suplicio chino, de los que se conservan versiones de 1915 y 1930.

http://1.bp.blogspot.com/_kJodmC4pWmw/STIpcqWPdbI/AAAAAAAAADKw/yMxVWOu4Kug/s1600-h/Garrote+vil.JPG

Archivos de Criminología, Criminalística y Seguridad Privada

Reserva de Derechos: 04-2011-040811150700-102

ISSN 2007-2023

Director: Wael Sarwat Hikal Carreón

Hoy en día, los artistas ya no pintan retratos de hombres infames; ahora, muchos lienzos tienen un carácter reivindicativo y activista que denuncia los abusos y la infamia de algunos gobiernos como, por ejemplo: Antoni Tàpies y su Pro abolición pena muerte (de 1975); las desapariciones de miles de argentinos durante la dictadura, reflejadas en los retratos de las Madres de la Plaza de Mayo pintados por Miguel Ángel Mateu, María Jiménez o Antonio Tenes, en la década de los años 80; la pintora tejana Jasmin Hilmer plasmó en *The End* (2006) su postura a favor de la moratoria para no ejecutar a más condenados en su Estado con la silla eléctrica; el colombiano Fernando Botero y su serie de lienzos sobre las torturas de Abú Ghraib (2005) o los acrílicos de gran formato –como *Morir sin motivo* (2007)– del iraquí Ahmed Alsoudani sobre las vejaciones que emplearon los aliados en esta prisión de su país.

www.flickr.com/photos/91968131@N00/127310459/

www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/ahmed_alsoudani_die_out.htm