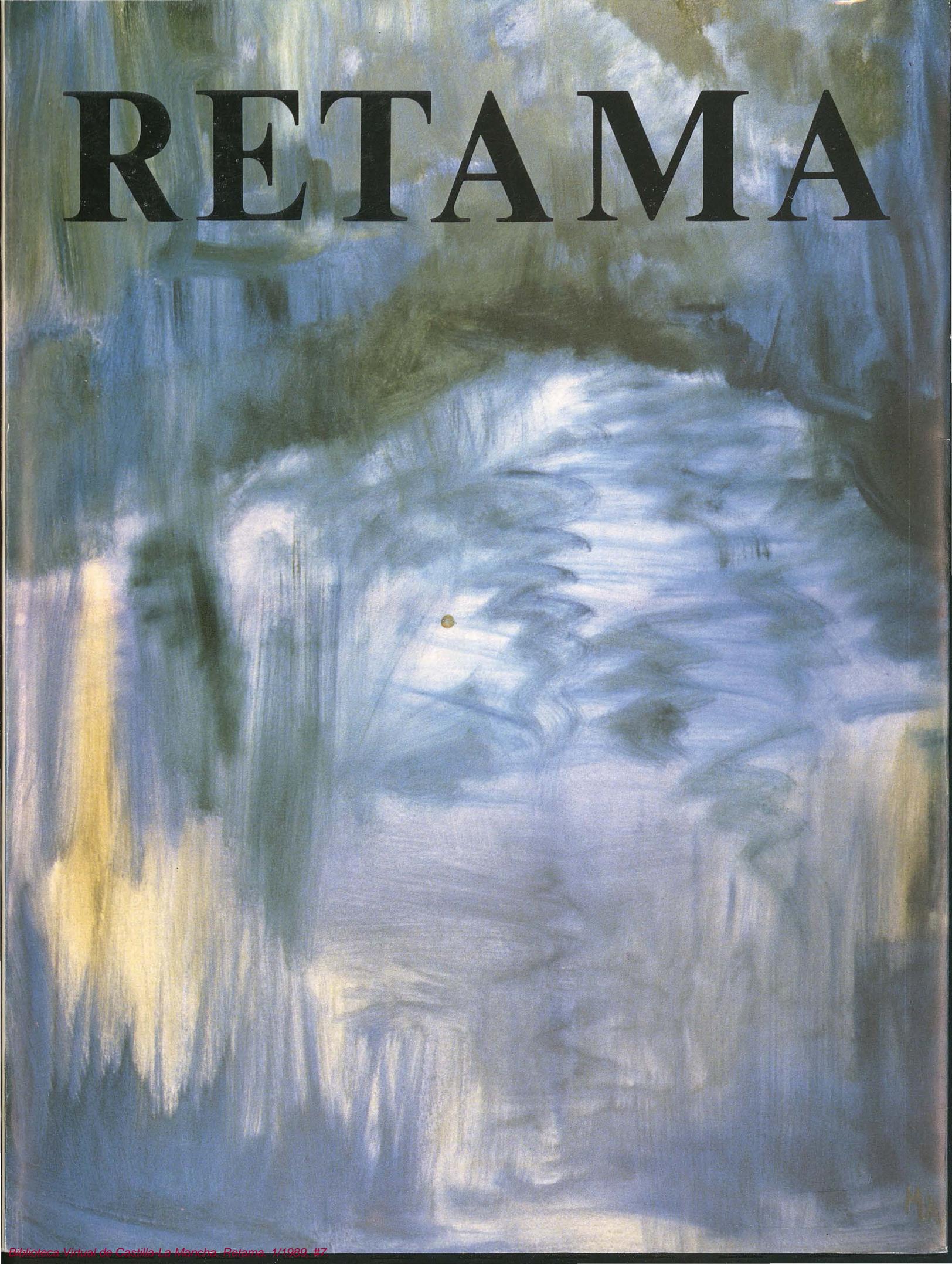


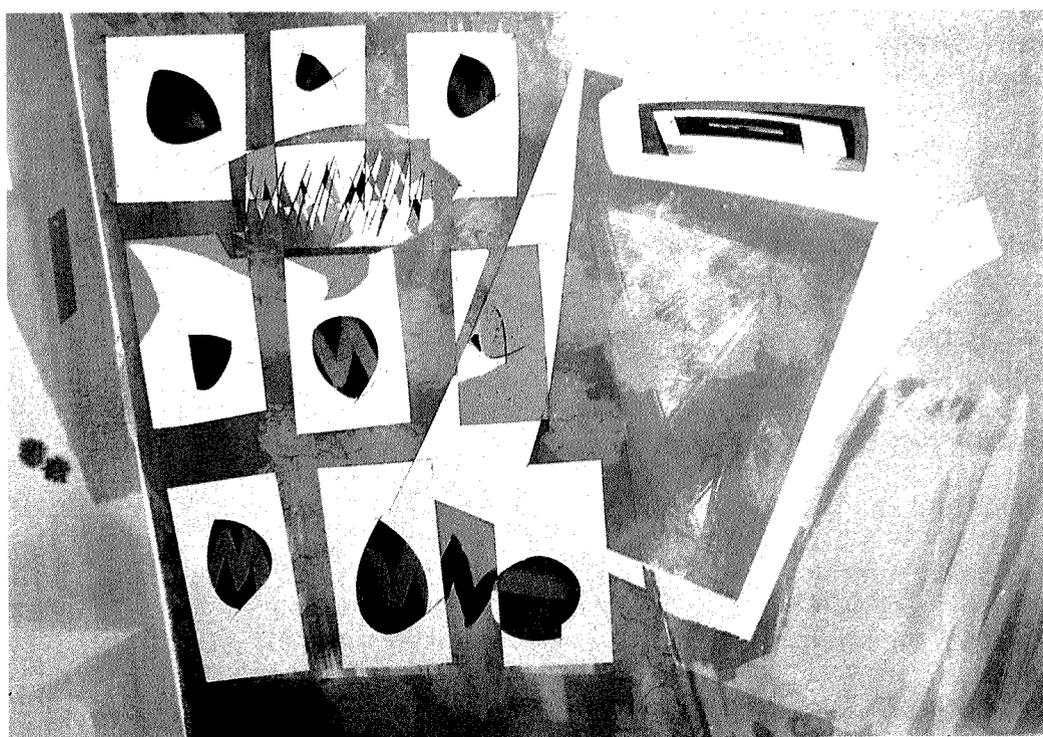
# RETAMA





# RETAMA

(COLABORACIONES INTERDISCIPLINARES)



## S U M A R I O

	<u>Pág.</u>
<b>PORTADA (Carmen PEREZ)</b>	
Presentación: "La Fundación Luis Yúfera Recuenco" . . . . .	5
"Aprendices de pintor en la Cuenca del Renacimiento" (Pedro M. IBÁÑEZ) . . .	7
"El manierismo formal en la decoración escultórica de la sacristía de las Cabezas de la Catedral de Sigüenza" (José M. MUÑOZ) . . . . .	19
"Análisis estilístico de la Tabla de la Virgen de la Esperanza Sedente" (Pilar ROIG) . . . . .	22
"Las actitudes que genera la incorporación de alumnos con necesidades educativas especiales en la escuela ordinaria" (Mariano HERRAIZ) . . . . .	32
"Itinerario didáctico: la transición entre la Serranía y la Mancha conquense" (M. <sup>a</sup> Cristina FERNANDEZ) . . . . .	37
"Escritos sobre investigación pictórica" (Juan GUEL BENZU) . . . . .	51
"La serigrafía artística en España y su contribución a la obra gráfica original" (Manuel SILVESTRE VISA) . . . . .	53
<b>RETAMA LITERARIA</b> . . . . .	67

### **RETAMA (Colaboraciones interdisciplinares) N.º 7.**

E. U. del Profesorado de E. G. B. "Fray Luis de León". CUENCA.

Universidad de Castilla-La Mancha.

CONSEJO DE DIRECCION: **M.<sup>a</sup> Cristina FERNANDEZ, Javier F. GARCIA TORRIJOS, Antonio HERNANDEZ, Alfonso SALVADOR, José TORRALBA y Carmen UTANDA.**

DISEÑO Y DIRECCION ARTISTICA: **Carmen PEREZ.**

DIRECTOR: **Pedro CERRILLO.**

(Los trabajos y artículos firmados son responsabilidad de sus autores).



### LA FUNDACION "LUIS YÚFERA RECUENCO"

*El ejercicio del mecenazgo cultural todavía no es una práctica extendida en nuestro país, aunque hay notables excepciones que trabajan excelentemente desde hace muchos años, tanto en el campo científico como en el artístico. Además, la actual legislación no tiende a favorecer este tipo de iniciativas, a diferencia de lo que ocurre en otros países, incluso de nuestro propio entorno.*

*La existencia de fundaciones culturales de carácter local o provincial con actuaciones y ayudas permanentes es un empeño logrado por muy pocos hasta el momento. Ya hace seis años que inició su andadura la Fundación "Luis Yúfera Recuenco", contemplando en sus estatutos la aportación económica necesaria para cubrir becas de estudio para jóvenes alumnos de la E. U. del Profesorado de E. G. B. "Fray Luis de León" de Cuenca. Desde entonces, más de una decena de estudiantes se han visto favorecidos por la generosidad de unos patronos que han ido incrementando las dotaciones anualmente, y que, ahora, han tenido la gentileza de donar una de las bibliotecas familiares a la propia Escuela Universitaria. Con ello, la Fundación ha ampliado su mecenazgo, haciendo posible el incremento de los fondos bibliográficos de un centro universitario que, como muchos otros, tiene evidentes limitaciones presupuestarias.*

*La Fundación "Luis Yúfera Recuenco", con su realidad consolidada y con sus proyectos, es un buen ejemplo de una de las fórmulas de colaboración entre sociedad y Universidad, aunque en este caso, ello sea posible gracias a la iniciativa de sus fundadores y patronos.*



Epifanía. (det.). Retablo conservado en el palacio episcopal de Cuenca.

## APRENDICES DE PINTOR EN LA CUENCA DEL RENACIMIENTO

Pedro Miguel IBAÑEZ MARTINEZ

La formación de los pintores del renacimiento se inscribe en un característico encuadramiento artesanal que hunde sus raíces en los últimos siglos medievales. El proceso de agremiación va a culminar en la Edad Moderna, recibiendo ordenanzas a lo largo del siglo XVI numerosos oficios (algunos, incluso, en las siguientes centurias). Conocido es el hecho de cómo, a lo largo de su vida profesional, los practicantes de cualquier oficio pasaban por tres etapas que les singularizaban como aprendices, oficiales y maestros. Aunque la mentalidad renacentista confirió prestigio social a algunos grandes arquitectos, escultores y pintores, lo cierto es que los muchachos inclinados a las artes aprendían los secretos técnicos como cualquier otro que quisiera ser carpintero, sastre o curtidor. En cualquier caso, ocasión tendremos a lo largo de estas páginas de subrayar algunas variables que distancian a las gentes del arte de las estructuras gremiales más ortodoxas y generalizadas.

La investigación sobre los años de adiestramiento de los pintores conquenses del siglo XVI se reduce, básicamente, a los contratos firmados entre los padres o tutores de los muchachos con el maestro al que se encomendaban, al principio de todo el proceso. Se denominan, indistintamente, como "carta de obligación y soldada", "carta de aprendiz", "carta de soldada" o "carta de obligación y aprendiz". El formulismo y la parquedad inherentes a los protocolos notariales apenas permiten entrever escasas noticias sobre el tema tratado. Faltos de otra documentación de apoyo, una etapa tan importante como la formación de los futuros pintores se desdibuja en el hermetismo de los talleres de la época.

Como punto de partida para delinear la problemática planteada, transcribimos a continuación dos cartas de aprendizaje referidas a sendos pintores conquenses que llegaron a alcanzar un cierto relieve. La primera, fechada el 5 de abril de 1513, contempla la marcha de Pedro de Castro a Chinchón, para aprender el oficio de Ginés López, un pintor de dicha villa:

De Gonçalo de Castro e Gines Lopez. Aprendiz. Sepan quantos esta carta de obligacion e aprendiz vieren como yo, Gonçalo de Castro, pintor, vezino de la muy noble e muy leal cibdad de Cuenca, otorgo e conozco que pongo por aprendiz al oficio de pintor con vos, Gines Lopez, pintor, veçino de Chinchon, que presente estades, a Pedro, mi hijo, que es de hedad de doze o treze años, por tiempo de ocho años primeros syguientes, que enpieçan a correr oy dia de la fecha de esta carta en adelante, para que vos syrua en el dicho ofiçio e en lo que le mandaredes e a el fuere de hazer. Porque le dedes de comer e beuer, e vestir e calçar, a honrra vuestra e mia, e mas que le ayaes de mostrar el dicho ofiçio de pintor de ymageneria todo lo que vos sabes, e mas sy mas pudiere de prender estandolo el de prender, e que no le encubra ningund secreto del oficio, e mas que en fin de tiempo le vistaes de nuevo a honrra vuestra e mia. Obligome que el dicho moço vos seruira bien e lealmente a todo su poder, e que no se absentara del seruicio, e sy se absentare haziendomelo saber lo tornare al dicho seruicio hasta tres dias, so pena que

pierda lo seruido e torne a seruir de nuevo, e vos pague en pena todo el daño que a cargo de la ausencia del dicho moço os viniere, racto manente pacto, E yo, el dicho Gines Lopez, otorgo e conozco que rresçibo de vos el dicho Gonçalo de Castro, pintor, al dicho Pedro, vuestro hijo, por el dicho tienpo e prescio, e en la manera que dicha es, e me obligo de le mostrar el dicho ofiçio de pintor del ymagineria todo lo que yo se, e mas sy mas pudiere de prender, y siendolo el de prender, e de conplir con tal todo lo que de suso se qontiene, so pena del doblo racto manente pacto, y con tal condiçion que sy dentro de dos años primeros syguientes paresciere que el dicho Pedro no deprende el dicho ofiçio, o no es para el dicho arte de pintor, que yo lo dexare y os lo enbiare con que no sea para pintor, ni lo pueda de prender con otro alguno. Y yo el dicho Gonçalo de Castro asy lo consiento, e prometo e me obligo de lo conplir so la dicha pena racto manente pacto ... e la firmamos de nuestros nonbres en el rregistro del presente escriuano donde la otorgamos conforme a la prematika de su Alteza. Que fue fecha e otorgada e[n] la dicha çibdad de Cuenca, a cinco dias del mes de abril, año ... de mill e quinientos e treze años. Testigos que fueron presentes para esto llamados e rrogados Frrancisco de la Plata, e Juan de la Torre, plateros, e Alonso de Veteta, alauarde-ro, vecinos de Cuenca, e yo Alonso Ruyz, escriuano publico (*Rúbrica*). Gonçalo de Castro pyntor (*Rúbrica*). Gynes Lopez (*Rúbrica*). (1).

El segundo documento registra el ingreso de Quílez Moreno en el obrador de Bernardo de Oviedo, en obligación fechada el 28 de octubre de 1568:

Sepan quantos esta carta de obligacion vieren como yo Quilez Moreno, vecino ... de Cuenca, otorgo e conozco que pongo a soldada e por aprendiz con vos Bernardo de Oviedo, pintor, vezino de esta çibdad, a Quilez Moreno mi hijo que es de hedad de catorze años, para que os syrva en vuestro ofiçio de pintor por tienpo de siete años, que enpeçaron a correr e se quantan desde el dia de San Juan de junio proximo pasado de este presente año ... porque en este tienpo le deys el sustento necessario, y vestido y calcado a vuestra onrra, y en fin del tienpo vn vestido de pano negro veyntidoseno de Cuenca, capa y sayo, e vnascas de estamete, e vn jubon de lienço, e dos camisas, y capatos, e vna gorra, e vn talabarte, todo nuevo, e me obligo que el dicho mi hijo os servira bien e fielmente en todo el dicho tienpo, y que no se avsentara del dicho seruiçio, e si se avsentare que pierda lo seruido e torne a seruir de nuevo conforme al fuero de Cuenca, e vos el dicho Bernardo de Oviedo podais rresçebir otro moço de vuestro ofiçio para que os acabe de seruir el tienpo que rrestare de seruir el dicho mi hijo por el precio que os pudieredes concertar, y el demas precio que le dieredes yo me obligo de os lo dar e pagar ... E yo el dicho Bernardo de Oviedo digo que acebto este contrato e rrescibo en mi seruiçio e por aprendiz al dicho Quilez Moreno por el dicho tienpo de suso declarado, e me obligo de le vezar el dicho mi arte de pintor syn le encubrir cosa alguna quiriendolo el de prender y teniendo abilidad para ello, e de le dar lo demas de suso por vos el dicho Quilez Moreno su padre declarado en esta escritura ... Cuenca, a veinte e ocho dias del mes de otubre ... de mil quinientos y sessenta y ocho años. Testigos ... Alonso Mexia el Moco, e Miguel Gomez, clerigo, vecinos de Cuenca, e Juan Locano ansimismo veçino de la dicha çibdad ... Paso ante mi Alonso Mexia escriuano público (*Rúbrica*). Bernardo de Oviedo (*Rúbrica*). Por testigo Alonso Mexia el Moco (*Rúbrica*). (2).

Como se observa en ambos escritos, las fórmulas han variado poco en el curso de medio siglo y se centran en definir el origen de los jóvenes, la edad en que inician el aprendizaje y tiempo que durará éste, obligaciones del maestro, obligaciones del aprendiz y otros aspectos que habrán de tratarse en el curso del trabajo.

Conocemos los nombres de numerosos aspirantes a pintor en la Cuenca del renacimiento: Pedro Carrera, Sebastián de Perea, Agustín del Castillo, Bartolomé de Atienza, Miguel Hernández, Francisco de Beteta, Miguel de Villacastín, Miguel Guéllez, Pascual Sánchez, Juan Moreno y otros muchos. Con excepción del citado Pedro de Castro, ningún hijo de pintor que haya seguido la profesión consta en estas cartas notariales conservadas. Más que pensar en el extravío de la documentación hay que buscar una explicación más sencilla: formándose en el obrador familiar no era necesaria ninguna clase de contrato. Precisamente, el caso de Pedro de Castro resulta tan curioso como atípico. Su padre, Gonzalo de Castro, era uno de los pintores conquenses más importantes en las primeras décadas del siglo, y en vez de adiestrar personalmente a su hijo prefirió enviarle a una localidad tan alejada de Cuenca como era Chinchón. Quizá, quería especializarlo en el terreno del policromado propiamente dicho, y completar así la estructura del taller con miembros de su familia. Pero no hay que olvidar que el mismo Gonzalo de Castro, como cualquier otro maestro, estaba plenamente capacitado para ejecutar labores tanto de pincel estricto como de imaginería.

Según los datos conocidos en esta encuesta histórica dos tercios de los jóvenes procedían de la misma ciudad de Cuenca, mientras el tercio restante era natural del medio provincial (Albalate de las Nogueras, Salvacañete, Castillo de Garcimuñoz, entre otros lugares). Sin embargo, el hecho de que la documentación corresponda a la capital misma del territorio podría conducir a una perspectiva deformada. En el obispado de Cuenca existían, además, centros pictóricos secundarios donde radicaban maestros menores que llevaron a cabo una actividad nada desdeñable. A su sombra se formarían también aprendices. Es el caso de Diego de Segovia (3), nacido en el pueblo madrileño de Colmenar Viejo y que siendo muchacho se trasladó a Huete, "donde aprendió el dicho officio de pintor con Francisco de Villena" (4).



Faltan noticias para evaluar la situación económica y las familias de donde provenían los jóvenes. En muy pocos casos consta el oficio de los progenitores. El padre de Juan de Ortega era "maestro de danzar" (5), y peinadores los de Miguel de Villacastín (6) y Miguel Guélléz (7). En ausencia del padre, vale decir lo mismo para el tutor que vela del huérfano: Diego de Molina, que era bordador, puso a su pupilo Pascual Sánchez como discípulo de Bartolomé Matarana. (8).

En principio, cabría pensar que las costumbres vigentes en la época impedían a los hijos a seguir el oficio de los padres, y que el origen de la mayoría de los aprendices debería buscarse fuera del marco gremial. Pero los ejemplos que hemos aducido contradicen tal hipótesis. La vulneración de la regla provendría más de la vocación específica de los adolescentes que de incapacidad para seguir el oficio paterno donde, por lo general, intervenían aptitudes puramente mecánicas y escasamente selectivas.

Origen, pues, en el mundo artesanal; y quizá, en menor medida, en el ámbito campesino. En este sentido, echamos de menos la vivacidad de las noticias —fabulosas o no— de Giorgio Vasari sobre los primeros años de algunos pintores italianos, pero aplicadas al contexto conquense. Aunque su fiabilidad fuera, en determinados casos, bastante dudosa, nos habrían servido para intentar comprender los mecanismos por los que el hijo de un peinador —por ejemplo— aspiraba a convertirse en pintor. Hay que insistir sobre el aspecto vocacional de estos muchachos, reforzados por las mayores o menores facilidades para el dibujo que sus familiares vieran en ellos. Salvando las distancias, la anécdota de Giotto grabando la silueta de una oveja mientras cuidaba del rebaño familiar y siendo admirado por el pintor Cimabué, que lo convertiría a la postre en su discípulo (9), pudo encontrar ciertos paralelismos en el medio conquense. No nos imaginamos a ningún maestro aceptando, sin más, al primer muchacho que se le presentara. Y siempre pensando en el provecho que se pensaba lograr, con los años, del trabajo del aprendiz.

Lo que puede intuirse es que ni para la familia ni para los jóvenes sería la posición de los pintores especialmente atrayente por sí misma. Al menos a nivel crematístico. La valoración socioeconómica de la inmensa mayoría de los pintores conquenses del renacimiento no sobrepasaba los límites del ámbito puramente artesanal, a caballo entre el obrero especializado y la artesanía de lujo. Sólo un paso les separaba de los menestrales de cualquier gremio. El salario del genovés Bartolomé Matarana, quizá el más cotizado entre los maestros que trabajaron en Cuenca durante el último cuarto del siglo XVI, podía sobrepasar en un treinta por ciento al de un buen maestro carpintero, pero no más. Y éste es un hecho que no debe olvidarse. Otra cosa serían los contactos sociales que podían mantener los pintores, a través de su trabajo, con la élite —tanto religiosa como laica— que les encargaba y pagaba las obras.

Inexistente por entonces cualquier centro público de enseñanza de las artes, e incorporado el taller a la vivienda particular de los pintores, la enseñanza se llevaba a efecto directa y familiarmente entre docente y alumno. El maestro albergaba en su casa al aprendiz durante los años que duraba la instrucción. Esto hay que suponerlo así en todos los casos, y no solamente en aquellos en que el muchacho procedía de una localidad distinta. Generalmente los documentos aluden al sustento inmediato del aprendiz, el "comer y beber" de los contratos, dándose por entendido el alojamiento. En la carta de Pedro Castro no se mencionaba este último aspecto, y debe recordarse que el aprendizaje se llevaría a efecto en Chinchón, muy lejos de la casa de Pedro. Por otro lado, en el contrato de Miguel Guélléz, puesto bajo la autoridad de Martín Gómez el Joven, se especifica que "en el dicho tiempo le aueis de dar de comer e cama en que duerma" (10). Y la familia de Guélléz estaba vecindada en Cuenca, como el mismo Martín Gómez.

No hay una edad definida para la enseñanza, aunque en ningún caso se sobrepasan los quince años. De excepcional cabe calificar la circunstancia de Francisco de Beteta, que entra con escasos diez años en la casa de Juan Suárez (11). Lo habitual es hacerlo con catorce o quince (Juan de Ortega, Quílez Moreno, Juan Valero, Pedro Carrera, Sebastián de Perea y otros). El tiempo previsto para el aprendizaje es también muy variable. Insólitamente corto

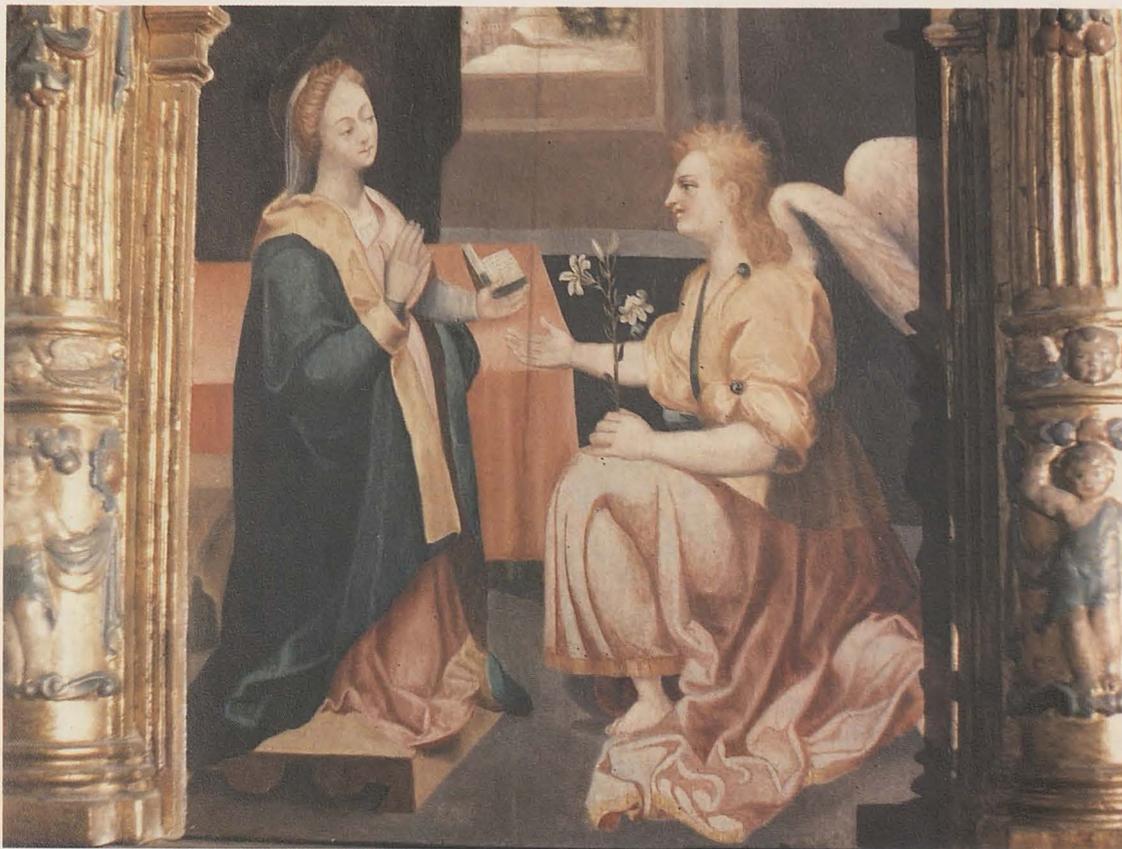
—dos años— es el establecido para Miguel Guéllez, cuando la media superaba los cinco años y medio. En numerosas ocasiones se fijan hasta ocho años de instrucción, lo cual supone una cifra difícilmente rebasable por la edad en que terminaban los muchachos, veintiuno o veintidós años.

Cuestión de interés es la que afecta a los estipendios que se manejan en el aprendizaje. Como en otros asuntos, la situación dista aquí de ser uniforme. Sin embargo, queda patente que el discípulo no paga al maestro por los conocimientos recibidos; más bien al contrario. Es evidente que el servicio de los aprendices resultaba de gran utilidad en los talleres. Sólo hemos encontrado un caso en que el maestro percibe emolumentos por su labor; y, en definitiva, es una excepción que consolida la regla. El 9 de junio de 1588 ponía el peñador Tomás Guéllez, vecino de Cuenca, a su hijo Miguel como discípulo de Martín Gómez el Joven. Afirma Tomás que "le aueis de dar de comer e cama en que duerma, e le aueis de mostrar el dicho ofiçio e arte de pintor,... e nosotros le tenemos de dar de bestir, e por el dicho aprendiz e frauajo que con el tomaredes en le mostrar el dicho ofiçio os tenemos de dar e pagar doze fanegas de trigo" (12). La explicación de tal anomalía radica en el tiempo tan breve que Miguel Guéllez permanecerá en la casa de Martín, únicamente dos años. Precisamente, los primeros años son los que menor utilidad presta el discípulo al maestro: absorbe conocimientos sin aportar nada en contrapartida. Por el contrario, en un periodo largo (de cinco a ocho años) proporciona al final del proceso el mismo servicio que un pintor ya formado, y tan sólo a cambio de comida y alojamiento. Volveremos a incidir sobre esta cuestión más adelante, al tratar del conflicto establecido entre Bernardo de Oviedo y Quílez Moreno.

El maestro, pues, además del sustento debía pagar alguna suerte de salario al discípulo. Las fórmulas, como quedó dicho anteriormente, son muy variables, dependiendo del contrato particular de cada momento. En ocasiones, como sucede con Pedro Carrera al entrar en el taller de Hernando Muñoz (1532), ambas partes se dividen las cargas según declara el padre del principiante: "...le aveis de dar de comer e beber, e camisas, e çapatos, los que oviere menester en este tienpo, y todo lo demas de vestidos y calças se las tengo de dar yo, el dicho Pedro de la Carrera". (13).

Sin embargo, lo normal es que el maestro pague al discípulo, una vez cumplida la instrucción, en forma de compra de vestimenta. Es el caso —entre otros muchos— del joven Juan de Ortega, cuyo maestro Hernando Muñoz estaba obligado a darle "de comer e beber, e vestir e calçar en este tienpo a honrra de amas partes, y en fin del tienpo vestido de nuevo de sayo e capa, y juvon, y calças, y camisas, y gorra, y el sayo y capa de paño de a çinco rreales la vara" (14). A fines de siglo (1588) la fórmula permanecía invariable, según revela el contrato entre Bartolomé Matarana y Juan Moreno: "... al cabo del tienpo le ha de dar vn bestido de paño seçeno de Cuenca, y vn sombrero, y calças, y greguescos, y vn jubon de lienzo, todo nuevo" (15). Menos común era pagar en dineros, y no en especie, pero era también un procedimiento utilizado. En 1566 abona Bernardo de Oviedo siete ducados a Diego de Roales, vecino de Castillo de Garcimuñoz, como finiquito del aprendizaje de su hijo. (16).

La enseñanza se produce directamente y con un sentido práctico elogiabile: a lo largo de los años, el aprendiz sigue atentamente y participa según sus responsabilidades del momento en la realización de numerosas obras por el taller que le acoge. Las normas compelen al maestro a enseñar al aprendiz "el ofiçio de pintor todo lo que vos supieredes, e mas sy mas pudiere deprender, syn encobrirle cosa ninguna". Se abarcan todos los aspectos del ofiçio, como se declara en la carta de Pascual Sánchez, admitido por Bartolomé Matarana: "en el dicho tienpo le a de mostrar el dicho arte de pintor de aparexar, dorar, estofar, labrar al holio figuras y lo necesario al dicho arte, de suerte que salga buen offiçial". Esta función técnica se completa con la instrucción en las primeras letras: a lo largo de los cinco años que Juan Suárez tendrá a su cargo a Francisco de Beteta, durante los dos primeros le enseñará a leer y escribir, y en los tres restantes el arte de la pintura (17). En contraste con los canteros, muchos de los cuales no sabían firmar, no hemos encontrado un pintor conquense que no supiera hacerlo.



Anunciación. Retablo procedente de la iglesia de Caracena del Valle. Huete, iglesia parroquial.

El grabado del artista flamenco J. Stradano puede ayudarnos a reconstituir el obrador de un pintor de la época. Desempeñando la misma función que en cualquier otro oficio, el taller —en estrecha simbiosis con la vivienda particular de los pintores, situado en la parte más alta y luminosa de la casa— era el núcleo básico de la producción artística de aquellos tiempos. En el centro de la estampa, sobre la tarima, puede verse al maestro pintando sobre lienzo el tema de San Jorge liberando del dragón a la princesa. A la derecha, dos discípulos mayores (quizá hayan alcanzado ya la categoría de oficiales) muelen los colores. En primer plano, dos aprendices sentados se ejercitan en el dibujo mientras otro, de pie, parece preparar una paleta al maestro.

En líneas generales, los obradores conquenses debieron ser más sobrios y menos nutridos de gente que el representado por Stradano. En alguno de ellos, como el taller de las familias Castro y Gómez, se hizo una buena parte de la pintura conquense del renacimiento. Se encontraba en la vivienda de estas familias, situada frente a la desaparecida iglesia de San Esteban, en una casa que compró Gonzalo de Castro en 1515 (18) y que después heredaron varias generaciones de pintores. Del aspecto abigarrado y variopinto que debían tener estos talleres, sobre todo con ocasión de realizarse trabajos de importancia, puede dar una idea la descripción que un escribano de Alarcón proporciona del obrador de Juan de Ortega. En esos momentos (1578), Ortega tenía a su cargo la pintura de un retablo para la iglesia de Pozoamargo:

“E luego yo el escriuano, en cumplimiento del dicho mandamiento, fuy con los dichos

testigos a casa de el dicho Juan de Ortega, y en vn aposento de ellas por el susodicho me fue mostrado, e por vista de ojos vi, muchas piezas de retablo que en las espaldas y pies de ellas por letras dezian "Pozo Amargo", entre las quales avia e vi doze piezas del dicho retablo doradas y encarnadas, e acabadas de todo punto, que el dicho Juan de Ortega dixo ser columnas, e traspilares, y archetes, e vn frontispicio, e cartones del dicho retablo. Y asimismo el susodicho mostro e vi otras muchas piezas que dixo ser frisos del dicho retablo con las letras que dezian "Pozo Amargo", yntitulados con letras que dezian "Pozo Amargo", todo lo qual estava de vn color colorado, que dixo e declaro en su arte estar anbolado ya para dorar. Y asimismo me mostro e vi dos tableros, el vno de los quales estava pintado la ymagen de San Bartolome, y en el otro aparejado para dibujar la ymagen de señor San Yago". (19).

Los documentos filtran muy poca información sobre las técnicas utilizadas por los pintores conquenses del siglo XVI, faltando en los inventarios toda referencia al material de trabajo por ellos utilizado. En cualquier caso, los procesos técnicos son comunes a otros pintores de la época. El procedimiento pictórico más utilizado es el óleo. Se empleaba ya a finales de la centuria anterior: en 1492, el pintor Hegas Gutiérrez realiza un retablo de la Virgen de las Nieves para el Ayuntamiento de Cuenca, comprometiéndose en el contrato a que "todo lo que no fuere de plata o de oro ha de ser labrado all açeyte a vista de maestros" (20). Otra de las referencias más antiguas y precisas es la de Hernando Muñoz en 1520, en relación con un retablo para D.<sup>a</sup> Ana Condolmario, cuando afirma que "lo tengo de pintar todo al olio de azeyte de nuezes e linueso". (21).

El soporte más difundido era la tabla, de madera de pino, tan abundante en la vecina Serranía. Durante los dos primeros tercios del siglo fue el único material empleado por los pintores. Sobre tabla se pintaron cuadros de gran tamaño, como la *Cruz en el Gólgota* de la catedral (2,69 x 1,95), o una *Inmaculada* (2,33 x 1,85) conservada en el palacio episcopal de Cuenca. El uso del lienzo fue mucho más tardío, entrados ya en el último tercio del siglo XVI, y directamente relacionada con la llegada a Cuenca de pintores de origen italiano (Rómulo Cincinato y Bartolomé Matarana, fundamentalmente). Pese a que en lienzo se pintaron obras tan importantes como los retablos del Colegio de los Jesuitas y de la capilla del Espíritu Santo de la catedral, lo cierto es que el peso de la tradición convertiría esta tendencia en poco representativa. A fines de la centuria sigue registrándose un protagonismo abrumador de la madera y la presencia testimonial del lienzo.

Ya tenemos enmarcadas las principales actividades de los aprendices conquenses del renacimiento. El grabado de Stradano nos hace evocar el afán diario de varios de ellos. Unos se dedican a moler colores sobre la piedra (generalmente de granito) destinada a tal fin. Era éste uno de los primeros grados de la instrucción de los pintores. Otros jóvenes practican el dibujo y usan el pincel. La descripción del obrador de Juan de Ortega en Alarcón proporciona una valiosa información complementaria. La labor estrictamente de pincel viene evidenciada por los dos tableros con imágenes de santos. El que representa a Santiago está "aparejado para dibujar" la figura del santo. El aprendiz tenía que aprender a alisar y pulir las tablas del soporte. Preparada la madera, seguía como fase técnica la imprimación: la mezcla y aplicación de la capa de yeso (estuco y cola animal) sobre la que se adherirían los colores. En ese punto exacto se encontraba el panel destinado a Santiago. Por lo demás, son suficientemente conocidas las circunstancias de la técnica del óleo para extendernos aquí en su consideración.

Hay que insistir en que la educación de los pintores no iba sólo dirigida a convertirlos en creadores de historias o imágenes. En su dedicación futura entraban otros componentes menos ideales y creativos. Un artista de la talla de Martín Gómez el Viejo, autor de algunas de las más hermosas realizaciones de la pintura conquense, se veía también obligado a policromar objetos tan humildes como los que se le encomiendan en 1560 para la catedral: "unos çapatos, e unos garrotes, y un cajon en el sagrario" (22). Hubo pintores que se dedicaron, exclusivamente, a la policromía de la talla de retablos, imágenes de madera, etc. En

cualquier caso, esta técnica era también imprescindible en su formación, como deja muy claro el contrato de Pascual Sánchez, citado en páginas anteriores. Recuérdese que su maestro, Bartolomé Matarana, se responsabiliza para enseñarle a "aparejar, dorar, estofar, labrar al holio figuras...".

Todas estas fases vienen ejemplificadas por los elementos del retablo de Pozoamargo, conservados en el taller de Juan de Ortega: columnas, traspilares, frontones y frisos. Partes de la mazonería del retablo que los pintores debían policromar y dorar. En concreto, los frisos tenían "un color colorado", afirmando Ortega al escribano que todo estaba "enbolado ya para dorar". Las piezas reflejaban la primera fase del tratamiento pictórico de los trabajos en madera, la del aparejo. Una vez ocultas las imperfecciones y hendiduras de la madera se revestía con varias capas de yeso, siendo la última de arcilla roja muy fina (bol). De ahí ese tono "colorado" que describe el escribano, y el término "enbolado". A esta fase sucede la del dorado, revestimiento de finos panes de oro; y, en el caso de los ropajes de las esculturas, la del estofado. Se imitan los bordados de las vestiduras yuxtaponiendo colores sobre el fondo de oro. Evidentemente, el adiestramiento integral de los pintores era una labor muy compleja y extensa, lo que explica esa larga duración —siete, ocho años— que a veces se concertaba para los aprendizajes.

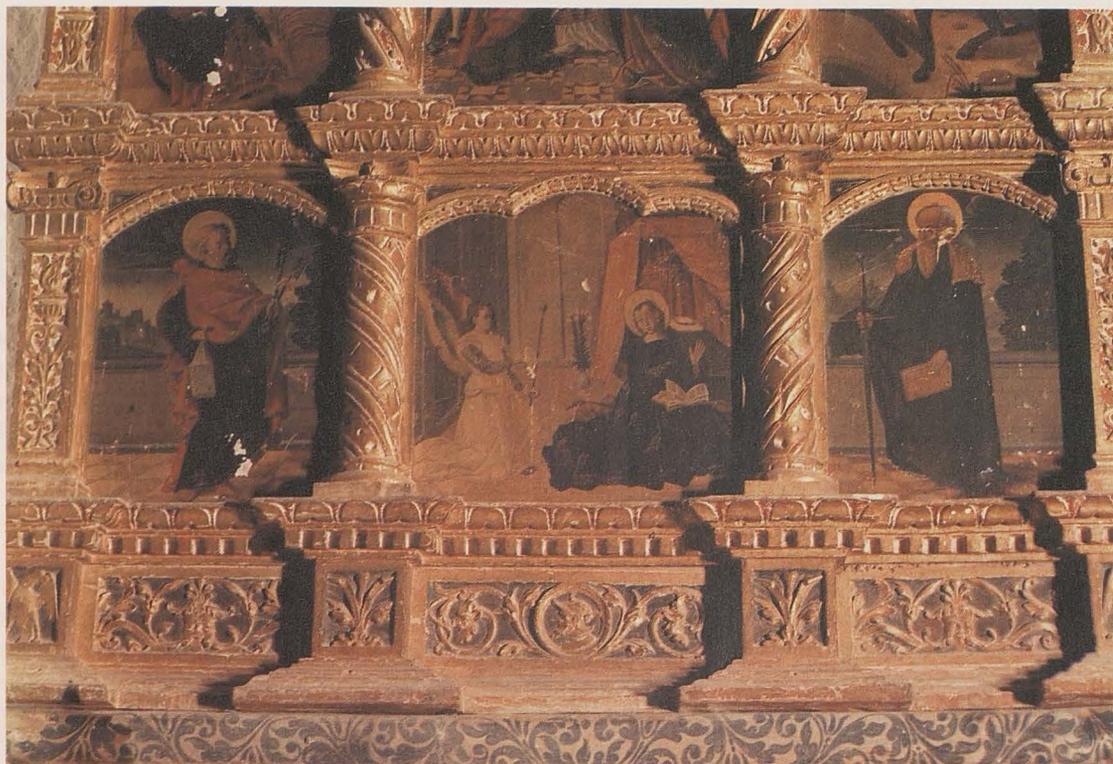
En relación con la densidad de los equipos, cuanto más modesto era el pintor menos oficiales y aprendices tendría su taller. Enfrentado Juan de Ortega con los representantes de la iglesia de Zafra de Zánchara, por causa del retablo mayor inacabado, se le acusa de ser "viejo y pobre" y no tener para cumplir su cometido "aparejos materiales ni oficiales". (23).

Por contraste, el taller liderado por Gonzalo de Castro agrupaba a comienzo de los años treinta un crecido número de pintores principales: además del propio Gonzalo, sus hijos Diego y Pedro de Castro, y Martín Gómez el Viejo, casado con una hija de Gonzalo. Cuando esta compañía de pintores (con ausencia de Diego, fallecido en 1534) realizó el retablo de Valdecabras, al menos dos aprendices se formaban con ellos: Bartolomé de Atienza (24) y Miguel Hernández (25). Esta situación sería habitual entre los maestros más significativos. En la casa de Hernando Muñoz se formaron, coetáneamente, Pedro Carrera y Sebastián de Perea (26) en los primeros años treinta, y Juan de Ortega (en sus años mozos) y Agustín del Castillo (27) en torno a 1540. El 23 de agosto de 1588 tomaba Bartolomé Matarana dos discípulos al mismo tiempo: Pascual Sánchez y Juan Moreno. También en el taller de Bernardo de Oviedo coinciden dos aprendices a mediados de los sesenta: Juan Valero de Bolaiños (28) y Quílez Moreno.

El aprendiz obedecerá sin discusión a su maestro, aunque siempre en cuestiones relacionadas con el oficio. Los padres se encargan de dejarlo bien claro en los contratos: "mi hijo os servirá bien y lealmente a todo su poder", pero en aquello que "a él fuere de hacer". Imprescindible es la cláusula que obliga al muchacho a no ausentarse del taller, responsabilizándose el padre de hacerle volver en el plazo de tres días y de indemnizar en su caso al maestro. En este sentido se compromete Pedro de la Carrera: "mi hijo ... no se avsentara del dicho seruiçio en todo este dicho tiempo, so pena de perder lo servido y lo torne a servir de nuevo, e más que vos pagare cinco mil maravedis con mas todos los daños, ynteresses (y) menoscabos que por su ausencia se os syguiere". (29).

La fuga del taller debería ser considerada especialmente grave en el punto del discípulo en una fase muy avanzada de su formación. El caso de Quílez Moreno es muy representativo de esta problemática. En uno de los documentos transcritos al comienzo de estas páginas se trataba precisamente del joven Quílez Moreno, que había entrado el 24 de junio de 1568 en el obrador de Bernardo de Oviedo.

El 22 de abril de 1574 se fecha una obligación del pintor Pedro de Hervías afirmando que "por quanto a vos, el señor Bernardo de Oviedo, que estais presente, teneis licencia para en lugar de Quílez Moreno, vuestro oficial, pongais el tiempo que os falta por correr otro oficial a su costa, y estamos concertados que yo os sirva en el dicho oficio todo el tiempo que le falta por correr, por quatro rreales y de comer cada vn dia". (30).



Retablo lateral de la iglesia de Canalejas del Arroyo. Detalle.

Una carta de concordia entre Bernardo de Oviedo y el padre de Quílez, fechada el 28 de junio de ese mismo año de 1574, acaba de clarificar la situación. Ambos reconocen tener “pleytos e diferencias sobre el servicio de Quílez Moreno el Moço, que estava puesto por aprendiz con mi el dicho Bernardo de Oviedo, por se aver avsentado y sobre otras causas y rrazones en el prozeso del dicho pleyto contenidas”. (31).

La ausencia duraba ya varios meses. Cuando Hervías firma la obligación para Bernardo de Oviedo (22-IV-1574), reconoce haber recibido, a cuenta de sus servicios, la cantidad de doscientos reales. Esto supone un tiempo efectivo de casi dos meses, lo que fija el momento de la huida de Quílez Moreno en la raya entre febrero y marzo de 1574. Por aquel entonces, Moreno llevaba cumplidos cinco años y ocho meses, aproximadamente, de los siete años en que concertó el aprendizaje. Aunque su estatuto jurídico seguía siendo de aprendiz, sus servicios al maestro eran ya como oficial. Hervías le califica como “vuestro oficial”. Y, de hecho, cuando Bernardo de Oviedo —haciendo uso del contrato— emplea a un sustituto por cuenta del padre del fugado, elige a un oficial tan hecho como Pedro de Hervías (que en estos momentos tenía treinta y un años de edad).

Volvemos así a lo afirmado en páginas anteriores, al tratar sobre el alto rendimiento que los aprendices mayores proporcionaban a sus maestros (y por un costo mínimo), actuando como pintores plenamente formados. Lo corrobora Martín Gómez el Viejo en 1552, con ocasión del casamiento de su hijo Gonzalo con Lucía de Moya. En una de las cláusulas se refiere a que, al igual que el vestuario personal de Lucía no se habría de contar en los trescientos ducados de dote que aportan sus familiares, tampoco se tendrían en cuenta en los bienes especificados por Martín Gómez los vestidos de Gonzalo. Las razones son muy reveladoras, porque “el dicho Martín Gómez, su padre, le haze gracia y donación de ellos, por quanto le ha seruido y ha de seruir hasta que se bele” (32). En estos momentos, Gonzalo

cuenta veintiún años de edad. Su formación debe haber finalizado recientemente, aunque la ayuda plena en el taller familiar tendrá varios años de antigüedad. Por los documentos conocidos, y dejando al margen casos excepcionales (Francisco de Beteta a los quince años y Miguel Guélez a los diecisiete), los aprendices cierran su etapa educativa entre los diecinueve y los veintidós años, siendo la edad media de veinte años.

Según la reglamentación gremial, el siguiente paso para el aprendiz sería demostrar sus conocimientos ante expertos de su oficio y poder ejercer la profesión como oficiales pintores. Sin embargo, no hemos visto carta de examen para pintores en el territorio conquense. Tampoco las hay para pasar de oficiales a maestros, aunque este ya es un fenómeno generalizado en otras zonas de Castilla como pone de relieve Martín González (33). ¿Puede llegarse a la conclusión de que los pintores conquenses vulneraban la tradición gremial, bastando el plácet del maestro que había instruído al joven? Lo que parece evidente es que otros oficios artísticos compartían tal peculiaridad. En fecha tan tardía como la del 5 de febrero de 1590, los bordadores conquenses no precisaban examinarse para ejercer el oficio. Precisamente, ese día mandan al bordador Alonso Martínez a Madrid, para pedir al Consejo real que les otorgue: "vna provision para que ningun bordador de esta ciudad ni su obispado huse el dicho arte de bordador sin que primero sea esaminado". (34).

Las expectativas de promoción de estos aprendices, una vez finalizado su adiestramiento, se nos aparecen bastante problematizadas. De todos los nombres citados, sólo Juan de Ortega y Quílez Moreno revelan una actividad pictórica posterior. Los restantes desaparecen en el más profundo anonimato. Pedro de Castro es un caso aparte, como hijo que era de pintor. Los mismos Ortega y Moreno nunca llegaron a ser artistas de auténtica relevancia. En función de los nombres de aprendices que constan en los protocolos notariales, debe afirmarse que la historia de la pintura conquense del renacimiento se escribe sin la presencia de ninguno de ellos. Este hecho no puede ser considerado casual, y debe conducirnos a la afirmación de que los talleres más importantes tendían a perpetuarse a través de los hijos de los maestros. La creación de dinastías artísticas perjudica a los muchachos sin apoyo alguno, que deben limitarse a trabajar a las órdenes de apellidos ilustres —comportándose como verdaderos obreros asalariados—, o desarrollar una oscura labor en algún remoto rincón del territorio.

Habría una solución alternativa que algunos aprovecharon: casarse con la hija de un maestro consolidado. Martín Gómez el Viejo es una buena muestra de ello, al desposarse con Catalina de Castro. Pero, aunque pueden citarse otros nombres (Tomás de Briones, Francisco de Villena y Pedro de Hervías, yernos todos de pintores), parece haber tendencia entre los maestros a buscar mejor partido para sus hijas que oscuros oficiales de incierto futuro. El mismo Gómez el Viejo casaría a su hija Catalina Gómez con un procurador de causas, Mateo Calvete.

Los hijos de los pintores salían con una ventaja suficiente en la carrera hacia el éxito profesional. El caso de la familia Gómez es muy significativo. Gonzalo Gómez heredó el taller de su padre Martín Gómez el Viejo, y le sucedió como pintor de la catedral. Sus propios hijos, Juan, Francisco y Martín Gómez el Joven le reemplazarían a él mismo en la hora de su fallecimiento, como declara Lucía de Moya, viuda de Gonzalo:

"...digo que por quanto el dicho Gonçalo Gomez, mi marido, tenia a su cargo las obras del retablo de la yglesia de Çafra, y de la yglesia de Villaconexos, y la obra del monesterio de monjas de la çiudad de Huete que fundo don Marco de Parada, arçediano de Alarcon, y vn sagrario de la yglesia del Aliaguilla, e otras obras de pintura, e por el testamento con que murio mando que Juan Gómez e Martin Gomez, mis hijos, hiçiesen las dichas obras por mitad..." (35).

Las dinastías artísticas proliferan por todas partes: Castro, Gómez y Mayorga en Cuenca, Hervías en Salmerón, Villena y Briones en Huete, etc. La vocación de los talleres familiares a constituirse en grupos de presión dentro del oficio, cerrados sobre sí mismos, dejaban

en una posición muy difícil a los jóvenes aislados. Máxime, ante una estructura gremial primariamente desarrollada. Sólo las figuras llegadas del exterior (Yáñez de la Almedina, Rómulo Cincinato, Bartolomé Matarana) serán capaces de abrir brecha en esta compacta organización, con el apoyo del alto mecenazgo conquense, y ocupar posiciones de privilegio en el seno de la profesión.

#### NOTAS

Siglas empleadas:

A.C.C. = Archivo de la Catedral de Cuenca.

A.D.C. = Archivo Diocesano de Cuenca.

A.H.P.C. = Archivo Histórico Provincial de Cuenca.

A.M.C. = Archivo Municipal de Cuenca.

- (1) A.H.P.C., Alonso Ruiz de Huete, 1513, t. I, n.º 65, ff. 53 v.º y 54.
- (2) A.H.P.C., Alonso Mejía, 1568, n.º 428, f. 183.
- (3) Cit. en D. PEREZ RAMIREZ, *Pedro de Villadiego y el retablo mayor de Tarancón*. Tarancón, 1978, p. 69.
- (4) A.D.C., *Proceso contra Diego de Segovia, pintor, vecino de Cuenca. 1573*. Inquisición, leg. 256, n.º 3485, s. f.
- (5) A.H.P.C., Luis Ruiz, 1539 y 1540, t. I, n.º 180, f. 338.
- (6) A.H.P.C., Cristóbal de Alarcón, 1539 y 1540, n.º 29, f. 34.
- (7) A.H.P.C., Francisco de Alarcón, 1588, n.º 658, f. 359.
- (8) A.H.P.C., Rodrigo de la Hoz, 1589 a 1593, n.º 676-677 (676), s. f.
- (9) J. VASARIO, *Vidas de artistas ilustres* (Edic. Editorial Iberia, Barcelona, 1957, t. I, pp. 128-129).
- (10) A.H.P.C., Francisco de Alarcón, 1588, n.º 658, f. 359.
- (11) A.H.P.C., Luis de Torralta, 1520 a 1525, n.º 110, f. 7.
- (12) A.H.P.C., Francisco de Alarcón, 1588, n.º 658, f. 359.
- (13) A.H.P.C., Luis de Torralta, 1532 a 1533, n.º 113, f. 21.
- (14) A.H.P.C., Luis Ruiz, 1539 y 1540, t. I, n.º 180, f. 338.
- (15) A.H.P.C., Rodrigo de la Hoz, 1589 a 1593, n.º 676-677 (676), s. f.
- (16) A.H.P.C., Jerónimo de León, 1563 a 1568, n.º 528, f. 580.
- (17) A.H.P.C., Luis de Torralta, 1520 a 1525, n.º 110, s. f.
- (18) A.H.P.C., Alonso Ruiz de Huete, 1514 y 1515, n.º 68, ff. 174-177 r.
- (19) A.D.C., *Proceso del pintor Juan de Ortega contra la iglesia de Pozo Amargo*. Curia Episcopal, leg. 753, n.º 411, s. f.
- (20) A.M.C., "Recabdo so la pintura de la ymagen de la Virgen de las Nieves", Leg. 210, exp. 1, f. 154 r.
- (21) A.H.P.C., Juan del Castillo, 1520, n.º 9, f. 178 r.
- (22) A.C.C., *Libro de cuentas de fábrica 1547-1590*, f. 98 r.
- (23) A.D.C., *Proceso de Juan de Ortega, pintor, contra el mayordomo de la iglesia de Zafra, sobre la obra de pintura del retablo, 1575-1580*. Curia Episcopal, leg. 740, n.º 200, s. f.
- (24) A.H.P.C., Juan del Castillo, 1527, n.º 13, f. 474.
- (25) A.H.P.C., Luis Ruiz, 1534, t. II, n.º 171, f. 526.
- (26) A.H.P.C., Diego de Medina, 1534 a 1536, n.º 144, f. 701.
- (27) A.H.P.C., Luis Ruiz, 1540, t. II, n.º 183, f. 263.
- (28) A.H.P.C., Diego de Llerena, 1566 a 1568, n.º 527, f. 100.
- (29) A.H.P.C., Luis de Torralta, 1532 a 1533, n.º 113, f. 21.
- (30) A.H.P.C., Pedro de Valenzuela, 1574, n.º 599, f. 72.
- (31) A.H.P.C., Pedro de Valenzuela, 1574, n.º 599, ff. 438 v.º 441 r.
- (32) A.H.P.C., Diego de Medina, 1552, n.º 151, s. f.
- (33) J. J. MARTIN GONZALEZ, "La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. T. LXVII, I (1959), p. 402.
- (34) A.H.P.C., Marcos de Aguilar, 1589 a 1593, n.º 707, f. 136.
- (35) A.H.P.C., Gabriel de Valenzuela, 1589, n.º 503, ff. 861-864.





## EL MANIERISMO FORMAL EN LA DECORACION ESCULTORICA DE LA SACRISTIA DE LAS CABEZAS DE LA CATEDRAL DE SIGÜENZA.

José M. MUÑOZ JIMENEZ

Tradicionalmente se ha venido considerando la obra de la Sacristía Mayor o «de las Cabezas» de la catedral seguntina, trazada y comenzada en 1532 por Alonso de Covarrubias (1480-1570), estilísticamente inmersa en el estilo «plateresco» o «pre-renacentista» desarrollado por el arquitecto toledano en las primeras décadas de su carrera (1).

Con este artículo pretendemos demostrar que, si la analizamos desde el punto de vista del *efecto general* que produce la decoración escultórica de su bóveda, esta Sacristía seguntina es una *obra manierista* y por ello partícipe, en lo formal, del anticlasicismo español y europeo del siglo XVI. Así esta obra sería la primera en la que podemos percibir tendencias manierizantes en el hacer de su arquitecto (2).

Sin embargo con esta nueva interpretación estilística no afirmamos que sea manierista el tratamiento dado por Covarrubias al espacio tectónico sobre el que descansa aquella decoración -espacio lleno de buenas intenciones clasicistas o albertianas (3); como tampoco afirmamos que lo sea su posible programa simbólico o iconográfico, si es que lo tiene, pues, según nuestra lectura iconológica, no encontramos en esta sacristía -ni siquiera uniéndola a la vecina Capilla de las Reliquias- más que la exposición tradicional y muy acumulativa de unos cuantos asuntos cristianos que muestran, al modo medieval, el camino de la Salvación (4); en la exposición de este programa observamos además una claridad e inmediatez, una tan fácil lectura que, en nuestra opinión, no participa de los conceptos de juego interpretativo, oscuridad o doble sentido tan del gusto manierista (5).

Y aún hemos de señalar otra salvedad, y es que en este análisis del supuesto manierismo del efecto general del conjunto escultórico, nos limitaremos al estudio de sus consecuencias visuales en el espectador, sin entrar en el de la intencionalidad persegui-

da con la elección de sus formas escultóricas y la presentación de las mismas, porque ello presupondría, si fue consciente, una actitud anticlásica de «perspectiva manierizante» en Covarrubias, una postura irrespetuosa o de diferenciación frente a un supuesto modelo clásico (6), de la que creemos que carecía completamente.

Entrando ya en el análisis formal del citado efecto general de la escultura, precisemos que éste se puede limitar al elemento de la sacristía que por su original decoración *absorbe* irremisiblemente la atención del que penetra en su interior: *la bóveda de las cabezas. Recordemos que se trata de una bóveda corrida de medio cañón completamente adornada, en pintoresco efecto (7), con trescientas cuatro cabezas humanas que alternan dentro de círculos con otras tantas jugosas rosetas, formando una castiza «sebka»; entre ambas clases de elementos, cerca de dos mil cabecitas de querubines agrupadas en grupos de cuatro ocupan el espacio restante. Sin duda que lo más interesante del conjunto son las cabezas humanas, verdaderas medallas (8), que merecerían un estudio individualizado (9).*

*Pero limitándonos al efecto de su conjunto*, y para demostrar el carácter manierista del mismo, intentaremos aplicarle alguna de las categorías o constantes que Hauser (10), Nieto-Checa (11) y Tafuri (12) señalan como más características del Manierismo y en especial de su arquitectura.

El primero de ellos señala como definitorio de la arquitectura manierista la *pérdida de prevalencia del espacio* respecto al espectador que se encuentra, en los edificios manieristas, frente a un *espacio ambivalente*; ello se logra muchas veces por la combinación de *plasticidad* de los elementos decorativos con la *superplasticidad* de los muros o soportes: una de las primeras sensaciones que recibe quien penetra en la sacristía seguntina, una vez *absorbida* su mirada por la llamativa bóveda es esa pérdida de la

capacidad de mensuración que dicha bóveda, completamente «esculpida» o «agujereada», pero a la vez sin que su acusada plástica haga desaparecer del todo la percepción que su superficial redondez, le provoca (ello se consigue en parte gracias a la permanencia de los arcos fajones, discretos pero perceptibles).

Hauser también señala la *pérdida de la lógica en las relaciones espaciales* del manierismo, que puede ser provocada por la *aglomeración de figuras*, que provoca incomodidad en el espectador, o su *desarraigo o extrañamiento*: característica perfectamente aplicable a nuestra sacristía.

Asimismo, la búsqueda de un *espacio ficticio, ilusorio y alienante* caracteriza en general al edificio manierista: en Sigüenza, por la simple presencia de tantas cabezas en lo alto de una bóveda, que parecen «flotar» sobre el espectador, y por lo abrumador de su número, diversidad y gestos a veces violentos, entendemos que se da esta constante.

Además alguno de los *efectos* que este autor encuentra producidos en el hombre por la arquitectura manierista: como la *confusión, el desarraigo, incomodidad, desasosiego o incertidumbre*, pueden perfectamente recibirse de la contemplación de esta bóveda. Finalmente, si Hauser llama la atención sobre la inclinación manierista por los *contrastes*, observamos perfectamente en nuestra sacristía un acusado contraste de invitaciones visuales entre la parte baja -sustentante- de la misma que es casi purista y la parte alta -sostenida- de la bóveda.

Siguiendo a Nieto y Checa, estos autores señalan dos categorías, entre otras, que permiten hacer un esquema de comprensión del Manierismo: lo *lúdico*, asociado al juego combinatorio y lo *heterodoxo*. Sobre la primera categoría, tendente en este caso hacia el *capricho* que no a la *regla*, encontramos en esta bóveda tanto el *absurdo* de su decoración como la invitación al juego de «descubrir», con mirada necesariamente atenta, cada una de las trescientas cuatro cabezas individuales en sí, pero muy generalizadas, colectivizadas, por su localización y gran número. Respecto a la segunda categoría, basada en la relación de las obras manieristas con lo clásico, manifiestan estos autores que la espacialidad manierista se fundamenta en la yuxtaposición espacial y en la ausencia de un punto de fuga o en su inversión, aspectos que no creemos se puedan aplicar directamente en nuestra sacristía; pero sí son directamente aplicables estas palabras: «Lo que se acentúa de esta manera (mediante las anteriores heterodoxias) es el juego ilusionista; el hombre... está preso en un artificiosa red de líneas

ficticias, en un mundo sin escapatoria hacia el infinito; punto abstracto en un espacio intelectual...».

Finalmente creemos que en la obra que estudiamos es posible también aplicar algunas de las varias maneras de experimentación formal que, según Tafuri, definen el aspecto heterodoxo del Manierismo: así, la *acentuación de un tema hasta la contestación más radical de sus leyes fundamentales*, que estaría presente en esas 304 cabezas, una al lado de otra; o bien, la *introducción de un tema profundamente arraigado en un contexto en otro distinto*, traducido en nuestra sacristía por la colocación de las cabezas -tradicionalmente situadas en monedas o medallas- en un contexto tan desarraigado como una bóveda de cañón; por otro lado, el *«assemblage» de elementos sacados de códigos diversos y distantes entre sí*, presente aquí por la yuxtaposición de cabezas, querubines y rosetas, o bien, finalmente, el *compromiso de temas arquitectónicos con estructuras figurativas de distinta naturaleza*, que podemos hallar en la relación entre la bóveda y las cabezas que como sillares la componen.

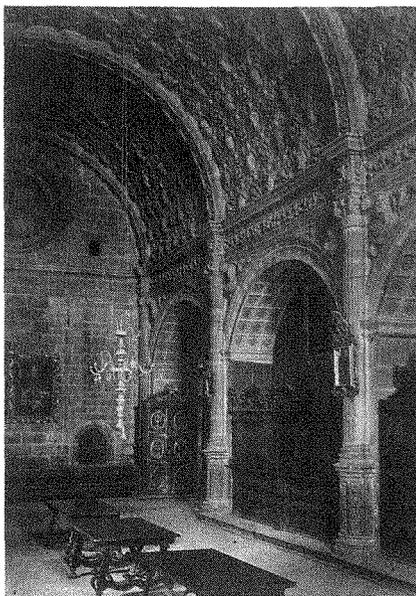
Con la brevedad necesaria en una modesta aportación hemos intentado demostrar, aplicando criterios de distintos autores, que el *efecto general* de la decoración escultórica de la Sacristía de las Cabezas convierte a este edificio en *obra manierista*, incluso modificando con su presencia el espacio arquitectónico clásico y moderado de los elementos escultóricos. Llamamos la atención sobre lo temprano de la fecha de esta obra y el carácter anticlásico formal, que no espiritual, que ofrece, que nos lleva a considerarla preludeo del Manierismo serliano desarrollado por Covarrubia en otras obras posteriores.

#### NOTAS:

- (1). Cfr. PEREZ MILLAMIL, M.: *La catedral de Sigüenza*, Madrid, 1899, pp. 129-134; ídem: «El Renacimiento español: Martín de Valdama y su escuela (Sigüenza)», *Arte Español*, 1918, pp. 193-216; CHUECA GOITIA, F. «Arquitectura del siglo XVI», *Ars Hispaniae*, IX, Madrid, 1953, pp. 150-153; HERRERA CASADO, A.: *Glosario Alcarreño*, vol. 2, Guadalajara, 1976, pp. 81-90, y MARIAS, F.: *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo, 1983 y Madrid, 1984-1985, y nuestro libro *La Arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, Guadalajara, 1987, pp. 227-233.
- (2). En nuestra opinión es posible apreciar en la obra de Covarrubias un claro y progresivo desarrollo de formas manieristas, entre las que destacamos, p. e., el Hospital Tavera (1541); fachada del Alcázar de Toledo (1547-50); iglesia de

jerónimos de Talavera y de franciscanas de la Puebla de Montalbán (1549-53); sacristía de Almorox (1551), y en la Puerta Nueva de Bisagra (1559). El modelo de Serlio es el que parece más frecuente en estas obras, pero no en exclusiva.

- (3). Utiliza como módulo de organización de los muros laterales el «sintagma albertiano» (cfr. MARIAS, op. cit., p. 271), si bien aún es imperfecto el ligero rebaje de los arcosolios laterales.
- (4). Entendemos que el simbolismo de la sacristía debe estudiarse, para su mejor comprensión, junto al de la vecina capilla del Sagrario: en nuestra opinión la *bóveda de las cabezas* tiene dos interpretaciones posibles; una negativa, ejemplarizante, de la *Humanidad presa por los pecados*, que será redimida por la Salvación de la vecina capilla y otra positiva, la *Humanidad triunfante en el Cielo*, representado como *Jardín* y al tiempo como *Bóveda*, formada por todos los justos a modo de sillares. En los medallones inferiores (cfr. HERRERA, op. cit., p. 85) posibles Sibilas y Profetas que hacen de testigos. Este panorama no muy definido de la Humanidad, creemos se completa con la muestra de la Salvación se hace en la Capilla inmediata: allí, sobre los hombros de hermas y cariátides, se muestra el *Juicio Final o Gloria* con todos los elementos tradicionales apocalípticos.
- (5). Solamente aparecen como elementos de tradición humanística y confusa interpretación aquellas figuras de hermas y cariátides que se mezcla (por primera vez en un edificio español) en la Capilla vecina, realizada al mismo tiempo que la Sacristía, y probablemente obra de Esteban Jamete.
- (6). Sobre esta «perspectiva manierizante» y las posibles relaciones entre artista manierista y modelo cfr. DUBOIS, C-G.: *El Manierismo*, Barna., 1980, pp. 54-72.
- (7). CHUECA, op. cit., la llama «pintoresca».
- (8). MARIAS, op. cit., ha estudiado el posible origen de inspiración de Covarrubias, inclinándose por el Codex Escorialense en sus representaciones de los techos de Santa Constanza de Roma. En el siglo XVI y en Sigüenza, se les llama «medallas» (v. Archivo Catedralicio, *Libro de Actas del Cabildo*, nº 14 (años 1564-1575), cabildo de 3-VIII-1571).
- (9). En su mayoría son masculinas, y en su minoría posibles retratos. Aparecen varios estamentos civiles y religiosos, así como muchas ofrecen el característico arquetipo de hombre adulto y barbado de la escultura «plateresca».
- (10). HAUSER, A.: *Origen de la literatura y del arte modernos*, III, pp. 23-39, Madrid, 1974.
- (11). NIETO ALCAIDE, V.-CHECA CREMADES, F.: *El Renacimiento*, M. 1980, pp. 258-259.
- (12). TAFURI, M.: *Retórica y experimentalismo*, Sevilla, 1978.



Catedral-Capilla de las Cabezas o Sacristía Mayor.

## ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE LA TABLA DE LA VIRGEN DE LA ESPERANZA SEDENTE Y ANGELES

Pilar ROIG PICAZO

*La tabla del S. XV "Virgen de la Esperanza Sedente y Angeles", que ocupa un lugar en la Sala de Primitivos del Museo Provincial de Bellas Artes S. Pío V de Valencia, ha sido el motivo de un amplio estudio histórico, artístico y científico que ha dado lugar a una Tesis Doctoral (1) que ha confirmado la atribución al pintor valenciano Luis Dalmau. Atribución que en su día ya hiciera D. Elías Tormo (2).*

Un análisis de la percepción visual de formas, expresión, proporción, composición, clarooscuro, color y elementos ornamentales o simbólicos, nos dará las claves del estilo en sí de la tabla de la Virgen de la Esperanza Sedente y Angeles. Posteriormente estudiaremos comparativamente esta obra y la única pintura firmada, documentada y fechada de dicho autor, conocida hasta la fecha, la tabla de "La Verge dels Consellers". Este análisis, junto con el efectuado sobre la obra capital de quien pudiéramos considerar precursor del nuevo estilo pictórico flamenco del siglo XV, Juan Van Eyck, con sus tablas del Políptico de Gante pretendemos que sirva, desde el conjunto de temáticas que enmarcamos bajo este epígrafe estilístico, como obras patrón que hagan viable otro criterio atributivo, de su autoría.

Para la plasmación de las principales ideas que aquí desarrollamos, hemos realizado diversos dibujos sobre detalles de las obras pictóricas en el estudio teórico realizado.

Centrándonos en la Virgen de la Esperanza vemos que la escala de tamaños de la tabla es simbólicamente significativa por ser la figura central de la Virgen la que ocupa la mayor parte de la composición, en primer término, quedando relegados los ángeles músicos a un segundo plano y los querubines a un plano de fondo. No obstante existe una vinculación de las partes con el todo por una similitud de color, forma y orientación del conjunto de la obra, excepto en la zona del fondo con querubines.

La composición obedece a tres triángulos: dos rectángulos (A y C), a los lados, y uno isósceles (B), en el centro, mediante la fusión visual de los elementos que forman juntos un todo consistente. (Fig. 1).

El esqueleto estructural de los dos triángulos laterales es distinto al triángulo central. Los dos laterales tienen el vértice opuesto al principal. Los triángulos situados a derecha e izquierda se caracterizan por tener un eje principal vertical y otro secundario horizontal que se unen en ángulo recto. El central queda dividido por el eje en dos mitades iguales y simétricas.

Las líneas que aparecen en la Fig. 2 con la anotación al margen "sección áurea" obedecen al estudio realizado basándonos en PACIOLI, L. (1509), que en su libro *La divina proporción* desarrolla sobre la citada sección y los de WITTKOWER, R. (1968) sobre las tres proporciones: aritmética, geométrica y armónica.

Aplicando la fórmula  $\frac{1 + \sqrt{5}}{2}$  según SCHOLFIELD, P. H. (1971), a la tabla, vemos que la línea correspondiente a la sección áurea primera pasa exactamente por la barbilla de la Virgen y por el final del cabello del ángel situado a su izquierda. La línea correspondiente a la sección áurea segunda, coincide con la página del libro y marca por igual la distancia de los instrumentos musicales.

En la Fig. 2 bis, aplicamos como unidad constante la "longitud de la nariz" y sirviéndonos de radio, efectuamos círculos concéntricos en los que el radio del segundo es dos veces su valor y el tercero, tres.

Una vez efectuados, podemos observar que la longitud de la nariz coincide no sólo con la de la frente y con la de la parte inferior del rostro (lo que se halla de acuerdo con el canon de VITRUBIO y con la mayor parte de los cánones renacentistas), sino también con la longitud de la parte superior de la cabeza, con la distancia entre la punta de la nariz y el ángulo del ojo y con la longitud del cuello hasta la garganta.

Las composiciones difusas del fondo, necesitan unificación porque están constituidas por elementos más o menos aislados distribuidos simétricamente tanto a la derecha (tres cabezas de querubines) como a la izquierda. Corresponden en la Fig. 2 a las letras A1 y C1.

El triángulo isósceles de la figura de la Virgen, se eleva sobre una base estable y culmina visualmente, de manera ascendente, en la parte superior de la cabeza. Los ángeles están situados en dos entornos espaciales planos. El asiento de la Virgen cubre parte de los ángeles músicos (Fig. 2 - A2, B1, B2, C2), quienes, con sus alas y su disposición corporal, ocultan parcialmente a sendos grupos de querubines del fondo, a su vez triangular y subsimétricamente dispuestos. (Fig. 2 - A1, C1).

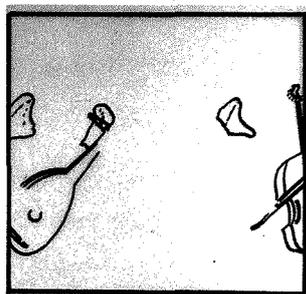
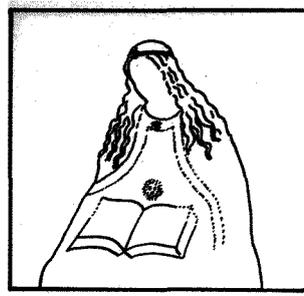
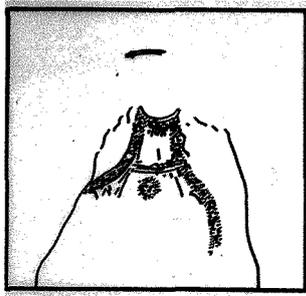
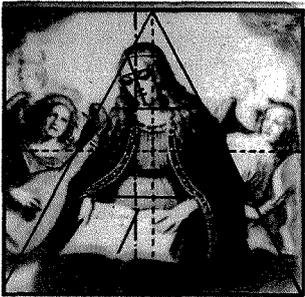
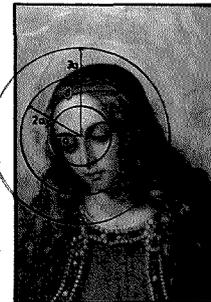
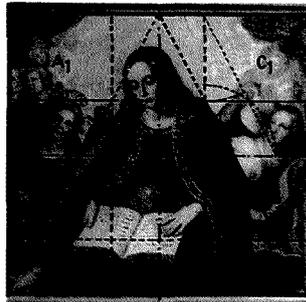
Esta disposición triangular se ubica, secundariamente en importancia, de manera complementaria al elemento triangular visual antes referido. La orientación de instrumentos, sombras, cuerdas de los ángeles del segundo plano no hacen más que apoyar la pretendida sensación de fuga, que refuerza la intencionalidad primitiva de plasmar la distancia a partir del escalonamiento de las figuras y los volúmenes en una orientación que configura los extremos de un trazado visual en un triángulo cuyo vértice lo constituye el libro de la Virgen. La base del mismo pasa por la cabeza de la imagen principal y el centro del campo visual se localiza aproximadamente en su cuello. Los elementos de fuga se insinúan en cabezas, extremos de alas, peinados de ángeles y sombras de instrumentos. La alineación entre la dirección de la mirada de la Virgen y el Libro de la Vida, se puede estudiar mediante el análisis compositivo realizado en la Fig. 3, así como el paralelismo y la proporción entre las partes que forman el rostro de la Virgen.

Podemos observar el desplazamiento del eje de simetría del triángulo y el ángulo que forma con respecto a la inclinación del eje del rostro y del libro, que a su vez guarda estricto paralelismo con los bordes del libro. Las tres líneas paralelas al eje horizontal coinciden con puntos relevantes de la figura central guardando armonía respecto a la proporción de la sección áurea. Estas líneas corresponden a la altura de los hombros, la cintura y el comienzo de las manos de la Virgen.

En la Fig. 4 hemos remarcado con una cruz el centro de la tabla, señalando con puntos los datos ya estudiados en la Fig. 2, para evitar confusión pero como referencia, ya que el objeto de este análisis corresponde a las figuras de ángeles músicos, comprendidos en los triángulos A y C, suprimiendo en este caso las zonas A1 y C1, así como la A2 y C2.

La proporción en los rostros de ambos ángeles guarda la misma relación que la de la Virgen, ya estudiada, con la sola diferencia de la zona del cabello, que es mayor en el ángel tocando el laúd situado a la derecha de la Virgen.

Es importante destacar la perpendicularidad existente entre el eje de la mano derecha del ángel tocando el laúd y el eje del instrumento musical. Así como el eje que marca la zo-



na de luz y sombra de sus alas. El eje de simetría horizontal de la tabla coincide con el punto que marca el inicio del soporte del mismo ángel. La línea que delimita la zona de luz y de sombra del ángel situado a la izquierda de la Virgen guarda estricto paralelismo con la correspondiente del ángel músico de la derecha. El eje central horizontal coincide en su extremo con el final de la caja de resonancia de la vihuela. Las líneas oblicuas de los dedos de los ángeles músicos y del cabello de la Virgen y del manto, la inclinación de las cabezas, etc..., proporcionan una imagen dinámica que se completa al comprobar que están desarrollando una actividad. Este dinamismo se acentúa con los trazos de las pinceladas. La posición oblicua sugiere movimiento, pues se desvía de la posición de reposo (descanso vertical u horizontal sobre el plano).

Los contornos que no vemos completos en la tabla, como nos muestra la silueta de la Fig. 5, producen una tensión que nos dirige a su consumación visual.

También podemos observar, en la misma Fig. 5, cómo se destacan las tres figuras principales del fondo y también vemos el efecto de la superposición que ayuda a dar la sensación de profundidad e impide que las figuras se completen.

En la Fig. 6 resaltamos fundamentalmente las formas dinámicas. Los cabellos expresan movimiento por sus curvas repetidas, los pliegues del vestido indican direccionalidad, incluso el libro indica movimiento. Contrasta únicamente el estado de reposo de las manos sobre el libro que logra establecer un equilibrio entre ambos.

En la Fig. 7 destacamos únicamente los elementos ornamentales propios de la Virgen, como son la diadema, la orla y broche. Cabe resaltar la estrecha relación formal existente entre el sol con los rayos luminosos y el resto de elementos circulares en el cuello del vestido y la diadema.

En la Fig. 8 resaltamos la continuidad en el contorno del cabello de la Virgen con el manto y el amplio desarrollo de las formas curvas. Hemos procedido al acabado del libro marcándolo con línea discontinua.

En la Fig. 9 hemos destacado los tres elementos circulares, antes referidos, que resaltan en la figura central la joya de la diadema, la joya rodeada de perlas del vestido de la Virgen y el Sol con rayos. Existe una relación de tamaños que va en aumento hasta llegar al Sol que es el de mayor magnitud e importancia.

Realizado el estudio de la figura principal de la tabla, pasamos al análisis formal de los ángeles músicos, que han sido también utilizados comparativamente con los ángeles cantores y músicos del resto de tablas ya mencionadas. En la Fig. 10 hemos dibujado en su totalidad los trazos que conforman los ángeles con los instrumentos musicales, incompletos ambos por la limitación del marco. Dicho aspecto hace resaltar más el protagonismo de la figura central. En la Fig. 11 hemos eliminado en el dibujo los elementos característicos de los ángeles, con el fin de atraer la atención sobre las figuras, comprobando claramente su tendencia a resaltar la figura central de la tabla. Por el contrario en la Fig. 12, hemos creído conveniente resaltar los elementos formales que otorgan la cualidad de ángeles y de músicos a los personajes objeto de nuestro análisis estilístico, viendo la relación de proporción entre alas e instrumentos.

El punto de mayor claridad de la tabla es el Libro de la Vida y establece una dirección espacial, conduciendo el ojo del espectador hacia él. El conjunto general de los colores que están en el primer plano es de mayor oscuridad que el resto, llegando a una claridad en el fondo correspondiente al cielo y los querubines. Las sombras son inherentes a las figuras, se encuentran directamente sobre ellas y responden a la forma, orientación espacial y distancia de la fuente luminosa, la cual no obedece a esquemas organizados de una manera moderna, sino todavía medievales. Podemos observar que las figuras de la izquierda tienen a menudo su más alto valor de claridad a la izquierda, mientras que las de la derecha lo tienen a la derecha. De este modo, mediante su adaptación a los requerimientos de la composición y la for-

ma, la claridad se distribuye de modo que podría llamarse "incorrecto", si se lo juzga desde el punto de vista de la iluminación.

En el estudio de la tabla, vemos que se reserva el rojo intenso para el vestido de la Virgen, a fin de atraer la atención del espectador. El esquema de color de la Virgen se mantiene en las áreas del rojo y del verde y exige la integración que procuran los colores restantes. El verde del manto es recogido por la manga roja, fusionándolos y dando un tono más oscuro. El libro, como ya hemos mencionado, desempeña el papel de pieza fundamental por su ubicación y color. Los colores utilizados están íntimamente relacionados con los pigmentos que se usaban en el S. XV.

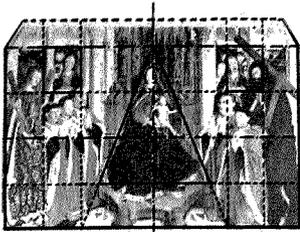
#### **LA VERGE DELS CONSELLERS DE LUIS DALMAU (1445).**

Los elementos que hemos destacado en la Fig. 13 son los que nos sirven para establecer un análisis comparativo con respecto a las otras dos obras estudiadas. Dentro de la forma geométrica de un triángulo isósceles (A), incluimos el motivo central de la composición, la Virgen con el Niño. En dos rectángulos simétricos (B y C), están representados los ángeles músicos. La línea de unión de los lados superiores de ambos rectángulos nos ha servido de marco imaginario en el centro del cual se halla el vértice del triángulo correspondiente a la figura central. Hemos prescindido intencionadamente de toda la ornamentación que continúa formando un arco ojival, para centrarnos, tal y como hemos dicho, en los elementos que se repiten en las tres obras estudiadas. En la Fig. 14, señalamos con líneas discontinuas el triángulo ya descrito y los rectángulos, y resaltamos las formas en las que cabe destacar la inclinación de las cabezas principales, Virgen y ángeles cantores que se compensan con la tal vez excesiva rigidez del Niño Jesús.

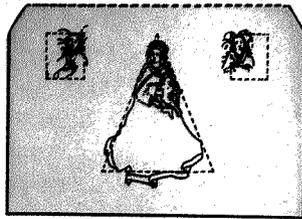
En el dibujo ampliado de la Fig. 15 hemos destacado todos los elementos más significativos de la Virgen con el Niño, como son las aureolas, limitadas a rayos luminosos en ambas cabezas, los adornos de joyas a lo largo de la orla del manto de la Virgen y, en especial, el broche con una pequeña joya, los cabellos ondulados de la Virgen, los pliegues geométricos y direccionales del vestido de la Virgen, recogidos por un cinturón con hebilla, y los pliegues transparentes del Niño. Muchos de estos elementos nos los encontramos de nuevo en la tabla de la Virgen de la Esperanza. El vestido de la Virgen es rojo bermellón, igual que el de la Virgen de la Esperanza, sus cabellos con reflejos dorados, y el manto azul. Resalta la luminosidad de las carnaduras, tanto del rostro de la Virgen como en la totalidad de la figura del Niño.

En la Fig. 16 destacamos especialmente la joya que sirve de broche y el diseño ondulado del cabello, elementos similares a los encontrados en la Virgen de la Esperanza. El halo luminoso, conseguido mediante rayos, en las cabezas de la Virgen y el Niño tiene su paragón con la aureola repintada y el Sol de nuestra tabla.

Respecto al grupo de ángeles músicos situados a la derecha de la Virgen (Fig. 17), destaca fundamentalmente la expresión contemplativa del ángel situado en el centro de esta composición, ya que tanto sus facciones gruesas, como su configuración submaxilar guardan estrecha relación con los rasgos principales del ángel tocando el laúd, de nuestra obra. Dentro del grupo situado a la izquierda, el ángel músico que ocupa el centro, Fig. 18, mantiene la boca entreabierta como los ángeles de la Virgen de la Esperanza, siendo netamente similar al que toca la vihuela, si bien en nuestra tabla se percibe el avance estilístico inferido por los retoques efectuados en siglos posteriores. La distribución por superposición del resto de los ángeles en el cuadro de Los Consellers es casi idéntica en ambos casos, incluso parece la imagen que devuelve el espejo.



13



14



15



16



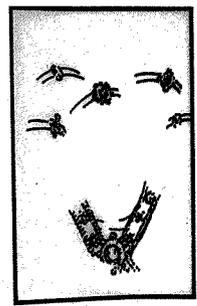
17



18



20



21

En las Figs. 20 y 21, hemos destacado únicamente las cinco diademas con joyas y los adornos en las orlas de los mantos de los ángeles principales, distinguiéndose tan sólo como diferencia entre ellos, la forma rómbica del broche del manto del ángel situado a la derecha de la Virgen con respecto a la circular, comúnmente utilizada, del ángel situado a la izquierda. Pero en conjunto se trata de elementos que vemos repetidos en la tabla de La Virgen de la Esperanza.

#### POLIPTICO DE GANTE (HERMANOS VAN EYCK).

La Fig. 22 nos muestra el exterior del Políptico de Gante del cual hemos estudiado la figura del Angel de la Anunciación y la Virgen. Vemos la similitud de los ropajes, y de las luces y las sombras, la continuidad del fondo y la perspectiva tan perfectamente lograda. Elementos que más tarde desarrollaremos. En la Fig. 23, podemos ver el interior del Políptico de Gante del que vamos a destacar para su análisis estilístico los ángeles músicos situados a ambos lados y la Virgen Sedente leyendo. Siguiendo la sistemática antes perfilada, vamos a destacar cada uno de estos elementos seleccionados. En la Fig. 24 hemos dibujado únicamente la cabeza del Arcángel San Gabriel, con la boca entreabierta y expresión dulce, en el momento que le dice a María: "Dios te salve, llena de Gracia. El Señor es contigo. Bendita entre todas las mujeres..." (El escrito en latín se extiende por el fondo, de uno a otro postigo).

Vemos que el detalle ornamental de la diadema con joyas circulares rodeadas de perlas, así como el rosetón a modo de broche es una constante en todos los estudios realizados, así como los cabellos ondulados. Las formas curvas de la mano y, en general, la expresión del rostro.



En la Fig. 25, vemos a María en actitud entre aturrida y embelesada, elevando los ojos hacia el cielo, y cruzando sus manos en actitud de generosidad y recogimiento. Estos rasgos de humildad son similares a los utilizados por el pintor de la tabla de La Virgen de la Esperanza, (también conocida con el nombre de Virgen de la Humildad), para la resolución formal de dicha imagen. Vuelven a repetirse una vez más los elementos circulares, tanto en la diadema como en el broche, el cabello mantiene la textura, la forma y el color de las obras hasta ahora estudiadas. Existe una clara desproporción entre el ángel de la Anunciación mucho más grande que la Virgen, estando ambos en el mismo plano. Y sobre todo, la insuficiente altura del techo con vigas, en la tabla del ángel.

Los rayos infrarrojos han revelado un dibujo subyacente, también considerado de los VAN EYCK, que presenta una sucesión de cuatro arcos trilobulados, como los de la zona inferior, de la parte exterior del Políptico, lo cual puede ayudar a esclarecer en parte la desproporción. En la Fig. 26, podemos ver el estudio realizado únicamente de los pliegues del manto y vestido del arcángel San Gabriel, por considerarlo de gran interés. Podemos observar la direccionalidad de los mismos, el movimiento y el estudio del claroscuro al que dan lugar. Tratamiento de volúmenes similar al empleado en las figuras de la tabla de la Verge dels Consellers.

En la Fig. 27, vemos a la Virgen, con su corona real, situada a la derecha del Padre, y con una expresión serena leyendo el Libro de la Vida. La riqueza de elementos ornamentales es en este caso superior al resto de las figuras analizadas, no obstante permanece la constante circular de las joyas y los cabellos ondulados. El manto de Dios, figura central del Políptico es todo rojo, por lo que debido a la armonía pictórica, la Virgen sólo ostenta una pequeña pincelada roja en la manga de su mano derecha, siendo el manto azul oscuro. (Antes de la restauración hecha en 1950-51, el manto era azul verdoso, a consecuencia de la alteración del azul marino usado en una restauración en 1859, para "ocultar las grietas"). Se distingue el halo mediante rayos dorados a pesar del fondo, gracias a un estudio minucioso del claroscuro.

Fig. 28. Podemos observar un detalle de los ángeles, todos ellos con las bocas en actitud de cantar y con distintas expresiones, incluso con el ceño fruncido. La tabla se halla extensamente repintada, excepto el pavimento. Las baldosas muestran motivos azules sobre fondo blanco, exhaustivamente conocidas en la cerámica valenciana de la época. Vemos una vez más las diademas adornadas con joyas y piedras preciosas. Destaca el broche del ángel que ocupa el primer término, que sirve para sujetar el manto.

Fig. 29. Los ángeles músicos de esta tabla aparecen tocando diversos instrumentos como el arpa y la vihuela. Las cabezas, a excepción del ángel sentado, se agrupan siguiendo un esquema triangular. Las orlas quedan sustituidas por cuellos con pedrería y mantienen la constante de las diademas con joyas, los cabellos sueltos, rizados y rubios. Tanto los instrumentos (salvando las variaciones derivadas del repinte) como el manejo del arco, son temáticas similares entre esta obra y la tabla origen de nuestra investigación. Respecto a la proporción, si tomamos, como dice FILARETE (op. cit.), el rostro como unidad de medida "a causa de su importancia, belleza y divisibilidad" y estudiando el ángel que ocupa el primer término de la composición, dicho rostro se repite ocho veces a lo largo del cuerpo. La tabla se encuentra bastante repintada, excepto el manto del organista y el pavimento.

#### ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS OBRAS ESTUDIADAS.

En cuanto al análisis de formas y expresión existe una marcada coincidencia en el rostro de las tres figuras principales: Virgen de la Esperanza, Verge dels Consellers y Virgen del Políptico de Gante, así como en los ángeles de las mismas.



24



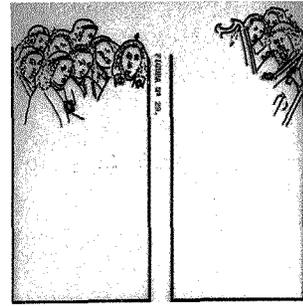
25



26



27



28

A la izquierda vemos las tres Vírgenes y a la derecha los grupos de ángeles correspondientes a cada una de las obras. Asimismo la proporción y la composición guardan estrecha relación en las tres obras. De todo el estudio estilístico realizado el que más semejanzas nos deja apreciar, es el relativo a los elementos ornamentales o simbólicos tales como la diadema que se repite, dejando libre de cabello la frente amplia tan característica de la época. Los cabellos ondulados y peinados con raya en el centro de la cabeza, las orlas que bordean el manto y el broche, que en el único caso que se mantiene cerrado es en la Verge dels Consellers pero que conserva la misma estructura redonda rodeada de perlas. En el caso de la Virgen de la Esperanza y la Virgen del Políptico de Gante coinciden incluso el número de perlas: 8. Los rayos alrededor de la cabeza de la Verge dels Consellers y Niño y la Virgen del Políptico son iguales y se pueden comparar a los del sol del vientre de la Virgen de la Esperanza. Tanto el claroscuro como el color tienen marcadas coincidencias en los tres casos.

Sólo el manto de la Virgen del Políptico de Gante no tiene el vestido de color rojo, pero obedece a un sentido estético del conjunto del Políptico debido a que el manto de la figura central "El Padre Celestial" tiene los ropajes rojos. Los instrumentos musicales también tienen elementos comunes. Cabe destacar el arco que sujeta el ángel tocando la vihuela de la tabla de la Virgen de la Esperanza con el del Políptico de Gante, la mano que lo sujeta en ambos casos mantiene sus dedos en igual posición. Podemos ver la modernización del instrumento en el caso del ángel de la "Virgen de la Esperanza".

El Libro de la Vida se mantiene en la Virgen de la Esperanza y la Virgen del Políptico de Gante y se sustituye por el propio Niño Jesús en el caso de la Verge dels Consellers.

De todo ello deducimos que existe un elevado número de coincidencias que minoriza las discrepancias en las tres obras comparadas.

### CONCLUSIONES.

Podemos asegurar que la obra objeto de nuestra investigación guarda estrecha relación estilística con el arte flamenco del S. XV con la salvedad de que ha sufrido sucesivas restauraciones que han ido modernizando su aspecto a través de los siglos. A pesar de ello subyace en toda ella tanto por las formas, como por el color, la simetría, la proporción, la composición y por los elementos ornamentales fundamentalmente cabellos, diadema, orla y manto, broche, joyas y perlas una evidente influencia flamenca, así como estrecha relación con "La Verge dels Consellers", perteneciente al Museo de Arte de Cataluña y única obra documentada, fechada y firmada de Luis Dalmau, pintor del S. XV de demostrada influencia flamenca, como podemos apreciar si lo comparamos con el estilo de su maestro Juan Van Eyck a través del Políptico de Gante. Vemos una clara aproximación al retrato mediante una expresión plástica más cercana al hombre, ya que prevalecen los aspectos realistas sobre los espirituales.

Estos datos convierten a nuestra tabla en un elemento aislado por el impacto renovador que supuso en el contexto del S. XV. Todavía con marcado acento religioso y necesidad de manifestar con el oro, el resplandor y el brillo, el poder Celestial y la Santidad, marcando las distancias respecto a las figuras de los donantes u otros personajes distintos a los santos o la divinidad.

Por otro lado nuestra tabla se ajusta a los esquemas de la sección áurea descritos por PACIOLI y mantiene los cánones de proporción de VITRUBIO guardando normas de simetría y proporción propias del S. XV. Los pliegues de los mantos, las formas onduladas de los cabellos con diademas que mantienen la frente muy despejada, así como el peinado con raya central, son elementos ornamentales de clara influencia flamenca. La utilización convencional del claroscuro y los colores directamente relacionados con los pigmentos de la época, nos ayudan a situar la tabla en el S. XV.

Por todo ello y reiterando lo expuesto al principio de este artículo podemos catalogar estilísticamente la tabla de la Virgen de la Esperanza Sedente y Angeles como una obra del S. XV. Siempre que no olvidemos añadir su desventaja de haber sufrido diversos repintes hasta nuestros días.



29



29

#### NOTAS:

- (1) ROIG PICAZO, Pilar: "Virgen de la Esperanza Sedente y Angeles: Estudio Técnico, Analítico y Estilístico de una obra atribuída a Luis Dalmau". Tesis Doctoral leída en la Universidad Politécnica de Valencia, 1987.
- (2) TORMO MONZO, Elías: "Valencia. Los Museos. Guías-Catálogo" (1 fasc.) Fich. Artístico Nacional. Gráficas Marinas. Madrid, 1932.

#### BIBLIOGRAFIA:

- ALBERTI, L. B. *Sobre la pintura*. Fernando Torres, editor. Valencia, 1976.
- ARHEIM, R. *Arte y Percepción visual. Psicología de la Visión Creadora*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.
- BEARDSLEY, M.; HOSPERS, J. *Estética, Historia y Fundamentos*. Cátedra. Madrid, 1976.
- BERENSON, B. *Estética e Historia en las Artes Visuales*. Fondo de Cultura Econ. México, 1956.
- DUFRENNE, M. *Fenomenología de la Experiencia Estética*. Volumen I. "El objeto estético", Fernando Torres. Valencia, 1982.
- FRANCASTEL, P. *Sociología del Arte*. Alianza. Madrid, 1975.
- GOMBRICH, E. H. *The Story of art*. New York, 1950.
- KANDINSKY, WASSILY. *De lo espiritual en el arte*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1956.
- Idem. *Punto y Línea frente al plano*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1959.
- KEPES, Gyorgy. *El lenguaje de la visión*. 1944.
- KOGAN, J. *El lenguaje del Arte. Psicología y Sociología del Arte*. Paidós. Buenos Aires, 1965.
- LEICHT, H. *Historia del Arte*. Destino. Barcelona, 1963.
- MUNRO, T. *Toward Science in Aesthetics Selected Essays*. The Liberal Arts Press, Inc. New York, 1956.
- PACIOLI, L. *Suma aritmética*. Venecia, 1494.
- Idem. *La divina proporción*. Venecia, 1509.
- PANOFSKY, E. *El significado en las artes visuales*. Alianza Forma. Madrid, 1979.
- Idem. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Alianza Universitaria. Madrid, 1981.
- READ, Herbert. *La educación por el arte*. Paidós. Buenos Aires, 1955.
- SCHLOSSER, J. *La Literatura artística*. Cátedra. Madrid, 1924.
- SCHONBERG, A. *Teory of harmony*. Nueva York, 1948.
- VASARI, G. *Vite dei piu eccellenti pictori, scultori ed architetti*. Traducción de Agustín Blázquez y otros.
- VITRUVIO, P. *De architectura*. Traducción de Agustín Blázquez. Iberia. Barcelona, 1970.
- WITCOWER, R. *Principios arquitectónicos en la edad del Humanismo*. Nueva Visión. Argentina, 1968.

## LAS ACTITUDES QUE GENERA LA INCORPORACION DE ALUMNOS CON NECESIDADES EDUCATIVAS ESPECIALES EN LA ESCUELA ORDINARIA. \*

Coordinador: Mariano HERRAIZ GASCUEÑA \*

### I.-INTRODUCCION.

En los años treinta comenzó un movimiento en psicología social y educación que culminó en lo que se ha llamado investigación operativa. Esta metodología educativa tiene como finalidad la aplicación de la investigación —tanto por parte del investigador especialista como del profesor del aula— a los problemas específicos del aula.

“La investigación activa se enfoca sobre la aplicación inmediata, no en el desarrollo de la teoría, ni respecto a una aplicación general. Ha situado su énfasis sobre un problema, aquí y ahora, en una situación localizada; sus hallazgos han de ser evaluados en términos de aplicabilidad local, no en los de validez universal. *El propósito de la investigación activa es combinar la función investigadora con el desarrollo del profesor*, en cualidades tales como objetividad, destreza en procesos investigadores, hábitos de pensamiento, espíritu profesional, colaboración”. (1).

Sthepen M. Corey:

“...La mayor parte del estudio sobre lo que debería desaparecer en las escuelas y lo que debería quedar en ellas, y lo que tendría que ser añadido, ha de hacerse en cientos... de clases escolares... *Los estudios deben ser emprendidos por aquellos que han de modificar el modo como se hacen las cosas...* Nuestras escuelas no pueden mejorar a menos que los maestros, alumnos, supervisores,... examinen continuamente lo que están haciendo. Separados y en grupo, deben utilizar su imaginación en forma creadora y constructiva para descubrir los hábitos que hay que modificar, para satisfacer y responder a las necesidades y demandas actuales, para comprobar aquellos modelos que prometen ser más adecuados...

Este es el proceso al que llamo investigación aplicada... *Investigación emprendida por los prácticos de la educación...*” (2).

La investigación debe aplicar el pensamiento científico y sus métodos a los problemas de la vida real, lo cual va a significar desde nuestro punto de vista, algo conceptualmente valioso, por su contribución al perfeccionamiento en los juicios y actitudes de los profesores, en sus decisiones basadas la mayoría de las veces en la simple costumbre y en un limitado campo de experimentación. (3) (4).

### II.-HIPOTESIS.

La relación con niños que manifiestan necesidades educativas especiales (N.E.E.) es generadora en los demás niños de mayor grado de aceptación.

Al hacer el planteamiento de la hipótesis se consideró por parte del equipo investigador que, el “conocimiento no era suficiente a la hora de generar actitudes, sino que se hacía necesario una situación real de proximidad y por tanto de relación, para modificar las actitudes hacia los niños con “nee”.

### III.-CAMPO DE COMPROBACION DE LA HIPOTESIS.

Se constató la necesidad de buscar todas las posibles situaciones que la realidad escolar permite, lo cual también implicaba un mayor apoyo institucional para su realización. Se concluyó acudir a los centros ordinarios donde se encontrasen escolarizados los niños con "nee", es decir, preescolar, primero, segundo y tercero de EGB, niveles y ciclos donde ha llegado la experimentación del R. D. de Ordenación de la Educación Especial de 6 de Marzo de 1985.

- Centros ordinarios con integración completa.
- Centros ordinarios con integración combinada.
- Centros ordinarios con integración parcial. (5).

### IV.-IMPORTANCIA DEL PROBLEMA.

Se consideró que nuestra investigación incidiría positivamente en los postulados de defensa de la integración escolar. Pues se sostiene que:

- 1) El rechazo a la incorporación del niño con "nee" al sistema ordinario es producto del desconocimiento que ha generado un sistema educativo segregador.
- 2) Las actitudes de rechazo social que actualmente se pueden considerar como bastante generalizadas, han calado en el tejido social debido a una ausencia de situaciones posibilitadoras de la relación.



- 3) Nos situamos en la línea de pensamiento de investigadores y teóricos que sostienen que la integración escolar contribuye a enriquecer el pensamiento del niño con "nee" y a mejorar las experiencias de enseñanza-aprendizaje en los otros alumnos.
- 4) También suponemos que la importancia del análisis de la actitud de los niños con aquellos que presentan necesidades especiales es sumamente importante para la valoración de la integración, aunque el análisis global de la misma requeriría también el estudio de otros aspectos: actitudes de los maestros, actitudes de los padres,... Pero es éste un objetivo mucho más ambicioso, que necesitaría de equipos y materiales mayores; de ahí que volvamos a recordar que nuestro tema de investigación va dirigido sólo al análisis de las actitudes de los niños hacia sus compañeros con "nee", estudio de clara trascendencia educativa.

#### V.-LIMITACIONES.

Hay factores que mediatizan las actitudes de los niños hacia sus compañeros con "nee": factores escolares, familiares..., que inciden en nuestro proyecto de investigación, pero sostenemos que aquí constituyen un factor secundario, ya que se trata de observar las diferencias en las actitudes de aceptación con respecto a las clases donde conviven, con las que no conviven.

- Compañeros de aula.
- Compañeros de colegio.

En las distintas situaciones antes citadas en el punto III.

#### VI.-MATERIALES.

Los instrumentos de investigación propuestos, elaborados y utilizados fueron:

- Cuestionarios de opinión (restringidos y no restringidos).
- Registros de observación.
- Sociogramas.
- Registro anecdótico.

El primer paso era comprobar la validez y fiabilidad de dicho material, para lo que habrá que acudir a los propios colegios donde se realiza la experimentación de la integración con el objeto de una reformulación o una nueva adaptación de los instrumentos de investigación.

Inmediatamente nos encontramos con la dificultad —por la edad de los niños— para explicar y comprender el término "deficiente"; se pensó en disminuir dicha dificultad ayudando a discriminar mediante fotografías, pero se optó por rechazar esta posibilidad debido a:

- 1) Al mostrar una fotografía cuyos rasgos sean perceptibles exteriormente, podía conducir a incluir la respuesta o a generalizar la deficiencia mostrada (ej. Síndrome de Down) como la única.
- 2) La mayoría de las deficiencias no son perceptibles visualmente (fotografía).
- 3) Determinado rasgo físico —que no comporta deficiencia— puede llevar al niño a asociar rasgo-deficiencia.

Otra dificultad que conviene señalar es la limitación con que cuenta la psicología para observar actitudes, limitación que crece en grado sumo cuando se buscan actitudes en el niño, sabiendo que el investigador depende de lo que el individuo dice acerca de sus juicios o sentimientos, limitaciones lingüísticas que presenta el niño por la edad, y que afecta al nivel alcanzado por la experimentación de la integración (primer nivel del ciclo medio). (7).

Por último, hay que recordar que el conocimiento de las imágenes mentales en los niños de esta edad conlleva muchas limitaciones, constatando la ausencia de investigaciones con estas características y dirigidas a estas edades.

En la fase de uso de los instrumentos de investigación elaborados con el fin de comprobar su validez y fiabilidad, su corrección y posible ampliación se constata por parte de los profesores del equipo: *LAS LIMITACIONES DE LOS INSTRUMENTOS DE MEDIDA*, y su poca validez para el proyecto de investigación propuesto, lo que provoca el nacimiento de las siguientes nuevas hipótesis o conclusiones.

## VII.—CONCLUSIONES.

En realidad estas conclusiones son nuevas hipótesis surgidas del proceso de investigación operativa, y que *se deben constatar con investigaciones más amplias*, propias de equipos con más medios materiales (económicos y humanos).

1) Necesidad de cambiar los instrumentos de investigación, pues realidades escolares diferentes y niños con necesidades educativas especiales en el sistema ordinario, exigen nuevos métodos de investigación.

2) 2.1. No existen actitudes específicas en los niños de los niveles analizados (principalmente con pensamiento intuitivo) hacia sus compañeros con necesidades educativas especiales. Será ésta una variable posterior del pensamiento, por lo que habrá que estudiar cuándo aparecen esas actitudes (de aceptación o rechazo), o cuándo se manifiesta la toma de conciencia de las diferencias. Lo que también exige la elaboración de nuevas variables para descubrir el momento en que surge esa realidad. (Estudio longitudinal y comparado a lo largo de los distintos niveles del ciclo medio y durante el pensamiento lógico-concreto).

2.2. Los niños del ciclo inicial y durante el pensamiento intuitivo, no consideran a sus compañeros con necesidades educativas especiales como diferentes, su pensamiento no necesita de esas distinciones, sino que es ésta una característica propia del "pensamiento adulto", lo que constituye un argumento nuevo y científico —y no sólo ideológico y humano— para defender la incorporación al sistema ordinario de niños con necesidades educativas especiales.

3) Necesidad de aumentar los estudios e investigaciones dirigidas al conocimiento de las imágenes mentales en los niños del ciclo inicial y del medio con estas características. (8).

\* Conclusiones obtenidas en la investigación realizada durante el curso 1987-88, en el Seminario Permanente de Investigación sobre Educación Especial e Integración.

\* Han formado parte del Equipo de Investigación: Encarnación ABARCA, M.<sup>a</sup> Angeles AZNARES, Alicia ARNAO, M.<sup>a</sup> José CANTIN, Arminio José GARCIA-PALOMARES, Miguel MOLERO, Raquel MOZO, M.<sup>a</sup> Rosario ROJAS y Juana SAIZ.

## NOTAS

(1) Cf.: BEST, J. W.: *Como investigar en educación*. Madrid, Morata, 1982. Traducido por GONZALVO MAINAR, GONZALO, 3.<sup>a</sup> reimpresión, pp. 29 y ss.

Lo puesto en cursiva es nuestro.

(2) Ibidem.

Lo puesto en cursiva es nuestro.

(3) Ibid., p. 140 y ss.

(4) Tal vez convenga recordar el punto 19.10 del *Proyecto para la Reforma de la Enseñanza* donde textualmente dice: "El perfeccionamiento y formación continua del docente deberá vincularse estrechamente a las *características y problemas de su práctica profesional*. Los *Centros de Profesores* o sus equivalentes en algunas Comunidades Autónomas se constituirán en escenario preferente del intercambio de experiencias, debates y reflexión colectiva, tanto como en Centros de Formación Continuada que contarán con el apoyo, cuando ello fuera necesario de los *Departamentos Universitarios* correspondientes". Tres elementos que se conjugan en esta investigación activa.

Lo puesto en cursiva es nuestro.

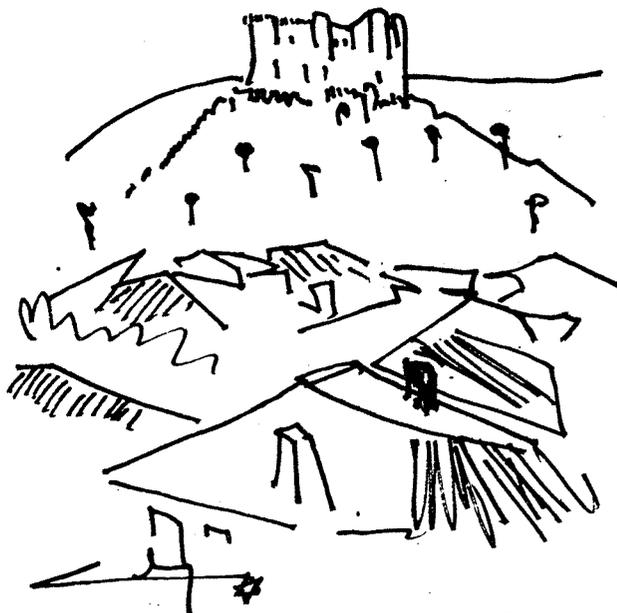
(5) Cf.: R. D. de Ordenación de la Educación Especial de 15 de Octubre de 1982 y la O. M. de 14 de Junio de 1983 desarrollando el anterior decreto.

- (6) Según Wallon, la característica primordial del niño de esta edad es el sincretismo: forma de pensamiento global que no sabe descomponer el objeto o las situaciones en propiedades, circunstancias diversas, etc., de ahí que los datos de la sensibilidad, de la experiencia acumulada se le confundan y cada rasgo se toma por la totalidad; cada rasgo viene a ser equivalente al conjunto; rasgo y conjunto parecen ser intercambiables.
- (7) Cf.: PIAGET, J. e INHELDER, B.: *Psicología del niño*. Madrid, Morata, 1984. Traducido por HERNANDEZ ALFONSO, L., 12.<sup>a</sup> ed., pp. 59 y ss.
- (8) Cf.: *Ibid.*, pp. 74 y ss.

#### BIBLIOGRAFIA BASICA

- BOBBIO, Medea: *Líneas pedagógicas y didácticas para una escuela integrada*. Siglo Cero, Madrid, 1984, n.º 89; p.18-22.
- BOWER, T. G. R.: *Psicología del desarrollo*. Madrid, Ed. Siglo XXI, 1983.
- CANO, F.: *173 centros experimentan ya la integración escolar*. Comunidad Escolar, Madrid, 1985, n.º 68, p. 9.
- CASANOVA RODRIGUEZ, M. A.: *Manual de Educación Especial*. Madrid, Anaya, 1979.
- FIERRO, A.: *La integración educativa de escolares diferentes*. Siglo Cero, Madrid, 1984, n.º 94; p. 12-13.
- GISBERST ALOS, J. y otros: *Educación Especial*. Madrid, Cincel, 1983.
- HEGARTY y otros: *Aprender juntos*. La integración escolar. Madrid, Morata, 1988.
- MARCHESI ULLASTRES, A.: *La evaluación de la integración de alumnos con deficiencias*. A. Marchesi y E. Martín, Comunidad Escolar, Madrid, 1985, n.º 77; p. 9.
- MAYOR SANCHEZ, J.: *Manual de Educación Especial*. Madrid, Anaya, 1988.
- RUIZ, R.: *Las necesidades educativas especiales*. Cuadernos de Pedagogía, Barcelona, 1986, n.º 139; p. 32-34.
- SCHEERENBERGER, Ph. D.: *Historia del retraso mental*. San Sebastián, SIIS, 1984.





## ITINERARIO DIDACTICO: LA TRANSICION ENTRE LA SERRANIA Y LA MANCHA CONQUENSES.

M.<sup>a</sup> Cristina FERNANDEZ FERNANDEZ  
Joaquín Saúl GARCIA MARCHANTE

*Los itinerarios didácticos constituyen un recurso fundamental en el proceso de enseñanza-aprendizaje de las Ciencias Sociales. Su utilización ofrece un especial interés para el conocimiento de los contenidos y la interdisciplinariedad de estas materias.*

*El recorrido seleccionado tiene como objetivo principal la observación, análisis y valoración de la dinámica de todos y cada uno de los elementos físicos y humanos que íntimamente relacionados figuran en el paisaje.*

*A la larga ocupación por el hombre de estos territorios se debe la abundancia de vestigios históricos y culturales que han hecho que el paisaje actual aparezca muy humanizado.*

*En el análisis del itinerario destaca un predominio del estudio del medio y la incidencia en él de las actividades humanas sobre el tratamiento de los aspectos históricos, artísticos y culturales a los que se hace referencia en las correspondientes paradas programadas.*

### ITINERARIO Y PARADAS

El recorrido está ubicado en las unidades de transición enmarcadas entre las zonas montañosas de la Serranía de Cuenca y Sierra de Altomira, y los territorios manchegos provinciales situados en la zona meridional, con el consiguiente descenso en latitud y altitud.

Cuenca - La Almarcha - Mota del Cuervo - San Clemente - Casas de Fernando Alonso - Alarcón - Cuenca.



*Los afloramientos cretácicos manchegos aparecen cepillados por la erosión.*



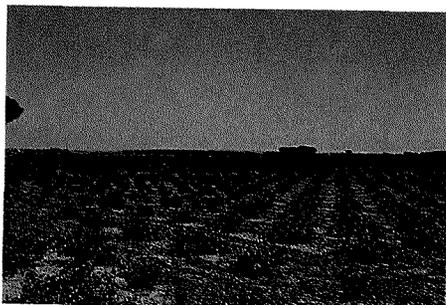
*Escasean las masas de monte bajo que en otros tiempos casi cubrían el territorio manchego.*



*El pino piñonero es la especie dominante en las masas forestales manchegas.*

## PARADAS

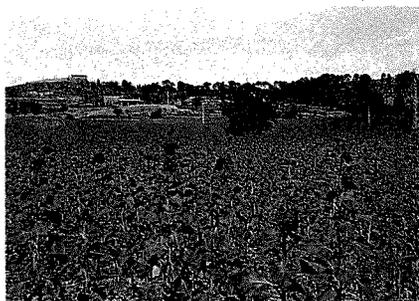
- 1.<sup>a</sup>.—*El Castellar. Km. 32.*
  - Núcleo de anticlinal.
  - Pliegues terciarios.
  - Morfología fluvial.
  - Vegetación de ribera y de ladera.
  - Presa y central eléctrica sobre el río Júcar.
- 2.<sup>a</sup>.—*Mojón Alto, 1.024 m. Km. 68.*
  - Valle sinclinal.
  - Comunicación natural Levante - Meseta.
  - Paisaje agrario: sistemas de cultivo y fragmentación del terrazgo.
  - Información histórica: castillo de Garcimuñoz.
- 3.<sup>a</sup>.—*Villaescusa de Haro. Km. 94.*
  - Análisis de cluse y combe.
  - Información histórica.
  - Visita a la Capilla de la Asunción.
  - Breve recorrido por el casco urbano.
- 4.<sup>a</sup>.—*Belmonte. Km. 100.*
  - Emplazamiento del castillo.
  - Análisis del paisaje.
  - Información histórica.
  - Recorrido urbano.
- 5.<sup>a</sup>.—*Mota del Cuervo. Km. 116.*
  - Aspectos morfológicos del paisaje manchego.
  - Paisaje agrario: usos del suelo.
  - Distribución del hábitat.
  - Economía del municipio. trascendencia del cooperativismo.
- 6.<sup>a</sup>.—*Laguna de Manjavacas. Km. 124.*
  - Zonas húmedas de Castilla-La Mancha.
  - Interés ecológico para la conservación de estos espacios.
- 7.<sup>a</sup>.—*Las Pedroñeras. Km. 151.*
  - Información económica: importancia socioeconómica del cultivo del ajo.
  - Visita a COOPAMAN (asociación de cooperativas de ajos).
- 8.<sup>a</sup>.—*El Provencio. Km. 163.*
  - Información histórica: señorío del Marquesado de Villena.
  - Visita a bodega cooperativa.
  - Información sobre el sector vitivinícola.
- 9.<sup>a</sup>.—*San Clemente. Km. 180.*
  - Visita al Archivo Histórico Municipal.
  - Recorrido por el conjunto histórico monumental de la plaza, antepiazza y los edificios que la conforman: ayuntamiento, biblioteca, iglesia parroquial, juzgados.
  - Visita a una industria alcoholera.
  - Visita a industria quesera.
- 10.<sup>a</sup>.—*Plan de regadío El Simarro. Km. 194.*
  - Reconocimiento de la zona regable.
  - Visita a la estación de aforo y bombeo.
  - Informe sobre interés fomento de iniciativas similares.



*El viñedo ocupa las tierras más pobres, y en la actualidad en cambio profundo.*



*El cultivo del ajo es el soporte económico de gran número de familias manchegas.*



*El girasol avanza ocupando los suelos que tradicionalmente fueron de trigo y cebada.*

11.<sup>a</sup>.—Alarcón. Km. 157.

- Emplazamiento del casco histórico determinado por meandro encajado del Júcar.
- Importancia del embalse de Alarcón.
- Información sobre el trasvase Tajo - Segura.

### ASPECTOS GENERALES DEL MARCO FISICO

En el trayecto tiene especial interés el análisis de los aspectos relativos al relieve y a la morfología que los diferentes agentes erosivos externos e internos han modelado sobre los materiales.

Aparecen materiales secundarios —calizas y areniscas— en la mayoría de los afloramientos rocosos —cuya altitud media no supera los 900 m.— correspondientes a las últimas estratificaciones de la Sierra de Altomira, terciarios —arcillas, margas yesíferas y arenas— rellenando los fondos del valle y en la llanura manchega, y cuaternarios de aluvión debidos a la acción de los ríos de la zona.

Hacia Belmonte se aprecia el final de la transición y el inicio del dominio de la horizontalidad. Al pie del mirador de Mota del Cuervo se extiende sin obstáculos la cobertura terciaria manchega quedando detrás los anticlinales secundarios.

*El clima* figura en el paisaje materializado a través de aspectos tales como los propios procesos morfogenéticos, en el modelado del relieve y en la vegetación.

Desde el punto de vista humano, lo hace influyendo en los ritmos agrícolas, en los sistemas de cultivo e incluso en el hábitat.

El clima de esta zona es mediterráneo en función de la sequía estival que padece, pero está matizado por la continentalidad —consecuencia de la lejanía del mar— y por la altitud.

El invierno es frío, con temperatura media del mes de enero inferior a 6.<sup>o</sup> C., agravándose este dato en áreas montañosas: Cuenca registra 3,6 en enero. El verano es caluroso y seco, lo que genera una fuerte evapotranspiración, superándose los 22.<sup>o</sup> C. de temperatura media en el mes de julio. La amplitud térmica es importante. Las precipitaciones se producen sobre todo en las épocas equinocciales y son inferiores a 600 mm. anuales.

*La hidrografía* está íntimamente relacionada con un elemento del clima, las precipitaciones, y con la topografía. A lo largo del trayecto se pueden analizar diversas morfologías fluviales, ríos de montaña o de llanura, que conforman diferentes valles y tipos de meandros e incluso un tramo aéreo del Trasvase Tajo-Segura, a su paso por Belmonte, obra hidráulica de gran trascendencia que pone en comunicación tres cuencas fluviales: Tajo, Júcar y Segura.

El Júcar es el más destacado de los ríos de la zona, con régimen pluvionival. El resto pertenecen a la cuenca del Guadiana —Záncara y Gigüela, Saona, Córcoles, Rus— con régimen pluvial.

La Mancha es rica en aguas subterráneas, de las que se abastece la tercera parte de su regadío. La horizontalidad dominante propicia la existencia de endorreísmos, manifestándose en la presencia de gran número de lagunas, como la de Manjavacas, Las Celadillas o Taray.

La vegetación potencial determinada por la aidez estival, es el bosque perennifolio de encinar y la garriga, matorral mediterráneo adaptado a los suelos calizos dominantes.

La cubierta vegetal aparece fuertemente alterada por la acción antrópica y es escasa como consecuencia de una ocupación intensiva del suelo, ya que el hombre ha roturado preferentemente las zonas llanas para la instalación de sus cultivos.

En la zona analizada las formaciones vegetales presentan masas de *Pinus pinea* muy uniformes por ser de repoblación del siglo XIX, entre las que figuran algunas encinas en situación casi arbustiva, mereciendo ser destacadas las dos manchas de encinar que contienen espléndidos ejemplares al pie del río Saona, en la carretera de Belmonte a Mota del Cuervo.

### RECURSOS HUMANOS

La población de la provincia de Cuenca, según el censo de 1981 y a la vista de la pirá-

mide, presenta una estructura por sexo y edad *típicamente vieja*, marcada por un descenso progresivo de la natalidad en los últimos quince años, y por un incremento de la esperanza de vida; ello determina que la base de la pirámide se recorte paulatinamente hasta adquirir la forma de hucha característica y se acumulen efectivos en la zona alta, como resultado de la abundancia de personas con más de sesenta y cinco años.

La zona intermedia registra los entrantes propios de la pirámide nacional, la falta de efectivos en las *generaciones correspondientes a la Guerra Civil*. Como detalle propio de poblaciones deprimidas y netamente emigratorias, acusa la *falta de generaciones de jóvenes adultos que en los años sesenta emigraron* a otras regiones más desarrolladas.

Estableciendo un paralelismo con el desarrollo económico, esta forma del gráfico debería corresponderse con un territorio desarrollado en situación postindustrial, en el que la natalidad se ha controlado voluntariamente y el nivel sanitario está debidamente conseguido. En este caso se da la situación contraria, pues no es consecuencia de un control de natalidad, sino de una *falta de generaciones en edad de procrear*, y aunque ciertamente la esperanza de vida ha crecido en los últimos años, no se debe sólo a que la infraestructura sanitaria sea la adecuada —que no lo es— sino más bien a los cambios operados en los modos de vida que han generado cierto nivel de bienestar.

Comparando las poblaciones *urbana, intermedia y rural* de la provincia, se observa que en general no cambia mucho lo analizado en el gráfico provincial, si bien es cierto que la intermedia y la urbana tienen mejores perspectivas, al presentar una base más amplia —más efectivos de 0-4 y 5-9— y menos población en la zona alta de la pirámide.

El gráfico de la población rural —municipios hasta 2.000 habitantes— denuncia la situación ya caótica al tener muy poca base, escasez de adultos jóvenes que son el motor económico y demográfico de los conjuntos poblacionales y una excesiva concentración en la zona alta correspondiente a una población muy envejecida que además soporta una supervivencia muy precaria.

En resumen, aunque el avance de datos de la rectificación del Padrón de abril de 1986 presenta un ligero incremento de la población provincial —probable indicativo de freno en el proceso emigratorio en función de la crisis en las zonas industriales, y no por desarrollo endógeno del territorio conquense— la población de la provincia de Cuenca es *excesivamente vieja* y no presenta una dinámica que nos haga pensar en un cambio de directrices a corto plazo.

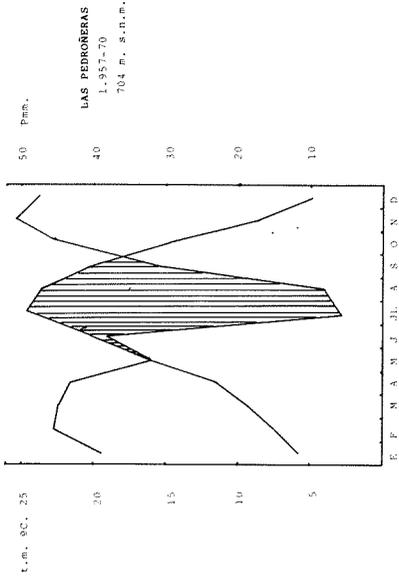
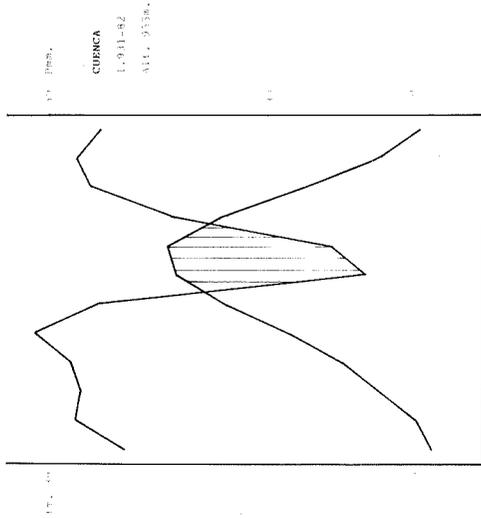
No obstante la zona que analizamos está incluida dentro del área económica y demográficamente más dinámica de la provincia, destacando los municipios de Las Pedroñeras, San Clemente y Mota del Cuervo.

El primero de ellos, en 1986 ha pasado a ser el tercero de la provincia después de Cuenca y Tarancón. Presenta una estructura de población joven, con muchos efectivos en la base y en la zona de adultos jóvenes.

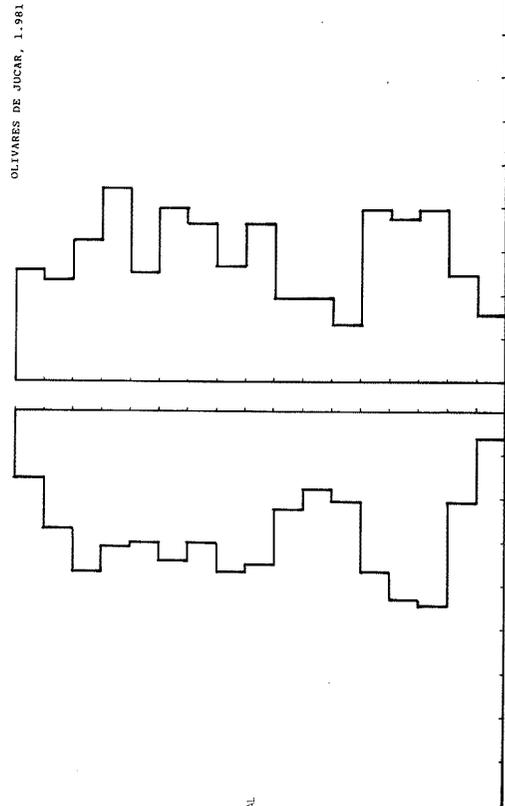
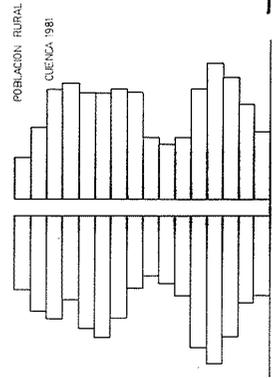
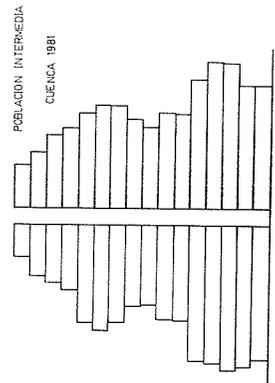
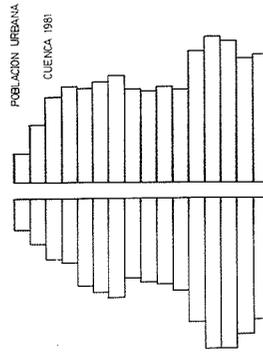
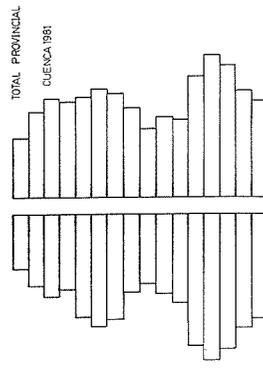
El municipio de San Clemente registra un proceso semejante, aunque con las pautas de crecimiento más moderadas.

En el conjunto de pirámides poblacionales de este estudio destacan por su situación demográfica regresiva, los municipios de Olivares de Júcar, La Almarcha, Villar de la Encina, Castillo de Garcimuñoz y Belmonte, que tienen sus bases drásticamente recortadas por la ausencia de población en edad de procrear —en función de su emigración a otras zonas más dinámicas— y una gran acumulación de efectivos en las zonas altas.

Los casos más graves corresponden a los municipios de Olivares de Júcar, Belmonte y Villar de la Encina, en los que la estructura demográfica muestra una población altamente envejecida con escasez de jóvenes de menos de 15 años, lo que apunta a una situación casi irreversible.

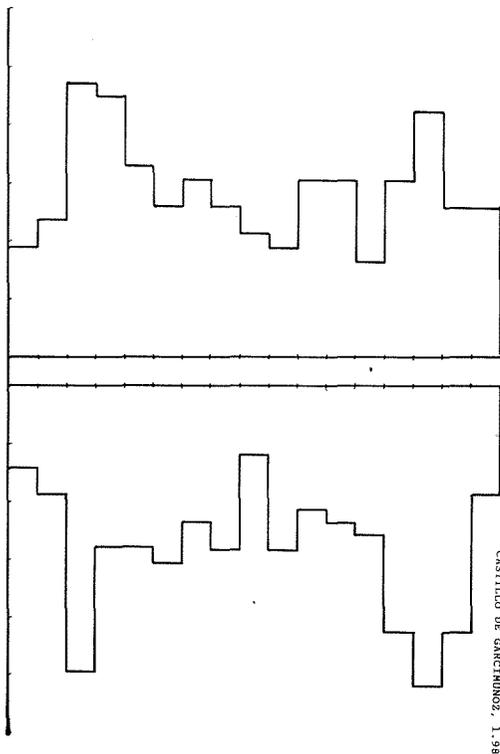
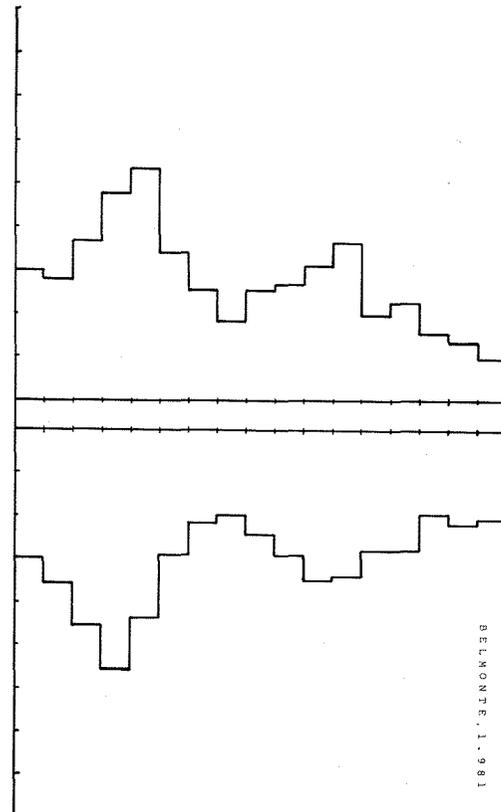
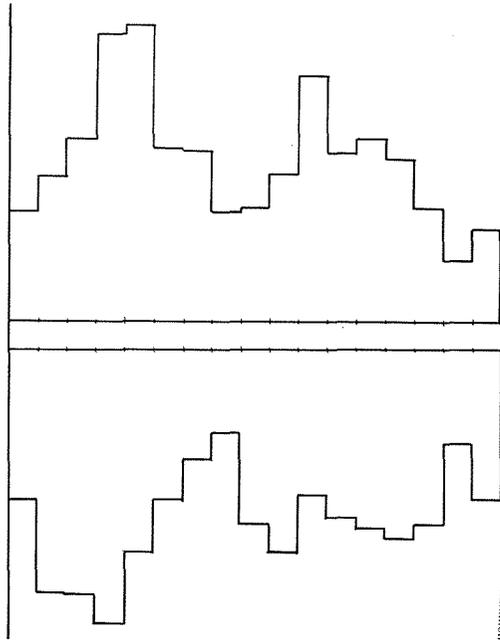
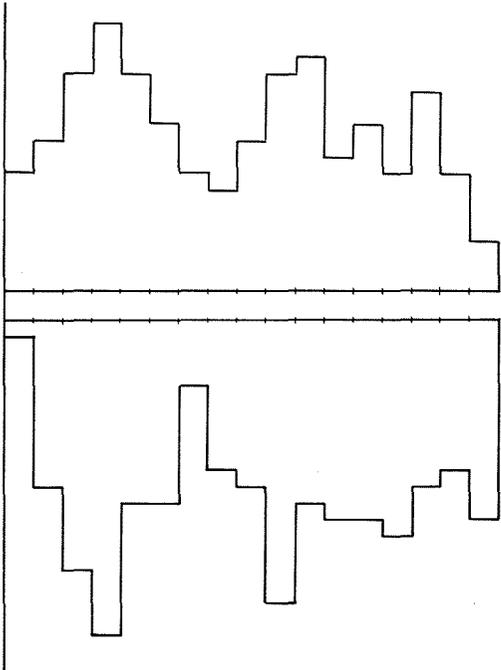


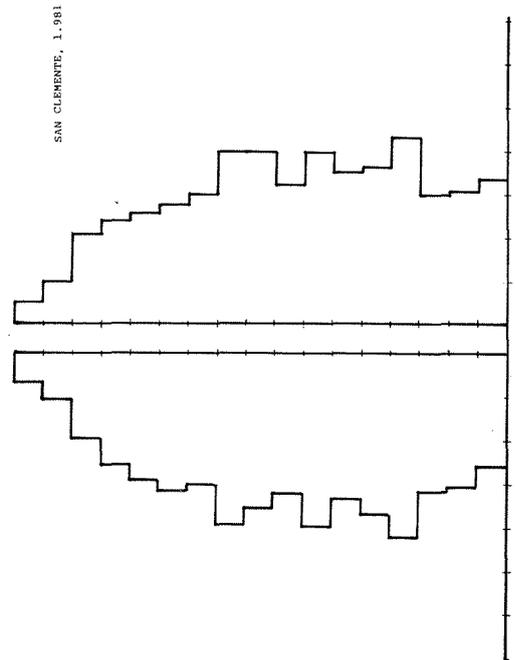
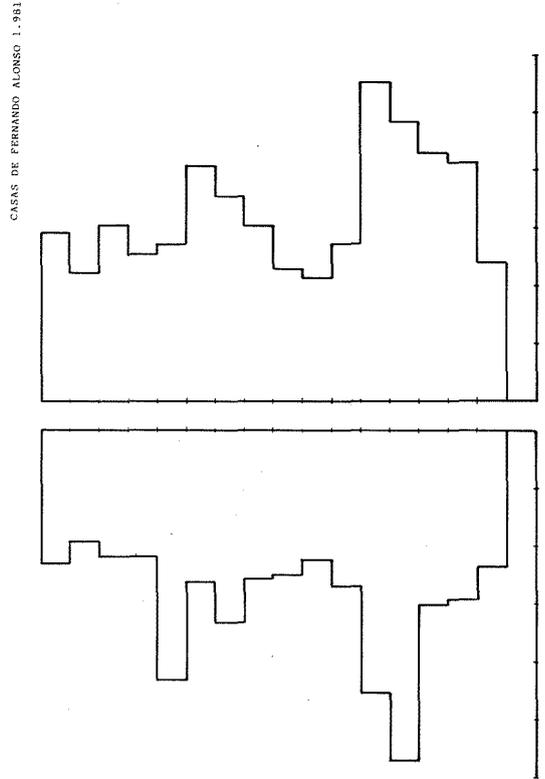
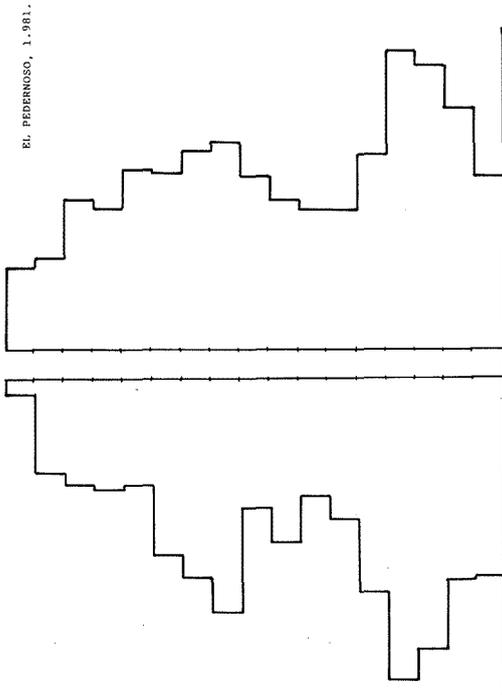
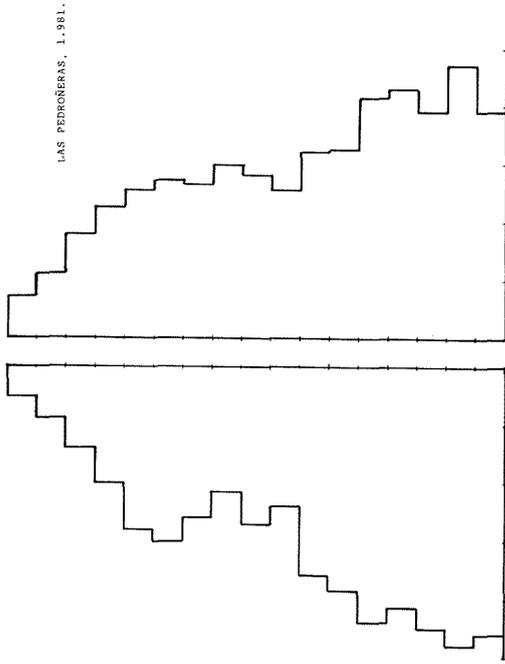
	E	F	M	A	N	J	J	A	S	O	N	D
1.º Km. OC.	5'9	7'4	9'7	11'9	16'2	20'1	24'4	23'7	20'3	14'8	8'8	5'0
2.º Pobl.	39'5	48'8	46'4	44'6	31'8	38'8	5'5	8'7	30'1	46'9	50'6	436'7



Elaboración propia

Elaboración propia





Elaboración propia

## RECURSOS ECONOMICOS

La base de la economía de esta zona está en las actividades del sector agrario que tradicionalmente se han desarrollado en ella. La trilogía mediterránea —cereal, vid y olivo— está presente prácticamente en todo el territorio, aunque desigualmente distribuida.

Los cereales de secano, históricamente han estado representados por el trigo, la cebada, el centeno y la avena, habiendo sufrido en los últimos años un proceso de cambio al desaparecer del terrazgo los dos últimos.

La cebada que tenía su justificación en el paisaje agrario tradicional en el alimento de la ganadería de labor, con la desaparición de ésta, se ha orientado hacia variedades para cerveza y forrajes, utilizando variedades de ciclos cortos que permiten la entrada de otro cultivo.

Los trigos, en continua evolución en lo relativo a variedades, han perdido espacio agrícola en favor de otros cultivos alternativos de más rentabilidad y de las plantas industriales. No obstante en los últimos años con la liberación de los precios ha recuperado territorio y rentabilidad por la introducción de nuevas variedades y el regadío de apoyo que le permite obtener elevados rendimientos, desconocidos hasta hace poco tiempo en la zona.

La vid es el segundo de los cultivos en importancia, ocupando tierras de poca calidad y localizándose preferentemente al S. de la N-III hasta el límite provincial.

En esta zona hay municipios en los que ocupa más del 50 % del total de la superficie cultivada —El Provencio, Mota del Cuervo— estando en situación casi de monocultivo.

El cultivo de la vid tiene connotaciones que van desde la fenomenología de la vendimia hasta la valoración social de la propiedad de la viña.

Tradicionalmente y también en la actualidad, la infraestructura que exige esta actividad —bodegas— incide claramente en el plano urbano de estos municipios, constituyendo impacto en los últimos tiempos por las dimensiones y el tipo de materiales utilizados.

Este cultivo últimamente atraviesa una situación de reconversión, dada la alta edad media de las plantaciones, la necesidad de adaptarse a las variedades genuinas de la región y de dar respuesta al gusto europeo en lo relativo a la calidad de sus vinos.

El olivar no se da con profusión; pero siempre está presente, y con cierta importancia en algunos municipios. Aparece solo, en plantación mixta con la vid y con cereales o leguminosas para rentabilizar el suelo que ocupa.

En los últimos tiempos han surgido dos nuevos cultivos que han desplazado a los tradicionales de sus territorios: el ajo y el girasol.

El ajo morado, conocido tradicionalmente en el municipio de Las Pedroñeras; pero no cultivado masivamente hasta que se vio la rentabilidad de la exportación, se ha extendido rápidamente no solo por el territorio comarcal, sino provincial y limítrofes, llegando a localidades en las que era totalmente desconocido.

Esta liliácea es el soporte económico de gran parte de la población de la comarca que ha permitido una verdadera modificación de las infraestructuras y equipamientos familiares. Se ha renovado gran parte del caserío. Se ha desarrollado un importante parque de maquinaria y automóviles, propiciando la creación de puestos de trabajo independientes de la agricultura, como talleres, agentes de seguros, entidades bancarias, vendedores de maquinaria y locales de ocio y esparcimiento.

El girasol se ha implantado mejor en las tierras de transición a la Mancha, en el espacio comprendido entre la capital y la nacional III; aunque también se pueden ver grandes campos de girasol en los valles del Záncara y del Saona.

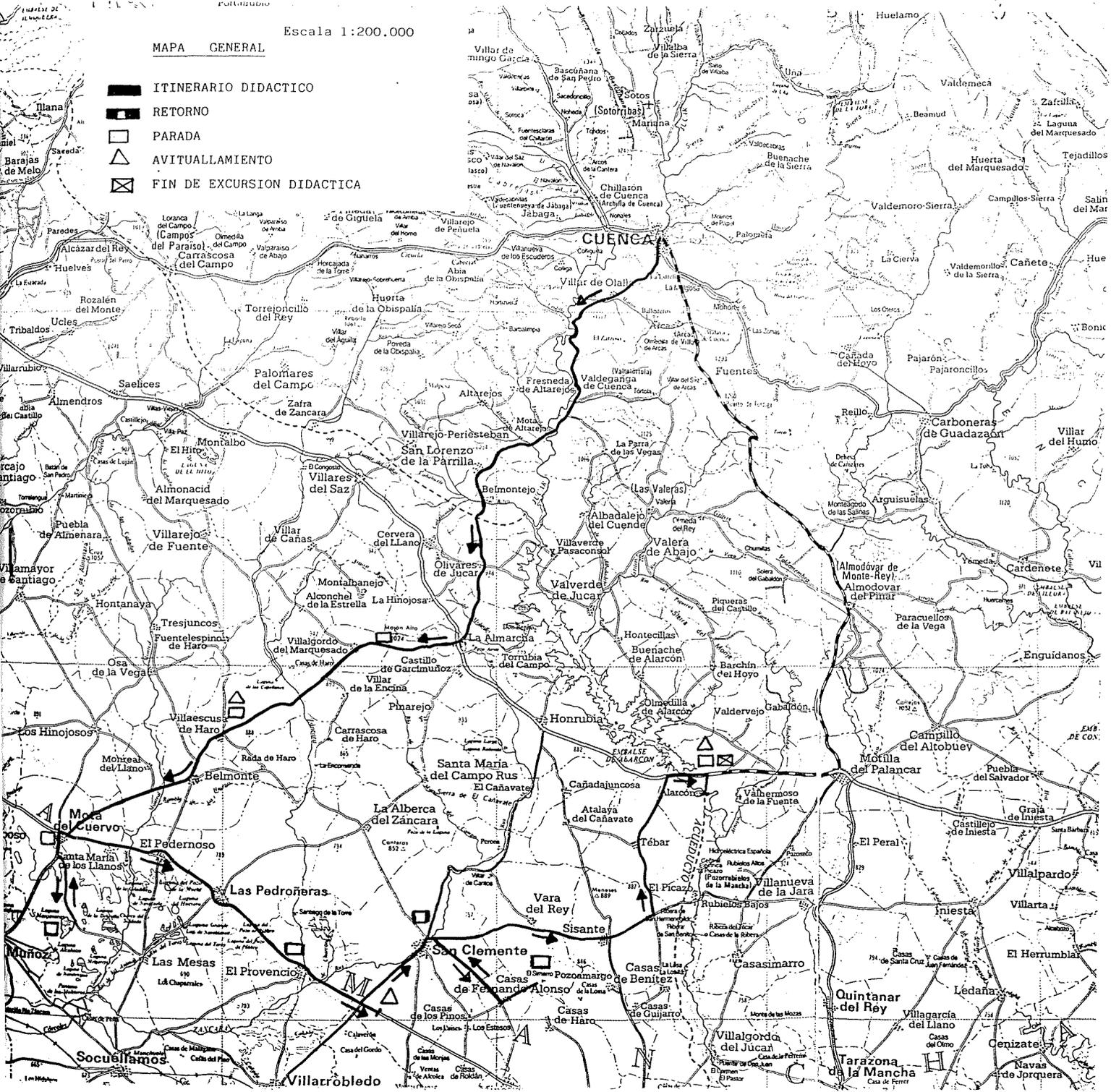
Este nuevo cultivo, ha resuelto más problemas en los municipios que eran tradicionalmente cerealistas que en los viticultores; aunque la mecanización, excesiva a todas luces, no ha fijado la población en el terrazgo, como en el caso de la vid y el ajo.

Aparecen también muestras de nuevas actividades agrícolas; pero especialmente es el

Escala 1:200.000

MAPA GENERAL

-  ITINERARIO DIDACTICO
-  RETORNO
-  PARADA
-  AVITUALLAMIENTO
-  FIN DE EXCURSION DIDACTICA



Itinerario didáctico: La transición entre la Serranía y la Mancha conquense.

María Cristina FERNANDEZ

regadío el que se puede tomar como referencia más importante. Ha incrementado los rendimientos de los cereales, trigo y cebada, apoya al ajo de modo importante, y permite la entrada de otros cultivos como cebolla, remolacha y maíz.

La Ley de Aguas y el problema de la sobreexplotación de los acuíferos pone en tela de juicio la existencia de algunos cultivos y obliga a organizar las actividades y el terrazgo.

La ganadería que predomina en la zona es la ovina que tradicionalmente ha existido en ella instalada en las antiguas dehesas carniceras. Desaparecidas éstas y dada la excesiva ocupación del suelo para uso agrícola, la cabaña ha descendido notablemente.

No obstante, la todavía existente ha dado lugar a algunas instalaciones industriales que recogen la leche de todos los rebaños de la comarca y comercializan sus productos en el mercado nacional.

La industria agroalimentaria está poco desarrollada, respecto al conjunto nacional; pero es la zona en donde se ubican gran parte de las instalaciones industriales de la provincia.

Bodegas cooperativas, almazaras, queserías y plantas embotelladoras de vino son preferentemente las industrias existentes.

## EL HABITAT RURAL

El carácter de transición de la Sierra a la Mancha señalado en los aspectos geomorfológicos y socioeconómicos de la zona de análisis, es también apreciable en lo relativo al diseño del hábitat, su emplazamiento, el tipo de plano urbano y de la habitación, cumpliéndose la tradicional adaptación al medio y a las actividades agrarias propias de cada ámbito.

En la Mancha los materiales tradicionalmente utilizados son la tierra prensada (tapial) —para paredes exteriores de carga— la *teja árabe* para tejado —generalmente a dos aguas que cubre una estructura de madera con rellenos de cañizo— y el adobe —barro con paja seco al sol— para compartimentar los espacios interiores.

En la zona más próxima a la Sierra se introduce la piedra como elemento constructivo básico y decorativo en zócalos, enmarque de fachadas y huecos, que va desapareciendo a medida que descendemos hacia la Mancha, donde se empieza a notar el uso de la cal como elemento protector de los materiales constructivos, que a su vez sirve para dar salubridad y favorecer el reflejo de los rayos del sol.

La distribución de los espacios interiores de la vivienda se realiza de modo fácil, conectando la entrada de la calle con el patio, a cuyos lados se abren puertas para dar entrada a la cocina, cuarto de estar y dormitorios.

Al fondo del pasillo suele aparecer la escalera, sencilla que conduce a la cámara en las que tradicionalmente se ha guardado el grano para alimento de la ganadería de labor.

El patio es el punto de confluencia de los espacios destinados a la actividad agrícola que demanda construcciones auxiliares como el porche —conexión de la calle con el patio a través de la portada—, las cuadras que en su parte alta almacenan la paja para alimento de la ganadería de labor, una pequeña bodega en aquellos municipios en los que el viñedo tenía importancia, y las instalaciones de las aves de corral y los cerdos para consumo familiar.

Estas consideraciones constructivas tenidas en cuenta en el espacio, confieren gran amplitud territorial a los núcleos urbanos, que alcanzan dimensiones importantes debido a las amplias manzanas de viviendas que resultan muy desproporcionadas en relación al número de habitantes que albergan.

La morfología típica de la trama urbana de los núcleos instalados en la llanura presenta el trazado rectangular de las calles en función de un primitivo asentamiento de la Iglesia, pósito y Ayuntamiento, cifiéndose a su vez al paso de un camino importante o la presencia de un río.

En terrenos más escarpados, se localizan en un altozano, dominando un valle y diseñando su plano urbano adaptado a las curvas de nivel del promontorio donde se instaló originalmente el poblado.

El conjunto de núcleos comprendidos en el itinerario responde en general a los conceptos de población dispersa y poblamiento concentrado, al presentar un reducido número de asentamientos por unidad de superficie y cierta homogeneidad entre sus tamaños.

FUENTES Y CARTOGRAFIA:

Censo de Población 1981. INE.  
Instituto Nacional de Meteorología.  
M. T. N. 1:50.000, Hojas n.º 610, 635, 662, 689, 714, 715, 716, 690.  
Mapa Geológico Nacional 1:200.000, Hojas n.º 46 y 54.







## ESCRITOS SOBRE INVESTIGACION PICTORICA.

Juan GUEL BENZU

*«Pautas para el desarrollo de la idea de sintetizar una forma, consecuente con una trayectoria anterior, que propone una estructura básica de organización del espacio del cuadro, configurando como factor constante la unidad de lo interno con lo percibido y presupone un método de trabajo regular con la resultante de un producto elaborado que atiende un valor formal junto a otros lumínicos y cromáticos».*

Es conveniente establecer que la vocación artística dista mucho de la noción generalizada de bohemia y laxitud que se mantiene respecto a ella. La vida de un pintor posee su atractivo desde un prisma externo pero no es tal para quien se sumerge en un compromiso creativo. La soledad, el aislamiento y las renunciaciones que implica el quehacer de la pintura -actividad que obliga a la permanencia en el estudio aunque el resultado de esta acción sea mínimo o nulo- unido a la imprescindible labor cognoscitiva de uno mismo, a través de la reflexión de «lo hecho», que siempre queda si nos atenemos al «dejar estar lo construido», junto al deseo de adoptar la serenidad necesaria para realizar el esfuerzo de profundizar en una idea, requisitos estos esenciales para la elaboración de una forma, en el descubrimiento de su infinitud, por medio de una limitación individual, control y serenidad absoluta, pugnar por la creación consciente de una imagen física del pensamiento que identifique radicalmente persona y obra.

De una propuesta sincera nace el símbolo absoluto de un individuo concreto y abstraído aquel, se ve a través de lo presente y físico.

Para un devenir cualitativamente ascendente de una proposición plástica y grado de definición, hay que afrontar el hecho de un trabajo intenso y tenaz, enfocando con claridad de ideas. Por ello hay que descubrir el problema principal huyendo de los escudos que son otros más circunstanciales, así como de las reacciones automáticas para obtener los límites de un criterio sólido, útil para darse cuenta de la suma importancia que tiene lo que se transmite al exterior.

Con estas cuestiones que escapan de la divagación estéril que deteriora el ser comienza la persecución de una imagen nítida que nos hable del ser humano que pinta su interior. Hay que admitir el trabajo dentro del convencionalismo de la pintura con unas características formales, por no dejar de ser pintor, observando unos medios versátiles.

Si se realiza una autocrítica de lo producido, se descubre una constante personal, existente en cualquier itinerario pictórico que albergue desde el rigor académico al juego con diferentes alternativas. Considerada su acepción más sencilla, se conjuga adición y sobreposición, construyendo con una clara intención de bondad y dando preeminencia a un criterio selectivo con el propósito de originar una trama celular continente de unos espacios intermedios que den lugar al emplazamiento de

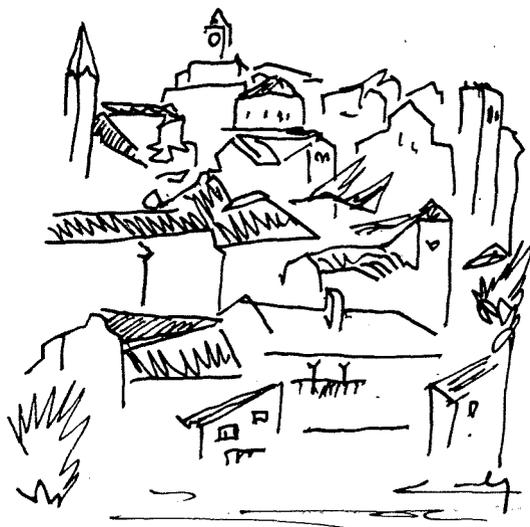
silencios que mejoran sobremanera la captación de una obra.

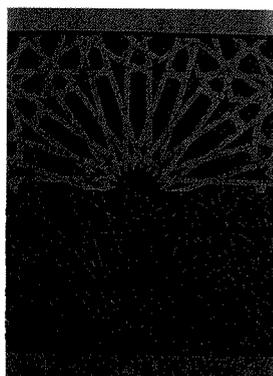
Hay que ser explícito. Ello se logra, no con una acumulación de datos que entorpecen la lectura de un cuadro, sino en la profundización de lo más primario del aporte plástico que discurrirá por unos cauces fijos, huyendo de la valoración de diferentes recursos que se mantienen por su efecto, pero denotan vacío ya que el acudir a las formas tradicionales o la ruptura con éstas no justifica en modo alguno una expresión confusa ni tampoco la gratuidad de la misma.

La validez de la experiencia del arte lleva implícito el ir haciendo paulatinamente lo que se piensa, para ampliar la propia capacidad perceptiva, considerando la actividad pictórica como ópti-

ma si apunta a lo constructivo y a nuestra mejor entrega, con la premisa de una formulación no mimética ni un afán comparativo, sin olvidar una razonable humanidad para seguir aprendiendo con el convencimiento de que solo importa el mundo interno.

La obra que se acoge a estos baremos expuestos revela una dimensión anímica y trasluce una actitud bien definida en su dirección e intensidad que marca una pauta de comportamiento flexible y que busca ampliar su completez, con el propósito de que toda actividad en la vida ha de ser de un continuo perfeccionamiento tendente a metas cada vez más altas, no ignorando que de cualquier modo se trata de una respuesta intelectual superior.





## LA SERIGRAFIA ARTISTICA EN ESPAÑA Y SU CONTRIBUCION A LA OBRA GRAFICA ORIGINAL.

Manuel SILVESTRE VISA

### I. Antecedentes.

Los diversos procedimientos de grabado y estampación se dividen en cuatro grupos: el relieve, el hueco, la impresión plana y el estarcido o permeografía. Esta terminología determina tanto la realización de las matrices, como la forma de transferir la imagen de éstas a la estampa.

Paralela a esta denominación existe otra que hace alusión al material genérico utilizado en cada uno de estos cuatro sistemas, cuya ordenación cronológica pasa por: la xilografía (sobre madera), la calcografía (sobre cobre), la litografía (sobre piedra) y la serigrafía (sobre seda). Estos cuatro sistemas han abierto la posibilidad de reproducir y multiplicar la obra de arte, de tal manera que la estampa en sus diversas facetas se ha convertido en el medio idóneo donde el artista experimenta y consolida nuevas formas de expresión.

Este conjunto de procedimientos tiene una condición peculiar: permitir que una misma imagen se repita varias veces sin que existan cambios sustanciales, a partir de la creación de una matriz por el artista, hecho que contrasta con las restantes concepciones de la obra de arte (pintura y escultura) donde la resultante es única.

El procedimiento serigráfico cuya invención data de principios de siglo es adoptado por los artistas estadounidenses a partir de 1934, de donde más tarde pasó a Europa. A pesar de su corta existencia, la actividad artística que este procedimiento ha generado en torno a la estampa en estas últimas décadas es tan importante como cualquier otro de los medios tradicionales, debido a sus condiciones cromáticas y a las posibilidades de reproducir muchas de las características gráficas de la pintura moderna; sin embargo, son pocos los estudios que recogen la actividad desarrollada a nivel internacional.

Centrando nuestra atención en España hemos podido constatar que la carencia de publicaciones sobre serigrafía es debida a lo limitado del campo estudiado: los manuales técnicos (en su mayor parte traducciones de textos extranjeros), dejan una gran laguna informativa en cuanto a la introducción del procedimiento en nuestro país y las condiciones en que se ha venido desarrollando tanto a nivel artístico como industrial, lo que resulta paradójico si comprobamos el importante volumen de estampas realizadas desde la implantación del procedimiento.

## II. Introducción del medio en España.

No es posible conocer con exactitud cuándo se produjeron las primeras noticias sobre el nuevo procedimiento en España. Las indagaciones (1) para esclarecer esta cuestión entre los profesionales más antiguos de diversas ciudades españolas demuestran que la serigrafía se introdujo básicamente de dos maneras:

- a) A través de artículos de revistas y folletos publicados en otros países donde esta técnica ya estaba ampliamente difundida. La documentación más fidedigna debió llegar con la publicación de la revista "Le Tamis" creada en Francia por Emile van Put en el año 1952.
- b) Por medio de españoles exiliados y emigrantes que conocieron la técnica en otros países y a su regreso la pusieron en práctica (José Llopis y Juan Belda, entre otros).

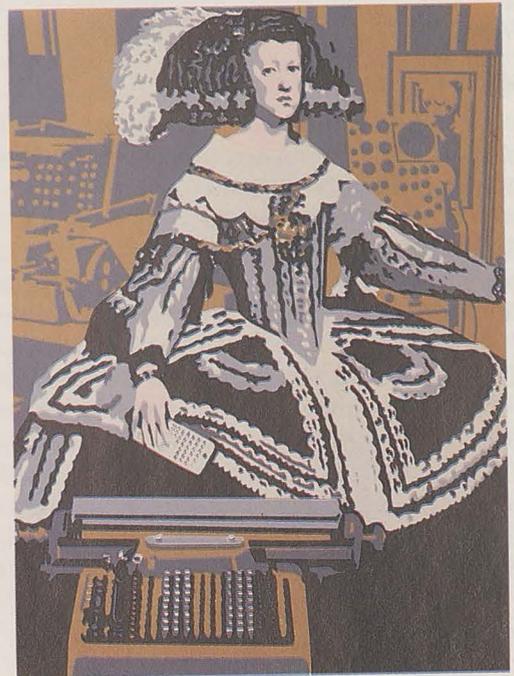
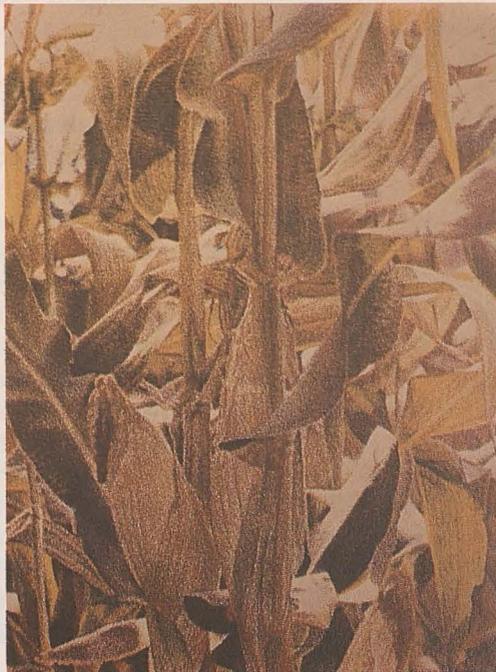
Si al reseñar las formas de introducción de la serigrafía no hemos diferenciado entre su faceta artística y la comercial o industrial, se debe a las múltiples imbricaciones que a nivel técnico existieron en sus comienzos (a pesar de que estos dos conceptos estén unilateralmente determinados). Causa de ello fue el hecho de que, salvo alguna excepción, la mayoría de los artistas españoles —por la falta de conocimientos técnicos— recurrieron a los talleres para resolver conjuntamente con los especialistas sus trabajos gráficos. Más tarde el proceso de evolución seguido por la serigrafía hará que unos pocos talleres se especialicen en la producción de estampas; pero, a pesar de ello, no existe ni uno solo en toda España que dedique plenamente su actividad a esta faceta. Por otra parte, la contribución llevada a cabo por los artistas cuando han sido ellos mismos quienes han realizado sus serigrafías, aunque tiende a crecer, ha sido muy escasa y siguen siendo los talleres los que polarizan el volumen de obra gráfica serigrafiada.

Con estos antecedentes, y buscando las raíces de las serigrafías artísticas producidas en España, es evidente que la idea y los conocimientos para la aplicación como forma creativa no surgieron de forma esporádica ni por una consecuyente aplicación del medio (esta faceta se conocía y aplicaba ya en varios países europeos, pero fundamentalmente en Estados Unidos donde nace en 1938 de las manos de Anthony Velonis, (2) quien "hizo progresar notablemente el método en aplicaciones artísticas y pudo conseguir que muchos artistas adoptasen sus procedimientos").

Una de las primeras publicaciones especializadas en serigrafía artística fue la revista "Serigraphy Quarterly" aparecida en febrero de 1946 bajo el patrocinio de la "National Serigraphie" de New York, que originó la rápida aceptación de muchos artistas por el medio, entre los que se encontraban: Guy MacSoy, Edward Landon, Eugene Morley, y un largo etc., quienes utilizaron los procedimientos manuales (bloqueo directo de la pantalla).

Una segunda parte de esta reafirmación como medio al servicio de la estampa original la configuran los artistas "pop", quienes se sirvieron de ella abundantemente e introdujeron una importante novedad: la utilización de imágenes fotográficas por medio de los procedimientos fotomecánicos, vetados hasta aquellos momentos por sus connotaciones con las técnicas industriales. La progresiva expansión del procedimiento a otros movimientos estilísticos es constante y "si la litografía había sido el médium de los últimos años de la década del 50 y de los primeros de la del 60, pues había asumido admirablemente la herencia del patrimonio estilístico del expresionismo abstracto (que practicaban los mismos que se habían comprometido a reformarlo), la serigrafía fue el médium de los centrales de la década del 60". (3).

El primer punto de referencia humano al que se debe recurrir para conocer el proceso de introducción de la serigrafía artística en España (4) es el pintor alicantino Eusebi Sempere que había llegado a París gracias a una exigua beca concedida por el SEU de Valencia en 1948. Varios años después traba conocimiento con el cubano Wifredo Arcay, pintor y experto conocedor de las técnicas serigráficas quien en 1949 instala su propio taller y en colaboración con la galerista y editora Denise Renée realiza trabajos serigráficos para otros artistas. Junto a él aprende la mecánica del procedimiento (5) durante los dos años (1955-56) que Sempere trabaja en este taller.



Sempere realiza sus primeras serigrafías, posiblemente, a comienzos de los años cincuenta, pues la primera de una serie de diez trabajos sobre cartulina negra figura fechado en 1953, lo que puede hacernos suponer que los contactos con el medio fueran anteriores a esa fecha.

Más tarde y a su regreso a España (1960) utilizó esta técnica no sólo para sus obras sino para reproducir la de otros artistas, junto con Abel Martín, las que constituyen nuestros incunables de la serigrafía artística.

Uno de los primeros trabajos es una serie de diez estampas de pequeño formato, entre 15 y 20 cms. y se presentan sangradas y montadas sobre cartulinas, una reproducción de otros tantos cuadros de Lucio Muñoz que se acompañaban a un libro-carpeta del que se editaron 1.000 ejemplares por la Galería Nebli de Madrid.

El interés de estas obras no reside únicamente en su carácter histórico, o en el equilibrio de su calidad plástica (entre "cuadro" y "reproducción"), sino en lo inédito y peculiar de las técnicas empleadas para resolver la difícil traducción de texturas. A través de estas estampas podemos apreciar que, al pasar a este medio las pinturas de Lucio, se transforman pero no pierden en esencia y, aunque en ellas es muy importante la condición técnica, ésta no sólo se restringe a una pura relación con el material. Las serigrafías guardan esa acumulación de texturas, a veces sugeridas por el montaje de tintas, algunas transparentes, con lo que se consigue un efecto óptico de calidades y relieve; en otros tangible por la incorporación de arena y polvo de "carborundum" pegados a la propia superficie del papel (flocado) conservando esa tensión entre lo tangible y lo óptico.

A estas serigrafías de Lucio Muñoz, siguieron las de otros artistas que fueron conociendo las posibilidades de este sistema de estampación a través de Sempere: Redondela, Vázquez Díaz, Dimitri, García Ochoa, etc..., hasta que éste realizó en 1965 su primera carpeta personal, titulada "Las cuatro estaciones" (basada en la composición de Vivaldi) con motivo de la exposición en la Galería Juana Mordó de Madrid y que supuso la aceptación de la serigrafía como obra artística. Estas son las primeras "serigrafías originales" realizadas en España ya que fueron elaboradas enteramente por su autor en colaboración con su compañero Abel Martín.

### III. El foco valenciano.

¿Cómo sobrevino la elección de un medio como la serigrafía, "a priori" más desconocido que otros sistemas y de menor tradición dentro de los ya conocidos de producción de obras gráficas?

No se puede señalar un hecho concreto que sirviera de desencadenante para que el Equipo Crónica (1964-1981) se introdujera en el campo de la serigrafía artística. A los antecedentes señalados, la actividad de Sempere era conocida por sus miembros a través de la información recibida de Alfons Roig en el periodo de estudios en la Escuela de Bellas Artes (1959-64), hecho que nos ha confirmado Antonio Toledo, miembro fundador del Equipo Crónica. Por lo que se refiere a la peculiar manera con que la utilizaban los artistas pop, parece ostensible por la semejanza de los lenguajes al menos en las primeras obras del equipo. A estas circunstancias habría que añadir el encuentro con José Cámerer, dueño junto con Gabino Escribá, del taller Ibero-Suiza (dedicado a trabajos comerciales, fundamentalmente publicitarios), con toda seguridad a través de Vicente Aguilera Cerni, por la relación con este último, lo que sirvió para comprobar "in situ" los procesos serigráficos y los resultados obtenidos con las tintas planas, tan eficaces en sus trabajos pictóricos.

Una diferencia de cinco años separa los primeros incunables estampados en Madrid de los aparecidos en Valencia, que datan de 1965. Este retraso tuvo como causa la precaria si-

tuación cultural y artística en que se encontraba la capital valenciana; no sólo en lo que respecta a las cuestiones técnicas (ya existían en Valencia varios talleres dedicados a la estampación comercial) sino, en menor importancia, el desconocimiento de la aplicación de estas técnicas a la obra gráfica.

La falta de una perspectiva tanto cultural como artística provocó un continuo éxodo de las jóvenes generaciones de artistas valencianos, formados en la Escuela de Bellas Artes que optaron por salir fuera de España: Salvador Soria, José Vento, Hernández Mompó, Sempere, Salvador Victoria y otros muchos. La ausencia de éstos contribuyó aún más a la atonía y a la ausencia de nuevas propuestas que renovarían el panorama artístico valenciano. Como ha señalado Tomás Lloréns: "Una ciudad, por lo que a las artes plásticas se refiere, marginada de las grandes corrientes europeas. Especialmente después de 1939, el aislamiento en que se hundió todo el territorio español cubrió a Valencia con el manto de la más negra noche cultural. Con respecto a Barcelona y a Madrid el despertar fue tardío". (6).

Esta raquítica situación cultural unida a que el escaso mercado de arte estaba centralizado en la pintura (por su condición de obra única), convertía a la obra gráfica en un elemento extraño y poco valorado. A ello se debe la incompreensión que este medio ha venido sufriendo desde principios del presente siglo y a que muchos artistas lo cultivaran de forma esporádica.

En estas circunstancias era difícil pensar que se crearan unas nuevas perspectivas para el desarrollo de la serigrafía artística en Valencia, tanto por el hecho de ser un procedimiento nuevo y desconocido, como por las reticencias por parte de un gran número de compradores a adquirir una obra seriada.

Sin embargo y durante los años que precedieron a la aparición de las primeras serigrafías valencianas (1965), el interés por el grabado crece en muchos de los jóvenes artistas, atraídos unos por las características técnicas del oficio y las peculiaridades de su lenguaje y otros por las posibilidades de difusión del medio. Esta pléyade de artistas grabadores, con posterioridad a las incursiones del E. Crónica en la serigrafía, se fueron incorporando al nuevo procedimiento conforme iban creciendo las perspectivas del mercado de la obra gráfica y por la capacidad de trabajar toda variedad de matices cromáticos y gráficos.

En el verano de 1964 se inician los primeros contactos de un grupo de artistas, entre ellos: Anzo, Armengol, Boix, Calatayud, Gorrís, Heras, Mari, Martí, Petres, Solbes y Valdés (en cuanto a los pintores) y Tomás Lloréns y Aguilera (en cuanto a los críticos). (7). Estas dieron como resultado la creación de Estampa Popular de Valencia, similar a las formadas en otras capitales españolas (Madrid, Córdoba...), aunque con propuestas sensiblemente distintas. El intento más generalizado del movimiento de Estampa Popular pretendía entroncar con la amplia tradición del grabado popular que se desarrolló por lo general en matrices o tacos xilográficos por entalladores anónimos, con alusiones a temas coyunturales de orden político, religioso y de acontecimientos sociales; tratados con un sentido crítico y a veces satírico.

Desde sus comienzos Estampa Popular de Valencia sólo tuvo la intención de trabajar en un medio gráfico con posibilidades multiplicativas, escogiendo el grabado en linóleo por razones económicas y de rapidez del procedimiento. En su expresión, el lenguaje del grabado xilográfico queda muy restringido en sus posibilidades para expresar con claridad la sintaxis de las imágenes utilizadas, extraídas con frecuencia de los medios de comunicación (en los que ya habían sido reproducidas por procedimientos fotomecánicos) con la consiguiente retraducción, o la imposibilidad de reproducir el carácter de un texto tipográfico por lo manual y poco precisa de la técnica del linóleo (al menos para intentar un realismo, a veces casi fotográfico).

La rápida evolución estilística sufrida por los componentes de Estampa Popular originó la búsqueda de nuevas técnicas, pues los planteamientos pronto desbordaron la capacidad del linóleo o del grabado que practicaban otras formaciones. La respuesta a este tipo de inconvenientes se encontró en la serigrafía, procedimiento que carecía de la tradición del grabado o la litografía y que aún no tenía todo el desarrollo industrial que posteriormente tomó; era, por tanto, un medio idóneo todavía sin explorar, en el que el artista puede participar directamente en la elaboración de positivos mediante técnicas que se adecuan al trabajo del pintor o del grafista, mientras que la elaboración de la pantalla o la estampación de la misma se deja en manos del serígrafo, pudiendo lograrse por este método tiradas más numerosas y en un considerable menor espacio de tiempo.

En los resultados obtenidos por los artistas del E. Crónica y de Estampa Popular mediante este procedimiento se aprecia una mayor proximidad con los trabajos pictóricos y gráficos, campos éstos con los que se encontraban más familiarizados, por lo que el lenguaje serigráfico pronto resultó más asequible y diáfano que el linóleo: "la serigrafía, independientemente de las cualidades propias y del gusto que proporciona la homogeneidad de la tinta, de



alguna forma rompía con la estética del linóleo (...). La cosa pasó a otros términos: un poco la forma en que se pintaba, en este sentido la serigrafía es casi una traslación mecánica más fiel a la obtenida cuando pintas en acrílico o en óleo". (8).

El empleo de la serigrafía en estos comienzos no quedó centralizado en la "obra gráfica original" y se aplicó a otras obras entroncadas con los mecanismos de comunicación social por las que optaron los componentes de la Estampa Popular valenciana: postales, calendarios o carteles. La primera ocasión de efectuar obras por este procedimiento se presentó la mayor parte de los miembros con ocasión de un homenaje que diversas universidades españolas organizaron en el 25 aniversario de la muerte de Miguel Hernández para lo cual se estamparon diversas serigrafías y carteles.

Dentro de la evolución de Estampa Popular de Valencia el elemento más caracterizador lo encontramos en las influencias que recibe del pop americano que en Europa se tradujo en el nuevo realismo. El movimiento pop inicia su andadura hacia mediados de la década de los cincuenta, como una reacción al informalismo que durante dos largas décadas había acaparado el interés internacional y buscaba como contraposición a éste, la recuperación de la representación icónica bajo un concepto neofigurativo.

Así pues, no es de extrañar que nuestros artistas realistas siguieran una línea de actuación paralela a los del pop, al menos en lo que respecta al medio técnico, decantándose por la serigrafía al igual que Andy Warhol, uno de los máximos exponentes de dicho movimiento, quien inicia en 1962 sus trabajos en serigrafía y llega a montar su propio taller conocido con el nombre de "Factory" para poder investigar las posibilidades de esta técnica.

En Valencia la actividad se centró en estos primeros años en el taller comercial "Ibero-Suiza" y su director José Llopis, cuya inquieta personalidad y amplio conocimiento técnico sirvió de apoyo a muchos de los artistas valencianos, así como, a otros que atraídos por la serigrafía acudieron a este establecimiento a preparar sus positivos. Entre los primeros artistas foráneos de una larga lista que se extiende a través de los últimos veinticinco años, se encuentran los catalanes Carlos Mensa y Josep Guinovart.

Debido a su evidente afinidad estilística con los artistas de "Crónica de la realidad" (formación que agrupaba a miembros de Estampa Popular), Mensa reproduce en serigrafía sus obras, próximas a la estructura formal e iconográfica del Equipo Crónica, buscando el acabado homogéneo de los colores y el recorte limpio de sus tintas.

Por su parte, Guinovart, también procedente de la Estampa catalana, evoluciona hacia obras abstractas resueltas con grandes manchas de color que mantienen el gesto del pincel e intercalan grafismos de líneas o de textos (a diferencia de las obras del E. Crónica en las que se pretendía eliminar todo rasgo personal para difuminarlo en el anonimato).

Otro grupo de artistas que con mayor asiduidad han trabajado en este medio casi desde los comienzos de la serigrafía en Valencia y de forma paralela al E. Crónica, son los pertenecientes a la corriente del nuevo realismo representada por Manolo Boix, Artur Heras y Rafael Armengol. La extensa obra serigrafiada de estos artistas evoluciona conjuntamente con su pintura, de riqueza más gráfica la de los dos primeros mientras que la de Armengol ha ido ganando en matices que la aproximan a la calidad fotográfica con la que trabajan sus lienzos.

Dentro de esta tendencia neorrealista y con marcadas tendencias del "pop art", Andrés Cillero, es otro de los artistas que más pronto se acercaron a la serigrafía; quizá lo fuera con su obra "Fate l'amore non la guerra" (1965 aprox.), obra polémica que fue secuestrada por la policía debido a las alusiones a EE. UU. en un momento de particular tensión a causa de la guerra de Vietnam. Sus posteriores trabajos en serigrafía entran en la línea denominada "Grotesh art" tendencia a la que derivó su obra hacia 1966.

Otra corriente estilística que cronológicamente es antecedente a la realista es la de los abstractos geométricos (cinéticos, estructuralistas y constructivistas) quienes ya en otros

países y por lo desarrollado que el procedimiento serigráfico se encontraba, habían adoptado el lenguaje de tintas planas para reproducir sus pinturas por la calidad de formas recortadas y colores planos que la serigrafía proporcionaba mejor que ninguna otra técnica. En nuestro país, con evidente desfase, artistas de estas corrientes se aprestan a trabajar con el nuevo procedimiento. Sempere, como ya se ha referido, conoce la técnica y las obras de Arp, Mondrian, Dewasne y sobre todo a Vasarely, en algunos de cuyos trabajos ya colaboró durante su estancia en París, donde él mismo realizó dos o tres obras.

Este interés de los geométricos por la serigrafía se confirma también entre los valencianos, siendo —junto con los realistas— los que promueven la serigrafía como medio de expresión al servicio del artista. Así, al cotejar las listas de trabajos recopilados de estos primeros años, comprobamos que entre los geométricos se encuentran además: Salvador Victoria, Paluzzi, J. Michavila y J. Calvo (estos dos últimos derivaron luego hacia otros estilos) siendo el más prolijo de todos ellos J. M.<sup>a</sup> Yturralde cuyo primer trabajo está fechado en 1968.

Entre los realistas cabe citar también a José M.<sup>a</sup> Gorrís, R. Canogar, Martí Quinto y Anzo (este último presenta como rasgo más diferenciado de este estilo, la utilización de soportes más variados, como planchas o cartulinas metalizadas). Y cómo no, al Equipo Realidad con una obra serigráfica muy extensa y variada, desde estampas a diseños de carteles, calendarios, etc.

Durante este periodo es apreciable la gran demanda de obras pertenecientes a estas dos corrientes (con sólo cotejar las listas de producción del taller Ibero-Suiza) pues de los 27 trabajos del año 1972, 17 son de carácter formalista y 10 realista.

La progresiva aceptación de la obra artística serigráfica hizo que la demanda fuese en aumento y consecuentemente la producción, ello sirvió para que los artistas ya vinculados consolidaran esta faceta de trabajos y creciera el interés por parte de muchos otros, lo que tuvo como efecto directo el que en diversos puntos de España algunos artistas y artesanos-serígrafos se dedicaran a reproducir estampas por encargo de galeristas y editores o directamente por los artistas; también se dan casos aislados de editor-galerista que montan su propio taller (Sen en Madrid o Juana de Aizpuru en Sevilla), aunque la poca experiencia de la que partían hizo que no tuvieran gran profusión, acabando por encargar muchos de los trabajos a los talleres valencianos.

Valencia, que desde 1964 había contado con el taller Ibero-Suiza y que por el concurso de varios artistas, como ya hemos visto, pronto se especializó en esta faceta de la obra gráfica, adquirió una profesionalidad ventajosa. A este primer establecimiento se le sumaron otros a los que hemos considerado como una segunda generación, pues los creadores y componentes de todos ellos ya conocían la técnica serigráfica a través de este taller Ibero-Suiza o de otros dedicados a otras facetas pero de larga tradición.

Este segundo núcleo está compuesto por tres talleres, de los cuales dos se mantienen en la actualidad: "Serigrafía Giménez" y "Serigrafía Armando Silvestre". El tercero, ya desaparecido, lo constituye el que crea Vicente Silvestre Navarro en 1971 en su propio estudio con el propósito de imprimir sus propios trabajos; un año más tarde en sociedad con Joan A. Toledo se orienta el taller hacia la reproducción de obras de otros artistas, siendo prácticamente la única actividad en su corta e irregular vida, que se extingue en 1974, tiempo durante el cual realizan obras de R. Armengol, Campano, A. de Celis, E. Crónica, A. Saura, Teixidor, Rosa Torres y Yturralde, entre otros, hasta un total de veinticuatro trabajos.

El más veterano de los otros dos talleres es el dirigido por Lola Giménez, formada prácticamente en las Escuelas de Artes y Oficios y Bellas Artes y conocedora de la técnica serigráfica en el taller de su padre (uno de los pioneros). Sus primeros trabajos importantes surgen en 1970 con el encargo de cuatro serigrafías del E. Crónica sobre lienzo de enorme laboriosidad, pues llegan a sumar 205 colores (de este mismo grupo reproduce entre otros trabajos la serie "Los intelectuales y las vanguardias" de 1976).



El segundo de los talleres que mantienen la estampación de obra gráfica en Valencia es el de Armando Silvestre, cuya formación técnica, con independencia de los estudios de Artes y Oficios y Bellas Artes, la realiza junto a José Llopis; más tarde pasa al taller de Vicente Silvestre y Toledo con quienes colabora antes de crear su propio taller en 1975, después de seis años de experiencia. En ese primer año de andadura ya estampa dos obras del E. Crónica: "Arte" y "Homenaje a R. Cornejo". Desde entonces ha compartido la realización de algunos trabajos propios, la reproducción de obra de otros artistas y los trabajos de creación y diseño, en particular la cartelería. De la lista de trabajos destacamos los de Joan A. Toledo con quien ha colaborado estrechamente en la práctica totalidad de sus serigrafías, así como las de Alcolea, Barjola, Cillero, Feito, A. Gabino, Gordillo, Guerrero, Mompó, Michavila, Paluzzi, Rafols Casamada, Seaton, etc.

Uno de los principales escollos que tuvieron que vencer estos primeros trabajos y sus autores, fueron las reticencias que por parte de amplios sectores de artistas, editores, críticos... etc., existían hacia la serigrafía como procedimiento artístico. Siendo uno de ellos la natural ruptura que supone todo lo nuevo, frente a los ya sedimentados procedimientos "clásicos" del grabado y la litografía, que habían sido considerados como medios estrictamente de uso artístico al perder su función comercial de métodos reproductores de imágenes, para pasar a formar parte de medios al servicio de la concepción de obra de arte bajo la modalidad de "grabado original".

La serigrafía, de invención más reciente entre los procedimientos del grabado y la estampación, parte de una posición de desventaja al mantener a la vez otras facetas distintas de la artística, como son la industrial y la gráfica publicitaria. Esta dualidad —unida a las características de los trabajos de los artistas pop y de algunos realistas, donde tanto la iconografía como el tratamiento se extraen de los medios de comunicación de masas (prensa, televisión, comics, publicidad, etc.)— establece en éstos ciertas connotaciones no superadas hasta que llegan a cobrar prestigio internacional.

Uno de estos rechazos se refleja en dos serigrafías que el E. Crónica hace por encargo de la Galería Gaspar (Barcelona). "El Suplicio" y "Ensalada Nacional" (1969), cuyos resultados no acepta el editor por considerarlos demasiado cartelísticos.

Estas condiciones que pesaban sobre la estampa serigráfica, unida a la raquítica infraestructura por la que atraviesa durante años el mercado de la obra de arte, agravada en el campo de la obra seriada, tiene su más claro reflejo en que los primeros trabajos se hacen con un reducido número de tintas, en tiradas cortas (30 a 75 ejemplares) y que los promotores sean los propios artistas o galerías de vanguardia.

#### IV. Auge y expansión.

Este sombrío panorama comienza a cambiar a partir de la década de los setenta, cuando los circuitos comerciales del arte cobran auge y se aprecia un aumento considerable en la producción de obra seriada, creándose nuevas vías como las suscripciones en la venta de estampas. Una revista especializada de la época en un editorial señala: "Las producciones que los artistas plásticos están experimentando, sobre todo en los últimos tiempos y a medida que el país consolida y confiere seriedad a su perfil capitalista, un fuerte desequilibrio entre su "valor de uso" y su "valor de cambio", a favor naturalmente, de este último". (8).

Coincidiendo con este auge del mercado artístico, al que diversos autores se han referido por lo crucial del momento, el editor Gustavo Gili de Barcelona introduce por vez primera serigrafías en su prestigiosa colección "La Cometa", al publicar una carpeta con cinco estampas titulada "Compositions", uno de los mejores trabajos del E. Crónica. Esto representa un hito dentro de la historia de este procedimiento, pues la importancia del trabajo y del editor vinieron a suponer el reconocimiento de la serigrafía como medio artístico dentro de la obra gráfica original.

De forma paralela al crecimiento del mercado artístico se hace patente el interés de los artistas por realizar una obra de arte seriada tanto en forma de obra gráfica como de "múltiples" que tienden a cubrir una buena parte del coleccionismo, facilitando la posibilidad de que la obra de arte sin perder su "aura" llegue a un mayor número de personas.

Este esfuerzo por intentar de cubrir la edición de obra gráfica original pasa principalmente por las galerías y editores especializados, entre ellos la Galería Sen (9); Grupo Quince (10) (fundado en 1971), Esti-Arte (Creada en 1972) por lo que respecta a Madrid y la veterana familia Gustavo Gili o La Polígrafa en Barcelona, quienes coinciden con pequeñas diferencias de tiempo en introducir la serigrafía en sus ediciones de carpetas y estampas sueltas a partir de los años setenta.

Esta serie de producciones provocan una reacción positiva que cobra verdadera espectacularidad en los años siguientes, coincidiendo con el crecimiento de la obra gráfica original. Son los años 74 al 79 los de mayor auge, cuando paulatinamente se incorporan otros artistas y tendencias más variados de cuyo estudio podemos extraer los aspectos más característicos.

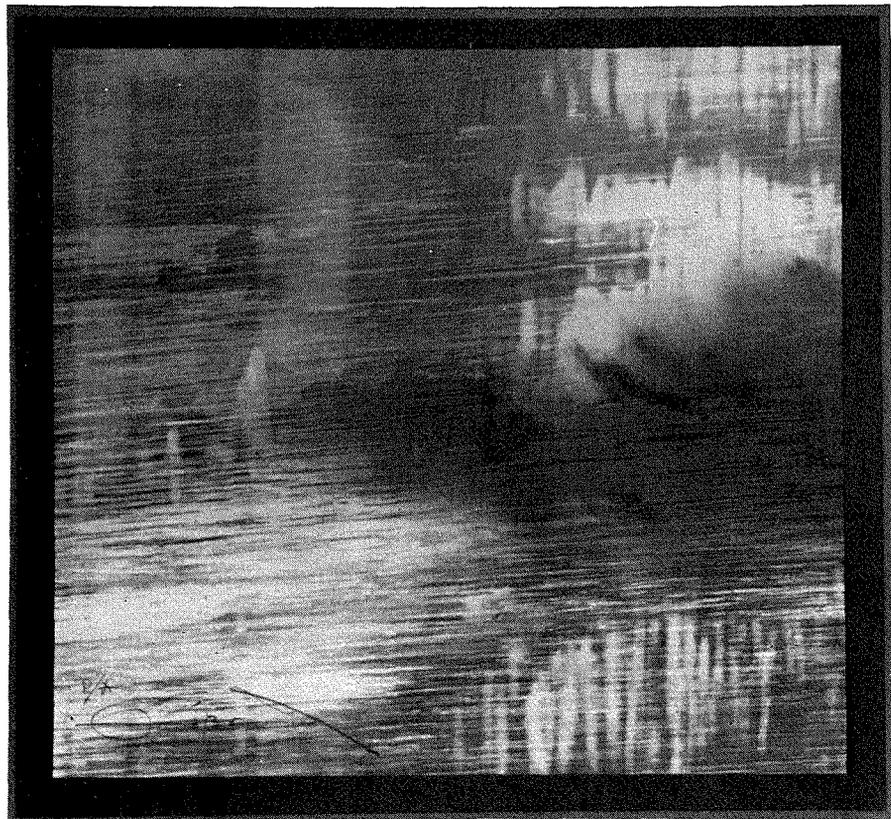
#### V. Conclusiones finales.

Del interés despertado hacia la serigrafía y la alta producción de obras realizadas durante estos últimos quince años, nos parece significativo destacar la labor de los talleres de seri-

grafía por la enorme aportación que han realizado ya que, salvo algunos casos aislados de escasa repercusión, ningún artista ha llevado a la estampa sus obras y esta labor ha sido canalizada por dichos centros. Y esto se debe al desconocimiento que algunos artistas poseen del procedimiento, y a lo arduo y laborioso de su proceso, en particular la estampación y la recuperación de las pantallas, para lo cual es casi imprescindible que intervenga más de una persona, lo que contrasta con las características de trabajo en solitario del artista.

El proceso seguido en la mayoría de los casos se trata de una colaboración más o menos directa entre el artista y el serígrafo, partiendo de un boceto en el que se estudian la descomposición de los colores y las particularidades que cada uno debe tener (texturas, tonos, calidades, etc.) confiando el resto del trabajo al serígrafo que tratará de ajustarse a la pintura preparativa. Por esta razón los cambios y evoluciones de la obra serigrafiada han estado condicionados, no sólo a las propuestas estilísticas de los artistas y sus variadas formas de hacer, sino a que las aportaciones de los nuevos recursos técnicos han estado condicionados y dirigidos por especialistas, a los que debemos buena parte de los resultados obtenidos.

Ahora bien, este avance no hubiera sido posible sin la demanda que los artistas efectuaban al llegar al taller con trabajos cada vez más complejos, en unos casos conscientes de ello y del riesgo que suponía y en otros con completo desconocimiento exigiendo cuestiones inalcanzables, sólo superadas con las experiencias de una investigación más profunda de las



técnicas y los materiales. Así se comprende el paso de los colores planos de los primeros trabajos del E. Crónica a los finos degradados y veladuras de los últimos trabajos de Fernando Zóbel aunque en este largo camino encontramos soluciones intermedias como la utilización de finas tramas fotomecánicas cuyo resultado no es plenamente satisfactorio.

De todo lo anteriormente expuesto se deduce que la serigrafía ha conseguido un alto grado de sofisticación que le permite, en la actualidad, alcanzar mayores calidades imitativas de la sutileza con que esté tratada la pintura original, logrando muchos de los matices y textura de ésta. Sin embargo, no consideramos que esta deba ser la única línea de actuación y, por ello, una alternativa que lanzamos como válida, aún sacrificando ese virtuosismo técnico al que ha llegado la estampación serigráfica, pasa por que los artistas interesados en el medio lo conozcan y practiquen ellos mismos, experimentando los recursos más genuinos de la permeografía o combinando con otros y no limitando su utilización a los métodos convencionales, al igual que en su momento Andy Warhol rompió con los fuertes condicionantes que restringían las técnicas de la obra gráfica original.

#### NOTAS

- (1) Estudio de Tesis Doctoral realizado por el autor: *La serigrafía artística en Valencia. Evolución histórica y técnica*. Facultad de Bellas Artes. Valencia, Mayo de 1986.
- (2) S'AGARO, J. de. *Serigrafía artística*. Leda. Barcelona 1981, p. 6.
- (3) FIELD, Richard S. *Tendencias actuales*. "El Grabado. Historia de un arte". Carroggio. Barcelona 1981, p. 203.
- (4) Los primeros contactos que los jóvenes artistas españoles tienen con la serigrafía se produce a partir de 1952, momento en que se inicia una pequeña apertura de nuestras fronteras y en París se reanuda, en un segundo periplo, las actividades del Colegio de España, que sirvió de residencia para muchos artistas e intelectuales que buscaban "ser admitidos en una comunión de la cultura, con sede en París". GALLEGO, Julián, *Estampas, del -college- a la -casa-*. Catálogo: "Grabadores franceses. Grabadores españoles". Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 1982.
- (5) "Al principio sólo preparaba los colores, luego pudo ir haciendo las maquetas, los clichés e incluso retocar las serigrafías que salían con algún defecto". SILIO, Fernando. *Sempre. Obra Gráfica*. Madrid 1982, p. 29.
- (6) LLORENS, Tomás. *Equipo Crónica*. Gustavo Gili. Barcelona 1972, p. 15.
- (7) MARIN VIADEL, Ricardo. *El realismo social en la plástica valenciana*. Nau Llibres, Valencia 1981, p. 83.
- (8) "El fetichismo de la mercancía". *Gazeta del arte*. Madrid 1973, 30 de julio, n.º 7, p. 6.
- (9) Esta es una de las galerías pioneras en la edición de estampas para la venta por suscripción. En sus propios talleres dirigidos por el grabador Gerardo Aparicio y su esposa se estampan en serigrafía algunos trabajos de Gordillo, de Soto, Gabino, etc..., quien obtuvo la información técnica de serígrafos como los hermanos Abel y Manolo Bello, el japonés Mitsuo Miura (residente en España desde 1966) o Abel Martín, quienes también han participado esporádicamente en la reproducción de serigrafías propias y de otros artistas.
- (10) A partir de 1972 el Grupo Quince introduce también y publica cuatro trabajos de A. Saura, *The King: Retratos imaginarios de Felipe II*.





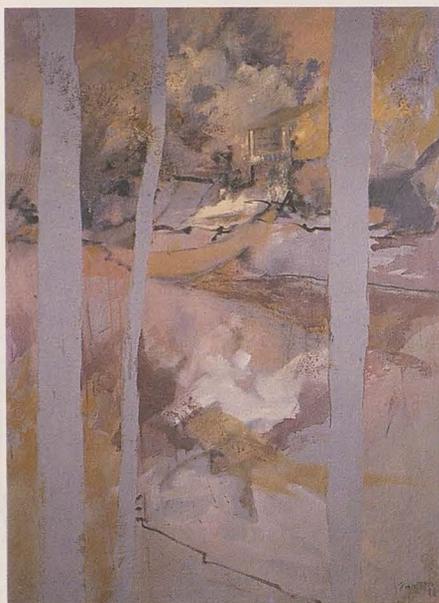
Amoroso  
84



13-B-98

DAMIENO DE PAGLOS

# RETAMA LITERARIA



## SUMARIO

“Una entrañable bicicleta”, “Una nueva didáctica de la lengua” (**Pedro CERRILLO**). “Antecedentes del cuento literario infantil en la España contemporánea (1885-1939)” (**Jaime GARCIA PADRINO**). “La fábula literaria: La Fontaine y Samaniego” (**Pedro CERRILLO**).

## UNA ENTRAÑABLE BICICLETA.

Esta pequeña delicia de editorial MIÑÓN nos ofrece un conciso fragmento de la vida de uno de nuestros mejores narradores, Miguel Delibes. El propio autor, sin abandonar muchas de las constantes que son identificadoras de su estilo de contar, nos transporta -en singular viaje- por sus recuerdos de niño, de adolescente, de joven enamorado o de padre orgulloso de un hijo sorprendente vencedor en su primera carrera ciclista.

De sobra son conocidas las habilidades de Delibes, perfectamente documentadas, para escribir sobre la caza. En este caso, y del mismo modo, el autor castellano nos llama la atención con sus conocimientos ciclistas, no sólo relativos al pasado, sino también al presente de este deporte. Pero, de todos modos, la bicicleta, esa bicicleta pesada del niño Delibes, no es sino el vehículo -y nunca mejor dicho- sobre el que sube al lector, sea en el manillar, sea en el soporte trasero, para -con su propia guía- hacernos un delicioso recorrido hasta su propia infancia; desde ella, con la claridad y naturalidad que son consustanciales a ese estadio vital, pero con la elegancia de quien es un gran escritor, Delibes es capaz de sorprender a sus lectores, tanto adultos como niños, demostrándose una vez más que, a priori, no tiene por qué haber una literatura para adultos y otra, distinta, para chicos. Miguel Delibes es un autor que, con una nobleza digna de la más alta valoración, ha dedicado una parte de su talento creativo a crear historias a las que también tengan acceso los niños.

En este caso, logra una perfecta identificación con el mundo de la infancia, porque él mismo se sitúa en él, al tiempo que sitúa a los lectores, para transmitir un mundo tan verídico como el que se encierra tras ideas como ésta: «Para un niño de siete años, los «luego» de los padres suelen suponer eternidades» (p. 8).

El libro es algo más que un esbozo o que un apunte, por muy breve que sea la pincelada biográfica que contiene y por muy sencilla que sea la historia que nos cuenta. La elegancia del estilo, la concisión de la idea, la gracia de la expresión, aportan los elementos necesarios para hacer de *Mi querida bicicleta* una obra con la suficiente autonomía literaria. Además, no existe ni siquiera un atisbo de moralidad, lo que es de agradecer en un texto que,

aunque no exclusivamente, tiene como destinatarios a los niños, a los que, históricamente, desde la literatura, se les ha aportado más ejemplo que arte, más lección que creación.

(DELIBES, Miguel: *Mi querida bicicleta*. Ilustraciones de Luis de Horna. Valladolid. Miñón, 1988, 59 pp.).





### “UNA NUEVA DIDACTICA DE LA LENGUA”.

Si en el número anterior de RETAMA publicábamos un interesante trabajo de Juan M.<sup>a</sup> Marín, “Criterios para una nueva Didáctica de la lengua y la literatura”, en este número que el lector tiene en sus manos, nos queremos referir a un nuevo manual de reciente aparición: *Didáctica de la lengua y la literatura*, dirigido para editorial Anaya por los compañeros profesores de la E. U. del Profesorado “Pablo Montesino” de Madrid, Jaime García Padrino (quien en estas mismas páginas firma un excelente trabajo sobre el cuento literario infantil) y Arturo Medina, maestro de muchos de nosotros y estudioso de distintos temas relativos no sólo a la Didáctica, sino también a la Literatura Infantil.

El manual, en el que han colaborado diversos profesores de Escuelas Universitarias de Madrid, Barcelona, Valencia y Lugo, así como otros especialistas que no desempeñan sus trabajos en estos Centros, viene a cubrir un considerable vacío en este tipo de estudios que, pese a la existencia de otras didácticas, necesitaban un nuevo impulso.

El volumen se estructura en cinco grandes apartados: Epistemología de la Didáctica de la lengua y la literatura, Expresión y comprensión orales, El dominio de la lengua escrita, El estudio reflexivo de la lengua y Apreciación estética de la lengua (en el que se incluyen, por cierto, tres interesantísimos capítulos dedicados a “La literatura infantil y la formación humanística”, “El comentario de textos” en la escuela” y “La creatividad en el lenguaje infantil”). En conjunto, un completísimo estudio de gran utilidad para la enseñanza de la Didáctica, pero también para la misma enseñanza de la lengua en la E. G. B.

(*Didáctica de la lengua y la literatura*. Directores: Jaime G. Padrino y Arturo Medina. Madrid. Anaya, 1988, 664 págs.)



## ANTECEDENTES DEL CUENTO LITERARIO INFANTIL EN LA ESPAÑA CONTEMPORANEA (1885-1939).

Jaime GARCIA PADRINO

La distinción y oposición entre "cuento popular" y "cuento literario" viene siendo centro de interés para las interpretaciones de sus rasgos como género narrativo, con variadas perspectivas teóricas que se ocupan también de sus peculiaridades como forma literaria y de las relaciones psicológicas expresadas en cada una de esas modalidades. (1).

Al no ser una delimitación teórica el motivo central de este artículo, conviene aclarar que, aquí, la caracterización del cuento literario, frente al popular, será planteada desde el problema de la autoría: para éste —*cuento popular*—, reservamos la creación anónima, surgida en el pueblo, como reflejo de una determinada cosmovisión, y conservada por la transmisión tradicional, es decir, un elemento más de la cultura folclórica. Con el segundo, *cuento literario*, aludimos a la creación de un autor determinado, bien inspirada en los elementos tradicionales para, desde ellos, ofrecer una particular visión o recreación, o bien recurriendo a los requisitos esenciales de brevedad y condensación del asunto para desarrollar un tema original, con el que su autor pretende expresar una visión personal de la realidad o de la fantasía. (2).

Delimitado así el valor del término "cuento literario" que hemos adoptado, añadamos otra precisión sobre la discutida vinculación de los orígenes del cuento con el propio nacimiento de la literatura infantil. A partir de esta relación, parece justificarse la muy frecuente —aunque errónea para nosotros— contaminación de conceptos entre "cuento infantil" y "literatura infantil". Aquel, con la novela breve, han convertido a la narrativa en el género más frecuentado, ayer y hoy, cuando se trata de creaciones destinadas o asequibles a la infancia y a la juventud. Muy distinta es la situación de la poesía y del teatro, siempre géneros minoritarios en el ámbito general de la literatura infantil, mientras que las posibilidades de los nuevos géneros y de los nuevos soportes no han sido desarrolladas aún en unas mínimas posibilidades.

Derivada de esa excesiva identificación del cuento infantil con la literatura infantil, la polémica sobre los orígenes de esta gira en torno a dos posturas: considerar que sus propias manifestaciones surgieron con la literatura general en los mismos comienzos de la creación literaria, o, por el contrario, asignarla un nacimiento más reciente, justo con el momento de la aparición, en el adulto y en los creadores, de una conciencia sobre el niño como receptor. O planteemos la alternativa de otra forma: ¿Nació el cuento infantil cuando un niño escuchó asombrado el relato de un suceso, real o ficticio, de los labios de algún adulto de su tribu, o de su grupo social primitivo, o cuando apareció el primer cuento dedicado o publicado de intención para el niño? ¿Fueron los primeros cuentos infantiles las creaciones de Perrault, o las del italiano Bassile, o las de nuestros don Juan Manuel o Juan de Timoneda? O, al contrario, y jugando con un cierto convencionalismo, ¿debemos retraer tales orígenes hasta autores como los Grimm o Andersen? Si bien la cuestión no es, en sí misma, relevante, nos inclinamos por la primera postura: es decir, creemos que el cuento asequible al niño, que para nosotros es tan cuento infantil como el elaborado con la imagen supuesta del niño como receptor, es tan antiguo como la aparición de la narrativa en la literatura. (3).

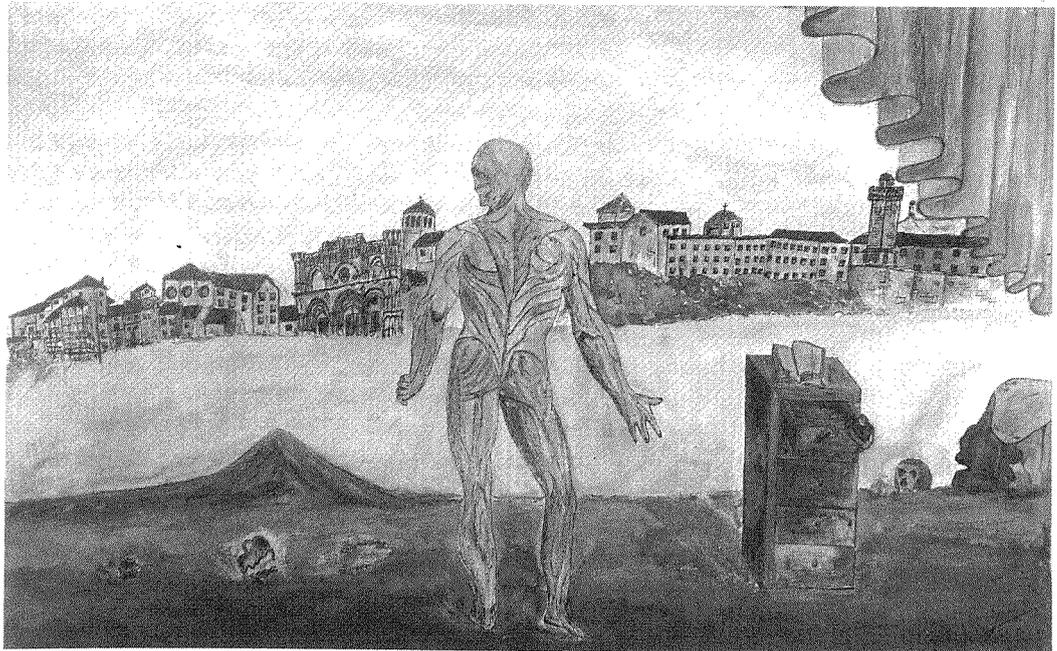
Y por ese carácter, el acervo de los cuentos populares ha sido bien fértil a la hora de ofrecer creaciones al alcance del niño. En las aguas del folclore han tenido su inspiración algunas de las más interesantes corrientes dentro de la evolución del cuento literario infantil. Con muy distintas actitudes en los creadores ante la versión de un asunto o el empleo de elementos con origen folclórico, se ha ido creando una larga tradición en tal cultivo, cuyos extremos cronológicos podríamos situar, de modo convencional, en los cuentos de Fernán Caballero y del padre Coloma —a los que consideramos como antecedentes de la entrada de nuestra literatura infantil en la contemporaneidad—, hasta llegar a los creadores más actuales, que han coincidido en hacer de este género cauce adecuado para sus intenciones expresivas hacia el mundo de la infancia. Entre estos podríamos citar tanto a los autores que se han particularizado por una cierta especialización en el cuento de carácter infantil, como a otros que, acreditados ya en la literatura general, se han ocupado en los últimos años de escribir para los más pequeños. La limitación del espacio y el carácter de mera referencia nos disculpan de intentar una mínima enumeración representativa de esos creadores actuales, donde, además correríamos el peligro de la injusta omisión o de caer en un farragoso inventario.

La amplitud de los tratamientos narrativos, las numerosísimas creaciones y las variadas posibilidades de las corrientes aparecidas en el último siglo, y que caracterizan a la literatura infantil en la España contemporánea, aconsejan que dediquemos este artículo a unos ejemplos significativos de ese momento esencial en la evolución de este género. De ahí que hayamos señalado en el título un ámbito cronológico, que trata de abarcar desde los años finales del siglo XIX —es decir, los antecedentes ya indicados de la entrada de nuestra literatura infantil en un concepto más cercano a la contemporaneidad—, y el final de la guerra civil, fecha que no necesita una explícita justificación como momento que truncó de raíz la evolución desarrollada en las décadas anteriores y que abrió un periodo de muy diferentes características y merecedor, por ello, de otros estudios, o, al menos, de un espacio semejante al que ahora emplearemos para el periodo antes señalado.

Dentro de esos más de cincuenta años (1885-1939), cuidaremos de ofrecer aquellas aportaciones que, según nuestro criterio, contribuyeron con carácter particular a la renovación y evolución del cuento literario dedicado al niño, y que, por ello, consideramos como dignas, primero, de una más amplia divulgación que la conseguida hasta ahora, y, después, de una rigurosa atención crítica que considere sus principales valores dentro del panorama global de la trayectoria de nuestra literatura infantil contemporánea.

Ya hemos indicado antes como rasgo característico del periodo considerado, la diversidad de actitudes en los creadores al encarar las posibilidades y las condiciones del cuento literario dedicado a la infancia, que podemos sintetizar en dos tipos básicos: por un lado, la cuentística que, ante todo, pretendía mantener y recrear el carácter oral de los propios orígenes en sus modificaciones o variantes del contenido o sentido del asunto folclórico, y de otro, el cuento inspirado o animado por una mayor intención de originalidad al plantearse su autor el tratamiento de un motivo temático, con brevedad y concisión, como medio adecuado para expresar una particular intuición de algo significativo, trascendente o simbólico.

En el panorama de lo que antes hemos señalado como orígenes de la literatura infantil española contemporánea, los paradigmas de la primera corriente —cuentística de origen oral o tradicional— serían el padre Coloma, en su concepción más moralizadora, y, en su intención más literaria, "Fernán Caballero". La aportación de la que calificamos como línea tradicional, y cuya apertura acabamos de atribuir a Coloma, creemos que merece una cierta atención y un objetivo análisis, que pudieran traducir en una oportuna recuperación y un más amplio conocimiento. Si lográsemos esto, confiamos en que pudiese caer rota la falsa imagen de carencia de una sólida trayectoria en la literatura infantil española, al tiempo que nos permitiría conocer unas interesantes realidades que en algunos casos, aún hoy, serían en buena parte innovadoras y vanguardistas.



De acuerdo con esa pretensión, al enfrentarnos con la obra de Coloma lo hacemos desde la imagen acuñada por la crítica actual que califica su obra como carente de actualidad y, después de reconocer en el propio creador unas dignas cualidades literarias, le relegan a la condición de figura de segunda fila, sobre todo dentro de un momento de gran brillantez para la literatura española (4). Cultivador simultáneo de las narraciones para la infancia y de las novelas para los lectores adultos, Coloma mantuvo una preocupación por crear unas historias que respondiesen a su ansia declarada por "proyectar luz benéfica de doctrinas y desengaños en los corazoncitos inexpertos" (5).

Si la actitud revelada en las palabras antes citadas se descubre como bien decimonónica, son sus *Cuentos para niños* (1888) la más completa muestra ofrecida por Coloma de lo que podían ser las creaciones literarias de los cuentos de transmisión oral (6). Por citar un ejemplo dentro de esta obra —la más importante de su autor en este cultivo de los asuntos tradicionales—, valdría el análisis del relato titulado "Periquillo sin miedo" (7), como una curiosa versión del hispánico *Juan Sin Miedo*, donde Coloma desarrolla el tema del hombre que no conoce tal sentimiento y quiere descubrirlo. De acuerdo con su declarada intención moralizante, Coloma imprimía un giro esencial al carácter del protagonista central, a quien no sólo caracteriza como monaguillo travieso, que se dispone a recorrer el mundo para el deseado encuentro con el miedo, sino que para tal viaje dota a Periquillo de unas alforjas para cargar a sus espaldas los pecados que él mismo cometa. Después de distintas peripecias, asiste a una guerra entre moros y cristianos y descubre cómo una bruja consigue curar milagrosamente a los heridos y a los muertos con bálsamo maravilloso. Tras dar muerte a tal hechicera, Periquillo se apodera del ungüento y lo ofrece al rey de los cristianos, pero ante la incredulidad de éste, Periquillo pide que le corten la cabeza a él mismo y que le curen después con el bálsamo. Cuando así lo cumplen, el nerviosismo al verle sin cabeza les hace colocársela al revés; es entonces cuando Periquillo puede ver lo que ha ido acumulando a sus espaldas y descubre el miedo al encontrarse con sus defectos y pecados.

Frente a la inequívoca intención ejemplificante y moralista aplicada por Coloma al desarrollo de este asunto, el Juan Sin Miedo tradicional realiza el descubrimiento en una situa-

ción bien simple, pero que refuerza el vigor de la solución final: cuando el protagonista está dormido, la esposa deja caer en su rostro unas gotas de agua o le despierta con un ruido bien fuerte, entre otras de las situaciones establecidas por Aurelio M. Espinosa en su completo estudio dedicado a los cuentos populares españoles (8).

Un tratamiento aún más interesante de los temas tradicionales y de los elementos más característicos nos lo ofreció Coloma con su *Pelusa* (1912) (9). Escrito cuando ya su salud flaqueaba, este relato se nos presenta hoy con todo el valor de un manifiesto o magnífico ejercicio sobre la utilización de los elementos característicos en la cuentística de carácter tradicional. Un ejemplo de tal propósito es la figura fantástica de Doña Amparo, una muñeca dotada de poderes mágicos, que se presenta ante el ogro como "dentista americana", y al que consigue dar muerte cuando, al fingir que va a sacarle una muela, tira de sus entrañas hasta arrancárselas. Es un final que nos lleva al modelo presente en los cuentos eslavos dedicados a la bruja Baba Yaga, y que ya en la época actual ha versionado, entre otros, Otfried Preussler en *Die Abenteuer des starken Wanja* (1968) (*Las aventuras de Vania el forzado*) (10).

Con ese mismo sentido de contribuir a recuperar nuestra propia tradición, no debemos olvidar otra particular aportación al tratamiento literario de la narrativa de origen folclórico, y que llegó a configurar un tipo bien popular de las creaciones dedicadas al niño: "los cuentos de Calleja". Para situar en sus justos límites tan peculiar labor dedicada a la divulgación de las obras de carácter infantil, es preciso señalar que Saturnino Calleja Fernández (Quintanadueñas, 1855 — Madrid, 9 Julio 1915) fue el primer editor de libros infantiles con criterios modernos y con magníficos logros —tanto en el plano cultural como en el económico— que consiguió crear una importante empresa editorial, pionera en la consideración del niño como receptor de unos productos específicos, desde su fundación en 1885 hasta el cese de sus actividades en 1958. Preocupado por extender la cultura en su sentido más popular —"Todo por la ilustración infantil" era el lema editorial—, Calleja creó en los primeros veinte años de su empresa (1885-1905) una oferta editorial cuyo catálogo ofrecía una lista extensísima de títulos con un repertorio de ediciones al alcance de cualquier poder adquisitivo. Sus libros podían llegar así a todos los niños de habla española. Con tan importante oferta —sorprendente aún hoy, acostumbrados a otros sistemas empresariales—, los más diversos tratamientos y temas tenían cabida en sus colecciones.

Sin embargo, y en curioso contraste con la importancia que llegó a alcanzar ese mismo concepto de "los cuentos de Calleja", pocas e incompletas noticias tenemos de sus auténticos creadores. No obstante la genérica denominación que hacía pensar en una correspondiente autoría, su creador no era el mismo Saturnino Calleja, sino anónimos escritores asalariados, de quienes se solía omitir cualquier referencia en los volúmenes correspondientes. Hasta hoy sólo hemos podido conocer un nombre: José Muñoz Escámez. Pero los datos son tan vagos que es casi imposible una mínima reconstrucción biográfica, aunque le perfilan como un completo polígrafo. Sus relatos breves —por encima de la centena— fueron compuestos para las ediciones de la primera época de la editorial y recogidos en su mayoría en el volumen titulado *Azul celeste* (11). En ellos, el folclore narrativo era la fuente de su inspiración, además de los entonces habituales tonos instructivos y ejemplificadores con los que eran abordadas las creaciones dedicadas al niño. Además de estos cuentecillos, José Muñoz Escámez escribió una "novela científica para jóvenes", *El foco eléctrico* (1895) (12), curiosa mezcla de conocimientos científicos dentro de una peculiar robinsonada, sin que llegase a alcanzar el tono de las creaciones de Julio Verne, modelo implícito para los propósitos de Muñoz Escámez en esta fabulación de las peripecias de un grupo de jóvenes, a los que un imprevisto accidente les hace emprender a la fuerza un impresionante viaje en globo. A partir de ese momento, y de acuerdo con el carácter de esta obra, Verne y Defoe rondaban en la inspiración de Muñoz Escámez, al mezclar el asunto del viaje aerostático, la estancia en una isla desierta y su subsistencia en difíciles condiciones, con unas completas descripciones geográficas, naturalistas y físicas.

En la citada obra, *Azul celeste (Cuentos morales)*, Muñoz Escámez recogía una centena de aquellos cuentecillos que, publicados de modo independiente, nutrían en ediciones bien económicas las colecciones más populares de la casa Calleja. Además de las referencias que su prologuista hacía sobre el carácter polígrafo del autor de aquellas narraciones (13), esta amplia recopilación se revela hoy como una completa antología de las modalidades presentes en aquellos "cuentos de Calleja". De esa forma, "El castillo de acero", primero de los relatos de Muñoz Escámez que configuraban el volumen de *Azul celeste*, era una original versión del esquema clásico del joven príncipe que supera difíciles y peligrosas pruebas, con la ayuda de objetos maravillosos, y que termina con la vida del mago Serpetón. En esta colección de "cuentos morales", Muñoz Escámez también recreaba, entre esos numerosos ejemplos de los asuntos y temas que poblaron aquellos cuentecillos, el motivo del soldado fanfarrón y de la acumulación de disparates, con ecos cercanos al germánico Barón de Münchhausen —y trasladado también al bien hispánico Barón de la Castaña—; pero la gracia y la soltura narrativa de Muñoz Escámez dotaba de una especial carga humorística a esa situación del personaje fabulador de peripecias absurdas, alejadas de cualquier norma lógica:

*(...) Como era tan valiente, me propuse darle dos bofetadas al general francés que mandaba el ejército contrario, y, cogiendo mi corneta, me largo hacia el campamento enemigo. En cuanto me vieron los franceses, comenzaron a hacer fuego como desesperados. Todo se volvía ipin! ipan! ipin! ipan!, y gracias que no eran aficionados al pin pan pun, que si no me dividen, y ivaya unas balitas que me tiraban! Las nuestras silbaban, pero estas tarareaban y cantaban que daba gloria oír-las. Por fin me aburrí del concierto, y empuñando la corneta di un resoplido tan fuerte, que les reventé los oídos a todos los franceses en cuatro leguas a la redonda; pero se me escapó la trompeta, y yo resbalé y caí con tan mala fortuna, que sentándome sobre un guijarro muy agudo, me hice sangre en las narices.*

*Comienzo a buscar la corneta, y no la encuentro, revuelvo las piedras en que tropecé, y tampoco; sigo buscándola, y ¿dónde dirán ustedes que estaba? Se le había clavado en el cogote al general en jefe enemigo, de cuyas resultas le entró un apetito tan grande que se comió crudo el caballo que montaba; esto sin contar con que del golpe se le reventó un lobanillo y se le abrieron diez y seis flemones que le impedían escribir a la familia, por cuya razón, en cuanto me presenté, me abrazó cariñosamente y me regaló cuatro pesetas, dos de ellas falsas.*

*El pobre lloraba de alegría, y le caía cada lagrimón como un carnero; tanto, que hizo un charco profundísimo donde se bañó toda la caballería.*

En el último de los relatos recogidos en *Azul celeste*, titulado "El cuento de los cuentos", Muñoz Escámez jugaba a hacer literatura con su propia literatura. Para ello, presentaba a sus propios personajes y a su editor Calleja, y ofrecía una curiosa cuantificación de sus esfuerzos creativos —1.500 cuartillas, con un total de 1.125.000 letras y equivalentes a una línea de veintidós kilómetros— y de los procesos materiales para la edición de estas obras, que se cerraba con esta explicación del propio autor sobre sus intenciones al componer aquellos cuentos infantiles:

*Pero el que más gracia me hizo fue el compadre Currillo, el fantoche del Teatro Guiñol, el cual se encaramó por las piernas de Barba de hierro hasta la mesa, y, cogiendo con aire de amenaza una plegadora, avanzó hasta mí, diciendo:*

*—¿Cómo te has atrevido a coger la pluma y escribir cuentos para niños, después de los preciosos que se deben al ingenio de hombres de tanto mérito?*

*Esto me molestó, lo confieso, y, volviendo hacia el muñeco los irritados ojos, le dije con acento de despecho:*

*—Hijo mío, cada cual hace lo que puede. Yo me propuse divertir a los pe-*

*queñuelos, y al propio tiempo infiltrar en su espíritu las más sanas lecciones de la moral. ¿Lo he conseguido? No lo sé; pero lo que que es tú no te reirás de la gracia.*

*Y cogiéndole por la cintura le propiné una buena azotaina para enseñarle a no increpar a nadie con tan descompuestas razones.*

*Mientras yo, arrepentido ya de mi arrebato, pegaba al muñeco con goma y obleas el roto trajecillo, los demás personajes, convencidos de lo injusto de su queja, dieron al editor toda clase de explicaciones y volvieron a su casa para meterse de nuevo en los dibujos, que por algunos instantes habían quedado en blanco.*

*Y yo me quedé pensando: ¡Dios mío, lo que cuesta hacer un libro!*

Con la segunda época de la editorial Calleja y la dirección artística de Salvador Bartolozzi, los "Cuentos de Calleja" llegaron a alcanzar sus máximas cotas de originalidad, buen gusto en las ediciones y carácter innovador en los tratamientos. Se mantenía la importante presencia de traducciones y adaptaciones de los cuentos folclóricos, por lo que sería la revista *Pinocho*, de la misma editorial, el vehículo que ofreciera algunas de las mejores muestras del cuento literario infantil entre 1925 y 1928. En sus páginas vieron la luz los primeros relatos de Antoniorrobles, de José López Rubio, de Manuel Abril, de Enrique Jardiel Poncela... donde el niño era contemplado como su destinatario.

Con esa referencia a la revista *Pinocho* queremos recordar también otro de los principales factores que hizo posible la renovación del cuento y de la literatura infantil en los años anteriores al inicio de la guerra civil: la labor de la prensa periódica, realizada bien a través de los suplementos dedicados a estos lectores en las publicaciones generales, bien a través de las revistas específicamente infantiles. Ya antes de aparecer *Pinocho* (22 de Febrero de 1925), con la sección dedicada a los niños en el suplemento "Los lunes de *El Imparcial*" (1920-1924), el cuento literario infantil recibía una atención digna, dentro de unas páginas que habían de ganar entonces consideración por la calidad de sus colaboraciones literarias de



P.A.

En su día.

carácter general. La dirección de aquella sección infantil correspondió a Salvador Bartolozzi, y como autores de las creaciones publicadas —además de este genial autor e ilustrador—, recordemos a Magda Donato, Luis de Tapia, M.<sup>a</sup> Berta Quintero, y, como muestra de la señalada atención hacia el género infantil por esos años, a Ramón Gómez de la Serna, de quien “Los lunes de *El Imparcial*” publicó dos relatos de carácter infantil.

No acaban aquí las posibles referencias al apoyo de la prensa hacia el cuento infantil, como gran factor para el estímulo, la renovación y la potenciación de las manifestaciones literarias al alcance del niño. Y nada mejor para demostrarlo que aludir a la brillante trayectoria de *Gente Menuda*, el suplemento infantil de la revista *Blanco y Negro*, con dos épocas bien diferenciadas en sus planteamientos, pero de nunca decaída calidad. La primera, entre 1905 y 1915, correspondía a las líneas de las publicaciones decimonónicas, y lejos, por tanto, de intentos renovadores en las creaciones ofrecidas a sus lectores infantiles. Pero en la segunda de esas etapas, la comprendida entre 1928 y 1936, *Gente Menuda* publicó buena parte de los mejores cuentos de Antoniorrobles, de Elena Fortún —la gran animadora de este suplemento y autora de las populares entregas con las aventuras de Celia, Cuchifritín y Matonkikí—, de José López Rubio, de Manuel Abril, de Josefina Bolinaga, de Samuel Ros, de José Santugini, de Aurelia Ramos...

También fueron ejemplos brillantes de la promoción de la literatura infantil a través de las publicaciones periódicas, las revistas *Macaco* (1928-1930), *El perro, el ratón y el gato* (1930-1931), *Chiquilín* (1924-1927), y los suplementos infantiles de *Estampa* (1928-1936) y *Crónica*, cuyos “cuentos para niños”, iniciados con la aparición de la revista (17 Noviembre 1929), se mantuvieron durante los primeros años de la guerra civil; el último cuento que pudieron recibir los niños del Madrid sitiado, a través de la citada publicación, correspondía al 19 de Diciembre de 1937, y era el titulado “Los tres tesoros de Pepín”, uno de los relatos que publicó esta autora en aquellos años trágicos, y sobre los que volveremos más adelante.

De modo semejante, cuando queremos citar las muestras más representativas de las labores creadoras que contribuyeron a la renovación del cuento literario infantil, debemos acudir, en primer lugar, a Antoniorrobles (Antonio Robles Soler), que consiguió reflejar en sus relatos un auténtico humanismo, una creencia sincera en la comprensión y en el entendimiento entre los hombres y en el amor a las pequeñas cosas y a los animales, postura definida por el propio autor como “franciscanismo literario” (14). Además de esos intereses temáticos, con el recurso al absurdo y al disparate, al lado insólito de la realidad, al juego entre lo real y lo aparente, encontraba Antoniorrobles las vías para la solución a sus historias. Como ya hemos señalado, Antoniorrobles utilizó las secciones de la prensa para establecer una fecunda comunicación con sus lectores. Y algunos de aquellos cuentos merecen ser considerados como pequeñas obras maestras dentro de la renovación narrativa que analizamos. Así, del volumen titulado *Cuentos de “El perro, el ratón y el gato”* (15), una selección de seis cuentos publicados en esa misma revista infantil y en *Gente Menuda*, destacamos tres de ellos donde abordaba, por ejemplo, la problemática de la guerra, a la que con los recursos antes indicados sabía encontrar una solución pacífica.

En el titulado “La princesita sin par, y las cuchillas de afeitar”, un malentendido en la pretensión de un impulsivo príncipe por su matrimonio con esa princesita sin par, provoca en aquel una precipitada declaración de guerra al país de su amada. Descubierta el malentendido, un ingenioso amigo del príncipe conseguirá evitar el inicio del enfrentamiento, ayudado por el hábil manejo del disparate surrealista. El telegrama con la fatal proclama corría como una culebrilla por los hilos del telégrafo, y Armario, el amigo del colérico príncipe, consigue adelantarle en un automóvil para, con un tirador y unas cuchillas de afeitar, cortar la carrera del telegrama:

*Apenas habían caído los cables, llegó el telegrama, y todo él se vertió en el suelo, palabra por palabra. Allí estaba la declaración de guerra todavía saltando por la arena, como los peces recién pescados.*

*Armario pisó las palabras malditas para rematarlas bien, y sacando una herramienta del coche, hizo un hoyo, las metió, las tapó, y con el dedo puso: "¡Muera la guerra! ¡Viva la paz!"*

Con "La guerra de la veintiuna, que una se comió la luna", otro de los ejemplos antes aludidos, Antoniorrobles reflejaba una visión irónica de las guerras coloniales. En el desarrollo de su argumento recurría asimismo a imágenes surrealistas, a partir de una situación bélica, en la que un país civilizado, la Isla de Bombillas, quiere conquistar la Isla de Coliflores, habitada por unos felices negros salvajes. Estos son sorprendidos por un ataque aéreo desde Isla de Bombillas, pero pronto el Ministro de las Modas —"que era el ministro más inteligente de los negros"—, encuentra una insólita solución para su defensa:

*Y pensó, pensó, pensó, y dio, por fin, con el procedimiento.*

*Cogió la jirafa más alta de la isla, que era noble como grande; la ató las cuatro patas a cuatro anillas en el suelo, e hizo alrededor de cada una un alcorque, como el hoyo que se hace alrededor de los árboles para el riego. Y lo regó con su regadera.*

*Pronto se notó que las cuatro patas crecían por igual de un modo imponente. Y cuando le salían hojitas y ramas en las patitas, como si fueran árboles, venía un jardinero con una escalera y una podadera y las podaba.*

Antoniorrobles continúa con este juego del disparate. El sistema ideado por el Ministro de las Modas tiene éxito: otras jirafas reciben el mismo tratamiento y pueden así crecer hasta alcanzar a los aviones y prenderlos por la cola. La situación conduce a los dos pueblos a la paz, pero el problema no termina aquí. La historia se adentra ahora por caminos aún más disparatados; dos de las crecidísimas jirafas son bien golosas y confunden las estrellas del cielo con anises y a la luna con un queso de bola. Para evitar los desastrosos efectos de tales apetitos, la Isla de Bombillas envía a sus ahora aliados un barco cargado de lija:

*Los negros hicieron con el papel de lija como una carretera, y el aeroplano enseñó la golosina a las veintinueve jirafas crecidas y las hizo salir corriendo detrás.*

*Siguió por el aire la ruta que le marcaba el camino de la lija, y las golosas corrieron sobre el áspero papel; y cuando llegaron al extremo de la carretera, claro, se habían desgastado sus patas enormemente, y además sin dolor y sin molestias.*

*Y ya no volvió a faltar nada del cielo, y todos fueron felices, que eso es lo que hacía falta.*

Para cerrar estos ejemplos de una temática antes insólita en los cuentos infantiles, otro de los cuentos de Antoniorrobles recogidos en la antología antes citada, "El cabo Pipa, su vida, y la falta de comida" es una variante curiosa de la figura de Juan Soldado, elemento característico del folclore hispano (16). Así caracterizaba el autor a su protagonista:

*(...) el cabo Pipa fue aquel militarote valiente que en una batalla contra los moros se lanzó cuerpo a cuerpo, y cuando tenía cogido a un árabe por la barba con la mano derecha, y a otro por el cogote con la izquierda..., les soltó, diciendo:*

*—Bueno; os suelto porque yo soy un hombre de mucha conciencia, y no quiero que se diga que me aprovecho de que estáis sujetos para pegaros. Id con Dios, y sólo os pido que no volváis a ponerlos delante de mi vista.*

La actitud del cabo Pipa es incomprensible por su general, quien utiliza el siguiente argumento para recriminarle:

*—No me gusta este razonamiento —replicó el jefe—, porque si todos pensarán como tú, nos dejaríamos vencer al ver que vencíamos. Y el enemigo, si también pensaba igual, al ver que entonces vencía, también se dejaría vencer. Y no habría guerras.*

— ¡Mejor! —exclamó el cabo.

— ¿Mejor? ¡Fuera del Ejército! Un soldado debe amar la guerra.

— Seguramente mi general tendrá razón; pero yo tengo la conciencia así...

Al ser más conocida por sus personajes de Celia, Cuchifritín y Matonkikí, parece más olvidada la propia figura como creadora de Elena Fortún y su más auténtica condición de narradora de historias inspiradas en los elementos del folclore popular, que vieron la luz en los suplementos y revistas infantiles antes citados. Aunque esta aportación de Elena Fortún a la revitalización del cuento literario infantil, en especial a la recreación de asuntos y elementos folclóricos, merece en justicia un estudio particular, señalaremos aquí una deliciosa historia, titulada "De cómo, poquito a poco, el coco ya no fue coco", que muestra esa utilización de los esquemas y las figuras característicos de ese acervo narrativo tradicional:

*Va pasando la noche. Los lobos, cansados de aullar, se han ido... Sigue nevando...*

*Pero en la cabaña no hace frío. El niño duerme, y el Coco le mira dormir, sin moverse para no despertarle.*

*Chisporrotea la lumbre, y Miguelito se despierta.*

*¡El Coco está llorando! De los agujeros de la cara le salen dos regueros de lágrimas, que caen sobre la lumbre y la hacen chisporrotear...*

*— ¿Por qué lloras, Coco?*

*— Porque ningún niño me dejó sentar a la lumbre nunca, ni me dio leche a beber, ni me abrigó con su manta. Porque ninguno se durmió a mi lado...*

*— ¡Claro! ¿Cómo te van a querer, si los asustas?*

*— Es que son malos, desobedientes, llorones... Las madres me llaman. "Coco, ven —gritan—. Llévate a este niño". Y yo voy. Toco en las ventanas... pero nunca me los llevo. ¡No soy malo!*

*— Que has de ser, pobrecito!*



—Los perros me aúllan, la gente me teme... Todos me llaman el hombre malo...

*El Coco llora, llora. De tanto llorar le han salido ojos en la cara y se le ha puesto blanca... era que la llevaba tiznada de carbón...* (En *El perro, el ratón y el gato*, 24, 8 Noviembre 1930).

En este propósito de recuperar las aportaciones que hicieron posible aquella renovación del cuento literario infantil, no debemos olvidar a Manuel Abril, autor hoy casi ignorado, pero cuyos cuentos son bien merecedores de reediciones actuales, que permitiesen un redescubrimiento de su original visión del humor basado en el absurdo, con una fuerte influencia de los entonces nuevos lenguajes de la imagen —cine, cómic—, como demostraba el inicio de su cuento *Totó, Tití, Loló, Lilí, Frufrú, Pompoff y la señora Romboedro* (17):

—Guau, guau, guau, guau.

—To-tó, To-tó.

—Ti-tí, Tí-tí.

—Guau, guau.

*Así empieza este cuento.*

*¿Quién es Tití? Un botones.*

*¿Quién es Totó? Una doncella que sirve en la misma casa del botones.*

*Y es Tití novio de Totó.*

*Y es Totó novia de Tití.*

*Y le dice a Totó, Tití: Totó, Totó...*

*Y le dice a Tití, Totó: Tití, Tití...*

*Y bailan los dos, poniéndose un hociquito muy remono.*

*Y Frufrú, la perrita, al verles, da volatines y dice:*

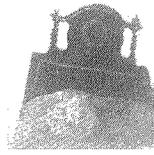
*— ¡Guau, guau, guau!*

*Acaban ustedes de oír la primera parte del cuento.*

Las referencias posibles sobre la importante renovación de planteamientos creativos en la narrativa infantil, durante los años que precedieron al estallido de la guerra civil, no terminan aquí. Pero los límites propios de este artículo imponen una selección representativa, que creemos cumplida con los ejemplos mostrados. Entremos, pues, en los años de la guerra civil, desde la siguiente premisa: los niños que vivieron aquel momento trágico perdieron, entre otras muchísimas cosas, la espléndida literatura creada en las décadas anteriores.

El afán proselitista por formar a la infancia y a la juventud de acuerdo con los presupuestos ideológicos de uno y otro bando, ahogó las posibilidades de una más auténtica literatura. Muy escasas creaciones fueron las que escaparon a tales propósitos propagandísticos y combativos. Ejemplos contrapuestos en las posturas comprometidas serían los cuentos de Antoniorrobes, creados para la editorial Estrella entre 1937 y 1938, y los relatos de Fernando Fernández de Córdoba que eran narrados ante los micrófonos de Radio Salamanca. Mientras el primero empleaba su personaje prototípico de Rompetacones para una beligerante defensa de los ideales antifascistas, tal como mostraba en el titulado *Un niño, en cierta guerra, con tigres labró la tierra* (1937) (18), Fernando Fernández de Córdoba elaboraba sus asuntos literarios desde pequeñas peripecias bélicas, vistas de la épica del gusto nacionalista. Gracias a un libro publicado por la editorial Calleja, con el título de *Cuentos del tío Fernando* (1940), donde el autor recogió una parte representativa de las historias que contaba desde los micrófonos entre 1937 y 1939, podemos conocer hoy aquellos relatos aprovechados para la no menos beligerante propaganda de los ideales nacionalistas:

*En la lejanía se silueteaba ya el castillo de Almodóvar, situado en la cima de un monte, rodeado de árboles, y a sus pies la vega, fértil y rica. Al llegar a un puentecillo, sobre un pequeño riachuelo suenan los primeros disparos. Los soldados empuñaron fuertemente sus fusiles. Se dispusieron a avanzar, pero un gran pe-*



*ligro les acechaba; los rojos malos habían llenado la carretera de dinamita, pero Dios, que vela siempre por los soldados de España, les advirtió del peligro, y la minadura fue descubierta, y las latas de dinamita fueron extraídas sin que los rojos malos pudieran hacerlas explotar. ("Cuento de un viejo soldado", en *Cuentos del tío Fernando*, Madrid, Calleja, 1940, págs. 89-90).*

Quizá la única excepción que podamos citar hoy, como alejada de tan declarados afanes proselitistas, la constituyan algunas de las creaciones dedicadas a los niños madrileños por Elena Fortún y publicadas en la revista *Crónica* entre el mes de Julio de 1936 y finales del siguiente año. Con títulos como "El hijo del samurai" (23 Agosto 1936), "El pececito ambicioso", (15 Noviembre 1936) o "Vino del duende Martín" (14 Febrero 1937), Elena Fortún mantenía su dedicación a los cuentos de inspiración tradicional; y, cuando aparecían referencias a una situación bélica en algunos de sus cuentos, eludía la toma de una postura militante, en favor de una denuncia efectiva de la barbarie inherente a tales conflictos y de la exaltación de la paz, como sucedía en "Confucio" (10 Enero 1937), donde el tema central es la indefensión de las auténticas víctimas de la guerra:

*Pues, señor... la señora Gabriela era una buena mujer, que vivía apaciblemente, sin meterse nunca con nadie, ni leer el periódico, ni charlar con la portera.*

*Así, al oír los primeros tiros de la guerra, dijo sobresaltada:*

*— ¡Huy, tiros! Digo yo que será...*

*Días después, ya no fueron sólo tiros, sino espantosos cañonazos, que atronaban las calles. Y entonces, la señora Gabriela se dijo, tapándose los oídos:*

*— ¡Qué cosas! Digo yo que si siguen así, van a ocurrir desgracias.*

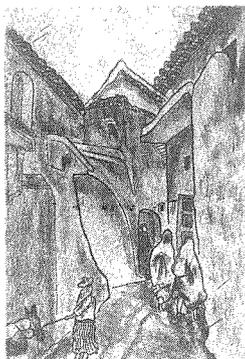
*Y claro que ocurrieron. Como que la casa de la señora Gabriela se tambaleaba como si estuviera borracha, y la buena mujer tuvo que huir de ella buscando refugio en las afueras, donde vivían unos amigos.*

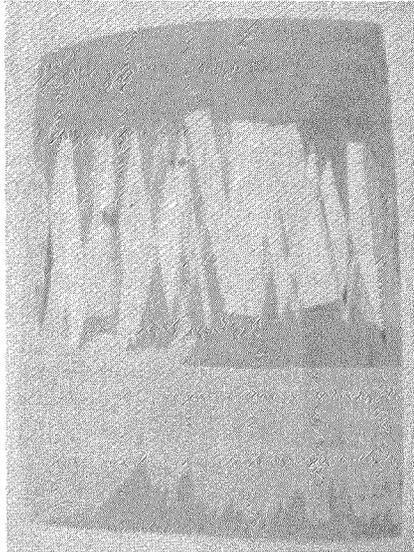
Y para poner fin a esta brevísima panorámica de un momento particular en la evolución del cuento literario infantil en nuestro país, digamos que la guerra civil no sólo ahogó aquel espléndido momento renovador anterior a 1936, sino que, además, la dolorosa división en nuestra cultura, consagrada a partir de 1939, se proyectó también en el ámbito de estas creaciones literarias. Con algunos de aquellos renovadores del cuento infantil —Bartolozzi, Antoniorrobes, Elena Fortún, Magda Donato...— en el exilio; con otros creadores que abandonaron su dedicación de los años anteriores —López Rubio, Jardiel, K-Hito...—, y con las difíciles circunstancias socio-económicas propias de la dura postguerra, las consecuencias no podían ser otras que una ruptura casi total con el periodo anterior. Así, una nueva época marcada por un frustante panorama creativo y una escasísima producción de libros infantiles entre 1939 y 1942, se abría entonces...

*...Y voy por un caminito,  
y voy por otro,  
y si este cuento le gustó  
mañana les cuento otro...*

## NOTAS

- (1) BORTOLUSSI, Marisa, *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid, Alhambra, 1985, págs. 5-15.
- (2) Véase en *ibidem*, pág. 9, el comentario sobre la distinción realizada por André Jolles entre "conte" y "nouvelle".
- (3) SORIANO, Marc, "Contes (merveilleux, de fées, etc.)", en *Guide de littérature pour la jeunesse*. París, Flammarion, 1975, págs. 151-156.
- (4) Ejemplos de valoraciones críticas sobre Coloma, desde distintos supuestos críticos, pueden verse en: BAQUERO GOYANES, Mariano, "La novela española en la segunda mitad del siglo XIX", en G. Díaz Plaja (dir.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Barcelona, Barna, 1949; SAIN DE ROBLES, Federico Carlos, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, II, Madrid, Aguilar, 3.ª ed., 1964; BLANCO AGUINAGA, Carlos et al., *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Madrid, Castalia, 1979, págs. 143 y ss.
- (5) COLOMA, P. Luis, *Cuentos para niños*. Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, 1988, pág. 7.
- (6) "Los cuentos populares de Coloma son en realidad relatos para niños", precisa BAQUERO GOYANES, M., en *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, Revista de Filología Española, 1949, pág. 584.
- (7) "Periquillo sin miedo", en *Cuentos para niños...* págs. 53-73.
- (8) ESPINOSA, Aurelio M., *Cuentos populares españoles*. Madrid, C.S.I.C., 1947, vol. II, págs. 505-511.
- (9) COLOMA, P. Luis, *Pelusa (Cuento de Navidad)*. Madrid, Saturnino Calleja, 1912.
- (10) PREUSSLER, Otfried, *Die Abenteuer des starken Wanja*. Arena-Verlag Georg Popp, Würzburg, 1968. (Trad.: Madrid, S. M., 1980).
- (11) MUÑOZ ESCAMEZ, José, *Azul celeste (cuentos morales)*, con prólogo de D. Valentín Gómez, Madrid, Saturnino Calleja, 1902.
- (12) MUÑOZ ESCAMEZ, José, *El foco eléctrico (aventuras de cuatro niños)*. Novela científica para la infancia por José Muñoz Escámez. Segunda edición corregida y aumentada por el autor. Madrid, Saturnino Calleja, 1895.
- (13) Así terminaba Valentín Gómez su prólogo sobre la dedicación de Muñoz Escámez a los cuentos infantiles: "Pepe Muñoz ha pasado, ¡oh queridos niños!, largas y dolorosas vigiliass por distraeros; ha agotado los recursos de su ingenio, de su inventiva y de su colosal memoria para proporcionaros algunos momentos de placer honesto y de fácil y recreativa instrucción, y para herir en vuestra alma las fibras más nobles y más generosas, de modo que cuando lleguéis a hombres os sintáis verdaderos hombres de bien por la dirección que a vuestros sentimientos supo dar el que grabó en vuestra imaginación escenas más o menos reales o más o menos fantásticas de la vida".
- (14) La definición de esta postura personal la realizaba Antoniorrobles en "¿Pensaba Esopo en los animales?", una de las conferencias recogidas en *¿Se comió el lobo a Caperucita?* (Seis conferencias para mayores con temas de Literatura Infantil). México D. F., América, 1942.
- (15) ROBLES SOLER, Antonio (Antoniorrobles), *Cuentos de "El perro, el ratón y el gato"*. Edic. Jaime García Padrino, Valladolid, Miñón, 1983.
- (16) RODRIGUEZ ALMODOVAR, Antonio, *Cuentos al amor de la lumbre*. I, Madrid, E. G. Anaya, 1983, págs. 255-262.
- (17) ABRIL, Manuel, *Totó, Tití, Loló, Lilí, Frufrú, Pompoff y la señora Romboedro*. Madrid, C.I.A.P., 1930.
- (18) ROBLES SOLER, Antonio (Antoniorrobles), *Un niño, en cierta guerra, con tigres labró la tierra*. Barcelona, Estrella, 1937.





## LA FABULA LITERARIA: LA FONTAINE Y SAMANIEGO.

Pedro CERRILLO

«En la fábula existe un fin práctico y en ella los animales son los protagonistas (...) Género menor y pedagógico, está bien presente en el mundo griego y en el humor de Aristófanes. Parece que para la cultura occidental es la India el origen, al menos el más intenso, donde por una visión panteísta de la vida, los animales hablan y suponen grados elevados o menores, desde la paloma a la serpiente, de purificadoras metempsícosis (1). Sin olvidar la presencia no tan lejana de animales totémicos, protectores, encarnación de las fuerzas de la naturaleza o de los antepasados, alimento, protección» (2).

Históricamente, la infancia se apropió de obras literarias que no habían sido escritas, ni por supuesto pensadas, inicialmente para ellos. Este hecho, generalmente reconocido hoy en la Literatura Infantil, venía provocado por la carencia de obras especialmente pensadas y escritas para los niños.

Hasta el siglo XVIII, la crítica no se ocupó de la FABULA como género literario. La verdad es

que en la Antigüedad greco-latina, que es cuando por primera vez el género se practica en Occidente, no se la consideraba ni siquiera como literatura autónoma, sino como una forma más de expresión retórica. (Cf. Aristóteles).

Es entre el siglo XVII (el siglo de La Fontaine) y principios del siglo XX, cuando la FABULA ha tenido una mayor vigencia y ha despertado un mayor interés, siendo -incluso- lectura infantil, casi obligada, en determinadas situaciones. Modernamente, la consideración que la FABULA despertaba ha contribuido a un más profundo estudio de la misma, lo que ha aportado una aproximación a su definición y función, cada vez más coherente y unitaria.

Valgan como ejemplo estas dos:

«Retablo ficticio de personajes mecánicamente alegóricos con una acción moral que evaluar». (Nojgaard).

«(...) La fábula es propiamente la puesta en ac-

ción de una moraleja por medio de una ficción, o incluso, una instrucción moral que se cubre del velo de la alegoría». (Jansen).

Precisamente, *La Fontaine* contribuyó de manera decisiva a fijar el género, no sólo por los contenidos que sus pequeñas obras de arte encerraban, sino porque se preocupó por dar explicación previa a una literatura que, hasta entonces, había tenido escasa consideración científica y poca aten-

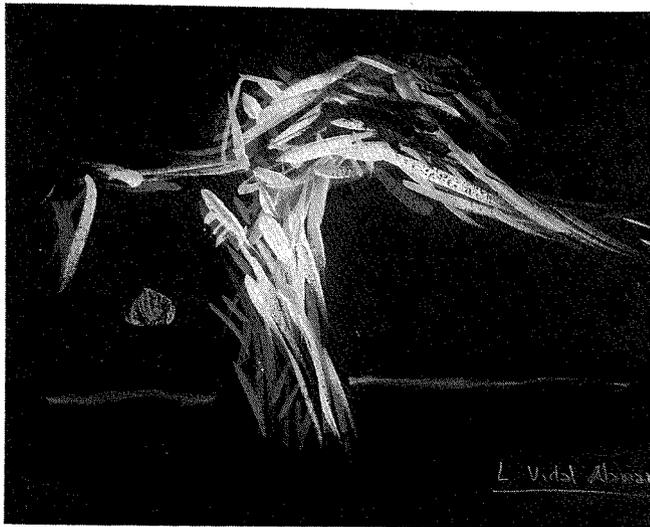
De todos modos, este proceso de personificación no se completa hasta su segundo libro:

«Jusqu'ici...

J'ai fait parler le loup et répondre l'agneau.

J'ai passé plus avant; les arbres et les plantes sont devenus chez moi criatures parlantes».

Incluso en el libro cuarto, *La Fontaine* incorpora personajes humanos, convirtiendo así la fábula en *cuento*.



ción de la crítica. El mismo dice en el prólogo del primero de sus libros de fábulas:

«Tout parle en mon ouvrage, et même les poissons. Je me sers d'animaux pour instruir les hommes».

Es decir, todo está animado en sus fábulas; la personificación, sobre todo de los animales, queda institucionalizada, para servirse de ella en el momento de transmitir las enseñanzas y moralidad de cada caso, dirigidas, por supuesto, a los hombres, destinatarios de las historias.

Con *La Fontaine* se produjo una transformación en el concepto de la FABULA clásica, un concepto que se había ido formado al paso de los tiempos con las grandes colecciones persas, hindúes, griegas, árabes, latinas, etc.

Pese a los ejemplos fabulísticos que ofrece la Edad Media en diversos países europeos, es *La Fontaine* quien primero trata la FABULA con intenciones, al menos parcialmente, literarias. Llegó a escribir doce libros de fábulas entre 1668 y 1694 (teniendo ya 73 años). El modelo que supuso

La Fontaine para muchos fabulistas posteriores se vio impulsado en la centuria siguiente, el siglo XVIII, con el desmedido interés por la literatura utilitaria, en detrimento de los valores más específicamente artísticos. En él, muchos encontraron el ejemplo más cercano de una literatura de la que, necesariamente, se aprovechaba una enseñanza, del tipo que fuera, entre ellos, el español Samaniego. El mayor interés de este género estaba, sin duda, en que esa «moraleja», obligada al final del relato, era una consecuencia del mismo, bastante bien entroncada con él y coherente con su desarrollo estructural.

Sobre este aspecto, La Fontaine también introduce considerables novedades en relación a los fabularios orientales y clásicos. En aquéllos, la moraleja es más suave, más contemporizadora; en los clásicos -Esopo es casi siempre el modelo- la moraleja es más dura, cínica en ocasiones: una especie de enseñanza para servirse de ella en un mundo dominado por la fuerza y la astucia. La Fontaine, por su parte, extrema las características de este segundo tipo de moralejas, hasta llevarlas -en ocasiones- a situaciones límite (Cf. «La cigale et la fourmie»). Precisamente esto, ha llevado a algunos insignes ideólogos dieciochescos (Rousseau) a señalar que las fábulas de La Fontaine tenían poco peso específico por sus moralejas.

De todos modos, no es ahí donde hay que buscar los valores de las fábulas del autor francés, sino en sus aciertos literarios: el poder de recreación de temas universales, anteriormente tratados, la capacidad para describir, el acierto continuo en las formas expresivas usadas, el poder de caracterización de los personajes, en muchos casos, perfectamente individualizados, la sensación de movimiento, fruto de una acción muy dinámica, etc.

Samaniego se refiere a La Fontaine como una de las fuentes por él mismo usadas en sus fábulas, junto a Esopo y Fedro:

«(...)Quitando, añadiendo o mudando alguna cosa, que sin tocar al cuerpo principal del apólogo, contribuya a darle cierto aire de novedad y gracia».(3)

Por otro lado, y también respecto a La Fontaine, es muy probable que Samaniego tuviera en cuenta el criterio expuesto por Rousseau sobre el fabulista francés (del que afirmaba que sólo en 5 ó 6 de sus fábulas «brillaba con eminencia la sencillez pueril, la ingenuidad»). (4). De ahí el esfuerzo que realizó por componer versos fáciles, acomodados a las posibilidades de comprensión de los muchachos.

Es con Samaniego cuando aparece en España

la FABULA con fuerza; no podemos olvidar, sin embargo, que ya antes, en la Edad Media, existieron algunas colecciones de «cuentos» que podrían adscribirse sin problema al género fabulístico: *Calila e Dimna*, *El Conde Lucanor*, o la colección que se incluye en *El libro de Buen Amor* de Hita. Además, en muchos autores de la Edad de Oro encontramos fábulas dispersas por sus obras: Tirso, Lope, Calderón, etc. Lo que ocurre es que un género con tan clara intención didáctica encontró en el siglo XVIII (el de Samaniego) la época ideal para difundirse y cultivarse, ya que la literatura de la época apreciaba sobre todo su utilidad y didactismo, rechazando lo que de placer estético pudieran tener.

Samaniego, que publica sus primeras fábulas en 1781, comprueba enseguida la aceptación que tienen y disfruta de un éxito fulgurante. El propio Iriarte, a quien él envió las fábulas, publica un libro al año siguiente, a partir del que se entabla una fuerte polémica entre ambos que termina con su amistad. Pese a todo, las fábulas de Samaniego se siguieron editando en breves espacios de tiempo, incluso se tradujeron a otros idiomas.

Hoy no alcanzamos a entender algunas de las moralejas de Samaniego, bien porque se refieren a temas sin interés para nosotros, bien porque son excesivamente empalagosas, incluso repelentes. Samaniego aboga por una moralidad típicamente dieciochesca, utilitaria, como si se tratara de aportar una especie de recetario para diversas situaciones de la vida; en él, lo bueno es siempre lo útil. De todos modos, muchos de los temas que denuncia son universales e intemporales: la avaricia, la hipocresía, la violencia del poderoso, la venganza, etc. La verdad es que, después de 200 años, la sociedad no ha evolucionado lo suficiente como para hacer desaparecer de sí misma esos defectos. Incluso, en algún caso, encontramos ejemplos de una inusitada actualidad: «El pájaro herido por una flecha» (Libro II, fáb. 8ª), en donde el autor se manifiesta contra «la estúpida carrera de autodestrucción».

Tanto en el caso de Samaniego, como en el de La Fontaine, como el de otros insignes fabulistas, clásicos o no, todavía podemos encontrar ejemplos de buena e interesante lectura, quizá no tanto por sus moralejas, como por sus contenidos, incluso por su lenguaje, a veces extremadamente poético. Precisamente el mundo de la infancia es el que se ha ido apropiando de muchas de estas fábulas, algunas de las cuales ni siquiera fueron concebidas por sus autores pensando en ellos.

«Hoy la fábula, en el ámbito mundial, subsiste en ediciones infantiles especialmente creadas para

lucimiento de ilustradores. Muchas de las fábulas clásicas, se «adaptan» a la sensibilidad actual y sus tradicionales moralejas se transforman en lecciones igualmente prácticas y no más elevadas que las primeras, pero más de acuerdo con los valores que hoy se dan por aceptados». (5).

NOTAS:

- (1). Doctrina religiosa y filosófica de varias escuelas orientales y renovada por otras de Occidente, según la cual transmigran las almas tras la muerte a otros cuerpos más o menos perfectos, conforme a los merecimientos alcanzados en la existencia anterior.
- (2). TAMES, R.L. *Introducción a la literatura infantil. Universidad de Santander. Oviedo, 1985, p. 39.*
- (3). SAMANIEGO, F.M.: *Fábulas*. Anaya, 1984.
- (4). ROUSSEAU: *Emilio o La Educación*, Libro II.
- (5). IONESCU, A.C. y Juan M. SAN MIGUEL: *Literatura Infantil*. Madrid. Uned, 1986, p. 48.





*Atmosphere*

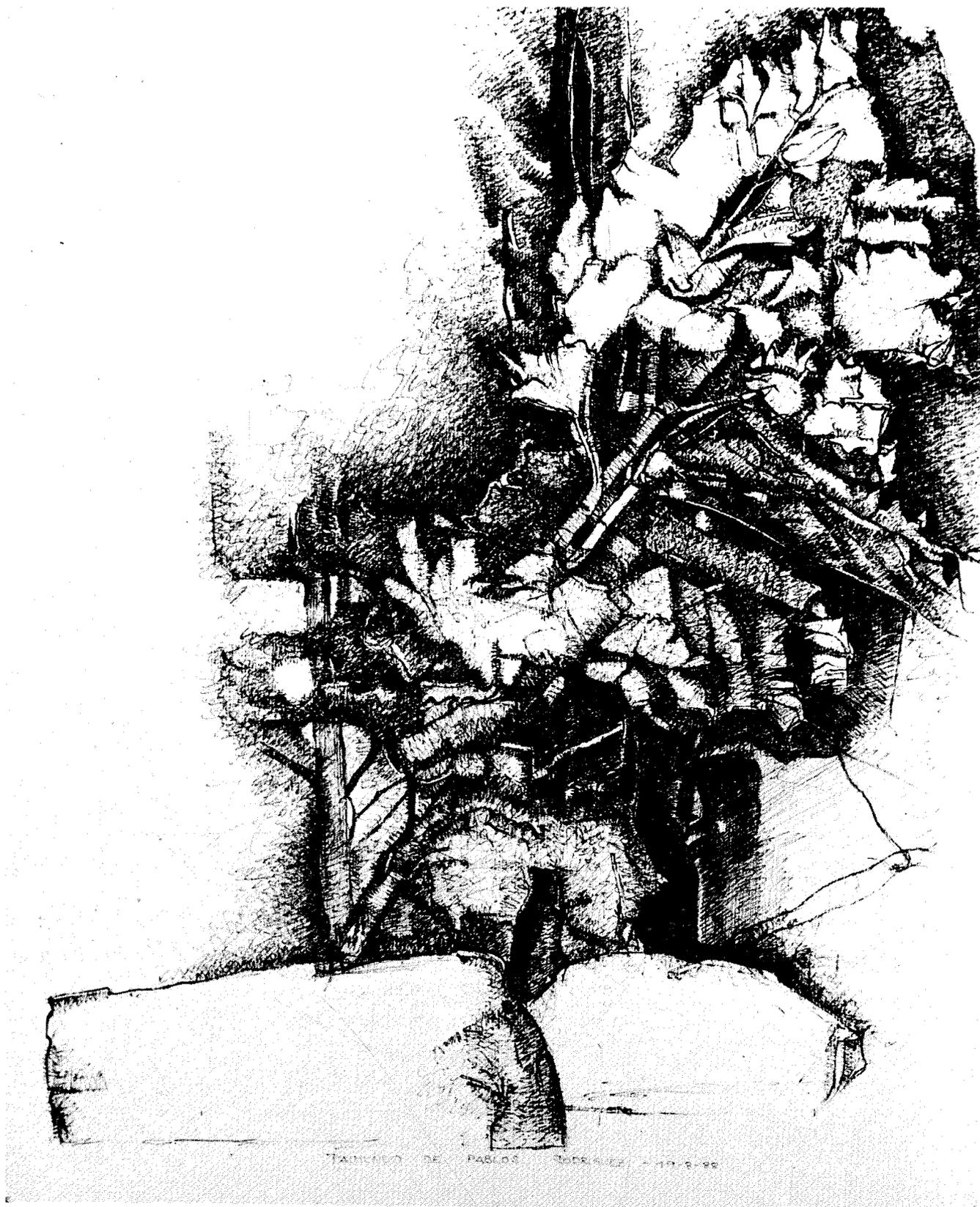


Amoralejo 88

## INDICE DE ILUSTRACIONES

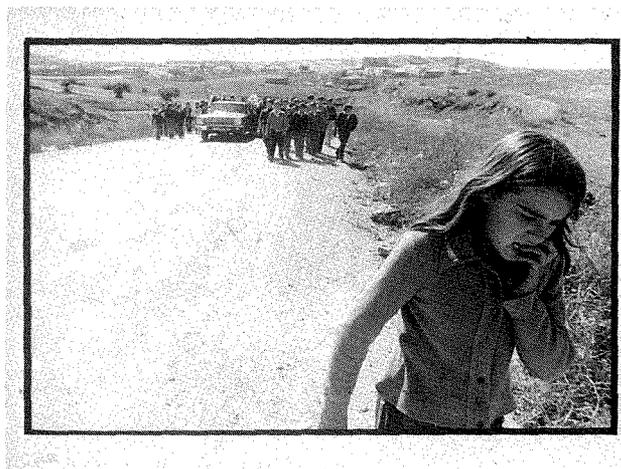
	Págs.
DE LA RICA, Carlos .....	37 y 52
DE PABLOS, Raimundo .....	66 y 90
DEL RIO, Felipe .....	75
GIMENEZ, Roberto .....	5, 69 y 86
GUELBENZU, Juan .....	3, 50, 51 y 83
MOSET, M. Angel .....	36, 67 y 87
PALOMINO, Elisa .....	49 y 70
PEREZ, Bernardo .....	91
PEREZ, Carmen .....	64 y 89
PEREZ, M. <sup>a</sup> Luisa .....	76 y 81
POLO, Daniela .....	17
RECUENCO, M. <sup>a</sup> Teresa .....	82
VALERO, Aurora .....	18, 65 y 88
VICENTE, Sofía .....	33
VIDAL, Lola .....	79 y 84





TAMAYO DE PABLOS 1989

ESTE SEPTIMO NUMERO DE **RETAMA**  
SE TERMINO DE IMPRIMIR EN LA  
FESTIVIDAD DE S. POLICARPO,  
DIA 26 DE ENERO DE 1989  
EN CUENCA, POR LA  
S. COOP. ARCOGRAF  
(DEP LEG. CU 180  
1985)



# **E.U. PROFESORADO DE E.G.B. CUENCA**

Universidad de Castilla-La Mancha